Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Portella

Oitocentos

TOMO III

Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal

2ª Edição

Rio de Janeiro
CEFET/RJ
2014

2014

Realização da Publicação
CEFET/RJ
UFRRJ
Museu da República/RJ

Organização
Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Portella

Projeto Gráfico
Camila Dazzi

Revisão e Editoração
Smirna Cavalheiro/ComTexto

Editoras
CEFET/RJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico
dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no III Colóquio de Estudos sobre a Arte Brasileira do Século XIX. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

700
O39

Oitocentos - Tomo III : Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal. 2ª. Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores).– Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014. Il.
600 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7068-010-5

1. Arte. 2. Arte – Brasil. 3. Arte – Portugal. 4. Arte – História. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Portella, Isabel. IV. Título.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7068-010-5
9 788570 680105

18. Moderno e Nacional: À Procura de uma Alternativa Arquitectónica nos Estados Novos Português e Brasileiro

Joana Brites[1]

Na esteira da reacção pós-moderna às grandes "metanarrativas" [2] que estruturavam não apenas a interpretação da relação entre passado, presente e futuro, como a própria metodologia do seu estudo, tornou-se corrente na historiografia em geral, e na artística em particular, questionar a validade e univocidade de conceitos até então operativos[3]. A suposta homogeneidade inerente a categorias estilísticas estabelecidas foi e continua a ser desmanchada com especial empenho, ao mesmo tempo em que os produtos artísticos antes tidos como periféricos, marginais ou "menores" concentram uma atenção justiceira[4].

Historiadores de arte, como Hans Belting[5] e Hervé Fischer[6], declararam a morte da sua própria disciplina, ou melhor, a falência daquilo que consideravam ser a lógica unitária e progressiva em direcção ao novo e ao original que modelara, até então, o seu discurso[7]. Procurou-se a redenção através da exposição dos silêncios recalcados pela explicação eurocêntrica – logo universalizadora de uma experiência, de facto, singular – da evolução dos fenómenos artísticos.

---

[1] Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra.

[2] Termo vulgarizado a partir da obra de LYOTARD, Jean-François. **La condition postmoderne:** Rapport Sur le Savoir. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

[3] Sobre este assunto ver CRAVEIRO, Maria de Lurdes. Arte, história da arte e historiografia artística. **Revista de História das Ideias**, Coimbra, v. 32, p. 227-230, 2011.

[4] Para um balanço sobre o impacto do pós-modernismo na historiografia artística, ver HARRIS, Jonathan. **The new art history.** A critical introduction. London/New York: Routledge, 2001.

[5] BELTING, Hans. **Das Ende der Kunstgeschichte?** Munich: Deutscher Kunstverlag, 1983.

[6] FISCHER, Hervé. **L'HISTOIRE DE L'ART EST TERMINEE**. s/l [Paris]: Éditions Balland, 1981.

[7] Nesta mesma linha de pensamento inscreve-se DANTO, Arthur. The end of art. LANG, Berel (ed.). **The death of art**. New York: Haven Publications, 1984, p. 5-35; DANTO, Arthur. **After the end of art: contemporary art and the pale of history**. Princeton: Princeton University Press, 1997. No panorama português, pode detectar-se o impacto do pós-modernismo relativizador em, por exemplo, SARDO, Delfim. Retrovisor. **Revista de História das Ideias**, Coimbra, v. 32, p. 259-275, 2011.

A revisão da história da arte moderna é um dos exemplos mais claros do processo em marcha. A obra *Modernism and its Margins* exemplifica, paradigmaticamente, o embate pós-moderno na historiografia artística. Tendo por objectivo "reinscribing cultural modernity from Spain and Latin America"[8], os editores do livro, Anthony L. Geist e José B. Monleón, asseveram a necessidade de uma "radical revision" do conceito de modernismo, que, na sua perspectiva, tem funcionado como um "preconcept"[9].

Por sua vez, um dos balanços, mais recentes e abrangentes, sobre a arquitectura moderna (*Back from Utopia. The Challenge of Modern Movement*, 2002) documenta, também, a dissensão na sua definição, a valorização da multiplicidade de manifestações que a expressão abarca e as cautelas pós-coloniais, expressas num capítulo reservado ao património moderno no Congo, no mundo islâmico, na Índia, entre outros[10].

Além disso, a divisão entre arte "erudita" e arte "popular" recebeu espectáveis ataques na literatura pós-modernista. Como reflexo no campo arquitectónico, emerge, com um cunho reactivo, um interesse pelo vernacular, por uma "arquitectura sem autores", associado, também, à atracção pelas microidentidades, resistentes a tentativas, mais ou menos forçadas, de globalização. Recalcado pela narrativa homogeneizadora do Movimento Moderno, não se salienta apenas a existência do vernacular, mas argumenta-se que o internacional não o elimina e vice-versa. Documenta-se o hibridismo entre o regional e o formalismo purista, defendendo-se mesmo que "the vernacular was employed, consciously or inadvertently, as a corrective to modernity's universalism"[11].

