

NUNO ROSMANINHO
MANUEL FERREIRA RODRIGUES
[ORG.]

ESTÉTICA
DOS REGIMES
AUTORITÁRIOS
E TOTALITÁRIOS

NUNO ROSMANINHO
MANUEL FERREIRA RODRIGUES
[ORG.]

ESTÉTICA DOS REGIMES AUTORITÁRIOS E TOTALITÁRIOS

Índice

- 09 **Preâmbulo**
NUNO ROSMANINHO | MANUEL FERREIRA RODRIGUES
- 15 **Estéticas para um sistema político? Das artes plásticas ao cinema e à literatura no Estado Novo**
LUÍS REIS TORGAL
- 35 **Le città nuove. Architettura e urbanistica del fascismo**
ALBERTO DE BERNARDI
- 55 **Galicia en el NO-DO durante el primer franquismo**
VICTORIA MARTINS RODRIGUEZ
- 77 **Modernidade arquitetônica no primeiro governo Vargas: 1930-1945**
ANA LUIZA MARTINS
- 107 **Monumentos do salazarismo. Curta-metragem retrospectiva**
LUÍS MIGUEL CORREIA
- 169 **Il metodo figurale nell'estetica fascista. La Mostra Augustea della Romanità**
VITTORIO CAPORRELLA
- 201 **O Estado Novo em exposição. Em busca de uma estética representativa**
ANNARITA GORI

- 225 **Arquitetura e palingenesia no Estado Novo. Modernismo, fascismo e «regeneração nacional»**
JOANA BRITES
- 247 **Paisagens harmoniosas. Interpretações artísticas do território no Estado Novo**
NUNO ROSMANINHO
- 269 **Mario Sironi, artista fascista. Le Opere Sul Lavoro e Sulle Corporazioni**
MATTEO PASETTI
- 287 **Humor gráfico y estética anticomunista. La representación de la Guerra Civil española en la prensa portuguesa través de las viñetas de Jorge Colaço (1936-1939)**
ALBERTO PENA RODRÍGUEZ | XOSÉ M. BAAMONDE SILVA
- 309 **Joaquim Tenreiro. Arte, identidade e militância**
HELOÍSA PAULO
- 325 **A porcelana artística da Vista Alegre dos anos 1930-1940. Uma proposta de interpretação**
MANUEL FERREIRA RODRIGUES
- 355 **Um olhar em construção. As imagens da história da arte nos compêndios de Desenho dos liceus**
FERNANDO RODRIGUES
- 391 **O Estado Novo e a repressão da literatura nacional de Angola. 1948-1961**
FERNANDO TAVARES PIMENTA
- 409 **1982. Un mondiale pop. Arte, sport, cultura popolare e la comunità immaginata di Spagna tra franchismo e democrazia: Il Mundial Cultural del 1982**
DANIELE SERAPIGLIA

*Ao Jorge Pais de Sousa,
que nos acompanhou em muitos dos
encontros da Rede de Estudo dos Fascismos,
Autoritarismos, Totalitarismos e Transições
para a Democracia.*

PREÂMBULO

É impossível conter num preâmbulo o estado da arte relativo aos estudos sobre a estética dos regimes autoritários e totalitários. No entanto, vale a pena lembrar três linhas de investigação: a unidade e diversidade dos programas estéticos, a comparação com os regimes liberais e o lugar ocupado pelas vanguardas, pelo modernismo e, mesmo, pelo moderno. A relevância destes assuntos parece-nos inquestionável. A necessidade de os debater tem recrudescido nos últimos anos devido ao crescimento dos nacionalismos, à medida que o caldo de cultura volta a favorecer as intransigências políticas, ideológicas e estéticas que conduziram aos totalitarismos. Não se trata de supor qualquer tipo de repetição histórica, mas de observar, através da arte, processos culturais úteis para compreender o século que produziu duas guerras mundiais.

A definição de uma especificidade estética dos regimes autoritários e totalitários levanta dificuldades quase inultrapassáveis quando se tenta estabelecer essas semelhanças e o grau e a natureza da intervenção do Estado. O debate historiográfico decorre em torno de tópicos maiores, alguns dos quais estão presentes nos artigos que compõem o presente volume.

Luís Reis Torgal atribui ao regime autoritário português uma conglomeração de modernidade, classicismo e tradição, e procura compreender os fatores de transformação da literatura, do cinema e das artes plásticas em geral nos mais de quarenta anos da sua vigência. As diversas estéticas foram criadas para o regime? Ou o regime foi adotando as estéticas de que necessitava? Segundo Luís Reis Torgal, não há uma «estética de regime»,

mas sim estéticas que vão surgindo e vão sendo utilizadas pelo regime, que só rejeitava as que eram contra ele. O Estado Novo não terá criado um estilo, mas criou uma política cultural ou culturas que supunham ou supuseram várias estéticas, que se julgavam adaptadas ao «ser português».

A biografia e a obra de Mario Sironi, apresentadas por Matteo Pasetti, ajuda a discutir a feição moderna do fascismo, nomeadamente ao apresentar os esforços do pintor para um «retorno à ordem» e ao definir o papel da arte e do artista no regime. Merece ponderação o valor hermenêutico da dicotomia tradição/modernidade.

Verifica-se uma tendência predominante para reconhecer a feição moderna da arquitetura do Salazarismo, do Fascismo e do primeiro governo de Getúlio Vargas. Joana Brites trabalha para «ultrapassar uma definição meramente formal de modernismo» e impor a ideia de que a arquitetura do Estado Novo português «configurou um fenómeno plenamente modernista». Parte da «definição maximalista de modernismo» de Roger Griffin, que vai além da esfera estética, e se apresenta como uma «modernidade alternativa», marcada pelo «propósito de regeneração social».

Ana Luiza Martins aponta a existência de «pluralidade de estéticas» no Estado Novo brasileiro. Num estudo contrastivo, encontrou uma feição neocolonial na arquitetura de São Paulo e a introdução do moderno, amparado pelo regime de Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro. «Na capital paulista», conclui Ana Luiza Martins, «de tudo se ensaiou e viu um pouco, tanto em obras particulares como oficiais». No Rio de Janeiro foi forte a influência do neocolonial, devido à evocação do passado brasileiro. É isto que autoriza a falar de uma «pluralidade de estéticas» no período autoritário de Getúlio Vargas.

Estas conclusões impõem a necessidade de caracterizar a arquitetura e o urbanismo do Fascismo, que é o tema do artigo de Alberto De Bernardi (desenvolvida a partir do estudo do modelo urbano aplicado em 140 «novas cidades»), e de proceder ao estudo comparativo das «tentativas europeias de construir uma estética de regime». Alberto De Bernardi estuda o «monopólio do espaço através de políticas urbanas altamente articuladas» que, no período fascista, acabaram por deixar marcas indeléveis em todas as grandes cidades italianas. A generalizada intervenção urbanística foi complementada pela proliferação da Casa del Fascio e definida por um «estilo fascista» marcado pela existência de modernismo e antimodernismo.

Estão em causa os fenómenos de difusão dos modelos artísticos, em geral compreendidos a partir dos conceitos de analogia e influência. Annarita Gori estuda as semelhanças entre Itália e Portugal e os processos de influência manifestados em algumas grandes exposições. O seu trabalho consiste sobretudo em apresentar o cânone expositivo e estético da Exposição Documentária (1934) e da Exposição do Ano X (1936). Nelas, o Estado Novo apresenta-se como um regime de ordem, ancorado no passado, aceitando uma heterogeneidade estética que se uniformizará na Exposição do Mundo Português, em 1940.

O problema da estética dos regimes autoritários e totalitários adquire mais clareza quando se estabelece uma ligação com os limites da liberdade de expressão, os direitos do indivíduo e a legitimidade condicionadora do passado, e se pergunta a quem cabe determinar cada um destes aspetos. Como a estética não se exerce no vazio, sobretudo em regimes com vocação totalitária, assiste-se à projeção de um ideário ruralista, salvador e de refundação identitária, como se depreende das comunicações de Vittorio Caporrella e Luís Miguel Correia.

Vittorio Caporrella mostra como a propaganda fascista criou uma estruturação histórica assente no culto da romanidade e na sacralização da política. A Mostra Augustea della Romanità, em 1937 e 1938, é a expressão de um fascínio que também teve consequências estéticas.

Em Portugal, os monumentos foram, como evidencia Luís Miguel Correia, um dos veículos privilegiados de reencontro com o passado, a paisagem e as tradições. A análise de documentários cinematográficos permite expor o lugar dos monumentos na representação do País. Luís Miguel Correia acentua o comprometimento pessoal de Salazar na intervenção a que foram sujeitos no Estado Novo.

É dessa paisagem nacional que trata o artigo de Nuno Rosmaninho, concebido para mostrar as apropriações identitárias do território definidas pela arte desde o século XIX até às ideias de harmonia, ordem e felicidade no Estado Novo.

Maria Victoria Martins Rodríguez retoma a questão do cinema para mostrar o seu uso propagandista na Galiza, terra natal do ditador, durante o primeiro franquismo. O Franquismo «foi o primeiro regime em Espanha a desenhar uma política cinematográfica para governar e conservar o poder», convertendo-se numa «arma fundamental para a construção de

mentalidades». Maria Victoria Martins Rodríguez observa sobretudo a promoção de Francisco Franco. Os noticiários e documentários apresentam-no afável, descontraído, em família, numa Galiza tradicional, pura e mística.

Ainda que as análises sejam muito abrangentes, é preciso voltar sempre ao artista e à obra de arte, retomar os casos singulares sem os quais não é possível fundamentar as grandes conclusões. Matteo Pasetti apresenta o pintor Mario Sironi, Heloísa Paulo o *designer* e escultor Joaquim Tenreiro, e Alberto Pena Rodríguez o desenhador Jorge Colaço.

Heloísa Paulo analisa o trabalho do *designer* e pintor Joaquim Tenreiro, artista de origem portuguesa que se fixou no Rio de Janeiro em 1928, quando fervilhava o movimento modernista, e participou na fundação do Grupo Bernardelli, em 1931. A sua carreira, marcada pelo modernismo, culminou na criação de móveis para os palácios de Brasília. Heloísa Paulo pondera a ação política do artista e o seu comprometimento com a identidade brasileira. Politicamente próximo da oposição comunista, Joaquim Tenreiro sempre teve «consciência do papel social da arte». Com o percurso de Tenreiro, inovador nas artes e no mobiliário, Heloísa Paulo mostra como os artistas, de Portinari a Sigaud, reagiram ao Estado Novo brasileiro, permitindo-nos perceber como era «complexa a perspetiva da arte nos regimes autoritários/fascistas ou totalitários».

Alberto Pena Rodríguez estuda o humor gráfico e o anticomunismo adotados pelo artista português Jorge Colaço, admirador e amigo do general José Sanjurjo, nas representações da guerra civil espanhola. Os desenhos exprimem «uma estética propagandística», abundante na imprensa portuguesa, favorável ao salazarismo e ao franquismo e contra a II República espanhola.

Na mesma linha de particularização, Fernando Rodrigues examina a veiculação da iconografia do Estado Novo português em seis compêndios de Desenho do Ensino Secundário no Estado Novo português, produzidos entre 1932 e 1974. Na sequência de um projeto sobre educação do olhar, procura perscrutar as mudanças e as permanências nos domínios da imagem, da didática e da ideologia dos referidos manuais durante o Estado Novo. Conclui que a escola pretendia conferir ao homem novo salazarista um olhar conformado, disciplinado e passadista.

Manuel Ferreira Rodrigues expõe os reflexos da Política do Espírito na iconografia da porcelana da Vista Alegre. Após a I Guerra Mundial, na

sequência da reestruturação da Fábrica de Porcelanas da Vista Alegre, assiste-se à nacionalização e folclorização da produção artística desta empresa, não obstante as reconhecidas «dificuldades de nacionalizar a porcelana». Muitos desses pequenos e ecléticos objetos artísticos, nomeadamente as alegorias regionais e os «tipos» locais, replicavam em boa medida os objetos da «arte popular» do SPN. Uns e outros destinavam-se ao consumo e comprazimento das camadas urbanas, sendo fruídos como «adorno e elemento decorativo» dos seus espaços de sociabilidade.

A maioria dos artigos relaciona-se com o estudo da matriz estética e ideológica dos regimes autoritários e totalitários. A resistência aos modelos oficiais levou à procura de alternativas, de que é exemplo a criação de uma literatura nacional angolana anticolonial, examinada por Fernando Tavares Pimenta. «Essa literatura», escreve Fernando Tavares Pimenta, «precedeu o combate político dos nacionalistas angolanos» e contribuiu para «a afirmação da ideia de «angolanidade», que foi um dos elementos estruturadores de uma identidade nacional unificada». Um punhado de jovens escritores angolanos conseguiu criar uma literatura especificamente angolana, que precedeu o combate político dos nacionalismos angolanos, isto é, entre 1948 e 1961.

Danielle Serapiglia acentua, a partir do caso do Campeonato Mundial de Futebol de 1982, a continuidade das representações franquistas de Espanha no período subsequente à instauração da democracia. Os ministros da Cultura de Espanha, que se alternaram entre 1978 e 1982, continuaram a promover um discurso identitário muito semelhante àquele sustentado por Franco nos anos Sessenta. Os governos de centro-direita, liderados por Adolfo Suarez (1976-1981) e por Calvo-Sotelo (1981-1982), «embora não declarando abertamente, levaram por diante um discurso identitário estabelecido no franquismo tardio», em nome da «paz». O hipócrita uso da palavra *paz* pelo franquismo prolongou-se durante o período de transição. O mesmo aconteceu com o uso do folclore ou das grandes bandas de *rock*, entre 1982 e os Jogos Olímpicos de Barcelona em 1992.

Na sua globalidade, o presente livro decorre do colóquio com o mesmo nome realizado na Universidade de Aveiro, em 2016. O valor e a atualidade dos artigos permanecem intactos. No entanto, não podem, como é natural, incorporar profundamente a bibliografia surgida depois.

A realização do colóquio que deu origem a este volume ficou a dever-se ao apoio de várias entidades, a quem desejamos agradecer: Departamento de Educação e Psicologia da Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, Câmara Municipal de Ílhavo, Museu Marítimo de Ílhavo e Museu da Vista Alegre. O colóquio foi financiado pelo Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, da Universidade de Coimbra, e apoiado pelo Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro e pelo Departamento de Educação e Psicologia da mesma universidade.

Estéticas para um sistema político?

Das artes plásticas ao cinema e à literatura
no Estado Novo

LUÍS REIS TORGAL*

Resumo: Nesta comunicação pretendemos tentar explicar que o regime autoritário português se iniciou – como o fascismo italiano – com uma estética de «modernidade», de acordo, de resto, com a sua designação oficiosa, «Estado Novo», que supõe a ideia de uma «política nova», e com o «modernismo» inicial do seu principal propagandista, António Ferro. No entanto, essa «modernidade» acabou por se unir a uma lógica imperial de «classicismo» e à Tradição, que, se não se opunha por princípio à modernidade, acabou por gerar uma conceção tradicionalista e conservadora. Analisando, um pouco genericamente, o cinema e as artes performativas, as artes plásticas e a literatura, perguntar-se-á se se foram criando ou recriando estéticas para um regime ou se o regime foi adotando estéticas diferentes consoante a sua evolução no tempo, relativamente longo, de 40 anos ou ainda mais, se tivermos em conta o seu período de gestação. Além disso, notar-se-á a persistência neste tempo de Democracia de certos aspetos estéticos vigentes no Estado Novo e tentar-se-á explicar os motivos dessa persistência.

* Professor Catedrático Jubilado. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Investigador do CEIS20.

Palavras-chave: Estado Novo, Fascismo, Democracia, Estéticas, Ferro (António), Continuidades e Raturas.

Continuidades, descontinuidades e raturas

Ao analisarmos o processo histórico parece-nos por vezes existir uma persistência de determinados aspetos culturais, como se o que considerávamos – erradamente, por certo – características fundamentais do Estado autoritário, dito «fascista à portuguesa», que terminou em 25 de Abril de 1974, permanecessem na democracia (política e não tanto social), não se verificando, após um certo momento de rutura, o que consideraríamos as naturais descontinuidades. Mesmo que sejamos unânimes em afirmar que, no essencial, não se tenha verificado nunca em Portugal um neossalazarismo político, ao contrário do que sucedeu na Itália ou na Alemanha, que foram abaladas, ainda que em meras situações circunstanciais, por picos de neofascismo e de neonazismo.

Referimo-nos, por exemplo, à importância quase exclusiva concedida atualmente, na música portuguesa, ao fado, que até foi erguido à condição de «Património Imaterial da Humanidade» pela UNESCO. O chavão, com que a oposição criticava o regime, os três FFF do Estado Novo, «Fado, Futebol, Fátima», acabou por se verificar, portanto, que era pouco mais do que um simples mito^[1].

A reforçar este desfazer de uma falsa ideia oposicionista, saliente-se que a grande intérprete desse tipo de música (indiscutível e unanimemente tida como grande cantora), Amália Rodrigues, que foi por outro lado, estranhamente, a artista mais premiada do cinema português, entrou, já em 2001, no Panteão Nacional^[2] – lugar de memória construído fundamentalmente pelo Estado Novo (inaugurado em 1956) –, sem que houvesse nenhuma oposição. E o mesmo sucedeu, mais extraordinariamente ainda, há pouco tempo, com o futebolista Eusébio (2015). E nesse espaço memorial que recorda os «grandes da Pátria» – entre eles, após 1974, o símbolo da oposição, general Humberto Delgado, ou a «poeta de Abril», Sophia

¹ Ver Torgal, Luís Reis. «Os três fff do Estado Novo». In *Le Monde diplomatique*. Edição Portuguesa, dezembro de 2002.

² Ver, Torgal, Luís Reis. «O Panteão Nacional». In *Público*. Domingo, 9 de agosto de 2015, pp. 54-55.

de Mello Breyner – vão-se ouvindo, por vezes, numa visão turística, como música de fundo, não hinos de tipo revolucionário ou versos de liberdade, mas sim canções consideradas clichés da «portugalidade» e do «populismo» (cantadas por Amália, que também interpretou Camões e tantos outros significativos poetas), como «Uma Casa Portuguesa» e «Olha o Cochicho»^[3].

Mais: os *remakes* de sucesso popular no cinema são hoje as comédias atualizadas do tempo do salazarismo, que têm sempre grande êxito em transmissão televisiva: *A Canção de Lisboa*, *O Pátio das Cantigas* e *O Leão da Estrela*^[4].

Noutro contexto, neste caso de um memorialismo criativo, poderíamos notar, interrogando-nos, sobre o motivo do grande êxito comercial que tem a marca «A Vida Portuguesa», de Catarina Portas, de indubitável interesse, mas que recorda, até certo ponto, passos do Museu de Arte Popular do Estado Novo (lamentavelmente modificado e que deveria ter sido mantido, restaurado, mas inalterado, como «museu de um passado», embora com uma explicação do seu sentido, apresentada por historiadores e museólogos). Devemos também questionar a razão do sucesso de Joana Vasconcelos e a sua «arte do espetáculo à portuguesa» para encantar o mundo, e até poderemos interrogar-nos sobre a razão por que

³ «Uma Casa Portuguesa», que descreve a casa portuguesa divulgada pelo salazarismo, é um fado com música de Artur Fonseca e letra de Reinaldo Ferreira e Vasco Sequeira, que foi divulgado por Amália nos anos 50. «Olha o Cochicho» é outro fado corrido cantado por Amália Rodrigues, com música de Raul Ferrão, que fala de um assobio ouvido nas festas de S. João. As marchas dos «Santos Populares», baseadas porém nas festas originariamente do povo de Lisboa, e de grande parte do país, foram organizadas por Leitão de Barros para animar a capital junto do Parque Mayer, lugar de diversão.

⁴ *A Canção de Lisboa* (1933), de Cottinelli Telmo, que consideramos, até certo ponto, uma crítica à sociedade popular e pequeno-burguesa lisboeta do tempo, pelo lado mais à direita, a que pertencia o arquiteto Cottinelli, que fez este único filme de autoria, considerado a matriz de todas as comédias «à portuguesa», foi – devido ao sucesso do original – objeto de dois *remakes*: uma comédia teatral, o musical de Felipe La Feria (2005), e, mais recentemente (2016), o filme, com o mesmo nome, de Pedro Varela. *O Pátio das Cantigas* (1942), de Francisco Ribeiro (Ribeirinho), a comédia mais integrada no regime salazarista, do tempo da II Guerra, originou o filme do mesmo nome (2015), de Leonel Vieira (com roteiro de Pedro Varela). O filme mais tardio, uma comédia com tema futebolístico, *O Leão da Estrela* (1947), de Arthur Duarte, também foi atualizada pelo mesmo Leonel Vieira em 2015. Ver, sobre o cinema do tempo do Estado Novo: Torgal, Luís Reis (Coord.). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Coimbra, Temas e Debates, 2011 (3.ª edição); 1.ª edição: 2000.

Fernando Pessoa – o qual, integrado no modernismo, não pertenceu propriamente ao património do Estado Novo, ainda que num certo momento do início do regime tenha sido promovido por António Ferro, com o prémio do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) atribuído ao poema *Mensagem*⁵ – se transformou, sem a maioria ter lido dele uma letra, num «objeto turístico» de grande sucesso. Por outro lado, se o «Português suave» foi um símbolo da crítica da oposição a uma certa «arquitetura portuguesa» do Estado Novo⁶, o mau ou bom «Português suave» acabou por irromper no processo de construção de residências familiares dos meios rurais e urbanos, normalmente sem apoio de arquitetos, precedido do que poderemos chamar a «casa (ou *maison*) do emigrante» e agora continuado por outras «modas», uma – a mais recente – que apelidamos (com todo o respeito pelos profissionais, de que se destacam alguns no panorama mundial) de «casas de arquiteto».

O que queremos dizer, em suma, é que será duvidoso considerar «salazarista», ou «salazarenta», certa cultura e certa estética. Talvez possamos antes interrogar-nos se algumas persistências resultam não da continuidade de uma cultura e de uma estética do Estado Novo, mas sim de uma sensibilidade «portuguesa», tradicionalista e nacionalista que vai redespertando, integrada muitas vezes numa «cultura do espetáculo» ou «para turista ver».

A verdade é que só em certos momentos e através de raros autores se inova. O «sucesso» não está normalmente do lado da qualidade e da originalidade e muitas vezes a qualidade não se afirma por sê-lo, mas porque se tornou moda. O texto do Eclesiastes (1: 9) «nihil novi sub sole» («não há nada de novo sob o sol»), tem, ao fim de contas, muito de corretamente filosófico, o que não significa que não sejam certas descontinuidades e ruturas fundamentais que afinal fazem avançar a história, no seu ciclo de espiral, trazendo inovações estéticas que também se vão verificando.

⁵ Foi-lhe atribuído o prémio «Antero de Quental» de poesia, em 1933-1934, numa categoria especial, quase se diria propositadamente feita para premiar esta obra de Pessoa.

⁶ A «Casa portuguesa» defendida por Raul Lino, apesar da indubitável qualidade da sua obra foi parodiada pelos críticos de arte fora do regime com este título, «Português Suave», que era até há pouco uma marca de tabaco muito popular.

O modernismo e o início do Estado Novo

Pode dizer-se que o Estado Novo e a sua estética se iniciam pela mão de um modernista, António Ferro^[7]. É verdade que se quer por vezes afirmar que Ferro não foi verdadeiramente um modernista e que ele próprio já nos anos 30 começou a renegar o termo «modernismo», mas o certo é que (não há que escondê-lo) a sua obra tem traços estéticos claramente modernistas e foi o modernismo que afinal modelou a propaganda de Salazar, como uma espécie de «mentira» (como dizia Ferro na sua conferência de 1917 sobre o cinema^[8]) no sentido de ficção, de nova criação, que gerou conceitos como «Estado Novo»^[9]. O mesmo, de resto, havia sucedido com o fascismo italiano, de onde saíram os conceitos de *Stato Nuovo* e de *Nuova Europa*. Marinetti e D'Annunzio tiveram um papel importante na formação do fascismo em Itália e algo de idêntico sucedeu no Brasil, com alguns intelectuais que até ultrapassaram pela direita o Estado Novo de Getúlio Vargas, como o fundador do Integralismo Brasileiro, Plínio Salgado. Mesmo que recordemos a força da Tradição, do nacionalismo e do regionalismo, não podemos deixar de recordar o traço novo da sua arte ou das suas manifestações culturais e estéticas. Portanto, o reviver e a força que caracterizaram a estética arquitetónica de Raul Lino, e a influência que procurou exercer,

⁷ Cf., por exemplo, o estudo de Torgal, Luís Reis. «O Modernismo Português na Formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo». In *Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*. Porto Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, vol. 3, pp. 1085-1102. Ver também: Ramos do Ó, Jorge, *Os Anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a «Política do Espírito»*. Lisboa, Estampa, 1999, e Margarida Acciaiuoli. *António Ferro. A vertigem da palavra*. Lisboa, Bizâncio, 2013.

⁸ Ver Ferro, António. *As grandes trágicas do silêncio*. Conferência de arte realizada no Salão Olímpia, na tarde de 1 de junho de 1917. Ed. de Lisboa – Rio de Janeiro, H. Antunes, 1922. Na referida conferência, Ferro dizia: «Não haja, portanto, o escrúpulo de mentir. Afastemo-nos o mais possível da verdade da Vida, porque é justamente ela que nos amargura a vida... E deixemos que a frase iluda, que a frase engane, que a frase minta como qualquer mulher... Façamos frases, muitas frases... Elas são as serpentinas do Espírito, são as jóias da Alma. E para aqueles que as acusam de ser mentiras, eu tenho este derradeiro paradoxo: *a mentira é a única verdade dos artistas*.» (pp. 23-24).

⁹ A obra fundamental que marca praticamente o início da propaganda oficial do regime é, como se sabe, o livro de Ferro, *Salazar. O homem e a sua obra*. Lisboa Empresa Nacional de Publicidade, 1933. Na época teve várias edições em várias línguas, sempre controladas oficialmente. Em tempo recente foi publicada em novas edições em português, com prefácio de Fernando Rosas, e em italiano: *Il fascismo portoghese. Le interviste di Ferro a Salazar*. A cura di Daniele Serapiglia. Prefazione di Luís Reis Torgal. Bolonha, Edizioni Pendragon, 2014.

que vem do final da época burguesa do termo do século XIX e do início do século XX^[10], não impediu que se expressasse uma estética «moderna», quer fosse no cinema com Leitão de Barros e Jorge Brum do Canto, e mesmo com o cinema de propaganda de António Lopes Ribeiro, quer com os barros de Jorge Barradas, os cartões de Guilherme Camarinha para as tapeçarias de Portalegre, os desenhos de Manuel Lapa e de Emérico Nunes ou de Tom (Thomaz de Mello), ou mesmo de Martins da Costa (recentemente homenageado), as esculturas (ou algumas esculturas) de António Duarte e de Barata Feyo, ou de Martins Correia, os projetos arquitetónicos de Norte Júnior ou de Cassiano Branco, já da sua segunda fase. Nas artes performativas, nomeadamente na dança, recorde-se o papel do bailado Verde Gaio, já de 1940, coreografado por Francis Graça com a participação musical do maestro Frederico de Freitas, que unia a música popular ao ballet russo, do tipo de Diaghilev, tão do gosto modernista e de Ferro. Mesmo a música erudita, como a de Joly Braga Santos e sobretudo de Ruy Coelho, revelará, por certo, além de afirmações de nacionalismo, de regionalismo e mesmo de triunfalismo (note-se o acompanhamento musical do filme *Chaimite*, 1953, de Jorge Brum do Canto), traços de modernidade.

Deste modo, pode opor-se nacionalismo a modernismo? Como processo ideológico possivelmente. Mas deve destacar-se que o nacionalismo não deixou de usar estéticas modernas e o chamado «modernismo» muitas vezes caiu pura e simplesmente na «arquitetura do caixote» dos «patos bravos», como se pode ver no próprio fim do Estado Novo, continuando nos tempos atuais. Se as «avenidas novas» de Lisboa^[11] tiveram um projeto calculado, que reuniu a conceção nacionalista e imperialista com a modernidade (o Instituto Superior Técnico, de Porfírio Pardal Monteiro, é um caso particular dessa estética), o certo é que a rua de Aveiro de Coimbra – bem posterior – é um exemplo de uma «modernidade» (se assim se pode chamar) completamente fora de qualquer estética e de qualquer sentido público. A «casa portuguesa» dos bairros sociais (em Coimbra, o bairro

¹⁰ Saliente-se o significado do museu ao ar livre «Portugal dos Pequenitos», iniciado em 1937, que é obra do arquiteto modernista, autor do projeto do cinema Éden (1930) e do Hotel Vitória (1934), Cassiano Branco. É hoje como foi ontem – dado que, além do mais, é um museu próprio para as crianças – um dos museus mais visitados no país.

¹¹ Ver Ferreira, Vítor Matias. *A Cidade de Lisboa – de Capital do Império a Centro da Metrópole*. Lisboa, D. Quixote, 1987.

Marechal Carmona ou o mais popular das Sete Fontes, em Lisboa o do Arco do Cego ou da Encarnação – só para apresentar alguns exemplos) tem mais significado arquitetónico do que alguns crimes cometidos contra o urbanismo pela «nova-velha modernidade». Sem quereremos tocar, ao de leve sequer, na verdadeira arquitetura moderna e contemporânea e nos autênticos arquitetos da modernidade e da contemporaneidade, de ontem como de hoje, podemos duvidar por vezes do sentido das suas soluções.

O «classicismo» e o «historicismo»

O fascismo italiano, com a sua arquitetura romana e, sobretudo, o nazismo, com a sua lógica imperial e a intenção de dar aos jovens uma educação espartana, na base do amor à Pátria e ao seu Führer, reforçaram a atração pelo «clássico»^[12]. Menos importante em Portugal, apesar do significado (sobretudo em sentido científico) da romanidade (que está também na origem da língua e da cultura portuguesas), o que se reforçou foi a arquitetura dos castelos e dos monumentos portugueses, como mostra de nacionalismo português^[13]. É como se tudo começasse no castelo medieval e nas igrejas e mosteiros beneditinos e terminasse no salazarismo ou no corporativismo.

Mas o classicismo está presente em grandes obras, como em alguns exemplares dos palácios da Justiça^[14] ou na nova cidade universitária de Coimbra^[15]. Aqui é evidente, no plano de Cottinelli Telmo, a ideia de uma Universidade onde o «clássico romano-cristão» combina com o clássico «bem português». As «Escadas Monumentais», os murais de Joaquim Rebocho e de Severo Portela Júnior na Faculdade de Letras, as tapeçarias

¹² Só um mero exemplo: o ministro da Educação do Reich, Bernhard Rust, apelando para a ideia da ciência e da educação na *Pólis* grega, num artigo publicado no *Boletim do Instituto Alemão*, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, afirmava: «Sentimos subitamente uma profunda intimidade com o povo da Hélade» («Nacional-Socialismo e Ciência». In *Boletim do Instituto Alemão*, vols. VI-VII, p. 211).

¹³ Ver Correia, Luís Miguel. *Castelos em Portugal. Retrato do seu perfil arquitectónico (1509-1949)*, Coimbra Correia, Imprensa da Universidade, 2011, e, de próxima publicação, a sua tese de doutoramento *Monumentos. Território e identidade no Estado Novo. Da definição de um projecto à memorização de um legado* (Universidade de Coimbra, julho de 2015).

¹⁴ Ver Nunes, António. *Espaços e Imagens da Justiça no Estado Novo. Templos da Justiça e Arte Judiciária*. Coimbra, Minerva, 2003.

¹⁵ Ver Rosmaninho, Nuno. *O Poder da Arte. O Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2006.

de Guilherme Camarinha, as estátuas de Barata Feyo e de Leopoldo de Almeida são bem reveladoras dessa estética feita de diversidade na unidade, que teve basicamente como modelo a Universidade La Sapienza de Roma. Foi preciso que os anos passassem para que o modernismo tardio de Almada Negreiros surgisse no polémico edifício da Matemática ou que se erguesse o edifício verdadeiramente moderno da Associação Académica, de Alberto José Pessoa, ou seja, o mesmo arquiteto da Faculdade de Letras, de gosto absolutamente clássico fascista, «à portuguesa»! A estética do Estado Novo, saída do modernismo, voltava a ele, adaptando-se às novas circunstâncias. Sempre com uma aura de «Progresso», como parece indicar o monumento a Duarte Pacheco em Loulé^[16] ou o filme que António Lopes Ribeiro lhe dedicou por altura da sua morte^[17], e de Propaganda, de que são exemplo as exposições e os cortejos históricos, que foram sendo realizados com pompa e circunstância, nomeadamente as dos anos 1930-40, sobretudo nos espetáculos dos Centenários, que celebraram a «vitória da Pátria» em 1940, «ano áureo» do Estado Novo, na continuação do que se passara em 1140 e 1640^[18].

A literatura e o cinema

Não se pode dizer que há propriamente uma «literatura salazarista». Mesmo o autor considerado mais próximo do que se poderia chamar uma «literatura de regime», Joaquim Paço d'Arcos, está longe de se poder entender assim^[19].

¹⁶ Monumento esboçado primeiro por Cottinelli Telmo e depois por Cristino da Silva, foi inaugurado em Loulé em 1953, com a presença de Salazar. É bem indicativo de uma imagem de Progresso, desenvolvido e sempre inacabado, com se queria identificar a figura do ministro das Obras Públicas Duarte Pacheco, que morreu próximo de Setúbal, em 16 de novembro de 1943, num desastre de viação.

¹⁷ Ver Torgal, Luís Reis. «Um documentário de propaganda do Estado Novo: *A Morte e a Vida do Engenheiro Duarte Pacheco*». In *Al-Úliá. Revista do Arquivo Municipal de Loulé*, n.º 14, 2014, pp. 113-120. Também publicado por Vieira, Patrícia e Serra, Pedro (coord.), *Imagens achadas. Documentários, política e processos sociais em Portugal*. Lisboa, Edições Colibri, 2014, Parte II, capítulo 6, pp. 109-119.

¹⁸ Ver, por exemplo, Acciaiuoli, Margarida, *Exposições do Estado Novo 1934/1940*. Lisboa, Livros Horizonte, 1998.

¹⁹ Ver Torgal, Luís Reis. *Estados Novos, Estado Novo*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2009 (2.ª edição), parte III, cap. IV, «Literatura e «cultura oficial» no Estado Novo».

Quando muito, indiretamente, alguns dos seus livros^[20] são um convite à não emigração para fora das nossas fronteiras continentais e ultramarinas, tal como desejava Salazar, assim como teve esse sentido o filme *Feitiço do Império*, de 1940, de António Lopes Ribeiro.

De um modo geral, a literatura premiada pelo Estado Novo anda à volta de temáticas cristãs e tradicionalistas, de oposição do campo à cidade, mas nunca havendo nenhuma obra sobre Salazar que tenha sido alguma vez premiada, ainda que no campo da História, quer da História propriamente dita quer da «História contada às crianças», além de uma historiografia e de uma divulgação histórica sobre os valores caros ao Estado Novo, se saliente uma história de Portugal em que o historicismo termina no salazarismo ou no seu corporativismo, como sucede com a *História de Portugal*, de João Ameal, ou com a *Historiazinha de Portugal*, para crianças, de Adolfo Simões Müller. Ao invés, por exemplo, obras de teatro que tivessem como tema a vida de Salazar ou em que a propaganda salazarista fosse mais saliente eram logo colocadas de parte pelo júri^[21].

Quanto aos autores «clássicos», além de Ferro ter procurado lançar Pessoa com a sua obra nacionalista *Mensagem*^[22], pode dizer-se que o realismo de Eça de Queirós (alguns dos seus descendentes fizeram parte do grupo salazarista^[23]) não se afastava dos valores do Estado Novo, sendo encarado como uma crítica à sociedade burguesa^[24]. Antero de Quental, considerado o poeta revolucionário do final do século XIX, ou o satírico Fialho de Almeida, deram, com Eça, os seus nomes a prémios distribuídos pelo SPN. O poeta republicano Guerra Junqueiro, o «poeta da República»

²⁰ Referimo-nos ao livro *Diário dum Emigrante* (Barcelos, Companhia Editora do Minho, 1936). Trata-se do diário fictício de Pedro Manuel, que emigrara para o Brasil, nos anos de 1928 a 1930, que já fora objeto de um outro livro do autor, *Amores e Viagens de Pedro Manuel* (1935).

²¹ Ver Neto, Sérgio. «Para o Estudo da «Estética Oficial» do Estado Novo. Os prémios de teatro ‘Gil Vicente’ do SPN/SNI (1935-1949)». In *Estudos do Século XX*, n.º 1, 2001, pp. 117-155.

²² Primeira edição: *Mensagem*. Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1934.

²³ Entre eles, destaque-se António Eça de Queirós (1891-1968), filho do escritor, que nasceu em Paris durante a sua estadia ali como diplomata. Depois de ter militado na I República nas linhas monárquicas e de ter sido, mais tarde, partidário do nacional-sindicalismo, teve várias funções no Estado Novo, entre elas a de vice-diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) e a de diretor da Emissora Nacional.

²⁴ Note-se que o prémio de prosa do SPN intitulava-se «Eça de Queirós».

(que foi mesmo acusado de inspirar o regicídio^[25]), foi usado nos livros escolares e nas bibliotecas das Casas do Povo porque transpirava uma estética simples, cheia de valores rurais e da natureza. O mesmo sucedia com João de Deus. E aconteceu, mais proximamente, com autores tradicionalistas e regionalistas como Augusto Gil.

O regionalismo era um valor para o regime que – apesar de ter uma ação de vigilância policial sobre autores como Torga ou Régio, cujo «regionalismo» tem um carácter universalista e que também procuravam instilar a ideia de uma revolta, quase egotista, contra a sociedade conservadora – utilizava-os nos momentos que considerava importantes, como os excluía ou os perseguia noutros momentos^[26]. Mesmo o imaginado «bombista» antimonárquico Aquilino Ribeiro, perseguido pela PIDE e pelas diversas instituições do Estado Novo, incluindo a Assembleia Nacional, por – dizia-se – atentar contra os valores da portugalidade^[27], como escritor que retratou os valores regionais da linguagem, da paisagem e das figuras populares, as quais tratou de forma genial (como o célebre Malhadinhas), não deixou de poder participar na revista *Panorama*, do SPN/SNI. Escritores como Régio^[28] foram convidados a colaborar com os organismos públicos para comporem coletâneas para as escolas e para o povo.

Claro que há uma política do Estado Novo em relação ao cinema, mesmo no tempo marcelista, no sentido de apoiar filmes que se consideravam dentro dos seus valores^[29] (já se considerou que essa política

²⁵ Tal resulta do poema de 1890, dedicado a Fialho de Almeida e publicado pela imprensa da época, «O Caçador Simão». Simão era o último nome do rei D. Carlos, que foi morto, com o herdeiro do trono Luís Filipe, em Lisboa em 1 de fevereiro de 1908 («Regicídio»). Termina com os seguintes versos: «Tocam clarins de guerra a Marselhesa... / Desaba um trono em súbita explosão!... / Papagaio real, diz-me, quem passa? / – É alguém, é alguém que foi à caça. / Do caçador Simão!...»

²⁶ Ver Nunes, Ricardo. *Miguel Torga e a PIDE. A repressão e os escritores no Estado Novo*. Coimbra, Minerva, 2007.

²⁷ O que causou essa ideia foi, sobretudo, a sua obra, dos anos 50, *Príncipes de Portugal. Suas grandezas e misérias* (1952).

²⁸ *Poesia de ontem e de hoje*. Colectânea realizada por José Régio. Lisboa, 1956. Campanha Nacional de Educação de Adultos, Plano de Educação Popular, «Colecção Educativa». Com citação de Salazar na portada.

²⁹ Ver, entre outras, lei n.º 2017, de 18 de fevereiro de 1948, que cria o Fundo Português de Cinema, e a lei 7/71, de 7 de dezembro. Ver Cruchinho, Fausto. «O Conselho do Cinema e o Fundo do Cinema». In Torgal, Luís Reis (Coord.), *O cinema sob o olhar de Salazar*, obra já citada.

permaneceu até hoje^[30], e é certo que foram feitos inúmeros filmes de propaganda, ao nível dos documentários^[31] e dois de ficção (*Revolução de Maio*, 1937, e *O Feitiço do Império*, 1940, ambos de António Lopes Ribeiro)^[32], mas não é esse o cinema de eleição. Por isso Ferro se queixava em dada altura da importância que tinha a comédia no gosto do público que ia às salas de cinema, o qual, se começou no sonoro com uma biografia dramática sobre uma fadista, *A Severa* (1930), de Leitão de Barros, teve na *Canção de Lisboa* (1933), do arquiteto Cottinelli Telmo^[33], a obra de referência de todas as comédias que surgiram nesse período de ouro de artistas cómicos, com Vasco Santana e António Silva à frente. Mesmo o cinema histórico, de que se destacam *Inês de Castro* (1944) e *Camões* (1946)^[34], de Leitão de Barros, não são «filmes de regime», embora se integrem no regime. Talvez mais próximo disso tenha acabado por ser, pelas circunstâncias da guerra no Ultramar, *Chaimite* (1953), de Jorge Brum do Canto, sobre as «gloriosas» guerras africanas do final do século XIX.

O neorealismo italiano do pós-guerra foi aqui visto nas salas de cinema, ainda que com os cortes necessários da Censura^[35], e essa estética de fundo social, característica do pós-guerra, pouca expressão revolucionária teve no cinema português. As obras de Manuel Guimarães^[36],

³⁰ Ver Vasconcelos, António-Pedro. «O «dirigismo cultural». O caso do cinema português». In *Público*, 26 de setembro de 2016, p. 44.

³¹ Ver Paulo, Heloísa. «O documentarismo cinematográfico: linguagem da sociedade e instrumento para o historiador». In Torgal, Luís Reis (Coord.). *O Cinema sob o olhar de Salazar*, e Piçarra, Maria do Carmo. *Salazar vai ao Cinema. O Jornal Português de Actualidades Filmadas*, Coimbra, Minerva, 2006, e *Salazar vai ao Cinema II. A «Política do Espírito» no Jornal Português*. Lisboa, DrellaDesign, Lda., 2011.

³² Ver Torgal, Luís Reis. «Propaganda, ideologia e cinema no Estado Novo. A ‘conversão dos descrentes’». In Torgal, Luís Reis (Coord.), *ob. cit.*

³³ Acrescente-se que esta obra foi o primeiro filme sonoro feito integralmente em Portugal nos estúdios da Tóbis Portuguesa.

³⁴ Ver Torgal, Luís Reis. «Afonso Lopes Vieira e o filme *Camões*, de Leitão de Barros». *Cadernos de Estudos Leirienses*, n.º 7, abril 2016, dedicados ao tema do congresso «A glória do esquecimento: 70 anos sobre a morte de Afonso Lopes Vieira», pp. 117-125.

³⁵ Ver Henry, Christel. *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006; e Pita, António Pedro. *Conflito e unidade no Neo-Realismo Português. Arqueologia de uma problemática*, Porto, Campo das Letras, 2002.

³⁶ Manuel Guimarães foi praticamente o nosso único representante desse movimento. *Saltimbancos*, adaptação ao cinema de um livro sobre o circo do escritor neorealista Leão Penedo, foi a sua primeira obra (1951). Depois surgiu *Nazaré* (1952), com argumento do

que tiveram a colaboração de escritores neorrealistas, entre eles Alves Redol, objetivamente (não na intenção) pouco mais avançariam do que filmes integrados no regime em que se retratavam os dramas do campo e da cidade, com o fado à mistura, ou com a obra de eleição estética do fim do cinema mudo, *Maria do Mar* (1930), de Leitão de Barros, que afinal foi o autor de uma «cultura do espetáculo» da época do salazarismo, organizando cortejos, exposições e marchas populares. E o realismo de Eça foi adaptado (embora com as devidas censuras) ao teatro e ao cinema^[37] ou o neorrealismo de Fernando Namora constituiu a literatura mais utilizada na adaptação ao cinema.

Mesmo o «cinema novo» ou – de acordo com um professor, investigador e homem do cinema e do teatro Paulo Filipe Monteiro – «novo cinema»^[38], apesar de algumas mensagens discretas contra o regime, nunca foi, nem poderia ser, antirregime, e o próprio Estado, na sua época marcelista, não deixou de o integrar, com algumas críticas, no panorama do «Cinema Português»^[39], que não tolerava, nessa altura, em tempo de guerra, os temas ultramarinos, que serviam sim de documentário de defesa da luta de Portugal em África, considerada oficialmente tão nossa como Timor ou o Minho e o Algarve^[40].

neorrealista renomado Alves Redol. Ambos os filmes foram cortados pela Censura, assim como *Vidas Sem Rumo* (1956), com argumento do próprio Manuel Guimarães e com diálogos de Redol. Curiosamente e quase diríamos contraditoriamente, Guimarães passou para o tipo de filme ligeiro de gosto popular mais do que duvidoso, numa fase de crise aguda do cinema português: *A Costureirinha da Sé* (1958). Ainda voltou ao neorrealismo, tendo o apoio de António da Cunha-Telles, com *O Crime da Aldeia Velha* (1964), adaptação da peça homónima de Bernardo Santareno, e *O Trigo e o Joio* (1965), adaptação de Fernando Namora, um dos escritores mais interpretados pelo cinema português. Estávamos, porém, já na época do «cinema novo» ou «novo cinema».

³⁷ O livro *Os Maias* foi adaptado ao teatro pela companhia Rey Colaço-Robles Monteiro em 1941 e foi representada em 1963 no Teatro Nacional D. Maria II. *O Primo Basílio* foi adaptado ao cinema por António Lopes Ribeiro em 1959.

³⁸ Ver Monteiro, Paulo Filipe. «Uma margem no centro: a arte e o poder do «novo cinema»». In Torgal, Luís Reis (Coord.), *ob. cit.*

³⁹ *O Cinema Português*. Lisboa, Secretaria de Estado da Informação e Turismo – Direcção-Geral da Informação, Colecção Actualidade, 1973. A edição em inglês, da coleção «Portugal Now», *The Portuguese Cinema*, é já de fevereiro de 1974.

⁴⁰ Ver Piçarra, Maria do Carmo. *Azuis ultramarinos: propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa, Edições 70, 2015 (trata-se da edição da tese de doutoramento, com o mesmo nome, apresentada em 2012 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, orientada pelo Professor João Mário Grilo). Ver também, de Jorge

Estéticas da «oposição»

Obviamente este não é o tema desta comunicação, se bem que temos, de forma indireta, falado de algumas figuras da oposição ao regime de Salazar-Caetano, como os escritores neorrealistas Alves Redol ou Fernando Namora, ambos mais próximos do Partido Comunista, sobretudo o primeiro, sendo perseguidos ou vigiados pela PIDE^[41]. Todavia, entendemos que deveríamos tocar, mesmo que ao de leve, no assunto, porque talvez assim fique melhor definido o sentido das estéticas usadas pelo Estado Novo.

Por exemplo, falámos também do regionalismo de Aquilino que, obviamente, nada tem a ver com uma visão da natureza e do homem em termos de «bilhete-postal», narrando sim, de forma realista e dura, e universal, a realidade da terra. Se lermos a poesia de Torga ou de Manuel Alegre, encontramos também um grande apego a Portugal, mas ao «Portugal autêntico», que se vive nas profundezas do espírito e na sua própria identidade popular, e não na identidade nacionalista e imperialista construída pelo Estado Novo.

Não abordámos, nesta comunicação, a Rádio ou a Televisão, para entendermos como estes novos meios de transmissão foram fundamentais na implantação e afirmação do Estado Novo, da sua cultura e mesmo da sua estética ou das suas estéticas – tema que, em certo sentido, tratámos num outro texto e, em parte, noutra comunicação desta série de encontros^[42] –, mas não devemos deixar de assinalar também que foi através da Rádio que se iam transmitindo as vozes da oposição assim como as vozes da revolução, como sucedeu com o anúncio do 25 de Abril, com as

Seabra, igualmente uma tese de doutoramento, orientada pelo Professor Abílio Hernandez Cardoso, *África Nossa. O Império Colonial na Ficção Cinematográfica Portuguesa 1945-1974*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2011.

⁴¹ Ver Silva, Paulo Marques da. *Fernando Namora por entre os dedos da PIDE. A repressão e os escritores no Estado Novo*. Coimbra, Minerva, 2009.

⁴² Torgal, Luís Reis. «'A Radiofonia ao serviço do Estado'. Os inícios da Emissora Nacional e o Salazarismo». *A comunicação social transfronteiriza*. Segundo seminário europeu de comunicação social. Pontevedra, 25 a 27 de fevereiro de 1999. Universidade de Vigo-Faculdade de Ciências Sociais, Universidade de Coimbra – Faculdade de Letras, 2000, pp. 93-116; e «Ouvir, ver, ler e...converter. Rádio, cinema e literatura, na propaganda do Estado Novo». In *Tra due crisi. Urbanizzazione, mutamenti social e cultura di massa tra gli anni Trenta e gli anni Settanta*. A cura di Matteo Pasetti. *Quaderni di Storicamente*, Bolonha, Archetipolibri, 2013, pp. 213-230.

canções «E depois do Adeus...», interpretada por Paulo de Carvalho^[43], e «Grândola, vila morena», composta e interpretada por José Afonso (mais popularmente, Zeca Afonso ou somente «o Zeca»), canção que se tornou uma espécie de «bandeira da Liberdade». De resto, as suas canções, como de tantos outros músicos de intervenção – que têm sido estudados^[44], – são particularmente de cunho popular, mas entendendo aqui o povo como sofrido e capaz de vir a manifestar-se politicamente, apesar de adormecido pelo autoritarismo salazarista. De resto, o «Cante» alentejano, considerado agora, desde 2014, como «Património Imaterial da Humanidade» pela UNESCO, era entendido – ainda que o Estado Novo não deixasse de o divulgar também, num sentido «folclórico» – como uma espécie de canto de trabalho desse povo da planície e do latifúndio, mais agarrado do que nenhum outro a uma militância de luta política. Entretanto, o fado de Lisboa e a canção de Coimbra^[45] sofriam transformações estéticas pouco referidas, a partir dos anos 60, tornando-se, muitas vezes, pela voz da própria Amália e sobretudo de Carlos do Carmo, de José Afonso ou de Adriano Correia de Oliveira, de António Bernardino («Berna») e até de Luís Goes, cantos de intervenção (como a «balada», no caso de Coimbra) ou, pelo menos, de uma nova estética. O mesmo sucedeu com Fernando Lopes-Graça – que atacou fortemente o fado entendido como «canção popular portuguesa por excelência» – no âmbito da música clássica e coral, cujos temas eram muitas vezes de raiz popular, com uma estética nova, dissonante. Assim, respondia a um jornalista que lhe perguntou: – «Repudia a ideia comumente espalhada de que o fado é a «canção nacional por excelência»?»:

«Sim, repudio em absoluto. E confesso que não há *slogan* nenhum a respeito de Portugal que mais me irrite do que esse. O conceito de «canção nacional por excelência» já é falso a respeito de qualquer povo ou nação. Quanto mais

⁴³ Letra de José Niza e composição de José Calvário. Neste caso, trata-se não de uma música com conteúdo político – o que sucedeu com outras que, como esta, foram apresentadas no Festival Europeu da Canção – mas que veio a ter um aproveitamento político: o adeus ao Estado Novo

⁴⁴ Ver Raposo, Eduardo. *O papel sociocultural e político do canto de intervenção na oposição ao Estado Novo (1960-1974)*. Dissertação de mestrado. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998, e *Cantores de Abril. Entrevistas a Cantores e outros protagonistas do «Canto de Intervenção»*. Lisboa, Colibri, 2000.

⁴⁵ Nery, Rui Vieira, *Para uma história do fado*. Lisboa: Público, 2004.

o não é a respeito de um povo, o povo português, que possui um folclore poético-musical tão rico e tão autêntico, que, infelizmente, até os próprios portugueses tendem a subestimar em benefício de uma canção incaracterística e bastarda, qual é o fado!»^[46].

E não deixa de ser curioso, por contraditório, que o Auditório Municipal Fernando Lopes-Graça, em Almada, se tenha transformado numa espécie de «casa do Fado», onde se realizam regularmente festivais dedicados a essa canção, considerada comumente, ainda hoje (ao invés do que pensara Lopes-Graça), como a «canção nacional portuguesa»!

O que quisemos, pois, dizer, neste brevíssimo apontamento, foi reforçar a ideia de que pode haver temas que parecem ser considerados como património dos Estados autoritários ou totalitários e que, na verdade, não o são essencialmente. Tudo depende da interpretação que lhes for dada pelo autor e pelo recetor.

Conclusão

Não há, pois, a nosso ver, uma «estética de regime», mas sim estéticas que vão surgindo e vão sendo utilizadas pelo regime, que só rejeitava aquelas que eram manifestamente contra ele.

Neste sentido, talvez tenha uma grande significado simbólico um texto de Salazar sobre a arquitetura – independentemente de certa falta de liberdade de criação que surgiu na sua época, da criação de «estilos públicos» mais ou menos uniformes e distintos, e de campanhas, como as «escolas do Plano dos Centenários», dos anos 40, e de alguns aspetos na arquitetura e nas outras artes que acabaram por caracterizar de forma bem delineada a arte do Estado Novo –, ao refletir sobre o tema, logo em 1933, na célebre obra de António Ferro, *Salazar. O homem e a sua obra*. Perante um novo edifício escolar que se estava a construir, terá afirmado ao seu «entrevistador»:

⁴⁶ Lopes-Graça, Fernando. *A Música Portuguesa e os seus problemas*, Lisboa, Cosmos, 1973, «Considerações e desconsiderações (através de algumas falas jornalísticas)», «Fala sexta. Fala-se do fado («fatalmente»...)», p. 253. Este texto tem a data original de 1962.

É pena que os novos arquitetos portugueses, onde se contam rapazes de tanto valor, não se empenhem em criar um tipo de construções, para edifícios públicos, que esteja dentro da nossa época, mas, simultaneamente, dentro da nossa raça e do nosso clima. Suponho que eles seguem, com demasiada subserviência, os figurinos lá de fora.

E, perante a afirmação-questão de Ferro, que lhe fala de uma arte do regime, como na Itália a «arte monumental fascista, discutível, mas inconfundível...», Salazar respondeu:

Não peço tanto... Longe de mim a pretensão ridícula de criar um estilo ou de inspirar um estilo. Contento ficarei se as obras a realizar forem portuguesas e simplesmente belas^[47].

O Estado Novo – o nosso tipo de Estado fascista – não terá criado um estilo, mas criou uma política cultural ou culturas que supunham ou supuseram várias estéticas, que se julgavam adaptadas ao «ser português», que Salazar perseguia como valor fundamental da sua política, um «ser português» idealizado (recorde-se o concurso «a aldeia mais portuguesa de Portugal», de que Monsanto, na Beira Baixa, foi a vencedora), por vezes fora dos autênticos costumes e sentimentos do «ser português».

Por sua vez, o reaparecimento de alguns valores estéticos que hoje surgem não devem, pois, ser vistos como um neossalazarismo, mas sim como a ideia de que se devem respeitar os valores da identidade portuguesa ou que eles são valores que ultrapassam quaisquer regimes e que se adaptam perfeitamente à sensibilidade pouco profunda de uma «cultura do espetáculo» ou «do turismo», entendido hoje menos como a viagem que leva ao conhecimento de «nós» e dos «outros» e sim – nesta era economicista e de novos nacionalismos, no contexto de uma globalização ou de um «mundo plano» sem valores cosmopolitas – como produto rentável que é necessário saber exportar através de sistemas novos do agora chamado «empreendedorismo», que antes deveria ser entendido como uma forma de imaginação crítica.

⁴⁷ Cf. Ferro, António. *Salazar. O homem e a sua obra*, Lisboa Empresa Nacional de Publicidade, 1933. Note-se que este e outros textos só surgem a partir da 2.^a edição, depois da Conferência Económica de Londres, realizada de 12 de junho a 27 de julho de 1933, em que Ferro fez novas entrevistas a Salazar. Na 3.^a edição que consultámos, pp. 200-201.

Referências bibliográficas

- ACCIAIUOLI, Margarida (1998). *Exposições do Estado Novo 1934/1940*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ACCIAIUOLI, Margarida (2013). *António Ferro. A vertigem da palavra*. Lisboa: Bizâncio.
- CORREIA, Luís Miguel (2011). *Castelos em Portugal. Retrato do seu perfil arquitectónico (1509-1949)*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- CORREIA, Luís Miguel (2020). Monumentos. Território e identidade no Estado Novo. Da definição de um projecto à memorização de um legado (Em preparação para publicação).
- CRUCHINHO, Fausto (2011). O Conselho do Cinema e o Fundo do Cinema. Notas sobre o seu funcionamento (1962-1971). In Torgal, Luís Reis (Coord.). *O cinema sob o olhar de Salazar* (3.ª ed.). Coimbra: Temas e Debates (1.ª edição: 2000).
- FERREIRA, Vítor Matias (1987). *A Cidade de Lisboa – de Capital do Império a Centro da Metrópole*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- FERRO, António (1922). *As grandes trágicas do silêncio*. Conferência de arte realizada no Salão Olímpia, na tarde de 1 de junho de 1917. Lisboa-Rio de Janeiro: H. Antunes.
- FERRO, António (1933). *Salazar. O homem e a sua obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- FERRO, António (2014). *Il fascismo portoghese. Le interviste di Ferro a Salazar*. A cura di Daniele Serapiglia. Prefazione di Luís Reis Torgal. Bolonha: Edizioni Pendragon.
- HENRY, Christel (2006). *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LOPES-GRAÇA, Fernando (1974). *A Música Portuguesa e os seus problemas*. Lisboa: Cosmos. Este texto tem a data original de 1962.
- MONTEIRO, Paulo Filipe (2011). Uma margem no centro: a arte e o poder do <novo cinema>. In Torgal, Luís Reis (Coord.). *O cinema sob o olhar de Salazar* (3.ª ed.). Coimbra: Temas e Debates (1.ª edição: 2000).
- NETO, Sérgio (2001). Para o Estudo da <Estética Oficial> do Estado Novo. Os prémios de teatro <Gil Vicente> do SPN/SNI (1935-1949) (2001, pp. 117-155). In *Estudos do Século XX*, 1.
- NUNES, António Manuel (2003). *Espaços e Imagens da Justiça no Estado Novo. Templos da Justiça e Arte Judiciária*. Coimbra: Minerva.

- NUNES, Ricardo (2007). *Miguel Torga e a PIDE. A repressão e os escritores no Estado Novo*. Coimbra: Minerva.
- PAÇO D'ARCOS, Joaquim (1936). *Diário dum Emigrante*. Barcelos: Companhia Editora do Minho.
- PAULO, Heloísa (2011). O documentarismo cinematográfico: linguagem da sociedade e instrumento para o historiador. In Torgal, Luís Reis (Coord.). *O cinema sob o olhar de Salazar* (3.^a ed.). Coimbra: Temas e Debates (1.^a edição: 2000).
- PESSOA, Fernando (1934). *Mensagem*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- PIÇARRA, Maria do Carmo (2006). *Salazar vai ao Cinema. O Jornal Português de Actualidades Filmadas*, Coimbra, Minerva, 2006.
- PIÇARRA, Maria do Carmo (2011). *Salazar vai ao Cinema II. A <Política do Espírito> no Jornal Português*. Lisboa: DellaDesign.
- PIÇARRA, Maria do Carmo (2015). *Azuis ultramarinos: propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- PITA, António Pedro (2002). *Conflito e unidade no Neo-Realismo Português. Arqueologia de uma problemática*. Porto: Campo das Letras.
- RAMOS DO Ó, Jorge (1999). *Os Anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito”*. Lisboa: Estampa.
- RAPOSO, Eduardo (1998). *O papel sociocultural e político do canto de intervenção na oposição ao Estado Novo (1960-1974)*. Dissertação de mestrado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- RAPOSO, Eduardo (2000). *Cantores de Abril. Entrevistas a Cantores e outros protagonistas do <Canto de Intervenção>*. Lisboa, Colibri.
- RÉGIO, José (1956). *Poesia de ontem e de hoje*. Colectânea realizada por José Régio. Lisboa: Ministério da Educação Nacional.
- RIBEIRO, Aquilino (1952). *Príncipes de Portugal. Suas grandezas e suas misérias*. Lisboa: Livros do Brasil.
- ROSMANINHO, Nuno (2006). *O Poder da Arte. O Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- RUST, Bernhard (1937). Nacional-Socialismo e Ciência. In *Boletim do Instituto Alemão*, vols. VI-VII, p. 211.
- SEABRA, Jorge (2011). *África Nossa. O Império Colonial na Ficção Cinematográfica Portuguesa 1945-1974*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- SECRETARIA DE ESTADO DA INFORMAÇÃO E TURISMO (1973). *O Cinema Português*. Lisboa: Secretaria de Estado da Informação e Turismo – Direcção-Geral da Informação, Colecção Actualidade.

- SILVA, Paulo Marques da (2009). *Fernando Namora por entre os dedos da PIDE. A repressão e os escritores no Estado Novo*. Coimbra: Minerva.
- TORGAL, Luís Reis (2000). <A Radiofonia ao serviço do Estado>. Os inícios da Emisora Nacional e o Salazarismo (pp. 93-116). *A comunicação social transfronteiriça*. Segundo seminário europeu de comunicação social. Pontevedra, 25 a 27 de fevereiro de 1999. Universidade de Vigo –Faculdade de Ciências Sociais e Universidade de Coimbra – Faculdade de Letras.
- TORGAL, Luís Reis (2002 dezembro). Os três fff do Estado Novo. In *Le Monde diplomatique*. Edição Portuguesa.
- TORGAL, Luís Reis (2004). O Modernismo Português na Formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo (vol. 3, pp. 1085-1102). In *Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- TORGAL, Luís Reis (2009). *Estados Novos, Estado Novo*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- TORGAL, Luís Reis (2011). Propaganda, ideologia e cinema no Estado Novo. A <conversão dos descrentes>. In Torgal, Luís Reis (Coord.). *O cinema sob o olhar de Salazar* (3.^a ed.). Coimbra: Temas e Debates (1.^a edição: 2000).
- TORGAL, Luís Reis (2013). Ouvir, ver, ler e... converter. Rádio, cinema e literatura, na propaganda do Estado Novo (pp. 213-230). In *Tra due crisi. Urbanizzazione, mutamenti social e cultura di massa tra gli anni Trenta e gli anni Settanta*. A cura di Matteo Pasetti. *Quaderni di Storicamente*. Bolonha: Archetipolibri.
- TORGAL, Luís Reis (2014). Um documentário de propaganda do Estado Novo: *A Morte e a Vida do Engenheiro Duarte Pacheco* (pp. 113-120). In *Al-Úliá. Revista do Arquivo Municipal de Loulé*, 14.
- TORGAL, Luís Reis (2015-08-09). O Panteão Nacional (pp. 54-55). In *Público* 9230. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/08/09/opiniao/opiniao/o-panteao-nacional-1704473?page=-1>.
- TORGAL, Luís Reis (Coord.) (2011). *O cinema sob o olhar de Salazar* (3.^a ed.). Coimbra: Temas e Debates (1.^a edição: 2000).
- TORGAL, Luís Reis. Afonso Lopes Vieira e o filme *Camões*, de Leitão de Barros». *Cadernos de Estudos Leirienses*, n.º 7, abril 2016, dedicados ao tema do congresso «A glória do esquecimento: 70 anos sobre a morte de Afonso Lopes Vieira», pp. 117-125.
- VASCONCELOS, António-Pedro (2016-09-26). O <dirigismo cultural> – O caso do cinema português (p. 44). In *Público*, 26 de setembro de 2016, p. 44. Disponível

em: <https://www.publico.pt/2016/09/26/culturaipilon/opinioao/o-dirigismo-cultural-o-caso-do-cinema-portugues-1745138>.

VIEIRA, Patrícia e Serra, Pedro (Coord.) (2014). *Imagens achadas. Documentários, política e processos sociais em Portugal*. Lisboa: Edições Colibri.

Le città nuove

Architettura e urbanistica del fascismo

ALBERTO DE BERNARDI*

Sommario: La relazione intende occuparsi di un fenomeno specifico del fascismo italiano rappresentato dall'edificazione di «città nuove» ubicate soprattutto nelle zone costiere da poco bonificate. La «bonifica integrale» è stata uno dei capisaldi della politica agricola del fascismo, volta a recuperare terre incolte e soprattutto paludose, dove da secoli imperversava la malaria. L'aumento della superficie agraria serviva a incrementare la produzione agricola, senza dover aggredire la questione del latifondo a coltura estensiva che soprattutto nel Sud rappresentava il maggiore ostacolo alla modernizzazione delle campagne. Nelle terre «redente» come si diceva allora vennero costruiti nuovi insediamenti urbani nei quali vennero trasferire migliaia di famiglie contadine, nel tentativo di allentare – in un momento nel quale l'emigrazione transoceanica era bloccata – la pressione demografica nelle campagne. Le «città nuove» rispondevano a un modello urbanistico molto chiaro che venne replicato nelle circa 140 nuove città fino ad ora censite. La più frequente tipologia insediativa corrispondeva infatti ad un centro di servizi posto all'interno di un'area d'insediamento agricolo sparso, in cui le case rurali sono poste direttamente sull'appezzamento agricolo assegnato alla famiglia colonica. Il centro

* Professore ordinario di Storia contemporanea all'Università di Bologna.

di aggregazione non aveva carattere residenziale, ma comprendeva edifici pubblici (casa del fascio, chiesa, ambulatorio, municipio, caserma della milizia e scuola) e servizi (consorzio agrario, spaccio, barbiere, locanda), organizzati intorno ad una piazza o ad un asse viario. Ma queste finalità che sottendevano l'ideologia della ruralizzazione dell'Italia e della lotta all'urbanesimo a cui faceva riferimento una visione tradizionale della famiglia contadina, non deve fare pensare a insediamenti primi di una prospettiva architettonica. Infatti negli insediamenti di fondazione si riflette la complessità del panorama architettonico italiano degli anni trenta, in cui convivevano le istanze del razionalismo europeo più rigoroso, con il cosiddetto stile «novecento» che perseguiva una rilettura della tradizione, per tacere delle posizioni più accademiche.

Parole chiave: Fascismo, architettura, urbanistica, storia contemporanea, Casa del Fascio.

Arte di regime

La fascistizzazione della società costituì l'architrave del progetto totalitario. Esso implicava, come emerge ormai nitidamente dalle ricerche più aggiornate non solo sul regime italiano e tedesco, ma anche su quelli portoghese e spagnolo e perfino su quello «varghista» in Brasile, l'intreccio sempre più stretto tra il controllo sociale, di stampo poliziesco e repressivo, e il consenso popolare alimentato dalla mobilitazione di massa nei confronti dello «stato nuovo» e dei miti politici idealizzati dal potere dispotico: il culto del capo carismatico, il progetto corporativo, l'esaltazione dello spirito gerarchico come principio normativo della società, i sogni imperiali, la creazione dell'uomo nuovo. La «distruzione del nemico interno» doveva combinarsi, infatti, con la progressiva trasformazione dei cittadini in «uomini nuovi», cioè in credenti della nuova religione civile costruita attorno ai quei miti collettivi: si apriva dunque lo spazio per una grande opera, capillare e profonda, di pedagogia collettiva rivolta a cambiare radicalmente lo spirito pubblico e a integrare sempre più i cittadini nello stato totalitario. Questa opera che consisteva in un progetto di manipolazione delle coscienze attraverso un proselitismo propagandistico martellante e univoco che accompagnava in permanenza la vita degli individui, si basava sulla sapiente utilizzazione dei nuovi strumenti della comunicazione di massa, che andavano ben oltre la parola e utilizzavano con sapienza tutte le arti visive.

Come è noto, nei regimi totalitari il «grande pedagogo» era il partito unico, incaricato di organizzare la macchina propagandistica, attraverso una variegata costellazione di organismi nei quali i cittadini, fin dalla tenera età, erano coercitivamente obbligati a iscriversi e a partecipare alle loro attività: campi di addestramento premilitare, attività sportive, viaggi organizzati ai luoghi «sacri» della patria e del regime, spettacoli pubblici, parate politiche di massa in occasione delle scadenze del nuovo «calendario civile» imposto dal regime^[1]. Anche dove il partito unico aveva una minore centralità nel sistema totalitario, come nel caso della Falange franchista, dell'Unione nazionale portoghese o nel variegato fronte di forze che sostennero il regime di Vargas, ad esso fecero comunque capo gran parte delle iniziative volte alla mobilitazione politica della gioventù e alla creazione del consenso attorno al regime e al suo capo.

L'obbiettivo era «occupare il tempo» delle masse, soprattutto giovanili e lavoratrici, lasciato libero dal lavoro e dalla scuola, per trasformare lo spazio dello svago, per la crescita in virtù della riduzione della giornata lavorativa, in un «tempo della politica», dedicato alla fruizione dei culti laici del regime. Una operazione di irreggimentazione, per molti aspetti colossale, che riguardava milioni di uomini, ma anche di donne, e che, soprattutto per le generazioni più giovani, si configurò come la prima esperienza di politicizzazione di massa condotta sotto il segno dell'omologazione autoritaria, destinata per questo a lasciare scie di lunga durata nella memoria collettiva.

Su questi temi la storiografia ha prodotto una mole di studi notevole che convergono non solo sul piano interpretativo, ma anche nella definizione degli strumenti organizzativi messi in atto dai fascismi europei – dall'organizzazione del «dopolavoro» rivolto alle classi lavoratrici, alle organizzazioni della gioventù, dalla scuola elementare all'università, dalle associazioni sportive a quelle femminili – per realizzare il loro progetto di integrazione autoritaria delle classi subalterne e dei ceti medi nello stato^[2].

Più sullo sfondo è rimasta la complessa operazione politica di fascistizzare la società attraverso il controllo dello spazio. I fascismi infatti

¹ Su questi temi rimando al mio, *Una dittatura moderna. Il fascismo come problema storico*, Milano, B. Mondadori, 2006, p. 166 e ssg.

² V. De Grazia, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista. L'organizzazione del dopolavoro*. Laterza, Roma-Bari, 1981; Idem, *Le donne nel redime fascista*, Marsilio, Venezia, 1993.

– come per altro il comunismo sovietico – oltre al monopolio del tempo, si riproposero di realizzare il monopolio dello spazio, attraverso politiche urbanistiche molto articolate che puntarono a ridisegnare città e paesi per trasformarli in una specie di quinta teatrale sulla quale quotidianamente poter mettere in scena l'autorappresentazione ideologica e celebrativa del regime. In Italia «il piccone demolitore e risanatore», che negli anni Trenta si abbatté su Roma ridisegnando in maniera significativa lo spazio pubblico, divenne uno slogan propagandistico di grande efficacia con il quale Mussolini voleva rendere tangibili i caratteri «rivoluzionari» del fascismo, che distruggeva insieme alle vecchie ideologie e alle vecchie élites, anche la vecchia capitale papalina e liberale per fare posto alla «città fascista».

A partire dal Piano regolatore del 1930 della città voluto fortemente da Mussolini e ideato da un gruppo di architetti, tra cui primeggiavano Gustavo Giovannoni e soprattutto Marcello Piacentini, che sarebbe rapidamente diventato il vero e proprio «architetto del principe» per il ruolo centrale che assunse nelle strategie urbanistiche del regime, Roma attraverso radicali politiche di sventramento dei vecchi quartieri del centro storico della città, divenne il laboratorio del progetto di costruzione della città fascista. E' impossibile in questa sede dare conto di tutti gli interventi, ma basta focalizzarsi sulla creazione del «Foro Mussolini», ora Foro Italico, una vera e propria città dello sport progettata da Enrico Del Debbio, sulla Piazza Augusto imperatore, costruita intorno al Mausoleo di Cesare Augusto e alla Domus Aurea, che doveva celebrare attraverso il primo imperatore romano il duce stesso, sui Fori Imperiali, teatro delle parate del regime, sull'Università «La Sapienza, costruita nel 1935 su progetto di Piacentini e infine sul mastodontico progetto dell'EUR, un complesso architettonico e urbanistico ideato dai migliori architetti italiani per ospitare nel 1942 l'Esposizione universale a Roma, per cogliere a pieno gli elementi centrali dell'ideologia fascista fatti vivere nelle pietre di queste imponenti costruzioni: una grandiosità monumentale nella quale si fondono classicismo e modernismo, per generare uno stile nuovo con cui esaltare la grandezza imperiale «romana» espressa dal regime, proiezione di Mussolini come prototipo dell'«uomo nuovo».



1. Foro Mussolini

Foto di A. De Bernardi



2. Piazza Augusto imperatore

Foto di A. De Bernardi



3. Fori imperialii

Foto di A. De Bernardi



4. Università la Sapienza. Facciata

Foto di A. De Bernardi



5. L'EUR

Foto di A. De Bernardi

Questo progetto non rimase circoscritto a Roma, che dopo la conquista dell'Etiopia, assunse il ruolo simbolico di capitale dell'Impero, ma dilagò in tutta Italia, toccando le principali città. Al motto mussoliniano «dobbiamo creare un nuovo patrimonio da porre accanto a quello antico, dobbiamo crearci un'arte nuova, un'arte dei nostri tempi, un «arte fascista» esposto all'ingresso della Mostra di architettura razionalista del 1931^[3], che chiarisce bene i compiti assegnati dal regime alla rimodulazione dello spazio urbano, le città si riempiono di palazzi e quartieri

³ A Roma Mussolini visita la mostra di architettura razionalista, *Giornale Luce* A0756 del 04/1931. Archivio Storico Luce. Disponibile in <https://www.youtube.com/watch?v=2A8qlg1eaf8>.

volti a rendere visibile la nuova era della storia italiana. Non c'è grande città italiana che non porti ancora oggi i segni di questo intervento profondo operato dal fascismo sullo spazio urbano: a Milano, il Palazzo di Giustizia, la Stazione centrale, l'Idroscalo, una grande piscina pubblica per lo svago estivo dei milanesi; a Bologna lo Stadio calcistico Dall'Ara e il Mercato Ortofrutticolo; a Firenze la stazione di Santa Maria Novella e la Biblioteca nazionale, a Genova l'immensa piazza della Vittoria, il liceo classico Andrea Doria o il Mercato del pesce; a Napoli il palazzo del Banco di Napoli e gli Uffici delle poste e soprattutto il complesso fieristico d'Oltremare; a Bari l'imponente Lungomare; a Palermo l'avveniristica Caserma dei Vigili del fuoco e la Casa del Mutilato. Si tratta di un elenco puramente indicativo che segnala la profonda integrazione tra le trasformazioni urbanistiche, che cambiano il volto delle città, e la costruzione di opere architettoniche che vogliono segnalare i valori del nuovo regime: la «casa del mutilato» per mettere in evidenza il valore della guerra e la radice del fascismo nell'esperienza della Prima guerra mondiale, le piscine e i centri sportivi a segnalare la centralità delle attività fisica e del benessere corporeo per la creazione dell'«uomo nuovo», i palazzi dove hanno sede i nuovi servizi sociali garantiti dal regime, dall'Opera maternità e infanzia all'istituto della previdenza sociale per promuovere i caratteri del welfare fascista. Insieme a scuole, palazzi delle Poste, tribunali, stazioni ferroviarie, centri ricreativi, cinema e teatri, ma anche a nuovi quartieri popolari e abitazioni civili quegli interventi simbolici mettono in evidenza quanto l'architettura si assunse deliberatamente il compito di plasmare manufatti pubblici che risultassero immediatamente vessilli ideologici del nuovo regime e «messaggi di pietra» volti a contribuire più delle parole all'interiorizzazione del fascismo sia come destino comune e orizzonte immutabile senza alternative per il popolo, sia come esito e invero della storia della nazione.

Al fondo di questo insieme di «città nuove» non stavano soltanto le ambizioni imperialistiche o l'esaltazione dell'italianità in chiave razzista, ma anche l'idea di un regime *faber* che sventra le città, abbatte vecchi quartieri fatiscenti, bonifica le paludi, costruisce strade e scuole; che, insomma, cambia il volto di un paese arretrato e ne costituisce un altro dove la definizione di fascista e sinonimo di moderno, civile e unitario.

Da molti punti di vista la piazza della Vittoria di Brescia esprime la sintesi più efficace di questi messaggi ideologici che gli architetti di regime vollero imprimere al loro lavoro, per trasformarsi, parafrasando Antonio Gramsci, in «intellettuali organici» al nuovo «principe» fascista. A ideare la piazza fu Marcello Piacentini, che nel '28 effettuò nella città lombarda il suo primo grande intervento urbanistico, che lo lancio come principale interprete dell'architettura fascista, modellando uno spazio nuovo ricavato dallo sventramento di parti della città vecchia al cui centro si stagliavano due elementi cruciali: la Torre della rivoluzione, adibita a sede del Pnf adornata da un immenso bassorilievo di Mussolini a cavallo (ora rimosso) e una statua di giovane nudo di stile classico chiamata allora l'*Era fascista*. Attorno a questi elementi si distendevano una serie di palazzi per uffici dai volumi estremamente squadrati, che evocavano sia la classicità romana sia il classicismo rinascimentale, tra i quali però era inserito il primo grattacielo costruito in Italia e uno dei primi in Europa chiamato il «Torrione»: tradizione e modernità, dunque, fusi insieme per costruire un palcoscenico dichiaratamente politico, dove celebrare il Duce e dove riunire il popolo nelle grandi adunate.

Case del fascio

La politicizzazione dello spazio fisico emerge con la sua massima evidenza nella proliferazione delle Case del fascio, cioè delle sedi del Partito nazionale fascista undicimila che soprattutto negli anni Trenta si impongono in tutti i centri urbani, da quelli grandi delle città capitali di regioni e provincie, ai piccoli paesi periferici. Secondo i dati raccolti dalle ricerche furono più di le case del fascio istituite nel ventennio, delle quali cinquemila furono costruite ex novo (sulle case del fascio si veda Mangione, 2003; Portoghesi, Mangione, & Soffitta, 2007). Era la prima volta nella storia italiana che un partito politico si imponesse nello spazio pubblico come perno visibile del potere politico e come articolazione costitutiva del nuovo stato fascista. Il Pnf era infatti un partito-stato impegnato in una permanente competizione con le componenti tradizionali del potere statale dotate di una presenza territoriale, dalle prefetture alle questure alle sedi dei carabinieri dell'esercito ai municipi, che aveva per oggetto l'affermazione dell'egemonia della politica sulle istituzioni.

In effetti, con due provvedimenti del 1928 e dell'anno successivo il regime aveva riconosciuto il ruolo del partito come istituzione dello stato ma al contempo la sua subordinazione allo stato stesso: una operazione complessa di ingegneria *istituzionale* con la quale mentre si elevava il segretario del partito a ministro e membro del Gran Consiglio del fascismo, cioè dell'effettivo centro di comando del regime, nel contempo l'autorità politica dei federali provinciali era sottoposta al prefetto, espressione decentrata del potere statale.

Questa operazione che per molti verso portava a termine il processo di normalizzazione delle istanze «rivoluzionarie» che avevano presieduto alla costruzione del movimento dei fasci negli anni Venti, per altri riconosceva la centralità di questa nuova realtà politica nella vita della nazione. Infatti il partito era ormai diventato una gigantesca struttura collettiva, nelle cui fila erano confluite massicciamente le classi medie urbane e rurali, fino a superare nel 1927 il milione di iscritti e triplicarli nel decennio successivo. Questo però non significò la definitiva sconfitta dell'ala intransigente del fascismo che concepiva il regime come una «dittatura di partito», sovraordinato rispetto allo stato su un modello che si avvicinava molto al bolscevismo. In effetti Mussolini, ponendo se stesso a capo del partito, mentre attraverso il suo ruolo di capo del governo era a capo della macchina statale, perseguiva l'obiettivo di porre entrambi – stato e partito – sotto il comando monocratico del capo carismatico. Attraverso il ruolo di «duce» supremo del fascismo, poteva controllare e utilizzare la poliarchia tra i diversi attori presenti sulla scena politica che costituiva l'essenza del sistema totalitario.

Quelle undicimila case del fascio presenti in Italia all'apogeo del regime sintetizzavano questa complessa dinamica politica: era il centro propulsivo della mobilitazione politica finalizzata alla creazione del consenso, era luogo di promozione sociale delle classi medie che avevano trovato nel partito uno strumento di ascesa sociale, era anche lo spazio del conflitto tra le diverse anime del fascismo; ma era soprattutto una nuova presenza architettonica incaricata di riassumere attraverso un modello estetico e spaziale pressoché omogeneo, quasi ripetitivo, le finalità ideologiche e simboliche che il regime voleva perseguire. La sua sola presenza a fianco degli storici palazzi che rappresentavano il potere statale – municipio, prefettura, tribunale, questura –, il potere religioso – chiese, conventi,

arcivescovadi – e il potere economico – banche, imprese, assicurazioni – segnalava alla popolazione e all'opinione pubblica che il fascismo era un regime di tipo nuovo rispetto allo stato liberale e che il partito era un centro di potere capace di sovrastare gli altri.

La Casa del fascio entrarono progressivamente nello spazio urbano non solo delle grandi città, ma soprattutto dei piccoli e medi centri provinciali, assumendo un ruolo fondamentale nella vita quotidiana della popolazione perché costituivano l'unico centro erogatore di molteplici servizi che costituivano le leve fondamentali per la costruzione del consenso e per la diffusione capillare del controllo sociale. Infatti solo l'iscrizione al partito ne garantiva l'accesso, che per le famiglie operaie e contadine era fondamentale perché da quei servizi passava gran parte del welfare realizzato dal regime e quindi quelle poche risorse economiche aggiuntive in grado di alleviare le loro modeste, quando non pessime condizioni di vita. All'interno di ogni Casa del fascio di rango provinciale, infatti, si trovavano la sala stampa, l'ufficio propaganda e la redazione del giornale locale del partito, ma anche le associazioni combattentistiche e il sacrario dei martiri del fascismo; a queste attività dichiaratamente politiche si aggiungevano quelle sociali con l'ufficio di collocamento dei disoccupati e quello dell'assistenza delle madri e delle vedove bisognose, con l'opera maternità e infanzia, l'ambulatorio e il consultorio, con l'ufficio legale e quello per le vertenze; concludevano questo insieme di servizi quelli ricreativi come la biblioteca, la sala cinematografica, il dopolavoro e le associazioni sportive; infine nelle sedi più grandi non mancavano il parucchiere, il diurno e l'ufficio postale.

Un microcosmo politico che trovava la sua proiezione esterna nell'immancabile balcone, da cui i gerarchi parlavano alle folle, e soprattutto nella «torre littoria» che doveva sovrastare anche il campanile della chiesa, ribadendo così il primato della religione politica su quella «rivelata».



6. Casa del fascio di Montevarchi (Fi)

Foto di A. De Bernardi



7. La ex Casa del Fascio di Asciano (Si). Ora Caserma del Carabinieri

Foto di A. De Bernardi



8. Casa del fascio di Imola (Bo)

Foto di A. De Bernardi

Alla costruzione delle case del fascio si dedicò una nuova generazione di architetti tra cui spiccavano Adalberto Libera e Saverio Muratori, Ludovico Quaroni e Giuseppe Samonà, Giuseppe Terragni e Alberto Calza Bini, per non citare che i più noti, che attraverso la realizzazione di questo nuovo oggetto architettonico, si ripromisero di affermare in Italia i nuovi dettami dell'architettura modernista, dando vita al movimento per l'architettura razionalista, in contrapposizione al movimento «Novecento» che si riproponeva un recupero della tradizione delle arti italiane. A fondarlo erano stati alcuni architetti, attivi soprattutto a Milano, come Giovanni Muzio e Giò Ponti, che richiamandosi a quel «neoclassicismo semplificato» teorizzato da Piacentini, intendevano opporsi alla affermazione dello stile liberty e del razionalismo, pur in un orizzonte culturale aperto alle esperienze internazionali. Uno scontro culturale tutto interno agli intellettuali organici al fascismo, dunque, che derivava dalla convivenza all'interno dell'ideologia di quel partito di elementi reazionari e antimoderni e di altri, invece, altri che si riconoscevano a pieno nelle istanze moderniste e modernizzatrici presenti nella cultura europea tra le due guerre (Breschi, 2018). Rispetto a

questi contrasti Mussolini non fece una scelta di campo netta, imponendo un'arte di regime, come fecero Hitler o Stalin, fondata su «un ritorno all'ordine» cancellando come «degenerazione» l'esperienza rivoluzionaria delle avanguardie artistiche di primo novecento, che ruppe con il classicismo e il realismo. Questa scelta era impraticabile per il fascismo perché gli intellettuali e gli artisti futuristi costituivano una delle componenti fondamentali dell'*intelligenza* del regime: Marinetti, Balla, Prampolini, Depero, Soffici, Sironi, Rosai che fondarono il futurismo e ne accompagnarono l'evoluzione, dopo la prima guerra mondiale, verso una sempre più accentuata adesione ai miti politici del fascismo, rappresentarono forse il gruppo di intellettuali maggiormente impegnato nella comunicazione politica promossa dal regime.

Modernismo e antimodernismo dunque vennero lasciati convivere e lo «stile fascista», così ben visibile ancora oggi nelle città italiane, nacque piuttosto dall'intreccio, quasi empirico, di queste due concezioni culturali, che convissero non solo sul piano teorico ma soprattutto nel concreto procedere delle realizzazioni architettoniche e artistiche. Basti qui pensare alla Casa del fascio di Como, realizzata nel 1932 dall'architetto Terragni in uno stile razionalista puro, che evoca in maniera esplicita la Bauhaus e Le Corbusier, privo di qualunque riferimento agli stilemi classici dell'architettura fascista, presenti, come abbiamo detto, in quasi tutte le case del fascio, che convive nella stessa città con altri interventi di segno opposto come il Tempio Voltiano, dedicato al grande scienziato Alessandro Volta, costruito in stile neoclassico solo quattro anni prima.

Città nuove

Queste plurime tendenze artistiche e urbanistiche poterono esercitarsi al massimo livello in un intervento di politica territoriale e urbanistica che caratterizzò il regime negli anni trenta e che prese il nome di «città nuove». Anche se il termine città è per molti aspetti improprio perché sui tratti quasi esclusivamente di borghi rurali di piccole dimensioni, soprattutto nelle aree territoriali dove si svolsero i maggiori interventi di bonifica delle paludi malariche videro spuntare come funghi centinaia di insediamenti nei quali vennero trasferiti migliaia di famiglie contadine con lo scopo di mettere a cultura territori del tutto incolti. Anche se questi progetti urbanistici si concentrarono nelle aree di recente bonifica, come l'Agro

pontino, una vasta area pressoché incolta tra Roma e Gaeta, la Piana del Sulcis e il Campidano in Sardegna, il Tavoliere e il Salento in Puglia, nelle pianure della Sicilia meridionale, in realtà si diffusero in quasi tutte le regioni italiane caratterizzate da un'altra densità di popolazione agricola e di impaludamento, raggiungendo la cifra esorbitante di un migliaio.

La creazione di «città nuove» o di «città di fondazione» come vennero chiamate era il risultato di una convergenza delle principali politiche agricole mette in atto dal fascismo: la battaglia del grano per reggere l'autarchia, la bonifica integrale contenuta nella «legge Mussolini» del 1928, per aumentare le terre coltivabili e la colonizzazione interna per redistribuire la sovrappopolazione agricola e impedire l'inurbamento, fortemente osteggiato dal fascismo.

Negli anni venti l'agricoltura italiana aveva conosciuto una fase di sviluppo notevole che, nel comparto fondamentale del frumento, riuscì a ridurre la dipendenza dall'estero, nonostante l'assenza di tariffe protezionistiche, sospese dal 1915 o non ripristinate nel dopoguerra. Lo slancio produttivo non toccò solo l'agricoltura padana, ma si estese anche al Mezzogiorno dove la viticoltura, l'olivicoltura e l'agrumicoltura conobbero un notevole sviluppo, alimentato dalla crescita dei consumi della popolazione urbana a livello planetario. Alla fine degli anni Venti 10 milioni di ettari erano dedicati alle colture legnose specializzate, poco meno di un quinto dell'intera superficie agraria meridionale; parallelamente procedeva, seppur più lentamente, la modernizzazione della coltura cerealicola, in direzione della coltivazione del grano duro, materia prima per l'industria della pasta secca, che proprio in quegli anni venne assumendo i caratteri di alimento base della dieta di tutti gli italiani.

Alle origini di questa fase di intenso sviluppo stanno alcuni fattori ben individuati: annate di raccolto molto positive, un aumento dei consumi alimentari interni e condizioni favorevoli nell'andamento dei prezzi internazionali, che stimolarono gli investimenti e favorirono il passaggio dalla meccanizzazione alla motorizzazione dei processi produttivi e un ulteriore salto nell'utilizzazione dei concimi chimici. Tra i fattori propulsivi non va poi sottovalutato l'intervento dello stato, proprio mediante la nuova politica agraria inaugurata nel 1924 con la Legge Serpieri, che tentava di aggredire il latifondo e destinare questi nuovi spazi rurali all'azione di moderne aziende agricole, proseguita l'anno successivo con il varo della

«battaglia del grano» per ridurre le importazioni di frumento, e completata con la Legge Mussolini sulla bonifica integrale, varata nel 1928-1929. Questa politica, che si dispiegò compiutamente nel decennio seguente, fece affluire nelle campagne circa 10 000 miliardi tra sostegno diretto alla proprietà e interventi dello stato per le bonifiche idrauliche e la tutela del territorio montano. L'integrazione dell'agricoltura tra i settori assistiti dallo stato, però, ebbe degli effetti contraddittori, perché, tra il progetto della bonifica integrale e quello implicito nella «battaglia del grano» emergevano finalità differenti, se non opposte. Con la «battaglia del grano», il governo, puntando ad ancorare il settore primario alla produzione cerealicola, per farne un mero strumento di riequilibrio della bilancia dei pagamenti, penalizzava i settori più avanzati impegnati nelle produzioni specializzate e frenava lo sviluppo capitalistico delle campagne. Con la Legge Mussolini sulle bonifiche il regime invece intendeva non solo recuperare alla coltivazione terre improduttive, ma anche promuovere, attraverso gli espropri e la concessione delle terre bonificate a società finanziarie che le mettessero in valore, un processo di modernizzazione dell'agricoltura, liberandola, soprattutto nel Sud, dal dominio del latifondo. La moltiplicazione delle città di fondazione era dunque interna a questo disegno di politica agraria, che tentava anche di affrontare la crisi demografia della popolazione soprattutto per la chiusura, dopo la prima guerra mondiale, dei canali migratori verso le Americhe che avevano tra la fine dell'ottocento e gli anni '20 sgonfiato la sovrappopolazione delle campagne dell'Italia e di tutti i paesi mediterranei.

La stretta relazione tra il fascismo e le tradizionali élites agrarie e l'urto della crisi degli anni trenta fecero propendere l'intervento dello stato in agricoltura verso il protezionismo e il sostegno alla cerealicoltura, consolidato. Questa scelta ebbe l'effetto di estendere in maniera indiscriminata la coltivazione del frumento a scapito delle colture pregiate (ortofrutta, allevamento, foraggiere eccetera) orientate al mercato estero, ma anche a scapito della produttività, laddove favorì la diffusione della cerealicoltura in terreni inadatti, destinati a basse rese. L'intervento pubblico, attraverso il protezionismo e le sovvenzioni, garantì, dunque, ai grandi proprietari una sufficiente valorizzazione del capitale, pur rinunciando a quei processi di modernizzazione indispensabili per garantire la competitività dell'agricoltura italiana che, d'altro canto, sembrava voler promuovere con la bonifica integrale.

In questo quadro l'agricoltura subì una riconversione strategica: la fuoriuscita dal governo nel '35 di Arrigo Serpieri, ideatore della bonifica integrale e dei progetti di sviluppo agricolo, significava la fine di ogni velleità modernizzatrice delle campagne. Nel nuovo scenario autarchico si perse il ruolo centrale dell'agricoltura come fattore di equilibrio della bilancia dei pagamenti e di elemento di forza delle esportazioni che il settore primario aveva giocato nel passato; essa invece diventò un settore produttivo assistito dall'intervento pubblico, prevalentemente finalizzato alla produzione dei cereali per i consumi interni, di alcune materie prime industriali (barbabietole, fibre vegetali, semi oleosi) e ridotto a mero «mercato» dell'industria per quel che riguarda i concimi chimici e i macchinari. Ne fecero le spese i settori più dinamici dell'agricoltura, con il tracollo delle produzioni olearie e vinicole meridionali, la zootecnia padana, le colture ortofrutticole.

Esito di questi processi fu la progressiva riconquista dello spazio agrario da parte della cerealicoltura estensiva a bassa produttività, favorita non solo dall'autarchia, ma anche dal ritorno a un'economia agraria «naturale», fondata sull'autoconsumo contadino e sul salario in natura, funzionale al ruolo sociale di sacca di contenimento della disoccupazione e della sottoccupazione che il regime attribuì alle campagne in questi difficili frangenti. La massa dei finanziamenti pubblici all'agricoltura, previsti soprattutto con le leggi sulla bonifica integrale, si risolse in una mera politica di lavori pubblici (di cui si avvantaggiò la grande proprietà) incapace di assumere i caratteri di una vera strategia anticiclica. La piccola proprietà diretto-coltivatrice oberata dai debiti venne ulteriormente colpita dalla caduta dei prezzi di molte derrate agricole, soprattutto meridionali, in virtù dei trattati con la Germania, dal 1937 il principale partner commerciale italiano, che prevedevano la vendita di molti prodotti agricoli sottocosto; essa riuscì a sopravvivere solo grazie alla riduzione dei consumi della famiglia contadina: secondo i dati raccolti dall'Istituto nazionale di economia agraria (INEA), promotore nella seconda metà degli anni Trenta di un'inchiesta sulla piccola proprietà diretto-coltivatrice italiana, circa il 30 per cento dei contadini diventati proprietari nel primo dopoguerra fu costretto a vendere il proprio fondo (Fabiani, 1994). I contadini espropriati del nord divennero uno dei bacini da cui il regime selezionò le famiglie rurali che dovevano promuovere la colonizzazione interna e popolare le «città nuove».

D'altronde sull'agricoltura come sull'industria leggera pesava la caduta delle esportazioni che né la svalutazione della lira promossa dal regime nell'ottobre del 1936, né la centralizzazione del controllo degli scambi internazionali nell'Istituto nazionale fascista per il commercio estero affidato a Felice Guarneri (1935), elevato a ministero degli Scambi e delle valute nel 1937, riuscirono a rivitalizzare. Il risultato fu il continuo peggioramento dell'equilibrio di bilancio che metteva in luce come il rapporto tra autarchia e commercio estero fosse rimasto un nodo irrisolto che non venne superato nemmeno con la ripresa dell'emigrazione, ora organizzata direttamente dallo stato, rivolta prevalentemente in Germania, in cambio di materie prime industriali, né attraverso una riduzione dei salari che ridusse drasticamente i consumi.

Il popolamento delle campagne attraverso le città nuove, che dovevano costituire il centro propulsivo di un rilancio della produzione agricola, rimase dunque in larga parte un progetto fallito perché si basava su un programma di modernizzazione agricola che il fascismo abbandonò progressivamente per garantire, soprattutto nelle campagne del mezzogiorno, spazio d'elezione del latifondo improduttivo, il mantenimento dei tradizionali equilibri sociali; ma anche perché il varo delle politiche di *warfare*, con la guerra di Etiopia e poi con l'intervento nella guerra civile spagnola, dirottò risorse fondamentali per incrementare le politiche agricole.

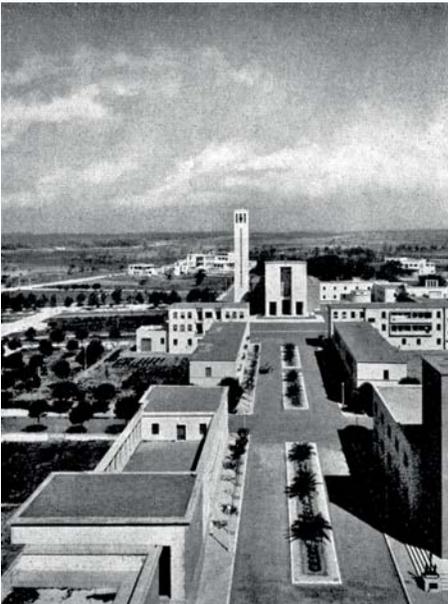
Le città nuove però restarono ben piantate nel paesaggio rurale italiano perché gli interventi affidati a enti parastatali, come l'Opera nazionale combattenti, procedettero con notevole rapidità dalla fine degli anni venti fino alla vigilia della II guerra mondiale, anche per l'impegno di una nuova leva di giovani architetti che impressero loro una ben chiara fisionomia; una piazza centrale che fungeva da centro-servizi e da luogo di raccolta della comunità contadina nella quale erano ubicati la chiesa, la casa del fascio, gli uffici amministrativi, la sede della Milizia, la posta e da cui si dipartivano a raggiera le strade che conducevano verso le campagne popolate di case rurali dove risiedevano le famiglie contadine e dove si trovavano i poderi.

Quando l'Italia entrò in guerra nel giugno del '40 lo sforzo costruttivo era ormai quasi giunto al termine e questi centri sparsi nelle campagne erano ormai sostanzialmente popolate, anche per l'attrazione che determinavano verso i territori circostanti. Visti nel, loro insieme riproducevano

gli stessi indirizzi architettonici che presiedettero agli altri interventi del fascismo: spinte razionaliste si combinavano con la vuota retorica di stampo classicista e con richiami a tradizioni folcloriche spesso del tutto inesistenti, in un tripudio di aquile romane e di fasci littori, che alimentarono un dibattito e uno scontro di convinzioni artistiche che sopravvisse alla caduta del fascismo.



9. Aprilia, 1936
Foto di A. De Bernardi



10. Sabaudia nel 1935
Foto di A. De Bernardi



11. Pianta di Littoria (oggi Latina) la più grande città di fondazione
Foto di A. De Bernardi

Oggi i riferimenti al fascismo sono in larga misura del tutto scomparsi e alcune di queste città – basti pensare a Littoria diventata Latina, a Pomezia nel Lazio e Carbonia in Sardegna, sono diventate medie città con decine di migliaia di abitanti, con altre che hanno in parte i loro tratti originari. Fertilia in Sardegna, Sabaudia nel Lazio o Policoro in Basilicata sono diventati centri turistici e balneari. In ogni caso esse costituiscono uno delle eredità più originali dell'architettura e dell'urbanistica del fascismo e un insieme di luoghi sui quali negli anni della Repubblica democratica si sarebbe radicate le memorie composite del neofascismo italiano.

Riferimenti bibliografici

- BRESCHI, D. (2018). *Mussolini e la città. Il fascismo tra antiurbanesimo e modernità*. Roma: Luni Editrice.
- DE BERNARDI, A. (2006). *Una dittatura moderna. Il fascismo come problema storico*. Milano: Mondadori Bruno.
- DE GRAZIA, V. (1981). *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista. L'organizzazione del dopolavoro*. Roma-Bari: Laterza.
- DE GRAZIA, V. (1993). *Le donne nel regime fascista*. Venezia: Marsilio.
- GIORNALE LUCE (1931-04). A Roma Mussolini visita la mostra di architettura razionalista, *Giornale Luce* A0756 del 04/1931. Archivio Storico Luce. Disponibile in <https://www.youtube.com/watch?v=2A8qlg1leaf8>.

Galicia en el NO-DO durante el primer franquismo

VICTORIA MARTINS RODRIGUEZ*

Resumo: El proceso de consolidación del cine informativo en España adquiere una nueva dimensión a raíz del estallido de la guerra civil en 1936. El uso del cine como medio de información, y sobre todo como recurso propagandístico, convierte la idea de contar con un noticiario con el que crear un relato oficial en un objetivo a corto plazo. Logrado el propósito de ganar la guerra y de establecer un Nuevo Estado, el régimen de Franco crea un ente oficial: NO-DO: Noticiarios y Documentales, encargado de la realización y distribución de un noticiario que se proyecta de manera obligatoria en todas las salas de cine, entre los años 1943-1975. Nuestro trabajo consistirá en extractar y analizar todas aquellas noticias que hacen referencia a Galicia, tierra de origen y residencia veraniega del dictador, en el periodo 1943-1959. El atraso de la región gallega se transmuta en el discurso de NO-DO en ancestral tradición imbuida de pureza y misticismo, «ejemplo y prez de la España inmortal».

Palabras clave: Franquismo, NO-DO, Galicia, cine informativo, propaganda, noticiarios.

* Universidad Complutense de Madrid.

El término NO-DO se corresponde con las iniciales de las palabras Noticiarios y Documentales, utilizadas para dar nombre a la entidad del régimen franquista que se encargó de realizar el cine informativo oficial entre los años 1943-1975.

El Franquismo se instaura en España con la victoria del bando nacional, liderado por Franco, tras una Guerra Civil que enfrentó a nacionales y republicanos entre los años 1936-1939, y que derivó en una larga dictadura de casi cuarenta años (1939-1975). Se suele tomar la fecha de 1959, año del inicio de los Planes de Desarrollo, como límite de un primer franquismo marcado por la autarquía y el aislamiento internacional. La dictadura militar franquista logró perdurar en el tiempo gracias al apoyo inicial de sus aliados fascistas que transmutó tras el fin de la II Guerra Mundial por el apoyo norteamericano. En ambos casos, las alianzas con el Franquismo tenían siempre como punto en común su exacerbado anticomunismo.

El país que recibe la dictadura sigue siendo eminentemente rural, con un notable retraso industrial y una profunda crisis sociopolítica arrastrada desde finales del siglo XIX, que está en el origen de la conflictividad social que recorre todo el primer tercio del siglo XX. El extremo noroeste del estado está ocupado por el territorio de Galicia, una comunidad cuyo atraso secular ha llevado a un alto porcentaje de la población a optar por la emigración como medio de vida. Es la tierra natal del dictador, lo que le confiere un marcado carácter simbólico.

Introducción

Los grandes conflictos armados del siglo XX confieren al cine una nueva dimensión. Aquello que se había iniciado como un medio de creación y de entretenimiento, empieza a llamar la atención del poder político, que comienza a atisbar sus posibilidades como medio de información y de propaganda. El cine poseía dos extraordinarias cualidades: su credibilidad, mayor incluso que la fotografía puesto que se trata de imágenes en movimiento, y su capacidad de producir emociones, y empatía. Ambas convertían al cine informativo en un medio ideal para llegar a las masas sin necesidad de una preparación intelectual previa, es más, a menor preparación mayor era la incidencia del relato visual (Paz, 2003, p. 295).

El gran conflicto de principios de siglo, la I Guerra Mundial, marca un punto de inflexión en la evolución del cine informativo porque información y propaganda se aúnan, dando lugar a un cambio en la perspectiva respecto del cine de las cúpulas políticas y militares (Paz y Montero, 2009, p. 22). Se comienza a percibir la auténtica dimensión del cine, de las imágenes, como instrumento para configurar una determinada realidad asumible por las masas, no solo por su carácter atrayente y novedoso, sino también por su capacidad de influencia. El cine pasa de ser un medio solo de entretenimiento a convertirse en un medio de captación social y de conformación de opinión pública.

La I Guerra Mundial origina cambios importantes en toda la estructura informativa. Por primera vez ambos bandos desarrollan una actividad propagandística sin precedentes, tanto en el interior para levantar la moral de las tropas como en el exterior, para atraerse nuevos aliados. El cine pasa a ser uno de los medios básicos para mantener la capacidad de resistencia y de lucha de sus ejércitos.

También los documentales aportan información sobre la realidad, pero su mayor duración permite llevar a cabo un tratamiento más profundo y más explicativo del tema en cuestión.

El proceso de consolidación del cine informativo en España adquiere también una nueva dimensión a raíz del conflicto civil que tiene lugar en 1936-1939. La Guerra Civil actúa como experimento político. Fue la primera confrontación entre el fascismo y la democracia y el primer campo de ensayo para armamentos, estrategias militares y políticas, y también para técnicas de información y propaganda (Gubern, 1986, p. 11).

Como acertadamente señala Emeterio Díez (2001, p. 141), el Franquismo es el primer régimen en España que diseña una política cinematográfica para gobernar y conservar el poder. Esto es así desde el momento que entiende que el cine es un elemento de gran eficacia para la difusión del modelo social que se pretende imponer, incluso para la aceptación o la aprobación del propio régimen y, como no, para la descalificación y la anulación del enemigo. El cine se convierte en un arma fundamental para la construcción de mentalidades, elaborando un imaginario devenido en verdad universal a través de un régimen dictatorial:

Pudiéramos afirmar, sin caer en exageración, que la cinematografía determina, en el siglo xx, la culminación de los métodos de propaganda [...]. Aparte consideraciones sobre influjo estético de los pueblos, es indudable que el cinematógrafo representa hoy el arma más eficaz de luchar un movimiento político cualquiera en pro de sus ideales. La virtud casi milagrosa de plasmar a los ojos y oídos la fuerza de los hechos distantes da a la pantalla categoría mesiánica. Sustraerse a su influjo es cosa sobrehumana. La Humanidad espectadora se siente, ante las películas, arrastrada por el ímpetu vital de las escenas. El cine es, acaso, el único de los artes que las gentes viven casi con entera realidad. Por eso, sería estúpido prescindir de su empleo para catequizar a las masas, para conmoverlas, para arrastrarlas a una empresa, para enseñarles cuanto el político estima fundamental o conveniente. La palabra sola puede fatigar o no ser entendida o creída; la mera fotografía puede adolecer de inexpressión. Pero ambas cosas asociadas en la imagen son el imán más poderoso para atraer voluntades en derredor de una idea^[1].

El cine informativo del franquismo: NO-DO

En la España de la Guerra Civil, la producción cinematográfica del bando nacional fue más escasa y de peor calidad que la republicana, entre otras razones por las dificultades técnicas y económicas al quedar Madrid y Barcelona fuera de su control hasta muy avanzado el conflicto. Como para otras cuestiones, también en este caso hubieron de recurrir a sus aliados alemanes, italianos y portugueses para llevar a cabo sus trabajos filmicos. Otro de los escollos a solventar era el establecimiento de un programa común, aceptable para las diferentes «familias» que conformaban el bando sublevado. La llamada a la unidad fue una constante, no exenta de dificultades.

El desarrollo del cine nacional correrá paralelo a la paulatina configuración del Nuevo Estado y a la progresiva ocupación de nuevos territorios. Falange es la primera fuerza política en tomar en consideración el valor de la propaganda. Desde el inicio del período bélico, los falangistas se convierten en los conductores de la propaganda política a través del control

¹ Bartolomé Mostaza: «El cine como propaganda», *Primer Plano*, n.º 10, diciembre de 1940, p. 1. La revista *Primer Plano*, editada desde 1940, estaba dirigida por Augusto García Viñolas, director del Departamento de Cinematografía en 1938 y director de NO-DO en la etapa de Fraga como Ministro de Información y Turismo.

de los medios y de las principales instituciones, ocupando los principales puestos de poder. La «familia» falangista se ocupará de la elaboración y difusión del ideario del Nuevo Estado a través de la prensa, de folletos o revistas, y también a través del cine, siendo los primeros en elaborar sus propios documentales. Así relataba la revista *Primer Plano*, los primeros contactos de Falange con las cámaras:

Por dos veces logra la Falange cámara propicia. Una de ellas es para rodar el acto de propaganda celebrado el 19 de mayo de 1935 en el Cine Madrid. Ha cedido la cámara Carlos Mahou Olmeda, y está en manos de Aizpurón y Alfonso Ponce de León, los dos caídos tiempo después en zona roja; éstos laboran ávidamente para conseguir los mejores planos; pero cuando pretender recoger el fruto de su trabajo, se encuentran con el gran revés de que, con las prisas, han olvidado meter en la cámara el negativo. La otra vez que la Falange consigue cámara, en el acto de clausura de un Consejo Nacional, celebrado el 17 de noviembre de 1935, el resultado es francamente bueno. Con sólo tres focos, Manuel, tan buen fotógrafo como aguerrido cámara, hace el prodigio de una luz espléndida. Se manda el negativo a un revelador. Después, se pasa el negativo ante José Antonio. Este, en su entusiasmo, habla de extensos planes que tienen por base el cine. Ve en ellos una amplia posibilidad de propaganda^[2].

El uso del cine como medio de información y sobre todo como recurso propagandístico, convierte la idea de contar con un noticiario con el que crear un relato oficial en un objetivo a corto plazo. Tras la creación del Departamento Nacional de Cinematografía en abril de 1938, el *Noticiario Español* se convierte en una realidad que se mantendrá hasta 1940^[3]. Muchos de los elementos de este noticiario los encontraremos de nuevo en NO-DO, si bien matizados por el nuevo contexto histórico-político. Franco será el protagonista por excelencia y las apariciones de Galicia estarán relacionadas con elementos recurrentes en el posterior NO-DO: Santiago ciudad

² Datos para la historia cinematográfica de la Falange, *Primer Plano*, n.º 3, noviembre de 1940, p. 3.

³ Se realizaron 32 números del Noticiario Español. Los 12 primeros se revelaron en laboratorios alemanes, desde el número 13 comienzan a editarse en Barcelona y desde el número 18 el noticiario incluye la anotación «montado en los laboratorios cinematográficos de Madrid» (Bizcarrondo, 1996, p. 89).

jacobeas, el pazo de Meirás, o el enclave militar de Ferrol, símbolos de la catolicidad del estado y de los orígenes de su caudillo.

El triunfo del bando nacional y la implantación de la dictadura reconvertirán el estilo de la propaganda franquista. Del estilo altisonante e imperativo del *Noticiero Español*, se pasa a una propaganda más constructiva, basada en el afianzamiento del modelo político-social imperante y los avances en la reconstrucción y desarrollo del país por parte del Nuevo Estado. Se pasará, por tanto, del mensaje «exaltado» a la defensa de tesis más conservadoras. Se trata de mostrar los beneficios que la victoria franquista ha reportado y reportará, bajo la dirección del nuevo Jefe del Estado.

Esta nueva etapa viene marcada por la creación de *NO-DO: Noticiarios y Documentales Cinematográficos*, mediante una disposición de la Vicesecretaría de Educación Popular de diciembre de 1942^[4], que le otorgaba el monopolio de la producción de reportajes cinematográficos y disponía la proyección obligatoria y exclusiva del noticiero en las salas de cine españolas. Esta situación se mantuvo hasta su derogación por Orden del Ministerio de Información y Turismo de agosto de 1975^[5].

En NO-DO se mantienen elementos del anterior cine informativo franquista, se reiteran temas, y espacios, pero no hay arena (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006, p. 258). Eliminado o expulsado el enemigo, se trata ahora de construir mentalidades, de cerrar el paso a la heterodoxia (Bermejo, 1991, p. 74), a través de un medio con una gran capacidad de permeabilidad social. Se trata más de formar que de informar.

En la entrevista realizada por Adolfo Luján para la Revista *Primer Plano* el actor y locutor Fernando Fernández de Córdoba^[6] señala la importancia del cine para el Movimiento en los siguientes términos:

⁴ Disponiendo la proyección obligatoria y exclusiva del Noticiero Cinematográfico Español y concediendo la exclusividad absoluta de reportajes cinematográficos a la entidad editora del mismo, Noticiarios y Documentales, Cinematográficos «NO-DO». BOE n.º 356, 22 de diciembre de 1942. Vicesecretaría de Educación Nacional.

⁵ Orden de 22 de agosto de 1975 acordada en Consejo de Ministros por la que se regula la proyección de cortometrajes en las salas de exhibición cinematográficas y se suprime la obligatoriedad de proyección del Noticiero Cinematográfico Español «NO-DO». BOE n.º 225, 19 de septiembre de 1975. Ministerio de Información y Turismo.

⁶ El autor de la entrevista define a Fernández de Córdoba como: «locutor y periodista, gran actor de la escena y de la pantalla, falangista y combatiente».

El cine español, desde el punto de vista falangista, o que sirva al punto de vista de nuestro Movimiento Nacionalsindicalista, está todavía por hacer. [...] Ahora bien, yo creo que el tema debe de tocarse ahora desde un punto de vista alto, buscando lo que en ello hay de símbolo con poder de sugerencia y de lección total y completa para todos los españoles. A mi juicio, esto tiene una mayor eficacia que la cosa realista del automóvil en la madrugada y los fusilamientos, por ejemplo^[7].

Las autoridades franquistas comprenden la utilidad de NO-DO para legitimar el régimen ante la opinión pública, en un momento de contexto internacional adverso (Hernández, 2003 p. 15). El objetivo es mostrar la recuperación de España, y hacerlo para los españoles y también a nivel internacional. Las imágenes muestran los logros de la dictadura. El desarrollo del agro, la industria, la vivienda o los transportes, son protagonistas de los noticiarios.

Galicia en el NO-DO

Además de las particularidades propias del país, Galicia tiene un papel diferenciado por tratarse de la tierra natal del dictador, donde este suele pasar una parte de su descanso estival^[8]. Esta circunstancia confiere especial relevancia a Galicia, dado que Franco es el protagonista por excelencia de NO-DO.

Franco compatibiliza el descanso veraniego con su «incansable» labor de jefe del estado. NO-DO cubrirá sus estancias estivales en el Pazo de Meirás^[9] (A Coruña) en las que combina el ocio (regatas, toros, fútbol, vida familiar) con actividades de carácter político: inauguraciones de infraestructuras de transporte, energéticas, educativas o sociales. Otros destacados protagonistas de NO-DO en Galicia serán Santiago de Compostela y los enclaves navales de Marín y Ferrol (tierra natal del dictador).

⁷ Primer Plano, n.º 94, 2 agosto 1942.

⁸ Pasa otra parte del verano en San Sebastián, en el Palacio de Aiete.

⁹ Regalo de la región gallega. Ver Noticiario Español 4/2, julio de 1938. Este Pazo mantiene hasta nuestros días un gran simbolismo para la historia del Franquismo. Por sentencia judicial de finales de 2020 el edificio dejó de pertenecer a la familia Franco para pasar a manos de Patrimonio Nacional del Estado.

A estos asuntos centrales se unen noticias que cubren las actividades de Falange y sus diferentes organizaciones, fiestas y romerías tradicionales gallegas, y el trabajo de determinados sectores productivos relacionados con el agro, la pesca y la industria.

Franco (64 noticias)	Inauguraciones Visitas a localidades Meirás: política, familia Actividad militar Actividad lúdica: regatas, deportes, toros
Visitas de personalidades	Eva Perón, rey de Jordania, Salazar, presidente de Liberia, Trujillo
Organizaciones del Movimiento	Falange, Sección Femenina, Frente de Juventudes, SEU
Religión	Santiago de Compostela, Semana Santa, procesiones, monacato
Marina	Marín, Ferrol
Deporte	Fútbol, regatas, ciclismo, gimnasia, natación
Folclore	Romerías, festejos, tradiciones
Infraestructuras/ obras	Ferrocarril, carreteras, presas, puentes, viviendas, centros asistenciales y de enseñanza
Sectores productivos	Pesca, Agricultura, Industria

La mayor parte de las noticias de Galicia coincidían con la estancia veraniega del caudillo, que aprovechaba este periodo para alternar actividades de estado con otras de carácter lúdico, no exentas también de contenido político.

El domingo ha concluido la estancia en su tierra natal de Galicia, el caudillo de los españoles. Su presencia entre nosotros ha tenido el eco cordial de sus paisanos, que le han mostrado en todo momento la leal adhesión de siempre

a la que ha correspondido con el máximo y sencillo afecto por todas las cosas de su tierra [...]. La estancia del caudillo en su tierra deja, como cada verano una estupenda cosecha de realizaciones^[10].

NO-DO presenta a Franco como el artífice de la recuperación y el desarrollo económico de Galicia, una tierra de «raigambre ancestral» que mantiene pervivencias tradicionales mientras camina hacia el progreso de la mano del caudillo, que aún bajo su mando a las diferentes familias del régimen y a un pueblo rendido a su carisma. Para dar fe de la obra «reconstructora» de Franco las imágenes muestran a los espectadores la característica imagen del «Franco inaugurador de pantanos». Durante el periodo de estudio asistiremos a inauguraciones de centros asistenciales y de enseñanza y de una variada tipología de infraestructuras: presas, puentes, tramos de ferrocarril y de carreteras.

Todas estas noticias que giran en torno a la figura de Franco poseen una característica común: intentan demostrar la adhesión popular al caudillo. El pueblo considera a Franco como su salvador y le agradece la labor que lleva a cabo y que colma las esperanzas de Galicia de revitalizar su economía y mejorar su porvenir. Recogemos un extracto del texto de la noticia El caudillo en Galicia, que cubría la inauguración del tramo de ferrocarril Santiago-A Coruña:

Vítores y aplausos encendidos de justo homenaje al invicto salvador de España escoltan y jalonan el paso de Franco. Efectuada la bendición de la vía férrea, el caudillo pasa al andén de la estación del nuevo ferrocarril, y ocupa el coche en el que recorrerá por primera vez el trayecto, acompañado de su séquito. El convoy arranca entre entusiastas vítores a Franco, y durante todo el recorrido el clamor entusiasta de los pueblos de Galicia saluda el paso del jefe del Estado^[11].

Franco es siempre el centro de la imagen, prestándose escasa atención al tren en sí mismo. Los planos que se toman de la estación se utilizan para mostrar al público y a la comitiva de Franco. La actitud del resto de los personajes es siempre de adulación y sumisión al Caudillo, le rodean,

¹⁰ *El Pueblo Gallego*, 25 de septiembre de 1956, p. 1.

¹¹ El caudillo en Galicia. *Noticiero* n.º 17 A, abril de 1943.

le saludan, le abren paso. Franco se muestra como un personaje amable que sonríe, saluda y estrecha manos. Tanto a la llegada como a la partida del coche oficial del caudillo, las masas le aclaman y saludan brazo en alto.



El caudillo en Galicia, *Noticiario*, n.  17 A. Archivo Filmoteca Española

Todos los medios de comunicación trabajan al unísono con el fin de lograr esta imagen de adhesión al caudillo. Desde la prensa y la radio se conmina a la población a acudir a la cita de la visita del Generalísimo. El alcalde de la ciudad de Santiago prepara el terreno para la visita haciendo pública una nota que anime a la ciudadanía a recibir y homenajear al caudillo:

Nota de la Alcaldía. El miércoles, día 4 (*sic*), se inaugurará el ferrocarril de Santiago a La Coruña, a cuyo acto inaugural en Santiago asistirán altas personalidades. Dada la trascendental importancia que para Santiago tiene este acto espero que ningún santiagu s dejar  de exteriorizar su entusiasmo, engalanando los balcones, y suspendiendo todas las actividades a fin de que ninguno deje de concurrir al indicado acto, dando con ello el mayor esplendor al mismo. Santiago, 11 de abril de 1943 ;Arriba España! ;Viva Franco!^[12]

¹² *El Pueblo Gallego*, 14.04.1943, p. 10.

La radio se une a la difusión del acto «dando a conocer continuamente la magnífica, santiaguesa y patriótica alocución que al pueblo dirigió la Alcaldía» en la que anunciaba la llegada a las cuatro y media de la tarde de S.E. el Generalísimo Franco para inaugurar este servicio en una fecha de «historia y progreso» para Galicia^[13].

La prensa hace referencia precisamente a las positivas consecuencias que para la ciudad de A Coruña, y para la provincia, tiene la sistemática presencia de Franco en Meirás:

Su excelencia el Jefe del Estado y Generalísimo de los Ejércitos ha inaugurado esta tarde el nuevo edificio de la Junta de Obras del Puerto de La Coruña. Con tal motivo, el pueblo coruñés renovó al Caudillo su fervoroso homenaje de adhesión y reconocimiento por las mejoras que todos los años reporta su estancia en el Pazo de Meirás a la capital y a la provincia, mejoras que se traducen en importantísimas obras^[14].

En esta residencia se conjugan el Franco jefe de estado con el Franco humano y familiar. Los noticiarios recogen los consejos de ministros que se celebran cada verano, pero también se elaboran reportajes que reflejan la vida familiar del dictador. Combinan una actividad política relajada con una vida de descanso familiar, donde vemos a un Franco afable y apacible. Las noticias que cubren los consejos de ministros que se celebran en Meirás muestran a Franco y a sus ministros en actitud distendida, conversando entre ellos, bien en el jardín, bien en el interior del Pazo, y solo en una ocasión –noticiario n.º 611 B– los vemos sentados alrededor de una mesa de trabajo. La información que se aporta sobre las cuestiones tratadas es también escasa.

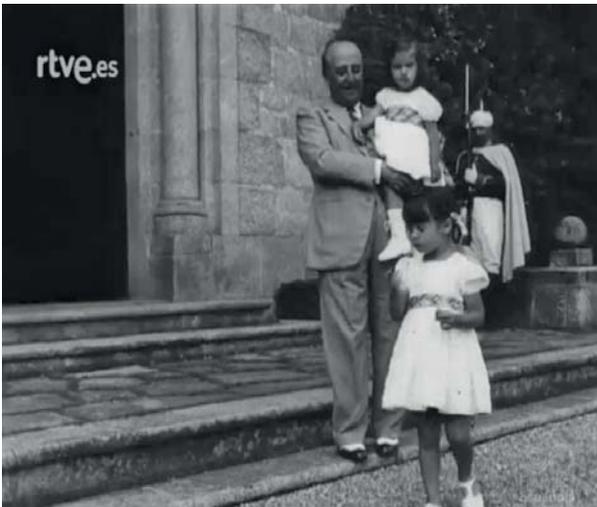
A partir de 1953 se confiere más énfasis al «cordial contacto popular»^[15] de Franco con el pueblo y, sobre todo, se le muestra como un efusivo hombre de hogar. Los noticiarios del verano de 1954 son especialmente prolíficos en la stampa familiar del caudillo. Vemos a Franco en la playa –ya lo habíamos visto el año anterior– y también en el Pazo, en compañía de

¹³ *El Pueblo Gallego*, 15.04.1943, p. 4.

¹⁴ *El Pueblo Gallego*, 09.09.1954, p. 1.

¹⁵ Franco en Galicia. *Noticiario* n.º 557 B, septiembre de 1953. Franco asiste a la romería de Santa Margarita.

su familia y de sus allegados en momentos de su tranquila vida veraniega. El momento más álgido en esta muestra de cordialidad se produce con la aparición de sus nietas: «la mayor satisfacción que el jefe del estado experimenta, su más pura e indecible alegría es la que le proporciona la contemplación y la compañía de sus dos nietecitas. Es esta expresión de la ternura y el encanto infantil la que compensa a nuestro jefe de estado de toda su ardua labor y su desvelo constante en el trabajo de regir y gobernar nuestro pueblo», relata el narrador mientras vemos al caudillo en actitud cariñosa con las dos niñas, una de las cuales cierra con una sonrisa infantil la noticia^[16].



Franco en la
intimidad.
Noticario n.º 610 B.
Archivo Filmoteca
Española

Los noticiarios pretenden también mostrar la intensa labor social realizada por el Generalísimo. La apertura de sanatorios, hospitales, y la puesta en marcha de ayudas económicas y asistenciales ocupan un importante número de noticias, que resultan de gran interés porque más allá del clásico discurso del noticario, las imágenes nos permiten ver a la auténtica población que habita la posguerra gallega.

¹⁶ Franco en la intimidad. *Noticario* n.º 610 B, septiembre de 1954.



Franco en la intimidad.
Noticiero n.º 716 A.
Archivo Filmoteca Española

El noticiero 716 A cubre la inauguración por parte de Franco de una casa del pescador en el pueblo coruñés de Malpica. Mientras la voz en off relata: «Franco impone la medalla de sufrimiento en el trabajo al pescador de Cambados Eugenio Domínguez, que perdió en un naufragio a cuatro hijos. Entrega después créditos con destino a las cooperativas del mar y a otras finalidades por valor de varios millones de pesetas. Con ello queda patente la atención que Franco y su gobierno dispensan a los problemas del mar y de los productores pesqueros», las imágenes nos muestran a un grupo de mujeres enlutadas, de aspecto raído, con rostro incrédulo y ajenas al gentío que las circunda y que levanta sus brazos con el saludo fascista, a pesar de tratarse de una noticia de 1956.

Galicia es también la tierra donde yace el apóstol Santiago, santo patrono de España que figuraba en el imaginario patriótico-religioso de los sectores conservadores como el gran guerrero de la Cruzada contra los enemigos de Dios y de España (Box, 2010, p. 203). La fiesta de Santiago Apóstol es institucionalizada como fiesta nacional en 1937.

El noticiero recoge las visitas y peregrinaciones a la catedral de personajes políticos, de organizaciones del régimen, y del propio Franco. Durante el primer año de NO-DO vemos en peregrinación a Acción Católica, al Caudillo y a la Falange, dejando bien patente la catolicidad del nuevo estado español. También la Sección Femenina de Falange elige la ciudad

de Santiago de Compostela para celebrar su VII Consejo Nacional correspondiente al año 1943.

Franco es el encargado de realizar la ofrenda al apóstol en los tres años santos que coinciden con nuestro periodo de estudio: 1943, 1948 y 1954. El Noticiero 604 B cubre la ofrenda del año santo de 1954, dejando bien patente el maridaje entre el estado franquista y la iglesia católica española. La noticia muestra el recorrido de Franco hacia la catedral –jalonado por todos los sectores del Movimiento: falange masculina y femenina, ejército– y su recibimiento ante la puerta catedralicia por el cardenal obispo de Santiago, Quiroga Palacios. Franco es conducido bajo palio hacia la capilla mayor, donde tienen lugar los discursos de ambos, en los que la guerra aún está muy presente. El dictador confía en las manos del apóstol la protección y el destino de España: «nos habéis ayudado en la guerra, afirmó, nos seguís protegiendo en la paz». El cardenal por su parte le felicita «por haber sido elegido por Dios para reafirmar nuestra unidad católica y asentar las actuales relaciones con la Iglesia». El narrador señala cómo al abandonar la catedral «el jefe del estado recibe el renovado homenaje de la población compostelana».

También representan a Galicia sus sectores productivos y las tradicionales romerías populares. Ambos temas son recurrentes en los noticieros, pero sobre todo forman el tronco central de los documentales de NO-DO.

DOCUMENTALES NO-DO EN GALICIA: 1943-1958

1944	Documental B/N	Un día en Santiago
1945	Imágenes n.º 21	España y Portugal en el Deporte
1946	Imágenes n.º 99	La cosecha del agua
1947	Imágenes n.º 107	En un pueblo pesquero
1948	Imágenes n.º 183	Fútbol: Dos finales clásicas
1949	Imágenes n.º 220	Rivalidad deportiva ibérica
	Imágenes n.º 232	Crines al viento

DOCUMENTALES NO-DO EN GALICIA: 1943-1958

	Imágenes n.º 345	Exhibiciones infantiles
	Imágenes n.º 352	Riqueza pesquera
1951	Documental B/N	Horas veraniegas
	Documental B/N	Galicia y sus gentes. Ayer y hoy de las tierras meigas
	Imágenes n.º 367	Arte decorativo
	Imágenes n.º 391	Rutas Galaicas
	Imágenes n.º 395	Campo y ciudad en Galicia
1952	Imágenes n.º 400	Mirando al mar
	Imágenes n.º 403	Contrastes de Galicia
	Documental B/N	A la paz de Dios
	Documental B/N	El presidente de Liberia en España
1953	Imágenes n.º 434	Aspectos de Galicia
	Imágenes n.º 554	Danzas españolas
1955	Imágenes n.º 533	En el valle de Présaras
	Imágenes n.º 642	Pesca marisquera
1957	Imágenes n.º 643	Lúpulo y cerveza
	Imágenes n.º 718	Marina y deporte
1958	Documental Color	Aires de mi tierra
	Documental Color	Vigías del mar

Galicia es rural y marinera. La agricultura y la pesca son el eje central de su economía y las industrias están también en su mayor parte relacionadas con estos sectores.

La pesca y sus actividades derivadas juegan un importante papel en los documentales del NO-DO gallego. En ellos se observa un contraste claro y rotundo entre el discurso y las imágenes que lo ilustran. La pretensión

de mostrar la cotidianidad del trabajo diario de la gente del mar deja en evidencia la realidad de unas duras condiciones de vida, que anulan cualquier intento de hacer propaganda.

La voz en *off* nos relata el esplendor de los recursos gallegos:

Vigo [...] hoy es un gran puerto industrial con una magnífica flota pesquera y un centro comercial de mucha importancia con extensa zona de influencia. De aquí zarpan buques para todos los lugares del mundo y la dársena del Berbés es una de las más famosas de España. La pesca en fresco y la industria conservera constituyen la fundamental riqueza de este puerto. Al interior de la península se exportan millones de kilos de pescado; la especie que va siempre en cabeza entre las facturadas es la sardina. Le siguen la merluza, el jurel y la pescadilla [...]. La pesca del atún es una de las más productivas y de las que en España obtiene mayores rendimientos, sobre todo la que procede de la costa del Gran Sol de Terranova^[17].

Sin embargo, esta buena situación no se refleja en las condiciones de vida de los trabajadores/as que ganan su sustento en tareas relacionadas con la pesca. Incluso el propio NO-DO presenta a los trabajadores del mar como una población heroica «que lucha día a día por la existencia»^[18].

No sabemos el auténtico alcance que el franquismo le otorgó a las imágenes. Tal vez confiaron más en el discurso de la palabra y no fueron realmente conscientes de la potencia de una imagen, de hecho, inicialmente los militares y otros sectores de la derecha minusvaloraron o incluso denostaron al cine. Lo cierto es que los documentos gráficos de NO-DO son un excelente testimonio de la realidad de la clase trabajadora en Galicia.

En la noticia *Franco visita Ribeira*, recogida en el noticiario 86 A, de 1944, podemos analizar el contraste entre la parafernalia de la propaganda del régimen y la realidad de los trabajadores del mar. Por un lado, el discurso de NO-DO y de la prensa escrita relatan el «homenaje de los productores del mar al caudillo», al que hacen entrega de una ofrenda acompañada de unas palabras de agradecimiento –en las que cabe vislumbrar la mano del régimen–:

¹⁷ La cosecha del agua, *Imágenes* n.º 99, 1946

¹⁸ En un pueblo pesquero, *Imágenes* n.º 107, 1947.

Excelentísimo señor: en representación honrosa de las gentes del mar de este Municipio, cábeme en esta fecha memorable para Ribeira ofreceros, señor, el testimonio ferviente de la más firme adhesión a vuestra persona y al Estado nacionalsindicalista que encarnáis, y el reconocimiento a la inmensa labor que, después de haber expulsado al comunismo de nuestra Patria, habéis llevado a cabo en estos ocho años de pleno resurgir español.

Por el otro, las imágenes nos muestran una estampa de hombres rudos, que evidencian en su aspecto físico, en sus rostros y en su vestimenta –incluso en un día tan especial–, una vida mísera y abnegada.

En el discurso de NO-DO, el atraso de la región gallega se transmuta en ancestral tradición imbuida de pureza y misticismo. Una Galicia rural, escasamente tecnificada, cuya agricultura no permite siquiera una subsistencia digna, y cuya población se ve en la obligación de emigrar o perecer, es en el relato de NO-DO una tierra laboriosa, abnegada y humilde que sobrelleva su situación gracias al orgullo patrio, a su fe inquebrantable y a una tradición ancestral que los convierte en una raza pura que trasciende más allá de su condición humana.



Franco visita
Ribeira.
Noticario n.º 86 A.
Archivo Filmoteca
Española

Un ejemplo de este discurso lo encontramos en el documental *Galicia y sus gentes. Ayer y hoy de las tierras meigas*, de casi una hora de duración, realizado para su exhibición en la emigración: «A los que al otro lado del mar siguen soñando con la patria».

El alto paisaje de las cumbres, donde triscan los rebaños y suena el caramiño de los pastores, la inspiración de las nostálgicas melodías, los valles de hondo verdor, la sencillez de la vida primitiva y aldeana, la saudade lírica de un alma melancólica, la honda morriña, está en estos campos y ganados, en este escenario bucólico que dio motivo a los versos de Rosalía. La raza sobria y fuerte que tiene en sus labios acento de canción gana su pan con su trabajo en la tarea de cada día y conserva sus hábitos laboriosos y pacientes de generación en generación o enrola a sus hijos en las más arduas empresas [...]. Esta raza tranquila y habituada al tiempo lento de las faenas agrícolas contempla con orgullo el tesoro dorado de las mieses. Aunque emprenda la marcha a lejanos países no pierde con la distancia la ligadura nostálgica que le ata a este terruño materno. Galicia lo mismo se desdobra en dos continentes lanzándose a tareas para las que no son obstáculo las dificultades de la emigración, que se entrega a cuidar amorosamente el suelo aldeano [...]. Esta es Galicia, tenaz, silenciosa, callada, profundamente mística y finamente alegre, ejemplo y prez de la España inmortal.

Los noticiarios referidos al agro gallego se centran fundamentalmente en el tema de los mercados y los certámenes de ganado¹⁹. Las imágenes recogen a hombres que se dirigen a las ferias para mercadear y para competir con sus reses, en un ambiente marcadamente masculino. Varios animales machos protagonizan junto a sus dueños unas noticias que intentan mostrar el éxito de la raza gallega en estos años difíciles de posguerra. Las mujeres aparecen en las ferias relacionadas con la venta de productos de menor valor adquisitivo –zuecos, útiles de cocina– o encargándose de las labores del yantar. Hay una cierta tendencia a «anular» el rostro de la mujer, que no se reconoce, apareciendo como un ser anónimo, ocupando segundos planos, lejos del foco de la cámara.

¹⁹ Feria de ganado de Becerreá (203 B, 1946), Certamen Agropecuario de Ourense (243 A, 1947), Feria de ganado de San Froilán (253 B, 1947), Feria de ganado de Betanzos (507 A, 1952).

Esta es la realidad de la mujer en Galicia: en primera línea para el trabajo y en un segundo plano en la sociedad. La mujer gallega es y ha sido un elemento fundamental para la supervivencia de las familias. Lo es aún más durante el franquismo, un periodo en el que la guerra y la emigración redujeron de forma drástica la población masculina.

La imagen femenina más representada en el NO-DO de Galicia es la mujer trabajadora. Vemos a las gallegas trabajando fundamentalmente en los sectores primario y secundario, en actividades relacionadas con el campo (los cultivos de la aldea, el comercio de las ferias y romerías) o el mar (selección y venta de pescado, marisqueo), o realizando actividades en los escalafones más bajos de diversos tipos de industrias (conserva, porcelana, plástico).



Riqueza pesquera.
Imágenes n.º 352.
Archivo Filmoteca
Española

En menor medida son representadas las mujeres del régimen, si exceptuamos a Carmen Polo, cuya presencia se justifica por tratarse de la esposa del dictador, aunque su papel es subsidiario y solo en una ocasión tendrá protagonismo por sí misma^[20]. En algunas ocasiones acompaña a la esposa del caudillo algún cargo de Sección Femenina de la localidad visitada. Esta

²⁰ En el *Noticiero* 612A que trata de la inauguración de la Residencia Carmen Polo de Franco para huérfanos.

organización de mujeres de Falange tiene escasa presencia en el NO-DO en Galicia; solo cuenta con protagonismo exclusivo en la noticia referida a la celebración de su VII Congreso Nacional en la ciudad de Santiago de Compostela, ya que en el resto de sus apariciones lo hacen como integrantes de las comitivas que arropan las actividades del caudillo, o como componentes de las formaciones de *Coros y Danzas*.

Es en los documentales donde encontramos una presencia más abrumadora de la mujer gallega representada como trabajadora. Esta circunstancia la atribuimos fundamentalmente al hecho de que los documentales no están sometidos a la «esclavitud de lo noticiable», que siempre será aquello relacionado con lo masculino y con su representante más excelso, el caudillo.

Referências bibliográficas

- BERMEJO, B. (1991). La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945): un <ministerio> de la propaganda en manos de Falange. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, 4, 73-96.
- BOX, Z. (2010). *España año cero: La construcción simbólica del franquismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- DÍEZ, E. (2001). El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 23, 141-157.
- BIZCARRONDO, M. (1996). Cuando España era un desfile: el «Noticiero Español». En A. del Amo (Ed.), *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil (73-90)* Madrid: Cátedra.
- GUBERN, R. (1986). *1936-1939: La guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la historia*. Madrid: Filmoteca española.
- HERNÁNDEZ ROBLEDO, MA (2003). *Estado e Información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.
- PAZ, M. A. y Montero, J. (2009). *El cine informativo, 1895-1945. Creando la realidad*. Barcelona: Ariel
- PAZ, M. A. (2003). Enseñando a ser mujer. El modelo oficial a través de NO-DO. En *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres. X Coloquio Internacional AEIHM (293-317)*. Madrid: Archiviana.

- RAMOS LOZANO, P. (2011). *Comunicación y estrategias organizativas de la Sección Femenina de Falange. Representaciones NO-DO, 1943-1953*. Universidad de Málaga.
- RODRÍGUEZ MATEOS, A (2008). *Un franquismo de cine: la imagen política del régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Barcelona: Rialp.
- TRANCHE, R. R. y Sánchez-Biosca, V (2006). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra.

Modernidade arquitetônica no primeiro governo Vargas

1930-1945

ANA LUIZA MARTINS*

Resumo: O transcurso do primeiro governo de Getúlio Vargas, de 1930 a 1945, é marcado pelo golpe do Estado Novo, que impõe ao Brasil a ditadura estadonovista, entre os anos de 1937 a 1945. Conhecido como período de forte atuação da censura, inclusive por meio da criação de um órgão específico para esse fim, o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), o controle da produção artística foi levado ao extremo, sobretudo na literatura, nas artes plásticas, no cinema e na arquitetura, com vistas à dominação da sociedade e à formação do novo homem brasileiro, sob influxo das correntes eugênicas em voga e a valorização do nacionalismo. Esse texto procura recuperar a produção arquitetônica do período em pauta, pondo em relevo as linguagens que emergiram, em movimentos que se propuseram a rupturas e renovações plásticas. Tem-se então figurações que se alinham à recuperação do passado colonial, com vistas à afirmação da nacionalidade, algumas de estética nazifascista, e, finalmente, aquelas que irrompem com novas linguagens, que se propõem à criação de uma arquitetura moderna e brasileira.

Palavras-chave: Modernismo, arquitetura, patrimônio, Estado Novo, Getúlio Vargas.

* Doutora em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, foi historiadora concursada junto à Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

Introdução

Preliminarmente, cabe situar balizas marcantes da historiografia, que permitem embasar o tempo político e cultural que presidiu as várias estéticas do primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945), que conheceu ditadura severa a partir de 1937, quando do golpe que instituiu o Estado Novo (1937-1945).

Ainda que pareça anacrônico, é de rigor retroceder na temporalidade acima mencionada e sinalizar, de início, o ano de 1922, quando se deu a Semana de Arte Moderna, em São Paulo^[1]. A despeito de questionamentos sobre primazia desse evento na introdução de estéticas renovadas nas artes do país, o acontecimento figura como marco divisor entre o trato passadista das manifestações artísticas e as novas linguagens que presidiram as futuras realizações no campo das artes^[2].

Em seguida, cabe lembrar o ano de 1930, com a chamada «Revolução de 30»^[3], fruto de golpe de Estado perpetrado por Getúlio Vargas e a recém-formada Aliança Liberal (AL)^[4], baliza para várias clivagens na História do Brasil, em particular aquela que instaurou, a partir de 1937, uma nova ordem política, quando da instituição Estado Novo, sob a égide de um estado centralizador e forte.

Estão, postas, portanto, as bases políticas das quais nasceriam as novas estéticas da arquitetura do Estado Novo no Brasil, bastante marcadas pelo influxo de um tempo de censura e controle por parte do poder central. Contudo, o quadro permanece incompleto, se não trouxermos a iniciativa de Vargas, do ano de 1930, da criação do Ministério de Educação e Saúde Pública, alocando na nova instituição – desde a concepção de seu projeto

¹ A Semana de Arte Moderna transcorreu entre 13 e 17 de fevereiro de 1922, quando o Teatro Municipal de São Paulo foi tomado por sessões literárias e musicais no auditório, além da exposição de artes plásticas no saguão, evento no qual os artistas pretendiam romper com os cânones da arte tradicional.

² Ver: Siminoni, Ana Paula Cavalcanti. «Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação, *Perspective* [En ligne], 2, 2013, mis en ligne le 19 février 2016, consulté le 4 juin 2017. Disponível em: <http://perspective.revues.org/5539>.

³ As aspas relativas à «Revolução de Trinta» se devem às visões controversas sobre as respectivas denominações. Não entraremos nas discussões pertinentes, pois não é esse o escopo do presente texto.

⁴ Aliança Liberal foi uma coligação oposicionista, formada em inícios de 1929, que reunia líderes de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Ceará, cujo candidato ao pleito de Presidente da República era o gaúcho Getúlio Vargas e para Vice-Presidente, o paraibano João Pessoa.

arquitetônico até à nova política cultural instituída – a presença de agentes culturais avançados para a época, que deram o tom na renovação das formas plásticas do período e consagraram o vocabulário da arquitetura moderna no país. Inovaram, inclusive, na implantação, em 1937, de um Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), órgão responsável pela pesquisa, identificação e seleção de monumentos representativos da história e memória nacionais que, de certa forma, inspirava e/ou dialogava com os postulados da arquitetura moderna que então se propunha ao país. Exemplo desse convívio estreito e sugestivo de novas leituras do patrimônio cultural brasileiro e seu rebatimento nas formas e elementos utilizados na arquitetura moderna do período se deve, em boa parte, ao fato de o arquiteto Lúcio Costa (Toulon, França 1902 – Rio de Janeiro 1998) integrar a equipe do SPHAN e estar à frente do projeto do Ministério de Educação e Saúde (MES), referência paradigmática da arquitetura moderna do país.

Com essas preliminares, passamos a recuperar alguns dos exemplares do período, cujos autores, por razões várias, se lançaram no experimento de novas formas arquitetônicas nos centros urbanos então mais expressivos, a exemplo de São Paulo e Rio de Janeiro^[5]. No caso de São Paulo, procurava-se propagar sua força econômica e adiantamento mental, em sintonia com as novas linguagens da arquitetura então ensaiadas, a exemplo do art déco; quanto ao Rio de Janeiro, impunha-se a força hegemônica do poder central, do Estado Novo, que conjugou autoritarismo político e modernização econômica, sob um pano de fundo nacionalista, por algum tempo de tendência fascista.

A arquitetura no entremeio de forças

A sequência de temporalidades acima aludida já delineia quão complexas serão as novas posturas políticas e socioculturais da quadra histórica de 1930 a 1945. Nascem plataformas conflitantes, defendidas por grupos de

⁵ Belo Horizonte, a nova capital de Minas Gerais, criada em 1897 para substituir a antiga capital Ouro Preto, também mereceria considerações, por tratar-se de cidade planejada que se consolida no período aqui estudado, mas acreditamos que São Paulo e Rio de Janeiro sejam suficientes para a exploração do tema em pauta. Ver a propósito de Belo Horizonte a obra de ARAUJO, Laís Correa (Org.). *Sedução do Horizonte*. Belo Horizonte: Sistema Estadual de Planejamento; Fundação João Pinheiro; Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

tradição liberal e opositores à centralização do governo Vargas; assim como também se registra uma alteração na geografia do poder. Anteriormente ancorada na oligarquia paulista, a força política se desloca de São Paulo, estado economicamente mais poderoso da Federação, para o Rio de Janeiro, quando a Capital do País então se revigora como centro irradiador de práticas culturais, que procuram moldar a nova sociedade e o novo homem brasileiros no culto da nacionalidade e na exacerbação do nacionalismo^[6].

As tantas nuances dos ideários desse período podem ser apreendidas no campo artístico, em particular em sua produção arquitetônica, traduzidas nas manifestações de várias correntes expressas nos debates em curso. Da arquitetura neocolonial, passando pelo art déco até as subsequentes representações da arquitetura moderna, é possível «ler» a renovação proposta e identificar as novas correntes opostas ao governo, ou mesmo submetidas e/ou nascidas sob o patrocínio dele. A despeito da uniformização de práticas impostas pela ditadura Vargas ao País, o trato das estéticas arquitetônicas do período se abrirá para exercícios múltiplos, com manifestações distintas em São Paulo e no Rio de Janeiro.

No caso de São Paulo, com o dinheiro novo de famílias ricas e/ou de imigrantes enriquecidos pelo café e pela indústria emergente, tem-se a presença de arquitetos estrangeiros, que introduziam a pretendida vanguarda, convocados por clientes particulares, que ambicionavam projeção e inserção social, por meio de suas formas de morar. O russo Gregori Ilych Warchavchik (Ucrânia, 1896 – São Paulo, 1972), casado com Mina Klabin, de poderosa família do ramo papeleiro, é iconizado como autor do primeiro projeto modernista em São Paulo, ao edificar sua residência, em 1927. Hoje, conhecida como Casa Modernista, naquela altura sinalizou para a elite local as marcas de inovação das formas e programas arquitetônicos, assentados nos princípios veiculados pelos pais fundadores da nova estética^[7].

⁶ Desde os anos de 1920 o nacionalismo já se anunciara como pauta em São Paulo, quando a literatura incide sobre novas temáticas regionalistas, cabendo ao escritor Monteiro Lobato atuação expressiva no debate então instaurado.

⁷ Estão presentes na trajetória do movimento moderno as inovações propostas pela sociedade inglesa Arts and Crafts, de meados do XIX, pela escola Bauhaus, na Alemanha, de Walter Gropius, pelas propostas de Le Corbusier, na França e de Frank Lloyd Wright, nos Estados Unidos. Estas linhas diversas encontraram nos CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) um instrumento de convergência, produzindo um ideário de aparência homogênea resultando no estabelecimento de alguns pontos comuns, considerando a arquitetura e o

Ainda em São Paulo, o desfile de tendências origina-se nos anos de 1910, com a inicial propagação do neocolonial, posto em cena pelo arquiteto e engenheiro português Ricardo Severo (Lisboa, 1869 – São Paulo, 1940), que cunhou o termo neocolonial em 1914, quando de sua conferência «A Arte Tradicional no Brasil», realizada na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. Registra-se nessa linha a arquitetura cultivada não só por Severo, mas pelo arquiteto franco argentino Victor Dubugras (Sarthe, França, 1868 – Teresópolis, 1933), preocupado com a racionalidade dos processos construtivos e pelo esforço permanente de experimentação de soluções plásticas e técnicas inovadoras. Como funcionário do Departamento de Obras Públicas e bastante requisitado pelas elites locais, Dubugras perpassou o ecletismo, o *art nouveau*, o neocolonial e mesmo o modernismo. Registre-se que sua proximidade ao então presidente do Estado e historiador Washington Luís (Macaé, Rio de Janeiro, 1869 – São Paulo, 1957), assim como a celebração do Centenário da Independência, em 1922, pesaram em sua tendência de introduzir estilemas afetos ao período colonial do país, encetando a arquitetura neocolonial na cidade.

Contudo, é na década de 1930 que afloram as novas manifestações, que se opõem à produção arquitetônica do Ecletismo, remanescente do final do século e consolidados em São Paulo pelo escritório do engenheiro-arquiteto brasileiro Francisco de Paula Ramos de Azevedo (Campinas, 1851 – São Paulo, 1928), formado em Gent, na Bélgica. Seu escritório foi praticamente hegemônico na contratação de obras de vulto, públicas e particulares, ao longo da Primeira República.

Na sequência, e por vezes concomitantemente, se tem o *art déco*, do francês Jacques Pilon, (Le Havre, 1905 – São Paulo, 1962), o monumentalismo clássico do italiano Marcello Piacentini (Roma, 1881 – Roma, 1960) e o modernismo, do arquiteto brasileiro formado em Paris, Álvaro Vital Brazil (São Paulo, 1909 – Rio de Janeiro, 1997). Assim, na capital paulista, de tudo se ensaiou e se viu um pouco, tanto em obras particulares como oficiais.

Já no Rio de Janeiro, a corrente neocolonial, com forte evocação do passado brasileiro e sua arquitetura vernácula, foi introduzida pelo médico de formação e historiador da arte, José Marianno Filho (Solar Monjope,

urbanismo como potencial instrumento político e econômico, o qual deveria ser usado pelo poder público como forma de promover o progresso social.

Pernambuco 1881 – Rio de Janeiro, 1946), que se tornou diretor da Sociedade Brasileira de Belas Artes. Com influência no governo, introduz o neocolonial como pauta obrigatória nos concursos e construções oficiais da época^[8]. A adesão contou, inicialmente, com adeptos de peso, inclusive o próprio arquiteto Lúcio Costa quando estudante, entre 1921 e 1924.

É a partir de 1930 que se exercitam novas formas arquitetônicas, abrindo espaço para manifestações da modernidade, em sintonia com a renovação pretendida pelo governo de Vargas.

Isso posto, passamos a elencar alguns exemplares arquitetônicos paradigmáticos, que nascem da nova conjuntura, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro. Dado o espaço limitado do texto, nos eximimos de análise mais aprofundada sobre cada um deles, os quais, por sua ampla representação e significado na paisagem urbana, figuram como possíveis futuros estudos de caso, que iluminam e enriquecem as tantas visões estéticas que marcaram a primeira Era Vargas.

São Paulo: três edifícios e várias linguagens

1. Faculdade de Direito do Largo de São Francisco (1934-1937): o neocolonial como oposição política

Iniciamos pela tradicional Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, de São Paulo, casa inaugural de ensino superior do Brasil, criada por D. Pedro I, em 1827, vista como foco das Luzes no Império e, mais tarde, como agente decisivo da Proclamação da República, em 1889. Basta lembrar que daquele celeiro de bacharéis, secularmente instalado no vetusto Convento Franciscano, de taipa de pilão, saíram os dez primeiros Presidentes da República do País.

Por volta dos anos de 1930, o edifício era visto como decadente em sua configuração física, sobretudo na cidade que se renovava com planos urbanísticos de ponta. Confrontado com as novas edificações programadas por Vargas no poder, sua estética de antanho parecia retirar-lhe o forte

⁸ José Marianno Filho, na condição de presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, patrocina viagens de arquitetos às cidades mineiras. Nestas, Lúcio Costa visita Diamantina; Nestor de Figueiredo, Ouro Preto; Nereu Sampaio, São João Del-Rey e Congonhas do Campo. Os projetos dos pavilhões do Brasil na Exposição da Filadélfia, 1925, e na Exposição de Sevilha, 1928, são diretamente inspirados na arquitetura tradicional brasileira.

significado do qual outrora desfrutara. E mais: a instituição se opunha frontalmente ao governo Vargas. De boa parte de seus membros partiu a deflagração da chamada Revolução Constitucionalista de 1932, com vistas a exigir do governo getulista a promulgação de uma Constituição, movimento do qual São Paulo saiu derrotado pelas forças legalistas. O episódio tornou-se símbolo da longeva oposição paulista ao governo Vargas, apartando sistematicamente aquela tradicional Casa das Leis do governo central.

A figuração antiquada da Faculdade de Direito na paisagem do Largo de São Francisco, vizinha de duas igrejas franciscanas coloniais, de fino trato barroco, potencializava as marcas do passado provinciano, que as dinâmicas dos novos tempos procuravam ocultar. Logo, tornou-se imperiosa sua renovação física, iniciativa de seu diretor José de Alcântara Machado de Oliveira (Piracicaba, 1875 – São Paulo, 1941). Cultor das tradições da história paulista, foi autor de obra renovadora e hoje clássica sobre o tema do bandeirismo, *Vida e Morte do Bandeirante*⁹. Não surpreende que tenha requisitado para a tarefa o arquiteto de origem portuguesa Ricardo Severo, que no Brasil se tornou sócio de Ramos de Azevedo e se casou com Francisca Santos Dumont, irmã do inventor Alberto Santos Dumont, «Pai da Aviação», família de grandes posses derivadas do café.

Naquela conjuntura política, com Getúlio Vargas no poder, vitorioso com a derrota de São Paulo em 32, não era de se estranhar a pretensão de edificar-se monumento que glorificasse as tradições paulistas. O neocolonial seria então apresentado pelo seu próprio formulador, Ricardo Severo, que desde os anos de 1910 publicava artigos sobre a arquitetura colonial brasileira. Pretendeu-se, também, representar no edifício a tradição da Faculdade de Direito como um dos fundamentos da construção do País. Para atender a esta ideia, planejaram Alcântara Machado e Severo:

«[...] um prédio sobre o terreno ocupado pela tradicional Academia, recordando exatamente a arquitetura luso-brasileira dos fins do século XVIII ao raiar da Independência, para que justamente no edifício público a que se prendem as mais lídimas memórias da cultura paulista, se fixem como num museu os elementos duma época e duma tradição que se tornou nacional

⁹ Oliveira, José de Alcântara Machado de. *Vida e Morte do Bandeirante*. São Paulo: EGRT, 1929. Desenhos de Yan de Almeida Prado. Na obra, Machado se vale de fontes primárias que revelam o cotidiano árduo e a vida simples do paulista, detentor dos caminhos do ouro.

pela arte dos mais notáveis mestres e alvenais brasileiros; enquanto o urbanismo da grandiosa capital, pelo impulso inevitável do seu extraordinário desenvolvimento, vai demolindo todos os arcaicos padrões do velho burgo de Piratininga»^[10].

Entre 1934 e 1937 demoliu-se e ergueu-se, no antigo Largo, de tantas tradições, um novo edifício, neocolonial, que visava garantir a importância e representatividade paulista no cenário nacional. O resultado foi uma edificação de proporções avantajadas e imponente, ornamentada com motivos extraídos do barroco-jesuítico brasileiro, em cujo interior, por meios de seus vitrais, recontava a história paulista assentada em datas e valores históricos da cultura nacional. Tais motivos foram coligidos a partir de antigas construções não só de São Paulo (na verdade representante do mais despojado barroco brasileiro), mas também das rebuscadas arquiteturas tradicionais das chamadas cidades históricas de Minas, Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro.

O poder público anunciava, também, a remodelação do Largo de São Francisco, planejado para ser um recanto de estilo colonial, o último reduto da antiga São Paulo no coração da metrópole. Por paradoxal que possa parecer, ao que tudo indica, depois de demolido o convento, e justamente em razão disto, é que surgiu o desejo de preservação do largo colonial^[11]. Neste contexto, o edifício de Severo foi anunciado como elemento que devolveria a aparência colonial do logradouro, ao lado das igrejas franciscanas.

O resultado, na verdade, não correspondeu exatamente ao prometido. A própria altura do novo edifício criou uma desproporção em relação às igrejas; as ornamentações, de declarada inspiração colonial, tampouco tinham a ver com o antigo convento de taipa, tão simples, linear e despojado. Por essas razões desagradou urbanistas e arquitetos.

A despeito de criticado a seu tempo, pois longe de figurar o novo trato arquitetônico a seu tempo, o novo edifício se impôs no Largo de

¹⁰ Severo, Ricardo. A Casa da Faculdade de Direito de São Paulo. In *Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo*. São Paulo: 1938, v. 34, p. 23.

¹¹ Cf. São Paulo que desaparece. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 mar. 1935, p. 10; Remodelação do Largo de São Francisco. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 maio 1935, p.6; Id. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 ago. 1935, p. 7; Id. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 maio 1936, p. 9, e São Paulo novo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 ago. 1935, p. 7.

São Francisco. Afinal, aquela espécie de exemplar eclético tardio de forte conotação neocolonial, construído em pleno governo Vargas, já se revelava obsoleto no quadro da renovação arquitetônica em curso. Em seu interior, porém, a boa iluminação, o excelente arejamento e o acabamento qualificado de luminárias, balaústres, grades e parte do mobiliário, confeccionados pelo Liceu de Arte e Ofícios, tornaram o ambiente agradável, amenizando, talvez, o descontentamento com a demolição do convento. E a reconstrução das tradicionais Arcadas de seu pátio interno reafirmou a permanência da «tradição», que sustentava sua trajetória de Escola das Leis dominante na formação dos homens públicos do país. Apesar de heterodoxo em sua arquitetura, em face dos tempos de cultivo da modernidade com a recorrente proposta de despojamento e leveza, sua presença no Largo abrangendo a Faculdade – e em função dela e dos momentos políticos ali vividos – caracterizam-no hoje como patrimônio cultural, tombado pelo órgão de preservação do Estado. Registre-se que foi tombado até mesmo o túmulo de Júlio Frank (Gota, 1808, Alemanha – São Paulo, 1841), localizado em pátio lateral, monumento alusivo ao fundador da Burschenschaft, a sociedade secreta dos estudantes de caráter liberal e filantrópico.

Vale insistir que a escolha do partido também carregava uma função e um recado políticos: a reafirmação da importância Casa do Direito paulista, onde se aninhavam opositores de Getúlio Vargas, mas que ressurgiam com vigor renovado no combate ao regime de exceção então instituído, ao edificar a nova sede, de grande monta. A escolha do neocolonial não deixava de ser uma reafirmação do significado paulista no quadro nacional, alusivo à importância do Estado em sua trajetória pregressa de desbravadora dos antigos sertões da Colônia e ampliação do território.

2. Biblioteca Municipal Mário de Andrade (1938-1942): o *art déco* da elite afrancesada

Nas aceleradas reformas urbanas às quais São Paulo se impôs, que veiculavam sua imagem de progresso e atendiam à mentalidade renovada de seus administradores, também o antigo, apequenado e modesto edifício da Biblioteca Municipal, hoje Biblioteca Municipal Mário de Andrade, sito à Rua Sete de Abril, no Centro, demandava ampliações. E, ainda sob influxo da tomada do poder dos paulistas por Getúlio e pela derrota de 32, a nova sede da instituição também deveria referenciar a pujança de São Paulo,

que se renovava com edifícios públicos institucionais, de grande monta, muito embora ainda presos ao Eclétismo finissecular, retratos de um tempo pretérito, na sua maioria sob o risco do escritório Ramos de Azevedo.

Data do ano de 1936, da administração culturalmente avançada do Prefeito Fábio da Silva Prado (São Paulo, 1887 – São Paulo, 1963) – ele também engenheiro, formado em Liège, na Bélgica –, a iniciativa da criação, em 1935, de um Departamento Municipal de Cultura que exerceria larga influência na democratização da cultura. Para seu diretor, convocou o modernista Mário de Andrade (São Paulo, 1893 – São Paulo, 1945) que, entre os vários departamentos e iniciativas inovadoras de sua gestão, entendeu necessária a construção de nova sede para a biblioteca, então obsoleta para o vasto acervo que acumulara.

Situada à rua da Consolação, esquina com a rua Bráulio Gomes – área que passava por grande remodelação – a nova Casa exigiu a demolição do Palácio São Luís, a residência episcopal, tendo sido preservada parte da densa vegetação que a circundava. A instituição cultural prevista, que ocuparia lugar de relevo entre as congêneres do País, desenhou-se sob as coordenadas de Rubens Borba de Moraes (Araraquara, 1899 – Bragança Paulista, 1986), nome tradicional da elite rural paulista, cuja educação formal se dera em Paris e na Suíça, estudioso da bibliofilia e ele mesmo bibliófilo exemplar, que instituiria o curso de biblioteconomia no País. De volta ao Brasil, ressentindo-se do atraso da Capital, foi dos mais entusiastas na organização da Semana de 22.

A emergência do novo prédio, pois, se dava no quadro dos impactos modernizadores balizados pela Semana, contando diretamente em sua formulação com participantes daquele evento. O projeto do grupo, contudo, era mais ambicioso, voltado para ampla política cultural irradiada a partir de São Paulo, que se pretendia «paradigma cultural» para o Brasil. Inevitavelmente, este projeto se chocaria com a agenda do governo federal e, em particular, ao longo do Estado Novo.

A história da antiga Biblioteca Municipal, hoje Biblioteca Municipal Mário de Andrade (BMMA), se insere, pois, nesta dualidade e neste conflito, uma vez que, concebida pelo grupo modernista, foi abortada em sua concepção original pela gestão subsequente, quando da instalação do Estado Novo, em 1937, e seus conhecidos desdobramentos de caráter autoritário.

Ao rememorar o início da construção da Biblioteca, Rubens Borba, então nomeado seu Diretor, coloca: «Eu procurei um arquiteto, era o único arquiteto que havia em São Paulo naquele tempo. Os outros eram engenheiros arquitetos»^[12].

O arquiteto em questão era Jacques Pilon (Le Havre, 1905 – São Paulo, 1962), francês de nascimento, que chegara a São Paulo com a família aos cinco anos de idade e que, posteriormente, em 1932, se formou em Paris, pela Escola Nacional de Belas Artes. A despeito da qualidade da escolha de Pilon, não se tratava exatamente do «único arquiteto», numa cidade onde atuavam Júlio de Abreu, egresso da mesma escola de Pilon; de Álvaro Vital Brasil, da Belas Artes do Rio, concluindo naqueles dias, em São Paulo, o moderno Edifício Esther; Gregori Warchavchik, vindo de Roma; Rino Levi, diplomado na Itália^[13].

Ocorre que Jacques Pilon, além de festejado arquiteto, era amigo de Rubens Borba, afinado com sua atuação profissional, sobretudo no trato do art déco. Assim, a partir das premissas de Moraes, Pilon buscou as melhores soluções para o novo programa, com tratamento art déco, em projeto assim traduzido por Orlando França de Carvalho:

«O projeto deveria atender a dois quesitos fundamentais de um plano de necessidades que seriam: a construção de um grande depósito capaz de suportar os recentes acréscimos de livros e documentos adquiridos pela prefeitura, equipado com áreas para serviços técnicos e de apoio, aptas a receber, organizar, catalogar, conservar e administrar o acervo e ainda oferecer à população um edifício condizente com os anseios do Departamento de Cultura, para que a população pudesse acessar tal acervo, como também espaços capazes de comportar outras atividades ligadas à cultura, como exposições, concertos, palestras, etc...»^[14].

¹² Lemos, Carlos. «O edifício da Biblioteca Municipal Mário de Andrade». In *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. Edição comemorativa 80 anos. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, n.º 62, s/p.

¹³ Lemos, Carlos. Op. cit., p. 85.

¹⁴ Carvalho Neto, Orlando França de. *Forma e contexto no Projeto da Biblioteca Municipal Mário de Andrade (1934-2004)*. São Paulo: Dissertação de Mestrado Mackenzie, 2004, p. 37.

As obras foram iniciadas nos primeiros dias de 1938, na gestão de Fábio Prado, que três meses depois deixaria a Prefeitura, por conta da promulgação do Estado Novo. Em seu lugar, entrava o engenheiro-arquiteto Francisco Prestes Maia (Amparo, 1896 – São Paulo, 1965). Assumia um engenheiro-arquiteto formado na Escola Politécnica de São Paulo, com larga vivência no Departamento de Obras Públicas, centralizador, autor do primeiro plano urbanístico da cidade – Plano de Avenidas – que lhe interessava priorizar. Contudo, ao tentar suspender as obras do projeto da biblioteca de Pilon e de Rubens Borba de Moraes, viu-se frustrado em razão do contrato feito por Fábio Prado entre a Prefeitura e a Sociedade Construtora Brasileira, onde incidia pesada multa na eventualidade de suspensão dos trabalhos. Estrategicamente, Prestes Maia instruiu a construtora que tocasse a obra em ritmo mais lento, pois ele iria reformar a planta.

De fato, a intervenção de Prestes Maia no projeto de Pilon incidiu, especialmente, no projeto, limitando as torres, que deveriam ser levantadas ao longo do tempo, resultando numa torre única, calculada com exageradas precauções, prevendo 18 colunas superdimensionadas, além da mudança no sistema de iluminação, optando por sancas, que prejudicaram a luminosidade ideal das salas de leitura. A alteração mais incisiva, porém, se deu nas plantas originais, inserindo um grande pórtico, substituindo uma «portinha», pensada no anteprojeto e imprimindo acesso monumental ao edifício, «levantando seis grossos pilares de secção quadrada, fazendo lembrar um templo grego, sem o clássico frontão triangular». Ainda para Lemos, as seis colunas agrupadas três a três, «constituem uma espécie de ruído indesejado», embora o gosto popular perceba hoje, aquela entrada monumental do edifício, como acréscimo valorativo do projeto, que lhe conferiu imponência e o destacou na paisagem.

Atentando-se para a rica efervescência e produção da época, infere-se que, a despeito da estigmatização do grupo de Mário de Andrade, atrelado à renovação competente, assim como à atuação de Prestes Maia, associada a uma visão conservadora, afeita ao engenheiro politécnico insensível aos projetos culturais em curso, sabe-se que, em outro diapasão, o urbanista pensou a cidade de forma qualificada e «moderna» a seu tempo^[15].

¹⁵ Ver Maia, Francisco Prestes. *Os Melhoramentos de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2010.

Contudo, cabe reter na figuração da BMMA o documento sincrético de dois momentos históricos conflitantes: aquele do fim da Primeira República e início da administração varguista, com seus respectivos repertórios de embates, valores e representações simbólicas. Nesse caso, lê-se na BMMA – até porque suas fontes históricas relatam isso – não uma transição, mas um momento de ruptura, mais especialmente provocado pelo Estado Novo, em sua versão ditatorial e repressora. A intervenção de Prestes Maia no projeto de Pilon exemplifica o choque das visões e tratos estéticos da época, presididos pela abrupta substituição política observada na troca dos prefeitos Fábio Prado por Prestes Maia, de formação e mentalidades opostas.

No polêmico edifício – negado por especialistas como representação do art déco, talvez pelo desvirtuamento que sofreu do projeto original – resulta, repetimos, um documento quase palpável das modernidades em conflito na cidade, e do grande embate entre agentes sociais de relevo, colocados em campos opostos, fosse pelos perfis particulares de seus agentes, fosse pelo momento político vivido, que apartava grupos e segmentos culturais diversos.

O edifício da BMMA protagoniza esta dualidade, de difícil percepção no patrimônio edificado urbano paulistano a ela coevo. Se, de um lado, tem-se ali o projeto original *art déco* abafado, que dialogava e/ou rumava para a modernidade herdeira de 22, por outro, esgueira-se, sem grande esforço, a percepção do monumento quase «fascista», tão de agrado dos monumentos estado-novistas, inaugurados com grandes pompas, projetando a soberania do Estado Novo.

Ambas as leituras, curiosamente, revelam qualidade plástica, não se tratando aqui de atribuir juízos de valor individuais. Nesse sentido, cabe festejar no edifício, tanto o inicial projeto art déco de Pilon, como – face ao contexto – a intervenção do engenheiro arquiteto e urbanista Prestes Maia, que afinal concluiu a obra e conferiu-lhe especial lugar na cidade.

Importa registrar que, na reafirmação paulista frente ao poder central, avançava-se para a modernidade, não só exigida pelas vanguardas arquitetônicas internacionais, mas pela dinâmica da própria cidade, que na década de 1930, com mais de um milhão de habitantes, conhecia novos programas de uso e via suas ruas invadidas por automóveis, demandando novos planos urbanísticos, conforme, de fato, se registrou na feitura do Plano de Avenidas, do engenheiro Prestes Maia, do qual surgiu a cidade que, em boa parte, hoje conhecemos.

3. Edifício Esther (1934-1938): finalmente, um edifício moderno em São Paulo

Conforme visto acima, a Educação paulista se renovava, no movimento de construção de novas sedes destinadas a programas de uso educacionais, a exemplo da Faculdade de Direito e da Biblioteca Mário de Andrade^[16]. Nesse âmbito e como iniciativa de peso, em 25 de janeiro de 1934, aniversário da cidade, o então governador Armando de Salles Oliveira assinava o decreto de criação da Universidade de São Paulo, a USP, apoiando a campanha liderada por Júlio de Mesquita Filho e seu jornal *O Estado de S. Paulo*, opositor declarado de Getúlio, que conheceria o exílio durante o Estado Novo.

Mas, outro segmento expressivo, aquele dos industriais, também se queria representado por símbolos da modernidade, por meio de novas edificações que expressassem o poderio e vanguarda de seus impérios. Foi assim que Paulo de Almeida Nogueira, proprietário da Usina de Açúcar Esther^[17], situada na cidade de Cosmópolis, no interior paulista, entendeu necessária outra visibilidade para sua empresa, alocando na Capital sua sede administrativa. Após adquirir terreno de esquina na valorizada Avenida Ipiranga, de frente para a Praça da República, Nogueira abriu concurso para inscrição de arquitetos, de acordo com seu propósito de instalar no edifício escritórios administrativos da empresa e apartamentos residenciais.

O projeto vitorioso, em 1934, coube aos arquitetos Álvaro Vital Brasil e Adhemar Marinho, provenientes do Rio de Janeiro, sendo o primeiro formado na ENBA. Vital Brasil, em particular, trazia influências do arquiteto americano Frank Lloyd Wright (Richland Center, 1867 – Phoenix, 1959) e do arquiteto franco-suíço Le Corbusier (La Chaux-de-Fonds, 1887 – Roquebrune-Cap-Martin, 1965), afinado também com o ideário funcionalista do grupo de arquitetos cariocas. Sabe-se que morou na obra durante toda sua construção, para acompanhá-la de perto.

Em 1938 era inaugurado o primeiro edifício moderno da cidade. Incorporava o programa corbusiano como o uso de pilotis, a estrutura independente, a planta livre, a presença do terraço-jardim e as janelas em

¹⁶ A importância cultural dos dois edifícios é comprovada pelo tombamento de ambos no nível estadual.

¹⁷ O novo edifício recebeu o nome de Esther, em homenagem à esposa de Paulo de Almeida Nogueira, Esther de Almeida Nogueira.

extensão. Atendia ainda às demandas do emprego racional dos materiais, os métodos econômicos da construção, a linguagem isenta de ornamentos e o diálogo com a tecnologia industrial^[18].

Com onze andares, trazia também uma novidade para a época: o programa misto. Até o quarto andar, os usos dos pavimentos seriam comerciais, com salas destinadas a acomodar o escritório da empresa – contabilidade, salas de superintendência, diretoria, presidência e sala de reuniões – assim como escritórios particulares de programas distintos, voltados para consultórios médicos e odontológicos. Ali alocaram-se os melhores profissionais da cidade. Do quinto andar para cima apresentava unidades residenciais de plantas diversas, de apartamentos simples a duplex, destinados aos altos escalões administrativos da empresa ou mesmo locatários particulares. Cabia a esses últimos a finalidade de completar as rendas para a manutenção do edifício.

Como inovação, registre-se ainda que o Edifício Esther continha em seu subsolo dependências de usos variados, desde o funcionamento ali da primeira sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), assim como ampla garagem, indispensável na década do automóvel. E mais: sua implantação conferiu novo traçado urbanístico à área, uma vez que demandou a abertura de duas novas ruas nas suas laterais.

Externamente apresentava soluções plásticas formais inovadoras, a exemplo das fachadas emolduradas em vidrolite preto (hoje inexistentes, substituídas por faixas pintadas na cor grafite escuro), que marcavam sua estrutura, assim como variedade de planos dinâmicos em massa raspada no tom amarelo palha, enquanto as escadas laterais recebiam volumes envidraçados salientes. Contudo, as janelas em extensão conferiam-lhe extrema uniformidade formal a despeito, inclusive, da diversidade do programa interno.

Curiosamente, os letreiros com a denominação do prédio, assim como a numeração dos andares e apartamentos, arandelas e demais luminárias, obedeciam à estética art déco que, por alguma razão, ali se acomodou muito bem, sem causar estranhamento no conjunto moderno.

¹⁸ Sobre o Edifício Esther, ver: Atique, Fernando. *Memória Moderna. A Trajetória do Edifício Esther*. São Carlos: Rima, 2003.

Nada estranho, portanto, que seus iniciais inquilinos fossem representantes de uma burguesia cosmopolita, que se queria moderna, de alto poder aquisitivo, alguns deles representantes da vanguarda das artes plásticas locais. O artista plástico Di Cavalcanti e sua mulher, a pintora Noêmia, foram moradores longevos do Edifício Esther, assim como também o disputado arquiteto Rino Levi ali instalou seu escritório de arquitetura. A opção pelo «morar no Esther» reforçava a opção pela vanguarda ambicionada para a cidade. Sabe-se que Mário de Andrade, em 1943, em declaração ao jornal *O Estado de S. Paulo*, conferiu ao Edifício Esther a estética da nova arquitetura, que finalmente se contrapunha ao neocolonial.

Rio de Janeiro: dois ministérios, duas linguagens

No Rio de Janeiro, capital do país, o percurso da estética arquitetônica no período foi totalmente diverso. Lauro Cavalcanti, em criterioso estudo sobre a nova linguagem da arquitetura no Rio de Janeiro, entre 1930 e 1960, entende que o surgimento de novos cânones estéticos vinculados ao vocabulário modernista, se origina «com a consultoria de Le Corbusier no prédio do Ministério de Educação e Saúde (1936), é difundida através de ações da Política da Boa Vizinhança (1940-45), chega à maioria por ocasião do projeto da Pampulha (1942-43)»^[19].

Longe de referendar um modelo hegemônico/oficial instaurado pelo Estado Novo, o autor citado trabalha sociologicamente com a constituição de um campo arquitetônico, permitindo melhor compreensão da renovação estética verificada no curso do período ditatorial. E é nesse sentido que pomos em cena dois exemplares arquitetônicos da época, os quais, para além de afirmarem a intenção do governo de imprimir sua marca arquitetônica e urbanística na capital federal, permitem inferir o movimento inusitado de Getúlio Vargas, ao endossar formas plásticas renovadas para a construção de edifícios públicos, representativos de sua gestão. Como demonstração da atenção de Vargas para com o novo homem brasileiro, são criados inicialmente, no mesmo ano de 1936, dois ministérios: o Ministério de Educação e Saúde e o Ministério do Trabalho, aos quais sobrevieram os

¹⁹ Cavalcanti, Lauro Pereira. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura. 1930-1960*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 9.

demais, com suas respectivas novas sedes, que aqui não serão objetos de análise. Procuramos nos deter nos dois exemplos inaugurais, que permitem – exatamente pelos tratos formais diversos – perceber as inovações e afinidades estilísticas gestadas na administração Vargas.

Uma tendência se destaca na concepção das novas obras oficiais: suas encomendas por meio de concursos públicos. Muito embora os resultados tenham sido em geral questionados, quando não anulados pelo governo, esse procedimento inaugura prática administrativa inovadora, ampliando a criatividade e traduzindo as afinidades estilísticas particulares de seus participantes. Os arquitetos concorrentes, como parte de grupos culturalmente dominantes, se expressaram nas formas então festejadas, que deixavam para trás as manifestações acadêmicas e se colocavam agora entre as novas linguagens do neocolonial e do moderno^[20].

Para além disso, impunham-se posturas éticas, contemplando as demandas de uma arquitetura popular. Vale lembrar o refrão de Vargas – *Trabalhadores do Brasil* – reiterado nos comícios concorridos, que marcavam sua aparição pública, nos estádios esportivos recém-construídos, reforçando o discurso em favor do povo brasileiro. Nesse intuito explica-se como o vocabulário da arquitetura moderna foi rebatido na arquitetura popular, que também reproduzia a ausência de ornatos, a «planta livre», a estrutura aparente e a alternativa de reprodução industrial^[21].

Abria-se um novo canteiro de obras na cidade do Rio de Janeiro, sob os auspícios da administração Vargas, convulsionada também pela introdução de novos planos urbanísticos, iniciativa da modernidade da época^[22].

²⁰ Cabe informar que naquela altura, em termos de denominação das correntes, os arquitetos não acatavam a denominação de modernistas, mas preferiam moderno, «que traduziria uma contemporaneidade e um estado evolutivo, resultado de aprimoramento de fases anteriores. Os adeptos de uma volta estilística ao passado colonial se autodenominavam ora neocoloniais, ora tradicionalistas.» Cf. Cavalcanti, Lauro Pereira. Op. cit., p. 15.

²¹ Sobre arquitetura popular modernista ver «Conjunto do Pedregulho (1947)». In: Cavalcanti, Lauro Pereira. Op. Cit., pp. 137 a 144.

²² Em meio ao Plano Agache, de urbanização da cidade, tem-se a estruturação administrativa dos setores de obras e urbanismo no Rio de Janeiro, culminando na criação das duas instituições de urbanismo: Comissão do Plano da Cidade (1937) e Departamento de Urbanismo (1945).

Ministério de Educação e Saúde (1936-1943): o moderno exemplar

Getúlio Vargas toma posse em 3 de novembro de 1930 e um dos primeiros atos do governo provisório é a criação, em 14 de novembro de 1930, do então Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública (MES). Após sua inicial condução pelos mineiros Francisco Campos, advogado, e Washington Pires, médico, o também advogado mineiro Gustavo Capanema (Pitangui, Minas Gerais 1900 – Rio de Janeiro, 1985) foi nomeado para assumir a pasta, em 25 de julho de 1934. A delegação dessa especial instância aos mineiros é vista como compensação do governo federal ao estado de Minas Gerais, por sua participação na «Revolução de 1930».

Gustavo Capanema figurou como agente social decisivo na propagação do novo projeto cultural para o país. Não que se identificasse prontamente com a modernidade artística, mas possuía ligações com a intelectualidade mineira e com expoentes do movimento modernista, potencializadas pelo seu chefe de gabinete Carlos Drummond de Andrade (Itabira Minas Gerais, 1902 – Rio de Janeiro, 1987)^[23]. A instituição, agora dotada de um Departamento de Propaganda, segmentou-se em novas áreas da cultura, para além da educação. Música, educação física, cinema, rádio e habitação mereceram cuidados, entrando em cena nomes expressivos para sua condução, a exemplo de Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Anísio Teixeira, Lourenço Filho, Fernando de Azevedo e Manuel Bandeira. Com programas de uso definidos, faltava-lhe, porém, a sede. Logo, obtém-se da prefeitura um terreno de quarteirão inteiro, situado na Esplanada do Castelo e, em abril de 1935, o *Diário Oficial* publicava o edital para o concurso dos anteprojetos arquitetônicos. Candidataram-se profissionais relevantes, e não obstante a vitória caber a Archimedes Memória (Ipu Ceará, 1893 – Rio de Janeiro, 1960)^[24], esse teve seu projeto engavetado, muito embora recebesse o devido prêmio em dinheiro. Desagradava no projeto

²³ Schwartzman, Simon; Bomeny, Helena Maria Bousquet; Costa, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: EDUSP, 1984, 1.ª edição.

²⁴ Archimedes Memória cursou arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes e de seu escritório saíram os mais marcantes edifícios cariocas das décadas de 1920-1930. Mais tarde tornou-se diretor da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil.

de Memória, sobretudo, a ornamentação «marajoara»^[25], referência que se pretendia de apelo nacionalista, uma vez que remetida à estilização referente à comunidade pré-colombiana, na Ilha de Marajó, no rio Amazonas.

Cabe lembrar que o projeto apresentado por Lúcio Costa e equipe foi desclassificado e acirrou-se, a partir daí a oposição entre as correntes em confronto: os neocoloniais, vistos como ligados a acadêmicos passadistas, e os modernos, sinalizando a ligação com o futuro.

O estranhamento dos modernos pela não classificação traduziu-se não só por manifestação na *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, mas também pelo assombro da equipe do gabinete de Capanema, com Carlos Drummond de Andrade à frente, além do descontentamento do próprio ministro. A conclusão de Cavalcanti sobre o desconforto de Capanema é elucidativa:

«Nada mais contrário a seu desejo de «tradução» arquitetônica de uma ação voltada para o futuro e a formação do novo homem brasileiro do que uma sede mesclando estilo neoclássico e elementos decorativos alusivos a uma fictícia civilização marajoara que haveria existido durante a Antiguidade, na região norte do Brasil»^[26].

A trajetória para se chegar ao projeto definitivo conheceu longo percurso. Em carta, Capanema expõe a Getúlio sua insatisfação em relação ao projeto vencedor, e pleiteia a contratação de Lúcio Costa e equipe, no que é atendido. Cabe indagar por quem era formada a «equipe de Lúcio Costa», para a prontidão da aquiescência. Eram profissionais da área do mais fino trato, afinados com a proposta de uma arquitetura moderna brasileira, influenciados por Le Corbusier, que proferira palestras no Rio de Janeiro, em 1929. Integram-na os arquitetos Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos e um jovem Oscar Niemeyer.

²⁵ A chamada arte marajoara diz respeito a uma das mais antigas comunidades que se desenvolveu na Ilha de Marajó, no Rio Amazonas, na era pré-colombiana. A pesquisa arqueológica no local revelou a presença de cerâmica decorada com elementos geométricos, que passaram a ser reproduzidos por ceramistas, definindo a partir de suas obras, o «estilo marajoara».

²⁶ Cavalcanti. Lauro Pereira. Op. cit., p. 40.

Em meio a tantos contratempos, era hora de dar início à obra. Nela estavam contemplados os princípios da monumentalidade, da extrema funcionalidade, o uso de pilotis, os panos de vidro, o aproveitamento da iluminação natural, o recurso do *brise-soleil* para evitar a incidência direta de radiação solar em sua fachada norte, além dos princípios de economia e simplicidade, procedimento ético inerente à arquitetura moderna. Nesse sentido último, os elementos decorativos limitaram-se a afrescos de Portinari, representando os ciclos econômicos brasileiros, azulejos azuis e brancos alternados do mesmo Portinari, pinturas de Alberto Guignard, Pancetti, além das esculturas de Bruno Giorgi, Celso Antônio e Jacques Lipchitz. O terraço jardim mereceu paisagismo de Burle Marx.

A construção, que transcorreu entre 1937 e 1943, foi inaugurada em 1947. Mais que um novo edifício na paisagem, cristalizava-se ali a implantação da arquitetura moderna no país, afinada desde seu programa de uso até sua forma arquitetônica aos ideais do Estado Novo. Mais que isso, por meio de suas seções, conteúdos e profissionais envolvidos, vinha ao encontro dos ideais de construção do novo homem brasileiro.

Ministério do Trabalho (1936-1938): ensaiando o arremedo fascista

A atenção ao trabalhador se apresentava como plataforma exponencial do governo getulista. Razão pela qual, a exemplo da rápida criação do MES, voltado para Educação e Saúde, já em 1930 se cria o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, que funcionou inicialmente no prédio do antigo Conselho Nacional do Trabalho.

Contrariamente à complexidade que marcou a concepção e construção do MES, a nova sede do Ministério do Trabalho – cujo terreno foi adquirido na mesma Esplanada do Castelo, em 1933 –, conheceu realização em apenas dois anos, iniciada em 1936 e concluída em 1938. Também, ao contrário do MES, seu projeto não foi fruto de concurso, mas realizado na seção de Engenharia do Conselho Nacional do Trabalho, pelo engenheiro arquiteto Mário dos Santos Maia. Rejeitado na primeira visada, por ultrapassar o gabarito permitido no local, foi retomado em 1935, após a aquisição de terreno vizinho maior, permitindo que a futura construção abrangesse toda a quadra.

Era a demanda do monumentalismo requerido para as obras arquitetônicas do período, que deveriam marcar na paisagem as inovações da administração getulista. Até porque, o simbolismo de seu programa – voltado para o trabalhador – figurou como uma das prioridades do governo, desde a regulamentação dos direitos trabalhistas ao incentivo à produção industrial do Brasil. Daquela instituição dependia todo o encaminhamento para atender aos «Trabalhadores do Brasil».

O engenheiro-arquiteto Mário dos Santos Maia (Paquetá Rio de Janeiro, 1897 – ?), formado pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), fazia parte dos quadros administrativos, pois era funcionário do Ministério do Trabalho. Todavia, sua larga experiência na área advinha do fato de possuir uma das empresas de construção de prédios de escritórios mais ativas do Rio de Janeiro. Já trabalhara dois anos nos Estados Unidos, retornando bastante influenciado pelos arranha-céus norte-americanos (estilo Manhattan, conforme designação popular à época). Assim, afinado com o repertório arquitetônico em voga – sem nenhum dos estilemas do *art déco*, conforme recurso ainda em voga – e, embora atento à monumentalidade exigida para os padrões de edificações oficiais da época, concebeu prédio administrativo despojado de maiores qualidades que o destacassem na cena urbana, sobretudo como obra representativa dos cânones presentes na produção da arquitetura dos regimes totalitários.

Sua inauguração precedeu todas aquelas das demais sedes de Ministérios, ocorrendo em 1938, no primeiro aniversário do Estado Novo, em solenidade concorrida com a presença de Getúlio Vargas e grande desfile das organizações sindicais.

A Revista do Serviço Público, em janeiro de 1939, assim o descrevia:

«[...] resultou um edifício em forma de H, do segundo pavimento para cima, descansado sobre um paralelepípedo formado pelo andar térreo, subsolo e sobreloja... As fachadas sem nenhum «décor», a não ser as linhas naturais de sua arquitetura têm apenas um revestimento em mármore negro que as circunda, em contraste à cor pálida da pintura externa... As frentes principais do segundo pavimento, abrem-se em terraços sobre as galerias... A iluminação geral do prédio nada deixa a desejar; é magnífica e deslumbrante».

A nova construção não causou celeuma entre acadêmicos, neocoloniais ou modernos. E até o presente não se destaca qualitativamente na produção do período. Cabe apenas observar que a leveza sempre presente nos prédios de vários andares de Santos Maia, não se repetiu nesse, em razão de sua pesada base horizontal – de 60 metros de comprimento em duas faces – resultando em construção que remete à arquitetura fascista italiana. Contudo, é lícito supor que, por antecipar-se cronologicamente aos demais prédios oficiais da época, tenha servido de inspiração para alguns deles, estabelecendo cânones estéticos percebidos nos demais edifícios governamentais. De certa forma, é o que se verá nas futuras construções oficiais: uma padronização que os irmana como representação do período ditatorial de Getúlio Vargas.

Considerações finais

Percorrer alguns exemplares representativos das manifestações arquitetônicas em São Paulo e no Rio de Janeiro, durante a administração Vargas, desde seu governo provisório, a partir de 1930 até à implantação da Ditadura do Estado Novo, de 1937 a 1945, resultou em percepções inusitadas.

Inusitadas não só em relação ao «estado da arte» nos dois centros urbanos então mais expressivos do Brasil, como no trato arquitetônico moderno qualificado, pretendido pelo gestor como marca de sua presença no poder.

Surpreende que, não obstante caber a São Paulo a iniciativa simbólica de ruptura com o trato artístico passadista, quando da realização da Semana de Arte Moderna de 1922, a arquitetura local tenha permanecido, por bom tempo, presa às resoluções formais do Ecletismo, esgueirando-se aos poucos na cidade as linhas da modernidade funcional, por meio de projetos solicitados pela elite paulista a arquitetos estrangeiros, presentes na Capital paulista.

Certo que a cidade burguesa, vivendo a efervescência da transformação do capital agrário, comercial, industrial e financeiro, voltava-se para a modernização do espaço urbano, pensado em termos de novos planos urbanísticos, conforme se deu com a formulação do Plano de Avenidas, do engenheiro Francisco Prestes Maia. As ruas ainda estreitas da antiga vila colonial e os vestígios das edificações em taipa de pilão, assim como

a cidade republicana marcada pelo Eclétismo, precisavam de intervenção de monta para dar lugar à cidade do automóvel e dos monumentos que a qualificassem perante o mundo. São Paulo até contava com um qualificado Liceu de Artes e Ofícios, criado nos moldes das Arts & Crafts School, idealizadas por William Morris, que valorizavam o trabalho do artesão na indústria. Mas, a despeito do incremento institucional e material, assim como da mudança da grade curricular que o Liceu recebeu, na longa direção do arquiteto Francisco Ramos de Azevedo, não se verificou ali a introdução do moderno. Dali saiu, em grande parte, a mão de obra que atendeu aos serviços de infraestrutura da cidade e, mais que isso, voltada especialmente, para os trabalhos produzidos pelo escritório de Ramos, o mais solicitado para obras públicas e particulares, vincadas pelo Eclétismo e traços historicistas.

Vale lembrar que, em São Paulo, a Escola Politécnica, fundada em 1893, que também abrigava o curso de Arquitetura e Belas Artes, cultivava a ciência pura, ainda atrelada em parte ao ideário Positivista, formando essencialmente engenheiros politécnicos. Assim desprovida de profissionais envolvidos com as modernas correntes arquitetônicas, transformou-se no mercado ideal para arquitetos estrangeiros que, afetados pela redução de empregos na Europa, sobretudo durante a Guerra de 1914 a 1918, viram na Capital paulista oportunidades de trabalho.

Assistiu-se, portanto, a uma parafernália de pratos arquitetônicos nos novos bairros burgueses que se abriam na cidade, demandados pelos clientes, fossem imigrantes enricados ou membros da elite afrancesada. Se parte do conservadorismo observado no canteiro de obras de São Paulo pode ser atribuído ao «gosto paulista» no plano estético, não se pode ignorar o forte peso político que regeu, sobretudo, as construções públicas da Capital. A animosidade entre São Paulo e Getúlio exteriorizou-se na remodelação de alguns de seus edifícios institucionais mais importantes e simbólicos, que procuraram expressar uma identidade paulista legitimada pelo seu passado colonial, que ampliara o território do país pela ação dos bandeirantes. Logo, o neocolonial foi a linguagem adequada para o paulista se fazer representar no quadro nacional. A necessidade de alardear seu nacionalismo, progresso e pujança econômica encontraram no tradicionalista Ricardo Severo o arquiteto ideal para marcar essa posição, com a reconstrução da Faculdade de Direito. Concomitantemente, Prestes Maia como prefeito de São Paulo

e homem da Ordem, superpõe no novo edifício da Biblioteca Municipal acréscimos ao projeto de Jacques Pilon, que lhe conferem a imponência do cenário desejada pelo Estado Novo.

Na mesma altura, coube a um egresso da ENBA, do Rio de Janeiro – Álvaro Vital Brasil e seu sócio Adhemar Marinho –, a edificação do primeiro prédio moderno paulista, com o projeto do Edifício Esther, plantado na paisagem da Praça da República, em contraste com seu vizinho edifício eclético de Ramos de Azevedo, que abrigou a primeira Escola Normal do Estado, a Caetano de Campos, hoje ocupado pela Secretaria de Educação do Estado.

Logo, verifica-se, que é enorme a distância formal, assim como as circunstâncias da produção estética entre São Paulo e Rio de Janeiro. Nesta, o moderno chega com grande amparo oficial e criando escola. A renovação pretendida por Getúlio se traduz na ação do ministro Gustavo Capanema à frente de um dos ministérios mais importantes da nova ordem, o Ministério da Educação e Saúde Públicas. Cercado por nomes representativos do cultivo do modernismo, de Mário de Andrade a Rodrigo Melo Franco, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira – chega-se a Lúcio Costa, que com equipe afinada na busca do moderno, concebe a sede da nova instituição, que resulta quase em discurso modernista, consubstanciado na planta livre, sobre pilotis, dotado de *brise soleil* e escassa ornamentação decorativa.

Já como tradução das afinidades de Vargas com o fascismo italiano, a sede do Ministério do Trabalho, sob o risco do engenheiro-arquiteto Mário dos Santos Maia, anuncia, pelo seu monumentalismo, a estética dos monumentos nazifascistas, que estará presente em várias sedes ministeriais construídas posteriormente.

Inevitável perceber a grande diferença entre Rio de Janeiro e São Paulo, na perspectiva da construção de sua trajetória rumo ao moderno, que não advinha tão só do fato da primeira sediar a Capital do País e a segunda figurar como o centro econômico mais expressivo. Ocorre que o Rio de Janeiro, de há muito sede do poder central, que conheceu o neo-clássico diretamente da fonte da «Missão Francesa» de 1817, refinou-se na República com as reformas urbanas, que a despeito de qualificadas, sufocaram e apagaram as manifestações nativas e os traços congênitos do lugar. No projeto de construção do novo homem brasileiro e de cultivo da nacionalidade, abriu-se o espaço para a emergência do vernáculo e das linhas simples do repertório moderno. E mais: o Rio possuía a ENBA,

enquanto São Paulo, que despontara como cidade de certa visibilidade na segunda metade do século XIX, por meio de sua Academia de Direito e se tornara poderosa materialmente com o dinheiro do café, acabou por formar engenheiros politécnicos.

Isso posto, tem-se claro que o período autoritário de Getúlio Vargas conheceu pluralidade de estéticas. Definidas pelo estágio cultural dos centros urbanos onde se implantaram, mas também por posturas ideológicas contrárias ao regime, de tudo se viu um pouco. Do neocolonial, passando pelo *art déco* e pela definitiva implantação da arquitetura moderna, as correntes estilísticas expressaram as várias histórias que perpassaram pelo tempo getulista.

As cidades aqui nomeadas, se tornaram espaços de luta. Coube à estética adotada em ambas, inferir o respectivo estágio cultural e parte das posições ideológicas, que tiveram na arquitetura uma de suas melhores representações.



Fig. 1. Faculdade de Direito da USP Largo de São Francisco, São Paulo. Edifício projetado pelo engenheiro-arquiteto português Ricardo Severo, introdutor da estética neocolonial, de reafirmação das raízes coloniais portuguesas, figurando como um dos melhores exemplares do gênero à época. Construído entre 1934 e 1937 (fotografia de Rômulo Fialdini, c. 1960, acervo ALM).



Fig. 2. Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo. O projeto inicial *art déco*, de Jacques Pilon, foi alterado pelo então prefeito, Eng. Francisco Prestes Maia. Entre outras alterações estruturais, substituiu o acesso discreto do anteprojeto, inserindo um monumental pórtico, além de levantar seis grossos pilares de secção quadrada, fazendo lembrar um templo grego, sem o clássico frontão triangular. Construído entre 1938 e 1940 (cartão-postal, c. 1940, acervo ALM).



Fig. 3. Edifício Esther, São Paulo. Projeto de autoria de Álvaro Vital Brasil e Adhemar Marinho, pioneiro no trato corbusiano de edifício residencial, de uso misto, valendo-se do repertório da arquitetura moderna: uso de pilotis, estrutura independente, planta livre, presença do terraço-jardim e janelas em extensão. Construído entre 1934 e 1938 (revista *Acrópole. Architectura, Urbanismo, Decoração*. São Paulo: maio 1938, n.º 1.)



Fig. 4. Antigo Ministério da Educação e da Saúde, hoje Palácio Capanema. Projeto da equipe liderada por Lúcio Costa (Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos e Oscar Niemeyer) apresentado à aprovação de Le Corbusier. Adotava os pressupostos da arquitetura moderna, de uso oficial: monumentalidade, funcionalidade, uso de pilotis, panos de vidro, aproveitamento da iluminação natural, o recurso do brise-soleil, além dos princípios de economia e simplicidade (fotografia do Arquiteto Victor Hugo Mori, 2017).



Fig. 5. Antigo Ministério da Educação e da Saúde. Outra vista do Antigo Ministério da Educação e da Saúde (MES), que se transformou em 1953 em Ministério da Educação e Cultura (MEC) e, em 1985, no Ministério da Cultura (MINC), também conhecido como Palácio Capanema (fotografia do Arquiteto Victor Hugo Mori, 2017).



Fig. 6. Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (à esq.). Projeto do engenheiro-arquiteto Mário dos Santos Maia, primeira sede ministerial inaugurada na ditadura Vargas, na comemoração do primeiro ano do Estado Novo, em 10-11-1937. Construção entre 1936 e 1938. À dir., Ministério da Fazenda, inaugurado em 1943, com projeto do arquiteto Luis Eduardo Frias de Moura, com pórtico de mármore brasileiro e colunas em estilo dorido (Fotografia, c. 1960. Fonte: skyscrapercity.com)

Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- ATIQUE, Fernando. *Memória Moderna. A Trajetória do Edifício Esther*. São Carlos: Rima, 2003.
- ARAÚJO, Laís Correa (Org.). *Sedução do Horizonte*. Belo Horizonte: Sistema Estadual de Planejamento; Fundação João Pinheiro; Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.
- BANDEIRA, Suelene Pinto. *O Mestre dos Livros. Rubens Borba de Moraes*. Brasília: Briquet de Lemos. 2007.

- BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CARVALHO NETO, Orlando de França. *Forma e contexto no Projeto da Biblioteca Municipal Mário de Andrade* (1934-2004). São Paulo: Dissertação de Mestrado Mackenzie, 2004.
- CAVALCANTI, Lauro Pereira. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura*. 1930-1960. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- COSTA, Lúcio. *Arquitetura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- MAIA, Francisco Prestes. *Os Melhoramentos de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2010.
- KESSEL, Carlos. *Arquitetura Neocolonial no Brasil Entre o Pastiche e a Modernidade*. Porto Alegre: Editora Masquatro, 2013.
- LEMOS, Carlos. «O edifício da Biblioteca Municipal Mário de Andrade». In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. Edição comemorativa 80 anos. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, no. 62.
- MARTINS, Ana Luiza; Barbuy, Heloisa. *Arcadas. História da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco*. 1827-1997. São Paulo: Alternativa; Melhoramentos, 1999.
- MICELLI, Sérgio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NETO, Lira. *Getúlio. Do Governo provisório à Ditadura do Estado Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- OLIVEIRA, José de Alcântara Machado de. *Vida e Morte do Bandeirante*. São Paulo: EGRT, 1929, 1ª edição. Desenhos de Yan de Almeida Prado.
- PRADO, Yan de Almeida. *A Grande Semana de Arte Moderna: depoimento e subsídios para a cultura brasileira*. São Paulo: EDART, 1976.
- REIS FILHO, Nestor Goulart dos. *Victor Dubugras Precursor da Arquitetura Moderna na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- REVISTA DO SERVIÇO PÚBLICO. Rio de Janeiro: jan. 1939.
- SCHWARTZAMAN, Simon; Bomeny, Helena Maria Bousquet; Costa, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: EDUSP, 1984, 1ª edição.
- SEVERO, Ricardo. «A Casa da Faculdade de Direito de São Paulo». In: *Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo*. São Paulo: 1938, v. 34.

- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. «Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação», *Perspective* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 19 février 2016, consulté le 04 juin 2017. URL: <http://perspective.revues.org/5539> .
- «São Paulo que desaparece». In: *O Estado de S. Paulo*, 10 mar.1935, p. 10.
- «Remodelação do Largo de São Francisco». In: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 mai. 1935, p. 6.
- «Remodelação do Largo de São Francisco». In: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 ago. 1935, p. 7.
- «Remodelação do Largo de São Francisco». In: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 maio 1936, p. 9.
- «São Paulo novo». In: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 ago. 1935, pp. 7 e 9.

Monumentos do salazarismo

Curta-metragem retrospectiva

LUÍS MIGUEL CORREIA*

Resumo: Em recente investigação, cumprida em *Monumentos, Território e Identidade no Estado Novo*, concluímos, em definitivo, que da *definição de um projeto à memorização de um legado* se consagraram na organização do espaço português certa ideologia política e incontestada estratégia, com certeza concertadas nos princípios de uma reavida Portugalidade, ensinados por António de Oliveira Salazar. O *Estado-novismo* seria, assim, presumivelmente presenciado como um programa pessoal sobremaneira comprometido com convicções nacionalistas e antidemocráticas, projetadas e sancionadas por uma nova Constituição, responsável pela imposição de um regime autoritário e tendencialmente totalitário. Mas, conjuntamente, em razão de diferentes episódios e factos sobrevindos à época da Ditadura, compreender-se-ia que um plano para Portugal se impôs no lugar da terra, mediante numerosas e multifacetadas obras e transformações, que, decerto, conformaram inconfundíveis imagens da Nação *Salazarista*. Apelidar-se-iam retratos do *portuguesismo*, mas, segundo se apurou, não apenas evidenciavam a feição *nacionalista* e *regionalista* tão apetecida, como, a par, expunham uma feição *internacional, moderna*, alegadamente ilegítima e proibida. As campanhas de *reintegração* dos

* Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS20), Departamento de Arquitetura.

monumentos nacionais, tecidas à luz de uma *orientação técnica* oficial que expressamente ditava que todas as antigas e históricas estruturas regressassem à sua originalidade deveras consubstanciaram, de Norte a Sul do território, as fâcies e os desígnios fascizantes então exigidos. Por meio da enérgica ação da propaganda dirigida nas primeiras duas décadas do seu consolado pelo outrora enviado especial do *Diário de Notícias*, António Ferro, os portugueses e, desejadamente, o Mundo conheceriam, de forma idílica, aquela *Pátria de conto de fadas* que se acreditava estar a (re)construir. A todos se ambicionava domesticar a perspetiva tida sobre Portugal. Para o efeito, organizaram-se comemorações, exposições, publicações, prémios e muitos outros acontecimentos que tiveram a capacidade de o divulgar e popularizar. Ainda que não constituísse um desses instrumentos privilegiados de inculcação, também o *cinema*, à sua restrita escala, reproduziu determinados fotogramas bem representativos e animados da vida nacional, especialmente através de diversos *documentários* alusivos ao quotidiano experimentado no campo ou à inigualável História admirada nos monumentos. É, neste sentido, nosso propósito desvendar como esta indústria foi apropriada em favor dos incensuráveis *mitos ideológicos* arregimentados pelo Estado Novo e como os *monumentos nacionais* nas telas materializaram certa ideia de *Ser Português*. Uma *curta-metragem retrospectiva* sobre os *Monumentos do Salazarismo* que perfar-se-á considerando catorze documentários visualizados na Cinemateca Portuguesa.

Palavras-chave: Monumentos, Território, Identidade, Salazarismo, Cinema, Documentários.

1. Portugal [salazarista] is the fashion

Na investigação que vimos desenvolvendo temo-nos de sobremodo debruçado sobre a importância dos nomeados *monumentos nacionais*^[1] (a partir daqui, somente referidos por *monumentos*) na afirmação e consolidação da política ideológica do Estado Novo, que, de uma forma geral, os considerou veículos privilegiados de propaganda de uma *nova identidade portuguesa*, centrada em exclusivo, recorde-se, nas prometidas *restauração material*, *restauração moral* e *restauração nacional* que a 28 de Maio de 1936 António de

¹ Sobre este assunto devem-se também consultar as obras de Maria João Neto (2001) e de Miguel Tomé (2002), intituladas *Memória, Propaganda e Poder: o Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)* e *Património e Restauro em Portugal (1920-1995)*, respetivamente.

Oliveira Salazar (1937c) auspiciaria no decurso do conhecido discurso *Era de restauração. Era de engrandecimento* proferido no Parque Eduardo VII, em Lisboa, ao ser inaugurada a exposição comemorativa do Ano X da Revolução Nacional. Assim, à imagem dos monumentos foi conferida um duplo papel: o da representação histórica, por certo indissociável dos feitos gloriosos do passado lusitano e o do citado *engrandecimento* da obra do presente, equitativamente considerada heroica.



1. Actualidades de 19 de fevereiro de 1938 de *O Século Ilustrado* (Rosa, 1938, p. 13).

Com o amanhecer dos anos trinta de novecentos veio a ser instituído um leque de instrumentos e procedimentos de enquadramento jurídico que clarificaram, deliberadamente, as competências dos organismos a quem competia a tutela e a impreterível salvaguarda dos idolatrados monumentos e *Da organização do espaço*^[2] nacional, empreendendo à data uma reforma

² Título de um ensaio que o arquiteto Fernando Távora apresentou, em 1962, como prova de dissertação para o Concurso de Professor do 1.º Grupo da Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP). Tomando como referência a 3.ª edição da dita obra, publicada pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP) em 1996, resumiríamos, citando o autor (p. 14), que: «A expressão ‘organizar espaço’, à escala do homem, tem para nós um sentido diferente daquele que poderia ter, por exemplo, a expressão ‘ocupar espaço’. Vemos na palavra ‘organizar’ um desejo, uma manifestação de vontade, um sentido, que a palavra ‘ocupar’ não possui e daí que usemos a expressão ‘organização do espaço’ pressupondo sempre que

diligente nos processos de gestão, proteção e intervenção, que no tempo proporcionaram o cumprimento eficaz, e sem aparentes constrangimentos, de «O projecto totalitário: o salazarismo e o <homem novo>», planeado pelo outrora Professor da Universidade de Coimbra, segundo designa Fernando Rosas (2012, p. 318) na publicação *Salazar e o Poder: A Arte de Saber Durar* (título que abreviamos por *Projecto do Salazarismo*). Diante das estratégias de fomento que durante algumas décadas a Ditadura *estado-novista* determinou, presumivelmente em concordância com os *Discursos e notas políticas*^[3] dominantes, consumir-se-iam numerosas intervenções em diferentes estruturas militares, religiosas e civis, entre outros imóveis, que, sob a orientação conjunta do(s) Ministério(s) das Obras Públicas e Comunicações (MOP/MOPC) criados à época e da nossa bem conhecida DGEMN, a Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, relembre-se, constituída em 1929, as (re)colocaram no centro de distintos espaços urbanos e de idílicas paisagens, então desobstruídos de quaisquer construções ou demais elementos contemplados como espúrios e impróprios face às *Atmosferas*^[4] sonhadas. Redefinindo o próprio retrato da terra

por detrás dela está o homem ser inteligente e artista por natureza, donde resultará que o espaço ocupado pelo homem tende sempre para, caminha sempre no sentido de, tem como fim, a criação da harmonia do espaço, considerando que a harmonia é a palavra que traduz exatamente equilíbrio, jogo exato de consciência e de sensibilidade, integração hierarquizada e correcta de fatores». Daí Fernando Távora (1996, p. 18) concluir que a continuidade é decerto uma característica única e elementar do espaço organizado: «O espaço é contínuo, não pode ser organizado com uma visão parcial, não aceita limitações na sua organização e do mesmo modo que forma o espaço estão tão intimamente ligados que uma é negativo do outro, e vice-versa, pelo que não podem separar-se, assim as formas visualmente apreendidas mantêm entre si estreitas relações – harmónicas ou desarmónicas – mas de qualquer modo evidentes». Todavia, Fernando Távora (1996, p. 19) ressalva que, «porque o espaço é contínuo e porque o tempo é uma das suas dimensões, o espaço é, igualmente, irreversível, isto é, dada a marcha constante do tempo e de tudo o que tal marcha acarreta e significa, um espaço organizado nunca pode vir a ser o que já foi, donde ainda a afirmação de que o espaço está em permanente devir».

³ Não obstante o primeiro dos seis volumes publicados entre 1935 e 1967 tão-só se denominar *Discursos*, naturalmente referimo-nos à série assim batizada dos «*Pedaços de prosa que foram ditos*» por Oliveira Salazar (1935b, p. VII) desde 27 de abril de 1928 até 23 de setembro de 1966, como, aliás, o próprio teve o cuidado de elucidar, «Para servir de prefácio», no fascículo que a inaugura. Cf. Oliveira Salazar, 1935a; 1937a; 1943; 1951; 1959; 1967.

⁴ Como expõe Brigitte Labs-Ehlert (p. 7) no sucinto texto que antecede os pensamentos de Peter Zumthor, editados em 2006, o conceito de *Atmosferas* proposto pelo arquiteto suíço sobressai e desenha-se, inevitavelmente, em ambientes cuja organização do espaço construído «comunica com os observadores, habitantes, visitantes e, também, com a vizinhança»,

portuguesa, os monumentos benfeitorizados ao abrigo do supracitado desígnio político consubstanciavam materialmente, mas, sobretudo, simbolicamente, *As grandes certezas da Revolução Nacional*⁵, catequizadas, de

contagiando-os: «É um jogo recíproco, de dar e receber». De alguma forma comungando dos mesmos desassossegos que Fernando Távora desvelou em 1962, conquanto os viesse a confessar desde a publicação do artigo O Problema da Casa Portuguesa na edição de 10 de novembro de 1945 do periódico *Aléo*, concomitantemente Peter Zumthor (2006, p. 11) centra a sua atenção sobre a organização do espaço, «sobre: o que é no fundo a qualidade arquitetónica?». Compreendendo a continuidade e a harmonia do espaço como um conjunto de relações que «comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver», Peter Zumthor (2006, p. 13) ilustra distinto vínculo num episódio inolvidável vivido na Quinta-feira Santa de 2003. Assim, narra o autor (2006, p. 15 e p. 17) da conferência que esteve na origem deste livro, apresentada no primeiro dia de junho de 2003 no Palácio de Wendlinghausen, que certamente o espírito da(s) atmosfera(s) sonhada(s) encontra-se aí plasmada: «'[...] Sou eu. Estou ali sentado, uma praça ao sol, uma arcada grande, longa, alta e bonita ao sol. A praça – frente de casas, igreja, monumentos – como panorama à minha frente. A parede do café nas minhas costas. A densidade certa de pessoas. Um mercado de flores. Sol. Onze horas. A parede do outro lado da praça na sombra, em tons agradavelmente azuis. Sons maravilhosos: conversas próximas, passos na praça, pedra, pássaros, um leve murmúrio da multidão, sem carros, sem barulho de motores, de vez em quando ruídos de obras ao longe. Os feriados a começar já tornaram os passos das pessoas mais lentos, imagino. Duas freiras – isto é realidade e não imaginação –, duas freiras cruzam a praça, gesticulando, de passos leves e toucas a agitarem-se levemente ao vento, cada uma traz um saco de plástico. A temperatura: agradavelmente fresco, com calor. Estou sentado na arcada, num sofá estofado em verde mate, a figura de bronze à minha frente no alto pedestal está de costas para mim e olha, como eu, para a igreja de duas torres. As duas torres da igreja têm cúpulas diferentes, que em baixo começam de forma igual e que ao subir se individualizam. Uma é mais alta e tem uma coroa dourada à volta do topo. Em breve, B. virá ter comigo, cruzando a praça na diagonal'. Agora, o que é que me tocou? Tudo. Tudo, as coisas, as pessoas, o ar, ruídos, sons, cores, presenças materiais, texturas e também formas. Formas que consigo compreender. Formas que posso tentar ler. Formas que acho belas. E o que é que me tocou para além disso? A minha disposição, os meus sentimentos, a minha expectativa na altura em que ali estive sentado. E vem-me à cabeça esta famosa frase inglesa que remete a Platão: 'Beauty is in the eye of the beholder'. Isto é: tudo existe apenas dentro de mim. Mas depois faço a experiência e elimino a praça. E já não tenho os mesmos sentimentos. Uma experiência simples, desculpem a simplicidade do meu pensamento. Mas ao eliminar a praça – os meus sentimentos desaparecem. Naquela altura, nunca os teria tido da mesma forma sem a atmosfera da praça. Lógico. Existe um efeito recíproco entre as pessoas e as coisas».

⁵ Título do discurso que o Chefe do Governo, Oliveira Salazar (1937b), proferiu da varanda do Quartel de Infantaria n.º 8, em Braga, no dia 26 de maio de 1936, por ocasião da grande parada e festividades ali satisfeitas em comemoração do já aludido décimo aniversário do movimento militar de 28 de Maio. Como sabemos, um proeminente acontecimento político que o aparelho de propaganda do regime, conduzido por António Ferro, eternizaria nas salas de cinema e afins com a exibição do filme *A Revolução de Maio*, somente um ano mais tarde, em 1937. Tal película de enaltecimento dos *princípios e realizações* da Ditadura foi realizada por António Lopes Ribeiro, tendo como argumentistas *Jorge Afonso e Baltazar Fernandes*, pseudónimos,

imediatamente, com a definitiva e inabalável chegada de Oliveira Salazar ao poder, a 5 de julho de 1932. De par com outras medidas também prescritas num momento externo profundamente estigmatizado pela *Grande Depressão*, como fosse, por exemplo, a publicação em sede do *Diário do Governo* dos decretos^[6] que vieram reger a demarcação e gestão das *zonas de proteção* de carácter geral ou especial, tais campanhas contribuíram, em absoluto e de forma estrutural, para que a vigente *organização do espaço* ainda hoje permaneça delas credora de Norte a Sul de Portugal Continental, como, aliás, o presenciámos na obra *Castelos em Portugal: Retrato do seu perfil arquitectónico [1509-1949]*^[7].

Se os MOPC/MOP, coadjuvados pela DGEMN, enraizaram na *terra portuguesa* a apetecida *atmosfera* traçada a régua, esquadro e compasso pelo *Salazarismo*, por sua vez coube ao voluntarioso Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), no ano de 1944, rememore-se, denominado Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), afirmar e inculcar junto do *povo* incontestável representação, dessarte concorrendo ambos os organismos, personificados, por certo, nas figuras ímpares do Engenheiro Duarte Pacheco e do antigo jornalista António Ferro, para o eficaz cumprimento das prognosticadas *eras da restauração* e do *engrandecimento nacionais*. Desde logo, cumpre-nos dizer que à instituição do SPN ficariam associados dois importantes testemunhos divulgados nas páginas do *Diário de Notícias* no desfecho de 1932, a saber: por um lado,

respetivamente, dos indicados António Ferro e António Lopes Ribeiro. Produzido sob o alto patrocínio do regime, o guião de *A Revolução de Maio* desvela, em resumo, como o revolucionário exilado, bolchevista, *César Valente* (interpretado por António Martínez), regressado à Pátria para tomar parte numa conspiração contra a Ditadura, é convertido à causa *estado-novista* depois de conhecer a *restaurada* realidade, *material e moral*, nacional. Segundo testemunha Tiago Baptista (2008, p. 41) na obra *A Invenção do Cinema Português*, «O que é notável em todo este processo é que a transformação da imagem que César Valente tem do país não é alcançada de forma emocional [...], mas sim de forma puramente racional, através da consulta de indicadores estatísticos sobre o país desde o golpe militar de 1926».

⁶ Cf. Decreto n.º 20985 de 7 de março de 1932. *Diário do Governo* n.º 56 – I Série. Ministério da Instrução Pública, Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, Repartição do Ensino Superior e das Belas Artes; Decreto n.º 21875 de 18 de novembro de 1932. *Diário do Governo* n.º 271 – I Série. Ministério das Obras Públicas e Comunicações, Gabinete do Ministro; Decreto-Lei n.º 26611 de 19 de maio de 1936. *Diário do Governo* n.º 116 – I Série. Ministério da Educação Nacional, Secretaria Geral.

⁷ Cf. Correia, 2011a.

o conjunto de cinco entrevistas^[8] realizadas por António Ferro ao recém-empossado Chefe do Governo; por outro, a publicação do influente artigo, qual *manifesto*, *Política do Espírito*^[9], assinado pelo criador da memorável *Viagem à Volta das Ditaduras*^[10]. Tal como ocorreria em futuras edições com a chancela dos SPN/SNI, neste escrito o vindouro diretor da propaganda *estado-novista* centrou a sua particular atenção na indispensabilidade do novel regime promover, à imagem de outros, um programa integral de apoio à criação artística, alicerçado, obrigatoriamente, nos seus sete *mitos ideológicos* fundadores: o *mito palingenético*, ou, dito de diferente modo, o *mito da Renascença Portuguesa*; o *mito da essência ontológica do regime*, ou seja, por outras palavras, o *mito do novo nacionalismo*; o *mito imperial*; o *mito da ruralidade*; o *mito da pobreza honrada*, isto é, o popularizado *mito da aurea mediocritas*; o *mito da essencialidade orgânica e corporativa*

⁸ No decurso da década de trinta do século passado, António Ferro efetuou sete entrevistas a Oliveira Salazar, sendo que, como se apontou, cinco delas tiveram lugar em 1932. As restantes, efetivar-se-iam nos anos subsequentes de 1933 e 1938. Considerando os diversos estudos que ao longo do tempo se dedicaram a observar e a interpretar estas reportagens, verifica-se que a maioria dos seus autores é unânime em avaliá-las como um relevante documento político, mas, concomitantemente, como um indispensável manual de propaganda para melhor compreender o essencial do cognominado *Projecto do Salazarismo*. Como se depreende, não cabe neste sucinto trabalho elencar a vastíssima bibliografia reservada a este pertinente tema, ainda que possamos referenciar, em jeito de resenha, a obra citada de Fernando Rosas (2012) e os dois volumes que Luís Reis Torgal, em 2009, subordinou aos *Estados Novos, Estado Novo: Ensaios de História Política e Cultural*. Numa breve nota sobre a publicação das cinco entrevistas cumpridas em 1932, diga-se que as mesmas foram dadas à estampa, em primeira mão, no *Diário de Notícias* entre os dias 19 e 23 de dezembro desse ano que os portugueses, cremos, não supunham vir a ser a aurora do extenso reinado do entrevistado do ainda jornalista António Ferro. Em janeiro e fevereiro de 1933, a Empresa Nacional de Publicidade edita o livro *Salazar: o homem e a sua obra*, no qual, para além das mencionadas cinco reportagens, se reunia mais um conjunto de textos da autoria dos protagonistas António Ferro e Oliveira Salazar. Assim, constariam desta obra igualmente o «Prefácio de Oliveira Salazar», a «Introdução», o «Epílogo» e as «Notas de reportagem dum reportagem» de António Ferro (1933, p. V, p. 1, p. 155 e p. 171). Em razão da sua relevância e do seu maior significado político, republicavam-se juntamente em anexo: «O discurso de 23 de Novembro» de 1932 proferido por Oliveira Salazar na Sala do Conselho de Estado por ocasião da tomada de posse dos corpos gerentes da União Nacional; e, a fechar a primeira edição deste compêndio de fundamentos do *Salazarismo*, os artigos «O Ditador e a multidão» e «Política do Espírito» de António Ferro (1933, p. 197, p. 213 e p. 221), entretanto difundidos nas recentes edições de 31 de outubro e 21 de novembro de 1932 do *Diário de Notícias*, respetivamente.

⁹ Segundo indicado na nota anterior, esta crónica foi divulgada primeiramente na edição do dia 21 de novembro de 1932 do *Diário de Notícias*. Neste trabalho, adotaremos como referência a versão inscrita em *Salazar: o homem e a sua obra*. Cf. Ferro, 1933.

¹⁰ Cf. Ferro, 1927.

da nação; e, por fim, não menos benquisto, o *mito da essência católica da identidade nacional*¹¹. Para António Ferro, não existia qualquer dúvida com respeito ao desígnio a assentir à cultura, com certeza outorgava-lhe um papel tão inestimável, quão forçoso, para o *progresso* da Nação quanto o das ciências, das obras públicas, da indústria, do comércio ou da agricultura. A bem dizer, não se exigia àquela altura a merecida projeção externa das reavidas *alma e Arte de Ser Português* descritas cerca de vinte anos antes, em 1915, por Teixeira de Pascoaes?

Defronte de tal *projeto* de António Ferro, presumivelmente, à constituição do SPN em 1933 ficariam impostas, de acordo, também, com os objetivos tecidos pela Presidência do Conselho¹², a valorização e dinamização de quaisquer iniciativas que, de alguma maneira, visassem explorar o *bom gosto* de *ser nacional, ser regional*. Mas como prontamente precavia António Ferro (1933, p. 227-228) nas páginas do *Diário de Notícias*, em 21 de novembro de 1932,

«[...] que se faça uma política do Espírito, inteligente e constante, consolidando a descoberta, dando-lhe altura, significação e eternidade. Que não se olhe o espírito como uma fantasia, como uma ideia vaga, imponderável, mas como uma ideia definida, concreta, como uma presença necessária, como uma arma indispensável para o nosso ressurgimento. O Espírito, afinal, também é matéria, uma preciosa matéria, a matéria prima da alma dos homens e da alma dos povos...».

Desde logo, aquiescendo singular interesse às manifestações de cariz popular e às produções celebrativas monumentais, o aparelho de propaganda *estado-novista*, inicialmente conduzido por António Ferro, encenaria o retrato de um Portugal idílico e venturoso, fosse de certo passado ou fosse do incontroverso presente. Distinto panorama da terra portuguesa e da *alma dos homens* que, sem demora, o SPN exaltou, por exemplo, no álbum *Portugal 1934*¹³, na *Exposição-Documentária da Obra da Ditadura Nacional* cometida em Lisboa, entre os dias 26 e 28 de maio de 1934, no

¹¹ Cf. Rosas, 2012.

¹² Cf. Decreto-Lei n.º 23054 de 25 de setembro de 1933. *Diário do Governo* n.º 218 – I Série. Presidência do Conselho.

¹³ Cf. SPN, [1934].

âmbito do *I Congresso da União Nacional* ou no número especial que a revista francesa *Living Art: L'Art Vivant*^[14] dedicou, em novembro de 1934, ao nosso País. Toda e qualquer diligência, independentemente do lugar, constituía por isso mais uma possibilidade de canonizar os consagrados *sete mitos ideológicos* da Ditadura e, em consequência, uma outra forma de edificar *Salazar: o homem e a sua obra*. Convencido da missão que lhe fora oferecida pelo homem simples e reservado com quem tivera o privilégio de privar no desenlace do ano de 1932, no seu gabinete, em sua casa ou pelas ruas da capital, António Ferro procuraria através de diversos meios, como persuasivas imagens, redações eloquentes e números irrefutáveis, propalar, sobretudo junto daqueles que do estrangeiro nos viessem visitar, certa representação da renovada realidade nacional. Em suma, anunciar-se-ia que no *Portugal Salazarista* não só se contemplavam as ancestrais tradições como, equitativamente, se descobriam o progresso e o conforto vividos dia-a-dia pelo povo. À vista de tal caderno de encargos, não foi com surpresa que se viu intencionalmente plasmada no relatado fascículo de *Living Art: L'Art Vivant*^[15] a seguinte descrição de Portugal:

«Portugal is the fashion / Because... / Its is the cheapest country in Europe / You are sure to get sun / The climate is ideal / You are made welcome / The landscape is picturesque / It is rich in folklore / There is a wealth of art treasures / It is an orderly country / French and English are spoken a great deal / The roads are good / The trains are comfortable / The hotels are up-to-date».

2. Cinema, um instrumento de governo

A *Política do Espírito* seguramente se comprometia com a promoção da sonhada identidade portuguesa exarada pelo *Projecto do Salazarismo*, na qual os *monumentos nacionais*, agora por diferente via, tal-qualmente viriam a ser objeto de cuidados próprios e exclusivos tendo em vista a asserção e memorização de uma depurada e sacrossanta *alma*, corpo de hodierna afetividade. Diante deste quadro, julga-se pertinente investigar

¹⁴ Cf. Guenne, 1934.

¹⁵ Cf. Guenne, 1934, s. i.

como *As Pedras Sagradas de Portugal*^[16] tornaram tangíveis aqueles princípios gravados na edição de 21 de novembro de 1932 do *Diário de Notícias*, no caso, adotando-se preferencialmente como *case study* determinadas iniciativas que entre as décadas de trinta e de sessenta decorreram sob a direta ou indireta direção dos SPN/SNI. Além do mais, será nosso intento atender, ainda que em epítome, à forma como em simultâneo se processou a articulação entre a propaganda das ações políticas do regime, alimentada pelos SPN/SNI, e os trabalhos que rigorosamente no mesmo momento os MOPC/MOP e, em concreto, a DGEMN desenvolviam em prol da reintegração dos monumentos. Neste contexto, torna-se decerto relevante indagar como é que o *cinema*, de par com a respetiva instrumentalização institucional, representaria uma proveitosa *fonte de riqueza e de poesia*^[17] das ideias do Estado Novo, cujas identidade e estética se reviam, garantiam os seus insignes dirigentes, na readquirida feição primitiva de múltiplos castelos, sés, igrejas, conventos e mosteiros, entre demais imóveis classificados, à data supostamente devolvidos à sua condição original, considerando tal discurso político e orientação técnica^[18]. Entende-se assim que a prossecução deste objetivo melhor se compreenderá à luz de uma circunscrita *retrospectiva cinematográfica*, compreensivelmente escorada em alguns *documentários, curtas-metragens*, que na sua maioria foram produzidos, patrocinados ou, nalguns casos, recomendados por estes Secretariados do Estado na inteira dependência da Presidência do Conselho, os SPN/SNI, desde os revolucionários anos trinta do século XX.

Perscrutando os *mandamentos* vulgarizados em 1934 no *Decálogo do Estado Novo*^[19], de imediato poderemos pressentir que, à semelhança de

¹⁶ Trata-se do título de um artigo que, tendo como pano de fundo as recentes obras executadas nos *monumentos nacionais* a expensas da Ditadura, foi publicado na edição de 27 de maio de 1939 de *O Século Ilustrado* – Cf. Rosa, 1939.

¹⁷ Subtítulo de uma obra subordinada ao *Turismo*, que o SNI editou no termo dos anos quarenta, no âmbito da coletânea *Política do Espírito* – Cf. Ferro, 1949.

¹⁸ Acerca do assunto em estudo, tivemos em consideração um vasto número de importantes referências de que aqui apenas destacamos duas das mais recentes publicadas: António Ferro: *120 Anos: Actas*, uma obra coordenada por Mafalda Ferro (2016); Salazar, o Estado Novo e os Media, cuja coordenação coube a José Luís Garcia, Tânia Alves e Yves Léonard (2017).

¹⁹ A rever: «1.º O Estado Novo representa o acôrdo e a síntese de tudo o que é permanente e de tudo o que é novo, das tradições vivas da Pátria e dos seus impulsos mais avançados. Representa, numa palavra, a vanguarda moral, social e política»; «2.º O Estado Novo é a garantia da independência e unidade da Nação, do equilíbrio de todos os seus valores

demais criações *made in SPN/SNI*, identicamente esta *indústria de ficção* desempenharia um papel âncora, não apenas «enquanto forma de expressão artística», mas sobretudo «enquanto instrumento pedagógico com um importante alcance social e cultural», como se antevê no testemunho *Almada e a vida das ervilhas: cinema, modernistas e modernismos* que Tiago Baptista (2017, p. 72) deu a conhecer no catálogo alusivo à exposição *José de Almada Negreiros: uma maneira de ser moderno*. Porém, segundo denota o mesmo autor (2017, p. 72), tão-só a apetecível, quanto desejável, extensão da produção cinematográfica a outros, diferentes, modelos de representação que não a usual obra de ficção facultaria ao aparelho de propaganda dirigido por António Ferro a possibilidade de perfarer por completo a vera «estatização da esfera cultural», à custa desta persuasiva *arte* audiovisual. Daí o raro interesse e apoio assentidos pelos referidos SPN/SNI à realização de uma multiplicidade de documentários e de curtas-metragens capazes de nobilitar as superiores riquezas corpóreas e máximas proibidades espirituais presentes, por exemplo, na realidade imaginada em *Portugal is the fashion* ou, juntamente, em algumas longas-metragens de ficção autorizadas pela

orgânicos, da fecunda aliança de todás as suas energias criadoras»; «3.º O Estado Novo não se subordina a nenhuma classe. Subordina, porém, tôdas as classes à suprema harmonia do Interêsse Nacional»; «4.º O Estado Novo repudia as velhas fórmulas: Autoridade sem Liberdade, Liberdade sem Autoridade – e substitui-as por esta: Autoridade e liberdades»; «5.º No Estado Novo o indivíduo existe, socialmente, como fazendo parte dos grupos naturais (famílias), profissionais (corporações), territoriais (municípios) – e é nessa qualidade que lhe são reconhecidos todos os necessários direitos. Para o Estado Novo, não há direitos abstractos do Homem, há direitos concretos dos homens»; «6.º 'Não há Estado Forte onde o Poder Executivo o não é.' O Parlamentarismo subordinava o Govêrno à tirania da assemblea política, através da ditadura irresponsável e tumultuária dos partidos. O Estado Novo garante a existência do Estado Forte, pela segurança, independência e continuidade da chefia do Estado e do Govêrno»; «7.º Dentro do Estado Novo, a representação nacional não é de ficções ou de grupos efêmeros. É dos elementos reais e permanentes da vida nacional: famílias, municípios, associações, corporações, etc.»; «8.º Todos os portugueses têm direito a uma vida livre e digna – mas deve ser atendido, antes de mais nada, em conjunto, o direito de Portugal à mesma vida livre e digna. O bem geral suplanta – e contém – o bem individual. Salazar disse: Temos obrigação de sacrificar tudo por todos; não devemos sacrificar-nos todos por alguns»; «9.º O Estado Novo quer reintegrar Portugal na sua grandeza histórica, na plenitude da sua civilização universalista de vasto Império. Quere voltar a fazer de Portugal uma das maiores potências espirituais do mundo»; «10.º Os inimigos do Estado Novo são inimigos da Nação. Ao serviço da Nação – isto é: da ordem, do interêsse comum e da justiça para todos – pode e deve ser usada a força, que realiza, neste caso, a legítima defesa da Pátria» – Cf.: Ameal, 1934, p. 7; p. 13; p. 17; p. 23; p. 29; p. 35; p. 39; p. 43; p. 47; p. 51.

censura. Embora não se afigurasse «*Um instrumento de governo*»^[20] de prioridade maior, indispensável ao pleno cumprimento do *projecto Salazarista*, cumpre-nos, todavia, assinalar, para o efeito transcrevendo as primeiras palavras que António Ferro (1950c, p. 61)^[21] proferiu a 30 de dezembro de 1947 na festa de distribuição dos Prémios de Cinema efetuada na sede do SNI, que «[n]ão é justo afirmar-se que, antes da promulgação da Lei de Protecção ao Cinema Nacional^[22], o Estado nada tivesse feito a favor duma

²⁰ Título de uma obra publicada pelas Edições SNI, em 1958, concernente aos seus *25 anos de acção: 1933-1958*.

²¹ Registe-se que esta comunicação de António Ferro (1950c, p. 59), batizada de *O Estado e o Cinema*, acha-se coligida na coletânea *Política do Espírito*, mais especificamente num fascículo dedicado ao *Teatro e Cinema*, cuja edição, à data acima indicada, pertenceu ao SNI.

²² Deve-se assinalar que tal diploma, também conhecido por *Lei do Fundo do Cinema Nacional*, só viria a ser publicado em sede de *Diário do Governo* no dia 18 de fevereiro de 1948. Na realidade, como salienta Jorge Seabra (2016, p. 258) em *O cinema no discurso do poder: dicionário sobre legislação cinematográfica portuguesa (1896-1974)*, os termos da Lei n.º 2027 que foram dados à estampa na I Série, n.º 39, do supradito diário, inscrevem-se num leque de documentos legislativos destinado a proporcionar o desenvolvimento e a expansão da produção cinematográfica *estado-novista*, mas, acrescenta, «não é através [deles] que se inicia ou conclui este processo». Na prática, constata o mesmo autor (2016), a *Lei de Protecção ao Cinema Nacional* apenas promoveria a continuidade dos anteriores decretos provenientes do exclusivo arbítrio do Governo, ao contrário deste que foi à época deliberado pela Assembleia Nacional. Atestando a resenha narrada a 30 de dezembro de 1947 por António Ferro (1950c), Jorge Seabra (2016, p. 258) testemunha assim que a «vontade do poder em legislar sobre a matéria começa a verificar-se com a instituição do Secretariado da Informação Nacional em 1944» – Cf. Decreto n.º 34134 de 24 de novembro de 1944. *Diário do Governo n.º 260 – I Série*. Presidência do Conselho –, sendo que após dois anos por fim surgiu o «primeiro diploma destinado especificamente ao desenvolvimento do cinema» – Cf. Decreto-Lei n.º 36058 de 24 de dezembro de 1946. *Diário do Governo n.º 293 – I Série*. Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo –, num processo que só terminaria em 1958 com a «plena clarificação do âmbito de aplicação das verbas disponibilizadas pelo [citado] Fundo». Conquanto António Ferro (1950c, p. 61) pudesse não estar a referir-se exatamente às cláusulas articuladas na vindoura Lei n.º 2027, de 18 de fevereiro de 1948, mas antes às já enumeradas no Decreto-Lei n.º 36058, de 24 de dezembro de 1946, certo era que em vésperas de um novo ano na história do Estado Novo, sublinhado, entre outros episódios, pelas grandes e afamadas exposições dos *Catorze Anos de Política do Espírito* e dos *Quinze Anos de Obras Públicas*, nenhum dos presentes na sede do SNI poderia duvidar que se os «primeiros passos do cinema português» sobrevieram sob a proteção do Estado, em resultado de medidas como a «isenção de direitos alfandegários sobre a importação da aparelhagem necessária e de filme virgem para os primeiros ensaios dessa indústria», bem como a «isenção de outros impostos que facilitaram o seu desenvolvimento», por sua vez foi com a criação do SPN, em 1933, que sobremaneira as curtas e longas-metragens em Portugal lobrigaram «aquele apoio decisivo, *continuado*, que [lhes] tinha faltado até então, o seu organismo, digamos, de constante propaganda da sua necessidade e importância». Porém, «[c]omo se manifestou esse interesse?», interpelaria de seguida António Ferro (1950c, p. 61). Francamente convicto da boa obra que tanto ele como os seus SPN/SNI até ao momento

indústria que tão larga influência exerce na renovação da alma dos povos e na projecção do seu carácter».

Aliás, este é um retrato de *O Estado [Novo] e o Cinema*^[23] que tivemos o ensejo de comprovar quando consultámos no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa, determinados documentos dos nomeados *Arquivo Salazar*^[24] e *Arquivo do Secretariado Nacional de Informação*^[25]. De facto,

haviám cometido, o outrora jornalista (1950c, p. 61-62) responderia junto dos que o escutavam nos termos que ora se reproduzem na íntegra, a saber: «De várias formas: produzindo um filme de grande metragem e quase uma centena de documentários, criando o 'Jornal Português' de actualidades que, brevemente, passará a semanal, pondo a caminhar, por esse Portugal fora, os seus dois cinemas ambulantes, criando os prémios para realizadores, produtores e artistas que hoje nos reúnem aqui, dando alguns subsídios para a produção de filmes, lutando, finalmente, durante anos, ajudados sempre pela alta compreensão do Senhor Presidente do Conselho, para que a aspiração da lei de protecção ao cinema nacional se transformasse, como aconteceu, numa realidade. Por outro lado, é preciso não esquecer o auxílio que o Ministério das Obras Públicas e o Ministério da Educação Nacional deram igualmente, ao cinema português facilitando empréstimos, concedendo também subsídios a produtores e a realizadores. Com o decreto que alargou as funções do Secretariado da Propaganda Nacional, que passou a ser Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, teve o cinema o seu organismo próprio, onde a sua actividade se integrou não com intuítos de a subordinar à orientação política do Estado mas para a ajudar a defender-se de certos interesses comerciais nem sempre legítimos».

²³ Cf. nota de rodapé anterior.

²⁴ Considerando os múltiplos processos observados neste arquivo, julgamos de todo pertinente fazer referência a: Portugal. AOS Arquivo Oliveira Salazar 1908/1974. António Lopes Ribeiro. (1937). *Filme Comemorativo do 3.º Centenário da Independência de Portugal em 1940 – Projecto*. Centenários 1938/1941 (Proc.º: PT/TT/AOS/D-M/8/1/14; Cota: Arquivo Salazar, PC-22, cx. 524, capilha 14). Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa; Portugal. AOS Arquivo Oliveira Salazar 1908/1974. s.i. (1942-1947). *Protecção ao cinema nacional*. Cinema Português 1942/1947 (Proc.º: PT/TT/AOS/D-M/10/1; Cota: Arquivo Salazar, PC-20, cx. 527). Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa; Portugal. AOS Arquivo Oliveira Salazar 1908/1974. s.i. (1934-1938). *Utilização do cinema para fins de propaganda*. Propaganda Nacional 1931/1951 (Proc.º: PT/TT/AOS/D-M/31/5/1; Cota: Arquivo Salazar, PC-12D, cx. 661, pt.1). Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa.

²⁵ No que respeita à investigação cumprida no arquivo do SNI, importa destacar: Portugal. SNI Secretariado Nacional de Informação 1929/1974. s.i. (1936-1950). *Correspondência recebida 1936/1950: a obra do S.P.N. (1936-1949)*. Processos do Gabinete do Secretário Nacional (Proc.º PT/TT/SNI-GS/20/11; Cota: Secretariado Nacional de Informação, cx. 558). Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa; Portugal. SNI Secretariado Nacional de Informação 1929/1974. s.i. (1933-1951). *Correspondência recebida 1933/1951: Lei de protecção ao Cinema (1946-1949); Cinema nacional (1941-1949, inclui relatório de António Lopes Ribeiro); Espectáculos Públicos realizados pelo SPN (1933-1938)*. Processos do Gabinete do Secretário Nacional (Proc.º PT/TT/SNI-GS/20/25; Cota: Secretariado Nacional de Informação, cx. 724). Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa; Portugal. SNI Secretariado Nacional de Informação 1929/1974. s.i. (1938-1951). *Correspondência recebida 1938/1951: Comissão Executiva dos Centenários (recepção)*. Processos do Gabinete do Secretário Nacional (Proc.º PT/TT/SNI-GS/20/35;

conservámos desta pesquisa a ideia de que o Presidente do Conselho se mantinha, efetivamente, a par de todos os assuntos e aspetos da sua regência, sendo que a restrita *Utilização do cinema para fins de propaganda*^[26] era um deles. De igual modo, pudemos confirmar que para o fundador do SPN, António Ferro, o cinema não era um tema de somenos, mas antes uma «festa popular» cuja organização deveria procurar «espalhar alegria e ensinamentos nas almas dos trabalhadores», como se informava numa pequena notícia da edição de 19 de fevereiro de 1938 de *O Século Ilustrado*^[27].

Com efeito, trata-se de uma perspetiva do cinema como indubitável meio de propaganda de uma rejuvenescida Pátria que, sensivelmente à mesma data, em 1937, também «O [futuro] cineasta do regime: António Lopes Ribeiro»^[28] veio a retratar, e sobretudo reivindicar, num *Memorial relativo ao projecto de realização dum filme cinematográfico destinado a comemorar o Terceiro Centenário da Independência de Portugal em 1940 apresentado a Sua Excelência o Presidente do Conselho*^[29]. Com certeza motivado pelas recentes gravações do filme *A Revolução de Maio*, António Lopes Ribeiro (1937, p. 2) procuraria por intermédio deste documento dactilografado, admitimos nós, não apenas angariar o apoio financeiro que subjazia à produção da sua obra, acrescido da respetiva anuência superior, assim como sensibilizar o Chefe do Governo para a necessidade do Estado, a que presidia, em definitivo investir nesta indústria portuguesa que, garantia, exercia sobre o «público moderno» uma «fôrça insuspeitada[, ainda] inaproveitada». Há muito reconhecido e confesso partidário da «Apologia da propaganda cinematográfica»^[30], António Lopes Ribeiro (1937, p. 2), tentado a convencer Oliveira Salazar da importância deste espetáculo, argumentaria, pois, que conquanto manifesta energia pudesse emanar de

Cota: Secretariado Nacional de Informação, cx. 1623). Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa.

²⁶ Cf. nota de rodapé anterior.

²⁷ Cf.: Rosa, 1938, p. 13. Figura 1.

²⁸ Título de um capítulo da obra *Salazar vai ao Cinema: O Jornal Português de Actualidades Filmadas*, cuja autoria pertence a Maria do Carmo Piçarra (2006, p. 103).

²⁹ Cf. Portugal. AOS Arquivo Oliveira Salazar 1908/1974. António Lopes Ribeiro. (1937). *Filme Comemorativo do 3.º Centenário da Independência de Portugal em 1940 – Projecto*. Centenários 1938/1941 (Proc.º: PT/TT/AOS/D-M/8/1/14; Cota: Arquivo Salazar, PC-22, cx. 524, capilha 14). Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa.

³⁰ Cf. Piçarra, 2006, p. 107.

fortuita «[q]uestão de moda, deformação de gosto [ou] mecanização do prazer estético», por certo tais aspectos de circunstância não obstavam a que esta *fábrica de sonhos* se sobrepusesse às demais «manifestações gráficas» levando em conta um conjunto de «vantagens inegáveis», seis no total, a saber^[31]:

«1ª) – a permanência – Uma vez realizado um filme, a obra fica, e pode ser reproduzida sempre que se deseje; 2ª) – a simultaneidade – O mesmo filme pode correr simultaneamente nos pontos mais distantes, sendo o espectáculo que oferece perfeitamente igual em todos êles; 3ª) – a clareza – Um filme (um filme bem feito, claro está) fala uma linguagem que todos compreendem, sem distinções de cultura, sendo mesmo inteligível para os analfabetos; 4ª) – o poder evocativo – Só a técnica cinematográfica permite compor imagens complexas e completas que satisfaçam todas as exigências da imaginação do espectador; 5ª) – o poder comunicativo – Actualmente, por factores psicológicos ignorados, uma imagem sonora em movimento, a-pesar-de desprovida de côr e de relêvo, comunica-se e influi mais eficazmente o espectador que a página dum livro, um artigo, um discurso directo ou radiodifundido, uma tirada teatral. E isso talvez porque, de todos os meios ao alcance do homem, é o cinema certamente aquele que melhor lhe permite reconstituir, imitar, reproduzir e esclarecer os instantes mais fugazes da vida; 6ª) – a economia – O preço aparentemente elevado duma produção cinematográfica não o é, de facto. A prova é que os bilhetes dos cinemas são mais baratos que os de teatro, embora a montagem duma peça teatral custe incomparavelmente menos que a realização dum filme. E êsses prêços, baratos, permitem no entanto, em Portugal e em todo o mundo, que se baseie nêles um negócio lucrativo, em que estão interessados, pelo menos, três entidades distintas: – o produtor, que fez a fita, o distribuidor, que a negocia e distribui, e o exibidor, que a exhibe directamente ao público, no seu salão».

Apreciando iniludíveis benefícios, António Lopes Ribeiro (1937, p. 4), a quem, recorde-se, a Ditadura nas décadas subsequentes viria a financiar uma extensa e diferenciada obra de ficção que, sumariamente, compreendeu a sua participação, na qualidade de realizador, produtor ou

³¹ Cf. Lopes Ribeiro, 1937, p. 3-4.

outra, em longas e curtas metragens de natureza propagandística, como *filmes históricos* baseados em clássicos da literatura, *comédias* inspiradas no alvitrado *Portugal pequenino e ordeiro* ou múltiplos *documentários* desenhados à luz dos princípios vigentes, cria por conseguinte que naquela precisa hora «nada ha[via] de mais condigno e de mais útil» para o País e, desde logo, para o Presidente do Conselho, do que cogitar a encenação de um «grande filme evocativo» sobre o heroico período vivido entre 4 de agosto de 1578 (Batalha de Alcácer Quibir) e 18 de junho de 1665 (Batalha de Montes Claros). Afinal, como concluía António Lopes Ribeiro (1937, p. 4), o «simples facto de só ao cinema ser permitido condensar em duas horas de espectáculo o que na realidade levou pouco menos de um século, basta para o colocar acima e livre de toda a concorrência».

Embora se desconheça o desfecho deste pedido formulado por António Lopes Ribeiro, é indesmentível que à saída dos anos trinta do século XX o cinema em Portugal ocupava um lugar de evidente relevância na construção do idílico *País de conto de fadas*^[32] ficcionado por Oliveira Salazar e religiosamente protegido pelos diferentes membros do seu regime. Mesmo conhecendo-se que o outrora Professor da Universidade de Coimbra não morria de amores por tal género de representação, chegando, inclusive, a considerá-la, segundo recapitula Maria do Carmo Piçarra (2006, p. 115) na citada publicação *Salazar vai ao Cinema: O Jornal Português de Actualidades Filmadas*, uma «‘indústria horrivelmente cara’», uma vez mais a investigação cumprida no Arquivo Nacional da Torre do Tombo prova, se tal ainda fosse necessário, que não só esta atividade constituía uma preciosa arma de inculcação ideológica, bem como a sua projecção interna e externa por certo exigiam, à semelhança das restantes, a permissão do líder da Nação. Nota portanto Luís Reis Torgal (2011, p. 33)^[33], na introdução de *O cinema sob o olhar de Salazar*, que

«[n]os anos trinta e quarenta, o cinema segue ao ritmo do entusiasmo do nascente Estado Novo e, em certa medida, dos seus valores morais, se não dos seus valores políticos. Parecem nele ressentir-se, também, os sintomas das suas tentativas cosméticas do fim da guerra, ao mesmo tempo que se

³² Subtítulo do livro *Portugal dos Pequenitos*, que Rocha Junior publicou em 1940.

³³ Recorde-se que a primeira edição desta obra remonta ao ano de 2001.

verifica a reafirmação do propalado ‘nacionalismo tranquilo’ (para empregar a expressão de Ferro)».

Quiçá de novo à luz de outro habilitado testemunho de António Lopes Ribeiro se possa melhor deslindar o «rápido olhar sobre o cinema português do Estado Novo» perscrutado pelo aludido historiador (2011, p. 32). Apropriando-nos do título de um artigo dada à estampa na edição de 12 de janeiro de 1941 de a *Voz de Portugal*, que, refira-se, António Ferro acomodou cuidadosamente no *Arquivo do Secretariado Nacional de Informação*^[34], constatamos em boa verdade que *O cinema na propaganda de Portugal* se reduzia, grosso modo, a *O que [vinha sendo] a actividade do Secretariado da Propaganda Nacional nesse sector*, isto é, a *A acção directa junto ao povo*^[35], ou, dito de um diferente modo, a *O Cinema Português perante o Chefe*, segundo veio a batizar o *cinesta da Ditadura* numa das muitas crónicas que publicou no seu *Animatógrafo*, neste caso, no 9.º número da 2.ª série tal-qualmente divulgado em janeiro de 1941. Num período em que na Europa e em grande parte do Mundo se viviam o medo e a incerteza do dia seguinte, seguramente os portugueses que a 6 do dito mês folhearam o *Animatógrafo* compreenderam, pela pena do ilustre realizador, que até àquela data todas as sessões efetuadas pelo País, nos sindicatos, juntas de freguesia, quartéis ou, em específico, através do ministério dos *cinemas ambulantes*, tinham como principal, e quase único, fim a catequese da obra social do Estado e a consequente vulgarização da cultura bem vista por Oliveira Salazar. Contemplava assim o diretor do *Animatógrafo*, António Lopes Ribeiro (1941, p. 5), neste fascículo, cujo rosto alardeava o esfusiante sorriso de Carmen Miranda, que «Graças a Deus», «Graças a Salazar»,

«[o] Cinema, espelho da vida, não podia, no exercício da sua missão essencial, deixar de reflectir, aqui como em tôda a parte, o espectáculo humano que o rodeia. E se os laboratórios de Berlim nos remetem paradas e batalhas, os de

³⁴ Cf. Portugal. SNI Secretariado Nacional de Informação 1929/1974. s.i. (12 de janeiro de 1941). *Recorte do jornal Voz de Portugal: O cinema na propaganda de Portugal*. Processos do Gabinete do Secretário Nacional / Correspondência recebida 1936/1950: a obra do S.P.N. (1936-1949). (Proc.º PT/TT/SNI-GS/20/11; Cota: Secretariado Nacional de Informação, cx. 558). Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa.

³⁵ Cf. nota de rodapé anterior.

Londres exemplos de civismo e imagens de ruínas, os de Nova Iorque reflexos multiformes duma civilização febril que na Europa vai desaparecendo sob um véu de fumo mortífero, os laboratórios de Lisboa lançam para os 'écrans' as flôres de Guimarães, os pavilhões serenos de Belém, o trabalho delicado das filigranas e das rendas, cantigas vibrantes como aclamações e aclamações harmoniosas como cantigas...».

Deveras comprometido com o desenvolvimento da produção cinematográfica, António Lopes Ribeiro (1941, p. 5) finalizaria o seu diminuto *manifesto* pedindo, em conformidade com o que poucos anos antes rogara no citado *Memorial relativo ao projecto de realização dum filme cinematográfico destinado a comemorar o Terceiro Centenário da Independência de Portugal em 1940*, que o Presidente do Conselho não a desprotegesse precisamente numa altura em que da paz experimentada dentro de portas podiam «nascer sei lá que maravilhosos cometimentos». Enfim, pedia que ele, referindo-se a Oliveira Salazar, «compreenda que nenhum porta-voz mais forte e mais legítimo que o Cinema pode levar a tóda a parte a sua Lição e o nosso Exemplo», sublinhava António Lopes Ribeiro (1941, p. 5) suspirando por uma «atmosfera mais desafogada, mais límpida».

Como se apurou em determinados processos constantes no *Arquivo Salazar*^[36], o Chefe do Governo acompanhou de bem perto tais exigências reivindicadas por António Lopes Ribeiro, assim como outras pretensões interpretadas por demais figuras intimamente ligadas a esta indústria, em particular, os esforços que desde cedo o responsável pela propaganda nacional, António Ferro, ofereceu à causa: a *protecção ao cinema português*. Com a publicação do Decreto-Lei n.º 36058 no *Diário do Governo* de 24 de dezembro de 1946, porventura ambos os *Antónios* veriam finalmente reconhecido pelo seu homónimo, e líder da Nação, o que há muito lhe apelavam, ou seja, um regime jurídico que de forma palpável viesse a administrar, por exemplo: «I Da licença de exibição de filmes estrangeiros»; «II Do Fundo cinematográfico nacional»; «III Definição de filme português»; «IV Da dobragem e legendas de filmes estrangeiros»; «V Do contingente de filmes portugueses»; «VI Da colocação de filmes nacionais»; «VII Da exploração

³⁶ Relembre-se que em nota de rodapé anterior já se encontram enumerados os ditos processos consultados no *Arquivo Salazar*.

de filmes nacionais»; «VIII Dos serviços cinematográficos oficiais»^[37]; etc. Com o *Fundo cinematográfico nacional* entregue à gestão do SNI, a partir de dezembro do ano de 1941 ficariam fixadas as regras a observar em cada um dos pontos atrás expostos, e, concomitantemente, o papel que as longas e curtas-metragens a exhibir em Portugal, e no estrangeiro, deviam cumprir à laia da ideologia vigente. Neste sentido, atente-se no teor do preâmbulo deste diploma^[38]:

«Não carece de demonstração a importância do cinema na vida dos povos modernos, o seu poder de insinuação nos espíritos, a sua influência como meio educativo, a sua força como instrumento de cultura popular. Tanto basta para que o Estado se não desinteresse do problema e lhe consagre aquela atenção que lhe é incontestavelmente devida, defendendo e acarinhando a produção nacional. Não podia, na realidade, o Governo ficar indiferente ao esforço, particularmente penoso, da iniciativa privada, que, em circunstâncias absolutamente adversas, tem trabalhado com uma boa vontade que se tem de reconhecer. Convém, tanto quanto possível, estimular a realização de filmes portugueses, em vista à progressiva nacionalização do espectáculo cinematográfico e à expansão no estrangeiro do justo conhecimento da nossa terra, do nosso povo e da nossa História. Para tanto é necessário, antes de mais nada, dispensar à defesa da produção um interesse efectivo através de medidas adequadas, proporcionando-lhe facilidades de financiamento, distinguindo e premiando os filmes de qualidade, assegurando-lhe um contingente razoável de exhibições, combatendo o envilecimento dos preços nos contratos de exploração e, numa palavra, garantindo os meios de viver, lutar e vencer a uma actividade que tem, a par de um já real interesse económico, possibilidades imensas de servir o prestígio de Portugal».

³⁷ Cf. Decreto-Lei n.º 36058 de 24 de dezembro de 1946. *Diário do Governo* n.º 293 – I Série. Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo. pp. 1308-1310.

³⁸ Cf. Decreto-Lei n.º 36058 de 24 de dezembro de 1946. *Diário do Governo* n.º 293 – I Série. Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo. p. 1307-1308.

3. A Peregrinação Patriótica [Estado-novista] e o seu documentário cinegráfico

Ante este conjunto de disposições de natureza legal, presumivelmente António Ferro (1950c, p. 68 e p. 70-71) aproveitaria a relatada sessão de distribuição dos prémios de cinema cumprida na sede do SNI a 30 de dezembro de 1947^[39] para informar os que o ouviam, e, de igual forma, todos os portugueses ausentes, que inimitável *arte* era, acima de tudo, um «grande livro de histórias», sendo que, *a priori*, esclarecia, era necessário «aprender a saber contá-las com simplicidade», porquanto lhes subjaziam «duas grandes e nobres missões», como fossem a «educativa dentro do País», por certo perfilhada no sentido *estético e moral*, e o difícil dever externo «levando aos outros povos o conhecimento da nossa vida, do nosso carácter e do grau da nossa civilização». Aquilatando os pressupostos advogados desde cedo pelo diretor-secretário dos SPN/SNI, necessariamente as *imagens em movimento* se afiguravam, por isso, persuasivos meios de inculcação política de que o rejuvenescido lugar da terra era incontroverso espaço de unidade e identidade nacional. Como se sabe, este retrato notoriamente se desenhou com a reintegração de múltiplos e distintos *monumentos nacionais* e se conformou com a querida popularização das ancestrais tradições pátrias. Mas, como avisava o ainda pretendente a *(O) Inventor do Salazarismo*^[40], num artigo publicado na edição de 7 de maio de 1932 do *Diário de Notícias*, sob o título *Vida*^[41], seguramente tais «imagens de Portugal» jamais deveriam ser animadas para «inglês ver»:

«Não façamos dançar os camponeses do Minho, do Douro ou do Algarve para os oferecermos, como espectáculo, aos estrangeiros... Devemos fazê-los dançar, antes de mais nada, para seu prazer, para sua alegria... O espectáculo virá depois. Criada essa vida interior, essa mise-en-scène interior, a vida exterior será mais fácil, menos sujeita aos actos de uma improvisação febril e precipitada».

³⁹ Cf. Figura 2. Fotograma da reportagem *A distribuição dos Prémios de Cinema* exibida na edição de 13 de fevereiro de 1948 da *Revista Mensal de Actualidades Jornal Português*, que de 1938 a 1951 foi promovida e financiada pelos SPN/SNI, e cuja direcção, nesse período, pertenceu a António Lopes Ribeiro.

⁴⁰ Título de um livro de Orlando Raimundo, que a editora Dom Quixote publicou em 2015.

⁴¹ Tal crónica de António Ferro encontra-se reproduzida na referida obra *Salazar vai ao Cinema: O Jornal Português de Actualidades Filmadas* – Cf. Piçarra, 2006, p. 218-219.



2. *O Estado e o Cinema*, discurso proferido por António Ferro na festa de distribuição dos *Prémios de Cinema* realizada na sede do SNI, em 30 de dezembro de 1947 (Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2015).

Nota: Fotograma da reportagem *A distribuição dos Prémios de Cinema* exibida na edição de 13 de Fevereiro de 1948 da *Revista Mensal de Actualidades Jornal Português* que de 1938 a 1951 foi promovida e financiada pelos SPN/SNI, e cuja direção, nesse período, pertenceu a António Lopes Ribeiro.

Assim, servirá esta breve retrospectiva do mundo da *sétima arte* portuguesa para melhor testemunharmos como em cerca de quatro décadas o Governo dirigido por Oliveira Salazar se apropriou de tal *panorama*, e, particularmente, como a progressiva consagração de uma prática de representação, anunciada *nacionalista e regionalista*, transformou o retrato do construído e as memórias da nossa terra. Daí acreditar-se que da visualização da *Grandeza e Miséria do Cinema Português*^[42] se poderá contemplar porventura um verdadeiro *documentário* sobre a estética deste regime

⁴² Designação de um outro discurso de António Ferro (1950b), proferido em 12 de agosto de 1946 por ocasião da festa de distribuição dos Prémios do Cinema de 1944 e 1945 realizada na sede do SNI, que de igual modo se acha coligido na mencionada coletânea *Política do Espírito*. Cumpre-nos ainda notar que em *Teatro e Cinema (1936-1949)* também se descobrem transcritas as palavras que o diretor do SPN (1950a) pronunciou aquando da primeira apresentação

autoritário e totalitário, e, dessarte, dos *Monumentos, Território e Identidade no Estado Novo: Da definição de um projecto à memorização de um legado*^[43]. À semelhança do título de uma crónica difundida na edição de janeiro de 1929 da revista *Cine*^[44], confia-se por fim que da observação da ficção produzida nessa era se vislumbre uma realidade bem acabada do País traçado pela Ditadura, qual *A Peregrinação Patriótica [Estado-novista] e o seu documentário cinegráfico*. Como se notava numa das páginas – a vinte – do 8.º número deste periódico mensal dedicado à *arte cinematográfica*, no caso reportando-se à «maravilhosa excursão» que o *Diário de Notícias* entretanto havia levado a efeito,

«[f]alar da Peregrinação é o mesmo que falar do seu documentário cinegráfico – é recordar as velhas cidades, os lindos monumentos, os gloriosos castelos, numa palavra, todos os logares que gritam bem alto a maravilhosa epopeia que a lusa gente escreveu em letras doiradas, no livro incurso na História da Civilização».

Em razão da conjuntura vivida, inevitavelmente se abriu espaço à projeção de determinado quotidiano. Os *cinemas ambulantes*, quais *caravanas de imagens* oficiais, converter-se-iam, especialmente durante os anos trinta e quarenta, numa espécie de palco de propaganda dos princípios do novel Estado estabelecido, onde sob vibrantes argumentos encenados em locais fartos de motivos rurais, folclóricos, populares e históricos se exibiam afamados *filmes de saloios e comédias à portuguesa*. Ainda que tivesse enjeitado e combatido abertamente a apresentação deste tipo de longas-metragens, decerto António Ferro pouco ou nada pôde fazer perante a aclamação ecuménica destas películas repletas de apelativas *canções e bailaricos*, cuja rotulada *vulgaridade* qualificou, à espanhola, como *portuguesadas*. Conquanto conscientes do árduo trabalho habitualmente vivido no campo, dir-se-ia que os realizadores e demais protagonistas destes decorosos e bem-afortunados *dramas do quotidiano* também acabaram por vir a sublimar sobremodo junto das plateias urbanas as máximas *lições*

dos *Cinemas Ambulantes, Caravanas de Imagens*, à época efetuada no Sindicato Nacional dos Caixeiros do Distrito de Lisboa, em 12 de fevereiro de 1935.

⁴³ Cf. Correia, 2016.

⁴⁴ Cf. Frazão, 1929.

que se pressentiam no meio rural e no ambiente doméstico, aí experimentadas por muitas famílias portuguesas à sombra das suas modestas *casinhas utilitárias*. Enfim, uma aproximação ao real e à ficção cogitada pelo Presidente do Conselho que, em definitivo, tornou estas *histórias saloias* e desconcertantes *comédias* em incensuráveis ações de domesticação da *alma lusa*. Afinal, não ambicionava o *Salazarismo* ver retratada e gravada nas contaminadas cidades as prezadas harmonia e beleza pacatamente presenciadas na *província*? A apologia do dito *portuguesismo*, onde se inclui a própria arquitetura, seria assim, inevitavelmente, interpretada à sorte deste restrito e delicado modo de vida, tão caro ao ditador e a alguns dos seus mais fiéis partidários.

Todavia, da resumida análise que se satisfaz ao panorama de *O Estado [Novo] e o Cinema* oferecido por António Ferro (1950c, p. 64-65) no epílogo do citado ano de 1947, de pronto se reconhece o exclusivo interesse e a manifesta predileção outrossim consentidos pelo líder do SNI a um dos «caminhos seguros, sólidos, do cinema português», os bem reputados *filmes históricos*, e a outra «tendência *saudável*» da produção nacional «ainda não suficientemente desenvolvida» até àquela data, os *documentários*. Em razão da investigação entretanto cometida, crê-se que desde o amanhecer da década de trinta do século XX as *curtas-metragens* – o *cinema documentário* – realizadas sob os auspícios dos SPN/SNI, ou, noutros casos, por si apadrinhadas, consumiriam o apetecido engrandecimento dos *Monumentos do Salazarismo* como, segundo se apelava na capa do 2.º número da *Revista Mensal Ilustrada: de Cinema* respeitante à edição de fevereiro-março de 1928, *Uma [Importante] Questão Nacional*^[45]. Decerto, ao abrigo de um artigo que a 30 de setembro de 1920 foi patenteado na página de abertura da *Revista Mensal: Porto Cinematográfico*, como *O Cinema Patriótico e Instrutivo*^[46] era um «instrumento de educação» capaz de fazer despertar no povo, particularmente, nos mais jovens, o espírito português forjado em épocas gloriosas. Beneficiando do título de uma rubrica disseminada aproximadamente dez anos depois na revista *Cinéfilo*^[47], a 1 de junho de 1930, especular-se-ia que *Pela Nossa Terra*, entenda-se, a renascida com o

⁴⁵ Cf. Lopes, 1928, p. 1.

⁴⁶ Cf. Pereira, 1920, p. 1.

⁴⁷ Cf. Almeida, 1930, p. 16.

advento da Ditadura, António Ferro instituiu o *slogan*: *Façam-se documentários de turismo*. Por seu turno, tomando como referência uma crónica dada à estampa na quarta página do 5.º número da *Cine*, publicado em outubro de 1928, induzimos que em *O Cinema e os Nossos Monumentos* o seu autor, M. S., já precipitava com evidente clareza como estas estruturas históricas viriam a ser observadas e utilizadas em função dos projetos do Chefe do Governo e de António Ferro. Logo, se no mês anterior os leitores deste periódico igualmente desvendaram na quarta página a oportunidade e conveniência de *O Cinema como Elemento de Propaganda* adivinhadas por X., por ora haviam de compreender pela pena de M. S. (1928, p. 4) que «nada melhor que [tal indústria] para levar a toda a parte o conhecimento exato dessas preciosidades»:

«Que filme admirável se faria com as velhas Sés de Lisboa, do Porto, de Coimbra, de Viseu, de Évora e de Braga, ou com os túmulos de reis, príncipes e fidalgos, que existem de norte a sul do país, atestando nos seus formosos rendilhados e nas suas estátuas jacentes o génio dos artistas que os conceberam e a grandeza e a glória daqueles que ali dormem o seu último sono! Os castelos são, igualmente, em grandíssimo número – a principiar nessa formosíssima Torre de Belém, e seguindo pelos de Almourol, Óbidos, Feira, Leiria, Tomar, Ourém, Guimarães, Montalegre, Bragança, Sabugal, Celorico da Beira, etc., podendo estender-se ainda até Marrocos, numa série infindável de heroicidades e de glórias. Esses filmes seriam espalhados por todo o país, por intermédio dos inspectores escolares, acompanhados de pequenas monografias sobre cada um dos monumentos, a fim de que os professores primários das mais recônditas aldeias pudessem exhibi-los e explicá-los aos seus alunos e a todos os habitantes do lugar, em sessões sucessivas. Os benefícios que daí poderiam advir para a educação do povo seriam, em nosso entender, enormes, mais proveitosos do que os de qualquer outro meio de propaganda. E as despesas a realizar seriam, como se calcula, mínimas, em face do proveito colhido. Aí fica o alvitre, na doce esperança de que alguém venha a utilizá-lo».

4. Vamos lá então ao Nimas...

Considerando as circunstâncias antes descritas, defrontámo-nos nas instalações da Cinemateca Portuguesa, em concreto, no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM), com um leque alargado de películas que *grosso modo* foram produzidas entre os anos vinte e sessenta de novecentos. Em resultado de uma seleção previamente determinada, pudemos com efeito comprovar, de 26 a 29 de março de 2012, como da *definição de um projeto* prometido nos primórdios da década de trinta se alcançou, na de sessenta, a idealizada *memorização de um legado* estimado como de *conto de fadas*. Por certo, um demorado período da história de Portugal do século XX, revivido num curto espaço de tempo, que efetivamente nos permitiu confirmar um dos principais objetivos da investigação que vimos há alguns anos a esta parte dedicando à nossa cuidada atenção, *Os Monumentos do Salazarismo e a consagração de uma prática de representação*, cujo esboçado regresso às suas congeminadas feições primitivas materializava e autenticava em *O Sabor da Terra*^[48] os desígnios fascizantes impostos com a definitiva tomada do poder, em 1932, do outrora Professor da Universidade de Coimbra. De facto, mediante as muitas campanhas de reintegração dos monumentos executadas pela DGEMN o regime *estado-novista* consubstanciava à primeira vista um retrato do território à boa maneira portuguesa. No entanto, segundo justificámos num outro estudo^[49], tal hábito escondia, contrariamente à doutrina reinante, um inteligível modo de (re)fazer *moderno*.

Embora saibamos que tão-só a reprodução integral, e ao vivo, dos *documentários* possa transmitir a alma das encenações e das ambiências à época urdidas, resta-nos, porém, confiar que da sua parcial transcrição e da exposição de alguns dos seus fotogramas se possa ilustrar com vera propriedade o supracitado processo de (re)construção identitário empreendido, à imagem das crenças do Presidente do Conselho.

⁴⁸ Título de um livro publicado em 1997 por José Mattoso, Suzanne Daveau e Duarte Belo.

⁴⁹ Cf. Correia, 2011b.



3. Uma turista em Barcelos. Fotograma do documentário *Escala Pelo Porto – Caminhos de Portugal 2*, realizado por Américo Leite Rosa em 1961 (ANIM, Cinemateca Portuguesa).

Como tivemos ensejo de verificar na série *Caminhos de Portugal* (cf. Figura 3) que no começo dos anos sessenta, em 1961-1962, Domingos de Mascarenhas e Américo Leite Rosa realizaram em três episódios, a idílica Pátria imaginada por Oliveira Salazar anunciar-se-ia aos portugueses e ao Mundo, inevitavelmente ao compasso de simbólicas músicas populares interpretadas por vibrantes ranchos folclóricos, como uma terra onde o espírito de ser português deveras se identificava e admirava nas suas paisagens, nos seus característicos povoados, nas suas raras tradições e culturas locais e, sem dúvida, no valor dos seus monumentos nacionais. Abraçado o exercício do turismo como um instrumento de promoção daqueles feitos do Portugal de ontem, mas, acima de tudo, dos méritos Portugal de hoje, cedo se confessaria que era tão entusiasmante avistar um castelo ou uma igreja medievais impecavelmente restaurados como uma recente e moderna barragem erguida em benefício da vida das populações. Assim

como Jacqueline e Françoise, ou como a família do Sr. Nilsson, por fim percorramos, de perto acompanhados por um funcionário dos SPN/SNI, os novos Caminhos de Portugal desbravados e domesticados a mando de Oliveira Salazar, que certo dia auspiciou a identidade territorial e a unidade nacional em perfeita harmonia com a limpa atmosfera e a genuína magia do real vividas no seu Portugalzinho do Vimieiro.

LE PORTUGAL TERRE DE LUMIÈRE

Commission de Propagande du Tourisme Portugais à L'étranger, 1930(?)

«Portugal, Patrie de Saint-Antoine, de Vasco de Gama et de Camoens, Terre de lumière et de soleil».

«Son histoire – une épopée aussi belle qu'extraordinaire – reste vivante. Et c'est le génie d'une race, audacieuse entre toutes, qui s'exprime dans ses monuments et ses œuvres d'art».

A ALDEIA MAIS PORTUGUESA DE PORTUGAL

António de Meneses, 1938

«[*Concurso A Aldeia mais Portuguesa de Portugal*]; [*Bucos, Minho*]: Rude mas de rara beleza; [*Vila Chã, Minho*]; [*Boassas, Douro Litoral*]: Povoadozinho de presépio; [*Cambra, Beira Alta*]: Representação pitoresca; [*Torre de Bera, Beira Litoral*]: Harmoniosa; [*Manhouce, Beira Alta*]: Aldeia grisalha [...] Vida patriarcal, longe do mundo perto do céu; [*Paul, Beira Baixa*]; [*Monsanto, Beira Baixa*]; [*Orada, Alto Alentejo*]: Aldeia mais branca de Portugal; [*Peroguarda, Baixo Alentejo*]; [*Alte, Algarve*]; [*Azinhaga, Ribatejo*]]».

«Impunha-se à 'política do espírito', executada pelo Secretariado da Propaganda Nacional, valorizar o património espiritual do povo português. Desse dever resultou a obra que tem feito a favor do renascimento folclórico e etnográfico de Portugal. Dessa obra interessou em dada altura o próprio povo das aldeias. Despertou-lhe entusiasmo, levou-o a ter consciência do valor dos tesouros de que era e é fiel depositário. Exaltou os seus regionalismos, exaltando implicitamente o seu nacionalismo. Revelou aos seus olhos como aos olhos de todos os portugueses, um Portugal desconhecido, um Portugal verdadeiro. Afervorou na alma do País o culto pela tradição. A tradição que [é] a barreira impenetrável a invasões dissolventes, [a] ideias estranhas. Para isso fez o concurso da 'Aldeia Mais

Portuguesa', ou seja, daquela que se encontrasse em mais perfeito estado de graça nacional».

«[*Monsanto – Galo de Prata*]; Houve no tempo de Salazar, em nossa terra, quem se interessasse pelo povo das aldeias, para exaltar a beleza da sua vida patriarcal, para descobrir pitorescas manifestações do seu trabalho e dos seus regozijos em que ninguém ainda reparara e para render homenagem à sua maneira de ser tão natural, tão encantadora, tão portuguesa».

PORTUGAL, ESCALAS DE EXPOSIÇÃO

Luís Nunes, 1939

«[*Exposição Internacional de Paris, 1937*]: Sala do Turismo; Maravilhas das nossas paisagens e dos nossos monumentos».

«[*Exposição Internacional de Nova Iorque, 1939*]: Sala do Turismo e das Artes Populares; Composição alegórica do concurso da *Aldeia Mais Portuguesa de Portugal*; Maquetes interpretando os mais interessantes aspectos da paisagem portuguesa».

«[*Exposição Internacional de Nova Iorque, 1939*]: O motivo central agora é um velho castelo alcandorado no alto da montanha com as suas dependências e muralhas. Em volta ficam as casas onde o povo vive granjeando o pão na lavoura».

AS FESTAS DO DUPLO CENTENÁRIO

António Lopes Ribeiro, 1940

«Êste filme resume muito sucintamente alguns aspectos da comemoração do duplo centenário da fundação e da independência de Portugal, celebrado em 1940. O cinema não consegue dar, de nenhum modo, a grandiosidade que tiveram. Mas era seu dever fixar o que pudesse para que os que estão longe pudessem reviver essas horas únicas da História de Portugal».

«É no dia 4 de Junho de 1940, enquanto uma guerra atroz divide e dilacera a Europa e o Mundo, [que] Portugal [festeja] orgulhosamente, pacificamente, com preces, com vivas e com flores, os oito séculos imortais da sua história».



4. Castelo de Guimarães.

«[*Discurso de Oliveira Salazar na Torre de Menagem do Castelo de Guimarães*] [Figura 4]: Portugueses, façam pelo espírito [...] não somos só porque fomos, nem vivemos só por termos vivido».

«E ao mesmo tempo que se erguia, no alto da Torre de Menagem do Castelo de Guimarães, a bandeira da fundação, a mesma bandeira flutuava em cada cantinho da terra onde pulsa um coração português».

«A Romagem à Sé e ao Castelo; [*Romagem ao Castelo de S. Jorge*]: Bairros velhinhos [...] Castelo restituído ao aspecto que tinha quando D. Afonso Henriques o conquistou aos mouros».

«Um Almoço no Paço de Sintra; [*Vista sobre o Castelo dos Mouros*]: Salazar admira a paisagem inconfundível».

«[*Palácio de Queluz*]: Reconstrução que se deve ao Ministro das Obras Públicas, Engenheiro Duarte Pacheco».

«A Entrega do Palácio Almada; [*Evocação a D. João IV e à Restauração da Independência de 1640*]; [Duarte Pacheco,] a quem se deve a reconstituição perfeita deste e de muitos outros monumentos nacionais».

PORTUGAL, OITO SÉCULOS DE HISTÓRIA

Augusto Fraga, 1940

«1139»

«[*Afonso Henriques*]: Fundador da monarquia. O génio da conquista nacional».



5. Castelo de Guimarães.

«No Minho, uma das mais belas e pitorescas províncias do Norte de Portugal, ergue-se o venerável Castelo de Guimarães [Figura 5], berço de Afonso Henriques e da própria Nação. Ali se forjou há 800 anos a independência da Pátria. Se falassem, histórias lindas não contariam aquelas pedras velhinhas».

«E raro é aquele [castelo] que não tem para contar um episódio heróico, um lance de epopeia, com seus rudes paredões [...] coroados de ameias recortadas, seteiras e vigílias. São monumentos venerandos, exemplos vivos de quanto pode a vontade de um povo que tem sabido manter inalteráveis através dos séculos as suas primitivas fronteiras».

«E sobre todos os castelos, um alvo de religiosidade, aliás justificada, porque na boa terra portuguesa a espada sempre andou ligada à cruz, figurando até como símbolo na própria bandeira».

«[*Convento de Tomar, sede da Ordem de Cristo*]: É o mais perfeito e completo documento do génio artístico da raça; [*Santa Cruz de Coimbra*]: Guarda como relíquia suprema os restos mortais de Afonso Henriques; [*Santa Maria de Alcobaça*]: Tem a idade da Nação; [*Santa Maria da Vitória*]: Na Capela do Fundador dorme o seu último sono o Infante D. Henrique».

«O mar é agora o sonho».

«[*Promontório de Sagres; D. Henrique; Descobertas; Navegadores; Altas façanhas*]; O mar para nós já não tem segredo; A Cruz de Cristo é temida e respeitada no mar e na terra; [*Torre de Belém; Mosteiro dos Jerónimos; Caminho marítimo para a Índia; Brasil*]».

«Depois tão alto queremos subir que nos perdemos».

«1640»

«Despertar do pesadelo. Portugal restaurado».

«[*Palácio de Queluz; Marquês de Pombal; D. José I*]; Revive-se o prestígio da Nação; De novo periga a independência com as invasões francesas; *Monumento à Guerra Peninsular*».

«1940»

«Quem vive? Portugal! Próspero, cumpridor, consciente do seu alto destino histórico e vendo a mesma fé de há 800 anos. Abrem-se novas estradas e desenvolvem-se as comunicações. Há vida nos campos, nas fábricas, nos cais, nos corações do povo. Vida nova que provém da confiança do dia de amanhã, graças a um governo sério e digno. Caminhamos sem hesitação porque sabemos que somos uma força e temos uma doutrina. Quem vive? Portugal! Portugal novamente restaurado, trabalhador e pronto que fundamenta no futuro de Deus e da Família o seu desejo expresso de prosperidade e independência».

«É Português, visite a exposição! É o seu dever. Não é Português, visite Portugal em 1940!».

A EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS

António Lopes Ribeiro, 1941

«Demolindo o feio para construir o belo. Arrasando o inútil para pôr em seu lugar uma verdadeira síntese de Portugal, no passado e no presente».

«Verdadeiro arquitecto de Portugal, de hoje, novo e eterno, Salazar».

MONUMENTOS NACIONAIS

Lino António, 1942

«Os monumentos nacionais constituem o álbum de recordações do povo que escreveu a letras de ouro, com o seu heroísmo e a sua fé cristã, uma das páginas mais brilhantes da história da humanidade. O abandono a que tinham chegado e a consciência do papel que desempenharam na história da Pátria, na tradição e na arte, levaram o Estado Novo a empreender a extensa e profunda obra de restauro dos nossos monumentos. E porque não é possível dar sequer uma ideia aproximada da notável acção reconstrutiva levada a efeito pelo Ministério das Obras Públicas, através da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, vamos admirar apenas alguns exemplares de arquitectura religiosa, militar e civil em que foram realizadas recentemente trabalhos de beneficiação e restauro».

«[*Mosteiro dos Jerónimos*]: O pavimento foi rebaixado a fim de reconstituir a igreja, tanto quanto possível, à sua beleza primitiva».

«O Castelo de S. Jorge de Lisboa [Figura 6] foi ressurgindo a partir de 1938 à medida que o libertavam dos edifícios impróprios e dos entulhos seculares. Centenas de operários demoliram construções, removeram entulhos, abriram caminhos e estradas, lavraram e assentaram pedras, para reerguer o coroamento medievo da capital da Nação, o reduto que foi heroicamente conquistado aos mouros por D. Afonso Henriques em 1147».

«[*Sé de Lisboa*]: Conserva muito pouco da construção românica do século XII. Os terramotos, as reconstruções no reinado de Afonso IV, as mutilações e os acréscimos dos séculos XVII e XVIII, modificaram-lhe a expressão quase por completo».

«[*Igreja do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça*] [Figura 7]: E além de Pontigny, o mais belo exemplar de arquitectura cisterciense, a mais majestosa e a mais pura construída em toda a Europa. A grandiosa simplicidade da igreja foi prejudicada pelas construções setecentistas que alteraram a sua expressão artística. Na obra notável de beneficiação a que se procedeu,



6. Castelo de S. Jorge



7. Igreja do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça.

a abside semi-circular, o deambulatório com as suas capelas irradiantes, o transepto e as três naves, foram despidos de ornamentações, de acordo com os princípios severos da regra de Cister».

«[*Mosteiro de Santa Maria da Vitória*] [Figura 8]: Padrão da independência nacional. [A] Batalha possui uma originalidade bem definida e caracteres próprios do temperamento português».

«Era desoladora a recordação que deixava o Castelo de Leiria [Figura 9] nos meados do século XIX. O Castelo de Leiria é talvez, como disse Joaquim de Vasconcelos, o monumento mais importante da nossa grandeza militar medieval. Não deixa a Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais de olhar incessante e carinhosamente por esta preciosa relíquia, consolidando-lhe as Muralhas e a Torre de Menagem, reerguendo a Capela e o Palácio Real».

«A Sé Velha de Coimbra edificada no tempo de Afonso Henriques é o mais notável monumento português do estilo românico. A Sé Velha de Coimbra foi restituída à pureza do traçado primitivo, conservando-lhe, todavia, as obras complementares de estilo gótico e renascentista».

«No casario pitoresco do Porto [...] sobressai o imponente edifício da Sé. A catedral portuense estava quase oculta entre várias construções relativamente modernas. Foram já levadas a efeito as demolições que faziam parte do plano de restauro realizado pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais».

«[*Igreja e Claustro do Convento de Nossa Senhora da Serra do Pilar*]: Foram salvos da ruína».

«[*Sé de Braga*]: É o mais representativo templo românico do Norte do País. Tanto no exterior como no interior, o monumento foi sucessivamente transformado nos séculos XVI e XVII. Realizou a Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais uma obra muito notável de reintegração».

«[*Castelo dos Templários, Tomar*]: Graças às providências tomadas foi salva uma veneranda relíquia da missão cristã que no século XII desempenhámos na Europa Ocidental».

«Muitas obras de beneficiação têm sido feitas também no Convento de Cristo, o maior de Portugal».

«[*Santarém; Portas do Sol; Muralhas de Santarém; Igreja de São João de Alporão; Torre das Cabaças*]».



8. Vitral do Mosteiro de Santa Maria da Vitória.



9. Castelo de Leiria.

«[*Évora; Templo de Diana; Sé de Évora*]: É a mais vasta catedral do País. [...] do estilo gótico; [*Igreja de São Francisco*]: Há pouco beneficiado; [*Ermida de São Brás*]».

«Em Guimarães foi reedificado em 1940, ano das comemorações centenárias, o Paço dos Duques de Bragança e Guimarães. [...] Pouco mais restava do que ruínas. Mas o Estado Português tem procurado reerguer um a um, este e outros testemunhos do nosso glorioso passado».



10. Castelo de Guimarães, Igreja de S. Miguel do Castelo e Paço dos Duques de Bragança.

«O Castelo de Guimarães [Figura 10], que simboliza na nossa arquitectura militar a formação da nacionalidade, foi restituído à dignidade e à beleza do traçado primitivo. Este sector da vida portuguesa, esclarecida e dedicada actividade oficial desenvolvida por sua Ex.^a o Ministro Engenheiro Duarte Pacheco, coadjuvado pelo Engenheiro Henrique Gomes da Silva e Arquitecto Baltasar de Castro, merece bem o reconhecimento da Nação pela obra benemérita e grandiosa da conservação e restauro das nossas principais

reliquias arquitectónicas. Compete às novas gerações conservar e transmitir aos vindouros as venerandas pedras que são as mais evocativas relíquias dos nossos antepassados e tranches eloquentíssimos da história pátria».

14 ANOS DE POLÍTICA DO ESPÍRITO – APONTAMENTOS PARA UMA EXPOSIÇÃO

António Lopes Ribeiro, 1948

«Valorização das coisas do espírito».

«Ninguém de boa fé pode negar que isso se deve principalmente à acção directa e indirecta do Secretariado. É que se tem sabido associar o agradável ao útil, o poético ao prático, o moderno ao tradicional, tornando compatível o internacional com o nacionalismo mais intransigente».

QUINZE ANOS DE OBRAS PÚBLICAS

António Lopes Ribeiro, Felipe de Solms e Carlos Filipe Ribeiro, 1948

«[*Obra da reconstrução nacional do Ministério das Obras Públicas e Comunicações*]: Essa obra não foi nunca uma obra meramente material. A salvação dos monumentos nacionais, legados por mais de oito séculos de história, foi tarefa que logo se impôs».

«Salvá-lo significava conservação e restauro. O abandono a que estiveram votados exigiu muita vez obra de reconstrução. [A] alguns, como estas ruínas romanas de Milreu, no Algarve, ou as de Conímbriga, perto de Condeixa, que se encontravam soterradas, interessava [pô-los] a descoberto para facilitar os estudos arqueológicos. Outros, convinha restituí-los à lavra primitiva, enriquecendo a paisagem portuguesa de monumentos imortais, que foi preciso salvar da mais vergonhosa morte».

«[*Castelo de Guimarães; Igreja de S. Miguel do Castelo; Paço Ducal dos Duques de Bragança*]: Ruína informe. Agora está assim!».

«As antigas Igrejas foram reintegradas na sua aparência primitiva».

«[*Sé de Vila Real; Castelo de Chaves; Bragança*]: Castelo austero e imponente; [*Domus Municipalis; Sé de Braga; Torre de Menagem do Castelo de Braga*]: Liberta da ganga que a poluía; [*Igreja de S. Salvador de Travanca; Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde*]».

«A Igreja Fortaleza do Mosteiro de Leça do Bailio está agora tal qual foi construída no século XIII, o mesmo acontece à Igreja da Cedofeita; E à Sé do Porto, que foi desimpedida de tudo o que a prejudicava».

«[*Sé de Viseu; Sé de Lamego; Sé da Guarda; Capela Românica de S. Martinho na Covilhã; Capela dos Ferreiros de Oliveira do Hospital; Sé Velha de Coimbra; Castelo da Lousã; Castelo de Pombal; Castelo de Leiria; Castelo de Porto de Mós; Igreja Matriz da Batalha; Igreja de Alcobaça*]: Foi desobstruída por completo dos crimes que a poluíam; [*Castelo dos Templários; Convento de Cristo de Tomar; Castelo de Óbidos; Igreja de Santa Maria de Óbidos; Igreja de Marvila em Santarém; Igreja da Senhora do Monte em Santarém; Igreja de Santa Maria de Sintra; Palácio da Vila de Sintra; Castelo da Pena; Igreja Matriz da Lourinhã; Sé de Lisboa; Castelo de S. Jorge; Mosteiro dos Jerónimos; Igreja da Memória*]: Onde jaz o Marquês de Pombal».

«Tudo se fez para desfazer a lenda de que só havia belos monumentos a Norte do Tejo».

«O Alentejo começou a revelar os seus magníficos tesouros. Veja-se por exemplo o castelo de Monsaraz, estava completamente arruinado, ainda não terminaram as obras de restauro. Os partidários totais das ruínas, os que falam de profanação quando se pretende justamente reparar profanações, não têm razão. Seria preferível que os nossos belos monumentos ficassem assim [Figura 11]? Ou assim [Figura 12]? A vista do Castelo de Estremoz é resposta bastante. O de Arraiolos, colando o casario branquinho, é a glória da vila. Ergue-se pouco a pouco das ruínas, como o de Montemor-o-Novo que voltou a dominar a terra alentejana com as suas muralhas renovadas».

«[*Sé de Évora; Igreja Matriz de Viana do Alentejo; Castelo de Viana do Alentejo; Castelo da Flor da Rosa; Castelo de Beja; Castelo de Moura; Igreja de Moura; Castelo de Silves; Sé de Silves; Igreja de Santo António de Lagos*]».

«Por toda a parte onde havia um monumento a salvar, o Ministério das Obras Públicas está presente, amparando, limpando e restaurando. Acrescenta-se dia a dia o Património Artístico de Portugal».

«[*Açores; Igreja do Carmo de Ponta Delgado; Igreja do Colégio; Igreja Matriz; Portas da Cidade; Madeira; Sé do Funchal*]».

«Quantas pedras, verdadeiras pedras preciosas, estariam perdidas ou arriscariam perder-se sem o estudo, o labor, o cuidado constante da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais»!

«Restauraram-se já completamente 32 Castelos, outros 54 se restauraram, perfazendo um total de 86. Foram restauradas, ou estão em obra, 15 Sés e 26 Conventos e Mosteiros. Em 55 Igrejas diversas terminaram já as



11. Castelo de Monsaraz.



12. Castelo de Estremoz.

obras de restauro, que prosseguem noutras 55, perfazendo um total de 110. O conjunto dos monumentos restaurados, ou que se restaura, é de 283».

«[*Museus; Museu Soares dos Reis no Porto; Museu Machado de Castro em Coimbra; Museu de Guimarães; Museu de D. Diogo de Sousa em Braga; Museu Grão Vasco em Viseu; Museu do Abade do Baçal em Bragança; Museu de Lamego; Aveiro; Cascais; Ampliação do Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa; Museu de Arte Contemporânea em Lisboa*]».

«Vimos o cuidado que mereceu ao Ministério das Obras Públicas e Comunicações a conservação e o restauro dos monumentos legados pelo passado. Mas a obra inteiramente realizada no presente não lhe é inferior. À Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização incumbe justamente a delicada tarefa de estudar o aproveitamento do solo português e a sua distribuição pelas diferentes zonas residenciais, comerciais, industriais, etc. De colaboração com as Câmaras Municipais, abrem-se praças, rasgam-se avenidas, plantam-se jardins, enquadrando convenientemente velhos monumentos e valorizando os novos edifícios».



13. Vila Viçosa.

«Vila Viçosa [Figura 13] é exemplo de urbanização completa, desde o restauro e valorização do Castelo e das Muralhas, ao do Paço Ducal, da Igreja, do Panteão, da Praça de Armas, onde se ergueu a estátua equestre de D. João IV, a mais importante das muitas que se vão erguendo por toda a parte».

«[*Palácios e Jardins; Palácio dos Duques de Bragança; Palácio de Queluz; Tribunais e Casas dos Magistrados; Cadeias; Ministérios; Repartições e Serviços; Câmaras Municipais; Paços Episcopais; Governos Civis; Mercados; Alfândegas; Postos de Fronteira; Casa Económicas; Caixas de Previdência; Escolas; Escola-Cantina; Escolas Secundárias; Liceus; Escolas Técnicas; Universidades; Universidade de Coimbra; Educação Física; Estádios; Construções Hospitalares; Mosteiro do Lorvão; Sanatórios; Hospícios; Maternidades; Parques Infantis; Creches; Quartéis; Molhos Quebra-Mar; Portos; Docas; Estradas; Auto-Estradas; Viadutos; Pontes; Melhoria de Acessos; Turismo; Pousadas; Correios; Extensão das Linhas Telefónicas; Rádio; Emissoras; Transportes Aéreos; Aeroporto de Lisboa; Aeródromos; Hangares; Torres de Controlo; Captação de Águas; Conduitas; Estações; Fontes; Serviços de Hidráulica; Açudes; Sistemas de Rega; Barragens*]».

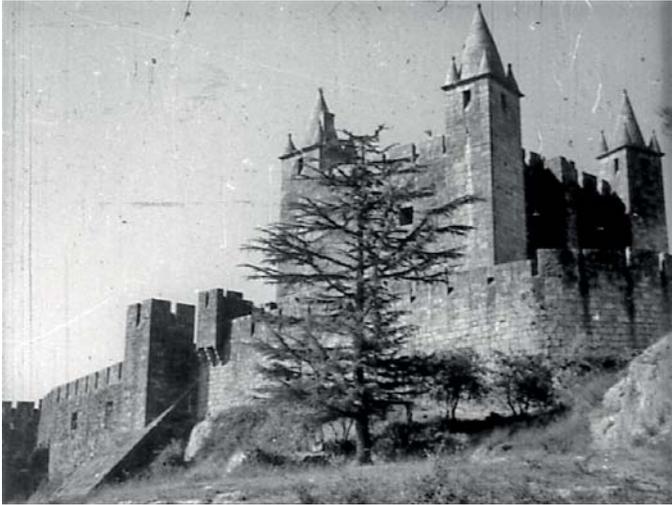
«[*Comissariado do Desemprego*]: Participações para obras de interesse do Estado».

«O que se viu é apenas uma síntese da obra realizada».

«Eloquência das pedras».

CASTELOS PORTUGUESES

Fernando Garcia, 1959



14. Castelo da Feira.

«[*Castelo da Feira*] [Figura 14]: A sua recente reconstrução obedece ao traçado do edifício no século XV».

«[*Castelo de Guimarães*] [Figura 15]: As ruínas restauradas que hoje se admiram constituem um dos mais belos exemplares da arquitectura militar medieval. Torres e muralhas são de rara imponência. Grandes escadarias levam ao caminho de ronda com ameias pontiagudas. O Castelo e os campos de vinho formam um conjunto de impressionante beleza».

«São hoje raras no mundo as grandes cidades que têm a dominá-las, como Lisboa tem, as torres e muralhas de um castelo antigo [Figura 16]. A restauração do Castelo de S. Jorge não é só uma obra de gosto, mas de alto significado, pois ali se guardam memórias de altos feitos e de notáveis figuras. O Castelo de S. Jorge mostra-se hoje com o aspecto provável que tinha nos tempos de D. Dinis, grande edificador de castelos. É certo um dos mais agradáveis logradouros de Lisboa e o mais imponente dos castelos portugueses, pela situação única que desfruta no topo da mais alta colina da capital, dominando o maravilhoso estuário do Tejo».



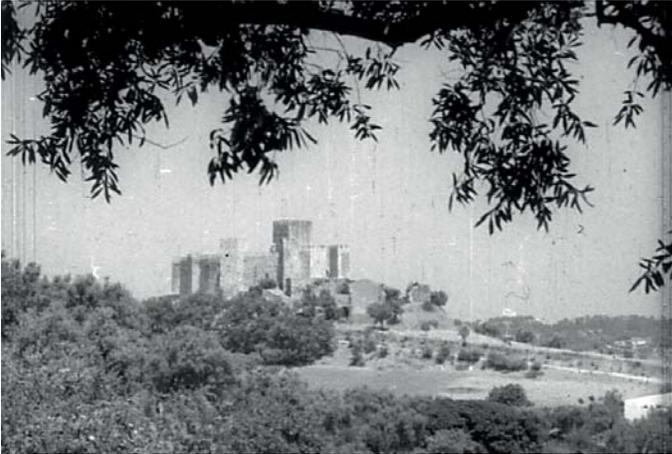
15. Castelo de Guimarães.



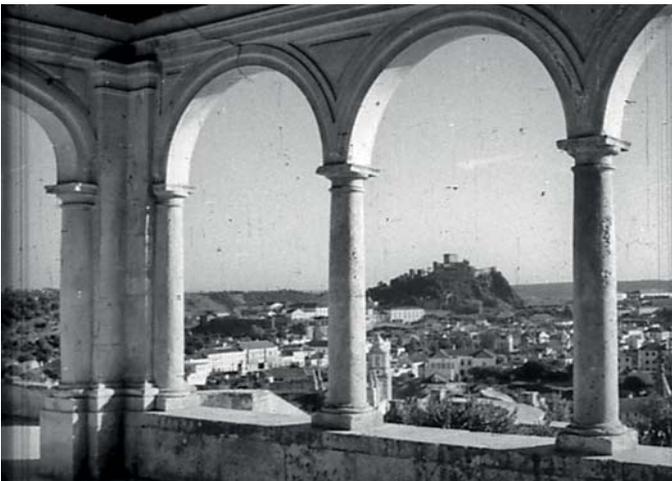
16. Castelo de S. Jorge.

«[*Castelo de Pombal*] [Figura 17]: E do alto da bem conservada Torre de Menagem ou através das suas ameias o visitante extasia-se ante a beleza da paisagem que se lhe oferece».

«[*Castelo de Leiria*] [Figura 18]: O que dele subsiste e carinhosamente se restaura data do século XIV».



17. Castelo de Pombal.



18. Castelo de Leiria.

SÉS PORTUGUESAS

António Lopes Ribeiro, 1959

«A Sé Catedral de Braga é flagrante exemplo das sucessivas transformações que através dos séculos sofreram muitos monumentos portugueses [...] e por ser compósito o resultado oferece indiscutível interesse».



19. Sé de Lisboa.

«[*Sé de Lisboa*] [Figura 19]: Monumento românico que o terramoto destruiu e que foi restaurado em nossos dias segundo a provável traça primitiva».



20. Sé de Évora.

«[*Sé de Évora*] [Figura 20]: Cada pedra fala do passado. Evoca um passo histórico da cidade».

MOSTEIROS PORTUGUESES

António Lopes Ribeiro, 1960

«[*Sobre as Capelas Imperfeitas do Mosteiro da Batalha*]: E a abóbada ausente não faz falta, só o céu infinito poderia culminar semelhante Panteão».

AS ARTES AO SERVIÇO DA NAÇÃO

António Lopes Ribeiro, [1966]

«Só o que é eterno resiste à acção corrosiva do tempo. Tudo o resto se vai ou se esbate».

«O culto do passado manifesta-se [...] também nas publicações editadas oficialmente por ocasião da passagem de centenários, de figuras ilustres ou de sucessos de alto significado histórico e ainda no restauro de antigos monumentos. Muitos dos quais tombavam em ruína. O paradigma dessa notável cruzada é a conclusão das obras de Santa Engrácia».

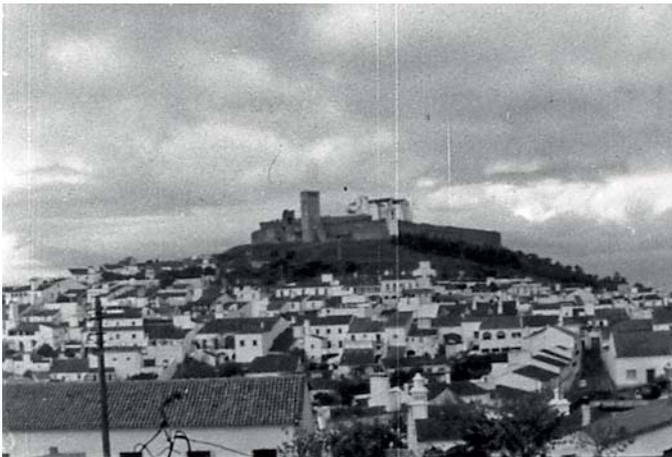
«À preservação da herança do passado juntou-se a grandiosa actividade construtiva do Ministério das Obras Públicas, que dotou o País de belas e modernas edificações de toda a espécie. A essa magnífica obra ficará

para sempre ligado o nome do seu primeiro denominador e animador, o Engenheiro Duarte Pacheco, iniciador da permanente colaboração dos artistas com o Estado. Engenheiros e urbanistas, arquitectos e escultores, pintores e decoradores, transformaram o País de Norte a Sul, no continente, nas ilhas e no ultramar, adaptando-se às condições e exigências modernas, mas respeitando a paisagem e as tradições locais. Nos últimos quarenta anos talhou-se mais pedra e fundiu-se mais bronze do que antes se fizera em oito séculos. Por isso, esta exposição despertou interesse invulgar junto ao público. As grandes obras e os monumentos são marcos a assinalar o progresso das cidades e o mérito da época em que foram erguidas».

CASTELOS – MONUMENTOS RESTAURADOS

Perdigão Queiroga, 1967

«[*Setúbal*]: É uma cidade moderna que se orgulha das suas velhas pedras. O seu monumento mais importante, o Convento de Jesus, foi cuidadosamente restituída a primitiva traça; [*Castelo de S. Filipe*]».



21. Montemor-o-Novo.

«[*Montemor-o-Novo*] [Figura 21]; [*Castelo de Montemor-o-Novo*]: Um velho e reconstruído castelo, de origem medieval, domina-a totalmente [a cidade]».

«[*Elvas; Estruturas militares de Elvas; Fortaleza; Castelo de Elvas; Sé de Elvas; Antigo Convento de S. Domingos; Aqueduto da Amoreira*]».

«[*Monsaraz*] [Figura 22]: Uma admiração que se pretende preservar».

«Vila Viçosa [Figura 23], mercê principalmente da fundação da Casa de Bragança, tem sido nestes últimos quarenta anos das vilas portuguesas mais agraciadas por uma constante defesa do seu património artístico. Um dos monumentos entregues à meritória fundação, o velho castelo de forma triangular; [*Igreja dos Agostinhos; Paço Ducal; Claustro contíguo à Capela do Paço*]; Em cada canto conta uma lição de história».

«De silhueta em anfiteatro, dominada pela célebre torre medieval das três coroas, salva da ruína total por restauro que não se fez esperar, Estremoz a linda urbe do Alentejo».

«Évora é talvez a mais bela cidade de arte de Portugal; [*Templo de Diana*]; Uma ‘Política de Espírito’ com o objectivo de restituir a pureza da traça primitiva aos grandes monumentos nacionais não podia de maneira nenhuma esquecer a Sé de Évora; [*Aqueduto da Água da Prata; Chafariz das Portas de Moura; Igreja de Nossa Senhora da Graça*]; Cidade cheia de monumentos que lhe dão a feição admirável de raro museu [...] Todos os estilos arquitectónicos estão representados nesta cidade; [*Paço dos Reis da 2.ª Dinastia; Antiga Universidade do Espírito Santo; Igreja de S. Francisco; Capela dos Ossos; Ermida de S. Brás*]».

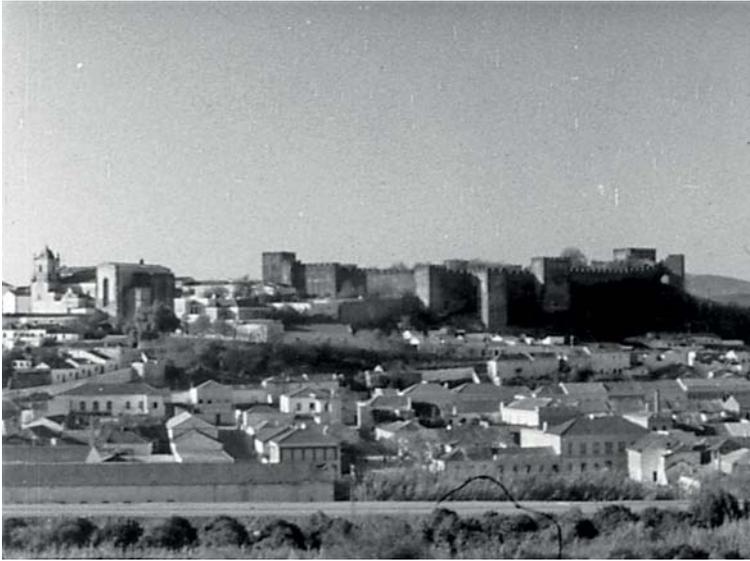
«Beja é uma cidade que o século XIX maltratou. Com dificuldade salvou-se o histórico castelo da fatigada existência, diversas vezes destruído e reconstruído. A sua torre imponente, ao mesmo tempo robusta e elegante, domina a urbe alentejana; [*Igreja da Misericórdia*]: Hoje a sua traça antiga está totalmente respeitada».



22. Monsaraz.



23. Vila Viçosa.



24. Silves.

«[*Silves*] [Figura 24]: É dominada pelo altaneiro castelo, em boa hora restaurado pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Cada uma das suas pedras, agora preservadas de daninhas deturpações, pode contar belas histórias medievais; [*Sé de Silves*]».

«[*Algarve*]; Foi igualmente meritória a longa e paciente obra de restauro empreendida pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais na interessante Igreja Matriz de Vila do Bispo; [*Promontório de Sagres*]: Percorramos com respeito a fortaleza que mãos piedosas reconstituíram».

«[*Açores; Angra do Heroísmo; Castelo de S. João Baptista*]: Merecedor do carinhoso restauro com que foi beneficiado; [*Igreja de Santo Inácio do Colégio; Igreja do Convento de S. Sebastião; Ponta Delgada; Edifício da Câmara Municipal de Ponta Delgada; Igreja Matriz de Ponta Delgada; Vila Franca; Igreja Matriz de Vila Franca; Igreja de S. Pedro de Vila Franca*]».

«[*Madeira; Funchal*]; Expurgada de tristes aleijões, a típica e suntuosa Igreja da Sé do Funchal apresenta-se hoje com a sua fachada primitiva».



25. Lisboa.

«Reclinando-se em sete colinas, Lisboa [Figura 25], a capital de Portugal, é rica em obras de arte e monumentos. Em dois desses monumentos, na Sé e no Castelo de S. Jorge, o Ministério das Obras Públicas, por intermédio da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, exerceu uma actividade que foi não apenas meritória como notável. A Sé, com as duas altas torres, precioso exemplar de arquitectura que sofreu o choque entre o românico e o gótico, é bem um espelho de uma obra exemplar que se vem processando há mais de três décadas. Uma obra promovida por um departamento de obras públicas que tem sabido exercer uma importante actividade na recuperação do património histórico e artístico nacional. Nesta panorâmica, feita através dos mais belos monumentos portugueses, e que termina no Castelo de S. Jorge, avalia-se o extraordinário esforço exercido pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais para não só conservar, como consolidar, e restaurar centenas de imóveis que narram a vida portuguesa desde a pré-história até ao limiar do século XIX».

«Actuando não só com o cérebro mas, igualmente, com o coração, os dirigentes deste último sector do Ministério das Obras Públicas nunca

descuraram a defesa e o arranjo das zonas envolventes dos imóveis que mereceram a sua atenção, num louvável desejo de lhes assegurar o ambiente indispensável de dignidade e calma».

«Castelos, Mosteiros e Igrejas têm merecida devotada atenção, o precioso carinho da Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, beneficiando uma muralha, restaurando um Mosteiro, conservando uma Igreja. Recupera-se um património histórico e artístico do maior valor, porque é nosso, porque é português. Bem-haja quem procede assim».

5. Se a arte não me impressionasse profundamente...

Depois do resumido percurso trilhado pelos meandros de um *projeto* que olhou a Pátria Portuguesa em razão de uma pré-definida ideia de *tradição* e de *progresso*, importa por ora colocar à discussão se, na verdade, se pode assegurar que a *consagração* e *memorização* de um *discurso* e de uma *prática de representação no território*, por certo urdidadas à custa da instrumentalização do uso dos *monumentos nacionais*, se deveram diretamente a Oliveira Salazar. Ou se, ao invés, procederam de um resolutivo programa concertado por diferentes Ministros das Obras Públicas que, por sua vez mediante a ordem de distintos planos de curto, médio e longo prazo, foi sobretudo enraizado na *terra* pela DGEMN, no caso, tendo em conta um renovado quadro jurídico constituído com a definitiva chegada ao poder de Oliveira Salazar, em 1932, e, segundo investigámos^[50], beneficiando da extensa e efetiva experiência que alguns dos seus *técnicos restauradores* vinham granjeando, desde meados dos anos vinte de novecentos, com alegados trabalhos de *simples reintegração*, especialmente cumpridos em pequenas estruturas religiosas situadas a Norte de Portugal. Com efeito, um *moderno modus faciendi*, qual *orientação técnica a seguir no restauro dos monumentos nacionais*^[51], que em 1934 o Governo da Ditadura abraçaria nas disposições finais do I Congresso da União Nacional como sendo o mais criterioso e conveniente defronte dos desígnios políticos aí autorizados.

⁵⁰ Cf. Correia, 2016.

⁵¹ Título de uma comunicação que o diretor-geral da DGEMN apresentou no I Congresso da União Nacional – Cf. Gomes da Silva, 1935.

No decurso da pesquisa já perfeita, julgamos ter testemunhado e provado quão verdadeiras e complementares são ambas as teses. Logo, se *a priori* entendemos não haver quaisquer dúvidas quanto à origem dos critérios de intervenção que, *grosso modo*, conduziram a maioria das obras de *reintegração* à data executadas nos monumentos em Portugal, por outro lado, também avaliamos como evidente e inquestionável o empenhado comprometimento pessoal de Oliveira Salazar em ver consumado e fixado tal legado identitário, isto é, a herança futura. Assim o pudemos comprovar através de infindas passagens dos seus múltiplos *Discursos e notas políticas*^[52], recorde-se, enunciados entre 1928 e 1966, e, conjuntamente, da observação às suas *lições*^[53] preambulares. As sete *Entrevistas a Salazar* dirigidas por António Ferro^[54] nos anos de 1932, 1933 e 1938 e, ainda, as *conversas privadas* tidas com Christine Garnier^[55], em 1951, decerto representam, da mesma forma, indispensáveis fontes de informação. Da análise satisfeita a este influente leque de referências, naturalmente concluímos que desde tenra idade o *projeto* ideado pelo Presidente do Conselho para a Nação Portuguesa era claro e, com certeza, pouco permissivo a significativas ou restritas reformas de que natureza fossem, sendo que a permanência dos monumentos no lugar de nossos antigos e, a par, no lugar das memórias entretanto restauradas sempre se instituiu como um dos seus prediletos objetos de propaganda e de pedagogia do genuíno *homem novo* que a todo o custo se queria fazer crer existir.

De contrário, recordemos o Verão de 1951 e atendamos como Oliveira Salazar de *Férias com Christine Garnier*^[56] no Vimieiro lhe confessaria o interesse assentido aos monumentos como uma das suas «prisões sentimentais» (Garnier, 1952b, p. 189). Revivamos então tal momento decorrido

⁵² Cf. Oliveira Salazar, 1935a; 1937a; 1943; 1951; 1959; 1967.

⁵³ Tais lições acham-se reunidas na obra *Inéditos e Dispersos*, que a editora Bertrand publicou em 1997-1998.

⁵⁴ Recorde-se que em 2007 a editora Parceria A. M. Pereira divulgou este leque de entrevistas, a par de outros testemunhos de António Ferro e Oliveira Salazar, sob a referida designação.

⁵⁵ Relembre-se que os encontros vividos entre o Presidente do Conselho e Christine Garnier ficaram primeiramente gravados na obra *Vacances avec Salazar*, editada por Bernard Grasset. Neste trabalho adotaremos a versão portuguesa, igualmente dada à estampa em 1952, no caso pela Parceria A. M. Pereira.

⁵⁶ A fim de evitar redundâncias desnecessárias, note-se que esta citação, assim como as demais que seguidamente reproduziremos, encontram-se entre as páginas 189 e 190 da aludida edição.

numa manhã sossegadamente passada na «salinha azul» da sua casa à luz das *Belas Artes*, cujo ponto de partida adveio de um fragmento de *O pensamento de Salazar*⁵⁷ que a própria jornalista belga reproduziu (Garnier, 1952b, p. 189):

«Exemplos alheios provam-nos à saciedade que transformar artistas e escritores em funcionários públicos significa, praticamente, proibi-los de criar. A arte não é um livro de ponto. Se passa a constituir uma obrigação, um dever, deixa de existir ou finge que existe, isto é, cabula».

Foi, portanto, focada neste curto excerto e lançando a vista na direção de uma daquelas *paredes azuis* onde se avistavam o «retrato cromo de Dante» e uma tela que retratava uma «religiosa enclausurada atrás de uma grade» que a convidada (Garnier, 1952b, p. 189), «com um pouco de impertinência», afrontou o anfitrião interrogando-o acerca da sua verdadeira estima pela arte. «Salazar, que estava com a cabeça apoiada às costas da poltrona [teve] um sobressalto de indignação» quando aparentemente se vira defrontado com semelhante questão, narra Christine Garnier (Garnier, 1952b, p. 189) antes de oferecer aos leitores a diligente contestação do seu interlocutor. Seguramente, a resposta do «senhor Presidente» não poderia ser mais elucidativa em relação à consideração tida em geral por todas as *Belas Artes*, mas, sobremaneira, sentida pela benemérita e prestigiada obra que em tempo oportuno restabeleceu a suposta originalidade, as *feições primitivas*, de muitos monumentos. Apreciando o caminho já percorrido pela Ditadura, Oliveira Salazar replicaria a Christine Garnier que perante o novo estado da Nação certamente nenhum português podia equacionar o seu profundo respeito e afeto pela arte. Afinal,

«Se a arte não me impressionasse profundamente não teria defendido com tanta persistência o nosso património artístico, abandonado há dezenas de anos, nem teria cuidado do restauro de monumentos, de igrejas, de palácios nacionais e de museus. Mas eu adivinho o seu pensamento: considera sem valor os quadros que ornamentam esta sala» (Cf. Garnier, 1952b, p. 190).

⁵⁷ Trata-se do título de uma coleção oficial de discursos de Oliveira Salazar que foi publicada pelo SPN/SNI, logo a partir do ano de 1934, com o intuito de divulgar e propagandear as verdades e certezas do ditador português.

Conquanto demais factos e circunstâncias devessem ser historiados, confiamos todavia que desta sucinta retrospectiva cinematográfica, unicamente exibida em catorze documentários, se visionem com justo acerto de que forma os *monumentos nacionais* consubstanciaram no lugar da terra as *prisões sentimentais* antevistas pelo Ditador Beirão e, em consequência, certa ideia de *Ser Português*.

Assim, como adverte Luís Reis Torgal no aludido texto publicado em 2011 pelo Círculo de Leitores e Temas e Debates, também nós não procurámos aclarar se Oliveira Salazar era um confesso cinéfilo, e, caso o fosse, que filmes admirava e como os gostava de ver. Aliás, segundo revelava António Ferro^[58] numa extensa carta endereçada, em 28 de março de 1952, a Christine Garnier, de quando em quando o Presidente do Conselho ia, de facto, ver um filme ao cinema, embora não raras vezes o avisasse que *acelerado* género de atividade lúdica invariavelmente lhe provocava indesejadas insónias. Uma circunstância da vida privada do líder do País que o próprio *cinasta do regime*, António Lopes Ribeiro, em *Conversas em família com Nuno Rogeiro*, tal-qualmente reproduziria, cerca de quarenta anos mais tarde, nas páginas da edição de 22 de setembro de 1992 de *O Diabo*. Por certo, vinham-lhe à memória as muitas sessões que organizou com António Ferro no Círculo Eça de Queirós, onde Oliveira Salazar, sem tempo para ver os famosos filmes estrangeiros, se predispunha, voluntariamente, a assistir a todas as curtas e longas-metragens produzidas em Portugal.

Ainda que distintos episódios se revistam de capital importância, nesta reflexão pretendemos sobretudo comprovar, outrossim à imagem do citado historiador (2011, p. 35), como o cinema, «independentemente da sensibilidade estética de Salazar, ou da falta dela», foi apropriado em favor da invejada popularização de incensuráveis *mitos ideológicos*. Não obstante tal premissa, fatalmente se descobre que, à sorte do ambiente então experimentado intramuros, o cinema, em geral, e os documentários, em particular, sempre estiveram *sob o olhar atento de Salazar*.

Caso alguma dúvida exista, observemos a título de exemplo uma breve resenha delineada pelo SPN relativamente ao estado de *Le Cinéma Portugais: Son Histoire; Ses Artistes; Ses Techniciens; Ses Dernières Productions*, ao ano de 1944. Pela pena do SPN, dava-se, enfim, a conhecer a um *Novo Mundo*,

⁵⁸ Em 2016, tal missiva foi divulgada por Rita Ferro em *António Ferro: Um Homem por Amar*.

quase a renascer das cinzas, que efetivamente o Estado Novo tudo havia feito para desenvolver a indústria do cinema, demonstrando-o mediante a promulgação de legislação específica e, em especial, com a realização de numerosos filmes, a que, depreende-se, não era indiferente o comprometimento, empenhado, do Chefe do Governo. Após se explanar em diversos aspetos relacionados com a história do cinema português, em concreto, concernentes aos seus mais proeminentes estúdios e laboratórios, realizadores, operadores, artistas e prémios cinematográficos, estes presumivelmente atribuídos pelo SPN (1944, s.i.), outorgar-se-ia neste prontuário, escrito em francês, inglês e alemão, uma rubrica em exclusivo dedicada aos respeitados e aplaudidos «Documentaires Portugais». Em síntese, tal organismo (1944, s.i.), na inteira dependência da Presidência do Conselho, ou seja, de Oliveira Salazar, reconhecia que

«[d]epuis l'apparition du cinéma sonore, et particulièrement en ces dernières années, le film à court métrage de caractère culturel ou uniquement documentaire tient, par le nombre et par la qualité, une place très appréciable dans le cinéma national».

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Avelino de (Diretor) (1930, 1 de junho). Pela Nossa Terra! Façam-se documentários de turismo: Os exemplos alheios, nomeadamente o de Espanha. *Cinéflo*, n.º 93, p. 16.
- AMEAL, João (1934). *Decálogo do Estado Novo*. Lisboa: Edições SPN.
- BAPTISTA, Tiago (2008). *A Invenção do Cinema Português*. Lisboa: Edições Tinta-da-China.
- BAPTISTA, Tiago (2017). Almada e a vida das ervilhas: cinema, modernistas e modernismos. In Mariana Pinto dos Santos (Ed.), *José de Almada Negreiros: uma maneira de ser moderno* (p. 65-72). Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian; Documenta.
- CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA (2015). *Jornal Português: Revista Mensal de Actualidades: 1938-1951* (5 DVD). Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- CORREIA, Luís Miguel (2011a). *Castelos em Portugal: Retrato do seu perfil arquitectónico [1509-1949]* (2.ª Ed.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

- CORREIA, Luís Miguel (2011b). O lugar dos *monumentos nacionais* no contexto das *Cartas de Atenas*. Discurso e prática do *moderno*. In José Delgado Rodrigues e Sílvia Pereira (Ed.), *Actas do simpósio: Património em construção: Contextos para a sua preservação* (p. 367-374). Lisboa: LNEC; IHA.
- CORREIA, Luís Miguel (2016). *Monumentos, Território e Identidade no Estado Novo: Da definição de um projecto à memorização de um legado*. Tese de Doutoramento, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Portugal.
- FERRO, António (1927). *Viagem à Volta das Ditaduras*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial.
- FERRO, António (1932(a), 7 de maio). Vida. *Diário de Notícias*, s.i.
- FERRO, António (1932(b), 21 de novembro). Política do Espírito. *Diário de Notícias*, s.i.
- FERRO, António (1933). *Salazar: o homem e a sua obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- FERRO, António (1949). *Turismo, fonte de riqueza e de poesia*. Lisboa: Edições SNI.
- FERRO, António (1950a). Cinemas Ambulantes, Caravanas de Imagens. In António Ferro, *Teatro e Cinema (1936-1949)* (p. 33-39). Lisboa: Edições SNI.
- FERRO, António (1950b). Grandeza e Miséria do Cinema Português. In António Ferro, *Teatro e Cinema (1936-1949)* (p. 41-57). Lisboa: Edições SNI.
- FERRO, António (1950c). O Estado e o Cinema. In António Ferro, *Teatro e Cinema (1936-1949)* (p. 59-78). Lisboa: Edições SNI.
- FERRO, António (1952, 28 de março). [Carta endereçada a Christine Garnier]. In Rita Ferro, *António Ferro: Um Homem por Amar* (p. 395-413). Alfragide: D. Quixote.
- FERRO, António (2007). *Entrevistas a Salazar*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira. Ferro, Mafalda (Coord.) (2016). António Ferro: 120 anos. Actas. Alfragide: Fundação António Quadros Edições / Texto Editores.
- FERRO, Rita (2016). *António Ferro: Um Homem por Amar*. Alfragide: D. Quixote.
- FRAZÃO, Paulo (Director) (1929, janeiro). A Peregrinação Patriótica e o seu documentário cinegráfico. *Cine: Revista Mensal de Arte Cinematográfica*, n.º 8, p. 20.
- GARCIA, José Luís, Alves, Tânia, e Léonard, Yves (Coord.) (2017). *Salazar, o Estado Novo e os Média*. Lisboa: Edições 70.
- GARNIER, Christine (1952a). *Vacances avec Salazar*. Paris: Bernard Grasset.
- GARNIER, Christine (1952b). *Férias com Salazar*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- GOMES DA SILVA, Henrique (1935). Monumentos Nacionais – Orientação técnica a seguir no seu restauro. In União Nacional (Ed.), *I Congresso da União Nacional:*

- discursos, teses e comunicações, Vol. IV* (p. 53-64). Lisboa: Edição da União Nacional.
- GUENNE, Jacques (Dir.) (1934, novembro). [Portugal]. *Living Art: L'Art Vivant*, n.º 190, s.i.
- JUNIOR, Rocha (1940). *Portugal dos Pequenitos: Um país de conto de fadas*. Coimbra: Tipografia Gráfica de Coimbra.
- LABS-EHLERT, Brigitte (2006). Prefácio. In Peter Zumthor, *Atmosferas* (Tradução de Astrid Grabow) (p. 7-9). Barcelona: Gustavo Gili.
- LOPES, David (1928, fevereiro-março) (Editor). Uma Questão Nacional. *de Cinema: Revista Mensal Ilustrada*, n.º 2, p. 1.
- LOPES RIBEIRO, António (1941, janeiro). O Cinema Português perante o Chefe. *Animatógrafo*, 2.ª Série, n.º 9, p. 5.
- LOPES RIBEIRO, António (1992, 22 de setembro). Conversas em família com Nuno Rogeiro. *O Diabo*, s.i.
- M. S. (1928, outubro). O Cinema e os Nossos Monumentos. *Cine: Revista Mensal de Arte Cinematográfica*, n.º 5, p. 4.
- MATTOSO, José, Daveau, Suzanne, e Belo, Duarte (1997). *Portugal: O Sabor da Terra*. [Lisboa]: Círculo de Leitores; EXPO'98.
- NETO, Maria João (2001). *Memória, Propaganda e Poder: O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*. Porto: FAUP Publicações.
- OLIVEIRA SALAZAR, António de (1934-1966). *O pensamento de Salazar*. Lisboa: Edições SPN; Edições SNI.
- OLIVEIRA SALAZAR, António de (1935a). *Discursos, Vol. I: 1928-1934*. Coimbra: Coimbra Editora.
- OLIVEIRA SALAZAR, António de (1935b). Para servir de prefácio. In António de Oliveira Salazar, *Discursos, Vol. I: 1928-1934* (p. VII-XXXII). Coimbra: Coimbra Editora.
- OLIVEIRA SALAZAR, António de (1937a). *Discursos e notas políticas, Vol. II: 1935-1937*. Coimbra: Coimbra Editora.
- OLIVEIRA SALAZAR, António de (1937b). As grandes certezas da Revolução Nacional. In António de Oliveira Salazar, *Discursos e notas políticas, Vol. II: 1935-1937* (p. 125-141). Coimbra: Coimbra Editora.
- OLIVEIRA SALAZAR, António de (1937c). Era de Restauração. Era de Engrandecimento. In António de Oliveira Salazar, *Discursos e notas políticas, Vol. II: 1935-1937* (p. 143-149). Coimbra: Coimbra Editora.

- OLIVEIRA SALAZAR, António de (1943). *Discursos e notas políticas, Vol. III: 1938-1943*. Coimbra: Coimbra Editora.
- OLIVEIRA SALAZAR, António de (1951). *Discursos e notas políticas, Vol. IV: 1943-1950*. Coimbra: Coimbra Editora.
- OLIVEIRA SALAZAR, António de (1959). *Discursos e notas políticas, Vol. V: 1951-1958*. Coimbra: Coimbra Editora.
- OLIVEIRA SALAZAR, António de (1967). *Discursos e notas políticas, Vol. VI: 1959-1966*. Coimbra: Coimbra Editora.
- OLIVEIRA SALAZAR, António de (1997-1998). *Inéditos e Dispersos*. Venda Nova: Bertrand Editora.
- PASCOAES, Teixeira de (1915). *Arte de Ser Português*. Porto: Renascença Portuguesa.
- PEREIRA, Alberto (Diretor-Editor) (1920, 30 de setembro). O Cinema Patriótico e Instrutivo. *Porto Cinematográfico: Revista Mensal*, Ano II, n.º 2, p. 1.
- PIÇARRA, Maria do Carmo (2006). *Salazar vai ao Cinema: O Jornal Português de Actualidades Filmadas*. Coimbra: Edições Minerva Coimbra.
- PORTUGAL. Decreto n.º 20985 de 7 de março de 1932. *Diário do Governo n.º 56 – I Série*. Ministério da Instrução Pública, Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, Repartição do Ensino Superior e das Belas Artes.
- PORTUGAL. Decreto n.º 21875 de 18 de novembro de 1932. *Diário do Governo n.º 271 – I Série*. Ministério das Obras Públicas e Comunicações, Gabinete do Ministro.
- PORTUGAL. Decreto-Lei n.º 23054 de 25 de setembro de 1933. *Diário do Governo n.º 218 – I Série*. Presidência do Conselho.
- PORTUGAL. Decreto-Lei n.º 26611 de 19 de maio de 1936. *Diário do Governo n.º 116 – I Série*. Ministério da Educação Nacional, Secretaria Geral.
- PORTUGAL. Decreto n.º 34134 de 24 de novembro de 1944. *Diário do Governo n.º 260 – I Série*. Presidência do Conselho.
- PORTUGAL. Decreto-Lei n.º 36058 de 24 de dezembro de 1946. *Diário do Governo n.º 293 – I Série*. Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo.
- PORTUGAL. Lei n.º 2027 de 18 de fevereiro de 1948. *Diário do Governo n.º 39 – I Série*. Presidência do Conselho.
- PORTUGAL. AOS Arquivo Oliveira Salazar 1908/1974. António Lopes Ribeiro. (1937). *Filme Comemorativo do 3.º Centenário da Independência de Portugal em 1940 – Projecto*. Centenários 1938/1941 (Proc.º: PT/TT/AOS/D-M/8/1/14; Cota: Arquivo Salazar, PC-22, cx. 524, capilha 14). Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa.

- PORTUGAL. AOS Arquivo Oliveira Salazar 1908/1974. s.i. (1942-1947). *Protecção ao cinema nacional*. Cinema Português 1942/1947 (Proc.º: PT/TT/AOS/D-M/10/1; Cota: Arquivo Salazar, PC-20, cx. 527). Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa.
- PORTUGAL. AOS Arquivo Oliveira Salazar 1908/1974. s.i. (1934-1938). *Utilização do cinema para fins de propaganda*. Propaganda Nacional 1931/1951 (Proc.º: PT/TT/AOS/D-M/31/5/1; Cota: Arquivo Salazar, PC-12D, cx. 661, pt. 1). Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa.
- PORTUGAL. SNI Secretariado Nacional de Informação 1929/1974. s.i. (1936-1950). *Correspondência recebida 1936/1950: a obra do S.P.N. (1936-1949)*. Processos do Gabinete do Secretário Nacional (Proc.º PT/TT/SNI-GS/20/11; Cota: Secretariado Nacional de Informação, cx. 558). Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa.
- PORTUGAL. SNI Secretariado Nacional de Informação 1929/1974. s.i. (12 de janeiro de 1941). *Recorte do jornal Voz de Portugal: O cinema na propaganda de Portugal*. Processos do Gabinete do Secretário Nacional / Correspondência recebida 1936/1950: a obra do S.P.N. (1936-1949). (Proc.º PT/TT/SNI-GS/20/11; Cota: Secretariado Nacional de Informação, cx. 558). Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa.
- PORTUGAL. SNI Secretariado Nacional de Informação 1929/1974. s.i. (1933-1951). *Correspondência recebida 1933/1951: Lei de protecção ao Cinema (1946-1949); Cinema nacional (1941-1949, inclui relatório de António Lopes Ribeiro); Espectáculos Públicos realizados pelo SPN (1933-1938)*. Processos do Gabinete do Secretário Nacional (Proc.º PT/TT/SNI-GS/20/25; Cota: Secretariado Nacional de Informação, cx. 724). Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa.
- PORTUGAL. SNI Secretariado Nacional de Informação 1929/1974. s.i. (1938-1951). *Correspondência recebida 1938/1951: Comissão Executiva dos Centenários (recepção)*. Processos do Gabinete do Secretário Nacional (Proc.º PT/TT/SNI-GS/20/35; Cota: Secretariado Nacional de Informação, cx. 1623). Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa.
- PIÇARRA, Maria do Carmo (2006). *Salazar vai ao Cinema: O Jornal Português de Actualidades Filmadas*. Coimbra: Edições MinervaCoimbra.
- RAIMUNDO, Orlando (2015). *António Ferro: O Inventor do Salazarismo*. Alfragide: D. Quixote.
- REIS TORGAL, Luís (Coordenador) (2001). *O cinema sob o olhar de Salazar*. [Lisboa]: Círculo de Leitores; Temas e Debates.

- REIS TORGAL, Luís (2009). *Estados Novos, Estado Novo: Ensaios de História Política e Cultural*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- REIS TORGAL, Luís (2011). Introdução. In Luís Reis Torgal (Coordenador), *O cinema sob o olhar de Salazar* (p. 13-39). [Lisboa]: Círculo de Leitores; Temas e Debates.
- ROSA, João Pereira da (Director) (1938, 19 de fevereiro). Cinema gratuito para o povo organizado pelo Secretariado da Propaganda Nacional. *O Século Ilustrado*, n.º 8, p. 13.
- ROSA, João Pereira da (Diretor) (1939, 27 de maio). As Pedras Sagradas de Portugal. *O Século Ilustrado*, n.º 73, p. 16-17.
- ROSAS, Fernando (2012). *Salazar e o Poder: A Arte de Saber Durar*. Lisboa: Edições Tinta-da-China.
- SEABRA, Jorge (2016). *O cinema no discurso do poder: dicionário sobre legislação cinematográfica portuguesa (1896-1974)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- SNI (1958). «*Um instrumento de governo*»: 25 anos de acção: 1933-1958. Lisboa: Edições SNI.
- SPN [1934]. *Portugal 1934*. Lisboa: Edições SPN.
- SPN (1944). *Le Cinéma Portugais: Son Histoire; Ses Artistes; Ses Techniciens; Ses Dernières Productions*. Lisboa: Edições SPN.
- TÁVORA, Fernando (1945, 10 de novembro). O Problema da Casa Portuguesa. *Aléo*, p. 10.
- TÁVORA, Fernando (1962). *Da organização do espaço*. Porto: Imprensa Social.
- TÁVORA, Fernando (1996). *Da organização do espaço* (3.ª Edição). Porto: FAUP Publicações.
- TOMÉ, Miguel (2002). Património e Restauro em Portugal (1920-1995). Porto: FAUP Publicações.
- X. (1928, setembro). O Cinema como Elemento de Propaganda. *Cine: Revista Mensal de Arte Cinematográfica*, n.º 4, p. 4.
- ZUMTHOR, Peter (2006). *Atmosferas* (Tradução de Astrid Grabow). Barcelona: Gustavo Gili.

Lista de documentários (ordem cronológica)

- PORTUGAL. Commission de Propagande du Tourisme Portugais à L'étranger. (1930(?)). *Le Portugal Terre de Lumière*. ANIM, Cinemateca Portuguesa, Loures.
- PORTUGAL. António de Meneses. (1938). *A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal*. ANIM, Cinemateca Portuguesa, Loures.

- PORTUGAL. Luís Nunes. (1939). *Portugal, Escalas de Exposição*. ANIM, Cinemateca Portuguesa, Loures.
- PORTUGAL. António Lopes Ribeiro. (1940). *As Festas do Duplo Centenário*. ANIM, Cinemateca Portuguesa, Loures.
- PORTUGAL. Augusto Fraga. (1940). *Portugal, Oito Séculos de História*. ANIM, Cinemateca Portuguesa, Loures.
- PORTUGAL. António Lopes Ribeiro. (1941). *A Exposição do Mundo Português*. ANIM, Cinemateca Portuguesa, Loures.
- PORTUGAL. Lino António. (1942). *Monumentos Nacionais*. ANIM, Cinemateca Portuguesa, Loures.
- PORTUGAL. António Lopes Ribeiro. (1948). *14 Anos de Política do Espírito – Aparentamentos para uma Exposição*. ANIM, Cinemateca Portuguesa, Loures.
- PORTUGAL. António Lopes Ribeiro, Felipe de Solms e Carlos Filipe Ribeiro. (1948). *Quinze Anos de Obras Públicas*. ANIM, Cinemateca Portuguesa, Loures.
- PORTUGAL. Fernando Garcia. (1959). *Castelos Portugueses*. ANIM, Cinemateca Portuguesa, Loures.
- PORTUGAL. António Lopes Ribeiro. (1959). *Sés Portuguesas*. ANIM, Cinemateca Portuguesa, Loures.
- PORTUGAL. António Lopes Ribeiro. (1960). *Mosteiros Portugueses*. ANIM, Cinemateca Portuguesa, Loures.
- PORTUGAL. Américo Leite Rosa. (1961). *Escala Pelo Porto – Caminhos de Portugal 2*. ANIM, Cinemateca Portuguesa, Loures.
- PORTUGAL. António Lopes Ribeiro. [1966]. *As Artes ao Serviço da Nação*. ANIM, Cinemateca Portuguesa, Loures.
- PORTUGAL. Perdigão Queiroga. (1967). *Castelos – Monumentos Restaurados*. ANIM, Cinemateca Portuguesa, Loures.

Il metodo figurale nell'estetica fascista

La Mostra Augustea della Romanità*

VITTORIO CAPORRELLA**

Sommario: Negli anni Trenta, esauritasi ormai l'efficacia ideologica del mito della «rivoluzione fascista» e avviato il progetto di creazione dell'impero, il regime si impegnò in una vasta operazione mediatica finalizzata a costruire un nuovo mito delle origini: la romanità fascista. La fusione estetica fra romanità e fascismo si inseriva in un dispositivo narrativo di matrice religiosa, richiamando i concetti di «missione», «salvezza», «immortalità» e soprattutto «risurrezione», tesi a inglobare i valori della civiltà romana dentro la cornice di un fascismo presentato come compimento di un percorso interrotto: «la rinascita dell'Impero romano nell'Italia fascista». Dopo il 1938, tali analogie estetiche verranno facilmente utilizzate per

* Questo articolo nasce dall'esperienza maturata nel 2005 in seno al progetto «eHLEE – eHistory Learning. Environment and Evaluation», di cui curai la parte relativa a fascismo e romanità in occasione del Bimillenario della nascita di Augusto del 1937, all'interno del modulo *Roman Antiquity and the construction of cultural identity in ancient and contemporary Italy*, coordinata da Carla Salvaterra, che ringrazio anche per l'apporto e il confronto relativo a tutte le parti riguardanti la storia romana in questo articolo. Il progetto fu finanziato dalla Commissione Europea per ampliare l'uso e sviluppare le tecniche dell'apprendimento e dell'insegnamento a distanza delle discipline storiche in Europa – con il coordinamento del Dipartimento di Storia dell'Università di Turku.

** Editor della rivista scientifica *Storicamente*. Dottorato in Storia d'Europa (Università di Bologna).

giustificare e propagandare il discorso razzista, attraverso il passaggio da un'identità collettiva culturale all'identità di razza. A partire da questo tema di fondo, saranno esaminati due casi di studio: la realizzazione di Piazza Augusto Imperatore (1934) e l'allestimento della Mostra augustea della Romanità (1937) in occasione del bimillenario della nascita di Augusto. Verranno analizzate in particolare le soluzioni artistiche attraverso le quali si cercò di istituire un'analogia fra «Impero romano» e «Italia fascista», nonché tra Augusto e Mussolini.

Parole chiave: Storia contemporanea, fascismo, estetica, Italia, politica, propaganda

Premessa

Dagli anni Settanta si è scritto molto sul mito della «romanità fascista», sull'imponente sforzo architettonico, urbanistico, estetico, filosofico, letterario che vide il regime impegnato a costruire un legame simbolico fra i fasti della Roma imperiale e il loro presunto compimento moderno grazie all'opera del duce Mussolini.

Edifici, mostre, francobolli, monete, riviste, cinegiornali, cinema, vaste operazioni urbanistiche... le arti messe al servizio della propaganda fascista per rendere visibile e tangibile all'intera popolazione quel 'ponte' fra i secoli e le civiltà, fra le radici di un passato glorioso e la sua pretesa rigenerazione fascista.

Più difficile stabilire quale fosse la reale ricezione e il grado di efficacia mediatica presso la popolazione. Nella seconda metà degli anni '30, in occasione del Bimillenario della nascita di Augusto (1937), il regime intensificò un'attività propagandistica volta a convincere gli italiani di stare vivendo una nuova età imperiale, ma in realtà film come «Scipione l'Africano», il Kolossal del 1937 costato ben 10 milioni di lire, nonostante l'assegnazione della Coppa Mussolini al festival del cinema di Venezia, registrò al botteghino risultati deludenti. Scipione a cavallo di un bianco destriero, imitava la cadenza retorica di Mussolini mentre arringava i legionari alla «Vittoria o morte», riuscendo sì a mettere in fuga il cartaginese Annibale sul suo cavallo nero, ma, a conti fatti, non ad attirare le folle di spettatori come prospettato dai realizzatori del film.

Nello stesso anno, appaiono imponenti le cifre della Mostra Augustea della Romanità: un milione di visitatori e 750.000 biglietti. Non è tuttavia

possibile risalire ai reali paganti, a quanti si fossero presentati al Palazzo delle Esposizioni di propria sponte e quanti invece condotti alla mostra attraverso un'organizzazione del regime che coinvolse scuole e organizzazioni dopolavoristiche¹.

Se dunque è indubbia la presenza massiccia del tema della «romanità» dentro le strategie comunicative della propaganda fascista, anche dopo il 1943, meno certa appare la correlazione fra l'intensità della campagna mediatica e la sua capacità di influenzare e consolidare il consenso delle masse.

Al di là del quesito sulla sua ricezione, l'analisi storiografica del mito della romanità fascista ha permesso in questi anni di approfondire da vicino almeno tre punti: 1) la ricostruzione delle dinamiche fra intellettuali e duce; 2) il logorio del mito della rivoluzione fascista e la contemporanea necessità di affiancarvi una nuova mitologia, che si innestasse nel collaudato impianto assiologico della propaganda di regime; 3) l'analisi delle strutture semantiche dell'estetica fascista nel suo sofisticato tentativo di istituire identificazioni storiche fra due millenni. E' su questo terzo aspetto che ci focalizzeremo attraverso l'analisi delle strutture estetiche di un *case study* classico per la storiografia sul tema: la Mostra Augustea della Romanità (1937-38).

La Mostra costituì solo un tassello di una serie di iniziative, come ad esempio la progettazione di piazza Augusto imperatore, inaugurate attorno alla data di proclamazione dell'impero del 1936, ma concepite già dal 1932, inserite all'interno di una narrazione studiata per fornire al regime strumenti di consenso caratterizzati da tre elementi: legittimazione storica, dimensione mistico-religiosa, legame tra estetica e concezione della storia.

In questo saggio daremo conto dei principali nodi sollevati dalla storiografia sul tema e ricostruiremo il tratto principale del percorso della mostra, per avanzare infine la proposta di considerare il metodo figurale come struttura semantica costitutiva della mostra e della concezione della storia sottesa al mito fascista della romanità.

¹ Senza contare che lo sconto ferroviario concesso per e da Roma ai possessori di un biglietto della mostra indusse, secondo Friedmann Scriba, a utilizzare l'economico tagliando del Palazzo delle esposizioni in maniera più opportunistica che culturale. Sempre secondo Scriba, i biglietti effettivamente venduti potrebbero essere stimati introno ai 450.000, cfr. Scriba, F. (1995). Il mito di Roma, l'estetica e gli intellettuali negli anni del Consenso – La Mostra Augustea della Romanità 1937/38. *Quaderni di Storia*, 41 (1), 67-84, 79.

Continuità e discontinuità

A partire dagli anni Novanta, in primo luogo sotto l'impulso degli studi di Emilio Gentile, la storiografia ha analizzato la dimensione religiosa del fascismo, non solo nei suoi complessi rapporti con il cattolicesimo^[2], ma soprattutto quale elemento costitutivo di un'ideologia fondata sulla sacralizzazione dello stato^[3].

Coscientemente il fascismo si definì una «religione politica e civile», «la religione dell'Italia», come fu teorizzato da Bottai nel 1930^[4], esplicitando una radice già insita nell'originario progetto di Mussolini, in cui il culto della romanità (o per lo meno di una «certa» romanità inneggiante alla disciplina e all'obbedienza) costituiva un importante contenitore simbolico a cui attingere: il fascio littorio, il saluto romano, il passo romano della marcia fascista, la terminologia delle 'milizie' fasciste (centurie, corti e legioni, capeggiati da decurioni, centurioni, seniori, consoli), infine la celebrazione del 'Natale di Roma', che divenne poi la nuova festa della nazione^[5]. Proprio il 21 aprile del 1922, spiegando il senso della nuova ricorrenza, in uno dei suoi discorsi più citati dalla storiografia sulla romanità fascista, Mussolini affermò: «Roma è il nostro punto di partenza e di riferimento; è il nostro simbolo o, e si vuole il nostro mito»,

Risulta difficile sostenere che la fascinazione fascista nei confronti di certi aspetti della cultura romana fosse esclusivamente strumentale, ma innegabilmente essa rispose a due esigenze immediate del nuovo regime: a) costruire una «religione politica» autonoma dalla religione cattolica; b) elaborare un mito «nuovo», dotato di una simbologia efficace e pertinente con il progetto autoritario, capace di instaurare inoltre un forte e legittimante collegamento con il passato ma senza identificarsi con esso.

² Per un orientamento in chiave comparata rispetto alla sterminata bibliografia sul tema cfr.: Nelis, J., Morelli, A. & Praet, D. (Eds.). (2015). *Catholicism and fascism in Europe 1918-1945*. Hildesheim: Olm.

³ Amplessima la bibliografia su questo tema, a partire dal noto volume di Gentile, E. (1993). *Il culto del Littorio*. Roma-Bari: Laterza.

⁴ Bottai, G. (1930). Il pensiero e l'azione di Giuseppe Mazzini. In Id. (1943), *Incontri*, Milano, 124, citato in Gentile. *Il culto del littorio*. cit., 142.

⁵ Per una esaustiva analisi della simbologia romana utilizzata durante il fascismo vedi Giardina, A. & Vauchez, A. (2000). *Il mito di Roma da Carlo Magno a Mussolini*. Roma-Bari: Laterza, in particolare 212-244.

Il mito di Roma risultò funzionale a questi due obiettivi, realizzando, come evidenziò Emilio Gentile, un inscindibile legame tra culto della romanità e sacralizzazione della politica, senza tuttavia esaurirsi in un'unica narrazione, ma permettendone l'integrazione con altri miti, quali ad esempio quello della «rivoluzione fascista», del combattentismo e del sacrificio per la patria durante la Prima guerra mondiale.

Su questa linea interpretativa si è sviluppata una ricca storiografia che, riprendendo studi già dagli anni 70^[6], ha di volta in volta approfondito prospettive specifiche^[7].

Le analisi delle peculiarità del culto della romanità fascista non devono però distoglierci dall'individuare nell'uso politico e ideologico del mito di Roma una categoria di lunghissimo periodo, che inizia fin dal Medio evo con Carlo Magno^[8]. Un mito che rivive una nuova stagione durante il Risorgimento e soprattutto viene rilanciato durante l'Italia liberale, anche al fine di legittimare la politica coloniale in Tripolitania e in Cirenaica. Maria Wyke ha analizzato questo aspetto per una serie di pellicole uscite dopo il 1910, tra cui *Cabiria* (1913), *Quo vadis?* (1914), *Marco Antonio e Cleopatra* (1913), le quali contengono in nuce alcuni elementi della successiva propaganda fascista.

Anche la *Mostra augustea della romanità* (MAR) ha le sue radici in questo clima intellettuale e politico, configurandosi in continuità con la *Mostra archeologica* del 1911, allestita in occasione del Cinquantenario

⁶ Tra i primi a occuparsi del tema ci fu Cagnetta M. (1976). Il mito di Augusto e la «rivoluzione» fascista. *Quaderni di storia*, 3, 139-181.

⁷ Per una panoramica dei numerosi apporti scientifici, oltre ai già citati lavori di Gentile, Giardina e Vauchez, si vedano in particolare: Scriba, F. (1995). Il mito di Roma, l'estetica e gli intellettuali negli anni del Consenso – La Mostra Augustea della Romanità 1937/38. cit.; Scriba F. (1996). The Sacralization of the Roman Past in Mussolini's Italy – Erudition, Aesthetics, and Religion in the Exhibition of Augustus' Bimillenary in 1937-1938. *Storia della storiografia*, 19-30; Nelis, J. (2011). *From ancient to modern: the myth of romanità during the ventennio fascista: the written imprint of Mussolini's cult of the 'Third Rome'*. Bruxelles: Belgisch Historisch Instituut te Rome, che riassume una serie di ricerche condotte dall'autore dal 2007; Kallis, A. (2014). *The Third Rome, 1922-43: The Making of the Fascist Capital*. New York: Palgrave Macmillan, in particolare 73-105; Stone, M. (1999). *A Flexible Rome: Fascism and the cult of Romanità*, in *Roman Presences: Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*. Edited by Edwards, C., Cambridge: Cambridge University Press, 205-220; Gentile, E. (2007), *Fascismo di pietra*, Roma-Bari: Laterza.

⁸ Cfr. Giardina, Vauchez. *Il mito di Roma*. cit.; *Rome: Continuing Encounters between Past and Present*. Edited by Caldwell, D.S., Caldwell, L. (2011), Farnham-Burlington: Ashgate; *Roman Presences: Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*.

dell'unificazione italiana⁹. Già negli anni Novanta, Friedemann Scriba sottolineò il legame fra queste due esposizioni, impersonato da Giulio Quirino Giglioli, prima assistente di Rodolfo Lanciani nella realizzazione della *Mostra archeologica* e poi ideatore della *Mostra augustea* del 1937, da lui proposta direttamente a Mussolini nel 1932¹⁰. Quello della continuità e della funzione esercitata dalle élite intellettuali, fu un aspetto centrale del processo, in particolare rispetto al gruppo riunito attorno all'Istituto di Studi Romani¹¹.

Anche Aristotle Kallis evidenzia come il richiamo storico a Roma fosse già ampiamente precedente alla Prima guerra mondiale: negli anni post-unitari prese avvio un progetto di rivalutazione dell'archeologia e dell'identità romana, incentrato inizialmente sulla ristrutturazione di numerose aree archeologiche, compresa la proposta di ricostruzione dell'Ara Pacis poi realizzata dal regime¹².

Tuttavia, lo stesso Kallis rileva alcuni elementi che, durante il fascismo, rendono l'uso pubblico del passato romano intrinsecamente differente, elementi che scaturiscono dall'innesto del mito di Roma all'interno del progetto totalitario: la sacralizzazione, la legittimazione storica della dittatura, il «genio del leader», il carisma del duce, la declinazione del colonialismo in chiave apertamente imperialista, infine la decontestualizzazione storica attraverso lo spostamento della romanità e del fascismo sul piano della diacronia¹³.

Non è semplice, e forse neppure utile, tracciare spartiacque troppo rigidi: preesistevano al fascismo sia l'immagine della «Dea Roma» sia il mito della «Terza Roma» risorgimentale, che già Mazzini aveva teorizzato come una nuova religione civile, sintesi e superamento della prima Roma repubblicana-imperiale e della seconda Roma papale e medievale. Una

⁹ Liberati Silverio, A.M. (1983). *La Mostra Augustea della Romanità*, In *Roma capitale 1870-1911, Dalla mostra al museo*, Venezia: Marsilio editori, 77-90.

¹⁰ Scriba. *Il mito di Roma*. cit., 71.

¹¹ Questo aspetto viene particolarmente enfatizzato da Scriba che tende a considerare l'iniziativa della «piccola borghesia umanistica» non tanto come un effetto delle politiche di regime quanto una concausa, scaturita spesso da aspirazioni sia scientifiche sia di carriera: Scriba (1996). *The sacralization*. cit., in particolare 29.

¹² Kallis, A. (2011). 'Framing' Romanità: The Celebrations for the Bimillenario Augusteo and the Augusteo – Ara Pacis Project. *Journal of Contemporary History*, 46 (4), 809-831, 824.

¹³ *Ibidem*, 823.

teorizzazione che si ritroverà in diversi momenti dell'Italia post-unitaria e si intensificherà proprio a inizio secolo, a ridosso delle Cinquantenario dell'unificazione^[14]. L'idea di una concreta realizzazione della Terza Roma, attraverso interventi urbanistici e architettonici, venne sviluppata dal sindaco (di ispirazione mazziniana) Ernesto Nathan, che governò la città dal 1907 al 1913. In occasione del Cinquantenario dell'unificazione, venne portato a termine il progetto del Vittoriano, risalente agli anni Ottanta: il monumento, dedicato a Vittorio Emanuele II, simbolicamente costruito sul versante settentrionale del Campidoglio in stile classicista, concepito come un moderno foro e un tempio laico contenente l'ara della dea Roma. Risorgimento, religione civile e richiamo alla romanità venivano qui fusi e incorporati in un involucro marmoreo e bronzeo che accoglieva la popolazione sul colle del Campidoglio^[15].

Dunque, né la teorizzazione della Terza Roma, né la sacralizzazione laica dei simboli romani e l'idea della religione civile, neppure l'utilizzo di allegorie e metafore fra romanità e modernità sono tipiche del fascismo, ma sono invece testimonianza di una continuità intellettuale a cavallo della Prima guerra mondiale. Proprio questa continuità ha reso estremamente significativa per la storiografia l'analisi sia ideologica sia semiotica degli elementi precipi che il fascismo introdusse.

Dal punto di vista ideologico possiamo schematizzare almeno tre nuclei di discontinuità che imprimono una torsione all'uso del mito della romanità durante il regime:

- 1) fin dal periodo movimentista, rispetto alla romanità il fascismo individuò e isolò alcuni valori utili alla strategia di disciplinamento dei propri membri e poi dell'intera società: l'ubbidienza incondizionata all'autorità, la disciplina, la virtù pubblica e il sacrificio per la patria furono enfatizzati tanto da cancellare i riferimenti risorgimentali al libero pensiero e rendere il modello romano strumentale all'ordine gerarchico fascista.

¹⁴ Pavone, C. (2011). *Gli inizi di Roma capitale*. Torino: Einaudi, XXI-XXII.

¹⁵ Sul Vittoriano cfr. Coppola, M.R., Morabito, A. & Placidi, M. (Eds). (2005). *Il Vittoriano nascosto*. Roma: Ministero per i beni e le attività culturali; Tobia, B. (2011). *L'Altare della Patria*. Bologna: Il Mulino; Ugolini, R. (Ed). (2011), *Cento anni del Vittoriano 1911-2011. Atti della Giornata di studi*. Roma: Gangemi Editore.

- 2) Come ha messo in rilievo Emilio Gentile^[16], analizzando un articolo di Giovanni Gentile del 1940, lo schema della Terza Roma fu trasformato e, da superamento della Roma antica e medievale, divenne una sintesi hegeliana intesa a unire lo Stato della Roma imperiale («il Tutto degli uomini») con l'impero del potere religioso della seconda Roma (dove lo Stato era assoggettato alla chiesa). Il fascismo faceva rivivere il potere imperiale «spiritualizzandolo» e «innalzandolo all'altezza della forma religiosa», non solo oltrepassando la forma storica delle due precedenti realizzazioni, ma unendo anche politica e religione, Stato e Chiesa, superandole in un'entità nuova^[17].
- 3) In questo contesto viene enfatizzato un elemento religioso sostanzialmente assente o minoritario durante il periodo postrisorgimentale: la «risurrezione». La sintesi nella Terza Roma si compie infatti non per un processo politico ma per quello che viene presentato come un evento mistico-religioso, anzi per l'azione mistico-religiosa compiuta da un uomo. Sarà quest'ultimo aspetto che affronteremo nella analisi della Mostra augustea della romanità.

«Il fascio littorio fu impugnato eroicamente da un Duce. E con questo simbolo e con questo Duce l'Italia è risorta, nel nome dell'alma mater: Roma»^[18].

Pericle Ducati, vicerettore dell'Università di Bologna, in questa semplice frase del 1927, cattura dallo spettro simbolico fascista i tre elementi della romanità, della risurrezione religiosa e della Nazione, per concentrarli con una lente convergente verso il singolo asse ottico del «Duce».

«DUX, DUX, DUX» preceduto da tre fasci, è l'unico elemento della facciata della Mostra augustea della romanità che fa riferimento a Mussolini, secondo un metodo di analogie mai diretto bensì sempre implicite, che costituisce il fulcro della struttura semantica dell'esposizione. Sin dalla facciata, vengono selezionate iscrizioni romane, che tuttavia si prestano ad una doppia lettura, con l'intento di descrivere e legittimare il potere fascista o la figura del duce: questo metodo indiretto rende l'analogia ancora più efficace.

¹⁶ Gentile. *Il culto del littorio*. cit., 145-146.

¹⁷ Gentile G. (1940). Roma eterna. *Civiltà*. 21 giugno.

¹⁸ Ducati P. (1927). *Origine e attributi del fascio littorio. Una pagina di storia che nessuno deve ignorare*. Bologna, 19.

Augusto e Mussolini

In tutta la propaganda progettata in occasione del Bimillenario della nascita di Augusto nel 1937, la struttura semantica e la concezione storica della Terza Roma si evolve creando una doppia connessione, la prima tra impero romano e nuovo impero fascista, la seconda fra i due leader carismatici Augusto e Mussolini. Questo parallelismo è stato compiutamente esaminato da Andrea Giardina nel volume edito insieme a Vauchez nel 2000, sia nella sua genesi sia nella sua fortuna anche internazionale^[19].

Sebbene Mussolini avesse una preferenza specifica per Cesare, la nefasta fine del dittatore romano sconsigliava un accostamento propagandistico,^[20] mentre la figura di Augusto si prestava a un più fruttuoso collegamento promozionale, che fu accuratamente intessuto almeno su quattro assi simbolici. I primi due possiamo interpretarli come collaterali:

- 1) La religione: Augusto fonda il culto del divo Cesare, basato sulla divinizzazione del padre adottivo. Lo stesso *cognomen* Augusto «metteva in contatto con la sfera religiosa colui che lo portava»^[21]. La sintesi di potere politico e dimensione religiosa si evolve così in un culto della personalità adatto ad essere accostato per analogia al culto carismatico del duce fascista.
- 2) La famiglia: con la *Lex papia popaea*, che si inseriva fra altri interventi legislativi riguardanti la famiglia, Augusto punisce il celibato nell'intento di promuovere la natalità e la formazione di famiglie basate sul matrimonio^[22]. Il rafforzamento della legislazione sul controllo familiare e la rivalutazione simbolica della famiglia costituivano ulteriori elementi analogici con le politiche mussoliniane.

¹⁹ Giardina, Vauchez. *Il mito di Roma*. cit., 243-247.

²⁰ Ibidem, 247. Vedi anche Nelis, J. (2007). Constructing fascist identity : Benito Mussolini and the myth of romanità. *Classical world*, 100 (4), 391-415, in particolare 405-407.

²¹ Eck, W. (2000). *Augusto e il suo tempo*. Bologna: Il Mulino, 50-51. Sulla controversa questione del culto di Augusto cfr. Bonamente G. (2017). *Il silenzio di Augusto sul culto imperiale*, in *Costruire la memoria. Uso e abuso della storia fra tarda repubblica e primo principato*. Cristofoli R., Galimberti A. & Rohr Vio F. (Eds.). Roma: L'Erma di Bretschneider, 139-164.

²² Treggiari S. (1993). *Roman Marriage : Iusti Coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian*. Oxford & New York: Clarendon Press.

Altri due assi erano portanti e centrali nella propaganda fascista:

- 3) L'impero: o meglio «il compimento dell'Impero», l'aver portato a termine con la conquista dell'Etiopia l'opera iniziata da Augusto e ora conclusa da Mussolini. L'analogia «imperiale» si ritrova in tutta la propaganda fascista del mito della romanità e ne costituisce il primo motore.
- 4) Il pacificatore: l'aver pacificato l'Italia dopo un periodo di lotte intestine, veniva posta come la seconda più importante fra le analogie e le imprese dei due «Duci»^[23]. Pericle Ducati individuava l'opera salvifica del Duce nel aver pacificato la nazione dagli eventi «che straziarono la nostra Italia dopo l'ultima immane guerra di indipendenza»^[24], e Giulio Quirino Giglioli inaugurava la Mostra della romanità alterando l'originale delle *Res Gestae*: «L'Italia tutta di suo proprio volere mi giurò fedeltà e volle me come duce nella guerra che vinsi ad Azio»^[25], che diventa sul palcoscenico della mostra ««*Per aver salvato i cittadini* tutta l'Italia giurò nelle mie parole e mi supplicò di essere suo duce»^[26].

«Ma la voce di un poeta augusteo mi richiama: – Dal momento che Tu e Tu solo sostieni il peso di tante e così grandi preoccupazioni in pro dello Stato, peccerei contro il bene pubblico se impegnassi il Tuo tempo con un lungo discorso – disse una volta Orazio ad Augusto: dirò io ora.

E termino ricordando le Vostre parole, o Duce [...] – Italiani! Fate che le glorie del passato siano superate da quelle dell'avvenire!».

Questi quattro fulcri analogici ne sottendono un altro più pragmatico ma che certamente ispirò le élite intellettuali realizzatrici del progetto fascista: il potere delle immagini, per citare il titolo del saggio di Zanker^[27], fu la chiave con cui Augusto inaugurò un nuovo uso propagandistico dei

²³ Su questo aspetto della propaganda vedi anche Nelis 109.

²⁴ Ducati. *Origini e attributi del fascio littorio*. cit., 19.

²⁵ Giglioli, G.Q. (Ed.). (1937). *Mostra Augustea della Romanità. Catalogo*. Roma: Casa Editrice Colombo, VIII.

²⁶ Giardina & Vauchez. *Il mito di Roma*. cit., 259.

²⁷ Zanker, P. (2006). *Augusto e il potere delle immagini*. Torino: Bollati Boringhieri; cfr. anche Ionescu, D.T., *The Mythology of the Ara Pacis Augustae: Iconography and Symbolism of the Western Side*, in *Acta Antiqua*, LV(1), 17-44.

simboli, fondato proprio sulla modifica dalle fondamenta del volto esteriore di Roma: nuovi edifici che riconducevano alla figura di Augusto, una messe di «iscrizioni che proclamavano il nome del *princeps* e le sue gesta», statue che rimarcavano la sua presenza e quella del suo genio, ovvero della «personificazione della forza maschile che agiva in lui». Tutti strumenti propagandistici che permisero a Augusto di «abbracciare lo spazio pubblico e pervadere la vita pubblica», in modo da «integrare il nuovo *princeps* nel contesto dell'intera storia romana [...] e di presentarlo come punto di arrivo della vicenda di Roma», le cui gesta venivano ripercorse al fine di condurre «ad Augusto, che si basava su di loro, ma che li superava di molto con le sue proprie *res gestae*»^[28].

Se dunque i quattro fulcri analogici tra Augusto e Mussolini possono essere analizzati come forzature ideologiche operate dagli intellettuali di regime, appare invece sostanziale, seppur nelle ovvie differenze tecniche delle due epoche, il parallelismo nella costruzione di una concezione della storia basata a) su una prospettiva provvidenziale che conduceva al leader «unico»; b) su un leader che rinnova il passato e ne porta a compimento il destino, ovvero Augusto come nuovo Romolo e Mussolini come nuovo Augusto; c) su strumenti propagandistici come l'urbanistica e l'estetica dei simboli cittadini che invadono lo spazio pubblico rendendo materialmente visibile e «abitabile» il nuovo potere, così come è testimoniato dalla quantità di opere pubbliche e città di nuova fondazione già analizzate in questo volume da Alberto De Bernardi.

La mostra augustea della romanità

Numerosi studi hanno già ampiamente ricostruito le vicende che portarono all'ideazione e alla realizzazione della Mostra Augustea della Romanità. Ne riassumeremo qui le coordinate principali, per poi concentrarci su un'analisi più approfondita dell'estetica di alcune sale.

Abbiamo già evidenziato come l'esposizione, proposta a Mussolini da Giglioli nel 1932, nacque dall'esperienza della Mostra archeologica del 1911 e costituirà il nucleo del futuro Museo della civiltà romana, ancora oggi ospitato all'EUR.

²⁸ Eck. *Augusto*. Cit., 110-113.

Giglioli scelse di avvalersi non di esemplari originali ma di riproduzioni in gesso che potessero essere più facilmente trasportati da ogni parte del mondo, garantendo l'ampiezza e la completezza espositiva di cui aveva bisogno. Il Palazzo delle esposizioni ospitò così 3000 gessi e 200 modelli di architetture romane, che culminavano in un grande modello della Roma di Costantino in scala 1:250. Rimane indiscutibile il valore scientifico dell'esposizione, a cui furono chiamati a collaborare i più importanti studiosi dell'epoca nel tentativo di realizzare la più esaustiva esposizione mai realizzata sul tema.

Tra i motivi che condussero alla scelta del Palazzo delle esposizioni, vi fu anche la continuità con il luogo che aveva ospitato nel 1932 l'imponente Mostra della Rivoluzione Fascista, il cui collegamento fu ribadito con una nuova edizione dell'esposizione inaugurata in contemporanea con la Mostra augustea il 23 settembre 1937, a rimarcare come la romanità (il passato) fosse guardata dal suo compimento moderno concretizzatosi con il fascismo.

La Mostra augustea è senza dubbio debitrice di alcune soluzioni espositive di ispirazione modernistica adottate nel '32, anche se non mancano differenziazioni specifiche che portarono a limitare le scelte futuristiche di cinque anni prima, come esaminato da Gabriella Prisco in un documentato studio sulla Mostra, all'interno di un volume specificatamente dedicato alle esposizioni museali degli anni Trenta²⁹. Va qui ricordato come le installazioni museali che analizzeremo si inseriscono in un più ampio clima di iniziative espositive a livello europeo, come quella contemporanea dell'Esposizione internazionale di Arti e Tecniche nella vita moderna che si svolgeva a Parigi.

La Mostra augustea si caratterizza per una pluralità di stili espositivi, che si adattano di volta in volta al contenuto della specifica sala e alla funzione per cui questa è stata concepita, ad esempio esclusivamente filologica oppure con una finalità più spiccatamente ideologica: si alternano così riproduzioni di ambienti originali (ad esempio tratti di selciato romano, la stanza di Augusto...), tradizionali soluzioni espositive di reperti antichi e infine scenografie razionalistiche assolutamente moderne.

²⁹ Prisco G. (2013). Fascismo di gesso. Dietro le quinte della Mostra Augustea della Romanità. In *Snodi di critica: Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*. Catalano M.I. (Ed.). Roma: Gangemi editore, 225-244.

La Mostra si articolava su tre piani piani: l'ingresso era situato al primo piano (sale I-XXVI) che costituiva la parte principale dell'esposizione e un percorso unitario potenzialmente autonomo; il piano inferiore (sale XXVII-LI) e il piano secondo (LII-LXXXII) erano dedicati ai monumenti della vita pubblica (fori, anfiteatri, strade, acquedotti, vita privata, familiare, sociale, artigianato, agricoltura, ecc...).

L'asse ideologico

La parte più importante dal punto di vista ideologico era dunque situata al primo piano. Riportiamo in nota il percorso espositivo e l'ordine delle sale^[30]. Qui ci concentriamo sulla prospettiva (intesa sia in senso ottico che ideologico) costituita dalla fuga che portava dall'ingresso fino alla sala X, permettendo di attraversare tutta l'esposizione e condurre lo sguardo dello spettatore dall'entrata direttamente sulla statua colossale di Augusto che costituiva il punto di fuga dell'intera prospettiva^[31].

Questo asse parte «dall'Ingresso», conduce «all'Atrio della Vittoria», attraversa la «Sala dell'Impero» (sala II) e, dopo essere passato in una sala orizzontale sui poeti e sulla famiglia di Augusto (s. VIII e IX), conduce nel cuore della mostra, la sala X intitolata «Augusto». E' di fatto questo asse, più del completo percorso museale, a costituire la prospettiva ideologica della mostra: Vittoria – Impero – Dux.

³⁰ Riportiamo qui il percorso dell'esposizione (in corsivo le sale dell'asse prospettico che abbiamo definito «ideologico»): *Atrio della Vittoria, Sala dell'Impero, Le origini di Roma, Dall'inizio della Repubblica al trionfo su Cartagine, L'espansione dello Stato Romano durante le guerre civili, Monumenti dell'età sillana, Giulio Cesare, Poeti e scrittori d'Età augustea, La famiglia di Augusto, Augusto, La vita di Augusto, Monumenti augustei in Italia, La casa augustea, Campania augustea, Monumenti augustei nelle province dell'impero, Il culto di Augusto, L'Esercito, Le navi di Nemi, La Marina, Il Diritto, Magistrature e vita pubblica, L'Impero da Tiberio agli Antonini, I famigli imperiali, La difesa dell'Impero, Il Cristianesimo, Immortalità dell'Idea di Roma – La rinascita dell'Impero nell'Italia Fascista.*

³¹ Secondo un'esplicita scelta di Giglioli: Giglioli, G.Q. (1943). *Mostra augustea della romanità: relazione morale e finanziaria 1932-1938*. Roma. 10.



1. Prospettiva

(GIGLIOLI, G. Q. (Ed.). (1937). *Mostra Augustea della Romanità*. Catalogo. Roma: Casa Editrice Colombo, VIII.)

La facciata e l'ingresso



2. Facciata della Mostra Augustea della Romanità

(GIGLIOLI, G. Q. (Ed.). (1937). *Mostra Augustea della Romanità*. Catalogo. Roma: Casa Editrice Colombo, VIII.)

Ricostruiamo dunque questo asse cominciando dalla facciata. Costruita sul precedente modello di Piacentini per la Mostra della Rivoluzione fascista, la facciata della MAR ha come chiave di volta la statua della Vittoria di Metz, affiancata sulla sommità dei quattro pilastri da riproduzioni di barbari fatti prigionieri. Nei corpi laterali della facciata vi sono sei iscrizioni di autori romani che ci dicono molto sul metodo propagandistico usato nella mostra. Le iscrizioni furono selezionate e decontestualizzate per rimandare in realtà ad aspetti specifici della politica fascista. L'imperialismo fascista sembra rivivere nelle parole di Livio quando parla di un popolo che attraversa il mare e, a suo rischio, combatte per portare la giustizia in altre parti della Terra. E' lo stesso popolo di Plinio quando esalta l'Italia «eletta per volere divino» a incivilire il resto del mondo. L'attaccamento alla Patria di Cicerone rimanda al sacrificio di tutti gli affetti e della propria vita per il bene comune della nazione, affiancandosi a Aristide che inneggia alla laboriosità e, soprattutto, all'ordine e alla disciplina. Tertulliano parla dell'opera di bonifica delle terre e della loro trasformazione in campi fertili grazie allo stato. Infine Sant'Agostino, nel rappresentare il cristianesimo, innalza a «divinità» le virtù concesse da Dio, ovvero la gloria, l'onore e l'impero, le stesse perseguite dall'etica fascista.

Imperialismo, civiltà superiore, sacrificio per la nazione, disciplinamento, laboriosità e Stato, sono il risultato del metodo di estrapolazione di valori fascisti da citazioni romane. Sicché il lettore-spettatore ha l'impressione che la politica e l'ideologia fasciste siano la continuazione e il compimento di valori romani ammantati da un'aurea divina.

Non vi è nella facciata nessuna citazione di Mussolini, ma ognuna di questi sei passi avrebbe potuto essere stato scritto dal duce fascista e riferirsi alla *sua* Roma. Si tratta di un doppio livello di lettura in cui spariscono le similitudini dirette tra passato e presente, tra Roma antica e fascismo, ma anche le analogie esplicite, sfruttando invece una polisemia «temporale» che permette una (con)fusione tra la voce degli autori classici e quella di Mussolini, rafforzando la legittimità del messaggio fascista.

Con questo spirito il visitatore saliva la scalinata del palazzo, su cui, tra la statua di un proconsole in veste militare e una donna barbara prigioniera, leggeva l'iscrizione di Mussolini:

«Italiani, fate che le glorie del passato siano superate dalle glorie dell'avvenire».

Il vestibolo di ingresso mostra una moneta con la personificazione di «Roma Eterna»^[32], sotto la quale Mussolini traccia la chiave di lettura che lo spettatore è stato precedentemente indotto a creare già da sé: «Noi pensiamo di fare di Roma il cuore pulsante, lo spirito alacre dell'Italia imperiale che noi sogniamo»^[33].

Varcando la soglia dell'Ingresso, la fuga prospettica delle sale conduceva il visitatore direttamente alla visione di Augusto^[34], una grande statua sapientemente illuminata che lo rappresentava come *genius*: lo spettatore si ritrovava così col proprio sguardo a unire la voce di Mussolini all'immagine dell'Imperatore romano.

Il nesso tra passato romano e presente fascista non è dunque inizialmente «dichiarato» dall'esposizione, bensì affidato al collegamento cognitivo dello spettatore, spinto, prima, a creare autonomamente un'analogia tra le iscrizioni romane e la loro realizzazione contemporanea, e poi a sperimentare il legame visivo tra i due «duci». Durante l'inaugurazione della mostra, Mussolini assisterà al discorso inaugurale di Giglioli nella sala dell'Impero, in piedi da solo su un piccolo palco posto esattamente sulla fuga prospettica dell'asse centrale, in modo tale che guardando il duce fascista si potesse vedere dietro di lui la bianca statua del *genius* di Augusto.

La sala della Vittoria

Il vestibolo introduceva lo spettatore nella prima sala dell'asse ideologico della Mostra, la sala della Vittoria seguita dalla sala dell'Impero. Si tratta dell'inizio e della fine, dell'alpha e dell'omega della traiettoria fascista che conduce dalla vittoria del Piave alla proclamazione dell'Impero. Anche in questo caso tuttavia niente viene lasciato alla enunciazione di analogie fondate sull'accostamento esplicito. Si noterà che, per dichiarata ammissione dell'ideatore, l'intera mostra viene strutturata non attraverso un percorso cronologico ma per «temi»^[35]. Ciò permise di concepire la prima sala come

³² Un sesterzio di Antonino Pio.

³³ Discorso di Udine del 20 settembre 1922.

³⁴ È possibile che questo percorso visivo incontrasse anche la Vittoria di Brescia, collocata nell'Atrio della Vittoria, ma allo stato non è dato di sapere se la statua si trovasse esattamente al centro o più probabilmente sulla stessa linea delle altre statue.

³⁵ Giglioli, G. Q. (1937). La mostra augustea della romanità. *Palladio*, VI (1), 201-203.

un inno alla Vittoria, non in quanto evento storico determinato, ma in quanto immagine astratta, perno del destino collettivo di una nazione, meta a cui tendere l'intera esistenza del popolo. La sala ha una pianta ottagonale e una volta che termina in un lucernario tondo (la cui luce è ottenuta tramite una velatura). Il «contenente» è dunque una riproduzione di un ambiente romano, in cui il reperto principale è una copia bronzea della famosa Vittoria alata di Brescia. Il tema della Vittoria era già in sé polisemico e poteva facilmente essere collegato all'esaltazione fascista del sacrificio e della vittoria italiana nella Prima guerra mondiale. Inoltre già D'Annunzio, nel Vittoriale degli Italiani di Gardone Riviera, volle collocare una copia della statua nel tempietto della Vittoria. La Vittoria di Brescia, oltre che da Vittorie con barbari prigionieri e dalla Lupa del Campidoglio, è circondata da imperatori (Adriano, Tiberio, Costantino) adornati di corone d'olivo o di quercia.

Dunque contenitore e contenuto sono romani, mentre il compito di riportare l'antichità nel presente viene affidato a tre citazioni di due poeti moderni che rendono omaggio a Roma, ma, chiaramente, nel contesto propagandistico, potevano essere interpretati come presagi del futuro destino fascista. Se la prima iscrizione di Pascoli crea un legame tra presente e passato («Gl'Itali, non mutato dal tempo di Romolo il nome, Roma, ti serbano: Roma era nei secoli, ed è»^[36]), le seconda citazione di Pascoli e quella successiva di D'Annunzio si declinano ad un futuro raccordabile a quell'avvenire promesso da Mussolini all'entrata dell'esposizione.

La sala dell'Impero

In cosa si concretizza questo futuro? Nell'impero ovviamente. La sala II conteneva 27 reperti, scelti «non con un criterio cronologico o topografico, ma solo con l'intento di dare una grandiosa rappresentazione della Romanità: scene di trionfi, di sacrifici e di combattimenti [...]»^[37] L'esposizione dei reperti si alternava ad iscrizioni di autori antichi^[38] su cui campeggiava una frase di Mussolini che delimitava l'intera ricostruzione storica:

³⁶ Pascoli G. (1911). *Hymnus in Romam*. Bologna: Zanichelli.

³⁷ Giglioli, *Catalogo*, 14.

³⁸ Oltre a una citazione di Carducci nell'*Annuale della fondazione di Roma* del 1877: «E tutto che al mondo è civile, grande, augusto, egli è romano ancora».

«Io non vivo nel passato: per me il passato non è che una pedana dalla quale si prende lo slancio verso il più superbo avvenire».

Qui Mussolini sembra quasi voler risvegliare il visitatore che si fosse lasciato prendere dalla rappresentazione della passata «grandiosa romanità» e mantenerlo nella stretta del presente. La voce di Mussolini conduceva così lo spettatore verso la meta finale del percorso ideologico della mostra.

Il reperto centrale della sala dell'Impero era il Pronao del tempio di Augusto ad Ancyra, ovvero il tempio dove fu ritrovata l'incisione delle celeberrime *Res Gestae* di Augusto, il testo autobiografico che il regime aveva voluto riportare anche all'esterno dell'edificio che custodiva l'Ara Pacis in Piazza Augusto imperatore. La terza parte delle *Res Gestae* contiene il ricordo delle imprese di guerra che portarono Augusto a espandere il proprio impero portandolo fino ad inoltrarsi in Etiopia... ovvero fino a quel confine che Mussolini oltrepasserà con la conquista di Adis Abeba e la proclamazione dell'impero nel 1936. Si tratta di un punto importante perché il legame tra Augusto e Mussolini può essere qui rappresentato come concreto e non meramente ideale: il duce fascista si può presentare come il vero prosecutore dell'imperatore romano, colui che è riuscito a riprendere l'azione imperiale di Augusto completandola.

A questo punto il visitatore sarebbe dovuto tornare indietro e passare nella sala III sulla «nascita di Roma», ma la traduzione delle *Res gestae* si trovava proprio ai lati della porta della sala VIII, lungo la fuga prospettica dell'asse centrale, tanto da supporre che una parte degli spettatori fosse indotta a entrare direttamente in questo spazio dove, oltre a reperti sulla famiglia augustea e sui poeti del tempo, si trovavano due elementi di forte attrazione: il modello dell'Ara Pacis, che il regime stava ricostruendo in riva al Tevere e una carta luminosa dell'impero romano, che doveva costituire una delle maggiori innovazioni dal punto di vista espositivo. La carta permetteva di vedere l'ampliamento progressivo del dominio di Roma dalle guerre puniche fino a Traiano ed era costruita sulla base delle tavole marmoree inaugurate nel '36 in occasione dell'anniversario della marcia su Roma e raffiguranti l'espansione del dominio romano accanto a quella del nuovo impero Fascista.

A proposito delle tavole marmoree, Giuseppe Bottai affermò: «E' legittimo il desiderio del popolo prontamente afferrato da Mussolini,

di veder tangibilmente rappresentato il dominio dell'Italia nuova accanto a quello della antica Roma, nello stesso luogo, ed espresso con gli stessi segni. Il popolo nostro sente che tra le tavole dell'Impero dei Cesari, e quella dell'Impero Fascista non v'è soluzione di continuità; che i legionari che hanno conquistato le terre lontane dell'Africa Orientale, sono i diretti discendenti ed eredi di quelli che venti secoli fa si spingevano ai confini del mondo allora conosciuto; come quelli, guerrieri invincibili ed insieme costruttori di strade, infaticabili artefici di opere di pace»^[39]. E affinché sia esplicito il significato dell'accostamento fra i due imperi, Antonio Munoz aggiunge: «Tutti gli italiani che si arresteranno a contemplare la tavola dell'impero fascista, confrontandola con quelle precedenti vedranno che l'Italia di oggi si è spinta così lontano come neppure la Roma di Traiano aveva fatto»^[40].

Tornando alla sala VIII, con la riproposizione delle Tavole «imperiali» e la ricostruzione dell'Ara Pacis, venivano richiamati nella sala i due più importanti fulcri simbolici dell'analogia Augusto-Mussolini, l'impero e il pacificatore.

Calato dentro il nesso Augusto-Mussolini, ben istruito sul destino di Roma e del suo popolo, instradato sulla via trionfale del vecchio e del nuovo impero, lo spettatore era ora pronto a entrare in quella che lo stesso Giglioli definì «il centro» della mostra: la sala nominata semplicemente «Augusto».

La sala «Augusto»

Un brusco cambio della luminosità accoglieva lo spettatore in questa sala dalla scenografia razionalista, che non a caso da subito ha attratto gli storici. L'idea è quella di costruire un tempio, uno spazio sacro, ma contemporaneamente uno spazio sacro moderno che contiene l'antico.

³⁹ Citato in Munioz A. (1936). La tavola marmorea dell'impero. *Bollettino della Capitale*. II (3), Dicembre, 12.

⁴⁰ Ibidem.



3. Particolare della sala X.
«Augusto»

(GIGLIOLI, G. Q. (Ed.). (1937). *Mostra Augustea della Romanità*. Catalogo. Roma: Casa Editrice Colombo, VIII.)

Cercheremo innanzitutto di ricostruire la disposizione e l'atmosfera della sala. Si tratta, come esaminato da Scriba, di uno «spazio di culto con carattere moderno» ottenuto attraverso un processo di «incorporazione dell'estetica dell'antichità [...] ricontestualizzata in un'estetica moderna.»^[41] La forma è quella di un tempio stilizzato, con possenti colonne e un'apertura superiore dalla cui velatura si irradia un chiarore «divino». All'interno vi sono quattro punti di luce spot che catturano e guidano l'attenzione dello spettatore. Il primo è concentrato sulla statua del genio di Augusto (posto in una nicchia d'orata) che fin dall'ingresso calamita lo sguardo del visitatore. A sinistra l'Augusto di Prima porta vestito con la corazza nell'atto dell'*allocutio* precedente la battaglia. A destra la statua di Augusto pontefice massimo. Si tratta di tre famose rappresentazioni di Augusto, qui disposte in modo da enfatizzare i tre valori del princeps

⁴¹ Scriba. Il mito di Roma, l'estetica e gli intellettuali negli anni del Consenso. Cit., 76-77.

importanti per l'analogia col nuovo duce fascista: a sinistra l'imperatore capo dell'esercito, a destra il restauratore della religione, infine al centro la componente «divina» del *genius Augustii*, divinità benefica con in mano il corno dell'abbondanza, che già in epoca romana divenne un elemento di culto^[42].

«Augusto» con in evidenza Augusto in veste militare e l'elemento luminoso riportante il passo del vangelo di Luca dove viene citato il censimento di Augusto e la nascita di Gesù. La necessità di conciliare questi tre elementi con il Cristianesimo portarono all'introduzione, sul lato destro della sala, di un alto parallelepipedo di vetro, sostenuto da una struttura metallica e illuminato dall'interno. Questo elemento luminoso, recava sulla superficie un passo del vangelo di Luca (II, 1-14), dove viene menzionato il censimento voluto da Augusto^[43] e la nascita di Gesù. L'iscrizione fu riportata in modo tale che le parole disegnassero una croce. Si trattava di un elemento espositivo moderno e innovativo, attraverso il quale il Cristianesimo assumeva una presenza evidente in un contesto altrimenti pagano, senza tuttavia essere affiancato ai reperti romani.

Gli altri capolavori presentati nelle pareti laterali, tra cui la famosa Gemma augustea, e le iscrizioni, avvaloravano gli attributi di padre, salvatore e pacificatore della patria, su cui la propaganda fascista aveva progettato l'analogia con il proprio duce. Ancora una volta Mussolini è presente solo attraverso un'iscrizione, la quale chiude la sala e dialoga con una citazione dello stesso Augusto anch'essa riportata come iscrizione:

«Possa io far salvo e sicuro lo stato e averne quel premio che desidero: di essere chiamato creatore di un ottimo ordinamento e di portar con me morendo la speranza che lo stato resterà incrollabile su quei fondamenti che io gli ho dato» (*Vita di Augusto*).

Come consueto, la citazione si prestava ad essere letta nei due contesti temporali della Roma antica e della Roma fascista, permettendo di porvi come suggello l'iscrizione di Mussolini:

⁴² Zanker. *Augusto e il potere delle immagini*. cit., 321.

⁴³ Il cosiddetto «censimento di Quirino», cf. Eck. *Augusto*. cit., 96.

«Nella silenziosa coordinazione di tutte le forze, sotto gli ordini di uno solo, è il segreto perenne di ogni vittoria» (1925).

Con questa frase, dove non si fa riferimento all'imperatore romano ma si enuncia un principio generale la cui veridicità era dimostrata dalla vicenda augustea, il capo fascista si impossessava degli attributi di potere, divinità terrena e soprattutto unicità^[44] di Augusto, legittimando se stesso e la sua dittatura. Terminava così quell'asse ideologico preparato fin dalla facciata della mostra.

Questa sala mostra, come sostenuto da Scriba, della cui analisi sono debitore, come il legame tra storia e presente fosse prodotto attraverso *l'incorporazione* dell'antico in uno spazio moderno e sacro: «i documenti archeologici sono incorporati nel moderno spazio di culto» creato da una sinergia religiosa di antico e passato^[45]. L'antico viene decontestualizzato e ricollocato nello spazio fascista del presente, che lo valorizza e se ne appropria. Alla stessa conclusione di Scriba è giunto anche Aristotele Kallis che parla di una «temporal interpenetration», un processo diacronico in cui il genio di Augusto veniva proiettato su quello di Mussolini^[46].

La categoria analitica della «sinergia» e della «incorporazione», di cui parla Friedemann Scriba, non è solo adatta dal punto di vista euristico e suggestiva da quello narrativo, ma credo possa essere ulteriormente estesa per comprendere la struttura semantica usata da Giglioli: il «corpo» di Mussolini è completamente assente in questa sala, perché esso non si giustappone a quello di Augusto, ma lo illumina dal presente attraverso la sua voce luminosa, come se fosse il verbo del duce moderno a far rivivere il duce antico.

In questo modo, Giglioli cattura contemporaneamente sia il mito di Augusto sia la dimensione della religiosità, innestandoli al destino del duce che misticamente riporterà alla luce Roma. Il visitatore è ora pronto per la meta finale dell'esposizione: la Risurrezione.

⁴⁴ Si veda a riguardo. Ibidem, 112-113.

⁴⁵ Scriba. *The Sacralization of the Roman Past in Mussolini's Italy*. Cit., 22-23.

⁴⁶ Kallis. 'Framing' Romanità. Cit., 823.

Immortalità dell'idea di Roma e la «risurrezione»

Nell'introduzione al Catalogo della mostra, ma anche in interventi su riviste specializzate e divulgative, Giglioli spiega come l'esposizione sia stata concepita in base alla tesi della Terza Roma, in cui lo spirito romano è «in questi ultimi cento anni *risorto* anche come potente unità politica: il Popolo Italiano, che, nel nome del Fascio, ha creato, per il bene non solo dell'Italia ma di tutto il mondo, le norme del nuovo assetto politico dei popoli civili»^[47].

Questa stessa tesi viene ribadita nella sala XXVI, che costituisce la fine del percorso principale della mostra:

«Immortalità dell'Idea di Roma. La rinascita dell'Impero nell'Italia Fascista».

Anche qui, Giglioli introduce lo schema della Terza Roma, dove «col Fascismo, per volere del Duce, ogni opera romana ritorna a splendere nell'Italia nuova, e dopo l'epica impresa dei combattenti in terra africana, sulle rovine di un impero barbarico *risorge* l'impero di Roma»^[48].

Si tratta di una tesi già molto diffusa in tutta la pubblicistica di epoca fascista. Anche il contesto religioso non è nuovo. Certo l'immagine della «risurrezione» ha una presenza e un'incisività maggiore che in altre occasioni, ma quello che più colpisce è una assenza: la seconda Roma di Giglioli infatti non è il Cristianesimo (sebbene venga citato in altri passi) ma il Rinascimento, in cui sarebbe avvenuta la prima risurrezione. L'idea di Roma «perdurò mistica durante tutto il Medioevo», ma la sua risurrezione fu «per merito principalmente dell'erede diretto dello stesso popolo romano, risorto nel Rinascimento a popolo egemonico nelle scienze e nelle arti...»^[49].

L'assenza di un ruolo di primo piano del Cristianesimo è del tutto evidente in questa sala, dove venne relegato a uno spazio marginale. Al Cristianesimo era stata dedicata la sala immediatamente precedente, in modo tale da poter consacrare l'ultimo spazio espositivo all'esaltazione esclusiva del fascismo senza accostamenti con il cattolicesimo. Questo

⁴⁷ Giglioli. *Catalogo*. cit., XII, corsivo mio

⁴⁸ *Ibidem*, 434, corsivo mio.

⁴⁹ *Idem*.

permise agli allestitori di far convergere la dimensione religiosa su Mussolini. Ma andiamo per ordine illustrando innanzitutto l'allestimento di questa sala.

La chiave di lettura della sala è la pianta: si tratta di un rettangolo che termina nei lati corti con due absidi (è l'unico spazio espositivo con questo schema). La forma delle absidi e della volta ellittica illuminata rimandavano immediatamente a una chiesa. Ancora una volta è l'uso dello spazio a costruire la sacralità del messaggio: uno spazio sacro dove però sono contenuti non elementi religiosi ma i simboli politici del fascismo, presentati come risultato di una forma divina di provvidenza che ha voluto nel duce il fautore della risurrezione augustea.



4. Sala XXVI
«Immortalità dell'Idea
di Roma – Rinascita
dell'Impero nell'Italia
Fascista

(GIGLIOLI, G. Q. (Ed.). (1937).
*Mostra Augustea della
Romanità*. Catalogo. Roma:
Casa Editrice Colombo, VIII.)

Sia entrando dall'ingresso da una delle absidi,^[50] sia entrando lateralmente dalla sala del Cristianesimo, il visitatore si trovava proiettato verso l'abside di fondo, dove, come un altare, si ergeva una stele sormontata dalla statua della Vittoria di Capo d'Istria (dedicata al martire della prima guerra mondiale Nazario Sauro), la quale costituiva uno degli elementi originari della mitologia fascista. La Vittoria della nuova Italia nata dal sacrificio del 1915-18 chiude, come una cornice, il percorso iniziato con la Vittoria di Brescia, instaurando un ulteriore ponte semantico tra romanità e fascismo.

⁵⁰ Questa entrata della sala si trovava a sinistra del vestibolo e quindi permetteva di visitare questa sala immediatamente, anziché alla fine del percorso.

A destra e a sinistra della Vittoria si trovano i busti del re Vittorio Emanuele III e quello di Mussolini. Questa doppia presenza, che contrasta con il motto «sotto gli ordini di *uno solo*» che Mussolini aveva posto a commento della sala di Augusto, testimonia quella policrazia che di fatto impediva al duce fascista di presentarsi come unico punto di arrivo del percorso espositivo. Per compensazione, la statua della Vittoria viene letteralmente avvolta dalle parole di Mussolini: il passo centrale della proclamazione dell'impero del 10 maggio '36 è posto come iscrizione a sinistra e a destra della statua, ma anche direttamente sulla stele che sostiene la Vittoria, abbracciata dal verbo di Mussolini che decreta: «levate in alto, legionari, le insegne, il ferro e i cuori, e salutate, dopo quindici secoli, la riapparizione dell'impero sui colli fatali di Roma».

Il resto della sala è concepito su un doppio ordine verticale che gira tutto intorno alle pareti: in basso riproduzioni fotografiche che ripercorrono un itinerario della «idea imperiale romana» nella storia. La parte del cristianesimo è marginale e riporta due legende relative a Augusto e Traiano e al loro contatto mistico rispettivamente con la nascita di Cristo e con il Paradiso. Più articolata la parte relativa ai ritratti dei grandi uomini di cultura da Dante a Petrarca, da Machiavelli a Palladio. Ma lo spazio maggiore è dedicato alla rinascita dei segni e delle istituzioni romane ad opera del fascismo, e soprattutto all'accostamento tra opere romane e opere fasciste. Come un significativo titolo avvertiva, «la serie è ricominciata»: l'arco di Costantino e l'arco di Bolzano di Piacentini; l'obelisco di Augusto e l'obelisco di Axum portato a Roma dopo la vittoria in Etiopia; l'offerta dell'oro delle donne romane durante le guerre puniche e e l'offerta della fede durante il fascismo; la fondazione romana di Florentia, Faventia... e la nuove città di fondazione di Littoria, Sabaudia, Pontinia, Aprilia, Mussolinia; il foro romano e il nuovo foro Mussolini; la bonifica romana della valle del Po e la bonifica Pontina...

Sopra queste immagini, giravano intorno alla sala le iscrizioni di grandi personaggi italiani del passato, nonché di Mussolini e del Re, ma la sproporzione è evidente: alle 13 iscrizioni di poeti italiani da Dante in poi^[51], seguono 9 iscrizioni di Mussolini e solo 2 del Re (oltre a 1 del generale Diaz). Nessuna iscrizione accenna al cristianesimo o alla chiesa, mentre

⁵¹ Dante, Petrarca (2), Machiavelli, Metastasio, Mameli (2), Leopardi, Carducci, D'Annunzio (4).

quelle del Re sono limitate a ben poche parole riguardanti l'esercito e il primo conflitto.

La struttura semantica della sala appare dunque evidente: a) designare un luogo sacro dove l'aspetto della religiosità politica sia più efficace rispetto alla presenza di un elemento cristiano distinto, che rievocherebbe invece un elemento religioso autonomo; b) proporre uno schema ormai collaudato dove il fascismo viene presentato come il compimento provvidenziale dell'opera imperiale romana e Mussolini il prosecutore di Augusto.

La struttura figurale e la concezione della storia fascista

Molteplici interpretazioni sono state già date alla struttura diacronica del mito fascista, a partire dall'«incorporazione» e dalla «sinergia» di Friedmann Scriba fino all'«temporal interpenetration» di Arisotele Kallis. Vogliamo qui aggiungere un ulteriore strumento di analisi che ci pare particolarmente adatto ad analizzare il processo retorico del mito della romanità del fascismo: il metodo figurale.

La MAR espone una nuova narrazione dove il presente diventa la chiave per comprendere la precedente narrazione del passato. Questo schema è tutt'altro che nuovo. Venne usato per la prima volta da Dante Alighieri, presentando la monarchia universale di Roma come la «figura», ovvero il preannuncio terreno, del regno di Dio. Erich Auerbach analizzò all'interno della struttura figurale questa concezione della storia dantesca, in cui Roma è destinata fin dalle origini al dominio universale, Cristo appare nel mondo riunito nella pace sotto il dominio di Augusto e il paradiso viene chiamato «quella Roma onde Cristo è romano»^[52]. Si trattava di una concezione ben familiare alla cultura italiana dell'epoca, una concezione che tutti gli intellettuali del regime avevano certamente studiato nelle aule dei licei e delle università.

Il metodo figurale era uno schema interpretativo giudaico-cristiano in cui gli eventi del Vecchio testamento venivano letti come «figura» del loro «compimento» nel Nuovo testamento: così Adamo è la figura di Cristo, Sara la figura di Maria, il diluvio di Noè la figura del battesimo cristiano,

⁵² Auerbach, E. (2000), *Mimesis. Il Realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi, vol. II, 212 (ed. orig. 1956).

ecc... Allo stesso modo, da Dante in poi, l'Impero universale di Roma viene descritto come la figura terrena da portare a compimento nel regno di Dio.

Auerbach analizzò come in Dante «figura» e «compimento» fossero concepiti non come simboli e allegorie, ma come «fenomeni storico-reali»^[53], all'interno di un'interpretazione del divenire storico. Northop Frye, in *Il grande codice*, dimostra in maniera ancor più ampia come la struttura figurale (chiamata nella sua terminologia «tipologia») conduca a una teoria della storia prototipo e modello delle concezioni storiche evoluzioniste, siano esse la storia della salvezza cristiana che il marxismo^[54].

Affinché ciò possa essere rappresentato in maniera efficace, non è sufficiente l'uso della metafora. Infatti, mentre la metafora e la metonimia collegano due elementi presenti sullo stesso piano temporale, la «tipologia è una figura del discorso che si muove nel tempo: il tipo esiste nel passato e l'antitipo nel presente, oppure il tipo esiste nel presente e l'antitipo nel futuro. L'essenza della tipologia in quanto modo di pensiero, ciò che essa presuppone e ciò a cui essa conduce, è una teoria della storia, o più precisamente del processo storico: essa si fonda sul presupposto che vi sia un qualche significato o costruito nella storia, e che prima o poi giungeranno a verificarsi l'evento o gli eventi che indicheranno quale sia questo significato o costruito, diventando così essi antitipo di quanto è accaduto in precedenza. La nostra moderna fiducia nel processo storico, la nostra credenza che nonostante l'apparente confusione, e persino il caos regnante negli eventi umani, questi stiano tuttavia procedendo in una qualche direzione e indicandoci qualcosa, è probabilmente un'eredità derivata dalla tipologia biblica»^[55]. Si tratta di una struttura diacronica specifica del Cristianesimo, in opposizione alle mitologie sincroniche di gran parte delle religioni non bibliche^[56].

Frye può dunque concludere che «La tipologia è una concezione della storia unidirezionale ed irreversibile», la quale si presta particolarmente bene ad essere sfruttata dai totalitarismi, in particolare associata alle figure della «metafora regale» (in cui il singolo sovrano-capo diviene metafora

⁵³ Ibidem, 213-214.

⁵⁴ Frye, N. (1986). *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*. Torino: Einaudi, (ed. orig. 1982), 116-117.

⁵⁵ Ibidem, 117.

⁵⁶ Ibidem, 120.

dell'intero corpo sociale concepito come corpo singolo) e del messia «un tipo di figura cui venivano attribuiti caratteri escatologici e il compito non solo di restaurare la potenza di Israele, ma di condurre a conclusione ciò che noi conosciamo sotto il nome di storia»^[57].

Rileggendo la Mostra della Romanità Augustea, non può non apparirci palese come gli ideatori abbiano utilizzato questa tipologia di concezione della storia dove l'impero romano è una figura che, a un certo punto della storia, ha dovuto interrompere la propria realizzazione, che ora viene portata a compimento dal fascismo. Riconducono a questo schema tutte le analogie fra archi e obelischi, conquiste romane e fasciste, opere pubbliche di ieri e di oggi, fino all'analogia principale fra Augusto e Mussolini.

Allo stesso modo, lo sventramento di interi quartieri per portare alla luce reperti romani, come avviene ad esempio nel caso del Mausoleo di Augusto in Piazza Augusto imperatore, sono il simbolo più evidente dell'operazione semantica-estetica del fascismo riguardo alla romanità: distruggere la stratificazione urbana/storica attorno ai monumenti, recuperare e mettere in risalto l'originale romano, costruire attorno ad esso un contesto fascista moderno. Attraverso la distruzione o la marginalizzazione delle epoche intermedie, i due poli storici (antica Roma e fascismo) vengono messi sullo stesso piano della diacronia^[58]. L'idea di Roma diventa immortale perché «è sempre», non è collocata solo nel passato: in questo modo il fascismo può incarnarsi in essa e farla risorgere. Contemporaneamente, la modernità fascista diviene lo sfondo che fornisce l'interpretazione dell'antica Roma, e l'originale romano irradia e legittima la modernità fascista presentata come il suo compimento.

Qui è l'aspetto religioso: nello stabilire una connessione diretta fra la figura dell'impero romano e il suo compimento nell'impero fascista attraverso la forza provvidenziale della storia. E' così che l'estetica diventa una teoria della storia.

La categoria della «rinascita» e della «risurrezione» sono dunque coerenti con quell'elemento cristiano che è qui presente come concezione della storia che unisce Roma al fascismo e da cui però il Cristianesimo viene il più possibile marginalizzato dal panorama, come un quartiere della Roma

⁵⁷ Ibidem, 124-127.

⁵⁸ Cfr. il già citato lavoro Kallis. 'Framing' Romanità. Cit., 823.

medievale che deve far spazio ai monumenti romani incorporati nello nuovo spazio fascista. Mussolini può dunque affermare nella iscrizione finale dell'ultima sala della Mostra:

«Quando io penso al destino dell'Italia, quando io penso al destino di Roma, quando io penso a tutte le nostre vicende storiche, io sono condotto a vedere in tutto svolgimento di eventi la mano infallibile della provvidenza, il local disegno infallibile della divinità».

In conclusione, la propaganda di regime poté attingere a una struttura retorica conosciuta, ben collaudata e centrale nell'opera di Dante, per inserire il fascismo dentro una narrazione della storia con una struttura cristiana, ma da cui il cristianesimo veniva sostanzialmente espulso. Il metodo figurale costituiva una struttura estetica e una concezione storica familiare e ben riconoscibile alla cultura italiana, dove un lontano regno dei cieli veniva sostituito da un concreto impero terreno, un'era nuova e definitiva, che, dopo una lunga incubazione storica, ritrovava il proprio «destino» in un fascismo «provvidenziale».

Riferimenti bibliografici

- AUERBACH, E. [2000 (ed. orig. 1956)]. *Mimesis. Il Realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi, vol. II, 212.
- BONAMENTE, G. (2017). Il silenzio di Augusto sul culto imperiale. In Cristofoli R., Galimberti A. & Rohr Vio F. (Eds.). *Costruire la memoria. Uso e abuso della storia fra tarda repubblica e primo principato*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 139-164.
- BOTTAL, G. (1930). Il pensiero e l'azione di Giuseppe Mazzini. In Id. (1943), *Incontri*. Milano, 124.
- CAGNETTA, M. (1976). Il mito di Augusto e la «rivoluzione» fascista. *Quaderni di storia*, 3, 139-181.
- CALDWELL, D. S., Caldwell, L. (Eds.). (2011). *Rome: Continuing Encounters between Past and Present*. Farnham-Burlington: Ashgate;
- COPPOLA, M. R., Morabito, A. & Placidi, M. (Eds.). (2005). *Il Vittoriano nascosto*. Roma: Ministero per i beni e le attività culturali.
- DUCATI, P. (1927). *Origine e attributi del fascio littorio. Una pagina di storia che nessuno deve ignorare*. Bologna.

- ECK, W. (2000). *Augusto e il suo tempo*. Bologna: Il Mulino, 50-51.
- EDWARDS, C. (Ed.). (1999). *Roman Presences: Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FRYE, N. (1986 (ed. orig. 1982)). *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*. Torino: Einaudi.
- GENTILE, G. (1940). Roma eterna. *Civiltà*. 21 giugno.
- GENTILE, E. (1993). *Il culto del Littorio*. Roma-Bari: Laterza.
- GENTILE, E. (2007). *Fascismo di pietra*, Roma-Bari: Laterza.
- GIARDINA, A. & Vauchez, A. (2000). *Il mito di Roma da Carlo Magno a Mussolini*. Roma-Bari: Laterza, in particolare 212-244.
- GIGLIOLI, G. Q. (1937). La mostra augustea della romanità. *Palladio*, VI (1), 201-203.
- GIGLIOLI, G. Q. (Ed.). (1937). *Mostra Augustea della Romanità*. Catalogo. Roma: Casa Editrice Colombo, VIII.
- GIGLIOLI, G. Q. (1943). *Mostra augustea della romanità: relazione morale e finanziaria 1932-1938*. Roma.
- T., *The Mithology of the Ara Pacis Augustae: Iconography and Symbolism of the Western Side*, in *Acta Antiqua*, LV(1), 17-44.
- KALLIS, A. (2011). 'Framing' Romanità: The Celebrations for the Bimillenario Augusteo and the Augusteo – Ara Pacis Project. *Journal of Contemporary History*, 46 (4), 809-831, 824.
- KALLIS, A. (2014). *The Third Rome, 1922-43: The Making of the Fascist Capital*. New York: Palgrave Macmillan.
- LIBERATI SILVERIO, A.M. (1983). La Mostra Augustea della Romanità, In *Roma capitale 1870-1911, Dalla mostra al museo*, Venezia: Marsilio editori, 77-90.
- MUNIOZ, A. (1936). La tavola marmorea dell'impero. *Bollettino della Capitale*. II (3), Dicembre, 12.
- NELIS, J. (2007). Constructing fascist identity: Benito Mussolini and the Mith of Romanità. *Classical world*, 100 (4), 391-415.
- NELIS, J. (2011). *From ancient to modern: the myth of romanità during the ventennio fascista : the written imprint of Mussolini's cult of the 'Third Rome'*. Bruxelles: Belgisch Historisch Instituut te Rome.
- NELIS, J., Morelli, A. & Praet, D. (Eds.). (2015). *Catholicism and fascism in Europe 1918-1945*. Hildsheim: Olm.
- PASCOLI, G. (1911). *Hymnus in Romam*. Bologna: Zanichelli.
- PAVONE, C. (2011). *Gli inizi di Roma capitale*. Torino: Einaudi, XXI-XXII.

- PRISCO, G. (2013). Fascismo di gesso. Dietro le quinte della Mostra Augustea della Romanità. In Catalano M. I. (Ed.) *Snodi di critica: Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*. Roma: Gangemi Editore, 225-244.
- SCRIBA, F. (1996). The Sacralization of the Roman Past in Mussolini's Italy – Eru-
dition, Aesthetics, and Religion in the Exhibition of Augustus' Bimillenary in
1937-1938. *Storia della storiografia*, XXX, 19-30.
- SCRIBA, F. (1995). Il mito di Roma, l'estetica e gli intellettuali negli anni del Con-
senso – La Mostra Augustea della Romanità 1937/38. *Quaderni di Storia*, 41 (1),
67-84, 79.
- STONE, M. (1999). *A Flexible Rome: Fascism and the cult of Romanità*, in *Roman Pre-
sences: Receptions of Rome in Europea Culture, 1789-1945*. In Edwards (1999),
205-220.
- TOBIA, B. (2011). *L'Altare della Patria*. Bologna: Il Mulino.
- TREGGIARI, S. (1993). *Roman Marriage: Iusti Coniuges from the Time of Cicero to the
Time of Ulpian*. Oxford & New York: Clarendon Press.
- UGOLINI, R. (Ed). (2011). *Cento anni del Vittoriano 1911-2011. Atti della Giornata di
studi*. Roma: Gangemi Editore.
- ZANKER, P. (2006). *Augusto e il potere delle immagini*. Torino: Bollati Boringhieri.

O Estado Novo em exposição

Em busca de uma estética representativa

ANNARITA GORI*

Resumo: Desde o século XIX, as exposições têm representado um espaço cénico ideal tanto para a auto-representação da classe dirigente como para a criação e consolidação da identidade nacional. O fenómeno atingiu uma importância particular durante os anos entre as duas guerras, quando foi feito um uso (e abuso) maciço e repetido do passado na sua preparação. Este artigo pretende situar três “exposições políticas” organizadas no Portugal salazarista, entre 1934 e 1940 – Exposição documentária da obra da ditadura (1934), Exposição do Ano X (1936) e Exposição do Mundo Português (1940) – no âmbito de uma cultura expositiva internacional mais vasta. Através da análise destas três exposições, tentar-se-á esclarecer a influência de formas culturais, artísticas e urbanísticas comuns a outras nações, tendo em particular consideração a Itália fascista, bem como as especificidades estritamente nacionais. Finalmente, será dedicada especial atenção à relação entre o processo de construção da identidade transmitido pelas exposições e a recepção efectiva pela população.

Palavras-chave: Exposições, Estado Novo, Identidade Nacional, Propaganda Cultural, Uso público do passado.

* *Dottore di ricerca* na Universidade de Siena (2012). Investigadora *post-doc* no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

Introdução

Desde o século XIX, as exposições têm sido um espaço ideal tanto para a autorrepresentação da classe dominante quanto para a criação e consolidação da identidade nacional; através delas, os governos conseguem criar um espetáculo urbano de grande impacto na população e extremamente eficaz do ponto de vista da propaganda. Inicialmente concebidas como lugares para divulgar conhecimento científico e dar provas do progresso tecnológico e económico, as exposições tornaram-se rapidamente campos de batalha simbólicos em que os modelos políticos eram apresentados ou, como no caso das exposições internacionais, colocados em perspetiva comparativa. Nos anos 30, com o surgimento dos estados autoritários e a radicalização da política, foram organizadas várias «exposições políticas»^[1], caracterizadas pela exaltação do partido de governo dominante em conjunto com a celebração, e consequente reeleitura, da história nacional numa ótica teleológica.

Este artigo debruça-se sobre as duas primeiras exposições políticas do Estado Novo – a Exposição Documentária da Obra da Ditadura Nacional, de 1934, e a Exposição do Ano X, de 1936. Os dois eventos são analisados quer no contexto nacional, sendo interpretados como laboratórios de propaganda política, quer no contexto mais amplo da cultura expositiva da época, com referências específicas à Itália fascista. A primeira parte do texto é dedicada à especificidade do movimento da União Nacional, o principal organizador dos eventos de 1934 e 1936; segue-se uma análise das duas exposições; finalmente, tendo como pano de fundo a mais conhecida Exposição do Mundo Português de 1940, são apresentadas algumas considerações sobre o percurso expositivo empreendido pelo Estado Novo nos anos 30 com o propósito de encontrar a forma estética e propagandística mais eficaz para representar-se e consubstanciar em si todas as variações e correntes internas do regime.

¹ A definição de exposição política é de Jeffrey T. Schnapp (2007). *Mostre*. In Czech, H-J, Doll, N. *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*. Dresden: Verlag, p. 60; ver também: Golan, R. (2012). *The World Fair: A Transmedial Theatre*. In Mendelson J., *Encuentros con los años 30*. Madrid: Museu Reina Sofia.

1. Um projeto impossível: a União Nacional

Entre 26 e 28 de maio de 1934, a União Nacional organizou o seu primeiro congresso nacional, de maneira a fazê-lo coincidir com o oitavo aniversário do golpe que resultou no fim da Primeira República e instaurou a ditadura. Embora este fosse o seu primeiro congresso a nível nacional, a União Nacional já tinha sido fundada há quatro anos.

Instituída graças à intervenção decisiva de Salazar em julho de 1930, a União Nacional pode ser considerada, desde o seu início, como um dos «projetos impossíveis» da Ditadura Militar, como Arlindo Manuel Caldeira a descreveu^[2]. A União Nacional, de fato, foi constituída para encontrar uma resposta ao problema da representação política que emergiu após o golpe de 1926. A solução adotada foi um compromisso entre as correntes mais radicais e nacionalistas, que desejavam um partido fascista único, e a área demoliberal da ditadura, mais propensa à restauração de um multipartidismo limitado; a União Nacional nasceu portanto com uma forma vaga, como «uma associação cívica de unidade nacional sem que se considerasse necessário, nem provavelmente desejável, definir à partida a forma de organização do Estado»^[3].

A partir do verão de 1930, foram criadas as comissões promotoras e os quadros dirigentes; dois anos mais tarde, em conjunto com as celebrações do golpe de 28 de maio e a apresentação do projeto para a nova constituição, foi publicado o seu estatuto, com vista a corroborar o seu estreito vínculo com a ditadura. Nesse texto, encontram-se os alicerces da União Nacional e a sua ideologia fundamental:

A União Nacional é a União Sagrada, a única verdadeira, a de todos os bons cidadãos e de associações patrióticas existentes ou futuras, que livre e nobremente se filiem nela para combater as causas substituintes de antigas decadências, curar os males feitos pelos partidos e pelas seitas durante um século e pela guerra, e desviar os perigos das correntes revolucionárias. Exige pureza de doutrina, isenção de paixões e fidelidade de coração^[4].

² Caldeira, A. M. (1986). O partido de Salazar: antecedentes, organização e funções da União Nacional (1926-34). *Análise Social*, XXII (94), 5.º, p. 943.

³ *Ibid.*

⁴ *Diário da Manhã*, 27 de maio de 1932; cit. in Adinolfi, G. (2007). *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*. Milão: FrancoAngeli, p. 42.

Com a premissa de não ser propriamente um partido político, mas uma «associação cívica», «uma força civil de apoio», a União Nacional visava ser um movimento bastante abrangente que pudesse atrair os monárquicos, os republicanos, os nacionalistas, os católicos, mas também os cidadãos comuns que se aproximavam pela primeira vez da política e, de forma geral, todos os portugueses «de boa vontade» que apoiavam a ditadura e se opunham ao caos que tinha caracterizado a Primeira República. Esta ambiguidade de fundo, todavia, parece ter penalizado a União Nacional que, pelo menos até 1933 – ano em que as outras formações políticas foram banidas – teve uma baixa incidência na população. Nos seus primeiros três anos de vida, as inscrições de militantes permaneceram bastante baixas^[5], registando um número semelhante ao de outras formações políticas ainda toleradas, como por exemplo os Sindicalistas Nacionais de Rolão Preto^[6].

Finalmente, a União Nacional, sendo uma direta emanção da ditadura, também refletia a linha de conduta hesitante acerca da propaganda que caracterizou os primeiros anos do regime. Pelo menos até meados dos anos 30, quando o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) começou a funcionar a todo o vapor e quando foram criadas organizações de massas com a tarefa de transmitir à população a mensagem do novo regime (como, por exemplo, a Federação Nacional para a Alegria no Trabalho em 1935; a Mocidade Portuguesa em 1936 e a sua secção feminina em 1937; a Obra das Mães para a Educação Nacional em 1936), a propaganda estado-novista permaneceu dividida entre os novos métodos inspirados pelas ditaduras de outros países europeus e o paternalismo típico da parte mais conservadora do regime. O delegado da organização da propaganda fascista dos Comitati per l’Azione Universale di Roma, Ubaldo Baldi-Papini, notou este cariz de incerteza da União Nacional, tanto que, em 1935, no relatório que escreveu no rescaldo da sua missão em Portugal, perguntava-se:

⁵ Os inscritos na UN eram 29 em 1930; 759 em 1931; 974 em 1932. Só em 1933 e 1934 é que se verificou um incremento notável das filiações, com 17 109 e 17 912 novos inscritos, respetivamente. Cf. Braga da Cruz, M. (1988). *O partido e o Estado no Salazarismo*. Lisboa:Editorial Presença, p. 133.

⁶ Ver: Costa Pinto, A. (1992). As elites políticas e a consolidação do salazarismo: o nacional-sindicalismo e a União Nacional. *Análise Social*, vol. XXVII, (116-117), (2.ª-3.ª), p. 577.

Porque [Salazar] não dá à União Nacional uma organização mais masculina, mais estável, mais fascista e mais difundida para transformá-la num verdadeiro partido de massas vivo e ativo? [...] Um partido é como uma Igreja, precisa que os fiéis se envolvam nas cerimónias, nos ritos e nas reuniões. Não é suficiente disseminar folhetos (ação que, ainda por cima, é mais frequente no estrangeiro que no país), especialmente quando abundam analfabetos^[7].

As perguntas feitas por Baldi-Papini sobre a organização da União Nacional e, mais genericamente, sobre a propaganda do Estado Novo podem ser também transpostas para o estudo das exposições de 1934 e 1936. A vontade de agregar a multiplicidade de visões do Estado Novo num só evento, que resultou na escolha de encarregar tanto a União Nacional como o SPN de planejar as exposições, bem como as diferentes perspetivas em relação à organização dos dois certames, deram lugar a soluções heterogéneas em termos do percurso expositivo. As exposições de 1934 e 1936 podem ser consideradas, portanto, como um excelente caso de estudo, quase uma oficina de propaganda, para analisar o recurso a alguns tópicos recorrentes na autorrepresentação da ditadura, a tentativa de encontrar um balanço eficaz entre as diferentes soluções estéticas adotadas e, finalmente, as relações de força que se estabeleceram entre os diferentes atores políticos.

2. A Exposição Documentária da Obra da Ditadura, de 1934

Contrariamente ao que tinha acontecido com o estabelecimento da Primeira República em 1910, o Estado Novo não alterou o calendário festivo, mantendo as celebrações instituídas nos anos anteriores e o calendário religioso tradicional^[8]. Essa escolha pode ser lida, novamente, como a vontade política do regime de se apresentar como um sistema político o mais abrangente possível.

⁷ Archivio Centrale dello Stato (ACS), Ministero della cultura popolare (Minculpop), b. 404, CAUR, *Relazione sulla missione compiuta dall'Avv. Ubaldo Baldi-Papini in Portogallo*, agosto 1935.

⁸ Sobre o assunto: Catroga F. (1996). Comemorações em Portugal. In Reis Torgal, L., Amado Mendes, J. M., Catroga F. (eds.), *História da História em Portugal*. vol. 2, pp. 320-324; Oliveira Andrade L. e Reis Torgal L. (2012). *Ferriados em Portugal. Tempos de memória e de sociabilidade*. Coimbra: Imprensa da Universidade, pp. 97 e ss.

A efeméride política de 28 de maio representa bem esta escolha. Embora o aniversário da revolução que levou à queda da Primeira República nunca tenha sido feriado nacional, logo a partir de 1927 a data foi celebrada officiosamente e, na década de 1930, usada para eventos especiais relacionados com a fundação do Estado Novo: em 1932, foi apresentado nesse dia o projeto da nova constituição e em 28 de maio de 1934 foi organizado o primeiro congresso da União Nacional. Desta maneira, a ditadura sublinhava a continuidade com o 28 de maio e conferia mais legitimidade simbólica ao golpe, tornando-o parte da memória coletiva oficial e partilhada.

Em 1934, conjuntamente com o congresso da União Nacional, foi organizada a Exposição Documentária da Obra da Ditadura Nacional^[9]; inicialmente pensada apenas como um evento colateral do congresso, acabou por estar aberta até ao dia 13 de junho, de forma a abranger o período das recém-instituídas festas de Lisboa e poder ser visitada também pelos estrangeiros de passagem pela capital^[10]. Embora a ditadura já tivesse experiência no campo das exposições, como testemunha a sua participação com um pavilhão nacional na Exposição Colonial de Paris em 1931 e a organização da Exposição Colonial do Porto na primavera de 1934, a Exposição Documentária foi a primeira exposição «política» do regime, concebida como um lugar em que se propunha ao povo uma pedagogia nacional correta e uma determinada versão da história nacional que justificava a instauração da ditadura.

Além das dificuldades decorrentes do carácter de novidade do evento, o planeamento da Exposição Documentária também demonstrou ser, desde o início, complicado devido às diferentes visões do SPN, em particular do seu diretor António Ferro, e dos dirigentes da União Nacional, pouco acostumados e propensos a planear este tipo de eventos e ainda defensores da ideia de que «a verdadeira demonstração do poder fazia-se ao nível dos discursos»^[11]. Ademais, a decisão de organizar uma exposição que ilustrasse

⁹ A comissão organizadora da Exposição Documentária da Obra da Ditadura Nacional era composta por Carlos Santos e Castro Rodrigues, com funções de presidente e vice-presidente, respetivamente, e os vogais Barbosa Braga, Carlos Ramos, Cassiano de Oliveira, Paulino Montês, Rodrigues da Silva. António Ferro e José António Marques foram meramente nomeados responsáveis por uma das duas secções da exposição.

¹⁰ *Diário da Manhã*, 12 de maio de 1934.

¹¹ Acciaiuoli M. (1998). *Exposições do Estado Novo, (1934-1940)*. Lisboa: Livros Horizonte, cit. p. 16.

o nascimento e os desenvolvimentos iniciais do novo regime foi tomada apenas no final da primavera de 1934^[12]. A circular que pedia às secções locais da União Nacional os materiais para a exposição só foi editada no dia 5 de abril^[13], seis semanas antes da abertura oficial, facto que comportou que a documentação chegasse apenas em meados do mês de maio. A decisão tardia fez ainda com que houvesse um atraso considerável nas obras, uma quase sobreposição com a (maior) exposição colonial do Porto e a consequente perda de muitos artistas já contratados pelo evento portuense ou pelas contemporâneas Festas de Lisboa. Numa entrevista publicada no *Diário de Lisboa* na véspera da abertura, Carlos Santos, vogal da comissão executiva, afirmava que a inauguração da Exposição Documentária por ocasião do congresso da União Nacional e da efeméride do 28 de maio era quase «milagrosa», tendo em conta o pouco tempo e a grande quantidade de materiais recebidos^[14].

Os atrasos na chegada dos materiais e a separação entre a União Nacional e o SPN na organização refletiram-se tanto no planeamento geral da exposição quanto na programação da abertura ao público. A exposição, de fato, foi dividida em duas secções: a primeira, de cariz histórico, intitulada «Antecedentes Sociais e Políticos do Movimento de 28 de Maio de 1926»; a segunda, documentária, chamada «A Obra Realizada pelos Governos da Ditadura Nacional».

Esta última, sob a direção de Carlos Santos, foi inaugurada oficialmente apenas em 10 de junho, duas semanas depois da abertura da secção histórica, por ocasião do feriado do Dia de Camões, de Portugal e da Raça. Na secção documentária, o tema principal era a restauração da ordem, a obra de pacificação realizada por Salazar, apresentado como o autor absoluto do ressurgimento nacional. O engrandecimento da nação era exposto de forma ordenada, através de dados que explicavam as ações realizadas pelos vários ministérios: justiça, finanças, guerra e marinha, obras públicas, colónias, instrução pública e agricultura. No que diz respeito a este último, foi dada particular importância à «campanha do trigo» que, embora tivesse o mesmo nome da ação empreendida na Itália fascista, não foi representada

¹² *O Século*, 26 de maio de 1934.

¹³ Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT), Correspondência diversa com a comissão executiva do I Congresso da União Nacional, Ministério do Interior (MI), Gabinete do Ministro (GM), Mç 470 [pt40/24].

¹⁴ *Diário de Lisboa*, 25 de maio de 1934.

esteticamente da mesma forma, mas apenas através da apresentação dos dados de produtividade.

As duas secções eram ligadas por um salão nobre, que os cronistas da época definiram como a «apoteose das medidas do Sr. Dr. Oliveira Salazar». No fundo da sala, encontrava-se uma enorme bandeira nacional, que como que resumia num só objeto todos os brasões dos distritos do país expostos nas paredes laterais da sala. No centro, erguia-se «o monumento à obra financeira do atual chefe do governo»: uma escultura inspirada no cartaz da exposição, obra de José Rocha, cuja base, que servia de apoio para a palavra União Nacional, era decorada com «esquemas, gráficos, dados numéricos e outros elementos de comparação sobre o que eram as finanças públicas antes de o Sr. Dr. Oliveira Salazar assumir a sua função e durante a mesma». Deste monumento partiam passadeiras que conduziam a diversos painéis em que mapas, gráficos, planos, esquemas e dados estatísticos «representam o desenvolvimento dos serviços novos e fazem a comparação entre o passado e o presente dos que existiam antes da Ditadura»^[15].

O contraste entre o passado e o presente e, conseqüentemente, a capacidade do regime de transformar o caos num estado de ordem, foi o pivot em torno do qual foi planeada a primeira parte da Exposição Documentária, a que mais se aproxima da definição de «exposição política». Contrariamente a Carlos Santos, os seus responsáveis – António Ferro e José António Marques – decidiram basear a sua parte da exposição na nova cultura visual, e portanto convidaram artistas modernistas, tais como Fred Kradolfer e José Rocha, dois dos mais conhecidos expoentes da promoção da modernização da arte gráfica portuguesa, que já tinham trabalhado em feiras comerciais e no campo da publicidade. Graças ao amplo recurso ao espólio de muitos fotógrafos desse período – entre os quais Joshua Benoliel, fotógrafo da *Ilustração Portuguesa*^[16], é o exemplo mais sonante – e à exposição de mais de 200 fotografias, a exposição «constituiu uma inovação considerável nos métodos e na gramáticas de persuasão visuais conferidos à dinâmica do espaço expositivo»^[17]. O itinerário foi

¹⁵ *O Século*, 27 de maio de 1934.

¹⁶ Ferro, que antes de assumir funções no SPN fora jornalista, estava familiarizado com a *Ilustração Portuguesa*, tendo sido diretor da revista de outubro de 1921 até maio de 1922.

¹⁷ Serra F. e Parreira J., (2017), Usos e funções da fotografia impressa na Exposição Documentária do I Congresso da União Nacional (1934), *Comunicação Pública* [Online], Vol. 12 n.º 23, posto

deliberadamente planeado para criar um clímax até à revolução de 1926; a passagem do tempo foi visualizada através de grandes fotomurais ordenados cronologicamente, e a cada painel foi associado um dos protagonistas da República: Machado dos Santos, António José de Almeida, Sidónio Pais ou António Granjo^[18]. Assim, «ampliando imagens, justapondo-as contiguamente, Ferro alcançou um efeito dramático extremamente eficaz dada a natureza das imagens apresentadas (detenções, greves, confrontos entre manifestantes e polícia, vestígios de violência armada, etc.). O objetivo era retratar um período difícil do país, recorrendo apenas aos seus episódios mais dramáticos e fraturantes»^[19], através de uma atenta seleção de aspetos da história nacional recente.

Os jornalistas da época deram amplo destaque à incisividade dos fotomurais; Ruy de Pena, cronista do *Diário de Manhã*, escreveu: «As fotografias expostas fazem-me reviver os primeiros dias, e os que se lhes seguiam, da revolução de outubro – vexames, perseguições infligidas aos religiosos [...]; assaltos aos jornais monárquicos, o assalto à Universidade de Coimbra, vendo-se a Sala dos Capelos revolvida por uma mocidade desvairada por tão falsas doutrinas, por um falso apóstolo»; e, em relação ao conjunto dedicado ao biénio 1911-12:

A República entra abertamente pelo caminho das violências, os corticeiros lançam fogo às fábricas [...]. O documentário, aliás abundante, continua a revelar os factos mais notáveis: greves gerais revolucionárias, em série ininterrupta, confiscação dos bens dos religiosos e da Igreja – o próprio tesouro da Sé de [Lisboa] confiscado pelo Estado! [...] Há um quadro impressionante: A expulsão do Cardeal Patriarca de Lisboa [...]. Outro quadro: A imprensa sob a ação da desordem – exemplares do jornal *O Século* conduzidos em carroças escoltadas por soldados da Guarda Nacional Republicana, por causa da greve de vendedores de jornais^[20].

online no dia 15 dezembro 2017, consultado em 28 fevereiro 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cp/1962>.

¹⁸ *O Século*, 27 de maio de 1934.

¹⁹ Rebelo da Costa, A. L. (2012). *Factografia do Passado, Presente e Futuro. As Exposições do Estado Novo nos Anos 30*. Working paper, FCSH, Universidade de Lisboa, Portugal.

²⁰ *Diário da Manhã*, 2 de junho de 1934.

A secção foi portanto pensada para ter um carácter emocional, para recriar nos espetadores a sensação de incerteza e pânico que tinham experimentado nos anos caóticos da Primeira República. O único parêntesis no meio dos transtornos era a breve experiência presidencialista de Sidónio Pais, que se ligava à sensação de ordem que a ditadura evocava.

A capacidade de gerar emoções nos cidadãos^[21], típica dos grandes acontecimentos propagandísticos, era bem conhecida por Ferro. Nos anos 20, enquanto enviado de *O Século* e do *Diário de Notícias*, teve a oportunidade de visitar tanto o «laboratório político» que foi a Fiume de D'Annunzio como as recém-fundadas ditaduras europeias, em particular a de Mussolini^[22]. A «lição italiana» foi bem aprendida, tanto que dois anos antes da Exposição Documentária Ferro escrevia que julgava indispensáveis «os desfiles, as festas, os emblemas e os ritos [...] para que as ideias não caíam no vazio, não caíam no tédio» e que um sistema político onde era necessária «a supressão forçada de certas libertades, de certos direitos humanos», para funcionar, necessitava «da alegria, do entusiasmo, da fé»^[23].

A influência italiana nota-se também nas escolhas propagandísticas e estéticas na base da Exposição Documentária. Ferro^[24], admirador da Mostra della Rivoluzione Fascista, inaugurada em Roma em 1932^[25], inspirou-se nalguns dos seus elementos narrativos – a importância dos anos antecedentes à revolução, o uso público da história numa chave teleológica^[26], o carácter autorrepresentativo e pedagógico da exposição, o recurso

²¹ Recentemente, os cientistas sociais começaram a refletir sobre os eventos emocionais capazes de criar uma identidade coletiva. Entre outros: von Scheve, C. e Ismer, S. (2013). Towards a theory of collective emotions. *Emotion Review*, 5(4), pp. 406-413.

²² Ferro, A. (1922). *Gabriele D'Annunzio e Eu*. Lisboa: Portugalia; Id. (1927). *Viagem à volta das ditaduras*. Lisboa: Diário de Notícias; Id., (1938). *Homem e Multidões*. Lisboa: Bertrand, (em particular pp. 171 e ss). Mais em geral, entre outros, sobre Fiume: Salaris, C. (2002). *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*. Bolonha: il Mulino e, sobre a liturgia fascista: Gentile, E. (1993). *Il culto del littorio. Sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*. Roma-Bari: Laterza.

²³ Ferro, A. (1932). O ditador e a multidão. *Diário de Notícias*, 31 de outubro.

²⁴ Ver Acciauli, *Exposições do Estado Novo*, cit. p. 17.

²⁵ Sobre a exposição romana: Ciucci, G. (1982). L'autorappresentazione del fascismo. La mostra del decennale della marcia su Roma. *Rassegna di architettura*, 4, pp. 48-55; Stone, M. (1993). The Exhibition of the Fascist Revolution. *Journal of Contemporary History*. 28, 215-243.

²⁶ Sobre o uso público da história na exposição fascista: Fioravanti, G. (1990) (ed). *Mostra della rivoluzione fascista. Inventario*. Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, pp. 30-31,

insistente à dicotomia entre a ordem e o caos – mas também nalgumas técnicas visuais, como a repetida presença dos recortes fotográficos e jornalísticos, como nos dos espaços A a L da exposição romana^[27].

Do ponto de vista estritamente estético, a exposição portuguesa, embora representasse uma novidade no panorama nacional, não tinha a natureza vanguardista típica da Mostra della Rivoluzione Fascista, nem sequer adotou as «técnicas agitadoras típicas da vanguarda europeia» que os artistas italianos tinham usado na exposição romana^[28]. Todavia, na exposição de Lisboa o recurso a artistas com um forte cunho modernista pode ser lido, como no caso da exposição italiana, como demonstrativo da intenção dos organizadores de «conotar o ato fundador do regime como uma regeneração e uma rutura. Uma rotura com o passado liberal e, ao mesmo tempo, com o caos e a desintegração do período imediato do pós-guerra»^[29]; uma revolução que, desde o seu princípio, se apresentava como uma revolução da ordem, em que todas as diferenças seriam reabsorvidas no seio da nova nação.

A secção dos antecedentes é aquela em que as analogias com a Mostra della Rivoluzione Fascista são mais evidentes. Além disso, numa ótica comparativa mais geral, tendo em conta a cultura expositiva da época, a parte da Exposição Documentária dedicada à Obra realizada pelos Governos da Ditadura Nacional reproduzia, no fundo, a vontade de «apresentar a suas conquistas, celebrar a sua história fornecendo tangibilidade material a esses resultados» que Antonella Russo apontou como característica significativa das exposições do regime fascista^[30]. De facto, a falta de «pretensão de originalidade» e a ligação com o contexto expositivo internacional, sobretudo

e Nicoloso, p. (2008). *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*. Torino: Einaudi, p. 84.

²⁷ Para a descrição das salas, ver o catálogo editado em 1933 por Dino Alfieri e Luigi Freddi, (*La Mostra della Rivoluzione Fascista*) e Fioravanti, *Mostra della rivoluzione fascista. Inventario*, cit.

²⁸ Stone, *The Exhibition of the Fascist Revolution*, cit. p. 223. Marla Stone indica entre estas vanguardas o Dadaísmo alemão e o Construtivismo Futurista Soviético. O *photocollage*, embora não utilizado na EDD, foi sucessivamente usado na realização da publicação do SPN (1934). *Portugal 1934*, Lisboa: SPN.

²⁹ Carli, M. (2003). «Per volontà del Duce e per opera del Partito». La guida storica della Mostra della Rivoluzione Fascista, in Simonetta, S. (ed.). *Potere sovrano: simboli, limiti, abusi*. Bolonha: il Mulino, p. 94.

³⁰ Russo, A. (1999). *Il fascismo in Mostra*. Roma: Editori Riuniti, p. 7.

italiano, foram admitidas por Carlos Ramos em várias ocasiões^[31]. Embora a União Nacional parecesse apreciar mais a função pedagógica e de «show and tell»^[32] típica das exposições políticas dos anos 30, o modelo da Mostra della Rivoluzione Fascista teve também uma influência estética na segunda exposição organizada pela União Nacional, a de 1936, organizada por ocasião do décimo aniversário da tomada do poder.

3. A Exposição do Ano X, de 1936

Em 28 de maio de 1936, mais uma vez no aniversário da tomada do poder, inaugurou-se a exposição documental que o Estado Novo encomendara à União Nacional para comemorar o décimo aniversário da revolução. A exposição, intitulada Exposição do Ano X, foi novamente organizada no Pavilhão das Indústrias, no Parque Eduardo VII, e tinha, tal como o evento de dois anos antes, algumas afinidades com a Mostra della Rivoluzione Fascista italiana.

A primeira, e mais evidente, é a escolha do número romano X, presente no nome da exposição, que se refletiu também nos dois cartazes – o de Portugal, desenhado por Fred Kradofler, e o da Itália, cujo arranjo gráfico foi de autoria do artista Mario Sironi. Além do número romano X, as duas obras apresentavam um estilo semelhante – uma das poucas concessões feitas ao «gosto modernista»^[33] da época – e o idêntico recurso ao termo revolução e às cores vermelha e preta.

Uma outra analogia facilmente identificável é a escolha estética pensada para as fachadas: mais uma vez, o número romano X foi protagonista, e nos dois países foram utilizados e atualizados símbolos históricos. Paulino Montês^[34], uma vez mais escolhido como arquiteto principal, decidiu esconder parcialmente a estrutura do antigo Palácio desenhado pelos irmãos Carlos e Guilherme Rebelo de Andrade não optando por cobrir completamente a fachada através de uma estrutura de gesso cartonado, como foi feito

³¹ *Diário da Manhã*, 25 de maio de 1934; União Nacional. (1935). *I.º Congresso da União Nacional, discursos, teses e comunicações*. Lisboa, Edições da União Nacional. v. VIII, p. 7.

³² Bennet, T. (1988). *The Exhibitionary Complex, New formations*. 4, pp. 73-102.

³³ França, J. A. (2012). *O ano X. Lisboa 1936*, Lisboa: Presença, p. 86.

³⁴ Para considerações de Paulino Montês sobre a relação entre arte pública e as festas nacionais, ver: Montês, p. (1931), *As Belas Artes nas festas públicas em Portugal*. Lisboa: Pereira.

em Roma por Mario De Renzi e Adalberto Libera, mas pondo só algumas colunas em frente do edifício e optando, portanto, por uma solução mais leve e igualmente eficaz^[35].

A parte que mais era semelhante à Mostra della Rivoluzione Fascista foi o colonado de acesso à exposição. Aqui, Montês optou por linhas e formas retas: usou uma série de colunas quadrangulares revestidas com um material que imitava o mármore flanqueadas por duas colunatas semi-circulares para dirigir o ponto de fuga dos visitantes que se aproximavam do pavilhão à inscrição «Revolução Nacional – Ano X»; as colunas foram também um elemento marcante da tribuna de honra. O conjunto – que os jornais descreveram como majestoso, uma «obra grandiosa do Estado Novo»^[36] – completava-se com dezoito padrões iluminados durante a noite. As colunas e os padrões, assim como os *fasci littori* usados em Roma, eram uma clara referência ao passado da nação, e criavam uma ligação simbólica entre o passado e o presente.

As analogias, especialmente as estéticas, com a Mostra della Rivoluzione Fascista acabam aqui. Consequentemente, a Exposição do ano X foi concebida também de forma diferente da de 1934, que tinha mais em comum com o evento romano. Os sintomas mais evidentes desta escolha foram o afastamento de António Ferro da organização, o programa de intenções e a marca estética. A comissão organizadora do evento, que incluía Paulino Montês, nomeado também diretor artístico – uma escolha mais moderada que Ferro, cuja abertura aos artistas modernistas não tinha agradado às fileiras mais conservadoras do partido e do regime^[37] –, foi quase exclusivamente constituída por técnicos e membros da União Nacional, e a organização ficou totalmente a cargo do movimento político, sem nenhuma colaboração com o SPN^[38]. Por acréscimo, o secretariado estava empenhado na contemporânea Exposição de Arte Popular, inaugurando assim

³⁵ Ver a entrevista de José Figueiredo, diretor do Museu Nacional de Arte Antiga. *O Século*, 24 de maio de 1936.

³⁶ *Diário de Notícias*, 28 de maio de 1936, ver também: *Diário de Lisboa*, 28 de Maio de 1936, e os suplementos dos *Diário da Manhã* e *O Século* publicados em 28 de maio de 1936.

³⁷ França, *O ano X*. p. 80.

³⁸ Da comissão faziam parte o general Teófilo da Trindade (presidente), o engenheiro Nobre Guedes (vice-presidente), e, como vogais, o engenheiro Rodrigues da Silva, o engenheiro Barbosa Braga, o arquiteto Paulino Montês, o engenheiro Castro Rodrigues e o engenheiro Cassiano de Oliveira. Braga, Silva e Montês tinham sido também comissários da exposição de

uma diversificação de eventos expositivos relativos aos vários aspetos da identidade portuguesa a cargo de diferentes atores da vida política, uma das características da futura propaganda estado-novista, que alcançou o seu ápice durante a Exposição do Mundo Português, quatro anos mais tarde.

Ao contrário da exposição de 1934, que retratava sobretudo os anos da conquista do poder, a Exposição do Ano X estava focada no presente, considerando-o como uma base estável para olhar para o futuro e sobre a qual construir os vindouros anos de engrandecimento^[39]. Embora o termo revolução aparecesse nos cartazes e sobre as grandes colunas, o fim expositivo não era tanto a celebração deste período da história nacional quanto a glorificação da obra de restauração subsequente. De facto, durante as celebrações 1936 foi apresentado como um ano em que a ditadura podia fazer o balanço dos acontecimentos que tinham levado Portugal a uma forte estabilidade em todos os aspetos da vida nacional. O cariz de balanço reflete-se na organização da Exposição do ano X: o conjunto expositivo era caracterizado por um extremo concretismo e por uma ausência do dinamismo narrativo, quase cinematográfico, que em 1934 tinha sido expresso através das sequências de imagens^[40]; além disso, estava também privado da pormenorização de conto histórico e teleológico que tinha tipificado a exposição anterior.

Na carta enviada pelo presidente da comissão organizadora, o general Teófilo da Trindade, para pedir os materiais nos quais a exposição se basearia, lê-se que, além da lista dos diversos trabalhos realizados desde maio de 1926 e de eventuais fotografias, «o que interessa essencialmente à comissão são os elementos descritivos e numéricos [...] para apresentar de uma forma bem correta a folha dos serviços prestados à Pátria pela Revolução Nacional»^[41]. A forte insistência nos gráficos e números acabou por afetar a compreensão por parte do público de várias partes do certame;

1934. *Exposição comemorativa do ano X da Revolução Nacional*. Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT), Ministério do Interior, (MI), Gabinete do Ministro (GM), Mç483, pt24/1.

³⁹ A ideia da passagem de uma era de restauração para uma era de engrandecimento esteve na base do discurso de Salazar por ocasião das celebrações do 28 de maio de 1936 em Braga. Oliveira Salazar, A. (1946). *As grandes certezas da Revolução Nacional – Discurso pronunciado em Braga, no 10.º aniversário do 28 de maio*. Id., *Discursos*. Coimbra: Coimbra Editora, vol. II, p. 139.

⁴⁰ Acciaiuoli, M. (1991), *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes : restauração e celebração*. Dissertação de doutoramento. FCSH – Universidade de Lisboa, Portugal, p. 29.

⁴¹ ANTT, MI, GM, Mç 483, pt24/1.

em particular, a secção dedicada às finanças, que era uma das salas-chave da Exposição do ano X, «resultava num relatório de contas imenso e ilegível na sua insistência de balanço financeiro»^[42]. De forma geral, os números, os gráficos e os mapas ocupavam uma parte notável da exposição, de tal forma que as peças de artes plásticas desempenharam quase um papel de mero acompanhamento. Ademais, a factualidade da imagem fotográfica dos fotomurais foi substituída pela representação pictórica, o que acabava por introduzir uma sensação de fabulação que a imagem fotográfica não permitiria sequer insinuar^[43].

A importância do presente torna-se patente se olharmos também para a disposição das salas. O percurso expositivo não seguia uma linearidade cronológica, mas consistia em seis salas temáticas correspondentes aos diversos âmbitos da restauração nacional: Defesa Nacional, Educação, Negócios Estrangeiros, Corporações, Justiça, Saúde, Colónias, Economia Nacional e Finanças. Deste modo, o visitante podia ver num mesmo espaço a magnificência da obra da ditadura e a eficiência dos seus diversos aparatos. A parte dedicada às Finanças, diretamente ligada ao trabalho de Salazar, desempenhava a função de ligação com o salão central, dedicado à Revolução Nacional. Neste salão, foram erigidas «grandiosas colunas de granito» e «baixos-relevos e esculturas de Maximiano Alves, Barata Feio, Henrique Bettencourt, Raul Xavier, Júlio Vaz Júnior, Alexandre da Silva e Rogério de Andrade, que conferiam a esta sala grandiosa e monumental um aspeto admirável de arte e apoteose»^[44]. Montês tinha concebido a exposição como uma «catedral» laica, um templo onde celebrar a ditadura, cujo salão representava uma «espécie de altar-mor»^[45] dominado por uma majestosa estátua de cinco metros de altura, da autoria de Maximiliano Alves, que constituía uma alegoria da Revolução Nacional. A ideia fora esculpir na pedra o que o regime tinha realizado, como se o que estava exposto aos visitantes fosse a pedra angular de um novo caminho. Essa intencionalidade foi compreendida também pelos intelectuais contemporâneos. Na altura do encerramento da exposição documental, o crítico

⁴² Acciaiuoli, *Os anos 40 em Portugal*, cit. p. 27.

⁴³ Rebelo da Costa. *Factografia do Passado, Presente e Futuro*, cit. p. 13.

⁴⁴ *Diário da Manhã*, suplemento à edição do 28 de maio de 1936.

⁴⁵ *Diário de Lisboa*, 28 de maio de 1936. Veja-se também, Acciaiuoli, *Os anos 40*, cit. p. 17.

de arte Fernando de Pamplona, que quatro anos mais tarde irá comentar semanalmente a Exposição do Mundo Português, escreveu na coluna Belas artes-Malas artes do *Diário da Manhã*:

A sala da Apoteose da Revolução Nacional é um conjunto impressionante: com o seu grande corpo de granito, com suas colunas altas e maciças, com sua luz ténue, concentrada, tem o ar dum templo e parece convidar-nos à meditação. Está ali, esculpido na matéria, o símbolo do muito já feito e também o esboço do muito mais que se fará^[46].

Se o impacto visual do salão nobre era certamente majestático – sobretudo graças à semelhança entre a estátua de Alves e a Vitória de Samotrácia e ao uso maciço da escultura, que conseguiu dotar de solenidade a obra do regime – pode-se também dizer, de acordo com Pamplona, que este excessivo formalismo tornou a sala, que deveria ter sido o clímax de toda a exposição, demasiado estática e distante.

A sensação de alienação era transmitida também pelas outras salas – quer as relativas às realizações do Estado Novo, quer as duas salas finais, dedicadas aos distritos do país – onde eram expostas pinturas e esculturas que forneciam um pano de fundo à parte numérica da exposição que, nas intenções da União Nacional, devia representar o âmago da exposição. As maiores dificuldades deveram-se, por um lado, como já foi apontado, à escolha de basear o roteiro expositivo em salas temáticas sem uma forte ligação entre si, o que dificultava o envolvimento dos visitantes (os quais não conseguiam encontrar no percurso uma sensação de identificação, ou, pelo menos, de envolvimento emocional); por outro lado, à escolha de encomendar obras de suporte aos dados numéricos que deu origem a criações alegóricas, sobretudo no que concerne à pintura, não muito convincentes, tanto de autoria de academicistas como dos poucos artistas modernistas contactados pela União Nacional^[47]. Na Exposição do Ano X, tentou-se novamente encontrar uma amálgama estilística que refletisse as diversas almas e gerações que representavam o regime e, ao mesmo

⁴⁶ *Diário da Manhã*, 6 de junho de 1936.

⁴⁷ Como, por exemplo, os pintores Lino António, Jorge Barradas e António Soares.

tempo, retratasse a sua imagética^[48]. Apesar de ter tido um impacto positivo em termo de público, no que concerne à estética o resultado foi uma escolha de compromisso que não gerou uma sensação de harmonia nem uma representação coerente.

Com o encerramento da Exposição do ano X, «terminava um período do regime» caracterizado pelas «suas dúvidas de expressão assistida», e pela «concorrência» aberta e direta entre a União Nacional e o SPN^[49]. Acabava a fase mais experimental do «laboratório» de propaganda – em termos de gestão, propaganda e escolhas estéticas – representada pela variedade das exposições dos anos 30.

4. Conclusões

A análise da Exposição Documentária de 1934 e da Exposição do Ano X de 1936 permite que nos debruçemos sobre temas recorrentes e mudanças progressivas tanto no cânone expositivo e na pesquisa estética quanto, mais em geral, na autorrepresentação e na propaganda do regime.

O primeiro pilar temático foi diretamente influenciado pela evolução dos eventos internacionais. Com a gradual instabilidade da situação política e social europeia, as ambições coloniais italianas em África e o avanço do «perigo vermelho» em Espanha^[50], o regime usou cada vez mais a eficaz contraposição propagandística entre caos e ordem, apresentando-se como o paladino desta última. Se em 1934 e em 1936 foi enfatizado que a ditadura tinha sido capaz de trazer estabilidade após os turbulentos anos da Primeira República, a partir de meados da década o regime começou a apresentar-se como o garante da paz no país também perante as ameaças vindas do exterior^[51]. No momento em que a Segunda Guerra Mundial se espalhou por

⁴⁸ Acciaiuoli, *Os anos 40*, cit. pp. 20-21.

⁴⁹ França, *O ano X*, cit. p. 87.

⁵⁰ Sobre o assunto, veja-se o capítulo de Alberto Peña Rodríguez neste livro e, mais em geral, do mesmo autor: (2009), *O que parece é: Salazar, Franco e a propaganda contra a Espanha democrática*, Lisboa: Tinta da China.

⁵¹ A este respeito, em 1936 a encenação propagandística do bombardeamento do centro de Lisboa, por ocasião da semana militar, teve um eco notável nos jornais. Com esta representação, pretendia-se mostrar à população o possível cenário no caso de o país cair numa situação de vácuo de poder e, sobretudo, de Salazar ter deixado de governar Portugal. *Diário de Notícias*, 28 de maio de 1936, *O Seculo*, 28 de maio de 1938. Para a relação entre paz e guerra no Portugal

todo o continente, o Estado Novo, forte também por ter precedentemente encarado e travado a ameaça das frentes populares e por ter assinado um tratado de amizade com a vizinha Espanha franquista, podia mostrar aos seus cidadãos quanto Portugal fosse uma ilha de paz dentro de uma Europa perturbada pelo caos, e preparar-se para celebrar o Duplo Centenário da Fundação e da Independência da nação^[52].

Como símbolo desta condição de sossego nacional promovida pelo regime, elegeu-se o subúrbio lisboeta de Belém. Depois de uma profunda alteração urbanística que a tornou numa área de lazer e diversão, a zona de Belém hospedou a maior exposição política nacional até então realizada: a Exposição do Mundo Português. Naquela que Augusto de Castro definiu como «a verdadeira cidade da História de Portugal [...] síntese da civilização portuguesa e da sua projeção universal»^[53], foi retomado e ampliado um outro pivot da propaganda do Estado Novo que já tinha sido utilizado amplamente nas exposições de 1934 e 1936: o uso público da história em chave teleológica. A extensão progressiva do passado recente – os anos da Primeira República e a tomada do poder – para o passado remoto – em particular, a época áurea das descobertas e o período da fundação – não surgiu de repente com as celebrações do Duplo Centenário, mas foi um processo de propaganda gradual que durou toda a década de 1930, como testemunha o lançamento de uma extensa campanha de recuperação e restauração do património arquitetónico medieval e o lançamento de concursos para a construção do monumento ao infante Dom Henrique no promontório de Sagres^[54]. Em 1940, todavia, a história nacional teve um papel fundamental, como testemunham tanto o programa das celebrações – as paradas, os congressos, os cortejos históricos – como a proeminência dada à parte histórica no certame. Como escreveu António Ferro num artigo no *Diário de Notícias* alguns meses depois da publicação da Nota Oficial com que Salazar anunciou a decisão de celebrar o Duplo Centenário: Para além

contemporâneo, ver também: G. Adinolfi, A. Gori (2016), *Dalla pace in tempo di guerra alla guerra in tempo di pace*, in U. Gentiloni e G. La Bella (eds.), *La costruzione della pace nell'Europa del secondo Novecento*, Roma: Apes, pp. 79-108.

⁵² *Diário de Lisboa*, 2 de setembro de 1939.

⁵³ Castro, A. (1939), Exposição do Mundo Português. Declarações do Senhor Dr. Augusto de Castro, *Revista dos Centenários*, 2-3, p. 6.

⁵⁴ Vieira de Almeida, P. (2002), *A arquitectura no Estado Novo*, Lisboa: Horizonte; Gori, A. (2016), História de uma obra nunca realizada, *Historia Contemporânea*, 52: 271-307.

dessas datas, iluminando pelo seu fulgor, o panorama que se descobre atinge a nossa época, alcança os nossos dias, «1140 explica 1640, como 1640 prepara 1940. São três anos sagrados da nossa história, o ano do nascimento, o ano do renascimento, o ano apoteótico do ressurgimento!»^[55].

A celebração do passado era, porém, também uma celebração do Estado Novo. A Exposição do Mundo Português foi portanto o ápice da incorporação do regime imerso num longo processo de *nation building*, ulteriormente acelerado pelos eventos internacionais, pela consequente escolha do isolamento e, finalmente, pelo afastamento gradual do Estado Novo dos outros regimes de direita europeus. A exposição, como o próprio nome sugeria, foi a glorificação do «mundo português» em todas as suas facetas: o seu território, as suas colónias, o seu povo e, acima de tudo, a sua história, da qual o Estado Novo representava o resultado natural mais proeminente^[56]. Uma vontade que foi ulteriormente sublinhada pelo facto de se declarar, desde o início, a exposição como nacional e de não existir, com a exceção do brasileiro, nenhum pavilhão estrangeiro no certame.

O desejo de aglutinar todos os aspetos da portugalidade num único evento também pode ser visto como a representação em forma expositiva da tentativa bem-sucedida do Estado Novo de agrupar as diferentes visões intelectuais num esforço coletivo para celebrar a nação. Esta heterogeneidade salta à vista quer examinando a composição dos comités encarregados das diversas secções da exposição, quer analisando as soluções estéticas escolhidas no planeamento dos pavilhões. Entre os organizadores estavam o diretor da exposição, Augusto de Castro, e António Ferro, admiradores das liturgias fascistas; artistas como o arquiteto-chefe Ângelo Cottinelli Telmo ou Almada Negreiros, próximos do modernismo; mas também intelectuais procedentes das correntes conservadoras, católicas, ruralistas e tradicionalistas, como o presidente das comemorações, Júlio Dantas, e o próprio Salazar^[57].

⁵⁵ Ferro A., Carta aberta aos portugueses de 1940, *Diário de Notícias*, 17 de junho de 1938. Ver também, Oliveira Salazar, A., Nota Oficiosa da Presidência do Conselho, *Diário de Notícias*, 27 de março de 1938. A ideia de uma comemoração que ligasse as três datas tinha já sido hipotizada em 1929, ver: Campo, A. 1140-1640-1940, *Diário de Notícias*, 20 de fevereiro de 1929.

⁵⁶ Trindade, L. (2008), *O estranho caso do Nacionalismo Português*, Lisboa: ICS, pp. 12 e 27, Ramos do Ó, J. (1999), *Os anos de Ferro*, Lisboa: Editorial Estampa, p. 73.

⁵⁷ Emblemática a presença no mesmo certame de Almada Negreiros e Júlio Dantas, tendo em conta que este último foi alvo de uma virulenta crítica por parte do primeiro em 1915. Dantas

A cooperação entre intelectuais com sensibilidades diferentes afetou também o plano estético, com a participação no certame tanto de artistas próximos do modernismo como de artistas com uma inclinação para o tradicionalismo. As estruturas arquitetónicas, os portões monumentais, os jogos de luzes e as obras de arte modernistas de Almada foram amalgamados com os trabalhos mais tradicionalistas e académicos dos membros da Sociedade Nacional das Belas Artes, colocados principalmente dentro dos pavilhões^[58]. Graças a uma organização do evento mais harmónica e ao desenvolvimento e definitiva institucionalização do sistema de propaganda, a falta de homogeneidade encontrada em 1934 e em 1936 foi então recomposta dentro do «estilo português de 1940»^[59] em que, numa «síntese e jogo de contradições [...] a modernidade se disfarçava, se historicizava, emblematizando-se no pormenor». Um estilo em que «o moderno citava a história. E não apenas porque a exposição era uma lição de história. Mas porque era esse o programa que a arte do regime imporá. Era uma audácia contida que impunha um programa de grandeza, de aparato»^[60].

O exemplo mais bem sucedido desta amálgama foi o Pavilhão de Honra e de Lisboa, de autoria do arquiteto Luís Cristino da Silva, onde se fundiam harmoniosamente as formas modernistas e os símbolos históricos, como o uso da bossagem na fachada como homenagem à Casa dos Bicos de Lisboa e o recurso obsessivo à cruz e à esfera armilar^[61]. Mais do que noutros casos, a arquitetura efémera da Exposição do Mundo Português,

era acusado por Almada de ser o maior representante do edifício cultural e artístico vigente que impedia a entrada e frutificação das novas correntes estéticas em Portugal. Negreiros (1915), *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*, Lisboa. Sobre a complexa relação entre os intelectuais portugueses nas primeiras décadas do século XX nas várias áreas, ver, entre outros: Dix, S. e Pizarro, J. (2011) (eds.), *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives in Literature and the Visual Arts*, Abingdon: Legenda.

⁵⁸ Esta caracterização emerge claramente no documentário realizado por António Lopes Ribeiro. Ver: Vargaftig N. (2016), *Des Empires en Carton. Les Expositions coloniales au Portugal et en Italie (1918-1940)*, Madrid: Casa de Velasquez, p. 225-227 e França, J.-A. (1979), *O Modernismo na Arte Portuguesa*, Lisboa: ICLP, p. 88.

⁵⁹ Ferro, A. (1949), *Panorama dos Centenários*, Lisboa: SNI, p. 16.

⁶⁰ Portela, A. (1982), *Salazarismo e Artes Plásticas*, Lisboa: ICLP, p. 70.

⁶¹ Sapega, E. W. (2008), *Consensus and Debate in Salazar's Portugal: Visual and Literary Negotiations of the National Text, 1933-1948* University Park: Pennsylvania State University Press, p. 34.

em particular a da secção histórica^[62], mostra como o regime, na busca por uma representação estética própria ao longo de um decénio, acabou por escolher um monumentalismo historicista capaz de celebrar o seu próprio passado e de amplificar o envolvimento emocional da população, como já tinha experimentado em 1934, de forma a gerar uma sensação de espanto e de orgulho coletivo e, finalmente, de aglutinar num estilo codificado a heterogeneidade estética que tinha caracterizado as primeiras exposições políticas nacionais.



1. A Campanha do Trigo

Painel apresentado na Exposição Documentária da Obra da Ditadura, in I Congresso Nacional, Edições União Nacional, Lisboa, 1935, vol. VI, p. CII.

⁶² O uso intensivo do estilo vernacular na secção da vida popular e no centro regional parecem ser uma confirmação adicional, embora esteticamente diferente (contudo relacionada), da exaltação da «portugalidade».

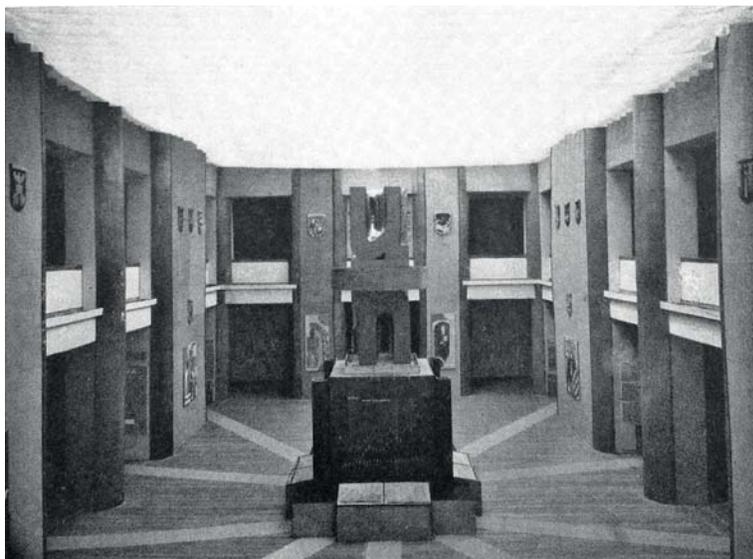


Fig. 2. Sala da Exposição

I Congresso Nacional, Edições União Nacional, Lisboa, 1935, vol. VI, p. IX.



Fig. 3. Fred Kradolfer

Guia Oficial, Lisboa: Tip. Emp. Anuário Comercial, 1936.



Fig. 4. Mario Sironi

Guida Ufficiale, Vallecchi: Florence, 1932.

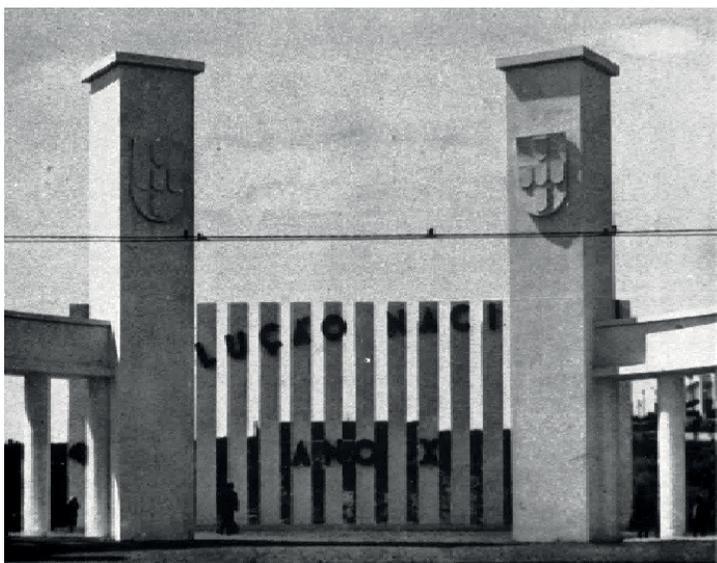


Fig. 5. Paulino Montez, Exposição do Ano X
Arquitectos, n.º 6, Aug-Oct. 1936



Fig. 6. Mario De Renzi e Adalberto Libera
Mostra della Rivoluzione Fascista 1932. Facciata, Cartolina postale.



Fig. 7. Luís Cristino da Silva, Pavilhão de Honra e de Lisboa
PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/KPI/000183

Arquitetura e palingenesia no Estado Novo

Modernismo, fascismo e «regeneração
nacional»*

JOANA BRITES**

Resumo: Visa-se discutir a relação entre modernismo e arquitetura durante o Estado Novo. Nesse sentido, partindo da caracterização e problematização da leitura historiográfica que opõe os dois fenómenos, apresenta-se e fundamenta-se uma proposta interpretativa alternativa baseada na definição maximalista avançada por Roger Griffin para o conceito de modernismo. Este é entendido como um conjunto heterogéneo de reações palingenéticas que visaram contrabalançar, entre a segunda metade do século XIX e o final da Segunda Guerra Mundial, as consequências do processo de modernização ocidental percecionadas como adversas. À luz desta grelha analítica procura-se demonstrar de que modo a arquitetura do

* O presente artigo constitui a versão em língua portuguesa e mais desenvolvida do artigo intitulado «The New State, architecture and modernism», no prelo à data da redação deste texto, que a autora desenvolveu no âmbito do projeto «Mapa da Habitação» e respetivo livro associado (Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto).

** Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, Faculdade de Letras.

fascismo português integrou o projeto de regeneração social que o regime deteve e aplicou com relativo sucesso. Diferencia-se o modo como os regimes fascistas concretizaram a demanda, passível de reconhecer em países com diferentes matrizes políticas, de um moderno nacional, ou seja, de uma linguagem construtiva que fosse ao mesmo tempo contemporânea e adequada ao carácter específico do país e/ou da região. Defende-se a natureza palingenética subjacente a esta agenda artística, em nada cerceada pela utilização de elementos historicistas ou tradicionalistas, e estabelece-se um paralelo entre a metodologia seletiva e negociada que a operacionalizou e o sincretismo passível de reconhecer em outras áreas de intervenção do Estado Novo.

Palavras-chave: Portugal, Estado Novo, arquitetura, fascismo, modernismo.

A historiografia sobre a relação entre modernismo e arquitetura durante o Estado Novo continua a evidenciar traços de uma interpretação que opõe os dois termos. Com efeito, apesar da já significativa problematização de que foi alvo por parte de diversos estudos monográficos que contribuíram para uma visão mais complexa e conciliadora dos aparentes paradoxos da política cultural do Estado Novo, a leitura historiográfica que primeiro se teceu sobre o fenómeno continua a condicionar a sua análise global. Importa, pois, ainda que correndo o risco de a simplificar em excesso, partir da sua caracterização para, em seguida, a questionar e propor perspetivas alternativas^[1].

De acordo com esta leitura, na fase inicial da sua institucionalização, o Estado Novo teria adotado ou tolerado uma linguagem arquitetónica entre a art déco e o racionalismo modernista, quer porque a imagem de eficácia e novidade interessava a um regime que se apresentava também como revolução nacional, quer porque ele próprio não teria ainda descortinado o tipo de arquitetura pretendido. Tal viria a acontecer, de acordo com a referida interpretação historiográfica, em 1938 com o projeto da Praça do Areeiro em Lisboa da autoria do arquiteto Luís Cristino da Silva ou, de forma mais sustentada, com a realização na capital da Exposição do Mundo Português

¹ Para diferentes ou complementares leituras interpretativas da exposta no presente capítulo, cf., entre outros: Portas (1973); França (1974); Pereira & Fernandes (1981); Almeida & Fernandes (1986); Fernandez (1988); Acciaiuoli (1991); Tostões (1997a; 1997b; 2015); Tostões, Becker & Wang (1997); Martins (1999); Almeida (2002); Fernandes (2003); Rosmaninho (2006).

em 1940. Este certame marcaria, assim, a «morte» ou «inflexão» de um modernismo de compromisso rotulado como superficial (de fachada, não baseado numa teorização sólida) e ideologicamente descomprometido (logo, desvinculado da cartilha democrática ou socialista que estaria na base do Movimento Moderno).

A arquitetura do Estado Novo seria, portanto, concebida, apesar de ocasionais traços de modernidade, como maioritariamente antimoderna, conservadora e tradicionalista, dado que recorria a formulários historicistas, do clássico ao barroco, ou a motes regionalistas, inculcados e fantasiados, sem base crítica antes do Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa, cujos resultados se divulgam no início da década de 1960. Os anos cinquenta, correspondentes a uma nova geração de arquitetos modernos, que de forma crescente se politizam com o fim da Segunda Guerra Mundial e robustecem, em torno do 1.º Congresso Nacional de Arquitetura (1948), a sua consciência de classe profissional, caracterizaram-se então pela implantação entre nós da componente ideológica do Movimento Moderno, a mesma que teria sido amputada na década de 1930. Desaguardiam, depois, no decénio de 1960, numa revisão desse mesmo Movimento Moderno, marcada em Portugal, como além-fronteiras, pela exploração de um regionalismo dito «crítico» (Frampton, 1985), capaz de reconciliar a arquitetura com o carácter específico do lugar sem arvorar uma agenda reacionária de presepificação da paisagem e das mentalidades.

O argumentário que se acaba de expor possui diversas fragilidades, entre as quais se destacam aqui as mais significativas. Em primeiro lugar, a operatividade de tal leitura, em particular da parte concernente às décadas de 1930 e de 1940, assentou numa apresentação muito seletiva de evidências. Com efeito, entre os edifícios construídos durante o Estado Novo, escolheram-se apenas os que corroboravam e ilustravam as várias etapas que, de forma tendencialmente coesa e linear, se destrinçavam no desenvolvimento da arquitetura do regime. Entre as construções disponíveis nos anos de 1930, o olhar historiográfico incidiu sobre as mais próximas do arquétipo do funcionalismo internacionalista. Por seu turno, para o decénio seguinte elegeram-se protótipos nacionalistas, de pendor historicista e/ou regionalista. De fora ficaram os híbridos, as permanências e as concomitâncias, naturais num país onde o ensino da arquitetura permaneceu, até à Reforma de 1957 (Moniz, 2011), fiel ao ecletismo de matriz francesa de larga difusão

internacional, marcado pela propensão para o tratamento dos exteriores como invólucros autónomos e para o manuseio e combinação de estilos diferenciados. A título ilustrativo, menciona-se parte do percurso de um dos mais destacados arquitetos modernos, Carlos Ramos. Em 1930 riscou um projeto bauhausiano para o Liceu Júlio Henriques de Coimbra (depois designado D. João III e hoje José Falcão), formulado com a colaboração de Adelino Nunes e Jorge Segurado («Os novos liceus do país», 1930) e construído a partir de 1931. Naquele mesmo ano, esta equipa riscou o Liceu Latino Coelho de Lamego que, classificado em segundo lugar, propunha uma recuperação de elementos estilísticos dos séculos XVII e XVIII e o emprego dos materiais da região («Os projectos para o Liceu de Lamego», 1930). No ano de 1934, apresentou, para um mesmo concurso, o da Praça do Rossio, três soluções diferentes: «uma pombalina, outra pombalina actualizada e uma terceira modernista» (Almeida, 1986, para. 4). Este pluralismo estético, longe de específico deste autor, representa um dos denominadores comuns desta geração de arquitetos, a qual o próprio Carlos Ramos designou «de compromisso» (Almeida & Fernandes, 1986, p. 112).

Procurar compartimentar a realidade arquitetónica implica minorizar o facto de modernidade e tradição se encontrarem em diálogo e tensão desde o século XIX, transitando este dilema para o século XX. Não se pretende com isto negar que os apelos em prol de uma adaptação dos edifícios ao contexto nacional ou regional se tornam mais sistemáticos e contundentes a partir do final dos anos de 1930. Procura-se, sim, vincar a inexistência de cortes definitivos e sublinhar que as tentativas de coligar as novidades formais e construtivas contemporâneas com a história e/ou paisagem nacionais não só mobilizaram um conjunto muito mais vasto de agentes (dificilmente, portanto, constituindo um mero processo top-down), como também precederam a institucionalização do Estado Novo em 1933. Além disso, os ensaios de compromisso entre tradição e modernidade estão longe de configurar um fenómeno exclusivo de Portugal. O regime chefiado por António de Oliveira Salazar radicalizou e operacionalizou no país, numa escala e eficácia sem precedentes, a procura de uma arte nacional na época contemporânea. Tal demanda, em Portugal como na globalidade dos países europeus, nasce a partir do impacto da revolução Francesa, altura em que se começa a exigir à arquitetura a capacidade de exprimir e reforçar o carácter nacional (Bergdoll, 2000, p. 139).

Refram-se, a título de exemplo, o caso da Estação Ferroviária do Rossio em Lisboa (1886-1890, arquiteto José Luís Monteiro) e o fenómeno conhecido por «casa portuguesa». O primeiro ilustra a vontade e a necessidade de envolver com uma roupagem neomanuelina um equipamento típico do processo de modernização, cujo programa funcional se resolveu com recurso ao ferro. A opção estética determinada para o exterior, enquadrada nos revivalismos historicistas de Oitocentos, constituiu uma via de dignificação da tão aguardada infraestrutura e, em simultâneo, uma forma de, com menos atrito ou radicalismo, abraçar a transformação social e económica ali corporizada. Por seu turno, a casa portuguesa integra-se num amplo movimento internacional de procura e ensaio de casas nacionais que emerge no final do século XIX e se prolonga pelos primeiros decénios do século XX (Rosmaninho, 2002-2003, p. 228). O facto de o seu auge ocorrer em Portugal no quadro do salazarismo explica-se não por motivos artísticos, mas pela adequação ideológica que ofereceu (Rosmaninho, 2002-2003, p. 227), o que possibilitou convertê-la e mitificá-la como ilustração do modo de ser e viver portugueses.

A segunda fragilidade da interpretação historiográfica que se apresentou como ainda dominante diz respeito à associação entre modernismo e valores democráticos ou socialistas. Para questioná-la, sem elidir o que constituiu de facto um modo fascista de produzir e usufruir arquitetura, vale a pena lembrar os paralelos entre o classicismo monumental depurado da arquitetura pública construída entre as décadas de 1920 e 1940 em países demoliberais ou democráticos e a construída sob regimes autoritários ou totalitários (Borsi, 1987). Recorde-se, também, que a reação negativa ao funcionalismo internacionalista, longe de ser apanágio da extrema-direita ou extrema-esquerda, atravessou todo o espectro político, tocando mesmo os epicentros do Movimento Moderno. Sublinhe-se, ainda, que, ao densificar-se o conhecimento do percurso dos arquitetos do século XX, se complexificou a visão sobre a relação entre estes profissionais e os regimes políticos sob os quais viveram. Arquitetos politicamente conservadores projetaram obras paradigmáticas do modernismo internacionalista, enquanto arquitetos progressistas ou mesmo os que integraram a oposição a regimes autoritários e totalitários conceberam intervenções arquitetónicas e urbanísticas que a historiografia considerou reacionárias.

A estas fragilidades, já reconhecidas e detetadas em vários trabalhos monográficos, soma-se o potencial de problematização detido por dois

temas que continuam a requerer novos investimentos historiográficos^[2]: o 1.º Congresso Nacional de Arquitetura (1948) e o Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa (realizado entre 1955 e 1960; dado à estampa em 1961 com o título *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*), ambos realizados sob o patrocínio do Governo e validados sob a forma de publicações com chancela estatal. Mitificados como marcos de oposição cultural (e por essa via também ideológico-política) ao Estado Novo e como eventos propulsores de uma contranarrativa arquitetónica, o peso atribuído aos dois acontecimentos tem sido excessivamente ampliado.

Com efeito, a este respeito permanece por examinar em detalhe o impacto efetivo do Congresso e do Inquérito na arquitetura do regime erguida a partir da década de 1950. Importaria, pois, avaliar em que medida concretizaram as mudanças pelas quais são responsabilizados: o primeiro, um afastamento em relação às imposições estilísticas do regime e uma viragem na conceção da habitação de iniciativa pública; o segundo, a definitiva deposição da crença na existência de uma casa portuguesa e o lançamento das bases para um regionalismo «crítico».

Contributos analíticos parcelares, ora centrados numa tipologia ora numa região geográfica específica, têm permitido questionar tais leituras. No que diz respeito ao Congresso de 1948, a sua influência parece situar-se mais no patamar da consciência de classe do grupo socioprofissional dos arquitetos do que ao nível do projeto propriamente dito. No âmbito da habitação promovida pela iniciativa ou apoio públicos, importaria verificar em detalhe se o desenvolvimento de programas de habitação coletiva em altura (modelo alternativo à moradia unifamiliar, à partida a que mais se ajustava à cartilha ideológica do regime) tem a sua origem no Congresso ou se este é, sobretudo, um veículo de ampliação e consciencialização de uma transformação em curso desde o fim da Segunda Guerra Mundial. No que concerne ao afastamento em relação às diretrizes do regime, várias análises monográficas do processo de construção de diferentes tipologias de edifícios públicos desde a década de 1930 até aos anos setenta permitem

² Salientam-se, não obstante, os contributos de releitura contemporânea do 1.º Congresso Nacional de Arquitetura aquando da edição fac-similada das suas Atas, em Julho de 2008, por ocasião do 10.º aniversário da Ordem dos Arquitetos (Tostões, 2008), bem como os mais recentes trabalhos de revisão historiográfica do Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal, entre os quais se destacam: Maia, Cardoso & Leal (2013a; 2013b); Agarez (2016) e Prista (2016).

verificar a ausência de qualquer rutura em 1948 ou nos anos que de imediato se seguem à reunião desta Assembleia.

Por sua vez, os resultados do Inquérito à Arquitetura Popular, embora tenham desacreditado, face à diversidade geográfica da arquitetura vernacular no país, a existência de uma casa portuguesa (tese atribuída erroneamente a Raul Lino^[3]), consolidam a convicção de que existia «nessa diversidade de feições, qualquer coisa comum, especificamente portuguesa», ou seja, «certas constantes, de subtil distinção, por vezes, mas reais», não concernentes «a uma unidade de tipos, de feitos ou de elementos arquitetónicos, mas a qualquer coisa do carácter da nossa gente» (Sindicato Nacional dos Arquitetos, 1961, p. XI). O maniqueísmo do contraste estabelecido pela historiografia entre o regionalismo praticado antes e depois do Inquérito (incoerente e conservador vs crítico e progressista) encontra-se, por seu turno, já desafiado (Agarez, 2016).

Além disso, deve esclarecer-se que a real influência do Inquérito na conceção de obras públicas não prejudicou a agenda de reaportuguesamento da arquitetura defendida pelo regime nem desagradou aos responsáveis pela avaliação dos projetos. Ao invés de constituir o Cavalo de Troia dos arquitetos de então (uma iniciativa patrocinada pelo Governo que viria a invalidar a própria visão que este detinha acerca de uma arquitetura nacional contemporânea), o Inquérito contribuiu de forma decisiva para sensibilizar a geração que se afirma após a Segunda Guerra Mundial (a que se empenha politicamente e opera uma defesa mais tenaz do Movimento Moderno de pendor internacional) para o potencial criativo da adaptação da arquitetura ao contexto local.

Reconhecida a necessidade tanto de complexificar a leitura sobre a produção arquitetónica do Estado Novo, como a de ultrapassar uma definição meramente formal de modernismo, importa ponderar uma releitura da arquitetura do regime. Considera-se que a mesma configurou um fenómeno plenamente modernista. Para o fundamentar julga-se pertinente mobilizar dois contributos. Em primeiro lugar, o da historiografia internacional produzida nas três últimas décadas sobre a relação entre modernismo e fascismo, na qual se desenha uma crescente tendência para considerar como modernista a produção artística de regimes inseridos nessa tipologia

³ Cf. Lino (1929, p. 5-6); Almeida (1970, 2010); Rosmaninho (2002-2003).

política^[4]. Em segundo lugar, a mais recente historiografia portuguesa que, ao debruçar-se sobre a realidade de outros setores durante o Estado Novo (da agricultura e pecuária à colonização interna e externa, passando pelo desenvolvimento das ciências sociais^[5]), demonstrou não haver contradição no recurso à ciência e à tecnologia para a prossecução de um projeto de sociedade adverso à matriz política liberal do iluminismo e, portanto, aos valores liberais e democráticos.

Adota-se, na interpretação da arquitetura do Estado Novo que em seguida se fundamenta (Brites, 2012, 2014), a definição maximalista de modernismo proposta por Roger Griffin (2007). Não restringindo o fenómeno à esfera estética, este historiador concebe-o como o conjunto heterogéneo de reações palingenéticas que visaram contrabalançar, entre a segunda metade do século XIX e o final da Segunda Guerra Mundial, o que se percecionou como consequências adversas do processo de modernização ocidental. Não só variaram os aspetos que se identificaram como «patológicos» como, sobretudo, a forma de os corrigir e ultrapassar. Entre eles destacava-se, de forma alternada ou cumulativa, a difusão do racionalismo, do liberalismo e da secularização, o culto do progresso e a fé generalizada na evolução científico-tecnológica, a urbanização e a industrialização, o desenvolvimento de uma sociedade de massas e a globalização do capitalismo. A pluralidade de experiências que o conceito de modernismo abarca (entre as quais o próprio fascismo) deteve como denominador comum a procura de transcendência e regeneração face à alegada decadência e anarquia resultante da transformação das instituições, estrutura social e sistema de crenças tradicionais. Tais manifestações pretendiam, assim, inaugurar uma «modernidade alternativa» (Griffin, 2007, p. 55).

À luz desta grelha analítica e aplicando-a ao campo artístico, não só se ultrapassa um entendimento formalmente limitado de modernismo, como se concilia, dentro da mesma categoria interpretativa, experiências à primeira vista tão distintas como a conceção de uma banda de habitações estandardizadas e a recuperação e reinvenção das tradições folclóricas e

⁴ Cf., nomeadamente: Doordan (1988); Adamson (1993); Hewitt (1993); Roger Griffin (1995; 2007; 2008); Affron & Antliff (1997); Braun (2000); Antliff (2002); Gentile (2003); Lazzaro & Crum (2005); Antliff (2007); Fuller (2007).

⁵ Cf., nomeadamente: Saraiva (2016); Ágoas (2010a; 2010b; 2012); Silva (2013); Castelo (2012); Jerónimo (2013).

costumes tradicionais de um determinado povo. Se a primeira pretendeu dar resposta às prementes necessidades da cidade contemporânea, corrigindo os desequilíbrios que poderiam fomentar a revolução social, a segunda ambicionou contrariar uma globalização amnésica e desnacionalizadora, uma «invasão» do estrangeirismo e/ou cosmopolitismo.

Embora a definição tipológica do Estado Novo português não reúna unanimidade na comunidade historiográfica, opta-se por o incluir na categoria maximalista de fascismo⁶, não obstante os traços específicos que, à semelhança de qualquer fenómeno histórico, deteve e a sistemática defesa que realizou da sua originalidade no quadro das ditaduras modernas. Partindo da Ditadura Militar (1926-1933) que pôs fim à Primeira República (1910-1926), estruturou-se e consolidou-se como ditadura de direita tendencialmente totalitária. Nacionalista e centralista, imperialista e protecionista, intervencionista e corporativista, opôs-se de forma radical às alternativas liberal, demoliberal, democrática e socialista.

Não se descure o facto de Roger Griffin considerar o Estado Novo um regime para-fascista (1991), desprovido, portanto, da natureza revolucionária e radical patente na Alemanha nazi ou na Itália fascista. No entanto, tal não invalida a adoção, nesta reflexão, da sua definição de modernismo (Griffin, 2007). Bem pelo contrário, ela constitui uma ferramenta da maior utilidade para (re)pensar, de forma comparada e global, a relação entre autoritarismo e modernidade. O próprio autor identifica no caso português, como em outros para-fascismos, a existência de uma variante própria de «modernidade alternativa». A arquitetura do Estado Novo exemplifica, no seu hibridismo entre tradição e novidade, na sua vontade de futuro ancorada num determinado passado (seleccionado, reescrito ou inventado), uma versão do que Griffin denominou como «rooted modernismo» (2016).

É verdade que em comparação com outros regimes fascistas, o caso português apresenta um menor nível de «radicalismo ideológico», quer durante o salazarismo, quer sobretudo no decurso do marcelismo (Nunes, 2016, p. 141). Esta relativa moderação, verificável tanto ao nível do exercício do poder como no grau de clareza da sua enunciação ideológica, é explicável

⁶ Sobre o debate relativo à classificação do Estado Novo, cf., entre outros: O Fascismo em Portugal (1982); O Estado Novo (1987); Cruz (1988); Rosas (1989; 2001); Nunes (1989); Nolte (1991); Pinto (1992; 2006; 2011a; 2011b; 2012); Collotti (1992); Lucena (1995); Torgal (1997); Linz (2000); Medina (2000); Nunes (2002); Pinto & Kallis (2014).

à luz de condicionalismos estruturais e conjunturais endógenos e exógenos, da necessidade de equilibrar interesses conflitantes no plano interno e do perfil da chefia superior do regime e dos seus dirigentes intermédios (Nunes, 2016). No entanto, crê-se que tais fatores não inviabilizaram o projeto totalizante que o Estado Novo deteve e aplicou na sociedade portuguesa, nem tão-pouco limitaram a sua vontade de futuro. A arquitetura, enquanto tecnologia social capaz de influenciar o comportamento dos corpos (gestão espacial) e das mentes (discurso ideológico expresso visualmente; referencial para a contínua reelaboração identitária), integrou ambos os desígnios.

As vertentes nacionalista, historicista e ruralista, que se encontram patentes na arquitetura à semelhança de outras áreas de intervenção do regime, embora evidenciem uma resistência ao processo de modernização estão longe de coartar a vocação modernista da ditadura chefiada por António de Oliveira Salazar. A recuperação das origens, do núcleo sadio e puro no qual se teria de basear todo o renascimento nacional, continha, sob a capa do pretense resgate da autenticidade, um programa de radical transformação social. Deste modo, a demanda de uma genuinidade foi absolutamente artificial. Ainda que este processo de reinvenção ou reformulação dos aspetos tidos por «genuínos» ou «tradicionais» não configure uma invenção ou traço exclusivo do salazarismo, a escala e o modus operandi da sua prossecução são elucidativos da natureza ditatorial e moderna do regime. O processo traduz a atuação do «Estado jardineiro» (Bauman, 1991, p. 20), o qual, em prol da reorganização do jardim nacional, instaura práticas para a eliminação das ervas daninhas e para o crescimento e proliferação das plantas regulares. O resgate de um passado «saudável» funcionou, assim, a um só tempo como curativo e profilaxia: eliminou os sintomas degenerativos no presente e preveniu desvios futuros. Em qualquer dos casos, a viagem ao passado tinha sempre agendado o retorno ao presente, momento em que se travava a «batalha» de «salvação», a «missão» de «regeneração» de uma Nação alegadamente doente e enfraquecida por um século de liberalismo monárquico e republicano.

É neste contexto que a arquitetura do fascismo português deve ser compreendida. Ela constitui uma das ferramentas da engenharia social levada a cabo pelo regime. Reflete, por isso, uma prática política da modernidade que, conquanto aplicada em nome de um ideário político e social distante das Luzes, parte da crença iluminista de que era possível moldar

e aperfeiçoar a natureza humana. Além disso, só num Estado moderno poderia ter ocorrido o desenvolvimento de programas arquitetónicos com a escala e a organização, o enquadramento legal e o *know-how* técnico, a racionalização e burocratização que detiveram com o salazarismo. Com efeito, o Estado Novo radicalizou e aplicou numa escala sem precedentes a transformação que o século XIX operou no âmbito da conceção dos edifícios e do urbanismo: a sua conversão em duas tecnologias de poder, distintas, mas articuladas, a disciplinar e a reguladora (Foucault, 2003, p. 250-251). A primeira, dirigida ao controlo do(s) corpo(s), criou mecanismos de gestão espacial dos indivíduos com vista à normalização do seu comportamento. A segunda, tendo como alvo a população no seu conjunto, dedicou-se a estabelecer regras e padrões de arrendamento, crédito à habitação, seguro de saúde e pensões; higiene e saneamento básico; organização da malha urbana, etc.

Encontramos estes dois mecanismos (o disciplinador e o regulador) na arquitetura do Estado Novo. Cada edifício público obedecia, de acordo com a sua natureza, a critérios de distribuição espacial destinados a assegurar o correto e ordeiro desempenho das funções que lhe estavam afetas (tribunais, agências do banco do Estado, estações dos Correios, Telégrafos e Telefones, etc.). Este controlo sobre o corpo sobressaía ainda mais em infraestruturas dedicadas à educação (escolas primárias, liceus, universidades), à organização dos tempos livres (colónias de férias, entre outras), à saúde e assistência social (hospitais, sanatórios, casas do povo, etc.), à habitação de iniciativa pública (bairros de casas económicas, entre outros) e à correção/punição (cadeias, prisões, etc.), de cujo projeto e construção se responsabilizaram, na maioria dos casos, entidades administrativas especializadas que, envolvendo nomeadamente engenheiros e arquitetos, se ocupavam do estudo da sua configuração, o qual podia incluir viagens a outros países para a observação das mais avançadas propostas tipológicas.

Embora muitas das tipologias arquitetónicas que se acabam de referir possuíssem antecedentes oitocentistas, não configurando, pois, uma invenção do fascismo, é com este regime que tais programas funcionais se tendem a tipificar, a planear centralmente e a implantar de forma sistemática. Estes não pretendiam apenas satisfazer imperativos funcionais. Visavam, também, materializar arquitetonicamente o multiforme aparelho estatal de domínio, domesticação, inculcação e repressão ideológica.

No que respeita a mecanismos do âmbito regulador, verifica-se um esforço no sentido de fixar no plano jurídico os procedimentos para a avaliação de projetos, fiscalização e realização de obras públicas, bem como políticas de planeamento urbano, previdência social e habitação de iniciativa pública, arrendamento e expropriação, construção, higiene, salubridade e saneamento. Estas preocupações, nascidas em grande parte nos últimos anos da Monarquia Constitucional e durante a Primeira República (e. g. Teixeira, 1992), conhecem um reforço legislativo decisivo com a Ditadura Militar e, sobretudo, com a formalização do Estado Novo em 1933. Este percurso traduz, por um lado, o franco desenvolvimento destas valências de atuação do Estado e o entendimento das mesmas como prioridades. Por outro, revela um processo de complexificação e burocratização, plasmado num crescente detalhamento e densificação legislativos, que permitiu reduzir a margem de erro, uniformizando opções e, portanto, também resultados (Brites, 2014).

Paralelamente, mobilizaram-se saberes e procedimentos científicos (com destaque, neste campo em particular, para os das ciências sociais) para mapear e conhecer com a maior exatidão possível a realidade que se pretendia transformar. Cite-se, a título de exemplo, a realização do Inquérito à Habitação Rural no decénio de 1940, o qual se inscreve no conjunto de estudos e levantamentos que procuraram fundamentar a reforma da economia e sociedades rurais posta em marcha pelo regime a partir da segunda metade da década de 1930 (Ágoas, 2010a).

Em segundo lugar, a arquitetura estadonovista espelha a racionalização da prática governamental, característica da modernidade. O desenvolvimento da arquitetura do regime ocorre no quadro de uma campanha de obras infraestruturais, urbanísticas e de construção de equipamentos que o salazarismo, na sequência do reequilíbrio das contas do Estado, levou a cabo como resposta aos traços conjunturais (Crise de 1929 e Grande Depressão) e estruturais (transformação dos modos de regulação socioeconómica e crescimento da intervenção estatal na economia) da época. A sua planificação, implementação e monitorização coube ao grupo socioprofissional dos engenheiros, elite tecnocrática que compunha em larga escala o corpo de agentes responsáveis pela teorização e condução da modernização que, a par do tradicionalismo conservador, teve também expressão tanto na atuação como na composição dos quadros médios e superiores do regime (e. g. Rosas, 2000).

A campanha de obras públicas obedeceu a uma organização centralizadora, hierarquizada e especializada, atingida mediante a junção de dois princípios operativos. O primeiro, iniciado ainda durante a Ditadura Militar, visou reunir no entretanto criado Ministério das Obras Públicas e Comunicações (MOPC)^[7] toda a responsabilidade na preparação, execução e fiscalização de obras de construção ou remodelação de edifícios públicos. O segundo resultou da consciência do volume considerável de obras, da urgência de muitas e do saber técnico específico que implicavam. Tais condicionalismos conduziram à instituição de uma panóplia de organismos – juntas, delegações e comissões administrativas dotadas de um corpo de técnicos próprio (autónomas ou sob alçada da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, mas em todo o caso na dependência do MOPC) – aos quais se atribuiu o encargo de coordenar o planeamento e a construção, pelo território nacional, do conjunto de exemplares de cada tipologia de edifício público.

Procedeu-se, assim, a uma divisão do trabalho regida por critérios de racionalidade, eficácia e eficiência, de que são exemplo a determinação de planos de atividade, a listagem de prioridades de intervenção, a tendência para a tipificação do(s) programa(s) a adotar em cada tipologia arquitetónica (estações dos CTT, tribunais, agências e filiais da Caixa Geral de Depósitos, quartéis, escolas, unidades de cuidados de saúde, prisões, entre outras) e o estabelecimento de um percurso burocrático padrão para a avaliação e aprovação dos projetos de arquitetura, financiados de forma parcial ou total pelo Governo. Tal trajeto, composto pela intervenção de diferentes esferas com capacidade de decisão, mostrou-se capaz de condicionar e moldar qualquer proposta arquitetónica, independentemente do seu eventual radicalismo inicial (Brites, 2014).

A par do sistema jurídico instituído para superintender a arquitetura, o salazarismo criou mecanismos para a vigilância ideológica e a endoutrinação dos arquitetos. Além de o Governo ser o principal encomendante de arquitetura e promover a percentagem mais significativa de exposições no plano nacional e internacional, assegurou, entre outros aspetos, a corporativização compulsiva da classe, o monopólio do ensino da disciplina,

⁷ Criado em Julho de 1932, a partir da transformação do anterior Ministério do Comércio e das Comunicações, o Ministério das Obras Públicas e Comunicações passa a designar-se apenas Ministério das Obras Públicas (MOP) a partir de Dezembro de 1946.

a censura aos discursos ensaístico e científico produzidos sobre a mesma. Além disso, estabeleceu instituições e programas de condução e/ou disciplinamento do fenómeno artístico (Conselho Superior de Belas Artes; Academia Nacional de Belas-Artes; Secretariado de Propaganda Nacional; Junta Nacional da Educação; prémios; «Missões Estéticas de Férias», entre outros^[8]).

Enquadrada a arquitetura e os seus profissionais, esta disciplina artística foi chamada a participar não apenas na construção da imagem (não estática) do regime, como também na remodelação da nação, contribuindo para a transformação de sociabilidades e mundividências em curso. O seu carácter modernista exprime-se, ainda, ao nível da sua linguagem estética, a qual constituiu um outro meio, só artificialmente separado, de prossecução de uma modernidade alternativa. Trata-se, como a própria expressão sugere, de um processo seletivo, negociado e sincrético, passível de reconhecer em outras áreas de intervenção do Estado Novo. A procura de um moderno nacional – uma linguagem construtiva que fosse ao mesmo tempo contemporânea e adequada às características específicas do país e/ou da região – atravessa, conquanto adotando diferentes formulações, toda a produção arquitetónica do regime. Coincide, no essencial, com a agenda perseguida por outros fascismos, como o alemão, o italiano ou o brasileiro, cujas realidades artísticas não deixaram de contar com a admiração de arquitetos e críticos portugueses (Lino, 1933; Colaço, 1937a; 1937b; Branco, 1941). Mas encontra também paralelos com a mundividência cultural registada em sistemas políticos radicalmente distintos. Refram-se, como exemplo, os casos norte-americano e finlandês, cuja arquitetura se elogiou em periódicos generalistas e especializados da época («Arquitectura de hoje pelo estrangeiro», 1938; «Arquitectura das cidades finlandesas», 1944).

Se a necessidade de relacionar um edifício contemporâneo com a especificidade geográfica e/ou histórico-cultural não configurou uma preocupação exclusiva dos fascismos, o que na arquitetura diferencia a natureza político-ideológica destes é, a montante, o seu modo de produção (reduzida espessura entre os limites máximo e mínimo de liberdade criativa, de negociação de opções estéticas e de contenção de divergências) e, a jusante, a forma como se estipulou ou incentivou a sua usufruição, bem

⁸ Sobre a intervenção do Estado Novo no campo cultural, veja-se, entre outros: Ó (1999).

como o elevadíssimo grau de significação ideológica e de propaganda política que deteve.

A especificidade da arquitetura dos fascismos não deve, assim, procurar-se nem no suposto grau de coesão e uniformidade estética do seu património construído, nem no alegado nível de clareza ou conhecimento sobre a disciplina patenteado no discurso dos ditadores. Ambas as interpretações se encontram já abundantemente desafiadas pela historiografia artística, incluindo a que se debruçou sobre o nacional-socialismo (Lane, 1985), à partida o caso que com maior probabilidade evidenciaria a presença destas duas premissas. A ambiguidade do lema da arquitetura dos fascismos e o «pluralismo hegemónico» (Stone, 1997, p. 208) que originou, ao invés de significarem a ausência de uma política cultural própria, atestam a lógica inclusiva que estes regimes praticaram no campo artístico, à semelhança do modo como geriram forças e agentes conflitantes no universo político, social e económico.

A demanda de um moderno nacional, enunciada de forma nebulosa e, por isso, mais clara em relação ao que desaprovava do que na objetivação do que pretendia, abarcou em Portugal gramáticas estéticas tão diversas como a reatualização simplificada de historicismos, os regionalismos, a art déco e o Estilo Internacional. A sua hibridização, a qual prolonga pelo século XX o *modus operandi* eclético da centúria de Oitocentos, concretizou-se mais por via da justaposição de referenciais estilísticos do que pela sua síntese. Como consequência, os edifícios exibiam, com muita frequência, um comportamento conciliatório de fachada. O cunho mais ou menos acrítico deste cruzamento não beliscou, porém, a intenção modernista que presidiu à sua génese. O exercício em si não representou a rejeição da modernidade, mas sim a sua correção; não a repulsa do modernismo artístico, mas a condenação do que nele se perspectivava como internacionalismo apátrida e desagregador, desajustado ao clima, à paisagem e ao que nebulosamente se foi entendendo e redefinindo como o «carácter» do país.

Concluindo, a tentativa de fundamentar a natureza modernista da arquitetura do Estado Novo não passa por nela descortinar resquícios formais do Movimento Moderno, do que resultaria, necessariamente, a manutenção de uma escala valorativa na interpretação do modernismo e a consequente deteção de graus de completude e impureza. O modernismo na arquitetura inclui o Movimento Moderno, mas não se esgota com este

fenómeno, nem ele deve ser tomado como modelo de análise de propostas distintas. Não obstante a sua roupagem tradicionalista e em boa parte através dela, a arquitetura estadonovista foi um instrumento usado para redefinir a sociedade portuguesa e para modificar o seu modo de ver e estar no mundo. Deste modo, as características mais historicistas ou arcaicas desta arquitetura em nada ferem a sua natureza palingenética, ou seja, o seu propósito de regeneração social. O recurso seletivo ao passado alimentou um projeto de futuro. Não descreve um percurso estacionário, mas sim um reativo e corretivo. De modo paralelo, a justificação da interpretação do Estado Novo como um fenómeno modernista não se esgota na identificação dos traços desenvolvimentistas que o fascismo português deteve. Deve, também e sobretudo, partir do reconhecimento da existência efetiva de um projeto de sociedade e de um «homem novo» e centrar-se na análise do modo como estes, rejeitando premissas do processo de modernização, se procuraram atingir através do recurso a instrumentos e procedimentos característicos da modernidade.

Documentação e bibliografia

- ACCIAIUOLI, M. (1991). *Os Anos 40 em Portugal: o País, o Regime e as Artes*. «Restauração» e «Celebração». Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, Portugal.
- ADAMSON, W. L. (2010). *Avant-garde Florence: From Modernism to Fascism*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- AFFRON, M., & Antliff, M. (Eds.). (1997). *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*. Princeton: Princeton University Press.
- AGAREZ, R. (2016). *Algarve Building: Modernism, Regionalism and Architecture in the South of Portugal (1925-1965)*. London: Routledge.
- ÁGOAS, F. (2010a). *Saber e Poder. Estado e Investigação Social Agrária nos Primórdios da Sociologia em Portugal*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, Portugal.
- ÁGOAS, F. (2010b). Economia Rural e investigação social agrária nos primórdios da sociologia em Portugal. In N. Domingos & V. Pereira (Eds.), *O Estado Novo em Questão (197-231)*. Lisboa: Edições 70.
- ÁGOAS, F. (2012). Estado, universidade e ciências sociais: a introdução da sociologia na Escola Superior Colonial (1952-1972). In M. B. Jerónimo (Org.), *O Império*

- Colonial em Questão (Sécs. XIX-XX). Poderes, Saberes e Instituições* (317-347). Lisboa: Edições 70.
- ALMEIDA, P. V. & Fernandes, J. M. (1986). *História da Arte em Portugal. A Arquitectura Moderna*. Lisboa: Alfa.
- ALMEIDA, P. V. (1970). Raul Lino. Arquitecto moderno. In *Raul Lino, Exposição Retrospectiva da sua Obra* (115-188). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALMEIDA, P. V. (1986). Carlos Ramos – uma estratégia de intervenção. In *Carlos Ramos. Exposição retrospectiva da sua obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALMEIDA, P. V. (2002). *A Arquitectura no Estado Novo: Uma Leitura Crítica. Os Concursos de Sagres*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ALMEIDA, P. V. (2010). *Dois Parâmetros de Arquitectura Postos em Surdina. O Propósito de uma Investigação*. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo.
- ANTLIFF, M. (2002). Fascism, Modernism, and Modernity. *The Art Bulletin*, 84, 148-169.
- ANTLIFF, M. (2007). *Avant-garde Fascism the Mobilization of Myth, Art, and Culture in France, 1909-1939*. Durham, NC: Duke University Press.
- Arquitetura das cidades finlandesas. (1944). *Diário da Manhã*, 4552, 3.
- Arquitetura de hoje pelo estrangeiro. (1938). *A Arquitectura Portuguesa*, 37, 22.
- BAUMAN, Z. (1991). *Modernity and Ambivalence*. Ithaca: Cornell University Press.
- BERGDOLL, B. (2000). *European Architecture. 1750-1890*. Oxford: University Press.
- BORSI, F. (1987). *The Monumental Era. European Architecture and Design. 1929-1939*. London: Lund Humphries Publishers.
- BRANCO, G. C. (1941). Manifestação cultural. A moderna arquitectura alemã através da interessante exposição que vai abrir nas Belas-Artes. *Diário de Lisboa*, 6807, 5 e 7.
- BRAUN, E. (2000). *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics Under Fascism*. New York: Cambridge University Press.
- BRITES, J. (2012). *O Capital da Arquitectura (1929-1970): Estado Novo, Arquitectos e Caixa Geral de Depósitos* (Tese de Doutoramento, versão policopiada). Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.
- BRITES, J. (2014). *O Capital da Arquitectura. Estado Novo, Arquitectos e Caixa Geral de Depósitos (1929-1970)*. Lisboa: Prosafeita.
- CASTELO, C. (2012). Ciência, Estado e desenvolvimento no colonialismo português tardio. In M. B. Jerónimo (Org.), *O Império Colonial em Questão (Sécs. XIX-XX). Poderes, Saberes e Instituições* (349-387). Lisboa: Edições 70.

- COLAÇO, T. R. (1937a). O exemplo do Brasil. *A Arquitectura Portuguesa*, 23, 1-8.
- COLAÇO, T. R. (1937b). Nota. *A Arquitectura Portuguesa*, 24, 25.
- COLLOTTI, E. (1992). *Fascismo, Fascismos*. Lisboa: Editorial Caminho.
- CRUZ, M. B. (1988). *O Partido e o Estado no Salazarismo*. Lisboa: Editorial Presença.
- DOORDAN, D. P. (1988). *Building Modern Italy: Italian Architecture 1914-1936*. New York: Princeton Architectural Press.
- O Estado Novo. Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*. (1987). Lisboa: Editorial Fragmentos.
- O Fascismo em Portugal. Actas do Colóquio*. (1982). Lisboa: A Regra do Jogo.
- FERNANDES, J. M. (2003). *Português Suave. Arquitecturas do Estado Novo*. Lisboa: IPPAR.
- FERNANDEZ, S. (1988). *Percurso. Arquitectura Portuguesa. 1930/1974*. Porto: FAUP.
- FERREIRA, N. (2017). *A Arquitetura residencial portuense na primeira metade do século XX. Autores, tipologias e morfologias*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras – Universidade do Porto, Portugal.
- FOUCAULT, M. (2003). «*Society Must be Defended*». *Lectures at the Collège de France, 1975-76*. New York: Picador.
- FRAMPTON, K. (1985). Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance. In H. Foster (Ed.), *Postmodern Culture* (16-30). London: Pluto Press.
- FRANÇA, J. A. (1974). *A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- FULLER, M. (2007). *Moderns Abroad. Architecture, Cities and Italian Imperialism*. London/New York: Routledge.
- GENTILE, E. (2003). *The Struggle for Modernity: Nationalism, Futurism, and Fascism*. Westport, CT: Praeger.
- GRIFFIN, R. (1991). *The Nature of Fascism*. London: Pinter Publishers.
- GRIFFIN, R. (1995). Nazi Art: Romantic Twilight or Post-Modernism Dawn?. *Oxford Art Journal*, 18, 103-107.
- GRIFFIN, R. (2007). *Modernism and Fascism: the Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- GRIFFIN, R. (2008). Modernity, Modernism, and Fascism: A ‘Mazeway Resynthesis’. *Modernism/Modernity*, 15, 9-24.
- GRIFFIN, R. (2016). Fascism’s Modernist Revolution: A New Paradigm for the Study of Right-wing Dictatorships. *Fascism*, 5, 105-129.

- HEWITT, A. (1993). *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-garde*. Stanford, CA: Stanford Univ. Press.
- JERÓNIMO, M. B. (2013). The States of Empire. In L. Trindade (Ed.), *The Making of Modern Portugal* (65-101). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- LANE, B. M. (1985). *Architecture and Politics in Germany: 1918-1945*. Cambridge Mass.: Harvard Univ. Press.
- LAZZARO, C., & Crum, R. J. (2005). *Donatello Among the Blackshirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*. Ithaca: Cornell University Press.
- LINO, R. (1929). *A Casa Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- LINO, R. (1933). Carta a António de Oliveira Salazar (7 de Março). *Arquivo Nacional Torre do Tombo: Arquivo Oliveira Salazar*. AOS/CP-156, pasta 4.3.7/21.
- LINZ, J. (2000). *Totalitarian and Authoritarian Regimes*. London: Lynne Rienner Publishers.
- LUCENA, M. (1995). *O Regime Salazarista e a sua Evolução*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos.
- MAIA, M. H., Cardoso, A. & Leal, J. (2013b). *Dois Parâmetros de Arquitectura Postos em Surdina. Leitura Crítica do Inquérito à Arquitectura Regional*. Porto: CESAP/CEAA.
- MAIA, M. H., Cardoso, A., & Leal, J. C. (2013a). *To and Fro: Modernism and Vernacular Architecture*. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo.
- MARTINS, J. P. (1999). Portuguesismo: nacionalismos e regionalismos na acção da DGEMN. Complexidade e algumas contradições na arquitectura portuguesa. In M. Alçada & M. I. T. Grilo (Coord.), *Caminhos do Património* (115-132). Lisboa: DGEMN.
- MEDINA, J. (2000). *Salazar, Hitler e Franco*. Lisboa: Livros Horizonte.
- MONIZ, G. C. (2011). *O Ensino Moderno da Arquitectura. A Reforma de 57 e as Escolas de Belas Artes em Portugal (1931-69)* (Tese de Doutoramento, versão policopiada). Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.
- NOLTE, E. (1991). *Les Mouvements Fascistes: L'Europe de 1919 à 1945*. Paris: Calmann-Lévy.
- Os novos liceus do país. *O Notícias Ilustrado*, 125, Lisboa, 1930, 14.
- NUNES, J. A. (1989). Salazar e os fascismos. *Vértice*, 13, 9-19.
- NUNES, J. P. A. (2002). Tipologias de regimes políticos. Para uma leitura neo-moderna do Estado Novo e do *Nuevo Estado*. *População e Sociedade*, 8, 2002, 73-101.

- NUNES, J. P. A. (2016). A memória histórica enquanto instrumento de controlo durante o Estado Novo. O exemplo do anti-semitismo. *Revista de História das Ideias*, 34, 137-168.
- Ó, J. R. (1999). *Os Anos de Ferro: o Dispositivo Cultural Durante a Política do Espírito, 1933-1949: Ideologia, Instituições, Agentes e Práticas*. Lisboa: Editorial Estampa.
- PEREIRA, N. T. & Fernandes, J. M. (1981). A arquitectura do fascismo em Portugal. *Arquitectura*, 142, 38-48.
- PINTO, A. C. (Ed.). (2012). *The Nature of Fascism Revisited*. New York: Columbia University Press.
- PINTO, A. C. & Kallis, A. (Eds.). (2014). *Rethinking Fascism and Dictatorship in Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- PINTO, A. C. (1992). *O Salazarismo e o Fascismo Europeu: Problemas de Interpretação Nas Ciências Sociais*. Lisboa: Editorial Estampa.
- PINTO, A. C. (2006). De regresso ao fascismo. *Análise Social*, 179, 2006, 611-627.
- PINTO, A. C. (Ed.). (2011a). *Rethinking the Nature of Fascism: Comparative Perspectives*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- PINTO, A. C. (2011b). Portugal, Michael Mann, o fascismo europeu. In M. Mann, *Fascistas* (9-26). Lisboa: Edições 70.
- PORTAS, N. (1973). A evolução da arquitectura moderna em Portugal: uma interpretação. In B. Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna* (vol. 2, 687-744). Lisboa: Editora Arcádia.
- PRISTA, M. L. (2016). A memória de um Inquérito na cultura arquitetónica portuguesa. In 1.º *Colóquio Internacional Arquitetura Popular* (273-288). Arcos de Valdevez: Município de Arcos de Valdevez.
- Os projectos para o Liceu de Lamego. *O Notícias Ilustrado*, 124, Lisboa, 1930, 9.
- ROSAS, F. (1989). Cinco pontos em torno do estudo comparado do fascismo. *Vértice*, 13, 21-29.
- ROSAS, F. (2000). *Salazarismo e Fomento Económico (1928-1948)*. Lisboa: Editorial Notícias.
- ROSAS, F. (2001). O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, 157, 1031-1054.
- ROSMANINHO, N. (2002-2003). A «casa portuguesa» e outras «casas nacionais». *Revista da Universidade de Aveiro – Letras*, 19/20, 225-250.
- ROSMANINHO, N. (2006). *O Poder da Arte: o Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

- SARAIVA, T. (2016). *Fascist Pigs. Technoscientific Organisms and the History of Fascism*. Cambridge, MA: MIT Press.
- SILVA, E. L. (2013). Time to settle down: property, State and its subject. In L. Trindade (Ed.), *The Making of Modern Portugal (178-200)*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Sindicato Nacional dos Arquitectos. (1961). *Arquitectura Popular em Portugal*. Lisboa.
- STONE, M. (1997). The State as patron: making official culture in Fascist Italy. In M. Antliff & M. Affron (Eds.), *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy (205-238)*. Princeton: Princeton University Press.
- TEIXEIRA, C. M. (1992). As estratégias de habitação em Portugal, 1880-1940. *Análise Social*, 115, 65-89.
- TORGAL, L. R. (1997). «Estado Novo» em Portugal: ensaio de reflexão sobre o seu significado. *Estudos Ibero-Americanos*, 1, 5-32.
- TOSTÕES, A. (1997a). Arquitectura portuguesa do século XX. In P. Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa* (vol. III, 524-525). Lisboa: Círculo de Leitores.
- TOSTÕES, A. (1997b). *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50* (2.ª ed.). Porto: FAUP.
- TOSTÕES, A. (2015). *Idade Maior: Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*. Porto: FAUP.
- TOSTÕES, A. (coord.). (2008). *1.º Congresso Nacional de Arquitectura*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Conselho Directivo Nacional.
- TOSTÕES, A., Becker, A. & Wang, W. (Org.). (1997). *Portugal: Arquitectura do Século XX*. München, Nova Iorque, Frankfurt, Lisboa: Prestel/DAM/PF97.

Nota:

Este capítulo foi submetido pela autora aos editores da obra em abril de 2018. Desde então, foi publicada bibliografia adicional sobre os tópicos em questão, a qual, porém, não se encontra referida, dado que o texto se manteve inalterado neste âmbito até à data da sua publicação.

Paisagens harmoniosas

Interpretações artísticas do território no Estado Novo

NUNO ROSMANINHO*

Resumo: Um dos problemas inerentes ao estudo da arte dos regimes autoritários e totalitários reside em distinguir neles o que é próprio e o que vem das décadas anteriores. Para resolver essa dúvida, é legítimo escolher tópicos fundamentais e observá-los numa ampla linha temporal. Isto evita a concessão ao Estado Novo de atributos que vêm de trás e permite apreciar as transformações dentro do regime. Foi com esse intuito que me propus estudar as representações artísticas nacionais do território. A caracterologia étnica, dominante a partir de final do século XIX, estabeleceu um vínculo indestrutível entre as pessoas e a paisagem. Em vez de serem apenas um cenário, a terra, o céu e a luz tornaram-se produtoras da sensibilidade coletiva. Em poucos anos, a paisagem passou a sustentar uma teoria complexa de interpretação artística. Por volta de 1900, era comum pedir aos artistas que, além de pintarem Portugal, pintassem também em português. Esta exigência de tão feliz expressão verbal, foi um campo fértil de debate artístico e identitário.

* Investigador do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas, Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro. Colaborador do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS20).

As paisagens deviam submeter-se a uma ideia de Portugal, em geral associada à ruralidade, à tradição e, no Estado Novo, à humildade, aos valores cristãos, à harmonia social, à felicidade rural. Uma das chaves desse processo é o conceito de harmonia. O seu uso, em crescendo a partir de final de Oitocentos, atingiu a máxima expressão nos anos de 1925/30 a 1945. A busca da harmonia, incluindo da paisagística, intensificou-se quando os conflitos estéticos e políticos se tornaram mais veementes, provando assim que a harmonia de que fala Raul Lino e o regime salazarista não nasce da pacificação dos espíritos mas de um intuito violento e impositivo. Harmonia é a palavra benigna com que se esconde o conflito e a sede incomplacente de vitória. Fala-se de harmonia porque se está em guerra e se deseja, como escreveu Raul Lino em 1945, «recuperar a harmonia perdida da paisagem». Fala-se de harmonia porque, como escreveu Salazar, era preciso conservar a todo o custo a «nossa paisagem moral». Este programa nasceu, como disse, no final do século XIX e nunca mais se desatualizou: qualificou um intuito palavroso contra os chalés, furioso contra o modernismo, imperativo mas cada vez mais solipsista a partir dos anos quarenta e ecológico quando o século XX estava a findar.

Palavras-chave: Arte, paisagem, meio, luz, Portugal

Um dos problemas inerentes ao estudo da arte dos regimes autoritários e totalitários reside em distinguir neles o que é próprio e o que vem das décadas anteriores. Uma das maneiras de resolver essa dúvida consiste em escolher tópicos fundamentais e observá-los numa ampla linha temporal. Isso evita a concessão ao Estado Novo de atributos que vêm de trás e permite apreciar as transformações dentro do regime. Tenho tentado fazê-lo com as apropriações identitárias da arte. E é nesse âmbito que me proponho expor as interpretações nacionais do território. Escolhi analisar os conceitos de paisagem e harmonia. E concluí que, como em relação a outros aspetos, o Estado Novo culminou um processo que lhe é anterior e que teve uma fase definidora na passagem para o século XX.

Este artigo foi desenvolvido a partir dos discursos identitários originais, mas as conclusões podem ser contextualizadas no meu trabalho *A Deriva Nacional da Arte. Portugal, séculos XIX-XXI* e cotejadas com *O Estranho Caso do Nacionalismo Português. O salazarismo entre a literatura e a política*, de Luís Trindade.

1. História da paisagem

A paisagem não é um facto natural: é uma interpretação humana. A natureza proporciona uma infinidade de possibilidades, mas são os homens, determinados pela história e pela cultura, que escolhem os trechos dignos dessa designação. É o olhar que identifica a harmonia e lhe dá significado. A representação nacional da paisagem desenvolveu-se no século XIX, tocou todas as artes e participou num fascinante processo de descoberta do País.

Kenneth Clark explica que, depois da representação simbólica medieval, o Renascimento flamengo praticou uma paisagem mais real, que teve menos voga em Itália e havia de ceder perante o amaneiramento, a idealização, a visão arcádica e pastoril e a ideia de sublime. O carácter factual reapareceu na Holanda em Seiscentos e adquiriu um tom de registo em certos quadros subintitulados *peint d'après nature* em Setecentos e *souvenirs* no início de Oitocentos. No seio do Romantismo, a paisagem tornou-se, como já escrevi, real, idílica, sensível, plena de memória, incluindo a memória nacional.

A descoberta paisagística de Portugal ganhou vigor a partir de meados do século XIX. Entre o conhecimento superficialíssimo demonstrado por João Bautista de Castro em 1745-1758 e o entusiasmo do narrador das *Viagens na Minha Terra* (1843) a contemplar o Vale de Santarém enquanto subia o rio Tejo num vapor, há um abismo histórico e identitário. Enquanto o autor do *Mapa de Portugal Antigo e Moderno* apresenta uma visão distante e imprecisa das províncias, Almeida Garrett exprime um sentimento de apreço e comunhão pelo território e pelas pessoas que nele habitam.

Se a paisagem faz parte de uma ideologia, de uma concepção do mundo, como é que o desenvolvimento contemporâneo da identidade nacional condicionou as suas representações artísticas? A crítica, assim como exultou com as encenações de episódios históricos, apreciou a captação de vistas do território. Para amar a pátria, é preciso conhecê-la, e isso conseguia-se com a viagem, a pintura, a fotografia e a gravura.

A integração da paisagem no imaginário nacional contemporâneo começou com a descoberta romântica do povo, que exprimia as especificidades do território através dos trajes, da fisionomia e da cultura. Mas foi o desenvolvimento do naturalismo pictórico, associado ao ideário ruralista e à voga de caracterologia étnica, que tornou a paisagem um aspeto fundamental no fim do século XIX.

A divulgação das paisagens portuguesas respondeu a uma das inquietações mais paradoxais do nacionalismo: o receio (para não dizer a certeza) de que os cidadãos não conheciam a pátria, sendo isso um dos principais motivos de *desnacionalização*. Quando a caracterologia étnica impôs as suas regras, no fim do século XIX, passou a ser comum pedir aos artistas que, além de pintarem Portugal, pintassem também *em português*. Esta exigência de tão feliz expressão verbal, exposta por José Pessanha em 1895, foi um campo fértil de debate artístico e identitário. Numa tal ordem de ideias, as paisagens deviam submeter-se a uma ideia de Portugal, em geral associada à ruralidade, à tradição e, no Estado Novo, à humildade, aos valores cristãos, à harmonia social, à felicidade rural.

2. Meio

Na segunda metade do século XIX, havia duas palavras para aludir ao território de uma nação: meio e paisagem. Não é o conteúdo que as distingue, mas a pretensão dos autores que as usam. Paisagem dá a poesia, a sensibilidade, o estado de espírito. Meio é o termo dos que aspiram à dedução, à objetividade, à ciência. A crítica identitária das artes preferiu reportar-se à paisagem. No entanto, na segunda metade do século XIX a noção de meio serviu os intuítos de cientificidade e, no cume nacionalista, por causa da ira contra os «estrangeirismos», sustentou os ataques mais obstinados ao modernismo e o elogio do naturalismo pictórico e da casa portuguesa.

O meio como fator explicativo da arte portuguesa emergiu em 1876 na conferência de Luciano Cordeiro intitulada *Da Arte Nacional*. A ação do meio não fica esclarecida, mas as suas palavras marcam um início de uso. O conceito é tão poderoso como vago e, tanto quanto me foi dado perceber, nunca ultrapassou o estatuto de modismo vocabular, quase inútil do ponto de vista hermenêutico.

Sob a influência ou não de Taine, tornou-se comum no final do século XIX considerar o meio uma instância de certificação identitária da arquitetura e de rejeição da que se considerava estranha a Portugal. Em 1888, Joaquim de Vasconcelos dispôs-se a aceitar que a atração pela Flandres não conseguiu subtrair os pintores portugueses «à influência do meio», que também explicaria a portugalização de alguns pintores estrangeiros.

No princípio do século XX, esta palavra, reputada pelos cientistas sociais, ganhou um novo lugar nos discursos caracterológicos. O meio converteu-se num elemento aglutinador da antropologia física com a psicologia étnica. Sem o meio, essa combinação fatal não conseguiria explicar a nação; com ele, dava-se sentido a tudo, incluindo à arte. O meio adquiriu a poética da paisagem, e a paisagem tomou a força impositiva do meio.

O primeiro a conseguir este feito talvez tenha sido José de Figueiredo. Em 1901, logrou unir vocábulos que antes de si corriam separados e assim obter significados imprevistos. Escrever sobre «as tradições mais características da regionalidade e meio da nossa raça» é novo e, para os patriotas, entusiasmante. A ideia de que a arquitetura é determinada pelo meio acabou por criar a convicção de que exprime por excelência a nacionalidade.

José de Figueiredo, ao publicar o estudo sobre os painéis de Nuno Gonçalves em 1910, marcou a historiografia artística com várias ousadias conceptuais e a tal cientificidade, evanescente mas dogmática, que é o ar do tempo. A noção de «meio social e físico» revela-se um contributo inestimável para sustentar a existência de uma escola de pintura portuguesa original apesar de influenciada pelos mestres europeus. Os povos e as suas artes seriam mais determinados pelo clima, pela natureza do solo e pelos recursos naturais do que pela raça e pela língua, uma vez que estas são comuns «a nações consideradas como individualmente distintas». Quando José de Figueiredo se entregou ao estudo da luz e da cor nos quadros dos «primitivos» portugueses, estava precisamente a dar continuidade a esta convicção. «Aquilo a que o pintor não escapa nunca», diz ele, «é à influência física do meio».

O acelerado crescimento do modelo da casa portuguesa na segunda década do século XX fez-se na sólida invocação do «meio físico e social». A revista *A Arquitectura Portuguesa*, não podendo recusar todas as importações estéticas, começou por pedir, amavelmente, que os «bons modelos de arquitetura moderna» fossem adaptados «ao nosso meio» (Nunes Colares, 1915). À medida, porém, que o modernismo se foi difundindo e assustando os tradicionalistas, o meio, mais do que um produtor de originalidade, converteu-se numa arma poderosa que anatematizava automaticamente os «estrangeirismos». As «condições naturais do meio físico», referidas por Aarão de Lacerda em 1917, eram, bem antes do Estado Novo, uma norma indiscutida. E portanto, quando os patriotas se levantaram contra

o internacionalismo artístico, tinham neste universo conceptual um expediente praticamente unânime. Em 1936, o pintor Severo Portela Júnior condenou-o por não ter «clima próprio, esquecendo-se de que a Arte é um produto do meio».

A consagração do meio como categoria de explicação da arte foi um dos motivos que impediu os modernos de abandonarem a sua invocação. Ainda que salientassem a dimensão humana e individual da arte, continuaram a mencionar a influência do meio. E porque não queriam prescindir da identidade nacional, criaram uma lógica explicativa pela qual o indivíduo, trabalhando em total liberdade, continua a ser o melhor intérprete das condições do meio. Na «arte chamada moderna», diz José Bacelar em 1939, «a influência directa exercida pelas obras» dos homens de génio «não é mais, sob o nosso ponto de vista, que uma ação indirecta do meio que utilizou estes fiéis e propulsores intermediários».

O conservadorismo estético discordava deste ponto de vista. Fernando de Pamplona, no livro que publicou em 1944, é um dos que melhor interpretam o apego ao velho conceito de meio, agora em risco de se diluir. Na sua opinião, é impossível pedir ao meio que caucione as liberdades do modernismo, uma vez que o País se desnacionalizara no plano intelectual. Ser português em arte já não poderia decorrer de um automatismo de vivências. O «ambiente, desnacionalizado por longas décadas de ideias e costumes estrangeiros», «desnaturou» os artistas, «vítimas não apenas de si próprios, das suas taras, mas também e sobretudo das taras do meio, que, querendo amadurecê-los antes de tempo, os apodreceu».

Compelidos a estudar a arquitetura tradicional para escaparem à ditadura oficial da casa portuguesa, os arquitetos do Segundo Modernismo tiveram de refundar a noção de meio. Não podiam aceitar a cientificidade oitocentista, nem a vulgata antimoderna, nem tão-pouco o absoluto internacionalismo dos anos trinta. Sobretudo, não quiseram falar de cor. O estudo efetivo da ruralidade, sem a presunção ideológica neolusitanista, levou-os a um entendimento mais ecológico dela. Mesmo assim, foi ainda ao meio que Fernando Távora se reportou, em 1947, quando quis refazer o problema da arquitetura portuguesa, dividindo-o em dois «elementos fundamentais, o Homem e a Terra». A palavra perdera, contudo, o vigor do início do século e entrou num apagamento gradual, paralelo ao do próprio discurso nacionalista.

3. Elogios identitários

À medida que se integrou no ideário nacional, a paisagem foi sujeita aos correntes sistemas de avaliação comparativa, que buscam o valor, a originalidade e a diferença em relação aos outros países. O elogio identitário da paisagem segue vários processos. Um deles é a escolha de sítios representativos, como foi durante muito tempo o caso do Minho. Outro é a superlativização da beleza de certos locais da nação. Desde que Almeida Garrett encontrou belezas incomparáveis no vale de Santarém, não faltou quem se excedesse nos elogios. O redator da revista *Serões*, que lançou um inquérito aos homens de letras sobre «a paisagem portuguesa» em outubro de 1907, garantia que ela se apresentava «sem rival no mundo». «Clima, terra, sol, onde os há melhores? – perguntou. – Só quando se correu mundo debaixo da intempérie e se calcorreou a Europa olhando a loucura do barómetro, é que se é verdadeiramente patriota.» João Penha, um dos depoentes, responde no mesmo sentido: «pode talvez havê-las iguais, mas superiores, não».

Um terceiro processo de elogio identitário da paisagem consiste em valorizar a diversidade, com a qual se consegue harmonizar a evidente disparidade de panoramas. No lançamento do referido inquérito, asseverou-se que «Portugal é um país abençoado, um *bouquet* de paisagens. Tem para todos os gostos. A serra e o mar, a charneca e a mata, e raros serão os países do mundo que se lhe possam opor em belezas naturais» Em França, este discurso também alegrava os patriotas, o que sugere um padrão de panegírico.

A apropriação identitária da paisagem obtém-se ainda pelo imbricamento com a história, ligando alguns sítios a episódios marcantes (Sagres e os Descobrimentos, por exemplo) ou convertendo o território numa explicação da história (é o que ocorre quando se sugere que os Descobrimentos decorrem da vasta costa).

Cada pessoa consegue encontrar no território a conformação do seu pensamento. Convidado a apresentar «o sítio mais pitoresco de Portugal», Sebastião de Magalhães Lima afirmou que a natureza «sorri com a doçura e a bondade de uma mãe carinhosa e pródiga». É possível chegar ao ponto de declarar, como os responsáveis pelo inquérito, que «Portugal é por excelência o país da paisagem», alegando que os «paisagistas» preponderam na

pintura e na literatura. Os grandes autores foram revistos e apresentados enquanto tal, mostrando assim ser próprio de cada época reencontrar-se no passado, escolhendo nele o que é parecido ou certifica o presente.

4. A ideia de harmonia na transição para o século XX

As paisagens nacionais são lugares ancestrais e equilibrados de onde se devem abolir nódoas de estrangeirismo ou de fealdade. É comum pensar essa harmonia como uma idade de ouro situada num passado pouco longínquo. Raul Lino colocou-a ainda no século XIX. Esse equilíbrio ancestral foi tematizado pelo naturalismo pictórico, sobretudo na pintura de costumes. Ramalho Ortigão realizou-a nos artigos que dedicou a Silva Porto em 1879 e 1895. O portuguesismo deste pintor residiria no poder evocativo das suas vistas rurais. Este processo de reconhecimento está na génese da pintura de costumes e já fora intuído por Almeida Garrett. Os neolusitanistas e os seus epígonos passaram décadas a repeti-lo. Querendo refundar a cultura portuguesa mediante um regresso ao campo, Alberto de Oliveira intimou os poetas a mergulhar na paisagem, cuja beleza e força inspiradora não se cansou de engrandecer.

O neolusitanismo estendeu para o século XX a harmonia da paisagem como um equilíbrio gracioso. Em 1909, Veiga Simões valorizou a «paisagem delicadamente harmónica» na pintura e a sua aptidão para medir a nacionalização da arquitetura. Em 1911, escreveu com apreço que «Raul Lino procura a harmonia da casa e da paisagem como o mais seguro efeito de nacionalizar a habitação». Neste tempo, é a própria ideia de harmonia que parece ser própria de Portugal e não apenas as suas diversas declinações artísticas. Em 1910, José de Figueiredo assegura que a cor na pintura espanhola não é harmoniosa.

O valor da harmonia da paisagem ficou cada vez mais importante à medida que cresciam as alegadas ameaças a esse equilíbrio, identificadas com os chalés e as casas dos brasileiros. O tópico da harmonia era determinante para explicar por que motivo se devia rejeitar essas construções e preferir a casa portuguesa. Surgiu para sustentar o repúdio dos estrangeirismos e para defender ideias artísticas e sociais conservadoras.

É a partir de fim do século XIX que a harmonia se torna um conceito mais presente nos discursos identitários e com mais subtis modulações de

significado. Antes, a harmonia era uma adjetivação básica, uma qualidade que estava presente ou não. No século XX, a harmonia da paisagem tornou-se em preocupação constante, um tópico maior que era preciso dilucidar. Ainda em 1901, Joaquim Martins de Carvalho, em «A casa moderna», admira em Raul Lino a capacidade de «construir sem perturbar com uma dissonância o ritmo harmonioso da paisagem».

No século XX, a reivindicação da harmonia faz-se, em crescendo, contra as «adultrações» impostas pela vida «moderna» e pelas formas artísticas que lhe estão associadas. A invocação da harmonia adquire um tom mais agreste, próprio de quem se sente ameaçado. A harmonia é o horizonte dos patriotas conservadores em arte. Esses autores, ainda que garantam aceitar a aceleração vertiginosa da realidade, pedem à harmonia, essa palavra consensual e tranquila, que modere a velocidade e preserve, como escreve Sousa Viterbo no artigo «A casa portuguesa», em 1904, «os princípios imutáveis da estética». A harmonia reporta-se cada vez mais a uma idade de ouro e os seus propugnadores chegam a referir-se a «uma harmonia perfeita» (Raul Lino, 1918). E assim a reivindicação da harmonia se vai aproximando do desejo de uniformidade, que é uma das marcas do Estado Novo.

5. A paisagem cria o homem

A valorização identitária da paisagem não se restringiu ao apreço pelas suas belezas, diversidade e pitoresco. A caracterologia étnica estabeleceu um vínculo indestrutível entre as pessoas e as paisagens. Em vez de ser apenas um cenário, tornou-se uma produtora da sensibilidade coletiva. As pessoas seriam um reflexo do lugar onde vivem. Em 1890, Ramalho Ortigão abriu caminho à ideia de que os homens e a sua arte são um produto da paisagem. Ele não inventou esta conceção, que circulava pela Europa, mas extraiu dela as consequências artísticas e divulgou-a em Portugal. Ao acentuar o efeito da paisagem «na formação e no desenvolvimento cerebral» da «raça portuguesa», Ramalho Ortigão reforçou a ideia de uma paisagem que cria o homem, que o conforma, que particulariza a sua sensibilidade e o une à terra onde nasceu. É fácil ver aqui a ideia da paisagem criando-se a si própria através dos homens cujos cérebros e emotividade ajudou a moldar. Ouvido pela revista *Serões* em 1907, Teófilo Braga atreveu-se a

dizer, invertendo a ordem dos fatores, que: «A paisagem portuguesa é como quem diz um aspeto moral exprimindo o génio deste povo, ou reflexo objetivo da sua alma.»

Não se pode dizer que estas implicações foram literalmente inventadas pelo nacionalismo, mas é seguro que foi o nacionalismo que as aperfeiçoou e destacou. A influência da paisagem na pintura encontra-se delineada por Goethe em final do século XVIII. Na *Viagem a Itália*, conta que esteve no palácio Pisani Moretta no dia 8 de outubro de 1786 para ver um quadro de Paolo Veronese intitulado *A família de Dario diante de Alexandre*, atualmente na National Gallery de Londres. A experiência provocou-lhe uma ideia que ele tomou por original e muito sua:

É óbvio que o olhar se forma a partir dos objetos que vemos desde a juventude; sendo assim, o pintor veneziano tem de ver tudo de forma mais clara e serena que outras pessoas. Nós, que vivemos num solo ora sujo, ora poeirento e sem cor, que faz escurecer os reflexos da luz, talvez mesmo em aposentos acanhados, não podemos criar a partir de nós próprios um olhar alegre como o dele.

Para sustentar esta explicação do colorido e da luminosidade da escola veneziana, Goethe invocou a sua própria experiência:

Quando atravessei as lagunas com o sol a pino e me pus a observar os gondoleiros pairando leves no bordo das suas gôndolas, vestidos de cores vivas, remando, e como eles se destacavam no céu azul sobre o espelho verde-claro, tinha diante de mim o mais belo e autêntico quadro da escola veneziana. O sol fazia ressaltar as cores locais, ofuscando, e as zonas de sombra eram tão claras que poderiam facilmente ser também transformadas em espaços de luz. O mesmo se pode dizer dos reflexos da água esverdeada do mar. Tudo estava pintado em tons claros sobre tons claros, de tal modo que o toque final tinha de ser dado pela espuma da onda e os revérberos brilhantes sobre ela.

O pensamento de Goethe não tem contornos nacionais. Escreve sobre Veneza, não sobre Itália; compara com a região de onde vem, não com a Alemanha. No entanto, a sua hermenêutica é a que sustenta os intuitos diferenciadores das nações.

No início do século XX, a paisagem era uma teoria complexa de interpretação artística. Em 1901, José de Figueiredo destaca a consonância que deve haver «entre o temperamento do artista e a região que escolheu pintar». Realiza-se assim uma atualização identitária e caracterológica da paisagem: as paisagens influenciam os pintores, chamam-nos de acordo com o poder que conseguem exercer na sensibilidade do artista, e os artistas, atraídos por certas paisagens, reinterpretem-nas conforme o seu «temperamento especial». Esta ideia supõe uma valorização das regiões que não se encontra tão claramente em Ramalho Ortigão. Não há a paisagem de Portugal, mas paisagens diversificadas que justificam a existência de «uma maneira regionalmente especial de temperamento que é própria a cada país, com diferenciações de província para província». A sua sofisticação interpretativa é notável. Ele inova, não por recomendar aos pintores o conhecimento de Portugal, mas por salientar a conveniência de cada um escolher como tema dos seus quadros a «região que mais se harmonizasse com o seu temperamento». José de Figueiredo torna a interpretação pictórica da paisagem um ato complexo, subtil, da ordem da sensibilidade, do temperamento.

A íntima relação entre as pessoas e o território, a força que a paisagem tem para moldar o carácter dos artistas e assim produzir uma identidade artística nacional, desaconselha a longa permanência dos artistas no estrangeiro, sobretudo numa fase juvenil, em que o carácter se desenvolve e corre o risco de se adaptar a uma terra estranha. São estas convicções que tornam tão grave o problema da «desnacionalização» da paisagem. No século XIX, era uma questão de beleza e equilíbrio. Agora, há um perigo sistémico.

6. Sagração da paisagem

Nas primeiras décadas do século XX, a paisagem adquire um valor acrescido graças à complexificação dos seus conteúdos. Por causa disso, toma um lugar mais central nos debates identitários. A paisagem é um líquido amniótico a que todos os patriotas se acolhem e onde todas as artes se portugalizam. Há os que insistem no seu poder. Em 1915, Aarão de Lacerda dizia que «a paisagem transmite impressões fortes e tão indeléveis que a arte tem de se sujeitar à sua influência poderosa». Há os que reiteram as

ameaças. Em 1918, Raul Lino afirma que as «nossas lindas paisagens» estão ameaçadas pelas casas tiradas das revistas francesas e pelas «pontes metálicas das vias férreas». Há os que começam a procurar nela argumentos contra o modernismo porque identificam o respeito pela paisagem com o naturalismo pictórico e a casa portuguesa. Os projetos de Raul Lino pareciam bons a Veiga Simões, em 1909, porque sentia «a impressão de que a casa não destaca à paisagem, antes se confunde nela». De modo geral, defende-se a casa portuguesa por traduzir o clima, a paisagem e a maneira de ser do povo português (Alberto de Morais, 1910).

A paisagem converte-se num argumento poderoso, liga-se ao conceito inquietante de raça e obnubila-se no seio da caracterologia étnica. Na *Arte de Ser Português*, Teixeira de Pascoaes afirma que a paisagem não determina apenas as pessoas: é a origem da «alma lusíada», é uma «influência moral» que se cruza com «fantasmas avoengos», essências e instintos.

7. A harmonia em face dos «excessos modernos»

A reivindicação da harmonia adquiriu um tom cada vez mais combativo. É com esta melíflua palavra que se atacam os «excessos» modernos, mesmo os excessos políticos. Mas como as transformações não param, o desejo de harmonia revela-se cada vez mais irrealizável e, a breve trecho, utópico. A desarmonia não recebe um tratamento apurado até ser fundamental para definir a «cacofonia» de cores e volumes das vanguardas, o choque paisagístico provocado pela arquitetura na paisagem e, de um modo geral, tudo o que é estranho à norma estética oitocentista. C. 1924, o escultor António Teixeira Lopes realiza uma junção de vocábulos própria de um novo tempo. Na Avenida dos Aliados, no Porto, viu «desordem e desarmonia» e um «gosto depravado».

A invocação da harmonia, do bom senso e da moderação nunca conseguiu ocultar o desejo de impor uma ditadura do gosto. E neste aspeto a mansidão das palavras é apenas um dos recursos retóricos do convencimento. Os antimodernos que falam de harmonia pensam realmente em conformidade e resignação. O patriotismo artístico de gosto académico concebe a harmonia como «uma larga sinfonia» (Fernando de Pamplona, 1944) onde todos os autores podem ter o seu lugar se respeitarem certos princípios intocáveis.

Para os antimodernos, a harmonia é um atributo estranho às vanguardas. Uma das maneiras de negar o valor e a pertinência da arte moderna é verberar o seu carácter apátrida, e, do ponto de vista estético, dizer que troca «a originalidade pela extravagância, o sentimento pelo frenesi, a harmonia pelo guincho» (Fernando de Pamplona, 1944).

8. Estado Novo: a casa e a sociedade

Quando Portugal entrou no Estado Novo, dispunha de um lastro de três ou quatro décadas de defesa da paisagem, de exigências de harmonia, de valorização do naturalismo e da casa portuguesa e de protestos contra os estrangeirismos. O Estado Novo não inventou esses espectros identitários, nem o vocabulário, mas deu-lhes intensidade e cobertura estatal.

A ideia de harmonia (artística, social, política, etc.), tão cara ao Estado Novo, encarnou com vigor na casa portuguesa. Este modelo arquitetónico foi, com a pintura de costumes, o ponto nevrálgico onde o encanto ruralista e o academismo estético resistiram em nome da nação. Harmonia é a referência acabada a esse encontro. Serve para qualificar o alpendre, o enquadramento panorâmico, a concordância com a história e a tradição e o próprio modelo social e económico. A harmonia da paisagem é também a da arquitetura e da sociedade.

Embora todos os autores usem a palavra harmonia no singular, é nítido que estão em causa várias pendências. As principais talvez sejam as seguintes: a harmonia estética, traduzida nas cores, na eúritmia de proporções, etc., e que vem das normas mais antigas da arte ocidental; a harmonia com a tradição e a história; e a «harmonia espiritual» (Cottinelli Telmo e Carlos Ramos, 1935), em que a obra se ajusta à psicologia coletiva. Os críticos enaltecem a «harmonia estética» («Arquitetura tradicional portuguesa», 1927), a harmoniosa evolução histórica da arquitetura, o «efeito harmónico e digno» dos conjuntos (Raul Lino, 1929), a harmonia que infunde respeito, a «harmonia de cor» (Reynaldo dos Santos, c. 1930), as «proporções harmónicas» e «uma certa harmonia de tons que se liberta do exagero do futurismo» («A última palavra do futurismo», 1931).

No livro de 1933, Raul Lino considerou a harmonia um dos valores estruturantes e atemporais da arquitetura doméstica portuguesa. Na sua opinião, «qualquer aglomeração de casas» apresenta uma «certa harmonia

no aspeto plástico» que lhe vem das condições económicas, topográficas e climáticas. Designada sob múltiplas variantes vocabulares e aplicada às diversas artes, a harmonia converteu-se num valor determinante, fundador, referencial quando as vanguardas irromperam aos olhos comuns como o reino do contraste, do caos, da libertinagem, enfim, da desarmonia. Há indícios de que os anos trinta, de exacerbação identitária antimoderna, foram também de absolutização da ideia de harmonia.

Efetivamente, no referido livro de 1933, Raul Lino escreveu que a «qualidade espiritual de uma casa assenta em três valores: a naturalidade que vem da simplicidade e do que «é perto ou mais próximo» e se opõe ao «afetado ou rebuscado»; a verdade, que vem da fidelidade «ao princípio que a motiva» e rejeita o fingimento, a ilusão, a teatralidade; a harmonia, que é a condição da beleza e vem do acordo com a função, as necessidades do proprietário e «as condições do local». Raul Lino supõe que a harmonia é um estado ideal mas possível que, depois de alcançado, se impõe como um exemplo, para não dizer como um dogma.

A busca da harmonia intensifica-se quando os conflitos estéticos e políticos são mais veementes, provando assim que a harmonia de que fala Raul Lino e o regime salazarista não nasce da pacificação dos espíritos, mas de um intuito violento e impositivo. Harmonia é a palavra benigna com que se esconde o conflito e a sede incomplacente de vitória. Fala-se de harmonia porque se está em guerra. Deseja-se a harmonia entre o nacionalismo e o modernismo porque eles se têm oposto. Defende-se a harmonia nas obras de arte porque se pensa que ela está ausente das vanguardas. Clama-se pela harmonia da paisagem porque ela exclui o novo ou tende a excluí-lo. Os que pedem a harmonia não querem o compromisso, mas a imposição das suas ideias.

9. Ordem e felicidade nos anos 40

Na secular história de busca da harmonia estética, a novidade dos anos de 1940 talvez consista em acentuar as ideias de ordem e felicidade. Durante décadas, os autores procuraram naquela palavra a eurtmia, a graça, a elegância, a subtileza, a simplicidade, o acordo, a naturalidade. Agora, para contrariar a ameaça do modernismo apátrida, não basta pedir ao arquiteto que ajuste as suas obras ao clima, à tradição, à história, à topografia,

à sensibilidade coletiva, às cores do céu e da terra: é preciso que elas se convertam na melhor expressão do povo, ou, como escreveu Fernando de Pamplona em 1944, no «seu reflexo fiel na vasta harmonia dos conjuntos bem ordenados e felizes». A norma nacionalista dos anos quarenta, assim como considera o modernismo uma aberração inimiga da ordem e da harmonia, procura no povo a fonte dessa ordem que parece imutável e dessa harmonia que é antiga e feliz.

A palavra harmonia, utilizada pela primeira vez de forma consistente por Raul Lino, tornou-se corrente porque obedecia a um intuito geral. Num pequeno artigo publicado no *Mensário das Casas do Povo*, em 1946, Maria Portugal Dias usa-a de modo reiterado para nomear o desígnio de renovação das «indústrias populares», as formas, linhas e cores das obras do artesanato, a relação desses produtos com a paisagem e a tradição, a graça rústica do que permanece indemne às influências estrangeiras.

O sentido da harmonia dos anos de 1940 é afetuoso e vem da estetização do mundo campestre. A «defesa da paisagem rural», enunciada por Carlos Lobo de Oliveira em 1946, é um lugar-comum desse tempo: é uma mistura de regionalismo, antimodernismo e nostalgia aldeã reportados à arquitetura. Com a mesma orientação, o subsecretário de Estado das Corporações pediu que os edifícios das Casas do Povo resultassem «da harmonia das suas linhas com a paisagem» (Manuel Cunha Vieira, 1947). A paisagem adquirira um tal poder evocativo que Oliveira Salazar justificou a proibição da Coca-Cola em Portugal com o terror de imaginar os camiões a passar pela província, a alterar o seu ritmo e a danificar a «nossa paisagem moral»: «Trata-se», escreve ele numa carta dirigida ao responsável da marca na Europa, A. Makinsky, «daquilo a que eu poderia chamar a «nossa paisagem moral». E com força crescente, esclarece o imaginário subjacente àquela expressão:

Portugal é um país conservador, paternalista e – Deus seja louvado – «atrasado», termo que eu considero mais lisonjeiro do que pejorativo. O senhor arrisca-se a introduzir em Portugal aquilo que eu detesto acima de tudo, ou seja, o modernismo e a famosa «efficiency». Estremeço perante a ideia dos vossos camiões a percorrer, a toda a velocidade, as ruas das nossas velhas cidades, acelerando, à medida que passam, o ritmo dos nossos hábitos seculares (Cit. por Mónica, 1996: 221-222).

10. Luz e cor

Devo colocar a hipótese de a harmonia, tão ansiada pelos patriotas da casa portuguesa, se ajustar às convicções caracterológicas desenvolvidas no mesmo período e que atribuíam aos Portugueses um sentimento lírico e doce. Em 1942, em «Algumas obras do arquiteto Edmundo Tavares», refere-se o «doce portuguesismo» da Capela do Monte, na Madeira. Em 1943, Reynaldo dos Santos, em «O espírito e a essência da arte em Portugal», escreve que a alma portuguesa exprime-se «numa doce e terna iluminação interior» (1943: 35).

A hermenêutica identitária, que alcançou uma expressão culminante no Estado Novo, é abrangente e subtil. Os anseios e as ideologias repercutem-se nas grandes causas e nos pequenos tópicos. Os patriotas conseguiram ver na paisagem a beleza, a originalidade, o valor, o carácter, a harmonia, a felicidade da nação. E tão minucioso foi esse olhar que, para o compreender, basta examinar o modo como os historiadores conseguiram criar uma poética nacional da luz e da cor.

A luz é um dos elementos diferenciadores da paisagem portuguesa e o ponto de união entre a terra, o mar e as pessoas. A sua força identitária manifestou-se sobretudo no âmbito da pintura naturalista, no estudo da pintura renascentista portuguesa e na caracterização da casa portuguesa. Na crítica naturalista, o elogio da luz é um dos modos de consagrar a beleza das paisagens e o seu valor nacional. É o que se sente nos artigos dedicados por Ramalho Ortigão ao pintor Silva Pinto em 1879 e 1895. É sobretudo o que diz claramente José de Figueiredo em 1901, quando atribui à luz o poder de determinar a perceção das paisagens e considera o «convencionalismo da luz» a origem da desnacionalização de alguns pintores.

O interesse pelas particularidades de luz na «pintura primitiva» manifestou-se desde pelo menos os anos de 1860, mas foi a psicologia étnica que lhe conferiu relevância identitária. Historiadores, poetas, filósofos e ensaístas, fascinados pela existência de um carácter português, não demoraram a encontrar na luz um ponto de referência comum. Em 1910, José de Figueiredo distinguiu entre a luz gradativa dos portugueses e a luz «dura» dos espanhóis.

Quase se pode dizer que a luz é uma das grandes descobertas identitárias da transição para o século XX. Por ela, um patriota consegue medir o

valor nacional da pintura antiga, das vistas rurais e da arquitetura doméstica. Em 1899, Sousa Viterbo pedia aos criadores da casa portuguesa que a coadunassem com «as linhas dos nossos horizontes luminosos» e José de Figueiredo (1901: 18) generalizava dizendo que a arquitetura de um país dependia «da qualidade e natureza da sua luz». A «natureza forte da nossa luz», «clara e translúcida», escreveu este último, determina os ornatos das casas e a própria «linha geral» menos levantada dos Jerónimos.

Na Primeira República, a luz carregou-se de significado e ganhou ainda mais expressão identitária. As opiniões adquiriram o tom de axiomas: a luz de Portugal é «vaga e suave» e a «mais pintora das luzes» (Afonso Lopes Vieira, 1914); há um «sentimento da luz» que os artistas devem interpretar (Aarão de Lacerda, 1917); a luz determina o carácter da pintura (José Pessanha, 1918). E é este lastro de presunções que passa para o Estado Novo e se dogmatiza. Em 1936, Severo Portela Júnior ainda se limita a dizer que a luz predispõe os Portugueses para a pintura. No entanto, o padrão do Estado Novo será talhado por Reynaldo dos Santos. Onde outros punham ideias soltas, Reynaldo dos Santos criou um pensamento sistemático. No ensaio «O espírito e a essência da arte em Portugal», publicado em 1943, considerou a luz um dos quatro atributos da «sensibilidade portuguesa». Na sua opinião, as qualidades da luz definiram-se no românico e nunca mais se alteraram, convertendo-se numa constante e dando a Portugal uma diferença nítida em relação à generalidade da Europa, onde ela alegadamente mudou de época para época.

Os tradicionalistas e os modernos, opostos em tantos aspetos, coincidem na importância identitária atribuída à luz. O ataque de Almada Negreiros às portuguesadas naturalistas, em 1935, num artigo intitulado «Vistas do Sudoeste», continua a ser feita em nome da «nossa luz». Em 1939, António Pedro explicou a um antimodernista que o artista moderno continua a ser afetado pela luz do seu país. O próprio Álvaro Cunhal não escapou a essa convicção quando defendeu, em 1939, que a arte devia procurar na luz o seu elemento nacional. Desligado das peias naturalistas e académicas, Nuno Portas (1992) destacou na arquitetura portuguesa contemporânea uma maneira de tratar a luz que, embora particular, não prejudica a sua «expressão internacional».

A caracterologia étnica deu à cor um valor identitário paralelo ao da luz. No princípio do século XX, tornou-se comum afirmar que o povo português

tinha uma maneira própria de ver a cor e que essa particularidade se repercutia na pintura. Para caracterizar a diferença, os estudiosos usavam vocábulos ambíguos que também serviam para qualificar o temperamento coletivo: harmonia, sobriedade, etc. Apesar de tudo, essas menções permaneceram circunstanciais até Reynaldo dos Santos lhe ter conferido um valor estruturante. Ele, que foi o historiador de arte oficioso do Estado Novo, integrou a cor no seu poderoso fresco identitário, onde o regime foi buscar as suas certezas artísticas. No ensaio sobre os Primitivos Portugueses, em 1940, dá-lhe intensidade, valor plástico e força temperamental. Mostra ao leitor como se deve apaixonar pela pintura antiga e admirar o poder criador dos Portugueses exercendo-se no trabalho da cor. «Os nossos pintores amavam a cor como uma joia», escreveu ele. Assim como o Estado Novo não admite dúvidas sobre a sua ideia de nação, Reynaldo dos Santos transmite tais certezas acerca da cor que pôde, a partir delas, exercer a prova sobre a diferença de temperamentos entre Portugal e Espanha. Foi Reynaldo dos Santos que, depois de quase um século de apropriação identitária da paisagem, conseguiu deduzir o temperamento português de um pormenor dela. A «doçura do lirismo português» também está na cor. A cor exprime um sentimento da «sensibilidade portuguesa». Em 1943, considerou o «sentimento pictural da cor e do claro-escuro» uma das constantes portuguesas na arte.

11. Persistências modernas

A ideia de harmonia sustentou a análise do passado e os desejos do presente. Aplicada à paisagem, adquiriu um poder quase absoluto. Em 1945, Raul Lino, o epítome deste processo, resumiu tudo num desejo que é dele e do Estado Novo: «recuperar a harmonia perdida da paisagem». Este programa nasceu, como disse, no final do século XIX e nunca mais se desatualizou: qualificou um intuito palavroso contra os chalés, furioso contra o modernismo, imperativo mas cada vez mais solipsista a partir dos anos quarenta e ecológico quando o século XX estava a findar.

Após a II Guerra Mundial, os discursos sobre a identidade artística portuguesa tomaram uma feição sobretudo histórica e a noção de harmonia tendeu a desaparecer. Daqui se pode concluir que o seu uso, em crescendo a partir de final de Oitocentos, atingiu a máxima expressão nos anos de 1925/30 a 1945.

A quebra dos valores epigonais do naturalismo libertou os pintores do mimetismo oitocentista. Para os arquitetos, a insubstituível fusão com o contexto fez-se de muitas maneiras, uma vez que a bela e perene palavra paisagem serviu sempre e a todos, quer representasse o clima, a orografia e a luz, quer os materiais de construção, as maneiras de viver e a própria sustentabilidade ambiental.

Bibliografia

- Algumas obras do arquitecto Edmundo Tavares (1942). *A Architectura Portuguesa*, Lisboa, III série, 90 (setembro), 14-20.
- Arquitectura tradicional portuguesa. O grande casino nas termas de São Pedro do Sul (1927). *A Architectura Portuguesa*, Lisboa, 1 e 6 (janeiro e junho), 49-52 e 21-23.
- BACELAR, J. (1939). Resposta ao inquérito «Depõem críticos e artistas acerca da génese e da universalidade da arte moderna», *O Diabo*, Lisboa, 240 (29 de abril), 4-5.
- BRAGA, T. (1907). A paisagem portuguesa. Inquérito aos homens de letras e outros artistas. De Teófilo Braga, *Serões*, Lisboa, 30 (dezembro), 384-385.
- CARVALHO, J. M. T. (1901). A casa moderna. *Gazeta Ilustrada*, Coimbra, 17 e 18 (21 e 28 de setembro), 132-134 e 140-142.
- CASTRO, J. B. (1870). *Mapa de Portugal Antigo e Moderno*. 3.^a edição revista e acrescentada. Lisboa: Typ. do Panorama. Três volumes.
- COLARES, E. N. et al. (1915). Casa portuguesa. Na última Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Arquitecto, Sr. Edmundo Tavares, *A Architectura Portuguesa*, Lisboa, 9, 10 e 12 (Setembro, Outubro e Dezembro), 33-36, 37-40 e 45-48.
- CORDEIRO, L. (1876). *Da Arte Nacional*. Lisboa: Tipografia do Jornal O País.
- CUNHAL, A. (1939). Resposta ao inquérito «Depõem críticos e artistas acerca da génese e da universalidade da arte moderna». *O Diabo*, Lisboa, 240 (29 de abril), 4.
- DIAS, M. P. (1946). Nacionalização do lar. Adorno e mobiliário, *Mensário das Casas do Povo*, Lisboa, 2 (agosto), 9 e 12.
- FIGUEIREDO, J. (1901). *Portugal na Exposição de Paris*. Lisboa: Empresa da História de Portugal Editora.
- FIGUEIREDO, J. (1910). *O Pintor Nuno Gonçalves*. Lisboa: Tip. do Anuário Comercial.
- GARRETT, A. (1843). *Viagens na Minha Terra*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1984.
- GOETHE, J. W. (2016). *Viagem a Itália*. Lisboa: Bertrand Editora. Tradução de João Barrento.

- JÚNIOR, S. P. (1936). *Arte Antiga, Arte Moderna. Relatório apresentado à Junta de Educação Nacional*. Lisboa: s. e.
- LACERDA, A. (1915?). *Crônicas de Arte*. Porto: Tipografia da Renascença Portuguesa.
- LACERDA, A. (1917). *Estética da Arte Popular*. Coimbra: Edição do Autor.
- LIMA, M. (1907). A paisagem portuguesa. Inquérito aos homens de letras e outros artistas. De Magalhães Lima, in *Serões*, Lisboa, II série, volume V, 28 (outubro), 237.
- LINO, R. (1918). *A Nossa Casa. Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*. 3.^a ed. S. l.: s. e. [Lisboa, Atlântida, 1918.]
- LINO, R. (1929). *A Casa Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- LINO, R. (1933). *Casas Portuguesas*. 9.^a ed. Lisboa: Cotovia, 1992.
- LINO, R. (1945). Vicissitudes da casa portuguesa nos últimos cinquenta anos, in: Lino, R., *Casas Portuguesas*. 9.^a ed. Lisboa: Cotovia, cop. 1992, 109-114.
- LOPES, A. T. (1968). *Ao Correr da Pena. Memórias de uma vida*. Gaia: Câmara Municipal.
- MÓNICA, M. F. (1996). A evolução dos costumes em Portugal, 1960-1995, in: Barreto, A. (org.), *A Situação Social em Portugal, 1960-1995*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 215-231.
- MORAIS, A. (1910). Bairro das Roseiras, do sr. Dr. José de Lacerda e as casas do sr. Álvaro Machado no Alto do Estoril, *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, 7 (julho), 25-28.
- NEGREIROS, A. (1935). Vistas do SW. *Sudoeste*, (2) outubro, 6-12.
- OLIVEIRA, A. (1894). *Palavras Loucas*. Coimbra: F. França Amado.
- OLIVEIRA, C. L. (1946). Defesa da paisagem rural, *Panorama*, Lisboa, 5 (30), s/p.
- ORTIGÃO, R. (1879). Silva Porto. In: ORTIGÃO, R. (1947). *Arte Portuguesa*. Vol. III. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 35-44.
- ORTIGÃO, R. (1890). A arte portuguesa. *Revista Ilustrada*, 15 e 30 de Abril. In: ORTIGÃO, R. (1947). *Arte Portuguesa*. Vol. III. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 135-145.
- ORTIGÃO, R. (1895). Silva Porto, *Arte Portuguesa*, Lisboa, 2 (fevereiro), 26-28.
- A PAISAGEM portuguesa. Inquérito aos homens de letras e outros artistas (1907). *Serões*, Lisboa, II série, volume V, 28 (outubro), 231.
- PAMPLONA, F. (1944). *Rumos da Arte Portuguesa*. Porto: Portucalense Editora.
- PASCOAES, T. (1915). *Arte de Ser Português*. Lisboa: Edições Roger Delraux, 1978.
- PEDRO, A. (1939). Resposta ao inquérito «Depõem críticos e artistas acerca da génese e da universalidade da arte moderna, *O Diabo*, Lisboa, 240 (29 de abril), 4.

- PESSANHA, J. (1895). A Quinta Exposição no Grémio Artístico, *Arte Portuguesa*, Lisboa, 4 (abril), 94-95.
- PESSANHA, J. (1918). A pintura primitiva em Portugal, *Revista de Turismo*, Lisboa, 57 (5 de novembro), 69-70.
- PORTAS, N. (1993). Depoimento in SILVA, Augusto Santos e JORGE, Vítor Oliveira (orgs.), *Existe uma Cultura Portuguesa?* Porto: Edições Afrontamento, 50-54.
- ROSMANINHO, N. (2014). *Identidade Artística Portuguesa*. Aveiro: Universidade de Aveiro. Policopiado. Três volumes.
- ROSMANINHO, N. (2018). *A Deriva Nacional da Arte. Portugal, séculos XIX-XXI*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.
- SANTOS, R. (1940). *Os Primitivos Portugueses*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes.
- SANTOS, R. (1943). *Conferências de Arte*. 2.^a série. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- SANTOS, R. (c. 1930). A arte, in: Sampaio, A. F. (dir.), *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*. Vol. III. Paris e Lisboa: Livrarias Aillaud & Bertrand, 118-120.
- SIMÕES, V. (1909). A nova geração do neolusitanismo. *Os Serões*, 51 (setembro), 201-211.
- SIMÕES, V. (1911). *A Nova Geração. Estudo sobre as tendências actuais da literatura portuguesa*. Coimbra: F. França Amado Editor.
- TELMO, C.; RAMOS, C. (1935). [Um estilo português de arquitectura moderna, in: ALMEIDA, P. V., *A Arquitectura no Estado Novo. Uma leitura crítica. Os concursos de Sagres*. Lisboa: Livros Horizonte.
- TRINDADE, L. (2008). *O Estranho Caso do Nacionalismo Português. O Salazarismo entre a literatura e a política*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- A última palavra do modernismo (1931). *Civilização*, Porto, 38 (agosto).
- VASCONCELOS, J. (1888). A pintura portuguesa nos séculos XV e XVI. Segundo ensaio. Grão Vasco, in: LEAL, Pinho, *Portugal Antigo e Moderno*, volume XI. Lisboa: Livraria Editora de Tavares Cardoso & Irmão, 1890, 1854-1883.
- VIEIRA, A. L. (1914). *A Poesia dos Painéis de S. Vicente. Conferência realizada no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa*. Lisboa: Edição dos «Amigo» do Museu, [1915?].
- VIEIRA, M. C. (1947). As sedes das casas do povo, *Mensário das Casas do Povo*, Lisboa, 9 (março), 1314.
- VITERBO, S. (1899, 1904 e 1922). *Dicionário Histórico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Construtores Portugueses ou a Serviço de Portugal*. Três volumes. Lisboa: Imprensa Nacional.

Mario Sironi, artista fascista

Le Opere sul Lavoro e sulle Corporazioni

MATTEO PASETTI*

Sommario: Al fine di riflettere sul rapporto tra arte e politica sotto il regime di Mussolini, quella del pittore Mario Sironi (1885-1961) è una figura paradigmatica. Esponente di punta dell'avanguardia artistica italiana, egli divenne infatti uno dei maggiori e più consapevoli rappresentanti dell'arte fascista. A differenza di altri artisti e intellettuali, per i quali l'avvicinamento al regime avvenne in modo più controverso, in molti casi sotto la spinta di paura, indifferenza o opportunismo, l'adesione di Sironi agli ideali del fascismo fu totale e duratura (tanto che anche dopo la svolta dell'estate 1943, con la caduta del governo Mussolini e l'armistizio dell'8 settembre, rimase convintamente fascista, aderendo alla Repubblica sociale italiana). Durante gli anni Venti e Trenta, il suo impegno nell'elaborazione di un canone artistico della «rivoluzione fascista» fu perciò costante e molteplice: illustratore di testate come «Gerarchia» e «La Rivista illustrata del Popolo d'Italia»; critico d'arte per vari periodici di regime; decoratore dei padiglioni italiani in alcune esposizioni internazionali; collaboratore nell'allestimento della Mostra della rivoluzione fascista di Roma (1932) e di altre mostre successive; principale firmatario del *Manifesto per la pittura murale* (1933); consulente pubblico in progetti architettonici e urbanistici; autore di numerose grandi opere commissionate dal

* Dipartimento di Filosofia e Comunicazione dell'Università di Bologna.

regime. In questa relazione prenderò in esame soprattutto una serie di importanti lavori degli anni Trenta, dedicati alla celebrazione dello stato corporativo e della politica sociale fascista. Analizzando come uno dei più famosi pittori italiani del XX secolo cercò di tradurre in forme artistiche l'ideologia fascista, metterò al centro della mia riflessione in particolare due questioni storiografiche: 1) il rapporto dell'arte fascista con i concetti di tradizione e di modernità; 2) la comparazione tra l'esperienza italiana e altri tentativi europei di costruire un'estetica di regime. *Parole chiave*: Mario Sironi, arte, fascismo, avanguardia, lavoro.

«L'artista di punta del regime fascista»: così è stato definito Mario Sironi (1885-1961) dalla sua massima biografa, la studiosa canadese Emily Braun^[1]. E in effetti, risulta difficile trovare un esponente del panorama artistico italiano che più di Sironi si sia dedicato alla teorizzazione e alla realizzazione di un'arte propriamente fascista. A differenza di altri artisti e intellettuali, per i quali l'avvicinamento al regime avvenne in modo più controverso, in alcuni casi per paura o opportunismo, la sua adesione agli ideali del fascismo fu risoluta e duratura (tanto che anche dopo la svolta dell'estate 1943, con la caduta del governo Mussolini e l'armistizio dell'8 settembre, egli rimase convintamente fascista, prima aderendo alla Repubblica sociale italiana e poi evitando nel dopoguerra qualsiasi abiura dei vecchi ideali). Tutta la sua produzione degli anni Venti e Trenta fu segnata perciò dal costante tentativo di elaborare un canone artistico della «rivoluzione fascista»^[2], con un impegno espresso in molteplici forme: illustratore, critico d'arte e disegnatore di vignette satiriche per vari periodici di regime; decoratore dei padiglioni italiani in importanti esposizioni internazionali; collaboratore nell'allestimento di mostre e rassegne; principale firmatario del *Manifesto per la pittura murale* (1933); consulente pubblico in progetti architettonici

¹ Emily Braun, *Sironi, Mario*, in Victoria de Grazia, Sergio Luzzatto (a cura di), *Dizionario del fascismo*, vol. 2, Einaudi, Torino 2003, p. 634. Tra i vari lavori della studiosa canadese dedicati a Sironi, si veda in particolare Emily Braun, *Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il fascismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2003 (ed. or. *Mario Sironi and Italian Modernism. Art and Politics under Fascism*, Cambridge University Press, Cambridge 2000).

² Sull'impiego dell'espressione «rivoluzione fascista» si rinvia a George L. Mosse, *The Fascist Revolution. Toward a General Theory of Fascism*, Howard Fertig, New York 1999. Sul contributo di Sironi all'«epopea della rivoluzione» si veda inoltre Emilio Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 177-201.

e urbanistici; e inoltre autore di numerose grandi opere commissionate dallo stato fascista.

Al fine di riflettere sul rapporto tra arte e politica sotto il regime di Mussolini, quella di Sironi appare dunque una figura paradigmatica. In questo contributo, basato su una letteratura storiografica ormai piuttosto ampia e consolidata, prenderò in esame soprattutto una serie di importanti lavori degli anni Trenta, dedicati alla celebrazione dello stato corporativo e della politica sociale fascista. L'obiettivo è duplice: da un lato, inquadrare la proposta estetica sironiana in relazione a tematiche centrali dell'ideologia fascista; dall'altro, utilizzare questo caso esemplare di artista militante per introdurre alcuni snodi cruciali inerenti al nesso tra cultura e fascismo.

La «generazione di Mussolini» e la formazione futurista

Nato nel 1885 a Sassari, in Sardegna, da una famiglia di artisti e musicisti, Mario Sironi visse la prima parte della sua vita a Roma, dove iniziò a dipingere avvicinandosi al futurismo e frequentando la cerchia di Giacomo Balla, Gino Severini e Umberto Boccioni. Nel 1915 fu l'ultimo membro ufficiale dell'originario movimento futurista, firmò il manifesto interventista *L'orgoglio italiano* e si arruolò volontario nelle file dell'esercito: questo intreccio tra impegno artistico, politico e militare – puntualizza la Braun – «gli lasciò in eredità un ardente patriottismo, un fervore militarista e un atteggiamento elitario nei confronti delle masse»^[3]. Durante gli anni del conflitto realizzò le sue prime illustrazioni satiriche e altri disegni sulla vita in trincea, passando lunghi periodi in prima linea fino al trasferimento all'Ufficio propaganda nel 1918. Alla fine della guerra, pur non comparando tra i fondatori dei Fasci di combattimento, frequentò i raduni milanesi del nuovo movimento di Benito Mussolini, con il quale entrò in contatto tramite la mediazione della comune amica Margherita Sarfatti. Nel 1921, a ufficializzare la sua adesione al fascismo, Sironi iniziò a collaborare con «Il Popolo d'Italia» come caricaturista, avviando così una lunga attività di satira e propaganda, che sarebbe proseguita fino al

³ Braun, *Sironi, Mario*, cit., p. 634. La più accurata cronologia della vita di Sironi è in appendice a Mario Sironi, *Scritti editi e inediti*, a cura di Ettore Camesasca, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 419-462.

1940^[4]. Tra i suoi bersagli preferiti, soprattutto nei primi anni, comparivano i due maggiori partiti di opposizione al nascente regime (ovvero il Partito popolare italiano e il Partito socialista unitario, sempre indicati con le sigle allusive «PiPi» e «Pus»), ma anche la stampa liberale (in particolare il «Corriere della sera»), la Società delle nazioni, le potenze europee, la borghesia capitalista.

In questa prima fase della biografia di Sironi, due appaiono gli elementi fondamentali nella definizione del profilo politico dell'artista. Uno deriva dall'appartenenza alla stessa generazione di Mussolini (di appena due anni più vecchio): una generazione nata verso la fine dell'Ottocento e divenuta adulta all'inizio del Novecento, in piena età giolittiana, che visse tutte le contraddizioni della belle époque e venne profondamente segnata – spesso nel corpo, ma nondimeno nella mente – dalla Grande guerra. Ovviamente, non è in alcun modo possibile tracciare un percorso politico univoco per l'intero segmento generazionale, il quale si frantumò in una molteplicità di itinerari ideologici differenti, solo retrospettivamente riconducibili alla contrapposizione tra fascismo e antifascismo. In altri termini, alla «generazione di Mussolini» appartennero sia il fondatore del fascismo e parecchi seguaci della prima ora, tra i quali appunto Sironi, sia importanti esponenti della vita culturale e politica italiana che nulla o quasi condivisero del fascismo e in vari casi si opposero fermamente a esso. Tuttavia, si può indicare almeno un minimo comune denominatore per gran parte di questa generazione, che consiste nell'antigiolittismo.

Com'è stato ripetutamente messo in luce dalla storiografia, contro il progetto politico di Giovanni Giolitti, basato su un compromesso empirico tra la tradizione liberal-democratica e le nuove forze della sinistra riformista, ma privo di una reale prospettiva culturale, si schierò pressoché all'unanimità l'intera classe intellettuale italiana. «La cultura dell'età giolittiana [fu] sostanzialmente antigiolittiana», ha sentenziato ormai diversi decenni fa Alberto Asor Rosa: di conseguenza, «positivismo, radicalismo democratico, socialismo riformista, movimento operaio in ascesa, giolittismo, condizioni storiche speciali del potere borghese in Italia, si confusero così

⁴ Una delle mostre più recenti dedicate a Sironi, tenutasi a Roma nel 2015, si è concentrata proprio sulla sua attività di vignettista per il quotidiano di Mussolini: si veda il catalogo *Mario Sironi e le illustrazioni per il «Popolo d'Italia» 1921-1940*, a cura di Fabio Benzi, Palombi, Roma 2015.

nell'ottica degli intellettuali come un unico schieramento da colpire e da battere»^[5]. In questa temperie si formarono Sironi e la sua generazione, la quale – a prescindere dall'esito finale: fascismo o antifascismo – continuò a esplorare diverse strade alla ricerca di un nuovo ruolo dell'intellettuale all'interno della società, di un nuovo modello di stato in grado di integrare le masse, di una nuova idea di politica configurata più come culto, fede, religione che non come dialettica tra forze, poteri, interessi^[6].

Strettamente connesso all'antigiolittismo generazionale, un secondo elemento costitutivo del profilo politico di Sironi riguarda la sua formazione artistica nel movimento futurista, che rappresentò la prima avanguardia del XX secolo interessata «a una rifondazione complessiva della cultura e della società moderna»^[7]. Nel caleidoscopio di ideali nazionalisti, pulsioni moderniste e aspirazioni rivoluzionarie che formavano l'orizzonte culturale dei futuristi, un punto fermo era fornito dalla prospettiva di una totale simbiosi tra arte e politica. Anzi, per una certa fase della storia del movimento, si può parlare di un vero e proprio sdoppiamento del futurismo, con la creazione nel 1918 di un «partito politico futurista» separato dall'omonima corrente artistica, su iniziativa del leader unico Filippo Tommaso Marinetti^[8]. Un'esperienza breve e contraddittoria, di fatto già conclusa nel 1920, ma che rappresentò un laboratorio importante per l'elaborazione di uno stile politico poi reiterato dal fascismo^[9].

La convergenza nel dopoguerra tra il futurismo politico e il nascente fascismo è spiegabile infatti non solo con una certa affinità ideologica – non condivisa, fra l'altro, da tutti i membri del movimento artistico –,

⁵ Alberto Asor Rosa, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, vol. IV, *Dall'Unità a oggi*, t. 2, Einaudi, Torino 1975, pp. 1107-1112.

⁶ Sull'antigiolittismo come punto di partenza di nuove concezioni dello stato e della politica, si veda Emilio Gentile, *Il mito dello Stato nuovo. Dal radicalismo nazionale al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1999 (I^a ed. 1982).

⁷ Walter L. Adamson, *Futurismo*, in Victoria de Grazia, Sergio Luzzatto (a cura di), *Dizionario del fascismo*, vol. 1, Einaudi, Torino 2002, p. 568.

⁸ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto del Partito Futurista italiano*, in «Roma futurista», 20 settembre 1918. Tra i contributi più recenti sull'esperienza del futurismo politico, cfr. Emilio Gentile, «*La nostra sfida alle stelle*». *Futuristi in politica*, Laterza, Roma-Bari 2009; Angelo D'Orsi, *Il futurismo tra cultura e politica. Reazione o rivoluzione?*, Salerno, Roma 2009; Maddalena Carli, «*Un movimento artistico crea un partito politico*». *Il Futurismo italiano tra avanguardismo e normalizzazione*, in «Memoria e Ricerca», 2010, 33, pp. 15-28.

⁹ Cfr. Carli, «*Un movimento artistico crea un partito politico*», cit., p. 18.

ma anche dal tentativo di proporre l'estetica futurista come stile ufficiale della «nuova Italia». Quando Mussolini salì al governo, l'obiettivo venne disatteso e Marinetti fu relegato in una posizione tutto sommato marginale nella politica culturale fascista, cosicché la creazione dell'«uomo nuovo» venne delegata a un laboratorio totalitario dove il conformismo prevalse nettamente sul ribellismo futurista^[10]. Ciononostante, nel bagaglio intellettuale di alcuni artisti che si erano formati in quella corrente, come Sironi, rimase viva l'idea del connubio tra arte e politica, declinato nelle forme di un coinvolgimento dell'artista non come semplice propagandista, ma come artefice principale dell'invenzione di un nuovo canone estetico.

L'artista «militante»

Negli anni successivi alla Grande guerra, mentre si avvicinava al fascismo e iniziava a collaborare con «Il Popolo d'Italia», il pittore Sironi acquisì maggior notorietà sulla scena artistica europea grazie soprattutto a una serie di lavori sul tema del paesaggio urbano: una ventina di dipinti, oltre a numerosi schizzi e disegni vari, in cui raffigurò la periferia milanese, conferendo un aspetto monumentale all'habitat operaio delle fabbriche, dei capannoni industriali, dell'edilizia popolare, con uno stile essenziale, vigoroso, basato su tocchi chiaroscurali e sulla predilezione per i vuoti e i silenzi rispetto al caos e al disordine della vita metropolitana. Si trattava, in breve, di uno dei *corpus* pittorici più «moderni» che venne prodotto nel panorama artistico italiano dell'immediato dopoguerra, come anche la critica non tardò a riconoscere. Tra tutti i futuristi, solo il Sironi dei *Paesaggi urbani* si confrontò così esplicitamente con la difficile realtà sociale sgorgata dal processo di industrializzazione, offrendo allo stesso tempo una reazione ai principi estetici dell'avanguardia e un loro aggiornamento nella direzione che stava per essere percorsa anche dalla pittura metafisica di Giorgio de Chirico^[11]. Nel complesso, il messaggio che scaturiva da queste opere era piuttosto ambiguo: da un lato, esse mettevano in risalto l'esito alienante del progresso tecnologico e della società di massa; dall'altro,

¹⁰ Cfr. Gentile, «*La nostra sfida alle stelle*», cit., pp. 125-130.

¹¹ Sull'eccezionalità di questa fase del percorso artistico sironiano rispetto agli altri futuristi, cfr. Giuseppe Vacca, *Il «nazionale popolare» di Mario Sironi*, in *Mario Sironi e le illustrazioni per il «Popolo d'Italia» 1921-1940*, cit., pp. 39-46.

evitavano qualsiasi riferimento alla lotta di classe, all'emancipazione del proletariato, alla figura stessa dell'operaio. Mentre sulla stampa fascista il Sironi illustratore commentava in modo pungente gli avvenimenti, il contenuto politico dei suoi paesaggi appariva insomma più oscuro, offrendo sostanzialmente un'immagine di solitudine, desolazione e pessimismo^[12]. Un'immagine che in qualche misura esprimeva avversione nei confronti della città, ma che non corrispondeva del tutto alla retorica antiurbana e ruralista del primo fascismo^[13].

Nel corso degli anni Venti, il legame di Sironi con gli ambienti culturali del regime si consolidò attraverso la collaborazione a varie iniziative. «Il Popolo d'Italia» gli affidò la direzione artistica delle prime esposizioni ufficiali della stampa, mentre altre testate fasciste, come «Gerarchia» e la «Rivista illustrata del Popolo d'Italia», utilizzavano frequentemente le sue illustrazioni. L'esperienza nella progettazione di mostre lo portò a ricevere incarichi per i principali eventi espositivi nazionali e internazionali, dall'Internationale Presse-Ausstellung di Colonia del 1928 all'Exposición Internacional di Barcellona dell'anno seguente, fino alla Mostra della Rivoluzione Fascista apertasi a Roma nel 1932^[14]. Inoltre, nell'ampito della politica corporativa, dal 1927 entrò nei quadri dell'organizzazione professionale della propria categoria come membro del direttorio del Sindacato belle arti della Lombardia.

Intanto in campo artistico Sironi partecipò fin dal 1922 alla nascita di un nuovo movimento, il Novecento, che prefiggendosi un «ritorno all'ordine» dopo le sperimentazioni avanguardistiche del futurismo propose una forma di «classicismo moderno». In teoria, il binomio fra tradizione e innovazione voleva inaugurare uno stile adatto al fascismo^[15]. Non era ancora chiaro, però, se fosse proprio questa l'«arte nuova dei nostri tempi» invocata da Mussolini^[16]: un tema, questo dell'identità dell'arte fascista,

¹² Cfr. Braun, *Mario Sironi*, cit., pp. 58-86.

¹³ Cfr. Pier Giorgio Zunino, *L'ideologia del fascismo. Miti, credenze e valori nella stabilizzazione del regime*, il Mulino, Bologna 1985, pp. 285-286.

¹⁴ Cfr. Braun, *Mario Sironi*, cit., pp. 183-203. Si vedano inoltre le schede sulle singole esposizioni in Andrea Sironi (a cura di), *Sironi. La grande decorazione*, Electa, Milano 2004.

¹⁵ Sui rapporti tra la corrente del Novecento e il fascismo, cfr. Emily Braun, *Novecento, movimento del*, in de Grazia, Luzzatto (a cura di), *Dizionario del fascismo*, cit., vol. 2, pp. 242-245.

¹⁶ Benito Mussolini, *Arte e civiltà*, discorso tenuto all'Accademia di Belle Arti di Perugia il 5 ottobre 1926, in Id., *Opera omnia*, vol. XXII, Dall'attentato Zaniboni al discorso dell'Ascensione

sul quale si avviò un lungo, irrisolto dibattito tra le varie correnti ideologiche del regime, che ebbe tra i protagonisti anche lo stesso Sironi^[17]. A tale riguardo, il contributo teorico più importante da lui fornito consistette senza dubbio nella stesura del *Manifesto della pittura murale*, firmato insieme a Massimo Campigli, Carlo Carrà e Achille Funi nel dicembre 1933. Qui, abbandonata l'ipotesi di trasformare Novecento in modello stilistico ufficiale, era la decorazione di grandi pareti murali a venir presentata come la forma d'arte pittorica più funzionale al fascismo, poiché appariva intrinsecamente dotata di un carattere pedagogico e sociale:

Nello Stato Fascista l'arte viene ad avere una funzione sociale: una funzione educatrice. Essa deve tradurre l'etica del nostro tempo. Deve dare unità di stile e grandezza di linee al vivere comune. L'arte così tornerà a essere quello che fu nei suoi periodi più alti e in seno alle più alte civiltà: un perfetto strumento di governo spirituale. La concezione individualista dell'«arte per l'arte» è superata. [...] L'Arte Fascista rinnega le ricerche, gli esperimenti, gli assaggi di cui tanto prolifico è stato il secolo scorso. Rinnega soprattutto i «postumi» di essi esperimenti, che malauguratamente si sono prolungati fino al nostro tempo. Benché vari in apparenza e spesso divergenti, questi esperimenti derivano tutti da quella comune materialistica concezione della vita che fu la caratteristica del secolo passato, e che a noi non solo è estranea ma riesce profondamente odiosa. La pittura murale è pittura sociale per eccellenza. Essa opera sull'immaginazione popolare più direttamente di qualunque altra forma di pittura. [...] Infatti: sia la pratica destinazione della pittura murale (edifici pubblici, luoghi comunque che hanno una civica funzione), siano le leggi che la governano, sia il prevalere in essa dell'elemento stilistico su quello emozionale, sia la sua intima associazione con l'architettura, vietano all'artista di cedere all'improvvisazione e ai facili virtuosismi^[18].

La pittura murale era elevata dunque a forma espressiva per eccellenza dell'arte fascista, poiché solo la maestosità dei grandi affreschi poteva

(5 novembre 1925 – 26 maggio 1927), a cura di Edoardo e Duilio Susmel, La Fenice, Firenze 1957, p. 230.

¹⁷ Cfr. Alessandra Tarquini, *Storia della cultura fascista*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 92-96.

¹⁸ Massimo Campigli, Carlo Carrà, Achille Funi, Mario Sironi, *Manifesto della pittura murale*, in Sironi, *Scritti editi e inediti*, cit., pp. 155-157.

illustrare la magnificenza del regime. L'idea, in realtà, non era del tutto nuova, dato che il muralismo affondava le proprie radici nella tradizione italiana. Nè tanto meno si trattava di una tecnica necessariamente legata al fascismo: nel Messico degli anni Venti, per esempio, artisti come Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siquieros avevano affidato a straordinari saggi di pittura murale la narrazione della rivoluzione messicana. L'aspetto originale derivava piuttosto dalla fusione, teorizzata da Sironi, di pittura e architettura in un unico progetto monumentale, che presupponeva una stretta collaborazione tra i maggiori interpreti delle diverse discipline^[19]. Inoltre, insieme all'elogio del muralismo, nel *Manifesto* venivano esplicitati anche altri due punti programmatici, che riguardavano sia lo stile artistico più «consono allo spirito» del fascismo, che doveva essere espressione di una sintesi fra tradizione e modernità, sia il ruolo «militante» dell'artista, che doveva comportarsi da servitore di un ideale:

Per essere consono allo spirito della Rivoluzione, lo stile della Pittura Fascista dovrà essere antico e a un tempo novissimo [...]. A ogni singolo artista poi, s'impone un problema di ordine morale. L'artista deve rinunciare a quell'egocentrismo che, ormai, non potrebbe che isterilire il suo spirito, e diventare un'artista «militante», cioè a dire un artista che serve un'idea morale, e subordina la propria individualità all'opera collettiva. Non si vuole propugnare con ciò un anonimato effettivo, che ripugna al temperamento italiano, ma un intimo senso di dedizione all'opera collettiva. Noi crediamo fermamente che l'artista deve ritornare a essere uomo tra gli uomini, come fu nelle epoche della nostra più alta civiltà^[20].

Sironi cercava così di fissare non solo un nuovo canone artistico, sospeso tra passato e futuro, ma anche lo status dell'artista all'interno dell'Italia fascista. Per come veniva concepito nel *Manifesto della pittura murale*, l'artista andava inteso non tanto come un «intellettuale funzionario»,

¹⁹ Cfr. Laura Malvano, *Fascismo e politica delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 1988, pp. 175-184.

²⁰ Campigli, Carrà, Funi, Sironi, *Manifesto della pittura murale*, cit., pp. 156-157. Sul *Manifesto* e i principi del muralismo sironiano, si vedano inoltre Claudia Gian Ferrari, *Sironi e il «Manifesto della pittura murale»: un progetto di fusione delle arti*, e Giovanna Ginex, *Sironi e il muralismo italiano*, entrambi in Sironi (a cura di), *Sironi. La grande decorazione*, cit., pp. 25-30 e pp. 31-38.

che fungesse da semplice tramite fra il regime e le masse per diffondere il dogma, bensì come un «intellettuale militante», capace di mettere il proprio talento al servizio della causa, partecipando attivamente al progetto di pedagogia politica e culturale del fascismo^[21]. Allo stesso tempo, tuttavia, l'arte non sarebbe sorta dalle masse e l'artista non andava confuso con esse: egli era «uomo tra gli uomini», ma dotato di genio; egli lavorava per il popolo, ma non vi apparteneva. Operando nel regno dello spirito – è stato osservato ancora dalla Braun a esegesi del *Manifesto* – «il suo compito pedagogico si distingueva dalla fatica del lavoratore manuale o dell'impiegato, e collocava la sua figura nei ranghi dell'élite dirigente»: l'artista «militante» di Sironi si differenziava così sia dall'intellettuale organico di Antonio Gramsci, sia dall'artista-produttore di Walter Benjamin^[22]. Fu in questa prospettiva elitaria che Sironi agì per tutta la durata della sua militanza fascista, fino al crollo del regime.

Due opere sul lavoro e sulle corporazioni

Nella poliedrica iconografia fascista prodotta da Sironi durante il Ventennio trovarono posto diverse tematiche, dal culto del duce alla mistica della mascolinità, dalla celebrazione della famiglia all'esaltazione del primato italiano. Un'attenzione particolare venne indirizzata però verso un tema chiave nell'ideologia del fascismo, ovvero il lavoro e la sua organizzazione in un ordine corporativo^[23]. Un tema che richiedeva uno sforzo

²¹ Si fa qui riferimento alla nota distinzione tra intellettuali «funzionari» e «militanti» proposta da Mario Isnenghi, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Einaudi, Torino 1979.

²² Braun, *Mario Sironi*, cit., p. 215. Per i concetti di intellettuale organico e di artista-produttore nella società di massa, si rinvia rispettivamente a Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino 2007, vol. 3, pp. 1511-1551, e Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2000, pp. 17-56 (ed. or. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955).

²³ Sul problema del corporativismo come cardine ideologico e progettuale del fascismo, si rinvia a Matteo Pasetti, *L'Europa corporativa. Una storia transnazionale tra le due guerre mondiali*, Bononia University Press, Bologna 2016. Sul tentativo di realizzare un'estetica della «terza via» fascista, si veda inoltre Ruth Ben-Ghiat, *Italian Fascism and the Aesthetics of the 'Third Way'*, in «Journal of Contemporary History», 31, 1996, pp. 296-316, che però si concentra prevalentemente sul campo della letteratura.

supplementare da parte dell'artista fascista, poiché andava sottratto alla già consolidata rappresentazione socialista che faceva dell'operaio, o più in generale del lavoratore salariato, la propria icona. Riadattare l'immagine del lavoro e del lavoratore a uso e consumo del fascismo costituiva perciò una sfida decisiva per Sironi, che infatti si cimentò ripetutamente nell'impresa, offrendo un'ampia gamma di soluzioni ma con una chiave di lettura costante: nei suoi dipinti, il lavoratore apparve di volta in volta come muratore o contadino, pastore o atleta, artista o padre di famiglia, ma sempre rappresentato nella sua nuda quotidiana fatica come allegoria universale di doti fisiche e morali (il vigore, l'energia, la rettitudine), e mai come simbolo di divisioni sociali, sfruttamento, subalternità^[24]. Qui di seguito si prenderanno in esame, a titolo esemplificativo, un paio di grandi opere degli anni Trenta dedicate a questo tentativo sironiano di ri-semantizzazione del tema.

La prima ha per titolo *La Carta del lavoro* e consiste in una vetrata di grandi dimensioni (quasi 75 mq.), divisa in tre pannelli, realizzata nel biennio 1931-32 nella bottega di Pietro Chiesa a Milano sulla base dei disegni di Sironi e sotto la sua supervisione. L'opera venne collocata nella scalinata centrale del palazzo progettato da Marcello Piacentini e Giuseppe Vaccaro come nuova sede del Ministero delle corporazioni a Roma (ora sede del Ministero dello sviluppo economico). Pur anticipando la pubblicazione del *Manifesto della pittura murale*, costituisce il primo tentativo di metterne in pratica i principi teorici. Al centro del pannello principale è posta la figura allegorica dell'Italia nell'atto di sollevare la Carta del lavoro verso un fascio in pietra, attorniata da costruttori muscolosi a torso nudo intenti a edificare lo stato fascista. Uno di loro è raffigurato di spalle, con una catena spezzata al polso, a simboleggiare la condizione di schiavitù dei lavoratori prima della politica corporativa attuata dal governo fascista. Il paesaggio circostante è diviso tra un ambiente rurale (in basso) e un ambiente urbano (in alto), con grandi gru, ciminiere e aerei. L'allegoria della sequenza verticale tiene insieme quindi il lavoro individuale e l'impresa collettiva, l'economia agricola a quella industriale, ma sembra suggerire che la natura, con le sue canoniche attività agricole, stia per soccombere di fronte all'avanzata della civiltà industriale. I due pannelli laterali, più stretti, presentano otto

²⁴ Cfr. Malvano, *Fascismo e politica delle immagini*, cit., pp. 56-59.

personificazioni dei diversi settori dell'economia (agricoltura, commercio, industria manifatturiera, industria pesante, edilizia, navigazione, architettura e arti), con una distinzione di genere tra lavori socialmente maschili (sei) e altri femminili (due), attraverso immagini facilmente riconoscibili da uno spettatore comune, ma con tratti stilistici personali e innovativi (come l'uso delle ombre e del chiaroscuro)^[25].

Sul piano estetico, la vetrata è il risultato della ricerca di un equilibrio tra espressionismo e classicismo, tra modernità e tradizione, tra mondo urbano e mondo rurale: una sorta di «terza via» artistica propriamente fascista. Sul piano ideologico, esaltando il sistema corporativo e il mito dello stato organico, l'opera proclama i benefici della gerarchia e della disciplina collettiva imposte dal fascismo. Tuttavia, com'è stato opportunamente sottolineato, *La Carta del lavoro* di Sironi «evita la fiacca retorica che caratterizza gran parte dell'arte europea e americana a destinazione pubblica degli anni Trenta, in cui banali figure di lavoratori felici svolgono la loro opera quotidiana»^[26]. Grazie all'originalità stilistica dell'autore, non venne proposta un'ordinaria operazione di propaganda, ma un tentativo di rappresentare artisticamente il significato più profondo di uno dei testi chiave dell'ideologia fascista.

La seconda opera è nota come *Il lavoro fascista* o *L'Italia corporativa* ed è un mosaico presentato per la prima volta ancora incompiuto alla VI Triennale di Milano del 1936, poi completato per l'Exposition internationale des arts et des techniques di Parigi del 1937 (e ora conservato presso il Palazzo dell'informazione di Milano). Composto da 96 pannelli di un metro quadro ciascuno, realizzati da frammenti di vetro e smalto incastonati su una base di cemento, forma un'enorme composizione di 8 metri per 12. Anche in questo caso la figura centrale dominante rappresenta l'Italia, sorretta da due lavoratori: il significato è piuttosto chiaro, e rimanda all'idea fascista secondo cui le parti devono essere subordinate al tutto, ovvero gli individui allo stato nazionale. L'intera opera è concepita infatti come un'allegoria dello stato corporativo, inteso come una collettività armoniosa gerarchicamente strutturata. Attorno alla figura centrale

²⁵ Per una descrizione più accurata dell'opera e della sua realizzazione, cfr. Mariastella Margozzi, «*La Carta del lavoro*», in Sironi (a cura di), *Sironi. La grande decorazione*, cit., pp. 198-217.

²⁶ Braun, *Mario Sironi*, cit., p. 213.

sono disposti perciò una serie di altri personaggi e simboli che alludono, da un lato, al passato (la civiltà etrusca e le origini della «stirpe» italiana, l'eternità della Roma imperiale, l'eredità del cristianesimo), e dall'altro alla fondazione della nuova Italia fascista (attraverso la rappresentazione dei suoi artefici principali: il soldato, il lavoratore, la madre di famiglia). A collegare passato e presente provvede un'unica figura: un uomo calvo con una vanga in mano, dal profilo fiero e il mento volitivo, che riproduce ovviamente il duce^[27].

Rispetto alla vetrata della *Carta del lavoro*, *L'Italia corporativa* forniva dunque un quadro più generale della mitologia fascista. Nell'insieme, al tema del lavoro e dell'organizzazione corporativa come fondamenti del regime, Sironi aggiunse in quest'opera espliciti riferimenti ad altri stereotipi della propaganda fascista della seconda metà degli anni Trenta, a partire dall'enfasi (espressa tramite elementi come l'aquila, il capitello, il soldato in armi, l'idea di «romanità» ecc.) sulla dimensione imperiale appena (ri)conquistata dall'Italia. Da questo punto di vista, è importante ricordare che il mosaico venne esposto per la prima volta interamente nel padiglione italiano dell'esposizione internazionale di Parigi del 1937, che sebbene fosse dedicata al tema della pace fornì una sorta di campo di battaglia globale per le autorappresentazioni politiche degli stati nazionali^[28]. In particolare, appare suggestiva la contemporanea presenza, nel padiglione spagnolo, di un'opera come *Guernica* di Pablo Picasso, manifestazione di un'idea di arte diametralmente opposta, per ispirazione ideologica e canone stilistico, a quella di Sironi – e tuttavia con alcuni, reconditi, punti di contatto: si pensi al comune uso di personificazioni allegoriche prive di proporzioni anatomiche, o alla comune distanza da ogni forma convenzionale di realismo. D'altra parte, con il suo stile al contempo arcaico ed espressionista, armonioso ma frammentario, il lavoro di Sironi si differenziava nettamente anche dalla rigida monumentalità delle opere

²⁷ Per una descrizione più accurata dell'opera e della sua realizzazione, cfr. Emily Braun, «*L'Italia corporativa*», in Sironi (a cura di), *Sironi. La grande decorazione*, cit., pp. 345-353.

²⁸ Cfr. tra gli altri Guido Cimadomo, Renzo Lecardane, *Il potere dell'architettura. L'ideologia di regime all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937*, in «*Diacronie*», 18, 2014, 2, http://www.studistorici.com/2014/06/29/cimadomo-lecardane_numero_18/#citazione (ultima visita 31 luglio 2018). Sull'esibizione del mosaico di Sironi alla mostra di Parigi, cfr. Michela Scolaro, *L'Esposizione Internazionale di Parigi*, in Sironi (a cura di), *Sironi. La grande decorazione*, cit., pp. 368-372.

esposte nei padiglioni della Germania nazista e della Russia sovietica: si trattava in fondo di modi diversi di intendere l'arte come strumento di progetti totalitari^[29].

Conclusioni

L'intera parabola artistica di Sironi dal primo dopoguerra alla vigilia della Seconda guerra mondiale rappresentò dunque uno dei più originali, e per certi aspetti compiuti, tentativi di sviluppare una precisa idea di arte fascista. In particolare le opere sul lavoro e sull'ordine corporativo della società esprimevano in linguaggio visivo – attraverso la combinazione di tecniche artistiche diverse come la pittura, la decorazione su vetro, il mosaico, l'affresco su grande scala ecc. – un insieme di temi, valori e miti per l'autorappresentazione del regime di Mussolini. Nonostante fosse dichiaratamente finalizzata all'educazione delle masse, questa costruzione di un *corpus* iconografico non rispondeva a un banale intento propagandistico, ma aspirava alla creazione di un'estetica in grado di celebrare la nascita della «nuova Italia». Proprio per questo cosciente, attivo coinvolgimento nel progetto fascista, la figura di Sironi offre un'angolazione favorevole per mettere a fuoco alcune problematiche cruciali del rapporto tra arti e dittature nel Novecento.

Innanzitutto, quella di Sironi rappresenta una figura paradigmatica per osservare l'interazione tra avanguardie artistiche e movimenti politici rivoluzionari in quel passaggio *critico* della modernità occidentale che coincise con la prima metà del Ventesimo secolo: un'epoca di crisi sul piano politico, a causa dell'aperta contestazione verso la democrazia parlamentare di origine ottocentesca, ma anche dal punto di vista estetico, «in virtù della radicalizzazione del percorso autonomista degli artisti e della sistematica costituzione dei movimenti d'avanguardia»^[30]. Nel complesso, le relazioni tra le avanguardie artistiche e quelle politiche si intrecciarono in

²⁹ Cfr. Maddalena Carli, *Arte e politica*, in Massimo Baioni e Fulvio Conti (a cura di), *La politica nell'età contemporanea. I nuovi indirizzi della ricerca storica*, Carocci, Roma 2017, pp. 123-147, in particolare pp. 138-140.

³⁰ Maddalena Carli, Maria Stavrinaki, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Artisti e partiti. Estetica e politica in Europa (1900-1945)*, in «Memoria e Ricerca», 2010, 33, p. 5.

forme ambigue e mutevoli, tra complicità e dissidenze, dialogo e censura, collaborazione e repressione^[31].

Il caso sovietico è emblematico da questo punto di vista, con una netta contrapposizione tra due fasi. Nella prima, l'avanguardia artistica appoggiò la rivoluzione (in parte schierandosi apertamente con la corrente bolscevica), contribuì alla narrazione dell'epopea, promosse il rinnovamento estetico, partecipò alla politica culturale del nuovo regime. Nella seconda, una volta stabilizzatosi il sistema di potere, il partito divenne egemone, sottomise l'avanguardia, emarginò i dissidenti, impose una linea ufficiale poi formalizzata dal «realismo socialista» di Andrej Zdanov^[32]. Diversa l'esperienza della Germania, dove il partito nazionalsocialista condusse fin dall'inizio una dura battaglia contro l'avanguardia artistica, irrimediabilmente compromessa – soprattutto agli occhi di Hitler – con la cultura weimariana e quindi da condannare alla stregua di un nemico interno. Anche la corrente dell'Espressionismo tedesco che agli esordi del Terzo Reich cercò di allinearsi al nuovo clima politico, proponendosi come arte di stato del nazionalsocialismo, venne in breve tempo messa al bando^[33]. La mostra sull'arte degenerata inaugurata a Monaco nel 1937 sancì la completa sottomissione della vita culturale tedesca al gusto estetico del Führer^[34]. Ma sebbene al termine di percorsi differenti, in entrambi i casi dell'Unione sovietica e della Germania nazionalsocialista l'esito fu analogo, ovvero la totale rottura con le precedenti correnti dell'avanguardia artistica. E sostanzialmente simile fu anche la successiva parabola delle arti figurative nella Spagna franchista, dove i protagonisti delle sperimentazioni artistiche degli anni Venti e Trenta vennero immediatamente emarginati (si pensi al

³¹ Cfr. Marcello Flores, *Tra dissidenza e complicità: l'ambiguità delle avanguardie*, in Id. (a cura di), *Nazismo, fascismo, comunismo. Totalitarismi a confronto*, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 325-353; Carli, *Arte e politica*, cit., pp. 129-133.

³² Questa evoluzione del rapporto tra avanguardia artistica e potere politico nella Russia rivoluzionaria è stata recentemente illustrata anche in una splendida mostra tenutasi dal 12 dicembre 2017 al 13 gennaio 2018 al Museo d'arte moderna di Bologna: si veda il catalogo *Revolutija*, a cura di Evgenija Petrova e Joseph Kiblicky, Skira, Milano 2017.

³³ Cfr. Maike Steinkamp, «*Il futuro dell'arte tedesca*». *Espressionismo e nazionalsocialismo*, in «Memoria e Ricerca», 2010, 33, pp. 97-113.

³⁴ Cfr. Flores, *Tra dissidenza e complicità*, cit., pp. 342-348. Si vedano inoltre Hildegard Brenner, *La politica culturale del nazismo*, Laterza, Bari 1965 (tit. or. *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1963); Éric Michaud, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Gallimard, Paris 1996.

caso di Joan Miró), incarcerati o costretti all'esilio, nel tentativo del regime di creare e imporre un proprio immaginario simbolico^[35].

Nell'Italia fascista, invece, l'itinerario di Sironi *dentro* la politica culturale del regime porta alla luce un'altra modalità di configurazione del rapporto tra avanguardia artistica e potere politico. Egli fu infatti uno degli esempi più significativi di artista proveniente dalle avanguardie europee che mise il proprio talento al servizio prima di un partito rivoluzionario e poi di uno stato totalitario, continuando fino al crollo del regime a esercitare un ruolo dinamico, «militante», nell'elaborazione di un'estetica fascista. Al contempo, tuttavia, la sua proposta – com'è evidente in particolare nelle opere sul lavoro e le corporazioni – fu il risultato della commistione fra modernismo e tradizione. Se c'è un elemento comune a tutti i regimi dittatoriali del Novecento, esso consiste in questa ricerca di una «modernità alternativa», di una rigenerazione estetica attraverso la negazione o il superamento di certe forme della modernità preesistente e il recupero strumentale di una tradizione arcaica nazionale^[36].

Semmai, la peculiarità dell'esperienza italiana riguardò la coesistenza di molteplici stili artistici anche sotto il regime^[37]. È un aspetto che è stato sottolineato da numerosi studiosi, tra i quali con la consueta incisività da Umberto Eco in una celebre lezione sulla categoria politica di fascismo tenuta alla Columbia University il 25 aprile 1995. Come argomentava Eco, «ci fu una sola architettura nazista, e una sola arte nazista»; allo stesso modo, ci fu una sola estetica stalinista. In Italia, invece, non ci furono un unico Albert Speer o un unico Zdanov a stabilire quale dovesse essere lo stile del regime – «il che non significa che il fascismo italiano fosse

³⁵ Si veda per esempio il catalogo della mostra *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2016, disponibile anche on line: <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/campo-cerrado-arte-poder-posguerra-espanola> (ultima visita 31 luglio 2018).

³⁶ Sulla particolare declinazione del concetto di modernità fornita dal fascismo e dal nazional-socialismo, il principale riferimento va a Roger Griffin, *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Palgrave, New York 2007. In una più ampia chiave comparativa, si veda anche Francisco Cobo Romero, Claudio Hernández Burgos, Miguel Ángel del Arco Blanco (eds.), *Fascismo y modernismo. Política y cultura en la Europa de entreguerras (1918-1945)*, Comares, Granada 2016.

³⁷ Cfr. Emily Braun, *L'arte dell'Italia fascista: il totalitarismo fra teoria e pratica*, in Emilio Gentile (a cura di), *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 85-99.

tollerante», concludeva Eco^[38]. L'arte fascista, o l'arte *sotto* il fascismo, appare in definitiva meno inquadrata, meno irreggimentata rispetto a coeve esperienze dittatoriali di stampo totalitario. E appare di conseguenza più eclettica, cioè maggiormente permeata da tendenze stilistiche di varia origine.

Tuttavia, ciò non implica che il regime di Mussolini possa essere posizionato a un livello inferiore su un'ipotetica scala di progetti totalitari. Anche se, rispetto ad altri regimi a partito unico, la politica artistica del fascismo italiano poteva apparire meno monolitica, l'individualismo e il pluralismo venivano frenati da un apparato coercitivo e burocratico, che imponeva innanzitutto l'adesione obbligatoria ai sindacati e alle corporazioni, trasformando gli artisti in produttori a tutti gli effetti. Soprattutto negli anni Trenta, lo stato fascista esercitò un'azione decisiva in ambito architettonico, urbanistico, artistico, culturale in generale, non solo controllando la produzione e la circolazione delle opere, ma anche assumendo le funzioni di organizzatore e committente. Piuttosto, seguendo la riflessione di un altro storico che si è cimentato ripetutamente col tema, ossia Emilio Gentile, l'ampia partecipazione di architetti e artisti alla costruzione della politica culturale fascista mette in evidenza una relazione più stretta fra la società italiana e il regime: mentre Mussolini, «consentendo un eclettismo estetico», assecondò tale mobilitazione per favorire «una simbiosi fra arte e politica, fondata più sulla politicizzazione dell'estetica che sulla estetizzazione della politica», gli artisti e gli architetti coinvolti «non soltanto *aderirono al fascismo* per seduzione o corruzione, [...] ma *furono fascisti* per convinzione di ideali»^[39]. Ognuno di loro poteva avere un'idea diversa di estetica fascista, ma tutti condividevano un insieme di ideali e obiettivi politici. E qualcuno di loro, come Sironi, riuscì a svolgere un ruolo di primo piano, incarnando effettivamente la figura dell'artista «militante».

³⁸ Umberto Eco, *Il fascismo eterno*, La nave di Teseo, Milano 2018, pp. 26-30.

³⁹ Emilio Gentile, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. XV.

Humor gráfico y estética anticomunista

La representación de la Guerra Civil española en la prensa portuguesa a través de las viñetas de Jorge Colaço (1936-1939)*

ALBERTO PENA RODRÍGUEZ** | XOSÉ M. BAAMONDE SILVA***

Resumen: Durante la Guerra Civil española, la prensa portuguesa se transformó en un campo fértil para la creación de una estética propagandística (discursiva, iconográfica o de carácter humorístico) con una intención casi siempre persuasiva, al servicio de la causa salazarista y franquista contra la II República española. Prácticamente todos los periódicos diarios y algunas revistas satíricas adoptaron un discurso anticomunista y transformaron los acontecimientos del conflicto español en un tema propagandístico recurrente de extraordinaria relevancia mientras duró la guerra, entre 1936 y 1939. Por su impacto visual, su creativa visión del curso de la guerra y por su fácil decodificación simbólica e informativa, el uso del humor gráfico como medio para representar la guerra y hacer propaganda fue especialmente interesante. Entre todos los humoristas gráficos que publicaron dibujos sobre la guerra de España en Portugal, el caso de Jorge Colaço resulta paradigmático, tanto

* Una versión de este trabajo fue publicada por el primer autor en la revista *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(4) (2019): 861-879.

** CEIS20/Universidade de Coimbra e Universidade de Vigo.

*** Universidade de Vigo.

por la calidad artística de los dibujos publicados como por la fuerza expresiva de los mismos desde punto de vista propagandístico. Posiblemente, Jorge Colaço es el dibujante portugués más representativo en el uso del humor político durante la campaña de propaganda a favor do golpe de Estado en España y la victoria del general Franco en la prensa portuguesa. Mediante una metodología de análisis cualitativo, se abordan diferentes aspectos relacionados con la instrumentalización, control y censura de la prensa portuguesa por parte del salazarismo para hacer propaganda contra el gobierno republicano español, con una atención particular a las viñetas publicadas por Jorge Colaço en el diario *A Voz* de Lisboa.

Palabras clave: Portugal, España, Guerra Civil, Prensa, Propaganda, Humor.

1. Introducción: el control de la prensa portuguesa al inicio de la Guerra Civil española

Para analizar cualquier objeto de estudio sobre la prensa portuguesa durante los años treinta, es importante tener en cuenta cuál era el contexto político e informativo en el Portugal de Salazar al inicio del conflicto español. La censura previa estaba completamente legislada e institucionalizada cuando estalló la Guerra Civil española. Entre mayo y septiembre de 1936, el gobierno de Salazar endureció aún más la censura previa con dos decretos especialmente restrictivos para la libertad de prensa, que eran la puntilla a la libertad de expresión, ya muy restringida desde la instauración de la dictadura en Portugal (Franco, 1993: 65-82). El primero, emitido 14 de mayo, prohibía la fundación de nuevas publicaciones sin un reconocimiento oficial previo de idoneidad intelectual y moral de sus propietarios y directores, así como la difusión en Portugal de prensa extranjera con contenidos prohibidos para los medios de comunicación nacionales^[1]. El segundo decreto, del 14 de septiembre, obligaba a todos los funcionarios a firmar un juramento por escrito de aceptación del orden social establecido por la Constitución salazarista de 1933, con el expreso rechazo del comunismo y cualquier movimiento subversivo^[2]. Tras la promulgación de estos decretos, era difícil encontrar un periódico que no apareciese adornado con la frase represora «Visado pela Comissão da Censura». Además,

¹ Decreto-ley n.º 26589 del 14 de mayo de 1936.

² Decreto-ley n.º 27003, del 14 de septiembre de 1936.

como apunta Graça Franco, existían otras medidas que tenían por objetivo silenciar a la prensa por medio de la quiebra forzada de la empresa editora (1993, p. 113). Salazar estableció que la principal función de la censura era velar por los intereses ideológicos del Estado Novo. Y para solucionar los problemas de los informadores con el control público, propone la creación de un colegio de periodistas (Ferro, 1978, pp. 93-95).

La prensa se había convertido en un estamento poderoso que debía estar vinculado administrativamente al gobierno y servir a este para conducir los destinos del país, según los fundamentos ideológicos del salazarismo (Matos, 2010). Era la plataforma divulgadora de la cultura nacional, creadora de estados de opinión que, si no estaban debidamente controlados, podían obstaculizar la labor «constructiva» del nuevo modelo de Estado, fundado formalmente en 1933 (Torgal, 2009; Rosas, 2012). Así percibía el gobierno salazarista a los medios de comunicación. En palabras del diario *A Voz*, Salazar quería hacer de la prensa un «elemento do progresso nacional, ao serviço do Bem da Nação» (11/06/1937, p. 1). Por esta razón, los informadores no podían trabajar al margen de la política informativa del gobierno. Indefectiblemente, tenían que incorporarse y formar parte de las estructuras corporativas del nuevo gobierno. Por lo tanto, según la filosofía política del régimen, el trabajo informativo «[...] é uma arma que só deve servir á verdade. Quando transgride a norma que a deve orientar no serviço da verdade e da Nação, frustra a sua missão e torna-se um elemento altamente daninho [...]», según el criterio del ministro del Interior, Mário Pais de Sousa (*A Voz*, n.º 3698, 11 de junio 1937, p. 1). Desde este punto de vista, es lógico que los órganos salazaristas considerasen la libertad de prensa como un elemento nocivo para el país, tal y como lo entendía *A Voz* el 13 de marzo de 1937: «A liberdade de imprensa é dos pretextos mais frequentes e mais clamorosos para discursatas liberais e subversivas [...]» (n.º 3610, p. 1).

Para controlar mejor la actividad de los periodistas portugueses, el 26 de febrero de 1934 se fundó el Sindicato dos Jornalistas con 300 socios (*Diário da Manhã*, n.º 2049, 01/01/1937, p. 17). Sus funciones eran complementadas por el Grémio da Imprensa Diária, integrado dentro del régimen corporativo de acuerdo con el artículo 23 de la Constitución de 1933, en el que se dice que «[...] a Imprensa exerce uma função de carácter público, por virtude da qual não poderá recusar, em assuntos de interesse nacional,

a inserção de notas oficiosas de dimensões comuns que lhe sejam enviadas pelo Governo» (*Diário da Manhã*, n.º 2009, 20/11/1936, p. 1). El principal objetivo del Grémio da Imprensa Diária era velar por el ejercicio profesional del periodismo dentro del orden político y social establecido por el Estado Novo. Los fundadores del Grémio fueron los directores y propietarios de los más importantes diarios portugueses³. Entre 1932 y 1936, se silenciaron todos aquellos periódicos que, fuera cual fuera su ideología, no acataban el *statu quo* de la dictadura (Rosas y Brandão de Brito, 1996, pp. 139-140).

Gracias a sus estructuras de control, cuyos ejes fundamentales eran el Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) y los Serviços de Censura, el gobierno luso pudo controlar todo el sistema de medios de comunicación social en Portugal. Tanto la prensa provincial como los grandes diarios nacionales se vieron abocados a seguir las pautas ideológicas del régimen si no querían desaparecer. Las grandes empresas periodísticas del país, como la Sociedade Nacional de Tipografia, que editaba *O Século* y *O Século Ilustrado*, la Empresa Nacional de Publicidade, propietaria del *Diário de Notícias*, así como el periódico del monárquico y católico editado por Fernando de Souza, *A Voz*, el *Diário de Lisboa* dirigido por Joaquim Manso, el diario de la Iglesia Católica, *Novidades*, y los tres buques insignia de la prensa de Oporto, el *Comércio do Porto*, *O Primeiro de Janeiro* y el *Jornal de Notícias*, se alinearon con el discurso salazarista. Tan sólo el diario *República* soportó estoicamente los cortes de la censura sin prestarse voluntariamente a hacer propaganda del régimen. Teniendo en cuenta esta situación de opresión a los medios de comunicación portugueses, deben entenderse las palabras de gratitud que el director del SPN, António Ferro, dirigió públicamente a los corresponsales portugueses por su trabajo en la guerra de España el 24 de noviembre de 1936:

³ Los fundadores eran los siguientes: de *O Jornal do Comércio e das Colónias*, Deniz Bordalo Pinheiro; del *Comércio do Porto*, Seara Cardoso; del *Diário de Notícias*, Caetano Beirão da Veiga; de *O Primeiro de Janeiro*, Ernesto Canavarro; de *O Século*, João Pereira da Rosa; por el *Novidades* y el *Diário do Minho* (ambos periódicos pertenecían a la Iglesia Católica), el padre Pais de Figueiredo; por el *Jornal de Notícias*, Guilherme Pacheco; por el *República*, Carvalhão Duarte; António Joaquim Marques por *A Voz*; el *Diário de Lisboa* estaba representado por Pedro Bordalo Pinheiro; el *Correio do Minho* por Silva Dias, y por el *Diário da Manhã*, Mira da Silva. Beirão da Veiga fue elegido nuevo presidente el 10 de noviembre de 1936. (*Diário da Manhã*, n.º 2009, 20/11/1936, p. 1).

«Nossos camaradas [...] estão escrevendo, nas frentes da guerra civil espanhola, uma das mais belas páginas do jornalismo português. Sentimo-nos precisamente felizes em ter esta ocasião de prestar sincera homenagem a sua coragem física e moral [...]. A sua partida para Espanha marca uma época na história da nossa Imprensa. Mas o seu regresso depois do triunfo, se a partida ou arranço não fôr quebrado, será ainda mais util porque virá esclarecer, duma vez para sempre, certos mal-entendidos e tornar mais saudável, mais desanuviado, o clima da nossa opinião pública [...]» (*Diário de Notícias*, n.º 25.434, 24/11/1936, p. 1. Artículo titulado «A sólida muralha»).

2. La censura, el Secretariado de Propaganda Nacional y el fascismo español

Durante todo el conflicto bélico español, pero muy especialmente en el período inicial entre el 18 de julio y finales de diciembre de 1936, la censura estuvo muy pendiente de los acontecimientos de España (Pena-Rodríguez, 2007). Sus boletines estaban llenos de cortes de informaciones sobre los sucesos acaecidos en territorio español. El embajador de la República española en Lisboa, Claudio Sánchez Albornoz, informó a su ministro el 6 de agosto que la acción sistemática de los Serviços de Censura impedía cualquier atisbo de imparcialidad en las noticias que se publicaban sobre España:

«[...] Si un periódico flaqueaba, se colocaba bajo la inspección inmediata de un delegado de Gobierno. Éste ordenaba incluso el tamaño de los titulares de las informaciones, se tachaba sin piedad cada noticia favorable a nosotros, se mutilaban otras, se suspendían los periódicos no incondicionales, se multó hasta con 20.000 escudos a una diario de Oporto por supuesta tibieza en el elogio del levantamiento. Las pizarras de los periódicos no podían publicar sino detalles favorables a los sublevados españoles. Se llegaron a tachar por la censura unas moderadas declaraciones mías sobre la actuación en España y se ha encarcelado a muchos por el mero delito de haber simpatizado públicamente con nuestra causa [...]»^[4].

⁴ ARH/FLC, 538-50-3. Informe del embajador de España al ministro de Estado, 06/08/1936. Citado por Cabeza Sánchez-Albornoz, Sonsoles. *Semblanza Histórico-Política de Claudio Sánchez-Albornoz*. Madrid: Fundación Universitaria Española, Diputación Provincial de León, 1992, pp. 98-99.

El SPN contó con la colaboración de algunos miembros destacados de la colonia española en Portugal o intelectuales españoles de prestigio favorables al bando franquista, entre los que se encontraban Eugénio D'Ors, Eugenio Montes, Manuel Falcón, Pepe Argüelles o Carmen de Lara^[5]. Manuel Falcón, de hecho, formó parte de la plantilla de redactores del SPN durante la Guerra Civil española y estaba permanentemente en contacto con la llamada «embajada negra» en Portugal (dirigida a partir de 1938 por el hermano del general Franco, Nicolás), de la que recibía instrucciones sobre sus acciones propagandísticas en la prensa portuguesa^[6].

En la difusión de artículos favorables al Movimiento Nacional español en los medios de comunicación portugueses participaba la propia dirección del SPN, que además de sus vínculos con los delegados de las autoridades franquistas en Lisboa, llegó a mantener algunos contactos con el centro de prensa italiano en la España controlada por los sublevados, la Ufficio Stampa e Propaganda Italo-Spagnolo^[7]. António Ferro no ocultó en ningún momento su adhesión al franquismo opinando, con cierta regularidad, sobre la guerra y el comunismo en los diarios lusos. Sus consideraciones sentaban cátedra, eran la batuta que marcaba el son de la inteligencia portuguesa. Artículos publicados en el *Diário de Notícias* como «A miragem comunista» (n.º 25.362, 12/09/1936, p. 1), «A sólida muralha» (n.º 25.434, 24/11/1936, p. 1), «Na Espanha espanhola» (n.º 25.442, 02/12/1936, p. 1), «O Milagre de Burgos» (n.º 25.456, 17/12/1936, p. 1) o «Quem não viu Sevilla?» (n.º 25.527, 02/03/1937, p. 1), son un claro exponente de su deseo por liderar y prestigiar la propaganda anti-comunista y pro-fascista en los medios de comunicación portugueses.

El SPN trabajó sin reservas a favor de los militares insurgentes españoles. Para ello creó una partida presupuestaria específica para el denominado «Movimento Revolucionário em Espanha», cuyo gasto principal se destinaba a financiar el equipo de escuchas radiofónicas que el organismo creó para seguir las noticias de las emisoras internacionales día y noche, que eran desmentidas por los medios de comunicación portugueses si no eran

⁵ AOS/ANTT, CO/PC-12, carpeta 1, 11.ª subdivisión, hojas n.º 303-311.

⁶ AGA, Exteriores, caja n.º 6643. «Servicio de Prensa de la Embajada de España en Portugal», informe elaborado por Manuel Falcón, s. d. (1939).

⁷ AMAE, R-592. Carta de presentación del secretario particular de António Ferro, Jaime de Carvalho, para la dirección de la Ufficio Stampa, s. d. (Signatura antigua del archivo).

favorables al fascismo español^[8]. Y también se crearon partidas concretas para la «Propaganda anti-comunista pela fotografia» y la «Propaganda anti-comunista pelo cinema», con subvenciones periódicas a la productora que más colaboró con los propagandistas franquistas, Lisboa Film^[9].

Por otro lado, el SPN incentivó la programación radiofónica internacional de la Emissora Nacional con informativos especiales sobre la guerra en varios idiomas a partir de noviembre de 1936^[10], y realizó o adaptó varias películas que tenían como trasfondo el enfrentamiento fratricida español (Pena-Rodríguez, 2009). Según un confidente del gobierno de Madrid, la agencia United Press elaboraba sus noticias en coordinación con el SPN, que disponía de un traductor español para enviar todas sus informaciones a América Latina, causando así «un gran daño en el mundo entero» a la II.ª República española, según los informes de los diplomáticos al servicio del gobierno legítimo español^[11]. El SPN no ahorró tampoco esfuerzos para impresionar a la sociedad portuguesa con los «crímenes» del comunismo español (sic). El 8 de junio de 1938, con motivo de una conferencia en Lisboa sobre el «nacionalismo» español del intelectual franquista Wenceslao Fernández Flórez, se inauguró en la sede del SPN una exposición anti-comunista con fotomontajes sobre la acción represiva de la Internacional Comunista en varios países del mundo^[12]. Lo que se pretendía mostrar con la exposición era la suerte infinita del pueblo portugués, gobernado por Salazar y alejado de la lacra comunista que estaba destruyendo España (sic). Un cartel apelaba a las madres diciendo: «Mães portuguesas: Nascer em Portugal é um favor de Deus». El *Diário da Manhã* describía así el evento:

⁸ *Diário de Notícias*, n.º 25.527, 02/03/1937, p. 1. Véase también: AMAE, RE-35, carpeta n.º 42. Informe adjunto a la carta de Alejo Barrera a Julio Álvarez del Vayo (20/03/1937), in Martín, José Luis (compil.). *Claudio Sánchez-Albornoz. Embajador en Portugal (mayo-octubre 1936)*. *Op. cit.*, p. 220, documento n.º 64.

⁹ AOS/ANTT, CO/PC-12, carpeta n.º 1, 9.ª subdivisión, hojas n.º 286-294.

¹⁰ AOS/ANTT, CO/PC-12, carpeta n.º 8, 4.ª subdivisión, hojas n.º 320-322. Oficio n.º 1638 (R) del Jefe de los Servicios Internos del SPN al Presidente do Conselho, 07/11/1936.

¹¹ AMAE, RE-35, carpeta n.º 42. Informe anexo a la carta de Alejo Barrera a Julio Álvarez del Vayo, 20/03/1937, in Martín, José Luis (compil.). *Op. cit.*, p. 222, documento n.º 64.

¹² La exposición fue organizada con la ayuda de la Comisión Pro Deo y gracias al trabajo del fotógrafo Mário Novais en colaboración con Roberto Araújo, y su coste fue de 7200 escudos. AOS/ANTT, CO/PC-12, carpeta n.º 1, 18.ª subdivisión. Oficio n.º 193-C de António Ferro a Salazar, 18/04/1938.

«[...] O vasto salão de exposições do SPN estava decorado por grandes quadros fotográficos a toda altura da casa. Por detrás da mesa do conferente uma dessas enormes telas documentava, com a apresentação de montões de cadáveres, o «respeito» que na Rússia vermelha merecem os «direitos da vida do homem» e a «felicidade» dos povos que afinal, ali, é a morte» (*Diário da Manhã*, n.º 2560, 09/06/1938, p. 4).

Para representar el contraste entre el «orden» fascista y el «desorden» comunista, en diferentes paneles se exhibían fotografías sobre las que el *Diário da Manhã* hacía las siguientes reflexiones editoriales:

São os selos de Valencia, testemunhando onde podem chegar os instintos da fera humana, quando á solta... greves em Paris, com os seus resultados destruidores, reuniões de propaganda comunista, com criancinhas de tenra idade, de punho cerrado erguido, no símbolo do ódio criminoso... Na Alemanha Nova do progresso e da civilização, na Inglaterra dos comícios, na França das liberdades mal compreendidas e, finalmente, em Portugal, no Portugal do Estado Novo oposto ao documentário flagrante do Portugal das revoluções, da desordem, das ruínas... Nuns há mortes, destruição, ruínas, noutros sente-se a vida pujante de bem-estar, de felicidade. Expressivo tudo e tudo conduzindo a uma alta finalidade patriótica e humana: a de que o Mundo só pode caminha com Ordem, e a de que Portugal achou enfim a directriz da sua ventura. (*Diário da Manhã*, n.º 2560, 09/06/1938, p. 4).

También en diciembre de 1938, los representantes franquistas en Portugal y el SPN, en colaboración con la diplomacia alemana e italiana, realizaron otra exposición anti-comunista en Lisboa^[13]. Los agentes rebeldes aportaron diversa documentación fotográfica, para la que se habilitó una sala específica sobre la guerra civil española. Para la muestra propagandística, el agente especial de los franquistas en Portugal, Nicolás Franco, pidió al gobierno de Burgos el siguiente material:

¹³ AGA, Exteriores, caja n.º 6640. Carta del subdirector del Secretariado de Propaganda Nacional, António Eça de Queiroz, a Álvaro Seminario. En la carta el SPN agradece el envío: «[...] A referida colecção, muito interessante por sinal, constituiu um valioso elemento para a organização da Exposição Anti-Comunista levada a efeito por este organismo. Reiterando os meus agradecimentos, apresento a V. Ex.ª os protestos da minha elevada consideração».

«[...] fotografías del Generalísimo, Jefe del Estado, en sus variadas actividades; fotografías de las personalidades más destacadas del Movimiento Nacional; fotografías de las atrocidades cometidas por las hordas rojas en personas y monumentos de España; pruebas documentales de la actividad comunista en España y actuación del Komitern en su preparación con ocasión del Movimiento; y por último pruebas documentales de la actividad constructiva de la España Nacional [...]»^[14].

Por otro lado, el SPN financió la edición de variados folletos y libros de propaganda sobre el Estado Novo, anti-comunistas o a favor del bando franquista en España, para lo cual mantuvo una estrecha colaboración con varias editoriales portuguesas, especialmente con la editorial Império^[15]. Entre la bibliografía de Império se encuentra el folleto del corresponsal portugués Tomé Vieira, titulado *5 meses em Espanha e 5 dias em Portugal* (1937), subsidiado con 450 escudos, o la obra *Documentos para a história! Espanha vermelha contra Portugal. Portugueses traidores ao lado dos sinistros obreiros das Repúblicas Soviéticas da Iberia* (1937), realizado por el «Comité Popular de Defesa Nacional», que recibió 4025 escudos de ayuda^[16]. El SPN subvencionó también con 1200 escudos el libro de Leopoldo Nunes *A Guerra em Espanha* (1936), editado por la Parceria António Maria Pereira^[17], y con 4655 escudos los 3000 ejemplares del libelo *Anti-Marx* (1936), de José Adriano Pequito Rebelo, además de diversas obras de contenido anti-comunista^[18]. Por otro lado, los Premios Literários del SPN reconocieron en 1937 los méritos del trabajo informativo de José Augusto en la guerra española, distinguiendo su obra *Jornal de um Correspondente de Guerra em Espanha* con el premio Afonso de Bragança como la mejor obra periodística del año 1936. Se publicaron también obras en español sobre los fundamentos

¹⁴ AGA, Exteriores, caja n.º 6638. Oficio n.º 420 de Nicolás Franco al gobierno de Burgos, 19/10/1938.

¹⁵ AOS/ANTT, CO/PC-12, carpeta n.º 1, 7.ª subdivisión. «Informação sobre a Editorial Império», de los Serviços Internos, s. d. (1937?). Según las cifras difundidas por el SPN, durante el año de 1937 se editaron 128.874 ejemplares de diversos folletos propagandísticos distribuidos en el extranjero. En los primeros cuatro meses de 1938, la cantidad ascendía a 137.128 ejemplares de varias publicaciones.

¹⁶ AOS/ANTT, CO/PC-19, carpeta n.º 9, 1.ª subdivisión, hojas n.º 326-333.

¹⁷ AOS/ANTT, CO/PC-19, carpeta n.º 9, 1.ª subdivisión, hojas n.º 321-325.

¹⁸ AOS/ANTT, CO/PC-19, carpeta n.º 8, 11.ª subdivisión, hojas n.º 303-311.

de la dictadura portuguesa, como *La Constitución Política de la República Portuguesa* (1937), el *Decálogo del Estado Nuevo Portugués* (1937) y, al final de la guerra, *Portugal ante la Guerra Civil de España. Documentos y Notas* (1939), donde se recoge una selección de documentos de la diplomacia portuguesa, con los que se pretende plasmar el fundamental apoyo del Estado Novo a la «nueva» España en la escena internacional.

3. La intervención de la prensa portuguesa en el conflicto español

Durante el conflicto las tiradas de los diarios portugueses aumentaron hasta alcanzar cifras impensables en el panorama periodístico portugués. A través de múltiples evidencias se sabe que las tiradas de los periódicos lusos aumentaron de forma vertiginosa en las primeras semanas de la lucha fratricida. *A Voz* confirmaba el 5 de agosto de 1936 que «[...] mal chegam de Lisboa, os jornais são procurados pressurosamente, lidos com avidez, esgotando-se todos os exemplares, embora aumentadas as suas remessas [...]» (n.º 3396, p. 6). Según los informes elaborados por el que fue embajador rebelde en Lisboa a partir de mayo de 1938 y hermano del general Franco, Nicolás, y su encargado de Negocios, Álvaro Seminario, el *Diário de Notícias* tenía una tirada diaria de 120.000 ejemplares^[19], *O Século* alcanzaba los 100.000 ejemplares^[20], *A Voz*, alrededor de 25.000^[21] y *Novidades* 20.000^[22]. De ser ciertas estas cifras, las tiradas de los periódicos diarios portugueses de la época superaban a las actuales, que muy rara vez sobrepasan los 70.000 ejemplares. *A Voz* decía que este fenómeno era inseparable de los sucesos de España:

¹⁹ AGA, Exteriores, caja n.º 6640. Oficio n.º 417 del embajador franquista en Lisboa al ministro de Asuntos Exteriores de Burgos, 15/10/1938.

²⁰ Ídem. Oficio n.º 472 del embajador franquista en Lisboa al ministro de Asuntos Exteriores de Burgos, 15/11/1936.

²¹ Ídem. Oficio n.º 444 del encargado de Negocios de Franco en Portugal al ministro de Asuntos Exteriores de Burgos, 01/11/1938.

²² Ídem. Oficio n.º 443 del encargado de Negocios de Franco en Portugal al ministro de Asuntos Exteriores de Burgos, 01/11/1938.

«Desde que em Espanha rebentou o movimento militar para restituir a paz e a ordem ao pais vizinho, o aumento da venda dos jornais de Lisboa tem constituído um motivo forte para os comentários que a grande maioria do público, a propósito dos seus artigos e da sua vasta informação sobre os graves acontecimentos da nação católica de ontem e infeliz de hoje. Efectivamente, a imprensa lisbonense tem sabido cumprir o seu dever, com manifesto aplauso de todos os portugueses de boa vontade, para os quais não podiam passar em claro os crimes hediondos cometidos com o assentimento de Giral – essa figura sinistra, cujo nome tem enchido de repulsa todas as nações civilizadas do mundo [...]» (*A Voz*, n.º 3396, 05/08/1936, p. 6).

Muchos diarios realizaron una segunda y tercera edición durante las primeras semanas de guerra. Estas amplias tiradas se explicarían porque millares de ejemplares de las publicaciones eran enviadas al territorio en poder de los franquistas, tanto a las zonas fronterizas como a las capitales de provincia no limítrofes como Ávila, Valladolid o A Coruña. Según el enviado especial del *Diário de Lisboa* Artur Portela, los periódicos portugueses eran «ávidamente procurados» en Salamanca poco después de caer bajo mando franquista (Portela, 1937, p. 14). Este dato fue confirmado por el corresponsal del *Diário de Lisboa* Norberto Lopes, quien el 20 de julio escribe: «[...] Nas estações ferroviárias formam-se grupos de lêem avidamente os jornais portugueses, pois os espanhóis limitam-se a publicar notas officiosas fornecidas pelo Governo e pelas autoridades militares de Madrid» (*Diário de Lisboa*, n.º 4911, 20/07/1936, p. 3, 3.ª edición). Durante el conflicto, algunos periódicos portugueses, principalmente el *Diário da Manhã*, *O Século* y el *Diário de Notícias*, fueron ampliamente distribuídos en España.

Por tanto, la prensa portuguesa no realizó únicamente una «cobertura externa» de los rebeldes, como ha argumentado César Oliveira (1988, p. 212), sino que su influencia se extendió al territorio nacional español, «interviniendo» en suelo español a favor del golpe de Estado. En algunos casos, como por ejemplo en Galicia, la popularidad de las cabeceras portuguesas fue notable. El *Comércio do Porto* decía el 23 de octubre de 1936 que los periódicos portugueses tenían en la región gallega «[...] larga venda e benévola aceitação que traduz honrosa preferêncía a todos os jornais estrangeiros [...]» (*Comércio do Porto*, n.º 278, 23/10/1936, p. 2). *O Século* llegó a incluir en sus páginas publicidad de pequeños comerciantes de las

cuatro provincias gallegas, a cuyas capitales dedicó algunos reportajes especiales, en 1937 y 1938, sobre los logros sociales conseguidos por la Falange Española (n.º 20.120, 24/03/1938, p. 9). El *Diário da Manhã* tuvo también una popularidad importante en España durante la guerra. De hecho, solía anunciar algunos de sus puntos de venta en la zona dominada por los insurgentes: en Valladolid, en Ávila, en Salamanca y en Vigo.

El 20 de octubre de 1936, el gobierno de Burgos autorizó expresamente la libre distribución de la prensa portuguesa, alemana e italiana en los territorios conquistados^[23]. Para un lector español, la lengua de Camões era mucho más comprensible que cualquier otra, de ahí su éxito, principalmente en aquellos lugares donde la producción periodística era limitada. Indudablemente, la lectura de la prensa lusa tenía una credibilidad añadida, teniendo en cuenta que se trataba de medios de comunicación de un país en teoría ajeno al conflicto que, sin embargo, abogaba por la victoria de uno de los bandos. En los meses finales de la guerra y ya en tiempo de paz, el nivel de influencia de la prensa portuguesa en algunas zonas españolas era tal que el gobierno de Burgos comenzó a poner impedimentos a la entrada de los periódicos portugueses en España. *O Século* y el *Diário da Manhã*, que tanta propaganda habían hecho a favor de la causa rebelde, sufrieron algunas aprehensiones de los cheques remitidos por los vendedores a Portugal y de varios millares de ejemplares sin que recibieran ninguna explicación oficial convincente^[24]. Por este motivo, el director de *O Século*, João Pereira da Rosa, pidió explicaciones al embajador franquista en Lisboa, Nicolás Franco, a quien el 8 de enero de 1940 comunica que si el gobierno de Franco continuaba con la misma política, se vería obligado a cambiar la línea editorial de su diario respecto a España^[25].

Se podría afirmar, por lo menos en relación con determinados periódicos, que la prensa portuguesa fue intervencionista en la Guerra Civil española. Su propaganda se difundió en el propio territorio español desde los primeros días de los combates. Sus informaciones acompañaron siempre

²³ AMAE, R-592, Gabinete Diplomático de Prensa y Propaganda. Informe de la Oficina de Prensa del Cuartel General de Burgos a la Secretaria de Relaciones Exteriores, 20/01/1936. (Signatura antigua del archivo).

²⁴ AGA, Exteriores, caja n.º 6644. Carta del gerente de la Sociedade Nacional de Tipografia (propietaria de *O Século*), Federico Miguel Pavão, a Nicolás Franco, 03/01/1939.

²⁵ AGA, Exteriores, caja n.º 6647. Carta del director de *O Século* a Nicolás Franco, 08/01/1940.

el rumbo de la política salazarista, arrojando las decisiones oficiales del gobierno y protegiéndole de las campañas externas.

4. La participación de Jorge Colaço en la campaña contra la II.^a República española

Jorge Colaço era un pintor, caricaturista y azulegista portugués nacido en Tanger el 26 de febrero de 1868. Hijo del primer barón de Colaço e Machamra, fue vice-cónsul de Portugal en Brasil y Marruecos entre 1905 y 1906. Estudió pintura, primero en Madrid, con José Larrocha y Alejandro Ferrant, y después en París, con Ferdinand Cormon. Fue uno de los artistas que resucitaron la afición por el azulejo artístico en Portugal, consiguiendo grandes éxitos en la pintura y fabricación de este característico material decorativo, abriendo el camino a muchas decenas de ceramistas que, después de su éxito, pusieron de moda este estilo pictórico sobre el azulejo tradicional portugués. Por su obra pictórica, Jorge Colaço recibiría la primera medalla de la Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa y la Medalla de Honra de la Exposición de Rio de Janeiro en 1908, donde fue, además, delegado del gobierno por elección unánime del gremio de artistas portugueses. Sus principales obras en azulejo están presentes en edificios de importantes instituciones nacionales e internacionales, como la estación de tren de São Bento, en Oporto, o el pabellón Carlos Lopes de Lisboa. En 1915, realizó en Madrid una exposición inaugurada por D. Alfonso XIII y la familia real. Entre 1906 y 1910 fue presidente de la Sociedade Nacional de Belas Artes. Como periodista y caricaturista político, su producción fue muy abundante. Era simpatizante del integralismo lusitano y defendió el sistema monárquico desde el periódico *O Dia*, dirigido por José Augusto Moreira de Almeida, y en el semanario humorístico *O Thalassa*, fundado y dirigido por él mismo. También fue director del «Suplemento humorístico de O Século», y muchos dibujos suyos están presentes en varias cabeceras importantes de la prensa portuguesa, sobre todo en el diario de tendencia monárquica *A Voz*. Su ideología era ultraconservadora y tradicionalista: monárquico, católico y profundamente anticomunista. Se identificaba con los valores del Estado Novo, con ideas políticas muy próximas al movimiento integralista portugués.



Viñeta de Jorge Colaço publicada en el diario *A Voz* (3 de marzo de 1937, p. 1) que representa de forma paradigmática su visión maniquea de la guerra de España.

Desde el estallido de la guerra Jorge Colaço se posicionó al lado de los insurgentes españoles. Como otros muchos artistas e intelectuales portugueses identificados con el salazarismo, elogió y contribuyó a mitificar la figura del general Franco en Portugal. En general, la prensa portuguesa veía al caudillo español como un ser predestinado para dirigir el resurgimiento de España siguiendo el camino de Salazar. El perfil biográfico que solían trazar los periódicos lusos del general Franco era bastante parecido al del Jefe del Estado Novo: austero, sin vicios, puntual, comprometido con su trabajo, culto, gran lector y orador... Con cierta frecuencia, informaban sobre aclamaciones populares al Caudillo (*O Século*, n.º 19597, 04/10/1936, p. 1). Su prestigio no tenía límites y, por eso, le rendían homenajes incluso los musulmanes, según llegaron a explicar los diarios portugueses (*A Voz*, n.º 3644, 17/04/1937, pp. 1 y 6). El 17 de abril de 1937, *A Voz* informó que 1200 peregrinos llegaron a Sevilla desde la Meca para rezar por el líder de los insurgentes españoles. Y Jorge Colaço aprovechó la ocasión para honrar al Generalísimo como «penhor da rendenção de Espanha»:

«[...] Para que esses mil e duzentos peregrinos, esquecendo lutas, tradições e preconceitos religiosos, e arrostando, pelo menos, com o desprezo com que certamente seriam recebidos na sua terra em circunstancias normais, venham da Meca a Sevilha homenagear um chefe cristão, é preciso estarem bem convencidos de que o generalíssimo espanhol, mais do que o seu valor militar incontestado, possui as três virtudes com que um chefe cristão pode convencer um moiro: uma firmeza absoluta de convicções religiosas; um insofismável espírito de justiça, e um alto sentimento de bondade. O gesto desses mil e duzentos peregrinos vindos da Meca, que neste caso traduzem o sentir de milhares de moiros da zona espanhola de Marrocos, é um testemunho evidente do altíssimo prestígio do generalíssimo espanhol, e explica o motivo porque as tropas moiras, junto dos nacionalistas, como eles, lutam e morrem pela Espanha. Enquanto essas três virtudes exemplificadas pelo generalíssimo Franco, penhor da redenção de Espanha, forem para os moiros o que parece indicar, o gesto singular dos peregrinos, as intrigas e as insídias dos inimigos da zona espanhola de Marrocos, serão como a espuma do mar que se desfaz aos pés das suas fortalezas» (*A Voz*, n.º 3644, 17/04/1937, p. 1).

Jorge Colaço no sólo elogiaba al general Franco, sino que se implicaba directamente en actividades dirigidas a recaudar fondos para ayudar a financiar la guerra contra la República española. Con la colaboración del Rádio Club Português (RCP), durante los primeros meses del enfrentamiento, el diario *A Voz* realizó subastas radiofónicas o en varios lugares públicos de diversas donaciones de objetos valiosos para apoyar al franquismo. Uno de ellos fue un panel de azulejo pintado por Jorge Colaço que representaba simbólicamente la «liberación» de España. El corresponsal del *Diário de Lisboa* Artur Portela donó un ejemplar del n.º 61 del mítico periódico *El Alcázar*, realizado en la fortaleza toledana donde resistió el coronel Moscardó hasta ser liberado por Franco, que se adjudicó por 5000 escudos. Se subastó también un pañuelo bordado por la reina Maria II, el collar del que fue perro del rey D. Miguel I, un reloj de oro donado por una acaudalada y anónima española, o una miniatura del barco de guerra «Afonso de Alburquerque», que fue uno de los navíos donde se llevó a cabo la rebelión de los marineros el 8 de septiembre de 1936 contra Salazar (*A Voz*, n.º 3448, 26/09/1936, p. 1).

Otra de las colaboraciones de Jorge Colaço con la campañas de ayuda al bando insurrecto español fue en el «chá de beneficencia» para los heridos del ejército franquista, dedicado especialmente a los cadetes de Toledo, celebrado en el Casino de Estoril el 25 de octubre de 1936. La celebración fue organizada por una comisión de señoras formada por la delegada del Auxilio Social y mujer del líder de la Falange en Lisboa, Clara Ruíz de Lloret, la marquesa de Argüelles, Agustina Capella de Remus, Francisca Briz de Benito García, Elena Varela Cid, Concha de Matorell, María Sánchez y Sra. De Godoy. La locutora del RCP Marisabel de la Torre de Colomina se encargó de presentar a los artistas que amenizaban el acto, Corina Freire y la bailarina Carmen Amaya. Durante la fiesta, junto a otros objetos relacionados con la Guerra Civil que poseían un enorme poder simbólico, se subastó un dibujo alegórico de Jorge Colaço, vendido en 1100 escudos (*O Século*, n.º 19617, 25/10/1936, p. 7).

Pero quizás una de las acciones más relevantes desarrolladas por Jorge Colaço en la campaña de captación de recursos materiales, económicos o de ayuda humanitaria para el gobierno franquista fue la creación de la asociación Pro Sanidade Espanhola, cuya misión fundamental era la recaudación de dinero para poder enviar medicamentos a los hospitales del bando fascista en colaboración con el Nucleo Pro Amore-Pro Pace y con miembros de la nobleza española exiliada en Portugal. A tal fin, Jorge Colaço subastó nuevamente algunas de sus obras en 1937 (*O Século*, n.º 19832, 03/06/1937, p. 6). El Nucleo Pro Amore-Pro Pace también editó algunos libros de arte para el mismo fin. Según *O Século*, «[...] com o produto dessa benemérita cruzada, que obteve o melhor acolhimento entre as almas caridosas, são adquiridos casacos de malha, mantas, brinquedos, produtos alimentícios, livros e ilustrações que se destinam a amenizar as trágicas e dolorosas circunstâncias em que se encontram as infelizes crianças cujos pais morreram por uma Espanha nova, limpa da semente marxista [...]» (*O Século*, n.º 19576, 13/09/1936, p. 6).

Admirador y amigo del general José Sanjurjo, Jorge Colaço propuso públicamente a través de la prensa portuguesa hacer un homenaje en memoria del oficial español. Sanjurjo falleció el 20 de julio de 1936 en Cascais, cuando la avioneta que lo llevaría a Burgos para incorporarse al movimiento fascista español se estrelló. Para Colaço, fue uno de los golpes más duros de la guerra. El artista portugués había planeado con el

director del RCP, el capitán Jorge Botelho Moniz^[26], realizar un acto en recuerdo del general en el lugar de su muerte, en la Quinta da Marinha, en Cascais, poco después de la tragedia. Pero ambos aplazaron su intención para concentrarse en las actividades de ayuda a los rebeldes más urgentes. Al finalizar la guerra, el pintor luso creía que el militar golpista había sido injustamente olvidado y recuperó la idea del homenaje (*Diário de Notícias*, n.º 26277, 05/04/1939, pp. 1 y 5). El 4 de abril de 1939, su demanda fue apoyada en un editorial del *Diário de Notícias*:

«[...] Temos a certeza de que seria grato á Espanha: a colónia espanhola de Lisboa, tão querida ao nosso coração e a todos os portugueses que souberam venerar e estimar essa figura nobilíssima de fidalgo e de militar espanhol, vê-lo recordado, para sempre, na terra que se acolheu quando abandonou os seus país, e de onde procurou alcançá-lo numa hora de entusiasmo, para o conduzir, com Franco e seus companheiros, á vitória e paz agora alcançadas. Uma simples memória, um pequeno monumento, uma pedra, um sinal, posto com solenidade, ou no local em que perdeu a vida ou no Estoril, onde a sua figura gentilíssima era tão familiar aos habitantes e frequentadores dessa estância, bastariam para o exaltar e para sempre o lembrar com profundo respeito e comoção [...]» (*Diário de Notícias*, n.º 26276, 04/04/1939, p. 1).

5. La propaganda anticomunista de Jorge Colaço contra el gobierno español

El humor gráfico y la iconografía sobre la Guerra Civil española fue habitual en varios periódicos portugueses. El *Diário da Manhã*, el *Diário de Notícias*, *A Voz*, *O Comércio do Porto*, *O Primeiro de Janeiro* y *Acção*, entre las publicaciones más importantes, se sirvieron de ellos para construir un universo simbólico que ofrecía una descripción más imaginativa del conflicto. Las viñetas y caricaturas publicadas, sin embargo, poseían una fortísima carga

²⁶ Jorge Botelho Moniz, director y propietario del *Rádio Club Português*, jugó un papel extraordinario en apoyo del movimiento militar insurgente español. Desde su emisora organizó campañas de propaganda contra el gobierno de la II República, alistó cientos de voluntarios portugueses, fue el jefe de la sección de asistencia a los combatientes portugueses en la *Missão Militar Portuguesa de Observação* em Espanha durante la Guerra Civil, ideó y coordinó varios coyotes de ayuda a Franco y ejerció como locutor al micrófono del RCP en contra del gobierno legal de España.

ideológica y contribuyeron a configurar, de una forma más persuasiva, la imagen del comunismo y el gobierno republicano español, representados por personajes monstruosos y patéticos. El humor gráfico político de Jorge Colaço es, posiblemente, el más representativo y paradigmático de la estética bélica y anticomunista de la Guerra Civil española en la prensa portuguesa. Hubo varios humoristas gráficos que publicaron trabajos interesantes, pero o bien no realizaron una tarea regular entre 1936 y 1939, o sus viñetas no tienen tanta fuerza expresiva y propagandística como las realizadas por Jorge Colaço, publicadas sobre todo en el diario *A Voz* y, en menor medida, en el periódico católico *Novidades*. Otros casos interesantes en la prensa diaria portuguesa son las series de viñetas realizadas por António Pinto Machado, que firmaba sus dibujos como Gil Vaz en *O Primeiro de Janeiro*, y el dibujante de *O Comércio do Porto* M. Monterroso. Sin embargo, el objeto de estudio de este trabajo se centra en el pintor y caricaturista Jorge Colaço porque era un reconocido artista, católico y monárquico, simpatizante del movimiento fascista español, perfectamente integrado en el régimen portugués, que asumió como propia la causa del general Franco y se convirtió en un activo colaborador con los agentes fascistas de la colonia española en Lisboa. Colaço era un defensor a ultranza del nacionalismo portugués que trasladaba a la pintura su amor por las tradiciones y los símbolos más profundos de la cultura lusa, en sintonía con sus idelae integralistas y conectado con la «política do espírito» del Secretariado de Propaganda Nacional (entrevista a Jorge Colaço en *A Voz*, n.º 3538, 28/12/1936, p. 1). Su relevancia política y social era, por tanto, mayor que la de otros colegas humoristas que también dibujaron escenas del enfrentamiento civil.

Todas las viñetas publicadas por Jorge Colaço en *A Voz* durante la guerra de España tuvieron a esta como tema exclusivo. Las pautas temáticas, los símbolos y el lenguaje icónico de su humor gráfico incorporan el mismo patrón propagandístico que los artículos periodísticos que se referían al conflicto en defensa del franquismo. La originalidad en la representación de la guerra a lo largo de las 26 viñetas (10 publicadas en 1936, 13 en 1937 y 3 en 1939) que publicó Jorge Colaço, está en su peculiar creatividad para intentar ridiculizar a los líderes del gobierno democrático español y mitificar al bando rebelde español. Las escenas de su humor gráfico representaban una imagen esclavizada de los combatientes del gobierno de Madrid a las órdenes de mercenarios sin compasión, pero cobardes, que pretendían acabar

con la religión católica, los valores del cristianismo, la civilización occidental y la cultura nacional. En ocasiones, sus viñetas citaban informaciones que publicaba la prensa que podían aparecer acompañadas de un título, un lema o diálogos entre los personajes. El general José Miajas (presente en cinco dibujos, aunque aparece citado en los diálogos de otras viñetas), y los presidentes republicanos Manuel Azaña (dos dibujos), Francisco Largo Caballero (uno), Juan Negrín (uno) y Santiago Casares Quiroga (uno) son los líderes de la República española que aparecen parodiados en sus caricaturas. El líder de la derecha española José Calvo Sotelo (dos casos), aparece en cambio representado en el papel de mártir ascendido a los cielos, como símbolo de la cruzada contra el comunismo español y soviético. Salvo el caso de Calvo Sotelo, Jorge Colaço no representó a ningún líder franquista o de la derecha española en sus dibujos. Esta ausencia podría atribuirse a su afán por representar los efectos del comunismo en España, o también a la cantidad de fotografías y grabados de los oficiales y políticos facciosos que se publicaban constatemente en la prensa portuguesa, mientras faltaban los rostros del gobierno de Madrid. Esto podría ayudarle a crear una estética original y exclusiva sobre la guerra de España. Algunas de las viñetas son representaciones que tienen un sentido pedagógico-propagandístico, pues incluyen dos escenas comparativas de lo que ocurre en ambos bandos enfrentados, dejando siempre en mal lugar a los republicanos frente a los fascistas. Los temas recurrentes, más comunes, que se pueden observar en las 26 viñetas publicadas por Jorge Colaço en *A Voz* son las siguientes:

- 1) Calvo Sotelo, mártir y redentor de España (dos viñetas).
- 2) La destrucción y el horror del comunismo (cinco viñetas).
- 3) La defensa rebelde del cristianismo y la cultura española (una viñeta).
- 4) La fuerza y la valentía de los rebeldes (una viñeta).
- 5) La frustrada «Revolución Ibérica Soviética» de Bernardino Machado (tres viñetas).
- 6) La incapacidad de la Sociedad de Naciones para resolver el conflicto, permitiendo (sic) la «barbarie» del comunismo (tres viñetas).
- 7) La esclavitud «marxista» y la cobardía de los soldados leales (cinco viñetas).

- 8) La «cobarde» y solitaria defensa del general José Miaja (cinco viñetas).
- 9) La huída y la buena vida de Azaña en Paris (dos viñetas).

Destacan cuatro temas sobre los demás, que no son ajenos al discurso propagandístico del Estado Novo contra el gobierno de Madrid. Su particular visión pictórica, otorga al general José Miaja, jefe del plan de defensa de Madrid, el poder absoluto y dictatorial de la capital, al servicio de mercenarios rusos que aparecen dibujados con látigo en ristre para hostigar la cobardía de los milicianos, retratados con un gorro que luce el símbolo comunista invertido sobre sus rostros de mandarines, con fino bigote y gesto agresivo, a los que acompaña siempre una botella de vodka. El nombre de Miaja, burlonamente utilizado como sinónimo de migajas por algunos columnistas portugueses, es convertido por Colaço en «Miajassof» al lado de otro general ruso con nombre igualmente histriónico: el general «Kaganóvitch». Colaço acompaña también una de sus viñetas con un poema que se refiere a un discurso radiofónico de Miaja, emitido por Unión Radio, en el que amenazaba con «liberar» Portugal cuando acabase con los franquistas, publicado en el *Diário de Notícias* por el poeta Acácio de Paiva (*A Voz*, n.º 3641, 14/04/1937, p. 1):

O general Migalha, coitadito,
(Tradução de Miaja castelhano)
Diz que vem cá mais ano menos ano,
conforme vejo num jornal descrito.
Vou prevenir-me, pois: compro um apito
Abotoo-me bem (que susto, ó mano!)
E era uma vez o traçoeiro plano
Do impenitente bicho supradito!
Em todo caso, venha seu Migalha!
Aceitam de bom grado o desafio
Pelo menos os pombos alfacinhas.
Aos quais fazemos festas quando calha
E estão sempre ansiosos no Rossio
Por que a gente lhe deite migalhinhas...

En su viñeta del 2 de febrero de 1937, titulada «Idealismos antagónicos», se representa una imagen torturadora de los republicanos frente a una visión victoriosa de los franquistas, resumida en la leyenda que al pie dice «Enquanto o nacionalista obedece ao ideal simbolizado numa bandeira, o marxista obedece a um «knut» nas mãos do mercenário» (*A Voz*, n.º 3575, 05/02/1937, p. 1). El comunismo como idea política aparece representado por un gran oso blanco al que los «valientes» falangistas se enfrentan y clavan sus bayonetas, mientras los «cobardes» republicanos aparecen como esclavos que son obligados a ir al frente por sus «dueños» rusos, cuya bandera es el lema «Sem Deus nem Pátria». «Graças a mim, a matar frades e ao clarão dos incêndios das catedrais, acabaste com o obscurantismo... Podes voar... És livre como um pássaro... frito!», le dice un sonriente soldado ruso a un miliciano que carga con una pesada piedra que simboliza el marxismo en una de sus escenas gráficas. A su vez, la Sociedad de Naciones aparece representada por un individuo de aspecto hortera, miope, torpe e ignorante incapaz de discernir de qué lado está la verdad. Por su parte, el expresidente de la República portuguesa Bernardino Machado aparece dibujado adoptando formas de animales. En una viñeta, Machado es transformado en una rana que acompaña a un toro «comunista» moribundo que representa al gobierno de Madrid y, en otra, es caricaturizado como un papagayo que come alpiste marxista. Su rostro es utilizado para representar una calavera sobre una placa con las siglas de la Federación Anarquista Ibérica (FAI), bajo la que se advierte del «perigo de morte» (*A Voz*, n.º 3533, 22/12/1936, p. 1).

Bibliografía

- FERRO, A. (1978). *Salazar*. Lisboa: Edições do Templo.
- FRANCO, G. (1993). *A Censura à Imprensa em Portugal (1820-1974)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- MATOS, H. (2010). *Salazar. A Propaganda (1934-1938)*. Lisboa: Temas & Debates.
- OLIVEIRA, C. (1988). *Salazar e a Guerra Civil de Espanha*. Lisboa: O Jornal, 2.^a edición.
- PENA RODRÍGUEZ, A. (2007). *Salazar, a Imprensa e a Guerra Civil de Espanha*. Coimbra: MinervaCoimbra.
- ____ (2009). *O Que Parece É. Salazar, Franco e a Propaganda contra a Espanha Democrática*. Lisboa: Edições Tinta da China.

- ___ con PAULO, H. (2016). *A Cultura do Poder. A Propaganda nos Estados Autoritários*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.
- ROSAS, F. (2012). *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*. Lisboa: Edições Tinta da China.
- ___ con BRANDÃO DE BRITO, J. M. (1996). *Dicionário da História do Estado Novo*. Vol I. Lisboa: Bertrand.
- TORGAL, L. R. (2009). *Estados Novos, Estado Novo*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2.^a edición.

Joaquim Tenreiro

Arte, identidade e militância

HELOÍSA PAULO*

Resumo: Joaquim Tenreiro, nascido em Portugal, mas radicado no Brasil desde 1925, apresenta na sua trajetória de vida profissional uma relação incomum com as elites da sociedade receptora. Desde a sua formação como designer e pintor nos anos 30, a sua produção revela os traços de um modernismo que adquire feição própria no Brasil. A sua experiência a partir do Grupo Bernadelli e a sua trajetória junto aos arquitetos modernos, como Oscar Niemeyer exprimem não só uma postura de inovação em termos do desenho e do trabalho artístico, mas também um posicionamento político que é traduzido pela sua vontade expressa de criar objetos de qualidade ao alcance de todos.

Palavras-chave: Modernismo, mobiliário, arte, identidade.

1. Joaquim Tenreiro e a sua trajetória de vida no meio artístico brasileiro

Com efeito, imigrantes ou filhos de imigrantes, oriundos de uma classe média pobre, trabalhavam duramente durante o dia e, à noite, treinavam o desenho como caminho para a pintura, dividindo entre si as despesas com o pagamento

* Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, Universidade do Porto.

do modelo vivo. Nos fins-de-semana, saíam pelos bairros proletários ou arredores de São Paulo, Rio, Recife e Porto Alegre para pintar ou gravar a realidade ao seu redor. Os modernistas de 22, ao contrário, reuniam-se em noitadas nos «salões» tradicionais de São Paulo e faziam constantes viagens a Paris, como Di Cavalcanti, Rego Monteiro ou Tarsila do Amaral – que um dia seu marido, Oswald de Andrade, chamou num poema, de «caipirinha vestida de Poiet (MORAIS, 2015).

A lógica da emigração que marca a família Tenreiro é a de muitas outras que tentam a vida no Brasil no início do século XX, feita de idas e vindas até a fixação definitiva no país de acolhimento (ALVES, J. 1994). Oriundo de Melo, distrito da Guarda, onde nasceu em 18 de Abril de 1906, Joaquim segue com os pais na primeira ida para aquele país com apenas dois anos de idade. Em 1914, dá-se o retorno, mas não para a aldeia natal e sim para o Porto, um núcleo urbano bem mais cosmopolita. Ali, o jovem passa a ajudar o pai na marcenaria e recebe aulas de pintura.

Aos 19 anos, retorna ao Brasil, onde permanece dois anos, mas, como era prática no período, vai casar-se em Portugal, retornando logo a seguir. Em 1928, fixa-se definitivamente naquele país, nomeadamente no Rio de Janeiro e, como outros membros da colónia portuguesa, vai estudar no Liceu Literário Português, frequentando também os cursos de artes do Liceu de Artes e Ofícios. O primeiro dedica-se a formar jovens emigrantes para a vida do trabalho, com cursos técnicos e com equivalências ao ensino secundário brasileiro (PAULO, H. 2019). O segundo foi fundado em 1856, sob a tutela da Sociedade Propagadora de Belas Artes, tendo no período cursos de pintura com renomados pintores no período.

Na década de 20, o meio cultural brasileiro fervilha com a eclosão do movimento modernista. Em São Paulo, a Semana de Arte Moderna, em Fevereiro de 1922, apresenta uma exposição de pintura coordenada por Di Cavalcanti, e da qual participam artistas como Anita Mafaldi e Tarsila do Amaral, mulheres inovadoras no mundo artístico da época. Os quadros possuem forte influência vanguardista, mas o que retratam são cenas tipicamente brasileiras, de personagens marginalizados pela sociedade conservadora que, naquele momento, via-se pressionada pelas mudanças internas do país. O crescimento industrial e a descentralização do poder das elites, que viria a ser concretizada pela Revolução de 30, modificam o

perfil económico e político brasileiro, apresentando novos desafios para a sociedade.

É neste meio que o modernismo vai consolidar-se como movimento, desdobrando-se em diversas manifestações, sobretudo no campo das artes, nos anos 30. No entanto, neste período, o Rio de Janeiro não sofria grandes influências do modernismo, tendo a Escola Nacional de Belas Artes, com o seu academicismo, como o verdadeiro “baluarte” da arte na então capital federal. Alienada da realidade de mudança que passava o país, vai gerar uma reação entre o grupo de jovens artistas, oriundos da classe média em ascensão, preconizadores de uma nova ideia de “brasilidade”, ou simplesmente, defensores de cultura que rompesse os dogmas impostos pela elite dominante (CAVALCANTI, 2006, p. 21 e seguintes).

Neste contexto, Tenreiro, que não possui uma formação académica propriamente dita, vai colocar-se do lado na contramão da ENBA, participando da formação do Núcleo ou Grupo Bernardelli. Fundado em 1931, vai manter-se ativo até 1942, tendo entre os seus participantes nomes de pintores consagrados como José Pancetti, Eugênio Sigaud, Milton Dacosta, Yuji Tamaki, Yoshiya Takaoka e Quirino Campofiorito. O rompimento com o modelo imposto pelos académicos da Escola Nacional de Belas-Artes e sua abertura aos novos artistas são objetivos que marcam a constituição do grupo (MORAIS, 1982).

Assim como Tenreiro, os seus participantes, vindos da classe média baixa, trabalham para sobreviver. Eles “fizeram do próprio aprendizado técnico ou do domínio artesanal seu projeto estético e cultural” (MORAIS, 1982, p. 47). O desenho é o forte, já que, no dizer do próprio Tenreiro “telas e tintas custavam dinheiro e este era curto” (MORAIS, 1982, p. 47).

Reunidos no porão da Escola Nacional, ao contrário dos modernistas de São Paulo, os componentes do Núcleo Bernardelli ambicionavam reformular a academia de artes, mas também conquistar o seu espaço, enquanto artistas. Sendo considerados “uma ala moderada do modernismo”, já que não rompem completamente com os padrões impostos por este (MORAIS, 1985), eles conseguem que seja criada uma Divisão Moderna, no Salão Nacional de Arte, em 1941. O grupo desaparece em 1942, o próprio Tenreiro explica as razões do seu desaparecimento:

A consciência moderna passou a afirmar-se cada vez mais. A vinda de Le Corbusier, a construção do Ministério da Educação, a criação do Salão Moderno, e outras coisas mais, fortaleceram a consciência modernista. O Núcleo era somente uma reação antiacadêmica, às vezes nem isso. Agora, já tínhamos três pólos: o acadêmico (representado pela Escola de Belas Artes), o antiacadêmico e o moderno. Isso fez com que o Núcleo fosse se esvaziando pouco a pouco. No próprio Núcleo, havia uns que se tornaram acadêmicos e outros que foram superados por posições ainda mais modernas (citado por SARDENBERG, R; MENDONÇA, M. COSTA, J., CAMPOFIORITO, Q. (2000), p. 27).

Entretanto, entre 1933 e 1934, Tenreiro exerce o seu ofício de designer e marceneiro em diversas fábricas de mobiliários, entre as quais a famosa Laubisch&Hirsch, onde desenha cadeiras, iniciando aí o percurso que o distinguirá como criador de móveis por excelência.

A grande oportunidade para mostrar o seu trabalho ao público aparece em 1942, quando é convidado por Oscar Niemeyer para decorar a casa que este havia projetado para o industrial Francisco Inácio Peixoto. O vínculo de Tenreiro aos arquitetos modernistas brasileiros ganha uma outra dimensão. Cria então a famosa “Poltrona Leve”, de linhas retas e com madeira brasileira, delineando a sua opção por materiais locais e que marcará toda a sua produção futura.

O facto de considerar o móvel como um produto originalmente artesanal marcará a sua opção como futuro produtor do ramo. A noção de uma produção em larga escala de qualidade, trazendo a minuciosidade do artesanal para o contexto da indústria é considerada como ponto essencial para uma produção destinada ao grande público:

[...] o móvel tem uma raiz mais antiga, ele vem para a indústria através do artesanato. A meu ver, um dos maiores equívocos da indústria é não fazer um móvel estritamente industrial, com materiais e maquinário apropriados. Desse modo não se faz uma coisa nem outra, não há artesanato nem indústria, no verdadeiro sentido da palavra. A industrialização, em vez de produzir móveis de qualidade para as massas, acaba contribuindo para a produção, em grande escala, de artigo inferior (Tenreiro citado em SANTOS, 1995, p. 90).

Assim sendo, em 1943, favorecido pela interrupção das importações europeias provocada pela Segunda Guerra, monta a sua primeira oficina, a Langenbach e Tenreiro Ltda, produz um tipo de mobiliário que o coloca em contato com os melhores arquitetos do período. Ele é o elemento que concilia o modernismo do movimento arquitetônico no Brasil como o designer de interiores, rompendo com os cânones anteriormente estabelecidos (SANTOS, 1995).

A acumulação de pedidos o leva a abrir a sua própria loja, localizado no Rio de Janeiro, já em 1947, e que se demarcará da visão do comércio imobiliário então existente:

Minha loja começou diferente de todas as outras do Rio de Janeiro. As lojas eram um amontoado de móveis. Tinham, por exemplo, cadeiras empilhadas umas por cima das outras. A minha loja foi montada com ambiente padrão. Era um salão com sofá, tapete, mesa, cadeiras, tudo nos seus lugares. Os quadros na parede também eram adequados, assim como as luminárias. Enfim, era tudo no mesmo estilo, era uma loja de design (TENREIRO citado por BLEICH, 2017, p. 149-150).

Em 1955, Juscelino Kubitschek (1902-1976) inicia o projeto da construção de Brasília. Para tal, convoca os dois maiores nomes da arquitetura no país: Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Este último, lança como um novo desafio a Tenreiro a elaboração do mobiliário de algumas dos principais espaços da nova capital. Ele ficará encarregado desta função, juntamente com outros dois designers, Sérgio Rodrigues e José Zanine Caldas. Uma das suas primeiras encomendas é destinada a residência provisória de Kubitschek, o Palácio do Catetinho. Cadeiras simples para um espaço então conhecido como Palácio das Tábuas, por ser em madeira. Posteriormente, o seu mobiliário estará também dentro do próprio Palácio do Planalto, sede do governo (COSTA JR, 2014).

A sua última encomenda para as dependências do Palácio do Itamaraty, sede do Ministério das Relações Exteriores, nomeadamente a decoração do salão de banquetes, marca também o fim da carreira de Tenreiro como designer de mobiliário. Fecha as lojas que havia aberto no Rio de Janeiro e em São Paulo, assim como a fábrica no bairro carioca de Bonsucesso. A partir de então, dedica-se unicamente a pintura e a

escultura, como fica evidente nas exposições que realiza. O que antes era um passatempo pode ser agora um ofício em tempo integral. Declara então:

A pintura me prende mais, porque na pintura estou mais presente do que no móvel. Crio o móvel, desenho-o, dou-lhe o caminho que deve ter e, feito isso, outro o completa (TENREIRO citado por BLEICH, 2017, p. 154).

Apesar disto, é como escultor que Tenreiro inova novamente, produzindo relevos em madeira, treliças e colunas policromadas. Em termos de grandes projetos, em 1969, executa um grande painel para a Sinagoga Templo Sidon na Tijuca, e, cinco anos mais tarde, a portada da Capela Ecumênica da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Tenreiro falece em 21 de Junho de 1992, em Itabira, Estado de São Paulo, sendo considerado pelos especialistas “o pai do móvel brasileiro”.

2. Joaquim Tenreiro e a oposição exilada: um encontro fortuito?

Não é de admirar que os modernos, com o domínio de novas linguagens estruturais, bons contatos internacionais e a genialidade de Oscar Niemeyer, estivessem mais do que bem equipados para construir as formas de um Estado que se queria novo (CAVALCANTI, 2006, p. 182).

Sou comunista. Engenheiro, sempre lidei com operários, o que explica a escolha dos meus temas. Sempre tive consciência do papel social da arte. Sempre fiz política. [...] A meu ver, toda arte pode concorrer para ativar o debate político, melhorando assim, por vias indiretas, a vida do homem (SIGAUD citado por MENEGUELO, 2014).

Os anos 30 dos grandes grupos de vanguarda, como o Bernardelli, no Rio de Janeiro, ou Santa Rosa, em São Paulo, são também marcados pelo advento do Estado Novo no Brasil, capitaneado por Getúlio Vargas, a partir de 1937. Neste quadro, apesar das adversidades políticas, a problemática social está no cerne da pintura produzida no Brasil, refletindo a tendência dominante nas Américas (AMARAL, 2006, p. 135 e seguintes).

No entanto, a ascensão de um regime autoritário não significará propriamente uma supressão ou repressão dos elementos vinculados ao vanguardismo do período, nomeadamente em termos da pintura e da arquitetura. Pelo contrário, o nacionalismo do regime de Vargas busca cooptar todos os que possam dar «vida» ao seu ideal de «povo brasileiro» (SIMIONE, 2013)

A necessidade do Estado Novo em retratar «o povo» e o seu forte apelo ao nacionalismo atrairá uns, como Cândido Portinari, e afastará outros, como Sigaud, que se recusa a colaborar com um regime autoritário. Assim sendo, a cisão que ocorrerá entre os modernistas revela, por vezes, a impossibilidade de coadunar posicionamentos políticos com opções artísticas. Um dos grandes críticos da postura de Oswald de Andrade (1890-1954), modernista e autor do Manifesto do Pau-Brasil, preconizador da valorização do «primitivo» povo brasileiro e então membro do Partido Comunista e contumaz adversário do nazi-fascismo^[1]:

Portinari, por outro lado, está produzindo decorações murais para um governo semifascista, cujos ideais certamente não são nem os de Portinari ou do povo brasileiro (citado por AMARAL, 1984, p. 65).

A crítica refere-se aos painéis do novo prédio do Ministério da Educação, aliás da autoria de Lúcio Costa, mas contando também com a colaboração do jovem Oscar Niemeyer. O prédio pode ser considerado como um símbolo da «arte nacionalista» proposta pelo regime e apreendida por uma parcela significativa dos modernistas:

O que se observa é que artistas e arquitetos modernistas assimilaram as referências culturais, tanto internacionais como locais, de maneira própria, ou seja, desconsiderando seus contextos originais. Essa forma de receção desencadeou uma arte e uma arquitetura que pertence simultaneamente ao universo europeu e ao universo brasileiro, criando um modernismo local e original. Concretizado em plena ditadura, foi fruto de um conjunto de valores paradoxais [...]. Construído para ser símbolo do Estado Novo, foi

¹ http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/oswald_de_andrade/. Consultado a 20 de Setembro de 2017.

idealizado por arquitetos e artistas, parte das vanguardas artísticas, sintonizados com as tendências políticas de esquerda e dirigidos com rigor pelo ministro Capanema [...] (DAVID, 2006).

O prédio é terminado após a deposição de Vargas que, por sua vez, assinala outras mudanças. Dois dos principais envolvidos no projeto, ou sejam, Portinari, Niemeyer, a partir do mesmo ano, 1945, passam a militar no PCB e os mesmos painéis que deram origem a censura por parte de Oswald de Andrade são agora elogiados pelo órgão oficial do PCB, o periódico *Hoje*:

Que são os murais do Ministério da Educação senão um poderoso documentário da nossa vida económica atual ao qual o homem está em primeiro plano, esmagado pelo trabalho, recurso às ordens de um feitor de dedo estendido, de botas e esporas, em contraste com o operário de pé no chão (citado por FABRIS, 2005, p. 98).

Esta dupla leitura sobre uma mesma obra revela a complexa perspetiva da arte nos regimes autoritários/fascistas ou totalitários. A necessidade de construção de uma identidade nacional a partir de uma releitura do homem comum permite a transposição de fronteiras ténues que definem a participação política do indivíduo nestes diferentes estados. A imagem dos trabalhadores de Portinari oferece então esta dupla leitura, de acordo com a ótica adotada pelo espectador. Comparando o caso brasileiro com o português, podemos ver algumas semelhanças, ainda que não haja registos de mudanças tão radicais em termos políticos.

Neste período, Tenreiro parece passar ao lado de todo o debate político em torno do engajamento político dos modernistas. Entre 1937 e 1945, realiza diversas exposições e, como vimos, colabora diretamente com Oscar Niemeyer que, no entanto, ainda não estava filiado ao Partido. No entanto, «a arte social» trazida do seu comprometimento no Núcleo Bernardelli parece nunca ter sido abandonada, quer em termos da sua produção pictórica, onde privilegia as paisagens, ou da produção do mobiliário, onde centra a sua atenção na utilização de madeiras nativas e na recuperação de técnicas antigas, como o uso da palhinha.

Com o fim do Estado Novo, o debate artístico retoma os rumos do diálogo democrático. Em Agosto de 1946, um ano após o fim do regime,

uma exposição realizada no Rio de Janeiro traduz bem o clima vivido nas artes naquele momento: «Os Pintores vão à Escola do Povo». Dela participam os que estiveram mais próximos ao regime, como o então comunista Portinari, mas também outros que se distanciaram como Sigaud. Realizada no antigo reduto do academicismo, a Escola Nacional de Belas Artes, o evento marca uma nova etapa na relação dos artistas com a sua produção e com o público. Entre os nomes consagrados, encontramos o de Tenreiro.

Em 1947, um outro evento quando o Partido Comunista do Brasil está na legalidade, os núcleos de exilados do regime de Salazar, vinculados ao PCP, passam a gozar de um amplo apoio dos seus companheiros de ideal no Brasil. É também comum a participação de comunistas brasileiros famosos em eventos promovidos pelos seus companheiros portugueses, como na realização de uma grande iniciativa de propaganda, destinada a sensibilizar o público brasileiro para o combate ao salazarismo, a «Exposição da Imprensa Clandestina Portuguesa». Inaugurada na Associação Brasileira de Imprensa em 25 de Janeiro de 1947, com a presença do carismático líder comunista brasileiro Luís Carlos Prestes^[2], ela é apontada como um ato único:

Foi a primeira vez que se realizou no Brasil uma exposição deste tipo. A homenagem prestada àqueles que nas mais difíceis condições lutam contra a opressão da censura e da polícia salazaristas, mantendo o povo português a par da verdadeira situação interna e externa que os jornais oficiais mascaram, exprimiu bem a solidariedade dos democratas brasileiros a seus irmãos de além-mar (*Libertação*, 14 de Abril de 1947, p. 7)

Fruto da visão de uma arte politicamente «engajada», a exposição reúne trabalhos de pintura e desenho de diversos artistas brasileiros vinculados ao PCB e com um passado de ruptura com a produção artística formal no Brasil (AMARAL, 1987; BEHAR, 1992). Alguns deles estão vinculados

² Político nasceu em 1898 e faleceu em 1990, no Rio de Janeiro. Líder do Partido Comunista Brasileiro (PCB) por mais de 50 anos, Luís Carlos Prestes é uma das figuras mais carismáticas do cenário político brasileiro. Em 1945, quando retorna do exílio imposto pela ditadura de Getúlio Vargas, é eleito senador pelo PCB. Em 1947, com a ilegalização do Partido, retorna à clandestinidade, voltando ao Brasil apenas na década de oitenta. Sobre o tema, ver, entre outros: PRESTES, Anita Leocádia. *Luís Carlos Prestes: Patriota, Revolucionário e Comunista*. Rio de Janeiro: Ed. Expressão Popular, 2006.

ao Núcleo Bernardelli, como é o caso de Quirino Campofiorito (1902-1993) e Inimá de Paula. Campofiorito é filho de um emigrante italiano, torna-se presidente do Núcleo Bernardelli em 1942. Pintor reconhecido no período é militante do Partido Comunista Brasileiro desde 1938 (AMARAL, 1987). Inimá, também pintor e com ligações ao Grupo Bernardelli, filiou-se no PCB em 1945.

Não existe nenhuma documentação ou menção biográfica que vincule Joaquim Tenreiro ao Partido Comunista. O seu nome não aparece na listagem da famosa Exposição dos Artistas do PCB, realizada em 1945, ainda que esta inclua nomes de alguns dos seus companheiros do Núcleo Bernardelli, como os pintores Pancetti e Sigaud, este último designado como «o pintor dos operários» (GONÇALVES, 1981). Por ser português, porém, ele marca presença em eventos realizados pelo partido destinados a apoiar os exilados portugueses. Para além da Exposição da Imprensa Clandestina Portuguesa, no próprio ano de 1947 o seu nome aparece num «Ato Cultural Luso-Brasileiro», realizado pelo Comité Progressista do bairro do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, em 27 de Abril do mesmo ano, quando o partido estava prestes a ser ilegalizado (Diário de Notícias, 7 de Maio de 1947, p. 8). Ele é a referência cultural portuguesa no encontro que conta com a participação daquele que é considerado um dos fundadores do PC no Brasil, Astrogildo Pereira.

São poucas as imagens da Exposição e estas não permitem a identificação das obras pertencentes ao artista português. As únicas duas peças registradas mostram uma profunda semelhança com os trabalhos do neorealismo português que ilustravam alguns dos periódicos e manifestos do PCp. No entanto, o carácter social e de denúncia que marca os neorealistas em Portugal não é estranho aos que participam da Exposição. Na sua grande maioria, são defensores de uma arte «engajada», mas também advogam a sua não submissão aos desígnios estéticos provenientes de imposições ideológicas, mais propriamente aqueles impostos pelo PC (MORAIS, 1987). Para eles, nomeadamente para Sigaud, o mais importante seria o sentimento expresso, e o uso da arte como fruto de «uma atitude consciente e firme» e com «objetivos artísticos, políticos e sociais» (MENEGUELO, 2014).

A participação de Tenreiro na Exposição, ainda que não esteja documentada em termos da produção apresentada, para além do seu

engajamento político e do seu comprometimento social, revela uma outra característica, a permanência da sua identidade nacional, a sua afirmação como português.

3. Joaquim Tenreiro: produção artística e identidade

Eu era marceneiro quando me matriculei no curso de Desenho do Liceu Literário Português. Logo no segundo ano, ganhei o Prémio Joaquim Alves Meira, o melhor prémio que o Liceu dava [...] Comecei a ter contacto com jovens brasileiros e com eles fundei o Núcleo Bernardelli, que foi decisivo na arte brasileira, abrindo um caminho novo de espírito aberto e oposto ao academismo que era moda na época. [...] O movimento Núcleo foi tão forte, que do Rio chegou a São Paulo, influenciando até o Volpi. Porque o que se chamava modernismo no Brasil, em 1922, era um movimento de gente rica, que só queria viajar para o exterior e trazer para o Brasil o que se fazia lá. Apesar de exceções, como Tarsila [...] Eu continuava sempre a pintar, mas sobretudo nas horas de lazer, porque tinha de sustentar a família (Depoimento de Joaquim Tenreiro, citado por XAVIER, 2016).

O passado de emigrante, filho e ele próprio marceneiro, é um perfil comum partilhado por muitos dos que compõem o Núcleo Bernardelli. Segundo a conceituação de Castells, podemos afirmar que estes estrangeiros ou filhos de estrangeiros, que possuem como ponto em comum a necessidade de sobrevivência material e cultural numa sociedade que lhes é adversa, constroem uma espécie de «identidade de grupo», que os distinguem da elite intelectual da sociedade brasileira de então (CASTELLS, 1996, p. 24).

Como outros componentes estrangeiros do grupo Bernardelli, Joaquim Tenreiro passa a espelhar esta nova identificação nas peças que produz, sem deixar de afirmar a sua identidade nacional como português:

A cadeira foi feita por mim, que sou português. Eu não dei meu sangue à cadeira, dei a minha sensibilidade. A minha sensibilidade vem do lugar onde eu vivo. É aqui que eu ganho sensibilidade (SANTOS, 1995, p. 90).

Assim sendo, também realiza um diálogo com a História do Brasil, não como um elemento pertencente ao universo do colonizador, mas como alguém que recupera «raízes» e valoriza a herança deixada através da sua readaptação aos cânones do modernismo. Essa releitura é afirmada pelo próprio autor quando narra o seu diálogo com o então Ministro das Relações Exteriores que o incumbira de elaborar um mobiliário «ao estilo D. João V» para o seu gabinete:

Como eu era também atrevido [...] perguntei: O senhor não quer deixar-me fazer suas cadeiras D. João V menos ornamentadas e mais leves? O ministro parece que gostou da ideia [...] e aceitou a experiência. Pediu que fizesse uma cadeira para ver como ficava. Fui desenhando e executando o modelo, e ele aprovou. Em suma, fiz a sala de jantar D. João V como eu desejava: mais leve, delgada e menos cultural (TENREIRO citado OLIVEIRA FILHO, 2009, p. 96).



1. Joaquim Tenreiro, Cadeira de três pés.

Fotografia: Arquiteto Rui Moreira Leite



2. «Exposição da Imprensa Clandestina Portuguesa», Associação Brasileira de Imprensa, 25 de Janeiro de 1947. Apreciando a gravura exposta temos Luís Carlos Prestes, figura emblemática do movimento comunista no Brasil.



3. Exposição da Imprensa Clandestina Portuguesa
Arquivo do opositor Leite de Vasconcelos

Nesse sentido, reaproveita elementos do mobiliário tradicional brasileiro, mas introduzindo o elemento novo da modernidade e da funcionalidade. A ostentação do barroco desaparece, restando alguns elementos clássicos, como a palhinha, e a madeira natural surge com a valorização dos materiais nacionais:

Quando fazia móveis, a palhinha quase não existia mais, ninguém usava. Recoloquei a palhinha da tradição colonial. A palhinha vem da Índia e tornou-se uma tradição brasileira [...]. Servia às condições naturais, especialmente no calor do Rio de Janeiro e até mesmo em São Paulo [...] era um dos elementos necessários ao móvel moderno (TENREIRO citado OLIVEIRA FILHO, 2009, p. 100).

À semelhança de Niemeyer que utiliza as curvas para dar movimento aos seus projetos arquitetônicos, usa da própria anatomia humana para dar sentido ao móvel enquanto objeto utilitário. Utilizando madeiras nobres, como o Jacarandá, a própria palhinha ou o couro, elabora um novo conceito de mobiliário, onde o cuidado artesanal está relacionado com a qualidade do que é produzido, mas também com a sua própria origem, enquanto marceneiro e artesão. Segundo o próprio Tenreiro:

O que fiz foi reformular as dimensões dos móveis usados no Brasil, porque eles eram confortáveis. Defendi o artesanato com ardor, contra a industrialização que avilta os móveis. Antes de mim, existiam lojas de móveis, não desenhistas... Mas não digo que criei o móvel moderno no Brasil, apenas procurei das características modernas ao que se fazia no País. Nisso fui precursor. Criei móveis despojados, limpos, levando em conta a tradição artesanal brasileira. Um móvel tem que oferecer conforto de várias horas, se não oferecer um conforto duradouro é inútil (TENREIRO citado por RITO, 1991).

A inovação introduzida por Joaquim Tenreiro nas artes e no mobiliário brasileiro produziram inúmeras análises, na sua maioria feitas por especialistas brasileiros. No entanto, ele é uma figura quase desconhecida em Portugal. Como alguns emigrantes ou exilados políticos portugueses, a distância favoreceu o seu «esquecimento» em terras portuguesas. No entanto, a sua identidade como «português» vai permanecer como um

traço indelével na sua personalidade, na sua obra e no desejo expresso de ter o seu trabalho reconhecido em Portugal:

Fazer um livro pela Fundação Gulbenkian sobre a minha obra era o que eu mais queria. Eu tenho já quem mo faça aqui, mas tenho adiado a ideia. Sem patriotada, como se costuma dizer, se a Gulbenkian fizesse esse livro as coisas teriam outro sentido, porque assim seria acentuada a presença do elemento português no Brasil, e nós, portugueses, não fazemos nada por isso (XAVIER, 2016).

Bibliografia

- AMARAL, Aracy (2006). *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Ed. 34.
- AMARAL, Aracy A. (1987). *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel.
- BEHAR, Regina. *PCB: duas políticas culturais. 1945-1958*. Brasília, UNB, 1992. Dissertação de Mestrado.
- BLEICH, Márcia Campos (2017). «Joaquim Tenreiro: Mobiliário moderno artesanal». *Jangada: crítica, literatura, artes*, [S. l.], n. 8, p. 138-156, fev. 2017. Disponível em: <https://www.mackenzie.br/fileadmin/OLD/62/ARQUIVOS/PUBLIC/SITES/POR-TAL/IV_COLOQUIO_BRASIL-PORTUGAL/37-2.pdf>. Acesso em: 12 novembro 2019.
- CALS, Soraia (2000). *Tenreiro*. Rio de Janeiro: Bolsa de Arte.
- CASTELLS, Manuel (1996). *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, v. II.
- CAVALCANTI, Lauro (1999). «Modernistas, arquitetura e patrimônio», in: PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, pp. 179-190.
- CAVALCANTI, Lauro (2006). *Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)*. Rio: Jorge Zahar.
- COSTA JR., José Airton (2014) *Arquitetos-designers: o mobiliário moderno na Universidade de Brasília*. Brasília: UNB.
- DAVID, Márcia (2006) «O lugar da arte: o caso do projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1935/1945», in: *Arquitextos*, 06, Janeiro, disponível em <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.068/391>>).
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS, «Artistas Plásticos do Partido Comunista» (1945). In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:

- <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento80618/artistas-plasticos-do-partido-comunista-1945-rio-de-janeiro-rj>>. Acesso em: 12 novembro 2019.
- Verbete da Enciclopédia. FABRIS (2005). «Portinari e a arte social», in: *Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, v. XXXI, n.º 2, pp. 79-103.
- GONÇALVES, Luís Felipe. (1981). *Sigaud: o pintor dos operários*. Rio de Janeiro: Edibrás.
- LEITE, José Roberto Teixeira, SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos (1999). *Joaquim Tenreiro: o mestre da madeira*. São Paulo: Edições Pinacoteca.
- MENEGUELLO, Cristina. «Sigaud, operário da pintura», in: *História* vol. 33 n.º 1 Franca Jan./Jun. 2014, Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742014000100003&lng=pt&tlng=pt>, consultado em 12 novembro 2019.
- MORAIS, Frederico (1982). *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 a 40*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek.
- MORAIS, Frederico (1987). *Inimá de Paula*. Rio de Janeiro: L. Christiano.
- MORAIS, Frederico (2015). «O Núcleo Bernardelli e a Interiorização da Arte Brasileira», in: *Arte & Crítica*, n.º 35, Ano XIII, Setembro. Disponível em <<http://www.f2mvirtual.com.br/abca/n35/00memoria1.html>>. Consultado em 12 novembro 2019.
- OLIVEIRA FILHO, António Luís (2009). *Madeira que Cupim não rói*. Recife: UFP.
- ORTEGA, Cristina Garcia (2008). *Lina Bo Bardi. Móveis e interiores (1947-1968). Interloquções entre o moderno e o local*. São Paulo: Universidade de São Paulo/Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (tese de doutoramento).
- PAULO, Heloísa. *Salazar e a colónia portuguesa do Brasil (1928-1960)*. Kindle Editions, 2019.
- PONTUAL, Roberto (1969). *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- RITO, Lúcia (1991). *Catálogo: Joaquim Tenreiro, moderno ontem, hoje e sempre*. Rio de Janeiro: Rio Design Center.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos (1995). *Móvel Moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/Edusp.
- SARDENBERG, R; MENDONÇA, M. COSTA, J., CAMPOFIORITO, Q. (coord) *Joaquim Tenreiro: o mestre da madeira*. São Paulo: Pinacoteca.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti (2013). «Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação», *Perspective*. Disponível em <<https://journals.openedition.org/perspective/5539>>. Consultado em 12 novembro 2019.
- XAVIER, Leonor (2016). *Portugueses do Brasil e brasileiros de Portugal*. Alfragide: Oficina do Livro.

A porcelana artística da Vista Alegre dos anos 1930-1940

Uma proposta de interpretação

MANUEL FERREIRA RODRIGUES*

Resumo: Após a I Guerra Mundial, na sequência da reestruturação da Fábrica de Porcelanas da Vista Alegre, assistiu-se a uma crescente nacionalização e folclorização da produção artística desta empresa, não obstante as reconhecidas «dificuldades de nacionalizar a porcelana». Muitos desses pequenos e ecléticos objetos artísticos, nomeadamente as alegorias regionais e os «tipos» locais, replicavam em boa medida os objetos da «arte popular» da «política do espírito» do SPN. Uns e outros destinavam-se ao consumo e comprazimento das camadas urbanas, sendo fruídos como «adorno e elemento decorativo» dos seus espaços de sociabilidade.

Palavras-chave: Vista Alegre, Porcelana, Nacionalismo, Folclore, Ensino artístico.

* Investigador do Centro de Investigação Didática e Tecnologia na Formação de Professores (CIDTFF), Departamento de Educação e Psicologia, Universidade de Aveiro.

Introdução

O nacionalismo é uma formação cultural que apaga os traços da sua construção porque consiste em fazer-se passar pela natureza das coisas [...]. A cultura nacionalista torna invisível o seu papel político, sendo essa invisibilidade, precisamente, o que garante a sua eficácia política (Trindade, 2008, p. 13).

Este texto, realizado no âmbito de um estudo sobre o ensino industrial em Aveiro, constitui uma primeira tentativa para compreender a estética das criações artísticas da Fábrica de Porcelanas da Vista Alegre, durante a ditadura salazarista, com especial incidência nos decénios de 1930 e 1940, procurando entrever nexos entre as criações dos pintores da fábrica, na sua maioria formados na Escola Industrial e Comercial de Aveiro, e as dos ceramistas e demais artistas convidados, uns e outros desenhando, pintando e esculpindo no ambiente nacionalista do Estado Novo.

Antes de mais, importa salientar que as figuras de porcelana e as restantes criações escultóricas da Fábrica da Vista Alegre, bem como a decoração figurada de outras peças, que, no conjunto, são objeto deste estudo, representam apenas uma pequena parte da sua produção. Efetivamente, neste período, para lá da enorme quantidade e de uma extraordinária variedade de louças e demais objetos decorativos e de uso comum, a empresa produziu uma vasta coleção de objetos industriais, até então «estranhos» a uma fábrica de porcelana, como os isoladores elétricos de porcelana vitrificada, decisivos na primeira fase da eletrificação da região e do país, especialmente depois de 1929-1930.

A porcelana artística da Vista Alegre, concebida e produzida nesse período em que a fábrica foi dirigida pelo Eng. João Teodoro Ferreira Pinto Basto (1870-1953), foi fortemente influenciada pelos estereótipos etnográficos do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), pelos postais ilustrados que circulavam desde as décadas anteriores, pelas revistas e magazines, por alguma fotografia de paisagem, sem esquecer o papel determinante das peças do Museu da fábrica e as decorações de outras fábricas de porcelana, como a de Sèvres (Quatorze, 2010). A influência do folclore, no quadro de uma política de folclorização cultural (Castelo-Branco & Branco, 2003, p. 17), foi mais decisiva do que a pintura de cavalete, a escultura pública, o cinema ou outras formas de expressão artística e inculcação ideológica

desses anos. Se o ecletismo da formação ministrada na Escola Industrial e Comercial de Aveiro (Rodrigues & Moreira, 2012), nos anos 1930-1940, deu alguma continuidade temática aos trabalhos das duas décadas anteriores, parece inscrever-se numa estética de «normalidade», de «naturalidade», promovida pelo regime, visando mobilizar e arregimentar a classe média por meio de criações «genuinamente» portuguesas.

Para a realização deste texto, analisei a informação de um significativo número de verbetes existentes no Arquivo do Museu da Vista Alegre, concebidos para constituição de um «Catálogo Geral» de «artigos» da fábrica. Ainda que algumas dessas fichas não estejam datadas (e nem sempre numeradas), é possível afirmar que foram realizadas entre os anos 1920 e o início dos anos 1960. A criação desses verbetes é certamente resultado da reestruturação e expansão da empresa, operada por João Teodoro Ferreira Pinto Basto, após a I Guerra Mundial. O número de trabalhadores terá passado de 400, em 1920, para 600 em 1924 (Pessanha, 1923, p. 26; Basto, 1924, 101). Se todos os campos dos verbetes tivessem sido preenchidos, seria possível identificar cada peça e acompanhar o processo de fabrico, da conceção ao fim da sua produção, em todos os domínios, possibilitando, outrossim, uma visão precisa da marcha dos negócios da empresa e da importância da porcelana artística nesses anos. Na verdade, certamente devido a resistências oficinais, raramente essas fichas terão sido preenchidas na totalidade.

Na frente, esses verbetes contêm quatro áreas, como se pode ver na imagem 1. À esquerda, o cabeçalho tem três campos, para indicação do tipo do «Artigo», «Classe» e «N.º de Ordem», embora os dois últimos raramente tenham sido preenchidos; do lado direito, há um espaço para o registo do número do verbete, com indicação impressa de que se trata de um documento do «Catálogo Geral». Por baixo, à esquerda, é completada a identificação da peça, com espaços para o seu «Nome», «Dimensões» e «Características», seguidas da indicação dos números da «Forma», «Estante», «Modelo», «Lugar do mostruário» e «Observações». O centro é o espaço do «Desenho», esboçado a lápis ou aguarelado, tendo algumas vezes indicação das medidas das peças. Na parte direita do verbete, há dois tipos de informação: «História», com espaços para a indicação da «Data da criação», «Autor» e outros «Dados históricos», seguidos de dois campos relacionados com o «Preço de custo», terminando com a indicação da

data e do autor do registo, geralmente um mestre da «aula de pintura». No verso, raramente foi adicionada informação sistemática, contendo por vezes a indicação de fim da produção das peças. Alguns desses verbetes contêm outra informação sob a forma de pequenas notas.

Explorei igualmente três outros importantes conjuntos documentais: alguma da correspondência com personalidades como Vasco Valente – consultor artístico nos anos 1930 – e Raul Lino, bem como os imprescindíveis álbuns de desenhos, e as importantes «Ordens da Administração», de 1920 a 1931. Estes últimos documentos permitem-nos entrever a natureza das transformações da estrutura da empresa nesses anos, nomeadamente no «Serviço Artístico», os seus responsáveis, os mercados dos produtos da fábrica nesses anos (Portugal, Brasil, Espanha, França), os prémios obtidos em exposições, desde o início da vida da fábrica, os preços após a I Guerra Mundial (preços «multiplicados por 10»), algumas das técnicas de produção (louça pintada e decorações grande fogo), as diversas matérias primas, bem como a origem do caulino (Válega, em Ovar, e Horta, na freguesia de Eixo, concelho de Aveiro), etc.

Por fim, analisei as peças em exposição, no Museu da Fábrica de Porcelana da Vista Alegre, bem como algumas das existentes nas reservas, confrontando, de forma não sistemática, os desenhos originais dos verbetes com as peças expostas.

Resta acrescentar que a referência a outros produtos industriais, como os isoladores elétricos, apoia-se no contacto com esses objetos, dentro e fora do Museu da Fábrica, na leitura do Boletim da Direção Geral da Indústria, e na imprensa local, pois não há estudos sobre a importância económica dos diversos produtos fabricados nestes anos que nos mostrem as razões do fabrico de isoladores e o papel que desempenhou essa produção para a manutenção e afirmação da porcelana artística. De resto, a fabricação de produtos como os isoladores elétricos suscita algumas perguntas pertinentes: por que razão esta fábrica de porcelana decidiu fabricar isoladores? Não havia mercado para a porcelana artística em Portugal capaz de assegurar a sua prosperidade? Pergunta pertinente, até porque, nesses anos, se terá assistido a um incremento da escultura, como salienta Alberto Faria Frasco (2008, p. 127).

A maior dificuldade sentida na utilização das fontes escritas, iconográficas e materiais é a da sua representatividade estatística, ideográfica e

cronológica, o que impossibilita qualquer tentativa de inferência, generalização ou comparação. Se as entendermos como fontes «seriais», partes do todo, ou de uma «série», não saberemos que homogeneidade e continuidade apresentam essas fontes, impossibilitando uma clara percepção das repetições ou recorrências, dos padrões de cada época. De facto, não me foi possível saber se os verbetes existentes no arquivo constituem uma «amostra» fiável do universo de objetos produzidos pela fábrica, durante as décadas em apreço, como desconheço a importância de algumas peças no conjunto das criações artísticas da fábrica, bem como a natureza e quantidade das que terão sido eliminadas ao longo dos anos. Desse modo, torna-se difícil afirmar categoricamente que o ecletismo do séc. XIX e especialmente o das primeiras décadas do século XX resistiu, na produção de porcelana da Vista Alegre, à pressão nacionalista totalitária dos anos 1930-1940, embora os elementos disponíveis me tenham conduzido a essa conclusão. Por outras palavras, a forma como se encontram os verbetes em arquivo impede-nos um conhecimento seguro, no conjunto da produção artística da fábrica, do significado das criações indiscutivelmente nacionalistas, tanto as de filiação historicista como as de inspiração folclórica. O mesmo problema afeta a leitura dos objetos expostos no Museu. Que critérios estiveram na origem da seleção operada, especialmente nas duas grandes fases da vida do Museu da Vista Alegre? Também não sei se foram criados verbetes para todas as peças artísticas produzidas pela fábrica, nesses anos, como não foi possível saber quantos verbetes foram conservados, a que peças se referiam os que integram o conjunto existente no Arquivo. Estamos, pois, perante fontes valiosas, absolutamente imprescindíveis para percebermos inúmeras facetas da atividade da empresa, nomeadamente das suas criações escultóricas, mas terão de ser utilizadas, cuidadosamente, como indícios apenas.

A falta de estudos sobre a Fábrica de Porcelana da Vista Alegre, não obstante o interesse multidisciplinar dos últimos anos pela sua produção e criação artísticas, também constituiu uma contrariedade. Filipa Quatorze (2010) abriu o caminho com um estudo sobre o Modernismo na Fábrica da Vista Alegre. Mas carecemos de estudos sobre a produção dos anos 1930-1940.

Assim, importa saber em que medida essas criações artísticas de porcelana são apenas sintomas de uma estética que conta já com inúmeros estudos noutros domínios. Para tanto, é necessário saber como se processava a

encomenda de trabalhos da fábrica. Ao que parece, segundo testemunho pessoal de Filipa Quatorze, muitos artistas terão sido convidados pela Família Pinto Basto – os documentos manuscritos e impressos atribuem a João Teodoro Ferreira Pinto Basto um papel de relevo nessa matéria –, mas era importante conhecer as razões desses convites, que sociabilidades explicam esses contactos, que relações existiam entre os convidados e a Família Pinto Basto. Terão sido os artistas exteriores à fábrica «sugeridos», nos anos 1930-1940, pelo SPN? Terão formado esses artistas «nacionais» uma brigada do regime para «nacionalizar» a porcelana artística? Casos houve em que alguns familiares de técnicos da empresa desenharam peças que vieram depois a ser produzidas pela fábrica. Não se sabe exatamente como eram tomadas essas decisões ao longo do período considerado. A existência de uma «Comissão Artística», de que faziam parte alguns desses artistas, desde 1923, apenas confirma a existência desses contactos. João Teodoro Ferreira Pinto Basto deixou entender que os artistas convidados, pelo menos nos anos 1930, terão chegado à fábrica por razões diferentes. Alguns dos autores convidados eram estrangeiros. Por que razão esse facto não constituiu um obstáculo à sua participação na conceção e fabrico da porcelana artística? Em suma, que motivações originaram os convites a figuras portuguesas tão diferentes como Vasco Valente (1883-1950), Raul Lino (1879-1974), Simões de Almeida, Tio (1844-1926) e Simões de Almeida, Sobrinho (1880-1950), Maximiano Alves (1888-1954), Delfim Maia, Rui Roque Gameiro (1906-1935), Américo Gomes (1880-1964) – autor da estátua *Homem do Leme* (1934) –, Roque Gameiro (1864-1935), Maria Keil (1914-2012) ou Lima de Freitas (1927-1998), ou ainda o refugiado húngaro Andor Hubay-Cebrian e Paula Hedberg, entre os estrangeiros? Como se processava a passagem do desenho inicial à peça final? Pelo menos nos anos 1950, os autores desses projetos acompanhavam a execução da obra. Terá sido sempre assim? O confronto entre os desenhos existentes nos álbuns, os desenhos dos verbetes e as peças em exposição no Museu não parecem sustentar de todo essa hipótese. O que representam esses trabalhos no conjunto das obras dos autores convidados? Que influência tiveram esses trabalhos com assinatura exterior à fábrica? Foram esses desenhos e projetos repetidos ao longo de muitos anos? Quem eram os seus compradores? Foram realizados para ofertas, para celebração de datas e acontecimentos oficiais, ou simplesmente para satisfação das diretivas

oficiais de nacionalização da porcelana artística? Por que razão não executavam os pintores da fábrica a totalidade do trabalho artístico? Que estatuto tinham os pintores da fábrica? Como se afirmaram alguns dos pintores da Vista Alegre nesse período? Se é verdade que, desde o início, em 1894, até cerca dos anos 1950-1960, a Escola Industrial e Comercial de Aveiro teve um elevado número de alunos que eram operários e pintores da Fábrica de Porcelana da Vista Alegre, como se processava o ensino especializado na fábrica? Em que é que consistia a aprendizagem da «Aula de pintura» da Fábrica da Vista Alegre? Em que se distinguia esse aprendizado do da Escola Industrial? Havia complementaridade ou sobreposição de aprendizagens? A direção da Escola Industrial tinha contactos regulares com a Fábrica de Porcelanas da Vista Alegre? Que influência tiveram os alunos da Vista Alegre nas aprendizagens da referida escola nesses anos.

De facto, só um trabalho multidisciplinar poderá vir a responder a algumas destas e de outras interrogações. Faltam-nos estudos sobre a evolução da empresa, sob os pontos de vista económico, financeiro, social e artístico; faltam-nos biografias dos pintores, sua formação, posição na estrutura da oficina de pintura, a fim de se poder obter um quadro global da sua criação e produção. Falta-nos igualmente uma boa biografia de João Teodoro Ferreira Pinto Basto e dos gestores que lhe sucederam. Falta-nos um estudo de todas as peças existentes no Museu. É toda uma história que está por fazer, numa altura em que a Fábrica de Porcelana da Vista Alegre se aproxima dos seus dois séculos de existência.

1. Centralidade dos «Serviços Artísticos»

Na sequência das grandes transformações do início dos anos 1920, o chamado «Serviço Artístico», segundo a «Ordem da Administração» n.º 60, de 14 de março de 1923, foi completamente remodelado, passando a funcionar sob a superintendência do «Diretor Gerente da Fábrica», coadjuvado por um «Chefe de Serviço Artístico», cargo que seria provido cerca de um ano depois. O referido «Serviço Artístico» compreendia as seguintes «dependências» ou «secções»:

1. Oficina de pintura
2. Oficina de escultura

3. Oficina de modelagem
4. Oficina de formas
5. Depósito dos modelos
6. *Museu*
7. Escritório de modelos e decorações
8. Comissão de modelos e decorações
9. Aula de desenho
10. Aula de pintura e
11. Aula de escultura.

Para auxiliar o «Diretor Gerente na superintendência do bom funcionamento destas secções e no desenvolvimento e iniciativa de novas criações», foi nomeado um «Inspetor dos Serviços Artísticos», a quem incumbia acompanhar «com frequência os respetivos serviços da Fábrica, estabelecendo assim também a ligação das necessidades do serviço comercial, funcionando aqui na Sede, com os trabalhos dos serviços artísticos na Fábrica e o concurso de artistas estrangeiros que poderá ir obtendo».

De seguida, pela referida «Ordem da Administração», a direção da Fábrica de Porcelana da Vista Alegre determinava as competências dos diversos cargos do conjunto dos «Serviços Artísticos»:

1. Inspetor da Pintura: competia-lhe «a *regência de uma aula de pintura*; a *guarda e organização do catálogo do Museu*; a apresentação de novos tipos de decorações e decorações de amostras; a inspeção de todos os serviços da pintura, e a decoração de peças de valor *que deverá assinar*».
2. Chefe da Pintura: tinha a seu cargo «todos os trabalhos de Pintura, relativamente à execução de todas as decorações, *fixação dos preços das empreitadas*, expediente da oficina, etc.». Competia-lhe, também, «a apresentação dos novos tipos de decorações, a *decoração de peças de valor que deverá assinar* e a decoração de amostras».
3. Professor de Desenho: competia-lhe «a *regência da aula e criação de novos modelos e novas decorações de peças de valor que poderá assinar*».
4. Chefe de Escritório de Modelos e Decorações: tratava «de todo o expediente que diga respeito a modelos e decorações, respetivos

cartões, criações de novos modelos e arquivo de desenhos, modelos e catálogo, etc., [provendo à] guarda e catálogo de modelos e de formas».

5. Chefe da Oficina: responsável pela escultura e modelagem.
6. Comissão Artística: era «composta dos anteriores funcionários e dos *artistas estranhos que eventualmente venham a ser chamados a cooperar nos nossos trabalhos*, os quais poderão assistir às suas reuniões e ser consultados». Essa Comissão, que deveria «reunir pelo menos uma vez por mês», era «presidida pelo Inspetor dos Serviços Artísticos». Aos seus membros «competia a apresentação de novos modelos e decorações, a discussão e troca de ideias sobre esses trabalhos, recebendo do Inspetor Artístico as sugestões sobre o que deseja e qual a orientação a dar às novas criações». Assim, os membros da Comissão deveriam:
 - 6.1. «Idear novos modelos, tanto objetos de fantasia, como objetos de uso comum»;
 - 6.2. «Idear novas decorações»;
 - 6.3. «Melhorar e aperfeiçoar os modelos existentes, modificando-os»;
 - 6.4. «Reproduzir e ressuscitar modelos e decorações antigas»;
 - 6.5. «*Copiar modelos e decorações constantes de livros e catálogos, revistas e desenhos* que mereçam a nossa utilização»;
 - 6.6. «*Inspirar-se nos motivos desses desenhos, nos modelos antigos da Vista Alegre, nos modelos adquiridos e em motivos nacionais* para produzir novas criações»;
 - 6.7. «Apresentar mensalmente em reunião os trabalhos que produziram para exame do Inspetor Artístico *e serem submetidos a aprovação superior*».
7. Inspetor Artístico: competia-lhe «considerar os preços das empreitadas de mão de obra e os preços das novas criações, aprovadas pela Direção da Fábrica e Administração, [e] a *pagar aos respetivos autores*». Estas importâncias seriam «faturadas no mês seguinte a débito das contas de pintura (<novas decorações>) ou de escultura (<novos modelos>), as quais serão amortizadas pelas contas gerais da pintura e escultura [...]».

Como se pode ver pela enumeração e pelos itálicos – todos da minha responsabilidade –, este documento de 14 de março de 1923 dá-nos um precioso conjunto de informações para a compreensão do (complexo) funcionamento da empresa, cujo «coração» era, compreensivelmente, um conjunto de «dependências» ou «secções», sob a denominação de «Serviços Artísticos». Os outros «serviços» tinham, então, as seguintes designações: «Vendas», «Armazéns», «Fabrico», «Instalações» e «Auxiliares». Mais tarde, segundo a «Ordem da Administração» n.º 236, de 24 de agosto de 1926, o organograma da empresa foi alterado, mantendo-se, no essencial, a mesma filosofia de delegação de responsabilidades: 1. «Serviço de Fabrico», com três secções (Escritório, Oficinas e Reparações, Obras e Serviços Auxiliares); 2. «Serviço Comercial», com três secções (Compras e Armazéns, Vendas, Depósito da Vista Alegre); 3. «Serviço de Caixa», com uma secção (Caixa, Contabilidade de Obras e Barreiros). Num quarto tópico, o Diretor-Gerente acrescenta: «E as seguintes secções separadas: 1. Pintura; 2. Escultura; 3. Pessoal». Haveria igualmente um «Secretariado a quem ficam entregues as Instituições operárias e os Serviços Exteriores» e o «Inspetor Comercial» e o «Inspetor de Pintura».

Antes de mais, importa realçar que, na «Ordem da Administração» n.º 60, a palavra novo é referida 14 vezes, certamente em razão da estruturação (refundação?) da empresa e do desejo de romper com os modelos (e procedimentos) anteriores, na véspera de celebrar um século de existência. Não por acaso, cabia ao Diretor Gerente a «superintendência do bom funcionamento destas secções e do desenvolvimento e iniciativa de novas criações». Algumas «Ordens da Administração», como a 70.^a, davam conta das dificuldades de compreensão dos procedimentos estandardizados e materiais com medidas normalizadas. Outros testemunhos escritos mostram como o «Diretor-Gerente» superintendia todos os aspetos da vida da empresa, com destaque para as questões de natureza artística, afirmando-se como o topo de uma estrutura burocrática piramidal. Na «Ordem da Administração» n.º 94, de 8 de outubro de 1923, João Teodoro Ferreira Pinto Basto determinava expressamente que «nenhuma obra» poderia ser executada «sem requisição superiormente aprovada pelo Exmo. Sr. Diretor-Gerente», e que essas requisições seriam «feitas pelos encarregados e aprovadas pelos chefes de serviço e autorizadas pelo Diretor-Gerente em modelo n.º 34».

Além do «Diretor-Gerente» e da «Comissão Artística», a já referida «Ordem da Administração» n.º 60 prova a existência de quatro cargos artísticos – «Inspetor da Pintura», «Chefe da Pintura», «Professor de Desenho» e «Chefe da Oficina» de escultura e modelagem –, quatro «oficinas» – de pintura, escultura, modelagem e formas – e três «aulas» – de desenho, de pintura e de escultura. A «Ordem da Administração» n.º 101, de 9 de outubro de 1923, indica as pessoas que passaram a ocupar esses lugares, mas de forma simplificada, dando a entender que algo tinha sido alterado entretanto. Assim, à frente da «Pintura» ficou o «mestre» Ângelo, da «Escultura n.º 1», um indivíduo de nome Teixeira, e, da «Escultura n.º 2», um outro referido apenas como Andrade. Da «Escola de Desenho» era responsável o «Professor Silva». Duarte Magalhães, indicado como «Inspetor», dirigia a «Escola de Pintura e Museu». Não foi possível saber quantas pessoas mais estavam envolvidas, nomeadamente o número de pintores, escultores, modeladores e aprendizes, mas é evidente que estamos perante uma organização complexa, tanto mais que ditava um conjunto de procedimentos aos restantes setores da empresa, nomeadamente ao comercial. O «Inspetor dos Serviços Artísticos» era a figura de ligação entre esses «Serviços Artísticos», a Direção e o «Serviço comercial». Em 1926, segundo a «Ordem da Administração» n.º 236, cabia ao inspetor artístico visitar «mensalmente a fábrica e a quem ficarão subordinados» os seguintes indivíduos: 1. o «Inspetor da Pintura»; 2. o «Chefe da Secção da Pintura»; 3. o «Chefe da Secção de Escultura e Modelagem» e, 4. o «Professor de Desenho». Essa subordinação artística dizia «respeito à orientação artística dessas oficinas, à execução dos modelos e decorações aprovados e em estudo, incumbindo-lhe bem assim informar o Administrador Delegado do que lhe parecer conveniente sobre os assuntos de que dependa o bom funcionamento dos trabalhos em que a parte artística necessita ser tomada em consideração especial».

O facto de o Museu ser entendido como secção dos «Serviços Artísticos» merece ser realçado, pois mostra que o Museu desempenhava um importante papel na criação dos produtos da fábrica, com influência direta nas «aulas» de pintura e escultura. Como se pode ler na referida «Ordem da Administração» n.º 60, competia ao «Inspetor da Pintura», Duarte Magalhães, além da «regência de uma aula de pintura», «a guarda e organização do catálogo do Museu».

Embora alguns dos pintores pudessem assinar as suas obras, essas criações eram um produto coletivo, na medida em que tudo era discutido na «Comissão Artística» e aprovado pela Direção. Estamos, de facto, perante obras de autoria diferente da que nos permite falar da pintura, da escultura, ou até da arquitetura e do cinema.

2. Fontes de inspiração e cópia

Os quatro álbuns existentes no Arquivo do Museu da Vista Alegre surpreendem-nos pela grande diversidade dos desenhos e esboços de peças concebidas por diversos artistas, e especialmente pela origem de algumas decorações. Mas são os verbetes dos produtos, distribuídos por cerca de 300 grupos de peças diferentes, que permitem uma visão de conjunto, dessa extraordinária diversidade temática e estética dos objetos artísticos produzidos na fábrica nesses anos. Dado que (ainda) não foi elaborado um inventário sistemático das imagens disponíveis, evocarei aqui tão-só alguns elementos que me permitem afirmar que, ao longo do período considerado, é muito diversificada e eclética a produção artística da Fábrica de Porcelana da Vista Alegre.

A fotografia e o postal ilustrado inspiraram ou serviram de elemento de cópia total ou parcial de muitas decorações, especialmente as fotografias e os postais de «monumentos nacionais», como a «Sé Velha», a «Torre da Universidade» e a «Igreja de Santa Cruz», em Coimbra, o «Palácio do Buçaco», o «Mosteiro da Batalha», os «Túmulos de Alcobaça», o «Castelo de Almourol», o «Castelo da Pena», em Sintra, o «Templo de Diana», entre tantos outros, bem como as «paisagens» e «vistas» de sítios que o turismo começava a promover, como as «vistas» de Coimbra, da Curia, da Ilha Terceira, de Torres Novas e do Buçaco; há igualmente vistas de paisagens bucólicas, como as Azenhas do Rio Tâmega, em Amarante, e, naturalmente, um número apreciável de «postais» de paisagens de Aveiro e Ílhavo.

Os desenhos e esboços de vários pintores, como Raul Lino, com as suas reproduções de alguns pormenores da gramática decorativa manuelina da «Torre de Belém» (com destaque para os arcos, as cruces e escudetes, entre outros) e elementos vegetalista de arte popular, constituíam fontes de inspiração ou de cópia de diversas peças, como pratos, jarras, vasos,

etc. Os desenhos florais dos pintores da Vista Alegre, como Ângelo Simões Chuva – mestre de pintura desde 1908 (Basto, 1924, p. 132) –, Palmiro da Silva Peixe ou Duarte Magalhães, têm outras fontes de inspiração. Os pintores da fábrica estavam mais próximos do Museu, que se terá tornado uma fonte de inspiração frequente para estes mestres, embora, inevitavelmente, também tenham pintado temas históricos, folclóricos e outros de cariz nacionalista. As fontes de inspiração eram de facto muito diversificadas. Para lá das fotografias e dos postais ilustrados, dos desenhos de artistas convidados, tanto os álbuns de desenhos como os verbetes dão conta de uma multiplicidade de outras fontes de inspiração ou de cópia em decorações e na escultura. Entre muitas publicações que continham gravuras e imagens que foram utilizadas pelos artistas da fábrica, contam-se o jornal *Os Ridículos* e a revista *Domingo Ilustrado*.

3. Temáticas das criações artísticas deste período

Atentemos na enumeração dos principais temas das decorações da porcelana da Vista Alegre durante os primeiros decénios do Estado Novo. Com a referência a produções dos anos anteriores (12 entre 1921 e 1929) pretendo salientar a continuidade ou a persistência de alguns temas nos dois decénios seguintes.

3.1. Os «Descobrimientos»

Os elementos decorativos e pequenas esculturas alusivas aos Descobrimientos e ao Mar, não sendo o tema mais frequente, no conjunto das peças sobreviventes, atravessam todo o período, desde pelo menos os anos 1920, com especial destaque para o período que vai da Exposição do Mundo Português, em 1940, à comemoração do V Centenário da morte do Infante, em 1960. Nesta temática destaca-se o elevado número de caravelas, de autorias muito diversas, sendo uma versão estilizada a mais frequente, mas também abundam as cruces e as âncoras, além da icónica figura do Infante D. Henrique, reproduzida tanto em pintura como em pequenas esculturas, em consonância com o que se passou noutros domínios artísticos (cf. Rosmaninho, 1994). Creio ser possível incluir neste grupo as decorações que têm na pintura de história as suas fontes de inspiração ou cópia. Disso são exemplo as imagens de pintura alusivas a *Os Lusíadas*, e

outras, como a da «Missa de Descoberta do Brasil», reprodução do quadro de Victor Meireles (1860).

3.2. O mundo das colónias

Os temas de cariz colonial são mais frequentes nos anos 1930-1940. A Fábrica da Vista Alegre recebeu, no início da década de 1930, um significativo número de prémios pela sua participação em exposições sobre o mundo colonial; no Arquivo há referência a pelo menos quatro: um Diploma Especial, na *Exposition Coloniale Internationale de Paris*, em 1931; um Diploma Comemorativo, na *Feira de Amostras Coloniais*, e um Grande Prémio de Honra, na *Grande Exposição Industrial Portuguesa*, os dois em 1932; e, por fim, um Diploma de Honra, na *Grande Exposição do Norte de Portugal*, em 1933. Além das figuras e alegorias alusivas à população negra das colónias africanas, a decoração «colonial» abrangia uma grande diversidade de subtemas, da vegetação às paisagens, das figuras «típicas» aos animais (macacos, leões, etc.). O Museu da Vista Alegre mostra algumas dessas peças, e no Arquivo, além de outras decorações, merece destaque a figura feminina de uma garrafa do famoso «Rhum Negrita», de 1935, realizada a «pedido de Maria Bardinete», a produtora dessa bebida (cf. Bruce-Gardyne, 2017), ou o «Preto», de 1930, da autoria Maximiano Alves, um dos muitos artistas que deixaram vasta obra desta natureza, tanto em Portugal, como nas colónias (cf. Bethencourt, 1999).

3.3. Fervor religioso

É difícil saber que dimensão possuíam os temas religiosos no conjunto da produção artística da fábrica, como se desconhece o número de peças produzidas nesses anos. Uma breve referência de alguns exemplares testemunha a também grande diversidade de objetos e decorações de cariz devocional: além das rainhas santas, dos santos antónios e das figurinhas do presépio, foram concebidas diversas esculturas de outras figuras, de maiores ou menores dimensões, como o «Sagrado Coração de Jesus», a «Senhora da Aparição» e a «Senhora de Fátima», esta de 1950, quando o culto de Fátima estava em expansão. Merecem igualmente referência as pequenas imagens alusivas a diversas celebrações católicas, como uma «Primeira comunhão», de 1946. Mas o extraordinário é que se a iconografia católica dominava foram igualmente executadas figuras de outras religiões

e tradições, como as «Deusas chinesas», de 1940, o «Buda», de 1945, e até dois «Pai Natal», de 1933 e 1946. De qualquer forma, creio que as imagens de credos orientais se terá ficado a dever à influência da porcelana chinesa ou a alguma encomenda. Entre os autores das temáticas devocionais contam-se Armando e Joaquim Andrade, João da Silva e Margarita Barbosa.

3.4. Influência da pintura de cavalete

Também estava presente a reprodução fiel ou parcial de quadros da grande pintura, publicados em revistas e postais, temas já antes usados na Vista Alegre, mas creio que em menor número, nomeadamente na decoração de vasos e pratos comemorativos. Disso são exemplo o «Rapto das Sabinas», reprodução da pintura de Jacques-Louis David (1799), abundantemente reproduzida em diversas publicações, e a figura bíblica de «Salomé», tema muito glosado especialmente no final do séc. XIX, tanto na pintura como na literatura.

3.5. A força do «Folclore» e da «Arte Popular»

Os temas com maior número de exemplares na pequena escultura da Vista Alegre encontram inspiração no campo, no folclore e nas «alegorias» das diversas cidades e províncias de Portugal. Estamos perante um extraordinário número de objectos decorativos que evocam figuras campestres, figuras «típicas», inspiradas no «folclore» e na «arte popular» que dominam a produção das pequenas esculturas e objetos de porcelana desses anos. O seu número e diversidade são tão grandes que se torna difícil dar conta desse fenómeno no espaço deste texto. Muitos são os autores desses «bonecos». É grande o número de «varinas» assinadas por artistas vários, de Rui Gameiro, Leitão de Barros, entre outros, aos pintores da Vista Alegre, como Ângelo Chuva. De R. Gameiro há um «Saloi», de 1929. Em 1930, Leopoldo de Almeida, Sobrinho, que teve vasta colaboração com a fábrica, concebeu um «Pescador Poveiro» e um «Varino», de 1931; é igualmente da sua autoria um «Pescador da Apúlia», de 1940. Nesses anos, também Maximiano Alves assinou um grande número destas imagens: uma «Tricana», uma «Lisboeta», uma «Mulher de Avintes», um «Ribatejano», uma «Alentejana» com o seu porquinho, todos de 1928; um «Alentejano» e uma «Minhota», de 1929. Em 1944, João Caseaux, professor da «aula de pintura», executou uma dessas figuras concebidas em 1930. O escultor

Cabral Antunes concebeu e assinou imagens de «figuras populares», como a «Mulher» («sevilhana» ou «fadista»), de 1936, ou a «Varina de Lisboa», de 1959, e alegorias de cidades e províncias: «Lisboa» (rapariga com canastra de peixe à cabeça), «Douro Litoral» (rapariga com canastra à cabeça), «Beira Baixa», «Estremadura» (figura masculina), «Algarve», todas de 1959, etc. Um «Algarve», também de 1959, parece ser cópia de pintura de J. Hetreau. A. Gomes assina uma «Varina com melancia», sem data. O escultor Numídico Bessone assinou um grupo de «Vendedores», sem data. Há muitas outras figuras «típicas», executadas com uma extraordinária delicadeza, mas sem assinatura, do início dos anos 1920 aos anos 1940, mostrando uma continuidade de gosto, como os «Saloios», de 1927, o «Busto de pescadeira», 1923; uma «Mulher de Avintes», de 1928; uma «Mulher da Ilha, de 1930; uma «Peixeira do Porto» e o «Aguadeiro», de 1931; o «Acordeonista», de 1933; um «Pastor», 1937; a «Vendedora de hortaliça», de 1941; os «Vendedores», de 1943.

Neste grupo integram-se as «figuras típicas» locais, visando um mercado de proximidade, do «Arrais Ançã», ao «Farol da Barra», das barricadas de ovos moles, com motivos alusivos à Ria de Aveiro, aos barcos moliceiros. É grande a diversidade dessas peças assinadas por Armando Andrade, entre outros, como o «Homem do leme», de 1934, ano em que a escultura foi colocada nas imediações do Museu Marítimo de Ílhavo; um «Ilhavense» e uma «Peixeira Ilhavense» de 1944; um «Marnoto», de 1944; um «Pescador da Ria» e um «Pescador do Bacalhau», de 1949. E uma «Cigana», de 1963, de Margarita Barbosa.

3.6. As caricaturas

Um outro grupo temático, conexo com o anterior, é o conjunto de figuras caricaturais, reveladoras de um gosto pelo anedótico, alheado da realidade social e política. Muitas destas figuras, inspiradas em peças de meados do séc. XIX, atravessam igualmente todo o período, do início dos anos 1920 aos anos 1960, como um «Cozinheiro», uma «Mulher a catar pulgas» e um «Palhaço com cão», uma «Vaca com figura de homem», todos de 1921; uma «Vaca» com figura de mulher, de 1923; um «Pepe», de 1931; um «Che-ché», de 1933, de Leopoldo de Almeida, o «Preto Augusto», e um «Preto com escudo e lança», de 1934; um «Janota» e o «Anão Miguel», de 1935; um «Chinês», de 1940; uns «Noivos», de 1941 e um «Preto

para ovos», do ano seguinte; uns «Gnomos», de 1944; um «Amigo da Onça», de 1948, feito a «pedido do Dr. João Anjos Costa». Muitas destas figuras parecem querer caricaturar a cidade e todos os seus tipos, longe de qualquer referência à realidade social, mesmo quando caricaturam os endinheirados emigrantes, como a figura do «Brasileiro» gordo, de 1939 e 1940, ou um «Pacífico», de 1948. Neste grupo, ainda, merecem uma referência os «bonecos» inspirados em autores da literatura portuguesa, como Gil Vicente: um «Diabo», com manto vermelho e pé de cabra, de 1937 e uma «Mofina Mendes», do mesmo ano.

Com inspiração em peças de Sèvres, é possível referir um «Pierrot», de 1927, cujo modelo foi adquirido àquela fábrica, ou o «Arlequim», do mesmo ano, de «Gauvenet, obtido por intermédio do Sr. Baudin, Sèvres». Embora não tenha a mesma origem, há uma peça que testemunha outra fonte de inspiração: uma «boneca futurista», de 1930, sem autoria (repete-se em 1938), que mostra uma mulher de peito nu. Um dos desenhos contém a legenda: «De um catálogo francês ou belga».

3.7. Os animais

Um grupo igualmente numeroso e com grande tradição na porcelana europeia é o dos animais, estilizados, esculpido e pintado de forma realista, ou ao gosto rococó, dos burricos rurais dos anos 1930-1940, ao «Cavalo Lusitano», de 1989, aos cavalos, cães, de raças e proveniência muito variadas, coelhos e um sem número de aves de muitas cores. É uma infinidade de bichos, do «Grupo de cisnes», de 1956, «sugestão de Adelaide Lima Cruz», à «Caneca» com cena alusiva à caça, com uma asa em forma de cão e as codornizes caídas, passando pelo «Cágado», de Ângelo Chuva, realizado em 1929, a partir de modelo fornecido «pelo Sr. Gerente dos Serviços Administrativos».

3.8. Influências e fontes de inspiração cosmopolitas

De 1923 a 1927, o cargo de Inspetor Artístico foi desempenhado por Henrique Constâncio. Segundo Filipa Quatorze (2010), a sua ação foi fundamental «na introdução de novos modelos e decorações, influenciados pelo estilo <Art Déco> e pela Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, de 1925. Esse olhar para o exterior, não obstante o obsessivo nacionalismo do Estado Novo, não foi completamente obliterado.

Ao longo do período estudado, outros autores patentearam um olhar além fronteiras, mas não são de algum modo representativos da produção desses anos. Madame Hedberg assinou uma «Leda», de 1942 e um «Fauno», de 1951. Paula Hedberg, uma artista casada com um técnico da Vista Alegre, desenhou muitas outras peças como uma elegante «Rapariga», uma «Mãe» e uma «Desportista». De 1959, é o belíssimo desenho da «Rapariga com laranjas» de Maria Keil.

Por fim, importa salientar que hoje não existem peças facilmente identificadas com a propaganda do regime ou influenciadas diretamente pelo fascismo italiano ou pelo nazismo. Terão sido eliminadas ou retiradas após 1974. Há apenas algumas cruces verdes da Mocidade Portuguesa e pouco mais.

4. Proposta de interpretação

«Pudéssemos nós trazer para a vida corrente, para a decoração dos nossos lares, *filtradas pela visão dos artistas*, as linhas, as formas, as cores amadas pelo *verdadeiro povo* e teríamos dado um grande passo na revolução do gosto em Portugal» (António Ferro, 1940, *apud* Alves, 2013, p. 267). Itálicos meus.

Antes de mais, importa salientar que a institucionalização do Estado Novo havia encontrado o caminho aberto para o discurso nacionalista extremado e para o regionalismo, do mesmo modo que, nos anos 1950-1960, se assistiu a um progressivo abandono das formulações oficiais das teses nacionalistas e folcloristas. Esse fenómeno é bem patente na produção artística da Vista Alegre. Como salienta Nuno Rosmaninho (2018, p. 17), cerca de 1920, o nacionalismo artístico «já se apresentava vitorioso», e os espetáculos de cariz folclórico não constituem uma verdadeira novidade, pois já eram conhecidos em Portugal desde o final do séc. XIX. Segundo João Soeiro de Carvalho (1999) e João Vasconcelos (2001), terá sido o etnógrafo e arqueólogo Abel Viana (1896-1964) o «fundador dos primeiros ranchos folclóricos em Portugal», a partir de 1917-1919, em Viana do Castelo. O romantismo naturalista e regionalista de Frédéric Mistral e Alfonse Daudet, que desde meados do século XIX celebravam a língua e a cultura da Provença, influenciaram fortemente o imaginário de Abel Viana, que viu nas paisagens campestres de Viana do Castelo semelhanças com as

daquela província do sudoeste de França (Carvalho, 1999). De resto, a vida rural do sul da Provença atraiu também a curiosidade de pintores, como Vincent van Gogh, e compositores, como George Bizet (Carvalho, 1999, p. 57). Também João Leal (2000, p. 47) considera que «a descontinuidade política entre a I República e Estado Novo não exclui que, noutros planos, não se possam detectar importantes continuidades». Ora, foi precisamente isso que se passou com a etnografia, pois a cultura popular continuou «a ser vista durante o Estado Novo como sinónimo da arte popular, e a etnografia frequentemente classificada como etnografia artística», com uma diferença: «a imagem visual da cultura popular, herdada da I República torna-se mais coreográfica» (Leal, 2000, p. 49). Não é, pois, nos anos 1930 que o nacionalismo artístico e o interesse pelo folclore irrompem. Todavia, como salienta João Vasconcelos (2001, p. 403), o «campo do folclore» formou-se no nosso país durante o Estado Novo, por meio de organismos como a Federação Nacional para a Alegria no Trabalho, a Junta Central das Casas do Povo e o Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo. Desse modo, o salazarismo «fomentou a multiplicação de agrupamentos folclóricos locais, ao mesmo tempo que procurou exercer uma supervisão zelosa sobre o funcionamento interno dos mesmos, cobrindo desde os assuntos institucionais até aos conteúdos coreográficos». Isto é, nos anos 1930, um nacionalismo ortodoxo estatizado – o próprio Estado passou a dirigir a nacionalização da cultura e a folclorização da arte e da cultura como instrumento da sua política – «torna-se incomplacente» (Rosmaninho, 2018, p. 13).

Assim, em 1932, vários eventos testemunham a atribuição de uma importância crescente à prática folclórica ao «serviço da Nação»: nesse ano, iniciam-se as Marchas Populares, em Lisboa; as festas de São Silvestre, no Funchal, e as do Colete Encarnado, em Vila Franca de Xira. A grande recetividade alcançada por estes acontecimentos, segundo Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (2003, pp. 19-20), «fica comprovada pelas rivalidades regionais que, entretanto, se desencadeiam». Em 1935, testemunhando um certo alinhamento com a política definida pelo «filofascista e grande admirador de Mussolini», António Ferro (Torgal, 2009, p. 286), João Teodoro Ferreira Pinto Basto (1935, p. 7) entendia que «a porcelana artística representa por excelência *a expressão pura da arte e do sentimento nacional*» (itálicos meus). Nesse mesmo ano,

na sequência de acontecimentos anteriores, foi criada a Comissão de Etnografia Nacional, destinada a divulgar entre portugueses e estrangeiros a «riqueza folclórica e etnográfica» portuguesa (Alves, 2013, p. 41). Também a Mocidade Portuguesa, fundada em 1936, utilizou o «folclore musical» como «forma de inculcar o sentimento nacionalista na juventude», querendo responder, assim, aos anseios dos jovens burgueses, que, «saturados da vida urbana» se interessam cada vez mais pelos «usos e costumes» populares e pela vida do povo (Castelo-Branco & Branco, 2003, pp. 20-21). Não por acaso, em 1938, realizou-se o concurso «A aldeia mais portuguesa de Portugal»: «ao institucionalizar a prática folclórica, esta iniciativa impulsiona e oficializa o discurso ruralista [...], passa a haver uma representação visual e sonora do país» (Castelo-Branco & Branco, 2003, p. 22). Em 1944, na sequência da criação do SNI (Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo), o Estado Novo passou a atribuir importância institucional à «cultura popular», como instrumento para a «celebração de Portugal entre os portugueses» e de «afirmação e exaltação da nação», isto é, como «idioma identitário» (Alves, 2013, pp. 77-78 e 83). De facto, na transformação do SPN em SNI, a terceira secção da terceira repartição era dedicada à etnografia, além do teatro e da música (Alves, 2013, pp. 28 e 75). Quatro anos depois, foi finalmente inaugurado o Museu de Arte Popular (Alves, 2013, pp. 61, 80). O principal objetivo daquela Comissão de Etnografia Nacional, como a designação inicial mostra – Comissão Executiva da Exposição de Folclore e Etnografia –, era a organização de uma «exposição nacional de folclore e etnografia na qual figurariam os aspetos mais representativos e característicos de cada província» (Alves, 2013, p. 41).

Com a saída de cena de António Ferro, em 1950, a política folclorista do SNI «perdeu vitalidade» (Alves, 2013, p. 62), numa altura em que surgiam os primeiros sintomas da «queda de um sistema» (Rosmaninho, 2014, p. 15), como a recusa da «casa portuguesa», expressa no I Congresso da Arquitetura e no Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa realizado poucos anos depois. Em 1959, «algumas personalidades empenhadas na causa do folclore decidiram reunir-se e debater a desfiguração patente na sua prática dominante» (Castelo-Branco & Branco, 2003, p. 23). Era o início do fim do ciclo de nacionalização da cultura portuguesa por meio da folclorização. Não conseguindo transformar-se num museu «de cariz

científico», o Museu de Arte Popular acabou por degradar-se: em 1960, a ruína do edifício levou à destruição de alguns objetos da coleção (Alves, 2013, pp. 62-63).

Mesmo com as precauções já realçadas, é possível dizer que a porcelana artística produzida na Fábrica da Vista Alegre testemunha todas essas transformações, ainda que não tenha expressado completamente os discursos do regime e do seu principal organismo de propaganda. Naquele mesmo texto de 1935, a propósito dos convites que dirigira (ou fora levado a dirigir) a diversos artistas «nacionais», João Teodoro Ferreira Pinto Basto parece querer assegurar para a porcelana um estatuto à parte, no quadro da renovação e nacionalização do gosto das elites portuguesas: «O nosso desejo tem sido apresentar modelos portugueses, estilizações nacionais. Alguma coisa se tem conseguido *apesar das dificuldades de nacionalizar a porcelana*» (itálicos meus).

Como se pode ver, especialmente nos anos 1930-1940, a «deriva nacionalista da arte» (Rosmaninho, 2018) foi acompanhada por uma política do gosto de cariz etnográfico e folclorista dirigido pelas e às classes médias. A ideologia nacionalista nunca dispensou a busca, ou pelo menos a evocação de um (idealizado) passado popular ancestral, supostamente ainda vivo nas «tradições» e na «vida do povo» dos campos. Abel Viana é um bom exemplo dessa idealização das tradições populares. Para ele, «nem tudo o que é costume popular tradicional, nem tudo o que é verdadeiro do ponto de vista etnográfico tem beleza, ou oferece o mínimo de espetaculosidade», daí a necessidade que sentiu de criar uma escola de música, pois os tangedores de viola, nas suas palavras, «aliavam à nenhuma habilidade na dedilhação a mais bronca ausência de ouvido que imaginar se pode». Essa avaliação acabou por conduzi-lo a um intenso labor de seleção, eliminação, encenação e seriação, como salienta João Soeiro de Carvalho (1999, pp. 60-62). Já o nosso primeiro romantismo encontrara no mundo rural a sua principal fonte de inspiração. Não foi por acaso que *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, foram requalificadas pelo ideário ruralista do Estado Novo (Rosmaninho, 2018, p. 27).

A ideologia nacionalista «conduz com frequência à exaltação da permanência de costumes antigos, ou que se pensa serem antigos, supostamente reveladores de um carácter nacional único» (Alves, 2013, p. 77). Mas esse desiderato foi estabelecido de forma socialmente diferenciada.

A propaganda de enquadramento ideológico, veiculada pelo cinema, por exemplo, ideada especialmente para as camadas pobres dos campos e das cidades, caminhava a par de uma política de gosto para atração das camadas médias e altas da sociedade portuguesa, constituídas, segundo a proposta de Joel Serrão (*apud* Alves, 2013, pp. 76 e 286), por profissionais liberais (médicos, advogados, arquitetos, etc.), artistas e intelectuais (escritores, pintores, atores, etc.), jornalistas e professores, burocratas e funcionários públicos com formação académica, militares com patente e alguns comerciantes.

Os pequenos e graciosos objetos da «arte popular» ou artesanato rural, que a política folclorista ofereceu, para consumo e comprazimento das camadas urbanas, eram fruídos, tal como a porcelana artística, como «adorno e elemento decorativo» dos seus espaços privados (apartamentos, casas de campo, etc.), e de alguns espaços públicos (hotéis, pousadas e estalagens) (Alves, 2013, pp. 69, 163 e 276-289). Como salienta esta antropóloga (2013, p. 278), o uso dessa «arte popular» na decoração doméstica é «defendido pelo diretor do SPN/SNI em textos de vários teor». Embora não conheça as orientações específicas do SPN para a porcelana artística, é evidente que seguiu (ou interpretou como melhor soube) os conselhos daquele organismo, a avaliar pela importância atribuída à chamada «arte popular». E, de algum modo, era também assim que a porcelana artística da fábrica da Vista Alegre era fruída. Muitos desses pequenos objetos, nomeadamente as alegorias regionais e os «tipos» locais, replicavam em boa medida os objetos da «arte popular» do SPN. Mesmo a utilização de modelos antigos, disponíveis no Museu da fábrica, pode inscrever-se na política de promoção do «culto pela tradição». Do que não restam dúvidas é que uns e outros se dirigiam às elites.

A «arte popular» do SPN «oferecia encenações idílicas da vida campestre, como se da realidade do povo rural se tratasse», como se Portugal estivesse «de facto ali» (Alves, 2013, p. 88). Os tipos regionais, afirma Vera Marques Alves (2013, pp. 105, 188), «eram particularmente eficazes na diluição dos sinais de desigualdade social e económica», fazendo esquecer ou ignorar as condições de trabalho, a violência, a miséria, o conflito, a marginalidade, etc. Essa ruralidade idealizada, de cariz supostamente apolítico, estava bem presente na diversidade das alegorias das províncias, de que a fábrica da Vista Alegre produziu graciosas réplicas. As figurinhas

de porcelana replicavam na forma e nos pormenores as alegorias estereotipadas das províncias e dos diversos tipos sociais da «arte popular».

Vistos de outra forma, esses objetos configuram uma «estética da normalidade» (Claramonte, 2011, p. 9), como programa de legitimação política. Diz Jordi Claramonte que «el proyecto humano de las estéticas fascistas es nada menos que el del <ciudadano normal> el del buen chico, dotado de sentido común, y capaz de ser disciplinado y ahorrativo porque así le conviene y nada se puede hacer para cambiarlo», de modo que «lo siniestro de las estéticas fascistas no estará tanto en los grandes movimientos de masas, como en los consensos <individuales>». Luís Trindade (2008, p. 13) vai mais longe, ao afirmar que o Estado Novo constitui um «fenómeno cultural». A sua cultura fez-se passar por «natural», e «a sua dimensão ideológica, como naturalidade construída», pois «essa cultura tem a capacidade de parecer estar sempre num lugar diferente daquele que é o seu: parece uma criação do povo, quando o é das elites; parece fazer parte da natureza, quando está nos livros, nos filmes, nos eventos culturais e nos programas políticos; parece ser intemporal, quando é um fenómeno eminentemente moderno», e, «em termos mais propriamente políticos, é um instrumento de dominação, quando parece património dos dominados». Ao referir-se à criação do SPN, também César Oliveira (1992, p. 27) salienta que «o Estado Novo pretendeu dotar-se de condições que lhe permitissem instaurar-se e <durar na sociedade portuguesa>», dado que Salazar chegou ao poder «sem um grande movimento de massas», sentindo necessidade «de legitimar o seu exercício por meio da contenção e integração das mesmas». E fê-lo de forma tendencialmente totalitária, pois o Estado Novo, «sendo a síntese de <todos os valores>, em termos de <unidade nacional>», o «único legítimo representante político da Nação (<Tudo pela Nação, nada contra a Nação>»), podia e devia «intervir em várias áreas para que nada lhe fosse estranho» (Torgal, 2009, p. 282).

Artigo *Américo* FABRICA DE PORCELANA *Varela N.º*
Classe *Imagem Religiosa* DA **VISTA-ALEGRE** CATALOGO GERAL
N.º de cróm. (PORTUGAL) M.º. 28-B

Nome <i>St. António</i>	DESENHO	HISTÓRIA
Dimensões <i>11x11</i>		Data da criação <i>1931</i>
Características		Autor <i>A. Gomes</i>
Forma n.º <i>Estante</i>		Dados históricos
Modelo n.º <i>Estante</i>		
Logar no mostruário		
OBSERVAÇÕES		PREÇO DE CUSTO
<i>ha caixas</i>		Em branco . . . \$
		Pintado . . . \$
		\$
		Vista Alegre, Junho 1931
		<i>Américo</i>

MUSEU VISTA ALEGRE

1. Américo Gomes, desenho aguarelado
Arquivo do Museu da Vista Alegre



2. Américo Gomes, Santo António, 1931
Arquivo do Museu da Vista Alegre

Artigo <i>Truque</i>	FABRICA DE PORCELANA	Folheta N.º
Classe	DA	CATALOGO GERAL
N.º de ordem	VISTA ALEGRE	Mod. 22-B
	(PORTUGAL)	
Nome <i>Landim Gomes</i>	DESENHO	HISTORIA
Dimensões	<i>TP.1526</i>	Data de criação <i>1934</i>
Características		Autor
Forma n.º Estante		Dados biográficos
Modelo n.º Estante		
Lugar no mostruário		
OBSERVAÇÕES		PREÇO DE CUSTO
<i>Landim Gomes</i>		Em branco \$
		Platado \$
		Fábrica <i>1934</i>
	Escala <i>1</i>	

3. Landim Gomes, desenho aguarelado, 1934
Arquivo do Museu da Vista Alegre



4. Landim Gomes, Soldado, 1934
Arquivo do Museu da Vista Alegre

Artigo *Sacatiana* FABRICA DE PORCELANA *Vista Alegre* Modelo N.º
Cidade _____ DA VISTA-ALLEGRE CATALOGO GERAL Modelo 29-A
N.º de ordem _____ (PORTELA 11)

DESENHO	HISTÓRIA
	Data da criação _____ Autor(es) <i>Maximiano Alves</i>
Nome <i>Sacatiana</i>	Dados históricos _____
Dimensões _____	PREÇO DE CUSTO
Características _____	Em branco . . . \$ _____
Fôrma n.º _____ Estante _____	Pintado . . . \$ _____
Modelo n.º _____ Estante _____	\$ _____
Lugar no mostruário _____	Vista Alegre, <i>1931</i>
OBSERVAÇÕES: <i>N.º 2 - 36/30</i>	

Escala 1

MUSEU VISTA-ALLEGRE

5. Maximiano Alves, desenho, s. d.

Arquivo do Museu da Vista Alegre



6. Maximiano Alves, Alentejana, 1931

Arquivo do Museu da Vista Alegre

Artigo <i>Jarra</i>	FÁBRICA DE PORCELANA	Valente N.º
Classe	DA	CATALOGO GERAL
N.º de ordem	VISTA-ALEGRE	Mod. 28-B
	(PORTUGAL)	
Nome <i>Lisboa</i>	DESENHO	HISTORIA
Dimensões	<i>72x47</i>	Data da criação <i>1936</i>
Características		Autor
Forma n.º	<i>vacantes</i>	Dados históricos
Modelo n.º	<i>vacantes</i>	
Lugar no mostruário	<i>vacantes</i>	
OBSERVAÇÕES	<i>vacantes</i>	PREÇO DE CUSTO
<i>vacantes</i>	<i>vacantes</i>	Em branco.....\$
<i>vacantes</i>	<i>vacantes</i>	Platado.....\$
<i>vacantes</i>	<i>vacantes</i>	Fábrica <i>Vista Alegre</i> 1936
<i>vacantes</i>	<i>vacantes</i>	Escala <i>1</i>

7. Vasco Valente, desenho aguarelado, 1936
Arquivo do Museu da Vista Alegre



8. Vasco Valente, Jarra, 1936
Arquivo do Museu da Vista Alegre



9. Maria Keil, desenho aguarelado, s. d.
Arquivo do Museu da Vista Alegre



10. Maria Keil, Mulher, s. d.
Arquivo do Museu da Vista Alegre

Referências

- ALVES, V. M. (2013). *Arte popular e Nação no Estado Novo. A política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- BASTO, J. T. F. P. (1924). *A Fábrica da Vista Alegre. O livro do seu centenário, 1824-1924*. Lisboa: Fábrica da Vista Alegre.
- BASTO, J. T. F. P. (1935). *A cerâmica portuguesa. Conferência realizada na Sociedade de Geografia em 20 de Dezembro de 1934 por convite da Associação Industrial Portuguesa*. Lisboa: Tipografia da Empresa Anuário Comercial.
- BETHENCOURT, F. (1998). A memória da Expansão. In *História da Expansão Portuguesa* (Vol. 5: *Último Império e Recentramento, 1930-1998*, pp. 442-480). Lisboa: Círculo de Leitores.
- BRUCE-GARDYNE, T. (2017). Negrita: a brand history. *The Spirits Business*. Disponível em <https://www.thespiritsbusiness.com/2017/09/negrita-a-brand-history/>.
- CARVALHO, J. S. D. (1999). O folclórico Alto Minho: Abel Viana e o romantismo naturalista. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 9, 53-62. Disponível em <http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/download/135/139>.
- CASTELO-BRANCO, S. E.-S., e Branco, J. F. (2003). *Vozes do Povo. A folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora.
- CLARAMONTE, J. (2011-11-14). *Estéticas Fascistas. Estética y Teoría del Arte*. Disponível em <http://jordiclaromonte.blogspot.com/2011/11/esteticas-fascistas.html#>.
- CRUZ, M. B. da (1988). *O Partido e o Estado no salazarismo*. Lisboa: Editorial Presença.
- FRASCO, A. (2008). *Esculturas e escultores da Vista Alegre*. Porto: Livraria Figueirinhas.
- GELLNER, E. (1998). *Dos nacionalismos*. Lisboa: Editorial Teorema.
- HOBBSWAM, E. (1998). *A questão do nacionalismo*. Lisboa: Terramar.
- LEAL, J. (2000). *Etnografias portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- LEAL, J. (2010). Usos da cultura popular. In J. Neves (Ed.), *Como se faz um povo* (pp. 125-137). Lisboa: Tinta da China Edições.
- OLIVEIRA, C. (1992). A evolução política. In Fernando Rosas (coord.), *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Lisboa: Editorial Presença.
- PESANHA, J. (1923). *O Cális de ouro do Mosteiro de Alcobaça: a porcelana em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- QUATORZE, F. (2010). Modernism in Vista Alegre's Porcelain Factory – Contextualization and legacy. In *Königstraum und Massenware – 300 Jahre europäisches porzellan – Das Symposium*. Hohenberg-Selb: Porzellanikon – Deutsches Porzellan Museum.

- RODRIGUES, M. F., & Moreira, A. (2012). Património material da Escola Industrial e Comercial de Aveiro. *IX Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação: Rituais, Espaços e Patrimónios Escolares. Atas* (pp. 5689-5700). Lisboa: Instituto de Educação da Universidade de Lisboa.
- ROSMANINHO, N. (1994). Os artistas do Estado Novo e a visão do Infante. In F. D. S. Paulino & P. Dias (Eds.), *O rosto do Infante* (pp. 133-162). Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- ROSMANINHO, N. (2018). *A deriva nacional da arte. Portugal, séculos XIX-XXI*. Lisboa: Edições Húmus.
- SOBRAL, J. M. (2003). A formação das nações e o nacionalismo: os paradigmas explicativos e o caso português. XXXVII(165), 1093-1126. Disponível em <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218736434J0eQU4wx7Ro77GX9.pdf>
- TORGAL, L. R. (2009). *Estados Novos, Estado Novo. Ensaios de história política e cultural*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- TRINDADE, L. (2008). *O Estranho Caso do Nacionalismo Português. O Salazarismo entre a literatura e a política*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- VASCONCELOS, J. (2001). Estéticas e políticas do folclore. *Análise Social*, XXXVI (158-159), 399-433. Disponível em <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218726664Q6sKS3ko1Pj02TZ0.pdf>.

Expresso a minha gratidão às Doutoradas Filipa Quatorze e Maria João Barros pelo apoio na consulta dos documentos e obras existentes no Arquivo e no Museu da Vista Alegre.

Um olhar em construção

As imagens da história da arte nos compêndios de Desenho dos liceus

FERNANDO RODRIGUES*

Resumo: Num tempo de enorme crescimento da informação visual entendo que o estudo da educação do olhar representa um campo promissor nas ciências sociais, concretamente na análise histórica em educação artística e estética.

Sabemos que a criação de significados visuais exige, quer do produtor quer do recetor, uma experiência do ver mediada pelo olhar, o recurso a palavras e imagens, sentimentos e conhecimentos. Ainda que o olhar seja por definição realidade ontológica, marcadamente humana, a sua construção não obedece exclusivamente à vontade pessoal ou a regras arbitrárias: em situações de hegemonia, como as que decorrem do exercício de regimes autoritários e totalitários, ele tem sido fortemente programado e condicionado – tal como o conhecimento, a opinião ou a produção e fruição de intervenções artísticas. Compreende-se o olhar como construção coletiva, resultante da interação de sujeitos. No caso paradigmático da receção iconográfica, no Estado Novo português, na qual este artigo incide, em concreto das imagens da história da arte nos compêndios de Desenho dos liceus, aquela programação e o condicionamento do olhar, verificaram-se inteiramente na seleção dos conteúdos visuais e nas formas de os dar a ver.

* Doutor em Educação – Didática e Desenvolvimento Curricular.

A análise das imagens dos objetos oriundos das artes visuais, portanto pertencentes ao campo tradicional da história da arte – em seis compêndios, do 1.º ao 5.º ano dos liceus, do período delimitado pelas datas 1932 e 1974, quanto a corrente estilística, autoria, meio de expressão, frequência, destaque na página –, forneceu os discursos imagéticos e concepções de Arte, assim como o olhar autorizado pela Escola para a construção do «homem novo» salazarista: um olhar conformado, disciplinado, passadista...

Palavras-chave: Compêndio, Manual, Desenho, Olhar, Imagem, Arte.

1. Objeto e constituição do corpus

A escassez de análises aprofundadas na área da imagem e do desenho em educação, principalmente recorrendo à imagem como fonte e objeto de investigação, confirmam o argumento de Laurent Gervereau (2007, p. 33) de que «a questão do estudo da imagem na história continua, com efeito, a ser um debate em suspenso» e as conclusões de Helena Cabeleira (2016): a investigação em educação artística, em geral, e em história do ensino das artes visuais, em particular, prossegue escassa e dispersa, verificando-se que a maioria das teses existentes tende a incorporar imagens (artefactos visuais e iconográficos), sem, no entanto, tratarem «o visual» na sua especificidade – enquanto arquivo, metodologia e problema de investigação – e, assim, retraindo-o na sua possibilidade de problematizar os modelos e formatos da escrita académica convencional.

Mais do que procurar a história das disciplinas escolares, sobre a qual existem estudos consideráveis – de Áurea Adão (1992, 2012); Rómulo de Carvalho (1986); Sérgio Campos Matos (1990); Margarida Calado (1988); António Nóvoa (1996, 2003); J. Ramos do Ó (1996, 2009); Joaquim Pintassilgo (2000, 2007)... –, pretendo dar conta do papel da imagem nos manuais do Estado Novo, onde foi apresentada de acordo com objetivos políticos, programas, conteúdos e endereçamentos, mais ou menos estruturados consoante os momentos do regime. A história do Desenho em Portugal só recentemente despertou interesse, na investigação de Lígia Penim (2002, 2003a, 2003b, 2011); Gandra do Amaral (2005); Gláucia Trinchão (2008); Maria Flôr Dias (2009); Catarina Martins (2011) ou Maria Brito (2014).

O Desenho, no âmbito da educação artística e estética, forneceu conhecimentos, impôs gestos, orientou práticas, modelou caracteres, conformou

horizontes, definiu modos de ver e construiu olhares. Relativamente ao efeito do conhecimento escolar nos sujeitos, historiadores da educação, como Thomas Popkewitz (1998) ou Jorge Ramos do Ó (2003), consideram que aquele obedece a uma lógica «do salvamento da nação [na sequência da afirmação das nacionalidades, do século XIX] através do salvamento da alma» (Popkewitz, 1998, p. 59). O Desenho traduz formas específicas deste «salvamento da nação» (Penim, 2011), na representatividade artística, referências à cultura e tradições populares e natureza tecnológica adotada. A construção do olhar pode, no meu entender, estudar-se nos manuais desta disciplina por duas vias: i. quanto à substância – pela inventariação de conceções de arte e discursos explícitos nos ambientes imagéticos; ii. quanto ao processo – pela tipificação dos modos de transmissão dos conceitos e inferência das respetivas realizações práticas. Mais do que mera ilustração, a imagem tem estatuto de entidade com texto próprio, realidade em que o verbal segue o icónico.

Os manuais escolares são elementos fundamentais do processo de ensino e de aprendizagem e de definição das identidades disciplinares. A construção do olhar¹ pode, no meu entender, estudar-se nos manuais de Desenho por duas vias: i. quanto à substância – pela inventariação de conceções de arte e discursos explícitos nos ambientes imagéticos; ii. quanto ao processo – pela tipificação dos modos de transmissão dos conceitos e inferência das respetivas realizações práticas. Mais do que mera ilustração, a imagem tem estatuto de entidade com texto próprio, realidade em que o verbal segue o icónico.

Da análise das imagens de objetos da história da arte, por corrente estilística, autoria, meio de expressão, frequência, superfície ocupada e destaque na página, apuraram-se discursos e conceções que o Desenho defendeu na normalização escolar dos sujeitos. Ao nível primário, da denotação, observou-se a iconografia. Posteriormente, num exercício de conotação, na iconologia, inferiram-se «visões de mundo» e ideologias. O estudo recaiu em seis compêndios do curso geral dos liceus, do 1.º ao 5.º ano, adotados entre 1932 e 1974, sendo três do 1.º ciclo e três do 2.º (quadro 1), os últimos quatro são «livro único».

¹ O olhar (do latim *adocular*) como ato de aplicar o sentido da visão; o modo de fixar os olhos; reparar, considerar; contemplar; valorar... O ver é natural, o olhar é social; o ver é imediato, o olhar é mediado; o ver é reto, o olhar é sinuoso (cf. Rodrigues, 2011).

QUADRO 1. ANO DE EDIÇÃO, NOME DO COMPÊNDIO, CLASSE/ANO DE ESCOLARIDADE E AUTOR(ES)

Ano	Código, nome do compêndio e classes/anos	Autor(es)
1932	m1 <i>Compêndio de desenho geométrico</i> (3. ^a , 4. ^a e 5. ^a)	Rafael Pinto Barradas
1940	m2 <i>Compêndio de desenho</i> (1. ^o , 2. ^o e 3. ^o anos)	Augusto do Nascimento
1950	m3 <i>Compêndio de desenho</i> (1. ^o ciclo: 1. ^o e 2. ^o anos)	Alfredo Betâmio de Almeida
1950	m4 <i>Compêndio de desenho</i> (2. ^o ciclo: 3. ^o , 4. ^o e 5. ^o)	Adolfo Faria de Castro (texto) e R. Faria de Castro (desenhos)
1955	m5 <i>Compêndio de desenho</i> (1. ^o ciclo: 1. ^o e 2. ^o anos)	Alfredo Betâmio de Almeida
1963	m6 <i>Compêndio de desenho</i> (2. ^o ciclo: 3. ^o , 4. ^o e 5. ^o)	Maria Helena P. de Abreu e F. Pessegueiro Miranda

Os critérios de constituição do «corpus documental» examinado, os manuais e respetivas imagens, foram, para além da edição no período em estudo e da sua existência física na Biblioteca Nacional de Portugal, os seguintes e por esta ordem: 1. designação/título: «compêndio de desenho» (dirigido ao 1.^o e/ou 2.^o ciclo do liceu); 2. país de edição: Portugal (continental); 3. data de edição: compreendida entre 1932 e 1974; 4. ordem de edição: por antiguidade; 5. intervalo temporal entre edições do mesmo ciclo/classes de estudos: cinco ou mais anos e, se segundo livro do mesmo autor, cumulativamente alterações de conteúdo imagético em cinco ou mais imagens.

Seguiu-se uma abordagem metodológica baseada na análise de conteúdo, em que as categorias foram sendo estabelecidas à medida das leituras e do surgimento de dados, com recurso ao programa de análise qualitativa «webQDA – Software de Análise Qualitativa de Dados», o qual permitiu confrontar dados, nomeadamente quanto aos conteúdos, «estilos»

artísticos e tipologia das imagens. O referencial teórico colheu contributos dos autores Martine Joly (2005, 2007), G. Kress & Theo van Leeuwen (2006), Laurent Gervereau (2007), Gillian Rose (2012), entre outros.

2. O olhar como realidade situada

O olhar é uma construção no tempo: hoje não vemos o mesmo que ontem, amanhã veremos diferente de hoje (Abrantes, 2005). Na compreensão da relação com a obra de arte, as transformações verificadas em cada época, na atitude psicológica e fisiológica dos sujeitos, são da maior importância, uma vez que na percepção da manifestação artística «a tendência para a destruição do tempo pela fruição criada por diferentes tempos é inexorável» (Barbosa, 1991, p. 96), tal ocorre pela mutação do mundo visto e porque os nossos modos de ver se alteram.

O olhar reconstrói o que é dado a ver: os objetos não têm vida em si mesmos, adquirem-na através da experiência de quem os olha, numa espécie de epifania do objeto. Se determinadas culturas ou indivíduos são indiferentes a objetos que outros enaltecem é porque, na verdade, não percebem esses objetos como os que mantêm com eles um trato mais íntimo (Dufrenne, 1981). Ainda, como salienta (Wolfflin, 1996, p. viii), «parece ser óbvia a afirmação de que sempre vemos as coisas do modo como as queremos ver [ou podemos ver]». Neste último sentido, trata-se de conjugar desejo e necessidade. A obra de arte realiza o encontro entre autor e recetor. A intercomunicação entre experiência do artista e do espetador, levou Mikel Dufrenne (1981) a estabelecer uma divisão entre estética do artista (do fazer) e estética do espetador (do aparecer) e Theodor Adorno (1993, p. 199) a concluir que «a experiência das obras de arte é unicamente adequada como experiência viva».

Situar o olhar historicamente é descrever os seus limites e determinações objetivas e a qualidade complexa da sua intencionalidade. A história do olhar é a história do pensamento humano – a elaboração de uma história do olhar seria o patamar preliminar de qualquer projeto de investigação que se apoie na cultura visual (cf. Hernández, 2000). Apesar das variáveis de estilo, os criadores de imagens preocupam-se desde a antiguidade em criar expressões convincentes: a ilusão ocorre sempre, independentemente do grau de realismo conseguido (cf. Graham, 2001).

As representações visuais baseiam-se na ilusão apoiada em regras de convencimento. Para Nelson Goodman (2006, pp. 66-68), o realismo é relativo e determinado pelo sistema canônico de representação de uma cultura num dado momento. Assim, diz o autor, «para um egípcio da quinta dinastia a maneira evidente de representar algo não é a mesma que para um japonês do século XVIII [...]». Deste modo, importa reter que a representação que temos de alguma coisa não depende exclusivamente da ilusão, nem da imitação ou informação, mas também da doutrinação, isto é, de modos de ver historicamente produzidos, das intenções de quem detêm o poder da sua efetivação. Pelo lado da receção, a representação será tanto mais afetada quanto for dada a ver descontextualizada, truncada, manipulada, onde apenas se vislumbrem certas dimensões selecionadas: uma estratégia recorrente em regimes de pensamento hegemónico.

3. Imagem

A recente afirmação da imagem tem provocado um notável crescimento de estudos direcionados às questões do «visual», pese embora a enorme diversificação do campo e a grande heterogeneidade verificada, quanto a suportes e contextos de concretização (cf. Heywood & Sandywell, 1999). O aumento de abordagens multimodais (Kress & van Leeuwen, 2001) e os estudos continuamente complexos, confirmam a ideia de que nenhuma categoria de imagem pode ser estudada isoladamente (Aumont, 2009). Por outro lado, o termo imagem é utilizado na contemporaneidade com diversos significados, o que contribui para dificultar uma definição que abarque todas as maneiras de a empregar. Apesar da diversidade de significações, Martine Joly (2007) afirma que a imagem deve ser vista como ela é, nem mais nem menos, como um conjunto de signos, substituto elaborado, construído, deslocado, relativo e contextualizado.

A imagem (*imago*), no sentido de representação, torna presente algo ausente, ao mesmo tempo que institui uma outra realidade: toda a imagem é potencialmente matéria de uma outra imagem (Lévy, 2000). Ela é suporte da comunicação visual, «uma vista que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência, ou um conjunto de aparências, que foi isolada do local e do tempo em que primeiro se deu o seu aparecimento» (Berger, 1999, pp. 13-14). É uma construção mental nunca equivalente

à própria coisa, ferramenta de comunicação e de expressão de ideias por um processo dinâmico de indução e interpretação (Joly, 2005), uma metáfora. Incorpora um modo de ver: uma fotografia é sempre mais do que um mero registo mecânico. Para a sua compreensão será necessário inquirir por quem, para quem e com que objetivos foi produzida; saber que «não se enxerta em terreno virgem» (cf. Joly, 2003), que interage com as recordações das precedentes, que confronta o poder de manipulação que a memória exerce.

A experiência de ver e olhar imagens depende do conhecimento, de quadros de referência. Tal como um sistema ortográfico estabelece um sistema convencional, discriminando o certo e o errado, uma semelhante arbitrariedade cultural rege as produções visuais e respetivas combinações numa época e estilo. O grau de conhecimento dessa arbitrariedade é em si fator de inclusão ou exclusão dos sujeitos nesse processo cultural. Na perspetiva da imagem como produto resultante de conjunturas, interessa definir a substância e o discurso do que é mostrado.

4. O conteúdo da história da arte

A incidência nos conteúdos do Desenho delimita o campo: obras provenientes das artes plásticas – desenho, pintura, gravura, escultura, arquitetura, artesanato...

Quando falamos de arte, aludimos a uma série de pressupostos geralmente aceites, como refere Martin Kemp (2006, pp. 2-5), convictos de «que existe uma espécie de qualidade indefinível, normalmente descrita como estética, inerente à sua linguagem, que se trata de algo valorizado para se fazer e/ou apreciar, que exige imaginação, criatividade e originalidade, que exige uma espécie de genialidade para ser feita», que existem formas superiores conhecidas por «Belas Artes» e formas inferiores a que se dá o nome de «Artes Aplicadas» (Beaux Arts, Fine Arts). O conceito inclui três ordens de razão: i. refere-se a um objeto feito mais com o propósito de ser visto do que de ter uma utilidade prática; ii. radica na defesa dos valores e dos instintos humanos como produtores de objetos visualmente atraentes; iii. é um tipo de atividade especial, que exige uma capacidade especial por parte dos seus fabricantes e requer uma resposta especial por parte dos seus observadores.

A arte e o artesanato, produção de objetos para satisfação prática, tiveram relação estreita em todo o período do Estado Novo, especialmente em iniciativas de «integração das artes». Para situar o objeto artístico e definir as autorias no âmbito da história da arte, recorro à manifestação do modo intenso da relação sujeito-objeto, em que o objeto está intimamente ligado ao sujeito produtor, à expressão subjetiva do ser – em que é habitual nomear o mundo do objeto pelo nome do seu artista: mundo de Leonardo, de Van Gogh, de Picasso... como notou Dufrenne (1981) –, uma relação ausente nos objetos não artísticos.

5. Imagens da história da arte nos compêndios de Desenho

A análise da imagem segue a ordem cronológica de edição dos manuais, orientações programáticas e características das imagens-tipo.

Manual 1: Rafael Pinto Barradas, 1932

Compêndio de Desenho Geométrico para a «4.^a e 5.^a classe do Curso dos Liceus»^[2]. O autor apresenta-se «Professor de Desenho no Colégio de Nun'Alvares e Oficial do Exército». As três modalidades da disciplina são o desenho geométrico, o de invenção e o de imitação à mão livre. Seguindo os programas da reforma liceal de 1931 e imediatamente anteriores, as soluções construtivas do desenho geométrico e a aquisição de conhecimentos dominavam a quase totalidade dos exercícios. Contudo, a «educação do gosto» merecia uma atenção considerável na 4.^a e 5.^a classes, ocupando quase um terço do miolo deste manual, processando-se essencialmente pela apresentação em texto dos «estilos decorativos da arte».

De referir que no ano de 1922 os professores Leitão de Barros e Martins Barata publicaram *Elementos de História de Arte*, «para uso da 4.^a e 5.^a classes dos Liceus». Betâmio dirá que esta pequena história, rica em ilustrações e informação segura, ficou no ensino liceal como o primeiro e único livro que se deu à estampa (até 1967) para propulsionar exclusivamente a cultura artística dos alunos dos liceus. Posteriormente, em 1926, foram

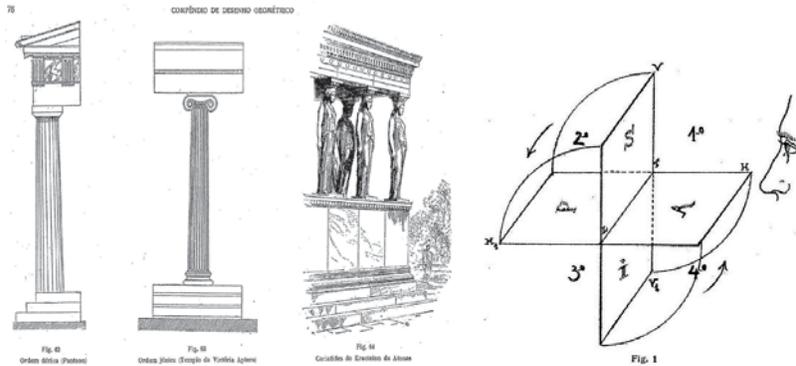
² «Em harmonia com o Decreto n.º 20.369, de 8 de outubro de 1931», concorre com o *Compêndio de Desenho*, de António A. Martins, com o *Atlas de Desenho*, de José Vicente de Freitas e *Desenho*, de Ângelo Vidal.

introduzidas no currículo ideias fundamentais do Congresso de Paris, de 1900, onde se defendeu, para o desenvolvimento dos países, a fusão da arte com a indústria e se começa a valorizar o desenho do natural e do decorativo, em substituição da cópia de estampas.

Este manual (m1) constitui um caso *sui generis*, na medida em que revela nuances muito próprias. Nas suas 100 páginas, o desenho geométrico ocupa 62, enquanto o «conhecimento das principais características dos estilos decorativos da arte» 32, sendo 23 da «arte antiga» (4.^a classe) e 9 da «arte medieval e moderna [Renascença]» (na 5.^a), apesar de o programa indicar que os assuntos das suas três alíneas «deverão marchar o mais paralelamente possível». O desenho de invenção e o de imitação à mão livre não terão páginas a si dedicadas, ficam ao critério do professor.

O livro é um repositório de definições, traçados geométricos, apontamentos e imagens dos estilos decorativos da arte, apresentados de feição descritiva, com texto forte em adjetivação e imagens ilustrativas estilizadas e sem cor. Em 94 páginas de conteúdos, o número de páginas com predomínio da imagem é de 39 (41,4 %), o que significa que a imagem ocupa menos espaço no manual. Os textos verbais instalam-se nas páginas da esquerda ('costas' da folha), enquanto as imagens se reservam às da direita.

Todo o estudo tem o duplo objetivo de representar figuras e desenvolver a cognição. As cópias, indicadas no programa, de modelos de gesso, instrumentos, animais ou plantas, quando surgem são estilizadas e integradas em temas de outra realidade: a figura humana, esquemática e sóbria (fig. 1), é apresentada em corpo inteiro na estatuária; de rosto e de perfil na geometria (fig. 2), para que se perceba o lugar do olho nas posições a adotar pelo observador:



1. Figura humana, na estatúária grega
Barradas, 1932, p. 78.

2. Pormenor do rosto, conteúdo de geometria
Barradas, 1932, p. 7.

O desenho geométrico é exposto na adjacência da matemática e o conhecimento dos estilos decorativos da arte, em narrativa própria da história. O programa prevê o «conhecimento das principais características dos estilos decorativos da arte [da egípcia à moderna – Renascença]». A definição de «Belas-Artes»^[3] (fig. 3) revela o entendimento nitidamente republicano de educação artística, privilegiando a arquitetura e a escultura aliada à decoração, não são dados exemplos de pintura:

Noções de Arte

Arte, no sentido mais geral do seu significado, é tudo que nos produz uma profunda impressão de beleza, ou que expressa dum modo elevado as nossas sensações.

A arte diz-se *objectiva*, sempre que se considere isolada, independente do indivíduo. Pelo contrário, é *subjectiva* quando revela as tendências ou aptidões naturais do homem que lhe empresta de certo modo a sua personalidade.

Toda a manifestação artística se revela pela *obra*. Para criar uma obra é imprescindível a *ideia*.

Conforme a *ideia*, as obras pertencem às *Belas-Artes* (arte pura, em que não predomina nenhum sentido utilitário), às *artes-úteis* (que se destinam principalmente a fins práticos) ou às *artes-mistas* (que são de igual modo *Belas-Artes* e *Artes-Úteis*).

As *Belas-Artes* são as que nos interessam em particular. Subdividem-se em: *Arquitectura*, *escultura*, *pintura*, *música* e *poesia*. As três primeiras também se dizem *artes de desenho* ou *artes estéticas*.

Dentro de cada subdivisão, a diferença de ideias produz a variedade de géneros, criando os *estilos*. Quando um *estilo* segue um determinado critério, peculiar e doutrinário, denomina-se *escola*.

Dentro da arte clássica, o estilo propriamente dito toma o nome de *ordem arquitetónica*. (1)

Em *arquitectura* há que considerar as *ordens*, ou proporção entre as partes principais dum edifício. Cada uma se divide em três partes, havendo cinco ordens (três de origem grega e as duas restantes atribuídas aos romanos).

(1) *Elementos de Arqueologia e Belas-Artes*, do Padre M. A. Barreiros, citado pelo sr. J. Xavier Fernandes na sua obra *Apostamentos de História de Arte*.

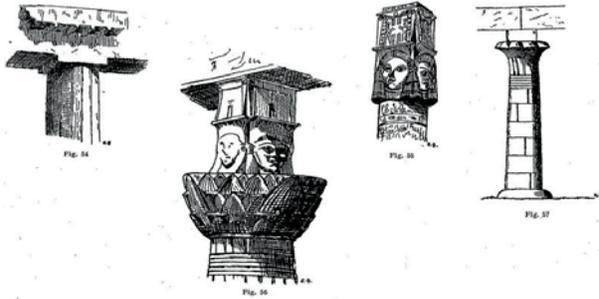
3. Noções
Barradas, 1932, p. 64.

³ Segundo *Elementos de Arqueologia e Belas-Artes*, do Padre M. A. Barreiros, citado pelo autor.

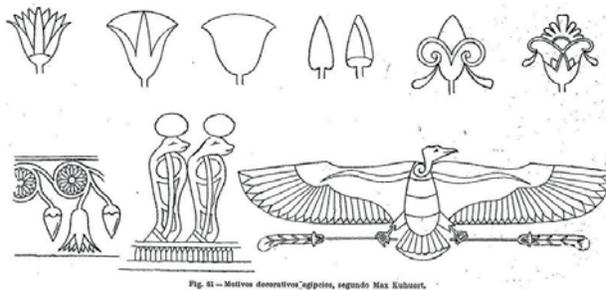
Para melhor validar os seus apontamentos, o autor afirma que a classificação que apresenta «nada tem de fantasista resultando dum estudo minucioso que se fez aos mais belos monumentos da antiguidade» (p. 65). O recurso à opinião e a uma linguagem de referências bélicas, geográficas ou religiosas, foi estratégia recorrente na apresentação dos estilos (p. 66): a arte egípcia «dominou numa região vasta que se estende do mediterrâneo à primeira catarata do Nilo». Nos seus caracteres gerais, «é imponente e majestosa. Nenhuma outra conseguiu efeitos tão grandiosos utilizando meios tão simples. [...] A graça e a alegria são desconhecidas na arte egípcia [...]». A descrição prossegue: «o dogma fundamental da religião egípcia, a crença numa vida *post-mortem*, levou a mumificar os cadáveres e a construir sepulturas [...], uma fila imensa de necrópoles». Esta arte revela «a facilidade com que os artistas souberam estilizar os elementos da flora e da fauna da região, no que foram mestres inimitáveis». Em «arquitetura» expõem-se oito colunas-tipo (fig. 4).

Seguem-se os templos e os túmulos (sem imagens), a escultura, a decoração e as suas características principais (fig. 5), a posição típica do tronco e do rosto da figura humana, a lei da frontalidade e verticalidade na escultura, os motivos geométricos, florais e animais.

O mesmo padrão descritivo verifica-se com a arte grega (pp. 74-84): «com a primeira olimpíada, em 776 a. C. começa propriamente a arte grega». Diz-se que «a Arte grega pode considerar-se como a expressão mais perfeita da Beleza, quer sob o ponto de vista de composição quer sob o aspeto expressivo. A harmonia do conjunto, a calma e o equilíbrio das atitudes, a exatidão do pormenor e a distinção que revelam as obras gregas, são outras tantas características da sua arte.



4. Colunas egípcias, pormenor (protodórica, hatoriana, palmiforme, lentiforme)
Barradas, 1932, p. 68.



5. Motivos decorativos egípcios
Barradas, 1932, p. 73.

O mesmo padrão descritivo verifica-se com a arte grega (pp. 74-84): «com a primeira olimpíada, em 776 A. C. começa propriamente a arte grega». Diz-se que «a Arte grega pode considerar-se como a expressão mais perfeita da Beleza, quer sob o ponto de vista de composição quer sob o aspeto expressivo. A harmonia do conjunto, a calma e o equilíbrio das atitudes, a exatidão do pormenor e a distinção que revelam as obras gregas, são outras tantas características da sua arte. Mas as qualidades primordiais, todavia, pode afirmar-se que sejam a unidade e a lógica [...]». A descrição valoriza a «Arquitetura» e «Os templos», onde a ordem dórica «é a mais antiga e magnífica. Sóbria na decoração, máscula na severidade das suas linhas, é na firmeza destas últimas e nas proporções que o seu caráter se revela». A decoração «foi buscar à Natureza os motivos dos seus diversos

elementos», a escultura «reflete a admiração que os gregos professavam pela beleza plástica [...] os seus esforços se ligaram para criar um tipo ideal, harmónico, viril e soberbamente belo [...]». É mostrada uma imagem «cuja cabeça é 1/8 da altura» (fig. 6).



Fig. 70
O Lutador Borghèse (Lisipo)

6. O Lutador Borghèse,
Lisipo
Barradas, 1932, p. 84.

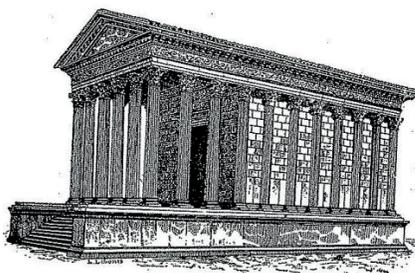


Fig. 71
Casa Quadrada (Nimes) (Epoca Romana)

7. Casa quadrada
Barradas, 1932, p. 84.

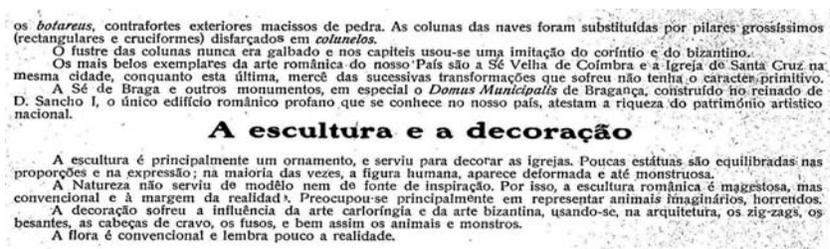


8. Decoração romana
Barradas, 1932, p. 84.

Na comparação das duas primeiras figuras acima, a diferença de escalas (propositada, como no livro) torna bem patente a valorização do «tipo ideal» de corpo masculino, face à construção (fig. 7). Os caracteres gerais da arte romana «são a magnificência da decoração, a grandeza e a solidez dos edifícios. As suas obras parece [sic] durarem eternamente [um gosto caro aos regimes autoritários] e dão-nos uma impressão de força colossal [...]». É profundamente utilitária, excessivamente robusta e transpira uma das características do povo romano, a força», em detrimento da delicadeza de formas. São referidas a «arquitetura e construção», a «casa» de Nimes (fig. 7) e a

«decoreção» (fig. 8), em que predominam «os desenvolvimentos vegetais de acanto, louro e oliveira». A escultura é de um «realismo extremo dos bustos e das estátuas».

Quanto ao conhecimento dos estilos decorativos da arte «medieval [românica e gótica] e moderna [Renasçença]», na 5.ª classe (pp. 92-100): a românica «desenvolveu-se num ambiente favorável, pois não só o povo se tornava muito religioso mas até os senhores feudais, submetidos ao poder da Igreja, favoreceram com a sua autoridade a construção de monumentos». A «religiosidade, a simplicidade, e a majestade» são as principais características desta arte nos vários monumentos do nosso país, os quais «atestam a riqueza do património artístico nacional». Se a construção arquitetónica foi considerada, o mesmo não ocorreu nas artes plásticas e decorativas (fig. 9):



9. A escultura e a decoreção, românico

Barradas, 1932, p. 93.

As imagens dos estilos indicados, como as do gótico, não espelham a realidade enunciada, não é mostrado sequer um característico arco em ogiva (fig. 10):

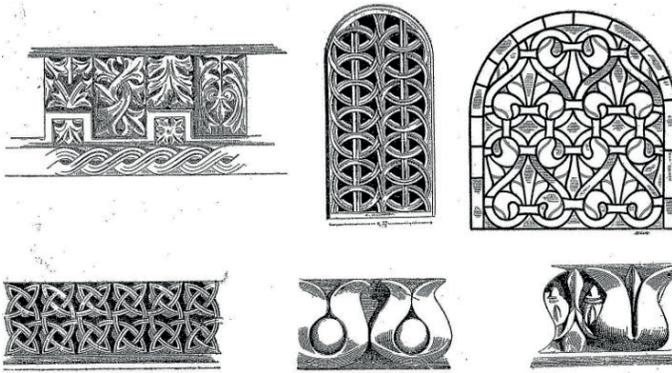


Fig. 74 - Elementos decorativos românicos e góticos

10. Elementos decorativos românicos e góticos
Barradas, 1932, p. 94.



Fig. 75 - Motivos da Renascença

11. Motivos, Renascença
Barradas, 1932, p. 100.

Sobre a arte gótica: é original, racional e simbólica, opôs-se à românica e desenvolveu-se «paralelamente com o misticismo crescente da Idade-Média». Rafael Barradas (m1, 1932) escreve que «enquanto a arte românica foi exclusivamente religiosa (igrejas construídas pelos monges) a arte gótica constitui um movimento pronunciado da sociedade laica. O espírito religioso ajudado pelo espírito comunal e pela organização do trabalho facilitaram-lhe muitíssimo o desenvolvimento»: são opiniões totalmente contrárias às que o salazarismo vai impor. O texto dedicado à arquitetura das catedrais francesas supera o dos monumentos nacionais: Batalha, Convento do Carmo, Alcobaça, Catedral da Guarda...

Na arte da Renascença, os exemplares da arquitetura são do exterior: monumentos ingleses, Louvre, Escorial. Pela primeira vez, surge no interior dos estilos uma rubrica dedicada à pintura: Giotto, Fra Angélico, Botticelli, Leonardo da Vinci, Rafael, Ticiano... Na escultura e no desenho Miguel Ângelo. A Renascença portuguesa confunde-se com «estilo manuelino» em edifícios, pinturas e objetos religiosos de ouro e prata. Serão apresentados edifícios nacionais: Mosteiro dos Jerónimos – cujo claustro «é considerado o mais belo do mundo», Convento de Cristo, Igreja de Santa Cruz, Torre de Belém...; as suas características arquitetónicas; os objetos da ornamentação: folhas, esferas armilares, cruzes... As imagens não incluem monumentos nem objetos nacionais, somente estilizações de motivos vegetais, pássaros e diminutas figuras antropomórficas (fig. 11).

Manual 2: Augusto do Nascimento, 1940

Compêndio de Desenho destinado ao 1.º, 2.º e 3.º anos, do «professor efetivo do Liceu Camões e da Escola Industrial Fonseca de Benevides»^[4]. Trata-se de uma edição melhorada, com estampas desenhadas pelo autor. A referência, no texto introdutório, à escola de pertença, aos professores e mestres inspiradores ou às estampas por si desenhadas, reforçam a autoridade técnica e científica e a corrente em que se insere.

A alteração do programa em 1936, com a redução do Desenho aos três primeiros anos do liceu, provocou mudanças nos manuais: revisão da organização interna dos mesmos, aumento do número de páginas e ilustrações, inclusão de indicações sobre a utilização de instrumentos, maior exemplificação de motivos decorativos. Surgem «desenhos mostrando as cores nas suas relações e combinações» – o uso da cor passa a ser obrigatório. Nascimento lançara Desenho, em 1932, aquele que terá sido o primeiro compêndio para os liceus onde se encontram figuras coloridas e o mais utilizado, no decorrer das reformas de 31 e 36, classificado por Betâmio (1967, p. 47) como o «mais atraente na exemplificação colorida de composições decorativas inspiradas nos diferentes estilos».

A produção de Nascimento insere-se no primeiro grande período do Estado Novo, até 1947, quando, após o desmantelamento do edifício educativo republicano, se lançam as bases e se consolida o sistema educativo

⁴ Aprovado oficialmente para o ensino dos liceus, «de harmonia com os programas em vigor».

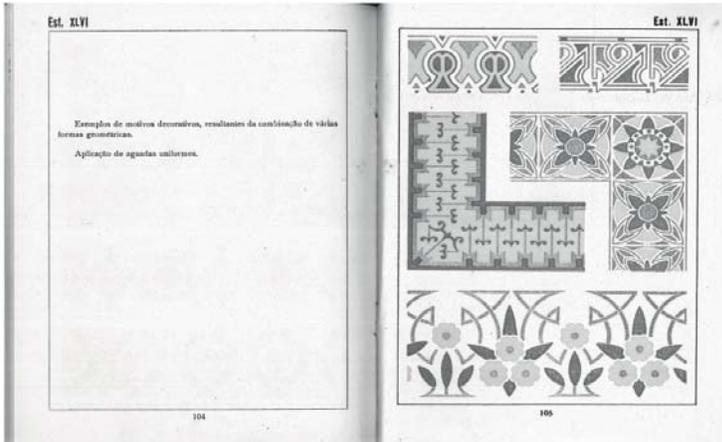
nacionalista e autoritário. A marca do desenho nos liceus, nestas décadas, passa pela tentativa de criar objetos de estudo que fossem simultaneamente educativos, belos e agradáveis, para que os alunos ao manuseá-los se sentissem impelidos a compreender o desenho (Penim, 2008), todavia o conceito de desenho de Nascimento é o do racionalismo e do adestramento do corpo e da mão, dominantes, no geral, até à chegada de Pires de Lima, em 1947. Apresentam-se perfeitamente delineadas três componentes do desenho: geométrico com 37 páginas, de invenção (51 p.), de imitação à mão livre (11 p.). O de invenção é o que tem a maior relevância da imagem na página (46 p.).

O programa de 36 decreta o fim do domínio do desenho geométrico, uma mudança que virá a abrir caminho, uma década depois, para a entrada de novos pedagogos no Desenho, influenciados pelos ideais quer artísticos, quer pedagógicos, protelados desde finais da 1.^a República. Parece-me que em tal decisão pesou o facto de o geométrico se revelar uma área de difícil penetração de intenções ideológicas, ou seja, se o Estado, pela mão de Carneiro Pacheco, defende para os liceus a função de educar e instruir as elites, será pelo figurativo que mais facilmente poderá concretizar essa missão: pelo desenho de invenção e de imitação à mão livre^[5].

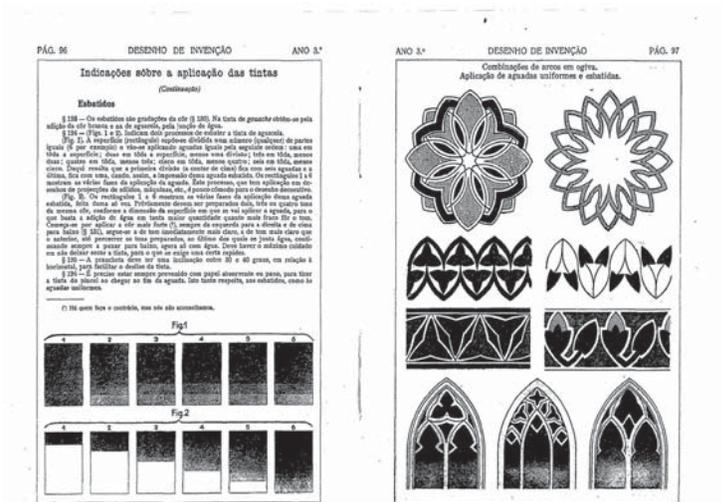
As indicações do programa, em «livro para o ensino», são seguidas muito de perto: este «deverá ter as figuras muito bem desenhadas, cheias de expressão e cuidadosamente ordenadas, de maneira a formarem um conjunto agradável [...]», mas o desenho compõe-se de ilustrações sobre técnicas, materiais e conservação de utensílios. Nota-se o cuidado do autor com a utilidade prática do conhecimento e a ligação ao lar, à indústria, às artes,

⁵ Seria redutor na análise dos programas e das matérias dos manuais levar em linha de conta apenas estes fatores sem mencionar as mudanças resultantes do gradual afastamento dos autores oriundos da matemática, o percurso da disciplina na sua afirmação externa, a necessária demarcação do seu território e objeto próprio, a oposição gradualmente sentida aos traçados geométricos, mais adequados às aulas de matemática e do propedêutico terceiro ciclo (orientado para as engenharias e arquitetura) ou a necessidade inadiável de incluir processos e linguagens oriundos das artes plásticas, até então arredados da disciplina. Para esta última situação não foi estranha a afirmação de autores artistas e de autores de relações próximas com estes, como se verá pela década de 40, tal como a presença das artes na ordem pública – a partir da Exposição do Mundo Português e de todas as outras manifestações artísticas que ocorreram poucos anos antes e depois daquela grandiosa manifestação, numa clara integração das artes. A ação cultural de António Ferro, no âmbito da promoção das artes, terá igualmente contribuído para tal mudança, ainda que as imagens e o conhecimento dos «estilos» das Belas Artes tenham sido arredados dos manuais nesta fase.

ao artesanato (fig. 12). Não figuram quaisquer obras da tradição das Belas-Artes, nem mesmo no estudo dos arcos, com traçados e aplicações (fig. 13).



12. Frisos
Nascimento, 1940, est. XLVI, p. 97.



13. Combinações de arcos, ogiva
Nascimento, 1940, p. 97.

Serão transmitidas técnicas e atitudes para formação de novos «artistas-artesãos». A melhor representação é a que tem rigor e elegância ou dá conta da forma do modelo.

Manual 3: Alfredo Betâmio de Almeida, 1950

Este *Compêndio de Desenho*, de 1950, para o 1.º ciclo dos liceus^[6], edição a cores, possui imagens de autor, alunos, professores, artistas e artesãos. No curso geral dos liceus, a disciplina volta aos cinco anos que tinha antes de 1936. O programa (pp. 1168-1178), de 1948, é agora de «Desenho e trabalhos manuais». Os conteúdos da disciplina são: *desenho livre* (ou *desenho à vista*, no 2.º ciclo), *composição decorativa*, *desenho geométrico*. Entende-se por *desenho livre* «a parte da disciplina de Desenho em que o aluno usa livremente a imaginação, recorre livremente à memória e à observação [...]»^[7]. É um manual do pós-Guerra, de abertura à sociedade civil, de novas correntes pedagógicas e artísticas. Em 152 páginas dedicadas a conteúdos, o verbal domina em 90, a imagem em 62. A *composição decorativa* (48 p.) e o *desenho livre* (34 p.) juntos ocupam mais espaço (82 p.) do que o *desenho geométrico* (70 p.).

Tradicionalmente, o programa do 1.º ciclo não incluía referências à arte, esta foi sendo colocada no 2.º ciclo. Numa disciplina vocacionada para o treino dos gestos e atitudes e prossecução da prática artística, a entrada de citações do universo das artes nos manuais foi, na prática, inevitável. O próprio currículo, ao valorizar a produção nacional, o conhecimento da epopeia lusa ou as manifestações de patriotismo, favorecia a adoção de um imaginário que teria forçosamente de percorrer os produtos da história da arte. Refiro-me a monumentos, a objetos das artes plásticas ou a produções híbridas a tenderem para o âmbito das artes decorativas. Nas «leis da composição decorativa» (simetria), por exemplo, o autor recorre a imagens fastidiosas de construções nacionais, quando podia, com maior facilidade e proveito, inserir modelos mais atrativos (fig. 14 e fig. 15). Para o esclarecimento desta e de outras opções, seria necessário avaliar o papel desempenhado pela censura e pelas comissões de aprovação de

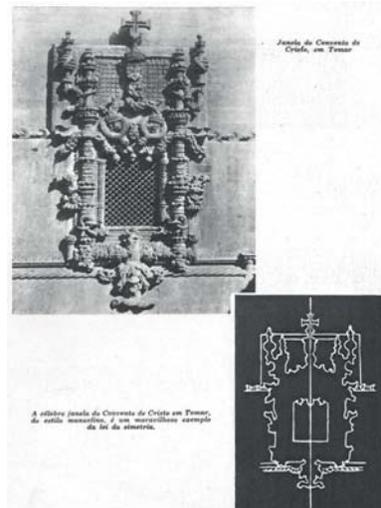
⁶ Obedeceu ao Decreto n.º 37:112, de 1948, e foi aprovado como «livro único» (24-VI-1950).

⁷ Diz-se no programa que este novo aspeto do ensino do desenho «é devido principalmente a Franz Cizek, professor austríaco, que no final do século XIX descobriu nos desenhos espontâneos das crianças um belo e útil caminho educativo».

manuais. Aliás, foi em tom elogioso que Betâmio apresentou fotografias de Guimarães e do Convento de Cristo – «são um bom exemplo» e «é um maravilhoso exemplo»:



14. Composição decorativa
Almeida, 1950, p. 97.



15. Lei da simetria
Almeida, 1950, p. 31.

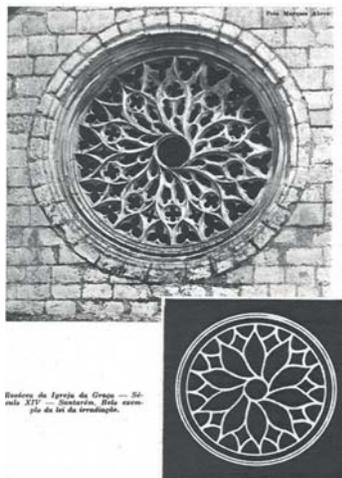
Na composição decorativa, 1.º ano, prosseguindo uma linha de grafismo fresco e humanizado (fig. 16), o autor inclui, junto a trabalhos de alunos e de outro professor, um trabalho «sem autor», onde se notam influências das correntes artísticas informais que entretanto se afirmavam na Europa e Estados Unidos, lembro-me de Kandinsky, Arshile Gorky ou Morris Louis. Diria que este «JOGO DE CORES», assim descrito em maiúsculas (fig. 17), eventualmente para inspiração do aluno, é um corpo estranho na página onde se encontra (e no livro!): subordinado a «repetições lineares», de acordo com o título, não apresenta qualquer tipo de repetição ordenada.



16. «Escolha das cores»
Almeida, 1950, p. 31.



17. Jogo de cores, em frisos
Almeida, 1950, p. 38.



18. «Irradiações»
Almeida, 1950, p. 97.

No 2.º ano, para ilustrar a composição decorativa, fotografias de monumentos religiosos nacionais com «alguns exemplos de irradiações» (fig. 18). Estas imagens terão uma reduzida ancoragem ao texto verbal: apenas uma curta legenda a orientar a leitura.

Manual 4: Adolfo Faria de Castro e R. Faria de Castro, 1950

Compêndio de Desenho para o 2.º ciclo (3.º, 4.º e 5.º ano)^[8], dos professores Adolfo Faria de Castro (texto) e Rodrigo Faria de Castro (desenho)^[9] (fig. 19). Em 87 páginas de conteúdos, 48 têm imagem de página inteira (estampa), com desenhos de grande mestria. As considerações sobre o livro mantêm-se no programa: deverá ser elemento de informação e de educação estética.

Nesta fase de plena instituição do livro único, do qual Betâmio de Almeida e Maria Helena Abreu serão os maiores produtores, a disciplina atinge a forma definitiva. São novos, como vimos: o desenho livre (no 1.º e 2.º ano), o desenho à vista (no 3.º, 4.º e 5.º) e a composição decorativa.

A organização do processo de ensino e de aprendizagem centra-se no aluno, o livro de desenho procura dirigir-se-lhe, abandonando a linguagem e imagens ‘coloquiais’ e o domínio da «régua e esquadro». A grande mudança operada por esta reforma é, como afirma Penim (2008, p. 188), a passagem de uma fundamentação centrada na Nação para outra centrada na criança.

O tema «estilizações decorativas da arte», para o 4.º e 5.º ano, regressa em composição decorativa, o professor dará «um conhecimento sucinto da composição decorativa em vários períodos da história da arte e da arte decorativa regional», esta última introduzida agora pela primeira vez nos programas, em «noções de estilização», com desenho de flores enquadrados em figuras geométricas (fig. 20).

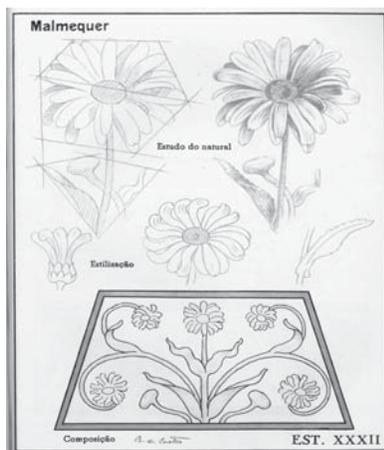
No estudo dos arcos, juntamente com o desenho de cada um, haverá um exemplo fotográfico, com indicação do nome, país e estilo a que pertence. Devem ser apresentados monumentos nacionais. O desenho geométrico do 4.º ano, em «Arcos na arquitetura», contém longa explicação sobre o tema (pp. 30-31). Aos arcos de ferradura e ultrapassado, da arquitetura árabe, não é feita qualquer referência. Os arcos de volta perfeita e abatido surgem com um esquema do traçado, ambos acompanhados de fotografia de exemplares nacionais. O arco duplo (‘flamejante’), gótico do século XV, surge em dois traçados, com uma imagem da Igreja da Graça, de Santarém. O arco em ogiva, diferentemente, é desenvolvido em quatro traçados diferentes e cinco imagens ilustrativas, sendo uma página ocupada por três delas (fig. 22).

⁸ Aprovado oficialmente como «livro único» (24-VI-1950), obedeceu ao programa de 1948.

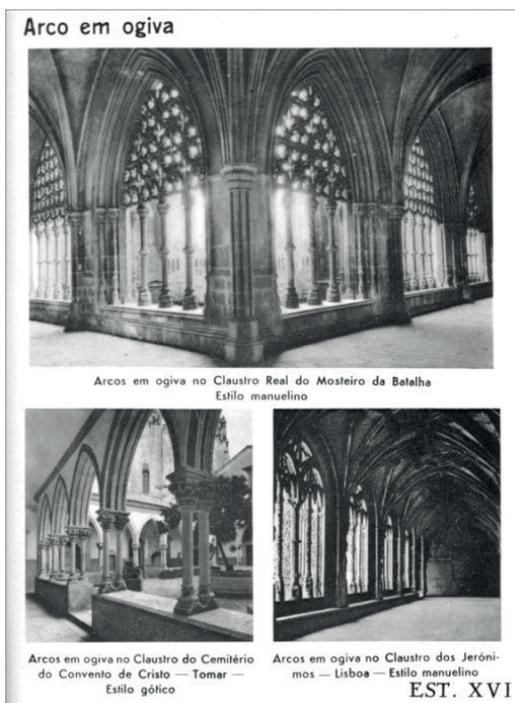
⁹ O primeiro licenciado em Filosofia (Universidade de Coimbra) e vinculado ao Liceu de Santarém. O segundo, escultor (Escola Superior de Belas Artes do Porto) e «professor do ensino técnico profissional».



19. Capa
Castro & Castro, 1950.



20. Noções de estilização
Castro & Castro, est. XXXII.



Arco em ogiva

Arcos em ogiva no Claustro Real do Mosteiro da Batalha
Estilo manuelino

Arcos em ogiva no Claustro do Cemitério
do Convento de Cristo — Tomar —
Estilo gótico

Arcos em ogiva no Claustro dos Jeróni-
mos — Lisboa — Estilo manuelino

EST. XVI

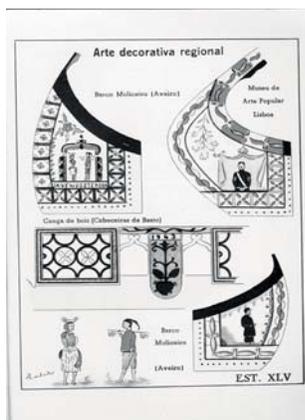
22. Arco em ogiva
Castro & Castro, est. XVI.

Repare-se, nestes arcos, no efeito cénico da contraluz, nas linhas de fuga a acentuar a profundidade, no dramatismo das sombras projetadas, no efeito de grandiosidade provocado pelo ângulo de visão contrapicado da vista 'por baixo'.

Este manual inclui o tema «A composição decorativa na história da Arte» (pp. 57-59), principiando pela explicação-conceito: «o homem preocupou-se sempre em ornamentar tanto as coisas de uso pessoal, como as suas habitações [...]. A arte antiga, desde a egípcia à Renascença, é essencialmente decorativa». Segue-se o comentário a cada «arte», com inúmeros juízos de valor: «a decoração egípcia é a mais original de todos os tempos. O estilo egípcio é um estilo espontâneo. Os egípcios foram mestres na arte de estilizar»; «a arte grega sintetiza a perfeição e a beleza artística». Diz-se, na cerâmica, «a decoração começou por ser vegetal, mas depois tornou-se animal e, finalmente, geométrica»; na arte romana, «nos mosaicos e nas pinturas a fresco (Pompeia, por exemplo) utiliza ornamentos gregos [...]. Os motivos na decoração romana apresentam simetria ou formam frisos, com repetição simples ou alternância»; na arte muçulmana, «tão largamente representada no sul de Espanha, por os árabes se terem conservado até ao fim do século XV, a decoração é essencialmente geométrica»; que a arte românica «é um movimento exclusivamente religioso. [...] O carácter dominante da ornamentação românica consiste em representar os elementos da natureza, não com as suas formas reais, mas combinadas fantásticamente; a arte gótica «foi assim designada pelos artistas da Renascença, para manifestar o seu desdém pela Idade-Média [...]. O gótico emprega grandes folhagens e frisos de folhas de cardo, azinheira, roseira e vinha. É estilizada a flor-de-lis como símbolo da realeza [...]. Quanto ao manuelino, este «marca, no nosso país, a transição do gótico para a Renascença e é contemporâneo do «século de ouro» dos descobrimentos. Encerra elementos ornamentais inspirados na gloriosa epopeia marítima: cordas, redes, boias [...]. Por fim, a Renascença «carateriza-se pela tendência de ressuscitar as manifestações artísticas e intelectuais da antiguidade clássica e pelo desenvolvimento do naturalismo, nas suas aplicações à Arte [...]. Todavia, os exemplos ilustrativos desta longa exposição cingem-se a arranjos decorativos nacionais: azulejos azuis e brancos, policromáticos e de figura avulsa (século XVII), uma jarra e um boião (XVIII) e pratos (XV), do Museu Etnológico de Belém e da Igreja de Marvila de Santarém (fig. 23 e fig. 24):



23. Composição decorativa
Castro & Castro, est. XLII.



24. Composição decorativa
Castro & Castro, est. XLIII.



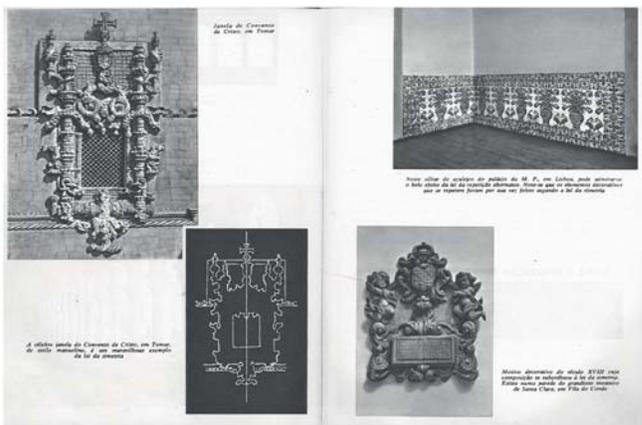
25. Arte decorativa regional
Castro & Castro, est. XLV

A par com as referências de história da arte, inclui-se a arte decorativa regional portuguesa: «rica de formas e de colorido. Produtos do génio popular, os trabalhos do lar e os utensílios de lavoura revelam o sentimento apurado da harmonia das formas e das cores.» Esta apresenta o mesmo número de páginas dedicadas, em imagens, dos estilos decorativos da história da arte.

Manual 5: Alfredo Betâmio de Almeida, 1955

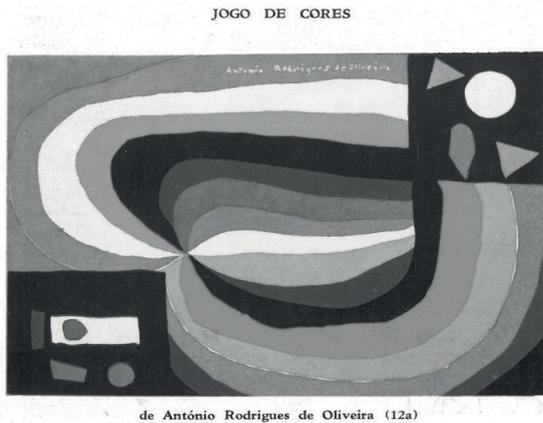
Este Compêndio de Desenho para o 1.º ciclo, aprovado como «livro único», obedeceu ao programa de 1954 (pp. 1061-1066), o qual sofreu diminutas alterações relativamente ao anterior, de 1948, de «Desenho e trabalhos manuais», também do Ministro Pires de Lima: são tempos de consolidação de linhas programáticas, de insistência em conteúdos e métodos, de afirmações reveladoras de opções pedagógico-didáticas.

No conjunto das imagens não se registam fraturas, mantém-se a substância, na ordenação interna das mesmas no plano da página, apesar da atualização do figurino imagético relativamente ao manual de 1950. Algumas imagens são substituídas e outras acrescentadas, especialmente da «arte decorativa do povo», de cerâmica e faiança, marcenaria, empedrados, têxteis, metais e de azulejo de fabrico industrial seriado. De realçar a fotografia nada inócua do interior do «palácio da M.P. [Mocidade Portuguesa?], em Lisboa» (fig. 26), onde «pode admirar-se o belo efeito da lei da repetição alternante», pois, com todos os recursos de que dispunha como metodólogo, Betâmio poderia com facilidade ter colocado uma imagem mais ilustrativa «da lei da repetição alternante», como concretizou, aliás, antes e depois deste exemplo. Mantém-se a proposta denominada «Jogo de cores», isolada na página e com identificação do seu autor, de 12 anos (fig. 27).



26. Exemplos de lei da simetria alternante

Almeida, 1955, p. 32.



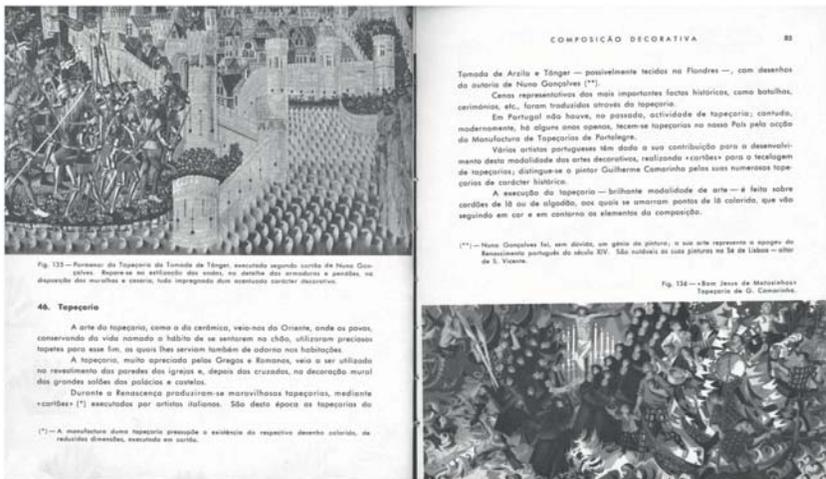
27. Jogo de cores
Almeida, 1955, p. 116.

Manual 6: Maria Helena P. de Abreu e F. Pessegueiro Miranda, 1963

Manual aprovado como «livro único» (27-IV-1963). Apesar da observada abertura aos fundamentos da psicologia do desenvolvimento, às linguagens das novas correntes artísticas, às ideias vindas de congressos de educação artística, à arquitetura e engenharia contemporâneas, assim como à introdução da produção artesanal e industrial de objetos, onde começa a entrar o design, deve referir-se que as artes plásticas continuaram remetidas a uma presença discreta nos documentos oficiais e nos manuais: praticamente não foram citados nem nomes, nem obras de referência, especialmente dos séculos XIX e XX. Dos cinco compêndios até aqui estudados foram excluídos todos os vultos marcantes das artes plásticas, quer de Portugal (Pousão, Amadeo, Viana, Almada, Vieira da Silva, Pomar; Eduardo Malta, Francisco Franco, Leopoldo de Almeida...), quer de outras latitudes (Cézanne, Van Gogh, Manet, Seurat, Picasso, Dali...), criando uma ausência por demais evidente. Paralelamente, encontram-se neste manual de Helena Abreu, da década de 60, recorde-se, referências a outros artistas e obras: Nuno Gonçalves, Leonardo, Miguel Ângelo, Rafael, Dürer; Maria Keil, Jean Lurçat, Portinari (fig. 28), Marcelo de Moraes, Guilherme Camarinha (fig. 29) e a uma mão-cheia de desconhecidos. Abreu chegará a incluir, noutros manuais mais tardios, uma cerâmica de Picasso e pintura de Dufy, Vlaminck ou Derain. Porém, todos os desenhos do compêndio (fig. 30, fig. 31) revelam qualidade artística.



28. Azulejos, Portinari
Abreu & Miranda, 1963, est. XXXVII.



29. Tapeçaria, G. Camarinha
Abreu & Miranda, 1963, p. 85.

À profusão de representações figurativas de objetos comuns (fig. 32), de elementos de temática religiosa e militar, da fauna e da flora, de motivos estilizados e geométricos, somam-se, cada vez mais, exemplares de artesanato regional, e da simbologia nacional: o galo de Barcelos (fig. 33), as figuras de barro, a «cerâmica ratinha», os brinquedos, etc.



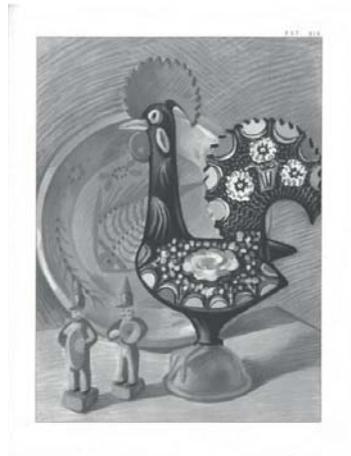
30. Carvão/lapis?
Abreu & Miranda, 1963, est. XIII.



31. Sanguínea
Abreu & Miranda, 1963, est. XIV.



32. Pintura a óleo, Maria Keil
Abreu & Miranda, 1963, est. XX.



33. Cerâmica
Abreu & Miranda, 1963, est. XIX.

Em «composição decorativa na história da arte» define-se *estilo*^[10] e mostram-se imagens de obras representativas (persa, grego, romano, bizantino, arte indo-portuguesa, arte moderna, etc.), mantendo-se a sobrevalorização do gótico, uma vez que «depois começa o declínio, e o estilo Renascença degenera no estilo Barroco» (p. 74). A trajetória pelos estilos manifestará um hiato, entre o «estilo Renascença» e a «Arte moderna». Os alunos são introduzidos no «moderno» pela visualização de motivos geométricos em faiança, vasos de cristal, azulejos (de Maria Keil), «decoreção em marmorite lavado» (de Martins da Costa), mosaico cerâmico (de Jean Picard) acompanhados de uma crítica depreciativa: «a qualidade mais evidente do gosto artístico moderno é a simplicidade. Habitante de um mundo altamente complicado, barulhento e mecanizado até ao último limite, colhido pelo movimento de uma existência excessivamente veloz, o homem do século XX revela forte tendência para a simplicidade [...]» (p. 76).

Finalmente, em «Aplicações práticas da composição decorativa», fazem-se «breves referências à história e às principais características técnico-artísticas de cada um dos géneros de decoração a que o programa se refere» (p. 83), em vitrais, bordados, tapeçaria, faiança, ferro forjado, mosaico, etc.

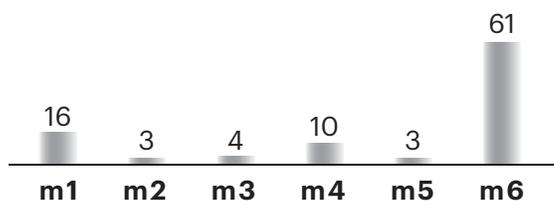
6. Algumas conclusões

A análise comparada dos manuais evidencia as considerações acima enunciadas. O regime herdou um ensino do desenho com preocupações estético-artísticas (m1); a componente artística esteve presente em toda a vigência do Estado Novo, atingindo, contudo, níveis insignificantes na reforma de 1936 (do m2, um livro ‘fechado’ sobre si próprio, onde não existe qualquer fotografia, linha traçada à mão livre ou sinal de objeto artístico). Esta componente situou-se especialmente nas matérias do 2.º ciclo, no 4.º e 5.º ano (compêndios m1, m4 e m6); o compêndio da professora e artista Helena Abreu (m6) foi o que mais introduziu imagens de arte da globalidade dos estilos (gráfico 1); a arte popular e decorativa afirma-se nas imagens dos manuais depois de 1948 (gráfico 2).

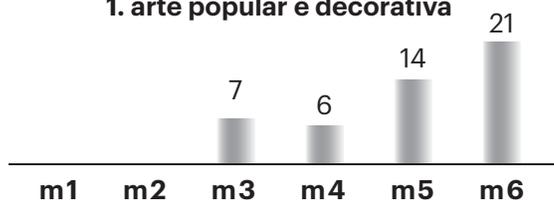
¹⁰ «O termo estilo é adequado para exprimir o conjunto de características técnicas e artísticas das obras de arte, produzidas numa região durante certo período histórico» (p. 59).

O estilo «gótico» (gráfico 3), sem contar com o «manuelino» (gráfico 4) em secção distinta, mereceu a maior atenção (do Poder), dominando entre os mais de vinte estilos encontrados, quer no número e tamanho das imagens, quer na quantidade de texto e exercícios a si dedicados. Na realidade, o gótico apresenta, no conjunto dos seis manuais, três vezes mais imagens, cerca de trinta, do que qualquer um dos outros estilos mais vistos.

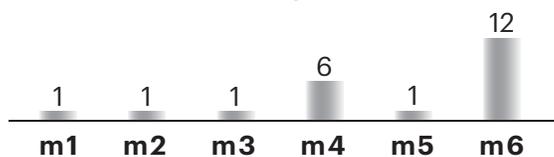
1. estilo/corrente estilística – geral



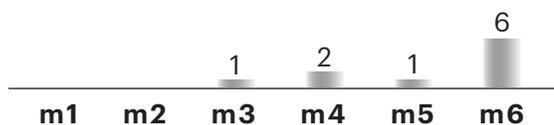
1. arte popular e decorativa



1. estilo gótico



1. estilo manuelino



O estudo da arte incluiu-se no seio de diferentes práticas modeladoras de gestos, atitudes e raciocínios, de expressão do aluno e conhecimento de técnicas. Na transição para a Ditadura fez-se mais na leitura de texto escrito de cariz histórico, nos anos 50 pela visão e prática de exercícios de «composição decorativa» em torno da história da arte.

As imagens de obras de arte nos manuais raramente apresentaram autorias: ou porque se tratou de produção anónima ou coletiva, ou porque não constava da legenda, facto indiciador de uma estratégia de apagamento do autor-indivíduo (e do pertencente à microescala: pintura, desenho, pequena escultura, etc.), em prol do autor-coletivo, de corporações e grupos (e da macroescala: catedrais, obras públicas, escultura colossal, grandes exposições).

Em vários momentos fundiram-se, indistintamente, arte e artesanato. Os estilos decorativos serviram as duas produções. A «Arte» considerou-se, de facto, digna de registo, quando foi grandiosa, duradoura, de expressão forte e viril (na escultura) ou de feição virtuosa e naturalista.

Diferentes opções políticas convocaram diferentes imagens e formas de as entender. Ao nível dos efeitos, retenho que as imagens oferecidas aos diversos públicos tenderam para a construção de um olhar: admirador da arte do passado longínquo, a mais mostrada e ampliada nos textos verbais e nas imagens; valorizador das formas da arquitetura e da cerâmica, como das artes decorativas e artesanato confundidos com arte; reverenciador das grandes obras civis e religiosas; desconhecedor, na prática, de géneros de pintura e escultura produzidos após a Renascença; insensível à experiência estética individual não condicionada.

Bibliografia

- ABRANTES, J. C. (2005). A construção do olhar: alguns desenvolvimentos. In Abrantes, J. Carlos (org.), *A construção do olhar* (11-18). Lisboa: Livros Horizonte.
- ADÃO, Á. (1992). *A profissão docente (Da 1.ª República ao Estado Novo)*. Cadernos do Projecto Museológico sobre Educação e Infância (E.S.E. de Santarém), 10.
- ADÃO, Á. (2012). *A Educação nos artigos de jornal durante o Estado Novo (1945-1969)*. *Um repertório cronológico, temático e onomástico*. Lisboa: Instituto de Educação da Universidade de Lisboa.

- ADORNO, T. W. (1993). *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.
- AMARAL, M. E. G. (2005). *Criatividade e Educação Artística. Lugares de Arte, Estética, Formação e Criatividade*. Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação. Universidade do Porto, Porto.
- AUMONT, J. (2009). *A imagem*. Lisboa: Texto & Grafia.
- BARBOSA, A. M. (1991). *A imagem no ensino da arte*. São Paulo: Perspetiva.
- BERGER, J. (1999). *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70.
- BRITO, M. C. (2014). *As disciplinas de Desenho e de Educação Visual no sistema público de ensino em Portugal, entre 1836 e 1986. Da alienação à imersão no Real*. Universidade de Lisboa.
- CABELEIRA, H. (2016). A imagem como fonte e objeto de investigação em educação artística: arquivos, metodologias, problemas. *Revista Matéria-Prima*, 4 (3), 58-70.
- CARVALHO, R. (1986). *História do Ensino em Portugal. Desde a Fundação da Nacionalidade até ao Fim do Regime de Salazar-Caetano*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- DIAS, M. dos A. F. (2009). *Para uma genealogia da educação artística. História das disciplinas de Desenho, Trabalhos Manuais, Canto Coral e Educação pelo Teatro na escola primária portuguesa, do primeiro quartel do século XIX a meados do século XX*. Universidade do Minho.
- DUFRENNE, M. (1981). *Estética e Filosofia*. S. Paulo: Perspectiva.
- GERVEREAU, L. (2007). *Ver, Compreender, Analisar as Imagens*. Lisboa: Edições 70.
- GOODMAN, N. (2006). *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Filosofia Aberta.
- GRAHAM, G. (2001). *Filosofia das Artes: introdução à estética*. Lisboa: Edições 70.
- HERNÁNDEZ, F. (2000). *Cultura visual, mudança educativa e projecto de trabalho*. Porto Alegre: Artmed.
- HEYWOOD, I. & Sandywell, A. (1999). *Interpreting Visual Culture – Explorations in the Hermeneutics of the Visual*. London and New York: Routledge.
- JOLY, M. (2003). *A imagem e a sua interpretação*. Lisboa: Edições 70.
- JOLY, M. (2005). *A imagem e os signos*. Lisboa: Edições 70.
- JOLY, M. (2007). *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70.
- KEMP, M. (coord). (2006). *História da Arte no Ocidente*. Lisboa: Editorial Verbo.
- KRESS, Gunter & van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse: the modes and media of contemporary communication*. London: Arnold.
- KRESS, Gunther & van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London and New York: Routledge.

- LÉVY, p. (2000). *Cibercultura*. Lisboa: Instituto Piaget.
- MARTINS, C. (2011). *As narrativas do génio e da salvação: a invenção do olhar e a fabricação da mão na Educação e no Ensino das Artes Visuais em Portugal (de finais de XVIII à primeira metade do século XX)*. Instituto de Educação, Universidade de Lisboa.
- MATOS, S. C. (1990). *História, Mitologia, Imaginário Nacional. A História no Curso dos Liceus (1895-1939)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- NÓVOA, A. (1996). Ensino Liceal. In Rosas, F. e Brito, J. M. Brandão de (dir.). *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. I (pp. 301-303). Lisboa: Ed. Círculo de Leitores.
- NÓVOA, A., & Santa-Clara, A. T. (coord.) (2003). *Liceus de Portugal. Histórias, arquivos, memórias*. Porto: Edições Asa.
- Ó, J. R. do (1996). Secretariado de Propaganda Nacional (SPN)/Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI)/Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT). In Rosas, F. e Brito, J. M. Brandão de (dir.). *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. II (pp. 894-895). Venda Nova: Bertrand.
- Ó, J. R. do (2009). *Ensino liceal (1836-1975)*. Lisboa: Edição da Secretaria-Geral do Ministério da Educação.
- Ó, J. R. do (2003). *O Governo de si mesmo: modernidade pedagógica e encenações disciplinares do aluno liceal (último quartel do séc. XIX-meados do séc. XX)*. Educa, 234-235.
- PENIM, L. (2002). Da história do desenho no liceu português. *Educação em Revista*, 35, 31-42.
- PENIM, L. (2003a). *Da disciplina do traço à irreverência do borrão*. Lisboa: Livros Horizonte.
- PENIM, L. (2003b). *O ponto e a linha nas rotas do olhar: Atlas e compêndios de desenho liceal (1868-1935)*. Lisboa: Educa/Prestige.
- PENIM, L. (2011). *A alma e o engenho do currículo. História das disciplinas de Português e de Desenho no ensino secundário do último quartel do século XIX a meados do século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- PINTASSILGO, J. (2002). Ser professor de liceu no Estado Novo português: o discurso dos professores na imprensa pedagógica. *História da Educação*, 17-37.
- PINTASSILGO, J. (2007). História do currículo e das disciplinas escolares: balanço da investigação portuguesa. In Pintassilgo, J.; Alves, L. A.; Correia, L. G., & Felgueiras, M. L. (org.). *A História da Educação em Portugal: balanço e perspectivas*. (111-146). Porto: Edições Asa.

- POPKEWITZ, T. (1998). *Struggling for the Soul. The politics of schooling and the construction of the teacher*. New York, London: Teachers College Press. Columbia University.
- TRINCHÃO, G. (2008). *O desenho como objeto de ensino: História de uma disciplina a partir dos livros didáticos luso-brasileiros oitocentistas*. Universidade do Vale do Rio dos Sinos/UNISINOS.
- RODRIGUES, F. (2011). *Educação do Olhar*. Lisboa: Chiado Editora.
- ROSE, G. (2012). *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE.
- WÖLFFLIN, H. (1996). *Conceitos fundamentais da História da Arte*. S. Paulo: Martins Fontes.

O Estado Novo e a repressão da literatura nacional de Angola

1948-1961*

FERNANDO TAVARES PIMENTA**

Resumo: Este artigo pretende analisar o processo de formação da literatura nacional de Angola no contexto da dominação colonial e autoritária do Estado Novo. Assim, apesar do contexto político e cultural adverso, da censura e da repressão policial, foi possível a um punhado de jovens escritores angolanos produzir uma literatura especificamente angolana, distinta da portuguesa e contrária à continuação do colonialismo português em Angola. Essa literatura precedeu o combate político dos nacionalistas angolanos, favorecendo o aparecimento de uma consciência nacional entre os estratos mais instruídos da população. Para o efeito, foi essencial a afirmação da ideia de «angolanidade», um dos elementos estruturadores de uma identidade nacional unificada, capaz de conduzir à superação das diferenças raciais, étnicas e religiosas que dividiam a população angolana.

* Alguns aspetos tratados neste texto já foram alvo de uma primeira abordagem em: Pimenta, F. T. (2008). Representações políticas da cultura colonial dos brancos de Angola. *Estudos do Século XX*, 8, 293-304.

** Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa.
O IHC é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projectos UIDB/04209/2020 e UIDP/04209/2020.

Palavras-chave: Estado Novo, Colonialismo, Nacionalismo, Angola, Literatura, Angolanidade

Durante o Estado Novo e, de forma especial, nas duas décadas que antecederam o início da guerra de independência de Angola (1961), várias gerações de jovens intelectuais angolanos tomaram parte no processo de construção de uma identidade nacional através da literatura. Uma literatura especificamente angolana, de cariz nacionalista e anticolonial, muito diferente portanto da chamada «literatura portuguesa de ambiente exótico», então muito em voga nos círculos literários coloniais^[1]. Esses jovens intelectuais eram na sua maioria brancos e mestiços, a par de alguns negros assimilados, muitos ainda estudantes do liceu e quase todos pertenciam aos estratos médios urbanos de Luanda, Benguela, Nova Lisboa (Huambo) e Sá da Bandeira (Lubango). Contudo, o processo de formação da literatura angolana não foi contínuo e linear. Pelo contrário, conheceu «momentos» distintos, interrompidos abruptamente pela censura e pela repressão do regime colonial. E ainda que, porventura, possamos identificar as raízes desse processo nos finais da centúria de Oitocentos^[2], o certo é que foi só em meados do século XX que surgiu uma literatura angolana com características marcadamente nacionais. Vejamos pois em maior detalhe o processo de criação dessa literatura nacional angolana.

¹ A «literatura portuguesa do exótico» foi teorizada por Carlos Selvagem em: Selvagem, C. (1926). *Literatura portuguesa de ambiente exótico*. *Boletim da Agência Geral das Colónias*, II (8), 3-16. Henrique Galvão foi um dos principais expoentes dessa literatura. Veja-se por exemplo: Galvão, H. (1934). *Terras de Feitiço: contos africanos*. Lisboa: António Maria Pereira; Galvão, H. (1936). *O Sol dos Trópicos*. Lisboa: Empresa do Anuário Comercial; Galvão, H. (1944). *Kurika. Romance dos Bichos do Mato* (2.ª edição). Lisboa: Livraria Popular Francisco Franco.

² Na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX houve um protesto de cariz nativista por parte dos «filhos da terra» (mestiços e negros), em especial em Luanda e em Benguela, com uma forte expressão jornalística e até literária em Angola. A este se associou o protesto autonomista dos colonos brancos instalados em Angola nos finais da Monarquia e durante a 1.ª República. Com a instalação da Ditadura Militar em Portugal, ambos os protestos entraram em refluxo em virtude da forte repressão do regime colonial, em especial após 1930. A este respeito veja-se a Parte II de: Pimenta, F. T. (2005). *Branco de Angola. Autonomismo e Nacionalismo, 1900-1961*. Coimbra: Minerva.

Associação Académica do Huambo

Os primeiros passos no sentido da produção de uma literatura angolana com contornos nacionais foram dados nas cidades do Centro-Sul de Angola, nomeadamente em Nova Lisboa. Para tal contribuiu a criação da Associação Académica do Huambo por um conjunto de jovens estudantes do Planalto Central, mas com ligações a Benguela e a Sá Bandeira, em 1938. A este respeito, refira-se que Sá da Bandeira e Luanda eram as únicas cidades que possuíam liceus que ministravam o ciclo completo, os Liceus Diogo Cão e Salvador Correia, respectivamente. Noutras cidades havia ensino oficial até ao 5.º ano. Em Nova Lisboa, por exemplo, havia os colégios Alexandre Herculano e Adamastor. O Liceu Diogo Cão drenava boa parte dos estudantes originários do Huambo, mas muitos alunos faziam os seus estudos com professores particulares, deslocando-se à capital da Huíla apenas para fazer o exame final do 7.º ano. Assim, muito embora Nova Lisboa não dispusesse de uma instituição de ensino que ministrasse o ciclo completo, havia contudo um número significativo de estudantes nessa e noutras localidades existentes ao longo do caminho-de-ferro de Benguela^[3].

A Associação Académica do Huambo nasceu em resposta a um apelo à juventude angolana – «Despertemos, vivamos!» – lançado por Sócrates Dáskalos no jornal *Voz do Planalto*, em 1937. Sócrates Dáskalos^[4] «convitava a mocidade a sair do marasmo e da modorra de uma vida de curtos horizontes e a lutar para se guindar aos lugares cimeiros da sabedoria e da autoridade»^[5].

A Associação Académica rapidamente se politizou, passando a servir de fachada às actividades políticas do primeiro movimento nacionalista euro-africano, a Organização Socialista de Angola (OSA)^[6]. Na verdade, os jovens intelectuais que fundaram a OSA tinham tido a sua primeira sociabilização política no seio do próprio ambiente familiar, geralmente

³ Dáskalos, S. (2000). *Um testemunho para a História de Angola. Do huambo ao huambo*. Lisboa: Vega, 46.

⁴ Posteriormente, Sócrates Dáskalos veio a desempenhar importantes funções de coordenação política no âmbito das organizações nacionalistas angolanas, nomeadamente na Frente de Unidade Angolana (FUA, 1961-1963). Cf. Pimenta, F. T. (2016). *Angola. Os Brancos e a Independência* (2.ª ed.). Porto: Edições Afrontamento, 227-257.

⁵ Dáskalos, S. (2000). *Ob. Cit.*, 46.

⁶ Dáskalos, S. (1996). *Sócrates Mendonça de Oliveira Dáskalos. Autobiografia do autor*. Lobito: (policopiado); Dáskalos, S. (2000). *Ob. Cit.*, 47-49.

caracterizado por uma forte oposição à ditadura e por uma adesão aos princípios democráticos e autonomistas da 1.ª República. A OSA representou uma evolução desses «sentimentos» de oposição para um plano político mais estruturado, no quadro de um nacionalismo emergente, ainda que imberbe do ponto de vista ideológico. Por outro lado, a actividade política da OSA reduziu-se a um trabalho clandestino de consciencialização política da juventude, fundamentalmente branca e mestiça, mediante a leitura de certas obras literárias de pendor realista e neo-realista. A este respeito, a biblioteca da Associação Agrícola e Comercial do Planalto, com sede em Nova Lisboa, teve um papel muito relevante, pois permitiu aos jovens estudantes o acesso a obras cuja leitura era considerada perniciosa pelo regime colonial. Os livros *Mãe*, de Máximo Gorky, e *Os Subterrâneos da Liberdade*, de Jorge Amado, foram porventura os que mais contribuíram para a formação política dessa juventude, acirrando o seu sentido crítico perante as desigualdades e as injustiças sociais derivadas da dominação colonial^[7]. Eça de Queirós, Antero de Quental e Ramalho Ortigão tiveram também um grande impacto na sua formação literária e política. Américo de Carvalho, responsável pela biblioteca da Associação do Planalto, dá-nos disso testemunho, classificando-os de «trindade literária» dessa juventude^[8]. Foi pois neste ambiente político-cultural que se formaram dois dos mais relevantes poetas angolanos: Aires de Almeida Santos, mestiço, e Alexandre Dáskalos, branco e irmão de Sócrates Dáskalos. A região produziu ainda outros escritores e poetas de grande qualidade, como por exemplo Alda Lara e Ernesto Lara Filho, naturais de Benguela^[9]

Falando no específico na poesia de Alexandre Dáskalos, porventura o escritor mais representativo deste grupo, podemos já encontrar certos aspetos da «angolanidade» que caracterizaram a literatura nacional de Angola, nomeadamente o carácter telúrico da sua escrita e a denúncia das injustiças do colonialismo, em especial as que pendiam sobre a população indígena. O poema «Que é São Tomé» é particularmente revelador da exploração da mão-de-obra africana – os chamados «contratados» – pelos roceiros de São Tomé. De facto, as roças de cacau de São Tomé recebiam todos os

⁷ Dáskalos, S. (2000). *Ob. Cit.*, 45.

⁸ Carvalho, A. (2001). *Angola. Anos de Esperança*. Coimbra: Minerva, 23-27.

⁹ Carvalho, A. (2001). *Ob. Cit.*, 43.

anos centenas de trabalhadores angolanos, cujo recrutamento era muitas das vezes efectuado com o recurso à violência. E, uma vez nas roças, os direitos dos trabalhadores eram sujeitos a todo o tipo de atropelos, havendo um número elevado de óbitos em virtude da falta de assistência médica adequada, da dureza do trabalho e até dos maus-tratos a que por vezes eram submetidos. Este problema só foi resolvido muito tarde (e mesmo assim só em parte), graças à intervenção do Governador-Geral de Angola, Álvaro de Freitas Morna^[10]

No entanto, a Associação Académica do Huambo não teve tempo suficiente para produzir um trabalho literário (e político) devidamente estruturado em virtude da feroz repressão do regime colonial que se abateu sobre muitos dos seus membros em 1941. De facto, as autoridades coloniais efectuaram um conjunto significativo de prisões e alguns dos detidos foram deportados para a metrópole. A OSA foi rapidamente desmantelada, tal como a Associação Académica do Huambo, que lhe dava cobertura. A repressão colonial eliminou assim aquele que poderia ter sido um dos principais espaços de produção literária angolana, pelo menos a uma escala regional. Mas alguns dos seus membros – como por exemplo Alexandre Dáskalos – vieram a ter uma forte influência no processo de formação da literatura angolana, tendo desempenhado funções de relevo no quadro das actividades culturais da Casa dos Estudantes do Império (CEI) em Portugal. No interior de Angola, contudo, o foco da actividade literária passou para Luanda.

Movimento dos Novos Intelectuais de Angola

É recorrente considerar o ano de 1948 como o da génese da literatura angolana em virtude do aparecimento do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola^[11]. Este movimento foi criado por um grupo de jovens estudantes do Liceu Salvador Correia de Luanda como resposta ao apelo de Maurício Gomes: «É preciso criar literatura angolana!». O Movimento dos Novos

¹⁰ Morna, A. F. (1944). *Angola. Um ano no Governo-Geral*. Lisboa: Livraria Popular Francisco Franco.

¹¹ Oliveira, M. A. F. (1990). *Reler África*. Coimbra: Inst. Antropologia da Universidade de Coimbra, 371-384.

Intelectuais de Angola tinha como *slogan* «Vamos descobrir Angola!»^[12]. Tratava-se de um verdadeiro desafio à intelectualidade angolana; um convite a conhecer a realidade angolana, menos em termos geográficos e naturais do que em termos sociais, culturais e artísticos. Poderemos talvez ver neste *slogan* a procura de uma «estética especificamente angolana», pelo menos no plano literário, ainda que mais tarde o convite também se tivesse estendido à música (graças ao conjunto Ngola Ritmos) e a outras formas artísticas. No fundo, estes intelectuais recusavam os cânones puramente portugueses – a «portugalidade» propalada pela propaganda do regime colonial –, mas também não se limitavam a recuperar a arte e a cultura africana tradicionais, ainda que lhes reconhecessem uma beleza intrínseca que até então era recusada pelo colonialismo. O objectivo era a construção de uma cultura nacional, integrando elementos europeus e africanos numa nova síntese cultural angolana. Procuravam-se assim os fundamentos de uma cultura e arte angolanas, bases de uma identidade nacional unificada, capaz de ultrapassar as divisões raciais, étnicas, sociais e políticas da população de Angola e de a mobilizar para um fim comum, o de construir o Estado-Nação independente. Foi neste contexto que surgiu na literatura a ideia de «angolanidade». Tratava-se de uma ideia eminentemente telúrica, que exprimia não só uma identificação com a terra e com o espaço físico angolano, mas também a vontade de integração social, cultural e política de todos os componentes demográficos de Angola^[13]. Em termos políticos, a ideia de «angolanidade» recusava a ideia imperial duma «portugalidade» estendida a Angola e denunciava as injustiças e desigualdades económicas e sociais geradas pelo colonialismo. A ideia de «angolanidade» esteve portanto no cerne da emergência da identidade nacional angolana e, por arrastamento, do protesto nacionalista a favor da independência de Angola^[14].

Neste sentido, brancos naturais de Angola, mestiços, filhos de colonos, e alguns negros assimilados transpuseram as distâncias produzidas

¹² Ervedosa, C. (1979). *Roteiro de literatura angolana*. Lisboa: Sociedade de Escritores de Angola.

¹³ Pimenta, F. T. (2006). *Angola no percurso de um nacionalista. Conversas com Adolfo Maria*. Porto: Edições Afrontamento, 52-54.

¹⁴ Margarido, A. (1980). *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 251-255, 331-346 e 367-374; Laranjeira, P. (2002). Angolanidade. In: J. P. Coelho, *Dicionário de literatura portuguesa brasileira galega africana. Estilística Literária. Actualização* (1.º volume). Lisboa: Figueirinhas, 83.

pelas diferenças da cor da pele para trabalharem em conjunto em prol da unidade nacional e da independência. Um trabalho por enquanto fundamentalmente intelectual e literário. As revistas das principais associações culturais angolanas foram os instrumentos usados por esses jovens para difundir a nova literatura nacional e assim criar uma consciência cultural do todo angolano, expressão da emergente identidade nacional, que antes de mais foi cultural e literária.

A Mensagem da Associação dos Naturais de Angola

Inicialmente, o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola apoiou-se na revista *Mensagem*, da Associação dos Naturais de Angola (ANANGOLA). A Associação dos Naturais de Angola era a herdeira direta do Grémio Africano, cuja fundação remontava à 1.ª República, mas que tinha mudado de nome, primeiro para Centro Africano (1937) e, depois, para ANANGOLA (1947)^[15]. Em termos sociológicos, a ANANGOLA era constituída por uma maioria de mestiços e de negros assimilados, mas também por um número substancial de brancos naturais da colónia. A revista *Mensagem*, publicada pelo departamento cultural dessa associação, «lançou» as bases político-literárias da identidade nacional angolana. Esta nova literatura angolana retratava elementos da paisagem natural e social africanas, mas também integrava elementos europeus e colhia influências do neo-realismo português e brasileiro, do pan-africanismo norte-americano e da negritude de Senghor. A evocação da infância e do passado, as memórias ancestrais, as lamentações pelo desenraizamento urbano, a solidariedade, foram alguns dos temas abordados pela poesia de *Mensagem*. Temas esses trabalhados numa óptica de denúncia política e com vista ao despertar da consciência nacional. Bandeira Duarte, um dos colaboradores da revista, expôs o objectivo último de *Mensagem*: a unidade do povo angolano e a sua mobilização para a construção de uma nação independente. Pelo menos, esse é o entendimento que se faz do seguinte excerto do poema «Finalidade», publicado no n.º 2 de *Mensagem*, em Outubro de 1952:

¹⁵ Rodrigues, E. (2003). *A Geração Silenciada. A Liga Nacional Africana e a representação do branco em Angola na década de 30*. Porto: Edições Afrontamento, 56-57.

«MENSAGEM» / Na diversidade das massas / Vê uma só raça / Na algazarra da multidão / Escuta uma só voz / No antagonismo das ideias e fé / Vislumbra uma só aspiração»^[16].

A geração de escritores e poetas ligados à revista *Mensagem* esteve também por detrás da publicação da *Antologia dos Novos Poetas de Angola*, editada em Luanda, em 1950^[17]. E, três anos mais tarde, Mário Pinto de Andrade e Francisco Tenreiro organizaram o *Caderno de Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, onde consagraram Viriato da Cruz (mestiço, autor de «Sô Santo»), Agostinho Neto (negro, autor de «Sagrada Esperança») e António Jacinto (branco, autor de «Poema da Alienação») como os três maiores poetas da negritude angolana^[18]. De facto, cada um dos poetas angolanos representou, a seu modo, o drama das relações coloniais e as suas implicações no campo racial, ao ponto de António Jacinto ter escrito: «O meu poema sou eu-branco / montado em mim-preto / a cavalgar pela vida»^[19].

No entanto, o regime colonial reagiu ao trabalho político-literário desenvolvido pelo Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, tendo proibido a publicação de *Mensagem* em 1952. Para as autoridades portuguesas, a emergente literatura angolana era politicamente subversiva porque não só se distanciava dos cânones portugueses, como também procurava alcançar a sua «independência» em relação à literatura portuguesa. Como tal, colocava em causa a «portugalidade» da colónia.

Apesar da proibição de *Mensagem*, o projecto político-literário do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola continuou vivo, tendo ganho nova expressão com a publicação da segunda série da revista *Cultura*, órgão da Sociedade Cultural de Angola (SCA)^[20], entre 1957 e 1961.

¹⁶ *Mensagem. A Voz dos Naturais de Angola*. Luanda: Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola, n.º 2, Outubro de 1952, 1.

¹⁷ Laranjeira, P. (1995). *A negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Afrontamento, 93-170.

¹⁸ Andrade, M. P. & Tenreiro, F. (1953). *Caderno de Poesia Negra de Expressão Portuguesa*. Lisboa: (s. n.).

¹⁹ No poema «Já quer e já sabe», transcrito em Margarido, A. (1980). *Ob. Cit.*, 60.

²⁰ Margarido, A. (1980). *Ob. Cit.*, 293-298, 331-346, 367-374. Oliveira, M. A. F. (1997). *A formação da literatura angolana, 1851-1950*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 11-18.

Sociedade Cultural de Angola

A Sociedade Cultural de Angola (SCA) foi fundada por um conjunto de colonos brancos, de orientação política republicana e democrática, em 1942. Como tal, a SCA era composta por uma maioria de metropolitanos, há muito radicados na colónia, e de angolanos brancos, já nascidos no território, bem como por alguns mestiços, filhos de colonos. Nas estruturas e actividades da SCA participaram figuras muito relevantes da cultura angolana, nomeadamente os escritores Luandino Vieira (José Graça) e António Cardoso e o dirigente nacionalista Adolfo Maria, bem como alguns progressistas portugueses, entre os quais Eugénio Ferreira, Julieta Gandra, Alfredo Tito de Morais, Calazans Duarte, António Veloso, Adelino Torres, etc.^[21].

Tal como *Mensagem*, a revista *Cultura* foi um dos instrumentos utilizados no processo de criação e de difusão da literatura angolana. A 2.^a Série (1957-1961) teve um forte impacto dentro e fora da colónia. Diversamente de *Mensagem*, que privilegiou a poesia, *Cultura* deu especial enfoque à narrativa. Esta narrativa assumiu formas diversas: refundição dos contos africanos tradicionais, crónicas, retratos de pendor realista da vida urbana. A este respeito, a narrativa de *Cultura* deu muita atenção à questão das diferenças económicas e das tensões sociais existentes no seio do espaço urbano, abordando, por exemplo, a vida nos musseques («bairros de lata») de Luanda. *Cultura* procurou assim demonstrar a enorme diferença entre o musseque – espaço do africano (sobretudo do negro) – e a cidade do asfalto – espaço do branco –, colocando em perspectiva questões como o desemprego, a prostituição, a fome, etc. É pois neste contexto que deve ser entendido o livro *Luuanda* de Luandino Vieira. Além disso, *Cultura* preocupou-se com assuntos de natureza social e cultural das sociedades africanas, visando o conhecimento do que se passava não só em Angola, mas também no resto do continente africano. Mais do que em *Mensagem*, na revista *Cultura* é evidente um protesto social, cultural e político progressista, anticolonial e nacionalista^[22].

²¹ Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo (AN/TT), Arquivo PIDE/DGS – Frente de Unidade Angolana, Processo 515-Sr/61, 3059. Cf. Castro, N. (1996). *Ano de Kassarji*. Luanda: Mulemba Ua Xá Ngola, 67-71.

²² AN/TT, Arquivo PIDE/DGS, Sociedade Cultural de Angola, Processo 5551, 7397; AN/TT, Arquivo PIDE/DGS – Frente de Unidade Angolana, Processo 515-Sr/61, 3059. A este respeito veja-se a descrição de Adolfo Maria em: Pimenta, F. T. (2006). *Ob. Cit.*, 39-40.

Paralelamente, a Sociedade Cultural de Angola promoveu a troca de correspondência, de poemas, de livros e de crítica literária com a Casa dos Estudantes do Império, na metrópole, a qual mantinha, por sua vez, contactos com um pequeno grupo de intelectuais angolanos instalados em França e na Alemanha, nomeadamente Mário Pinto de Andrade, membro da revista *Présence Africaine*. Graças a esta «rede» de contactos, foi possível internacionalizar alguns escritores angolanos, em especial Agostinho Neto, Viriato da Cruz, Aires de Almeida Santos, António Jacinto, António Cardoso, Alexandre Dáskalos, Alda Lara, Luandino Vieira (natural de Portugal, mas criado, desde tenra idade, em Angola) e o repórter e poeta Ernesto Lara Filho^[23].

Por outro lado, a Sociedade Cultural de Angola foi também uma das principais patrocinadoras do 1.º Encontro de Escritores Angolanos, realizado em Sá da Bandeira, em Janeiro de 1963. Sá da Bandeira tinha então uma significativa actividade cultural e editorial graças às Edições Imbondeiro, uma editora local apostada na divulgação da literatura angolana. Dirigida, entre outros, pelo escritor Leonel Cosme, essa editora conseguiu publicar um número relevante de obras durante os cinco anos da sua existência entre 1960 e 1964, tendo sido então encerrada por pressão da PIDE. Por sua vez, o 1.º Encontro de Escritores Angolanos, apesar de ter tido o apoio da Câmara Municipal de Sá da Bandeira, suscitou uma forte apreensão em certos setores do regime colonial, pois constituiu a afirmação institucional de uma literatura angolana própria e independente da portuguesa. Para além da literatura, o Encontro focou questões de vária índole: economia, história, filosofia, teatro, etc. . Nove conferencistas peroraram sobre diferentes temáticas, a saber:

1. Advogado Eugénio Bento Ferreira – «Literatura angolana de ficção – romance, novela e conto»;
2. Escritor Óscar Ribas – «Aproveitamento literário dos elementos folclóricos e da literatura oral dos nativos pelos escritores de Angola»;
3. Jornalista António Pires – «Economia Angolana»;
4. Escritor Mesquita Brehm – «Bases filosóficas da sociologia de Angola»;

²³ AN/TT, Arquivo PIDE/DGS, Sociedade Cultural de Angola, Processo 5551, 7397.

5. Advogado Heitor Gomes Teixeira – «Teatro Angolano»;
6. Escritor Mário António – «Panorâmica da poesia angolana nos seus múltiplos aspectos e rumos»;
7. Dr. Lopes Cardoso – «Elementos da Pré-História de Angola»;
8. Etnógrafo José Redinha – «História Angolana e suas fontes de informação e estudo»;
9. Padre Carlos Esterman – «Aspectos do folclore nativo no Sul de Angola»^[24].

Nas suas conclusões, o 1.º Encontro de Escritores Angolanos considerou existir não só uma literatura, como também uma cultura angolana com características específicas, nascida do encontro das culturas europeia e africana e, como tal, distinta da portuguesa. O facto, porém, do Encontro não ter assumido uma postura de total ruptura com o colonialismo português, uma vez que fora «co-patrocinado» pela Câmara Municipal de Sá da Bandeira, num momento em que já havia movimentos guerrilheiros a combater militarmente pela independência de Angola, suscitou as críticas de alguns setores nacionalistas mais radicais e de alguns intelectuais portugueses ligados à Casa dos Estudantes do Império, entre os quais Alfredo Margarido.

Casa dos Estudantes do Império

Tal como já referimos, a Casa dos Estudantes do Império (CEI) teve igualmente um papel relevante no processo de formação da literatura angolana. Fundada em 1944, a Casa dos Estudantes do Império (1944-1965) foi uma agremiação académica de estudantes coloniais na metrópole que desempenhou importantes funções sociais, culturais e de formação cívica e ideológica dos estudantes provenientes de todo o Império Colonial Português. Embora com sede em Lisboa, a CEI tinha delegações em Coimbra e no Porto, que na prática tinham um funcionamento autónomo^[25]. Na sua origem esteve a Casa dos Estudantes de Angola (CEA) fundada em 1 de

²⁴ AN/TT, Arquivo PIDE/DGS, 1.º Encontro de escritores angolanos CI (2), Processo 1148, 7071.

²⁵ ACEI (1997). *Mensagem. Cinquentenário da fundação da Casa dos Estudantes do Império, 1944-1994*. Lisboa: ACEI, 23-25.

Dezembro de 1943, em Lisboa, por algumas dezenas de estudantes dos liceus e das Universidades de Lisboa, de Coimbra e do Porto^[26]. Entre estes estava Sócrates Dáskalos, principal promotor da Associação Académica do Huambo. Na sequência da criação da Casa dos Estudantes de Angola surgiram as Casas dos Estudantes da Índia e de Cabo Verde, que funcionaram na dependência da CEA, bem como a Casa dos Estudantes de Moçambique, que tinha um funcionamento independente, em torno de um núcleo de estudantes de Lourenço Marques em Coimbra^[27]. O Estado Novo, interessado em controlar o movimento associativo dos estudantes coloniais, promoveu então a unificação das várias instituições de apoio aos jovens coloniais numa única instituição imperial, a Casa dos Estudantes do Império. A fundação da Casa dos Estudantes do Império foi por isso apadrinhada pelo Ministro das Colónias, Marcelo Caetano^[28].

No entanto, a Casa dos Estudantes do Império cedo se mostrou contrária à tutela política do regime salazarista. De facto, a CEI teve um papel muito significativo no processo de consciencialização política das elites das colónias portuguesas, nomeadamente de Angola. A relativa ausência de discriminação e de racismo dentro da Casa dos Estudantes do Império permitiu uma aproximação – e mesmo colaboração ao nível da vida associativa – de jovens brancos (que constituíam a maioria, pelo menos no que diz respeito às secções de Angola e de Moçambique), mestiços, negros, indianos e macaenses, provenientes de todas as colónias portuguesas^[29]. Por sua vez, a formação política dessas elites foi muito influenciada pelas

²⁶ AN/TT, Fundo Casa dos Estudantes do Império – Ficheiro de Lisboa; Dáskalos, S. (1993). *A Casa dos Estudantes do Império. Fundação e primeiros anos de vida*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 6-7.

²⁷ ANTT, Fundo Casa dos Estudantes do Império – Ficheiro de Coimbra.

²⁸ ACEI (1997). *Ob. Cit.*, 23-24. Faria, A. (1993). *A Casa dos Estudantes do Império – Itinerário histórico*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

²⁹ AN/TT, Fundo Casa dos Estudantes do Império – Ficheiros de Lisboa, de Coimbra e do Porto. ACEI (1997). *Ob. Cit.*, 23-30. Para um retrato literário do ambiente associativo na CEI veja-se: Pepetela (1995). *A geração da Utopia*. Lisboa: Dom Quixote. Isto não significa que houvesse uma total integração política entre os vários segmentos que formavam o universo associativo da CEI. Aliás, não deixa de ser significativo o facto de uma parte dos estudantes negros e mestiços presentes na metrópole terem sentido a necessidade de criar uma instituição própria, à margem da CEI, que se materializou na formação dum Centro de Estudos Africanos em Lisboa em 1954. Cf. Andrade, M. P. & Messiant, C. (1999). Sur la première génération du MPLA: 1948-1960. Mário de Andrade, entretiens avec Christine Messiant (1982). *Lusotopie. Dynamiques religieuses en lusophonie contemporaine*, 5, 185-221.

estreitas relações políticas da CEI com o Partido Comunista Português (PCP) e com o Movimento de Unidade Democrática (MUD), em especial com a sua secção juvenil (MUD Juvenil). Aliás, muitos dos estudantes coloniais participaram activamente na oposição política ao Estado Novo^[30]. Posteriormente, alguns desses jovens estudantes, sobretudo mestiços e negros, formaram o Movimento Anticolonial (MAC), que se colocou num plano político de oposição frontal ao regime colonial. Do MAC saíram alguns dos fundadores e dos dirigentes de vários movimentos nacionalistas das colónias portuguesas (MPLA, PAIGC, FRELIMO), nomeadamente Agostinho Neto, Mário Pinto de Andrade, Lúcio Lara, Gentil Viana, Amílcar Cabral, Marcelino dos Santos^[31].

Numerosos foram pois os estudantes angolanos que se salientaram nas artes e nas letras no âmbito das actividades culturais desenvolvidas pela Casa dos Estudantes do Império. A título ilustrativo, destacamos os escritores Alexandre Dáskalos, Agostinho Neto e Alda Lara e os literatos Carlos Ervedosa, Fernando Mourão, Fernando Costa Andrade, etc.^[32]. De grande significado cultural e político foi a publicação pela sede de um boletim literário intitulado *Mensagem* (1947-1964)^[33]. Este boletim procedeu à consciencialização política dos jovens coloniais, ao mesmo tempo que promoveu a divulgação literária de escritores de várias colónias, mormente os angolanos. Em Lisboa publicaram-se também várias antologias de poesia da autoria de jovens escritores africanos (brancos, mestiços e negros). A Delegação de Coimbra publicou um jornal de parede e dois boletins literários de mais breve duração, designados respectivamente de *Momento* e de *Meridiano*. O *Meridiano* foi publicado durante oito anos, mas poucos são os números que sobreviveram até ao presente^[34]. Para além disso, os estudantes coloniais de Coimbra colaboraram em diversas actividades

³⁰ Vilaça, A. (1998). *O MUD Juvenil em Coimbra. História e Estórias*. Porto: Campo das Letras, 61; Rocha, E. (1997). A Casa dos Estudantes do Império nos anos de fogo. In ACEI (ed.). *Mensagem. Cinquentenário da fundação da Casa dos Estudantes do Império, 1944-1994*. Lisboa: ACEI, 104.

³¹ Mateus, D. C. (1999). *A luta pela independência: a formação das elites fundadoras da FRELIMO, MPLA e PAIGC*. Mem Martins: Inquérito, 65-114.

³² Pimenta, F. T. (2016). *Ob. Cit.*, 195-197.

³³ ACEI (1997). *Ob. Cit.*, 41-62.

³⁴ Os poucos exemplares originais por nós conhecidos encontram-se no Espólio do Dr. Alberto Vilaça.

literárias da região, em especial no *Novo Cancioneiro* e no jornal *Via Latina*, da Associação Académica de Coimbra, entre outros^[35].

Repressão da actividade literária

No entanto, o regime colonial reagiu com violência à actividade político-literária dos jovens intelectuais angolanos. Tal como foi dito anteriormente, as autoridades portuguesas proibiram a publicação da revista *Mensagem*, da Associação dos Naturais de Angola, em 1952. Mais tarde, a ANANGOLA viu alguns dos seus associados serem presos, primeiro em 1959 e depois em 1961, entre os quais o escritor António Jacinto, sob a acusação de desenvolverem actividades subversivas e contrárias à manutenção da soberania portuguesa em Angola. Mesmo assim, a ANANGOLA continuou a dar cobertura às actividades políticas de muitos nacionalistas brancos, mestiços e negros. Em 1962/1963, uma tendência liderada pelo poeta Aires de Almeida Santos procurou converter essa associação na base de um futuro movimento político multirracial, capaz de trabalhar em conjunto com os nacionalistas no exílio em prol da independência. Mas o regime colonial eliminou rapidamente qualquer veleidade política, prendendo Aires de Almeida Santos e substituindo a direcção eleita da ANANGOLA por uma comissão administrativa em Janeiro de 1964. A ANANGOLA foi então expurgada dos seus elementos nacionalistas e transformou-se pouco depois numa espécie de associação recreativa, a Associação de Beneficência e Cultura de Luanda (ABECUL), cujas actividades eram severamente controladas pela PIDE^[36].

A Sociedade Cultural de Angola também foi alvo da repressão do regime colonial, sob o pretexto de dar cobertura às actividades de determinadas organizações nacionalistas. De facto, vários membros da Sociedade Cultural de Angola fizeram parte do Partido Comunista Angolano (PCA) e do Movimento de Libertação Nacional de Angola (MLNA). Este último movimento foi fundado na sequência das eleições presidenciais de 1958.

³⁵ Ribeiro, M. A. (1991). «O momento coimbrão nas literaturas de Angola e Moçambique». In *Actas do Congresso de História da Universidade* (vol. III). Coimbra: (s. n.), 455-470.

³⁶ AN/TT, Arquivo PIDE/DGS, Associação dos Naturais de Angola (ANANGOLA), Processo 595. Public Record Office (PRO), FO 371/176932, *Summaries of developments in Mozambique and Angola*, 1964.

A este respeito, o MLNA constituiu um caso singular na história do nacionalismo angolano porque correspondeu a uma tentativa de enquadramento político dos nacionalistas negros e mestiços por uma elite intelectual fundamentalmente branca. A sua base social era constituída por intelectuais e profissionais liberais de esquerda, inclusivamente por alguns marxistas. O MLNA estava centrado em Luanda, mas houve movimentações no sentido de estender o movimento a outros pontos da colónia, em especial a Nova Lisboa. No entanto, o MLNA teve uma vida política breve, porque a polícia política portuguesa (PIDE), instalada na colónia desde 1957^[37], desmantelou as estruturas desse movimento entre Março e Outubro de 1959. A PIDE efectuou três vagas sucessivas de prisões. Foram presos os dirigentes brancos do MLNA (Calazans Duarte, Julieta Gandra, António Veloso) e uma grande parte dos jovens intelectuais brancos e mestiços da Sociedade Cultural de Angola (António Cardoso, Luandino Vieira, Adolfo Maria, etc.). Foram também presos outros expoentes da restrita intelectualidade angolana (tais como Mário António Fernandes de Oliveira e Aires de Almeida Santos), membros das mais antigas famílias nativas da capital e vários assimilados negros. No total, a PIDE efectuou dezenas de prisões que deixaram completamente desorganizadas as estruturas dos grupos nacionalistas de Luanda. E para impedir a reorganização do MLNA, a PIDE introduziu deliberadamente uma dimensão racial no processo judicial: libertou a maior parte dos brancos e uma parte substancial dos mestiços, mas manteve os responsáveis negros sob prisão. Assim, cinquenta e nove indivíduos – dos quais só sete eram brancos – foram levados a julgamento e condenados a pesadas penas de prisão em 1960, no que passou à história com o nome de «Processo dos 50». Refira-se que Calazans Duarte, Julieta Gandra e António Veloso foram julgados, condenados e deportados para Portugal^[38].

Apesar destas detenções, a Sociedade Cultural de Angola continuou a desenvolver as suas actividades por mais alguns anos, se bem que não tenha conseguido manter a publicação da revista *Cultura* após 1961, uma vez que foi proibida pelo regime colonial. Nesse ano houve nova vaga de

³⁷ PRO, FO 371/125907, *Establishment of police forces from Portugal in Angola*, 1957.

³⁸ AN/TT, Arquivo PIDE/DGS, Movimento de Libertação Nacional de Angola (MLNA), Processo 3474/59, 2968; AN/TT, Arquivo PIDE/DGS, Delegação de Angola, MINA, MIA, MLA, P INF, Processo 11. 20. C/4 1841.

prisões, entre as quais as de Luandino Vieira e de António Cardoso, ao passo que Adolfo Maria e Adelino Torres rumaram para o exílio, primeiro em França e depois para Argélia, onde constituíram – com Sócrates Dáskalos, Artur Pestana (Pepetela) e outros nacionalistas angolanos – um Comité Director da Frente de Unidade Angolana (FUA) no exílio. Posteriormente, Adolfo Maria e Artur Pestana foram admitidos no MPLA. Luandino Vieira e António Cardoso foram mantidos prisioneiros durante todo o período da guerra colonial, sob a acusação de pertencerem ao MPLA, só sendo libertados após o 25 de Abril de 1974. O poeta António Jacinto permaneceu encarcerado até 1972. Os três passaram alguns anos detidos no Campo de Concentração do Tarrafal, na Ilha de Santiago, em Cabo Verde. Além disso, a pressão da PIDE acabou por conduzir ao progressivo definhamento da Sociedade Cultural de Angola e à sua definitiva supressão em Março de 1966, sob o pretexto de que essa Sociedade se tinha desviado dos fins para que fora constituída^[39].

Relativamente à Casa dos Estudantes do Império, as suas estreitas relações com os meios políticos de oposição à ditadura valeram-lhe a apertada vigilância e a repressão policial do Estado Novo. Na década de 1950, a CEI teve de suportar várias comissões administrativas impostas pelo governo e a Delegação de Coimbra enfrentou mesmo uma tentativa de fecho em 1959, mas a comunidade estudantil colonial, com o apoio da Academia de Coimbra, conseguiu resistir à intromissão do regime. Contudo, as fugas para o estrangeiro de muitos estudantes coloniais em 1961/1962 e a forte repressão política que se seguiu à Crise Académica de 1962, acabaram por enfraquecer a Casa dos Estudantes do Império. O «golpe de misericórdia» foi dado em Setembro de 1965, quando a PIDE encerrou definitivamente a Casa dos Estudantes do Império em Lisboa e em Coimbra^[40].

³⁹ *Boletim Oficial de Angola*, n.º 10, II.ª Série, de 5 de Março de 1966; AN/TT, Arquivo PIDE/DGS, Sociedade Cultural de Angola (SCA), Processo 5551, 7397; AN/TT, Arquivo PIDE/DGS, Eugénio Bento Ferreira, Processo 289/51, 2681.

⁴⁰ AN/TT, Arquivo PIDE/DGS, Casa dos Estudantes do Império, Processo 3529/62, 3352. Sobre o encerramento da Casa dos Estudantes do Império veja-se também: *Jornal de Benguela*, n.º 4098, de 9 de Setembro de 1965, 2.

Conclusão

Neste sentido, o regime colonial eliminou os principais espaços de socialização – e de consciencialização – política, para além de cultural, que os intelectuais angolanos tinham à sua disposição, ou seja a Associação dos Naturais de Angola, a Sociedade Cultural de Angola e a Casa dos Estudantes do Império, tendo também suprimido precocemente a Associação Académica do Huambo. Estas instituições com objectivos à primeira vista culturais, mas de fundo claramente político, desempenharam um papel fulcral no processo de formação da literatura angolana, tendo potenciado a afirmação do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola. Tida politicamente como subversiva, por colocar em causa o carácter português da colónia, a literatura angolana afirmou a ideia de «angolanidade», por oposição à ideia de «portugalidade» veiculada pelo regime colonial, e que foi um dos elementos estruturadores da identidade nacional angolana.

A literatura angolana favoreceu assim o aparecimento de uma consciência nacional entre os estratos mais instruídos da população e criou as condições para o desenvolvimento do combate político pela independência de Angola. Um combate que o autoritarismo do regime colonial não conseguiu neutralizar, apesar da censura, das ameaças e das prisões de escritores e de outros intelectuais angolanos. Pelo contrário, a repressão acirrou as convicções dos nacionalistas angolanos, empurrando-os para a luta armada contra o colonialismo português. Uma luta iniciada militarmente em 1961 e que se prolongou até à queda final do Estado Novo em 1974.

1982. Un mondiale pop

Arte, sport, cultura popolare e la comunità immaginata di Spagna tra franchismo e democrazia: Il Mundial Cultural del 1982*

DANIELE SERAPIGLIA**

Sommario: I campionati del mondo di calcio del 1982, oltre al loro contenuto sportivo, dovevano rappresentare la cartina di tornasole della nuova Spagna democratica. Per raggiungere questo scopo, accanto alla kermesse sportiva, vennero organizzati in tutto il grande stato iberico una serie di eventi culturali (mostre d'arte, concerti, iniziative folkloristiche ecc.) volti a presentare al globo la piena riuscita della transizione e una nuova idea di nazione. In realtà, a partire dalla cerimonia inaugurale del mondiale, fu percepibile una certa continuità con il regime franchista nella raffigurazione della “comunità immaginata” spagnola. Il campionato del 1982 era, infatti, stato assegnato alla Spagna nel 1970 e, sebbene i lavori per la sua organizzazione fossero iniziati nel 1977, alla guida del comitato organizzatore dell'evento era stato posto Raimundo Saporta: personalità vicina al regime precedente. Il presente lavoro si propone, perciò, di dimostrare attraverso

* A redação deste capítulo foi financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e pelo Fundo Social Europeu (FSE).

** IHC-FCSH-Universidade Nova de Lisboa/Università di Bologna.

l'analisi di quello che venne chiamato il mundial cultural questa continuità con il franchismo, mettendo il luce come il mondo delle arti si mise a disposizione e fu funzionale ad un vecchio discorso di rappresentazione nazionale.

Parole chiave: Mondiali di calcio, franchismo, fascismo, Saporta, Cultural 82.

Introduzione

I campionati del mondo di calcio di Spagna 1982 rappresentano uno dei più importanti appuntamenti sportivi degli anni '80. Non sottolineo ciò per enfatizzare il risultato finale, che vide l'Italia conquistare l'alloro iridato per la gioia mia e dei miei connazionali, ma perché quel campionato ebbe una fortissima valenza simbolica. Questa manifestazione si inserì esattamente in mezzo alle olimpiadi estive di Mosca del 1980 e a quelle di Los Angeles del 1984, famose per i grandi boicottaggi. A Mosca infatti non parteciparono gli Stati Uniti e molti paesi del blocco occidentale a causa dell'invasione sovietica dell'Afghanistan, mentre gli stati del Patto di Varsavia (eccetto la Romania) ricambiarono il favore quattro anni dopo non varcando l'oceano^[1]. Squadre dell'Est e dell'Ovest parteciparono però ai mondiali di calcio spagnoli, che rappresentarono in quei quattro anni il più importante evento sportivo estivo in un periodo in cui lo sport era molto impiegato nel contesto della diplomazia culturale dei vari stati come strumento di *soft power*^[2]. Inoltre, i mondiali del 1982 furono la prima importante vetrina in cui la nuova Spagna post-franchista poté mostrare il nuovo apparato simbolico, sia all'interno dei propri confini che all'estero, esaltando in questo modo quel «nazionalismo banale» che da sempre accompagna in maniera ambigua e contraddittoria l'organizzazione dei grandi eventi sportivi^[3].

¹ Sbetti, N. (2012). *Giochi di Potere*, Olimpiadi e politica da Atene a Londra 1896-2012. Firenze: Le Monnier, 169-188; Tulli, U. (2012). *Breve storia delle Olimpiadi. Lo sport, la politica da de Coubertin a oggi*. Roma: Carocci, 91-94.

² Sull'impatto dello sport sulla diplomazia culturale, molti studi sono stati condotti sul caso inglese, tra cui e bene prendere come esempio: Polley, M. (2006). *The Amateur Ideal and British Sports Diplomacy, 1900-1945 in Sport in History* 26 (3), December 2006, 450-467.

³ Cfr. Billig, M. (1995). *Banal Nationalism*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE.

Questo capitolo è dedicato proprio alla nuova immagine della Spagna emersa in quell'occasione e volta alla contestualizzazione della nuova comunità immaginata del grande stato iberico. In particolare, questo studio si concentrerà sull'uso che venne fatto delle attività culturali collateralmente all'evento sportivo, cercando di dimostrare la continuità esistente tra la Spagna immaginata nel tardo franchismo e quella pensata dopo la morte del Caudillo, per dimostrare come valga per l'uso politico dello sport la definizione coniata per il Gattopardo da Giuseppe Tomasi di Lampedusa: «Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi».

La Spagna nel 1982

Prima di entrare nel merito dell'argomento proposto, appare necessario aprire una brevissima parentesi su cosa significasse per la Spagna il 1982. A sette anni dalla morte di Franco, il grande stato iberico per la terza volta si trovava a dover affrontare le elezioni politiche, che si sarebbero svolte nell'ottobre di quell'anno, circa tre mesi dopo la conclusione del mondiale. In quell'occasione, il Partito socialista sarebbe tornato al potere dopo quasi cinquanta anni, portando a compimento il processo di transizione tra la dittatura e la democrazia iniziato grazie all'opera dal primo capo del governo post-franchista, Adolfo Suarez, il quale nella tornata elettorale del 1977 si era presentato a capo di una nuova formazione, l'Unione democratica di centro. Molto probabilmente a contribuire alla vittoria del Partito socialista fu anche l'emozione scatenata dal tentativo di golpe del 1981: quest'ultimo, seppur sedato in poche ore con il sostegno del re Juan Carlos, aveva dimostrato quanto la democrazia spagnola potesse essere fragile. Nello stesso periodo, inoltre, le spinte nazionaliste soprattutto quella basca, rappresentavano un pericolo costante. Solo tre anni prima, questa formazione terroristica aveva insanguinato le strade di Madrid con una serie di attentati tra cui quello che colpì mortalmente 7 persone e causò un centinaio di feriti presso la stazione di Atocha nel 1979.

In ambito internazionale nelle isole Falkland o Malvinas, si consumava la breve guerra tra il Regno Unito e l'Argentina dei generali, che avrebbe visto la sconfitta di questi ultimi e il ritorno del grande stato sudamericano alla democrazia. Tale conflitto in Gran Bretagna venne descritto dai media

come l'ultimo contro il fascismo^[4]. In tutto il continente, poi, era in atto un acceso dibattito sull'installazione dei missili Pershing e Cruise nelle basi americane dell'Europa occidentale, che da Lisbona ad Atene aveva portato alla costituzione di un vasto movimento a favore della pace e contro il nucleare. Anche la stessa Spagna era stata coinvolta da questa ondata pacifista, che avrebbe pesato sul dibattito interno circa la possibile entrata del grande stato iberico nella Nato^[5].

In ambito popolare la paura di essere sorpresi da un conflitto nucleare tra USA e URSS era ben dimostrata anche dalle arti. Se nel 1980 gli *Orchestral Manoeuvres* lanciavano il singolo *Enola Gay*, proprio nel 1982 cominciano le riprese di *The Day After*, che sarebbe stato distribuito l'anno successivo sul circuito televisivo statunitense ABC e che sarebbe stato visto da milioni di persone in tutto il globo.

In questo contesto di paure domestiche e globali, la Spagna si apprestava ad ospitare la coppa del mondo di calcio, durante la quale avrebbe mostrato il suo «nuovo» corredo simbolico. Inserire l'aggettivo nuovo tra virgolette appare più che opportuno, visto che questa manifestazione rappresentò l'essenza stessa della transizione pensata dalla destra spagnola, che, usando un'immagine cara a Walter Benjamin, sembrava l'*Angelus Novus* di Paul Klee, il quale va avanti con le spalle verso il futuro e lo sguardo rivolto al passato^[6].

Effettivamente il mondiale di calcio costituiva un ponte tra le due diverse fasi della recente storia spagnola. L'organizzazione di questo evento fu assegnata alla Spagna nel 1966^[7], per poi iniziare realmente nel 1978, dopo la morte del dittatore avvenuta tre anni prima.

I mondiali erano dunque stati voluti quando il caudillo era ancora al potere, dopo le vittorie delle furie rosse nell'Europeo del 1964 e in seguito all'affermazione del Real Madrid nelle competizioni continentali per club. Se nel 1964 la vittoria della Spagna in casa contro l'Unione Sovietica aveva

⁴ Dodds K. (1996). The 1982 Falklands War and a critical geopolitical eye: Steve Bell and the If... cartoons. *Political Geography*, 15 (6/7), 572.

⁵ Karamouzi E. & Quaggio, G. (2018). We want an independent and denuclearized Mediterranean Sea!': The peace movement during the Second Cold War in Greece and Spain. *Cold-War Home Fronts Conference: Comparative Approaches*, University of Sheffield, 26-27 January.

⁶ Benjamin, W. [1997 (ed. or. 1966)]. *Sul concetto di Storia*. Torino: Einaudi, 35-36.

⁷ Simón, J. A. (2012). *Espanha '82. La Historia de nuestro mundial*. Madrid: T&B, 21.

rafforzato simbolicamente l'immagine della Spagna franchista di sentinella dell'occidente contro il comunismo, i successi del Real erano stati usati come mezzo per lanciare il turismo. Quegli anni coincisero con un periodo di profonda apertura della Spagna alla comunità internazionale, soprattutto ai paesi del blocco occidentale: Franco aveva intuito che per garantire la stabilità economica del proprio paese era necessario che quest'ultimo entrasse nella Comunità economica europea. Questo proposito però non divenne realtà a causa della natura dittatoriale del suo regime e soprattutto dell'alleanza di Franco con le forze nazifasciste durante e oltre la Guerra civile.

Con la morte di Franco dunque si aprirono per la Spagna nuovi orizzonti in politica estera, vincolati a un forte processo di democratizzazione. Ciò ebbe alcuni riflessi dal punto di vista identitario: pochi difendevano l'idea di Spagna del caudillo. C'è da sottolineare però che non vi fu una reale sfiducia verso il concetto di identità del grande stato iberico^[8]. Adolfo Suarez, infatti, con l'Ucd «si posizionò come difensore dell'unità spagnola, mentre aspirava a delimitare e unificare il processo decentralizzazione»^[9].

Non appare dunque un caso che Raimundo Saporta, il vicepresidente della squadra considerata maggiormente vicina al regime franchista, il Real Madrid, fosse chiamato a presiedere il comitato organizzatore del mondiale.

Come è noto Saporta era considerato all'estero il punto di riferimento dello sport spagnolo insieme a Juan Antonio Samaranch. Egli era stato il più importante collaboratore di Santiago Bernabeu e, come vicepresidente del Real Madrid, era diventato una sorta di ambasciatore, dimostrando l'efficacia del calcio nell'ambito della diplomazia culturale del regime franchista^[10]. Appare opportuno specificare che tale diplomazia culturale, in ambito sportivo, avrebbe visto una significativa continuità nei dirigenti e nelle politiche dopo la morte di Franco, come era accaduto in altri paesi, che avevano vissuto un processo di transizione tra dittatura e democrazia. In Italia, per esempio, poco era cambiato nel mondo dello sport dopo la

⁸ Nuñez Seixas, X. M. (2009). Nacionalismo Español y franquismo. Una visión general. In M. Ortiz Heras (Ed.), *Culturas políticas del nacionalismo español. Del franquismo a la transición*. Madrid: Catarata, 21-35.

⁹ Quiroga Fernández de Soto, A. (2014). *Goles y banderas. Fútbol e identidades nacionales en España*. Madrid: Marcial Pons, 101.

¹⁰ Cfr. Simón, J. A. (2015). La diplomacia del balón: deporte y relaciones internacionales durante el franquismo. *História e Cultura*, 4 (1), 165-189.

fine del fascismo: molti giornalisti sportivi e altrettanti dirigenti avevano mantenuto il loro posto anche nella neonata Repubblica^[11].

Questo era anche il caso dello stesso Saporta, il quale mantenne intatto il proprio prestigio internazionale anche dopo la fine del franchismo.

Per quanto riguarda il mondiale di calcio, egli tentò di organizzare una manifestazione che fosse alla portata di tutti in un momento in cui la classe politica locale stava investendo sulla diffusione dello sport tra la popolazione^[12].

Il mondiale, infatti, doveva non solo esaltare il momento sportivo, ma anche l'immagine del grande stato iberico. Per fare ciò, gli organizzatori, collateralmente al calcio, puntarono su degli eventi di massa rivolti sia alle classi popolari che a quelle più colte. Tali appuntamenti entrarono nel contesto di quello che venne chiamato *Cultural 82*. Questa manifestazione era stata mutuata dai giochi olimpici che volevano, come pratica consolidata, l'evento sportivo connesso ad eventi musicali e artistici^[13]. Si volevano cioè unire una dimensione più colta, delle mostre e dei concerti di musica classica, con quella popolare, legata allo sport, al folklore e alla musica popolare, secondo un'idea romantica di De Coubertin: quest'ultimo aveva teorizzato questo connubio già nel 1890^[14]. Il *Cultural 82*, però, era perfettamente in linea con le manifestazioni che, a partire dalle olimpiadi del 1936 a Berlino, usarono gli eventi artistici a corredo di quelli sportivi per mostrare in patria e all'estero la forza della nazione^[15]. Come sosteneva Bourdieu infatti la produzione culturale esibita rappresentava e caratterizzava lo spazio di una determinata identità del momento veicolata dal potere politico^[16]. In questo senso una simbologia fatta di bandiere, luoghi

¹¹ Serapiglia, D. (2018). *Uno sport per tutti. Storia sociale della pallavolo (1918-1990)*. Bologna: Clueb, 62-63.

¹² Ródenas García, J. L. (2017). *El Deporte Español em la Transición. ¿Cenicienta o Princesa? El periodo gubernamental de la UCD*. Madrid: Bohodón, 254-255.

¹³ Garcia, B. (2008). One hundred years of cultural programming within the Olympic games (1912-2012): origins, evolution and projections. *International Journal of Cultural Policy*, 13 (4), 361-376.

¹⁴ Inglis, D. (2008). Culture agonists: social differentiation, cultural policy and Cultural Olympiads. *International Journal of Cultural Policy*, 13 (4), 465.

¹⁵ Gilmore, A. (2012). Counting eyeballs, soundbites and «plings»: arts participation, strategic instrumentalism and the London 2012 Cultural Olympiad. *International journal of cultural policy*, 18 (2), 154.

¹⁶ Cfr. Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production*. Cambridge: Polity.

comuni e icone faceva sì che questa manifestazione fosse corredata da tanti elementi, che la rendessero espressione del nazionalismo banale descritto da Billig^[17].

Musica, arte, folklore e sport

Tra il 23 marzo e il 3 giugno 1984, presso il Musée de Beaux-Arts di Mons in Belgio si svolse una mostra dal titolo: *Art et sport: de Toulouse-Lautrec, Picasso, Magritte, Hockney aux Nouveaux Fauves: arts plastiques – affiches – sports moteurs – photographies – jeux vidéos*. L'evento vide esposti i più importanti lavori dedicati allo sport da alcuni grandi pittori tra cui gli spagnoli Mirò e Picasso. Dei due artisti iberici venivano presentate rispettivamente il manifesto *la Fête* e un disegno di prova dell'opera *footbalieurs*^[18].

Benché Picasso fosse morto nel 1973, due sue opere erano state scelte per rappresentare il mondiale: *El Futbolista* fu selezionato per la copertina del programma del *Cultural 82*, mentre come vedremo la sua *Paloma* venne composta sul prato del Camp Nou di Barcellona durante l'inaugurazione del campionato mondiale da alcune centinaia di persone vestite di bianco.

L'uso dell'opera di Picasso non era casuale: la *Paloma* in quanto simbolo della pace rappresentava la contrarietà alla guerra di molti spagnoli, che avrebbero desiderato per il proprio paese una posizione quasi terzo-mondista. La Spagna, infatti, era entrata sì nel Patto Atlantico proprio nel 1982, ma al suo interno si era scatenato un intenso dibattito che avrebbe portato nel 1986 a un referendum relativo all'opportunità di staccarsi o meno dalla Nato^[19].

Sempre per i mondiali del 1982, Mirò venne chiamato a disegnarne il manifesto: appunto *La Fête*. Insieme a Mirò, vennero coinvolti altri artisti nella creazione delle locandine delle singole sedi mondiali. Antoni Tapies venne coinvolto nella creazione di quello di Barcellona; Pierre Alechinsky dipinse quello di Alicante, Valerio Adami quello di Valencia, Vladimir

¹⁷ Cfr. Billig, *Banal Nationalism*.

¹⁸ (1984). *Art et sport: de Toulouse-Lautrec, Picasso, Magritte, Hockney aux Nouveaux Fauves: arts plastiques – affiches – sports moteurs – photographies – jeux vidéos*. Mons: Musée des Beaux-Arts, 65 e 183.

¹⁹ Cfr. Powell, C. T. (2011). *El amigo americano: España y Estados Unidos: De la dictadura a la democracia*. Madrid: Galaxia Gutenberg.

Veličković quello di Valladolid, Eduardo Chillida quello di Bilbao, Antonio Saura quello di Siviglia, Jean-Michel Folon quello di Saragozza, Eduardo Arroyo quello di Madrid e Jacques Monory quella di Vigo.

Appare interessante notare come ad illustrare i manifesti delle sedi quali Bilbao e Barcellona, poste nelle regioni calde dal punto di vista delle spinte autonomiste e indipendentiste, vennero chiamati artisti locali quali Chillida, nato a San Sebastian, e Tàpies, originario del capoluogo catalano. Anche in quel senso si era stati molto attenti a tutelare l'identità territoriale, inserendola però in un contesto nazionale.

Come è possibile constatare gli organizzatori puntarono moltissimo sull'arte per presentare il nuovo volto della Spagna sia all'interno che all'esterno del paese. In fondo l'arte era una peculiarità del grande stato iberico, che poteva contare sull'enorme collezione del Prado, oltre che sul fatto di aver dato i natali ad artisti riconosciuti in tutto il mondo. Accogliere poi tra gli autori dei manifesti del *Mundial* anche artisti stranieri significava mostrare l'apertura del paese alla comunità internazionale, esaltandone la propria componente cosmopolita: un elemento essenziale negli anni dell'adesione alla Comunità economica europea. A quest'ultima, come già accennato, bisognava dimostrare nei fatti la discontinuità con il precedente regime.

Ma questi elementi rappresentavano un motivo di rottura o di continuità con il regime franchista?

Il coinvolgimento postumo di Picasso e quello di Mirò potrebbero far pensare a una rottura con l'epoca precedente, a causa dell'antifranchismo dichiarato dei due artisti. In realtà l'utilizzo delle loro opere per valorizzare la manifestazione rappresentava un elemento di forte continuità con il passato regime.

Soprattutto negli anni Sessanta, quando Manuel Fraga Iribarne era ministro dell'Informazione e del Turismo, il regime franchista si era impegnato affinché *Guernica*, l'opera più importante di Picasso, fosse portata in Spagna come segno di pacificazione^[20]. Si voleva cioè riproporre per il Guernica, l'operazione che era stata fatta per la *Vales de los Caidos*: creato per i martiri franchisti, il sacrario del regime fu trasformato dalla retorica ufficiale come luogo di pacificazione tra franchisti e repubblicani,

²⁰ Quaggio, G. (2009). Il Guernica conteso. Percezione, circolazione e ritorno di un dipinto che anche Franco avrebbe voluto. *Spagna Contemporanea*, 36 (2), 143-168.

molti caduti dei quali furono forzatamente inumati vicino alla tomba di José Antonio Primo de Rivera, a cui si sarebbe aggiunta nel 1975 anche quella dello stesso Franco^[21]. Per il rientro di *Guernica* in Spagna si spese, durante gli anni del suo lungo mandato (1957-1969), il ministro degli Esteri, Fernando María Castiella. Quest'ultimo proprio nella diplomazia culturale aveva visto un efficace mezzo per agganciare la Spagna al carro della Comunità economica europea, a cui già nel 1962 aveva fatto richiesta di adesione. In questo senso, il possibile rientro del *Guernica* poteva significare simbolicamente la normalizzazione dei rapporti tra vinti e vincitori della Guerra civile spagnola^[22]. Allo stesso modo Castiella pensava che lo sport potesse essere funzionale al raggiungimento di questo scopo, ma soprattutto a dare al mondo un'immagine della Spagna differente da quella brutale venuta fuori dalla Guerra civile. Le vittorie della Spagna e soprattutto del Real Madrid in campo internazionale potevano essere il mezzo per far conoscere il volto «vincente» del paese, facendo convogliare sul grande stato iberico le simpatie del pubblico degli altri paesi^[23]. Non è un caso che alcune esibizioni amichevoli del Real precedessero all'estero gli appuntamenti diplomatici del ministro^[24], in una sorta di «diplomazia del Ping-Pong» ante litteram^[25]. In Spagna, già nel 1950, in occasione dei campionati mondiali del Brasile, ci si era accorti di come il calcio potesse essere mezzo di pacificazione tra il regime e gli esuli repubblicani. In una relazione secretata fino al 2001 e ritrovata nell'archivio dell'amministrazione generale, relativa ad alcuni incontri di una selezione di giocatori

²¹ Cfr. Pasetti, M. (2017). Memoriali iberici post-dittatoriali: la Valle de los Caídos e il Museo do Aljube. *Storicamente*, 13. Acedido a 12 novembre 2019, em <https://storicamente.org/pasetti-valle-caidos-e-aljube> Solé i Barju, Q. (2009). Inhumados en el Valle de los Caídos. Los primeros traslados desde la provincia de Madrid, *Hispania Nova*, 9. Acedido a 12 novembre 2019, em <http://hispanianova.rediris.es/9/articulos/9a009.pdf>; Sueiro, D. (1977). *El Valle de los Caídos. Los secretos de la cripta franquista*, Barcelona: Argos Vergara.

²² È bene precisare che nel 1969 lo stesso Picasso si oppose al ritorno di Guernica a Madrid, diffidando tramite i suoi avvocati il governo spagnolo, in quanto Guernica era proprietà della Repubblica.

²³ Bahamonde, Á. (2002). *El Real Madrid em la Historia de España*. Madrid: Taurus, 242-251.

²⁴ Martínez, J. A. (1999). *Historia de España siglo XX (1939-1996)*. Madrid: Cátedra, 153.

²⁵ Per diplomazia del «Ping-Pong» si intende il viaggio di Nixon in Cina nel 1972, che fu preceduto da una partita di Ping-Pong tra la selezione cinese e quella statunitense. Cfr. Itoh, M. (2011). *The Origin of Ping-Pong Diplomacy. The Forgotten architect of Sino-U. S. Rapprochement*. New York: Palgrave MacMillan.

spagnoli in Messico, leggiamo come si fosse intuito che questo sport poteva riconciliare la madrepatria anche con i più duri oppositori del regime: coloro i quali erano andati via dopo la conclusione della Guerra civile^[26]. Lo sport e l'arte sembravano dunque andare nella stessa direzione rispetto alla costruzione negli ultimi anni del franchismo di una nuova comunità immaginata spagnola che fosse il frutto appunto di questo tentativo di pacificazione.

Ovviamente non solo Picasso fu oggetto delle attenzioni del governo franchista, anche altri artisti e intellettuali furono coinvolti in questo tentativo. Come appare chiaro ai fini di questa ricerca è bene concentrarsi sulla figura di Joan Mirò. Pur convintamente antifranchista, Mirò contrasse un forte legame con Pio Cabanillas. Quest'ultimo era allievo di Fraga ed era stato ministro dell'Informazione e del Turismo nel 1974, in uno degli ultimi governi del regime, e poi ministro della Cultura nel primo governo Suarez. Proprio in quell'occasione Cabanillas aveva coinvolto Mirò nell'ideazione e nella composizione del murale di ceramica che sarebbe stato installato a partire dal 1980 sul palazzo delle esposizioni e dei congressi di Madrid, per l'inaugurazione della Commission on Security and Cooperation in Europe. Nella prospettiva del governo spagnolo, l'opera di Mirò doveva essere il simbolo dell'integrazione della nuova Spagna nella comunità internazionale^[27]. La scelta di Mirò era anche dovuta al fatto che tra il 1955 e il 1958 quest'ultimo aveva lavorato al murale della sede Unesco di Parigi^[28]. Per tali motivi è possibile pensare che quando l'organizzazione dei campionati del mondo di Calcio spagnoli entrò nel vivo nel 1978, sia stato proprio Cabanillas a pensare a Mirò per la realizzazione del manifesto dell'Evento.

Se con le opere di Picasso e Mirò si voleva stimolare l'attenzione per mondiali di un pubblico colto o quantomeno sensibile all'arte pittorica, il *Cultural 82* voleva rivolgersi anche alle fasce più popolari. Non è un caso che vennero organizzati spettacoli dedicati alle culture locali, concerti

²⁶ Serapiglia, D. (2016). Il Barça «Més que un Club»: Le Radici del catalanismo blaugrana nel contesto della sportivizzazione spagnola. *Spagna contemporanea*, 50 (2), 163.

²⁷ Quaggio, G. (2017). Instituciones culturales y la transición: Pío Cabanillas y el arte público de Joan Miró. In Quirosa-Cheyrouze, E. & Fernández Amador, M. (Ed.), *Poder y Transición en España. Las instituciones políticas en el proceso democratizador*. Madrid: Biblioteca Nueva, 147-148.

²⁸ Ibidem, 149.

di musica classica e soprattutto grossi concerti rock. In questo modo il mondiale andava ad esportare su scala nazionale le politiche culturali di Enrique Tierno Gálvan, il sindaco di Madrid, che, durante il suo mandato iniziato nel 1979, aveva provato tramite il sostegno alle manifestazioni culturali a creare nella sua città una società orizzontale. Proprio in quegli anni nella capitale spagnola si stava sviluppando quella «movida», che lanciava Madrid sul solco tracciato in Francia dal ministro della Cultura Jack Lang e in Italia a Roma dell'assessore alla Cultura Renato Nicolini. Quest'ultimo era stato nel 1977 il creatore dell'Estate Romana, un evento attraverso il quale l'amministrazione comunista capitolina voleva riportare le persone nelle strade di Roma, tristemente accostate con le violente manifestazioni politiche degli anni Settanta e soprattutto avvicinare i giovani delle periferie al centro^[29].

In realtà anche questi aspetti del *Cultural 82* non erano altro che retaggi del tardo franchismo. Essi andavano solamente ad armonizzarsi con i costumi del presente.

L'uso degli spettacoli folkloristici era proprio dell'ultimo periodo della dittatura, quando con essi si volevano esaltare le varie peculiarità regionali nel contesto nazionale^[30]. Anche gli stessi concerti *pop* rappresentavano un elemento di continuità: i Rolling Stone si esibirono a Madrid il 7 luglio del 1982, rimandando ad un'attenzione verso la musica inglese e le grandi band internazionali già propria degli anni Sessanta. Nel 1965, quando Fraga era ministro dell'Informazione, erano giunti a Madrid i Beatles. Stessa cosa valeva per Julio Iglesias, artista conosciuto in tutto il mondo e amato sia durante che dopo il franchismo^[31], tanto che venne ingaggiato anch'esso per tenere un concerto nel contesto del *Cultural 82*^[32].

²⁹ Cfr. Nicolini, R. [2011 (1 ed. 1991)]. *Estate Romana – un effimero lungo nove anni*. Reggio Calabria: Città del Sole, 2011.

³⁰ Núñez Seixas, X. M. (2007). Nuevos y viejos nacionalistas: la cuestión territorial en el tardo-franquismo, 1959-1975. *Ayer*, 68, 85-86.

³¹ La popolarità di Julio Iglesias durante la dittatura e anche confermata dalla sua popolarità nei regimi autoritari sudamericani: in un recente studio Katia Chornik, ricercatrice presso l'Università di Manchester, ha rivelato come le canzoni del cantante spagnolo fossero ascoltate dai militari di Pinochet mentre torturavano gli oppositori del loro regime. Chornik, K. (2014). When Julio Iglesias played Pinochet's prison. *The Guardian*, 15 maggio 2014.

³² Wheeler, D. (2014). Julio Iglesias el embajador universal. *Jot Down*, 10 agosto. Accedido a 12 de noviembre de 2019 em <http://www.jotdown.es/2014/08/julio-iglesias-el-embajador-universal/>.

La centralità della Televisione

Grande protagonista dei mondiale del 1982 fu sicuramente la Tv. Attraverso il piccolo schermo non sarebbero stati divulgati in mondovisione solo gli incontri, ma sarebbe stato presentato anche il volto della nuova Spagna. Per tale motivo fin dal 1978, Saporta stimolò il governo spagnolo ad investire sulla modernizzazione delle infrastrutture tecniche della RTVE, che si presentò all'appuntamento mondiale alla pari con le altre Tv pubbliche europee, grazie ad una spesa di 17.500 milioni di pesetas^[33].

Negli anni della transizione, la televisione fu un importante strumento per il consolidamento dell'identità nazionale. In questo senso a cavallo tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta vennero mandati in onda programmi fortemente identitari. È il caso per esempio della serie animata in 39 puntate *Don Quijote de la Mancha*, tratto dall'omonima opera di Miguel de Cervantes e prodotto dalla RTVE nel 1979.

Anche l'uso della televisione ai fini della costruzione identitaria, però, era un retaggio del passato regime. La televisione in Spagna di fatto esordì nel 1959, comprendo in pochi anni tutto il territorio nazionale^[34]. A partire da quell'anno, il piccolo schermo cominciò a sostituire la radio nella sua funzione propagandistica. Tale processo venne accelerato negli anni Sessanta e Settanta, quando in seguito al miglioramento delle condizioni economiche, un maggior numero di famiglie spagnole potevano acquistare una televisione: nel 1977, a due anni dalla morte di Franco, il 90% della popolazione aveva un mezzo televisivo^[35].

Fin dall'inizio della sua diffusione nel grande stato iberico, la Tv ebbe un occhio di riguardo per il calcio, tanto che quest'ultimo assunse un importante ruolo nella costruzione dell'identità spagnola già nel tardo franchismo. L'attenzione che la Tv riservava a questo sport coincise con quella dei giornali che in quegli anni moltiplicarono le pagine ad esso

³³ Simón Sanjurjo, J. A. (2006). *Espanha '82. La Historia de nuestro mundial*, cit., 111-118.

³⁴ Romero López, J. M. (2008). El inicio del servicio regular y la creación de la red básica. In O. Pérez Sanjuan, *Detrás de la cámara. Historia de la televisión y de sus cincuenta años en España*. Madrid: Foro Histórico de las telecomunicaciones y colegio oficial asociación española ingenieros de telecomunicación, 280-292.

³⁵ Quaggio, G. (2014) *La cultura en Transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*. Madrid: Alianza, 71.

dedicate: il calcio sembrava meglio di altri mezzi legare il regime anche alle fasce della popolazione meno colte^[36].

Della forza espressiva del calcio in Tv ci si accorse il 21 giugno 1964, quando in eurovisione le «Furie Rosse» sconfissero la nazionale sovietica nella finale della seconda edizione del Campionato europeo per nazioni. L'evento ebbe una grossa eco mediatica^[37], tanto che lo stesso generalissimo volle che il match fosse ritrasmesso nei giorni successivi^[38].

Il caudillo era presente quella sera al Antiago Bernabeu. In questo senso appare significativo un articolo pubblicato su «La Vanguardia Española» il 23 giugno 1964, dal titolo España triunfa en la II Copa de Europa de Naciones, di cui vale la pena riportare un piccolo brano:

Non è mancato il primo ministro spagnolo: Franco. La sua presenza sul palco presidenziale è stata salutata con un'ovazione infinita da parte del pubblico presente allo stadio completamente in piedi. Gli spagnoli che erano presenti volevano dimostrargli prima di tutto il proprio attaccamento, durante questo quarto secolo di pace che gli devono, e la propria soddisfazione perché stava con loro. E Franco –insieme alla moglie- Ha salutato il suo popolo, dandogli, con un gesto, affetto e sicurezza^[39].

La TV spagnola comunque era entrata subito in connessione con il Real Madrid, che fu protagonista dalla prima trasmissione in eurovisione della storia della Tv spagnola. Il 2 marzo 1960, ad andare in onda in tutto il continente fu infatti il match di Coppa dei Campioni Real-ODG Nizza, che fu visto da 50.000 milioni di persone in: Francia, Lussemburgo, Belgio, Germania, Austria, Danimarca, Svizzera, Italia e Svezia. Il giorno successivo «La Vanguardia Española» titolava: *España incorporada a la 'Eurovision*. Nel pezzo era scritto:

³⁶ Quiroga Fernández de Soto. *Goles y banderas. Fútbol e identidades nacionales en España*. Cit., 60-61.

³⁷ Gonzáles Aja, T. (2011). «Contamos contigo» Sociedad, Vida contadina y deporte en los años del desarrollismo, 1961-1975. In X. Pujadas (coord.), *Atletas y Ciudadanos. Historia social del deporte in España, 1870-2010*. Madrid: Alianza, 2011, 343-344.

³⁸ Quiroga Fernández de Soto. *Goles y banderas. Fútbol e identidades nacionales en España*. Cit., 63.

³⁹ (1964). *La Vanguardia Española*, 23 giugno.

Una notte quasi eternamente spagnola nella televisione francese. Una musica di pasodoble ha preceduto la voce e il viso di una gentile annunciatrice, che si è mostrata cauta nell'annunciare le possibilità (scarse) del Nizza rispetto al Real Madrid; poi ha manifestato di non essere meno insicura rispetto alla qualità delle immagini, che per la prima volta venivano trasmesse direttamente dalla Spagna. E non solo in tutta la Francia, ma in cinque paesi dell'Europa Occidentale, uniti da questo «mercato comune» della «televisione» chiamato «eurovisione» [...]. Un successo, insomma, per la televisione e un doppio trionfo per la Spagna, poiché la vittoria del Real Madrid è stata ammirata da molte milioni di persone. [...] Durante l'intervallo della partita [...] abbiamo visto dei cortometraggi su Granada e Tarragona. Abbiamo apprezzato i giardini del Generalife e le splendide mura ciclopiche della grande capitale della Spagna romana^[40].

Il calcio dunque poteva essere il mezzo per mostrare in Europa le bellezze del paese, cercando di attrarre turisti, ma anche contestualizzando il regime nell'ambito Europeo (appare significativo il richiamo al mercato comune). Appare poi importante notare come questo messaggio fosse veicolato durante le partite del Real, di cui all'epoca proprio Saporta era vicepresidente. Per questo motivo è facile pensare che questa sua esperienza incisiva sulla volontà di quest'ultimo di modernizzare la TV spagnola e connotare l'evento calcistico del mondiale del 1982 di un forte messaggio identitario. Nei lunghi anni coincisi con il franchismo, in cui Saporta era stato ai vertici del Real e più in generale dello sport spagnolo tutto, compreso il calcio, era a corredo della comunità immaginata franchista, che voleva rappresentare la Spagna come uno Stato solido centralista, dove le differenze territoriali erano peculiarità di un corpo unico. Certamente il calcio poteva essere connotato più con una dimensione locale che nazionale^[41]. Come ha affermato, però, Alejandro Quiroga:

Non si può dubitare che il calcio sia stato [...] capace di creare e produrre identità a livello locale, provinciale e regionale. Dall'inizio del XX secolo, le squadre di calcio si sono convertite in una fonte di identificazione collettiva

⁴⁰ (1960). *La Vanguardia Española*, 3 marzo.

⁴¹ Shaw, D. (1987). *Fútbol y franquismo*. Madrid: Alianza, 17-18.

e ad espressione delle identità dei municipi e delle piccole comunità locali. [...] nella maggior parte dei casi, ciò nonostante, è stato dimostrato che la creazione o il rafforzamento delle identità provinciali e regionali basate sullo sport non ostacolava la creazione di un sentimento nazionale. Al contrario la costruzione delle identità locali, provinciali e regionali attraverso il calcio ha rafforzato quella nazionale. In questo senso il calcio non è stato differente rispetto ad altri canali di nazionalizzazione di massa^[42].

Questa impostazione non mutò dopo la fine del franchismo, quando sul calcio si soffermò l'attenzione del governo legato dall'Ucd. Non è un caso che nell'archivio del ministero della Cultura si ritrovi non solo il programma dettagliato della cerimonia inaugurale ma addirittura il testo che avrebbero letto i commentatori televisivi spagnoli durante l'evento^[43].

In quell'occasione venne mostrato il volto della «nuova» Spagna attraverso musiche e danze folkloristiche delle varie regioni dai Paesi Baschi, alla Catalogna. 230 ballerini vennero chiamati ad interpretare la Jota, la Sevillanas, la Muñeira, il Baile Vasco, il Baile de los Mantones de Madrid y la Sardana, per poi formare tutti insieme «un anello della fraternità». Proprio nel commento era sottolineato come «La musica autentica e la diversità di tratti, coreografie e carattere [avrebbero dovuto dare] ampia mostra al mondo dello splendido ricco e vivo folklore della Spagna». A Placido Domingo sarebbe stato affidato, invece, l'intonazione dell'inno nazionale che avrebbe aperto la cerimonia, che sarebbe stata chiusa, come accennato in precedenza, dalla costruzione sul campo da parte di 2.200 atleti della Paloma di Picasso, che avrebbe fatto da contorno ad un bambino che da un pallone avrebbe fatto uscire e volare una colomba vera. I 2.200 avrebbero inoltre sventolato dei fazzoletti con i colori della Spagna^[44].

Se questa fu la cerimonia inaugurale molti furono gli eventi del *Cultural 82*. Oltre a quelli citati in precedenza anche concerti di musica classica, mostre e altri spettacoli di intrattenimento ebbero luogo nelle sedi

⁴² Quiroga Fernández de Soto. *Goles y banderas. Fútbol e identidades nacionales en España*. Cit., 24-25.

⁴³ APMC, Gabinete del Ministro, carpeta «Temas Culturales en Mundial 82» – Mundial Cultural (Guion de la ceremonia inaugural del mundial con los cambios introducidos para su perfeccionamiento), c. 94966.

⁴⁴ Ibidem.

mondiali e furono seguiti dalla televisione, proprio con l'intento di «far conoscere il paese»^[45], come era accaduto negli anni Sessanta attraverso le partite del Real Madrid di Bernabeu e Saporta.

Conclusioni

Come ho cercato di spiegare in queste pagine, gli eventi del *Cultural 82* e la contaminazione tra la manifestazione sportiva e le arti fu usata da Saporta, in qualità di intermediario del governo spagnolo, per mostrare in patria e all'estero l'immagine della Spagna. Come abbiamo potuto costatare quest'ultima non era poi così nuova, visto che i ministri della Cultura che si avvicendarono tra il 1978 e il 1982, si limitarono a proseguire nella promozione di un discorso identitario molto simile a quello sostenuto da Fraga negli anni Sessanta^[46]. Ciò aveva due motivazioni. In primo luogo, i governi di centrodestra guidati da Adolfo Suarez (1976-1981) prima e da Leopoldo Calvo-Sotelo (1981-1982) poi, a livello identitario pur non dichiarandolo apertamente, portavano avanti un discorso impostato nel tardo-franchismo. In secondo luogo, pur volendo, nessun ministro alla Cultura poteva avere un piano di lungo respiro visto che in cinque anni dalla costituzione del suddetto dicastero (1977), si avvicendarono 4 segretari di Stato: Pío Cabanillas, Manuel Clavero, Ricardo de la Cierva y de Hoces, Iñigo Cavero e Soledad Becerril. Si rimase dunque ancorati all'impostazione sul tema data da Fraga negli anni Sessanta, che vide appunto Saporta come abile interprete anche in occasione del mondiale. In questo senso è bene sottolineare che quest'ultimo a parte nella fase iniziale, quando al ministero c'era Cabanillas, peraltro «allievo» di Fraga, proprio per la brevità dei periodi in cui rimasero in carica i ministri alla Cultura ebbe di fatto il controllo totale sull'organizzazione del mondiale e degli eventi che vi ruotarono intorno. Per questo Saporta, che si era formato durante il franchismo, ripropose per il «suo» mondiale una narrazione simbolica del tutto simile a quella presentata nel periodo dittatoriale. Anche lo stesso

⁴⁵ ACMC, Gabinete del Ministro, carpeta «Correspondencia de la Ministra Soledad Becerril», c. 94966.

⁴⁶ È importante sottolineare che, pur proseguendo nella direzione impostata da Fraga, per quanto riguarda il discorso identitario, i governi post-franchisti rinunciarono gradualmente, durante il processo di democratizzazione del paese, a strumenti coercitivi come la censura.

discorso riguardante la pace, che in quel caso volgeva gli occhi alla guerra fredda, al conflitto nelle Falkland e a quello in Afghanistan era un retaggio del passato regime, dove la parola pace era «paradossalmente» diventata una parola d'ordine^[47]. Nell'ipocrisia dei regimi d'ispirazione fascista legati alla chiesa cattolica infatti, come lo stesso Estado Novo portoghese, tra le parole d'ordine c'era la pace. Le stesse guerre quella civile per quanto riguarda Franco e quella coloniale per quanto riguarda Salazar erano stata intraprese per «riportare la pace», non importava se queste erano state condotte con particolare brutalità. Come abbiamo potuto vedere poi anche gli stessi artisti «usati» per la costruzione del nuovo apparato simbolico del regno erano gli stessi del tardo franchismo, che pur repubblicani vennero chiamati a simboleggiare la riconciliazione, così fu sia per Mirò che per Picasso. Se questa operazione non riuscì ai governi franchisti, riuscì durante la transizione, ma in continuità con il passato regime, non come espressione di rottura. Lo stesso valse per l'uso del folklore o delle grandi band Rock. I mondiali del 1982 e nello specifico il *Cultural 82* ne furono un esempio, forse il più importante per il valore mediatico mondiale che acquisirono.

Per trovare dei cambiamenti più importanti nell'impostazione della costruzione identitaria della Spagna attraverso la cultura, bisognerà aspettare l'arrivo in quello stesso anno dei socialisti di Felipe González al potere e l'arrivo alla guida del ministero della Cultura di Javier Solana. Quest'ultimo guidò il suo dicastero per 4 anni dal 1982 al 1988, segnando una strada che poi sarà percorsa anche dai suoi successori nei governi del PSOE, Jorge Semprún e Jordi Solé Tura, sotto la guida dei quali ministero della Cultura si troverà a gestire un altro grande evento sportivo i giochi olimpici di Barcellona nel 1992^[48]. Anche in quella manifestazione, peraltro organizzata nell'anno del cinquecentenario della scoperta dell'America, si costruì una forte narrazione identitaria e anche in quel caso ci si chiese quali fossero le discontinuità e le continuità con il franchismo, che forse furono maggiori di quanto ci si potesse aspettare da un governo socialista.

⁴⁷ Cfr. Rodrigo, J. (2013). *Cruzada, Paz, Memoria. La Guerra Civil e sus relatos*. Granada: Comares.

⁴⁸ Appare opportuno sottolineare, però, come a differenza dei governi che li avevano preceduti i socialisti investirono molti più soldi sullo sviluppo dello sport e delle infrastrutture a esso necessarie, molto più di quanto era stato fatto durante il franchismo, quando non era ritenuto opportuno investire soldi per il raggiungimento di questo scopo. Shaw. *Fútbol y franquismo*. Cit., 252.

Effettivamente come all'epoca Saporta, a volere quei giochi era stato un altro dirigente sportivo cresciuto nella Spagna franchista, il catalano Juan Antonio Samaranch ministro dello sport spagnolo tra il 1973 e il 1977 e all'epoca dei giochi olimpici capo del Comitato olimpico internazionale, ma questa è un'altra storia...

ESTÉTICA DOS REGIMES AUTORITÁRIOS E TOTALITÁRIOS

Organização: Nuno Rosmaninho | Manuel Ferreira Rodrigues

Capa: Sal Studio

Paginação: Margarida Baldaia

© Edições Húmus, Lda., 2021

End.Postal: Apartado 7081

4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão

Tel. 926 375 305

humus@humus.com.pt

www.edicoeshumus.pt

Impressão: Papelmunde – V. N. Famalicão

1.ª edição: Julho 2021

Depósito Legal n.º 484667/21

ISBN: 978-989-755-635-7

Apoios:

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

universidade de aveiro



cllc

centro de línguas, literaturas e culturas

2



C E I S I O
CENTRO DE ESTUDOS
INTERDISCIPLINARES
DO SEGUNDA DA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia, IP) no âmbito do Projecto UIDB/04188/2020.

Os estudos sobre a arte dos regimes autoritários e totalitários têm apresentado três linhas de investigação: a unidade e diversidade dos programas estéticos, a comparação com os regimes liberais e o lugar ocupado pelas vanguardas, pelo *modernismo* e, mesmo, pelo *moderno*. A sua relevância tem recrudescido nos últimos anos, à medida que as circunstâncias voltam a favorecer as intransigências políticas, ideológicas e estéticas. Não se trata de supor qualquer tipo de repetição histórica, mas de observar, através da arte, processos culturais úteis para a compreensão do século que produziu duas guerras mundiais. Este livro apresenta contributos sobre o urbanismo, a arquitectura, a pintura, o desenho, a porcelana, o cinema, a paisagem, o ensino da história da arte, as exposições e o desporto em Portugal, Itália, Espanha e Brasil. Os seus autores debatem as políticas culturais, a conciliação entre tradição e modernidade, a heterogeneidade de estéticas e os processos de refundação identitária.

ISBN 978-989-755-635-7



 **cllc**
universidade de aveiro
centro de línguas, literaturas e culturas

2



EDITORA
LIVROS DE LINGUAS
LITTERARIAS E CULTURAS
UNIVERSIDADE DE AVEIRO

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
Decreto-Lei 272/2002 de 23 de Janeiro

9 789897 556357