O reconhecimento do carácter nebuloso do substantivo modernismo e do adjectivo moderno (este portador de significados diversos ao longo dos séculos) não constitui uma novidade. Mas a sistemática crítica aos limites da aplicação de ambos

[8] GEIST, Anthony L.; MONLEÓN, José B. **Modernism and its margins.** Reinscribing cultural modernity from Spain and Latin América. New York/London: Garland Publishing, 1999.
[9] Ibidem, p. xix.
[10] HENKET, Hubert-Jan; HEYNEN, Hilde (ed.). **Back from utopia.** The Challenge of The Modern Movement. Rotterdam: 010 Publishers, 2002, p. 160-215.
[11] HÜPPAUF, Bern; UMBACH, Maiken. Introduction: vernacular modernism. UMBACH, Maiken; HÜPPAUF, Bern (ed.). **Vernacular modernism.** Heimat, globalization, and the built environment. Stanford: Stanford University Press, 2005, p. 12.

espelha o clima de suspeição em relação a qualquer intento de definição ou esforço de interpretação global, registado em alguns círculos historiográficos[12].

Cremos, porém, que a demonstração da fragilidade de um conceito ou a problematização do seu uso devem ser acompanhadas por uma tentativa de o repensar e reformular. Neste âmbito, julgamos que permanecem viáveis, como instrumentos fundamentais da actividade científica, categorias teóricas de média e grande dimensão[13]. Recusamos forjar a univocidade de um fenómeno quando ele próprio impede a homogeneização. Não ambicionamos, por outro lado, sugerir respostas definitivas.

Procura-se, apenas, evitar a fuga ao esclarecimento dos termos empregues, de modo a assegurar a inteligibilidade da nossa narrativa aos olhos de outros. Se outro motivo não houvesse, o que se acaba de explanar bastaria para justificar a necessidade de, previamente, aclarar o que entendemos por modernismo, em cuja alçada inscrevemos a realidade plural da arquitectura moderna que, por seu turno, abarca, mas não se reduz, ao designado Movimento Moderno.

No entanto, a presença da noção de modernismo num capítulo dedicado à análise de arquitecturas edificadas por e durante regimes com as características dos Estados Novos em causa, exige, em paralelo, uma tomada de posição perante o debate, ainda em aberto, sobre a relação entre fascismo, modernismo e modernidade[14]. Sem a pretensão de estabelecer o estado da arte sobre um tema que reúne uma bibliografia vastíssima, interdisciplinar e longe de consensual, tarefa

[12] Ver, por exemplo, FRIEDMAN, Susan. Definitional excursus: the meanings of modern/modernity/modernism. **Modernism/Modernity**, Baltimore, v. 8, n. 3, p. 493-513, Sept. 2001; GOLDMAN, Jane. **Modernism, 1910-1945.** Image to Apocalypse. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.

[13] A título de exemplo, NUNES, João Paulo Avelãs. Tipologias de regimes políticos. Para uma leitura neomoderna do Estado Novo e do *Nuevo Estado*. **População e Sociedade**, Porto, n. 8, p. 73-101, 2002. Para uma visão crítica das novidades do pós-modernismo ao nível da historiografia, ver, entre outros, HESPANHA, António Manuel. História e sistema: interrogações à historiografia pós-moderna. **Ler História**, Lisboa, n. 9, p. 65-84, 1986; HESPANHA, António Manuel. A emergência da história. **Penélope**, Lisboa, n. 5, p. 9-25, 1991.

[14] Não sendo o objectivo deste capítulo apresentar uma revisão bibliográfica sobre as interpretações disponíveis sobre o conceito de modernidade, opta-se por referenciar a reputada obra de Peter Osborne que, precisamente, nos confronta com a multiplicidade de leituras e dimensões que o termo abarca: OSBORNE, Peter. **The Politics of Time. Modernity and Avant-Garde**. London/New York: Verso, 1995.

aliás já ensaiada[15], manifesta-se, simplesmente, a concordância com algumas leituras apresentadas sobre o tema, as quais sustentam o enquadramento analítico por nós adoptado.

A título prévio esclarecemos que, correndo o risco de simplificar em excesso, segue-se a articulação entre os termos modernidade, modernização e modernismo que Fredric Jameson ponderou. Considerar-se-á a modernidade como uma nova situação histórica, com antecedente próximos e remotos, geralmente definida, pela maioria dos cientistas sociais, "em termos de industrialização, urbanização, secularização e racionalização"[16]. A modernização seria o processo através do qual se atinge a primeira. Quanto ao modernismo, tratar-se-ia do conjunto de reacções de vária índole (não exclusivamente cultural) a essa situação e/ou a esse processo[17].

Em segundo lugar, cumpre reconhecer que relacionar fascismo com modernismo e modernidade, fenómenos considerados opostos e incompatíveis pela maioria dos investigadores no pós-Segunda Guerra Mundial, configura uma via de pesquisa e reflexão que, ao longo das últimas três décadas, tem cativado cada vez mais adeptos[18], ao ponto de ser possível detectar, na óptica de Paul Betts, "the new fascination with fascism"[19]. Como salienta Emilio Gentile,

> *few scholars now find a fundamental incompatibility between the terms fascism and culture, or fascism and modernity; and whereas twenty years ago it was considered almost blasphemy (...) to define fascism as essentially modern, today it has become common to speak of fascism as an 'alternative modernism', or to use terms such as 'modernism fascism' or 'fascist modernism'*[20].

---

[15] BETTS, Paul. The new fascination with fascism: the case of nazi modernism. **Journal of Contemporary History**, s/l [London], v. 37, n. 4, p. 541-558, 2002. Para uma visão global e recente sobre o estado da arte deste tema ver WOODLEY, Daniel. **Fascism and political theory**: critical perspectives on fascist ideology. Abingdon/New York: Routledge, 2010, p. 21-48.

[16] PAYNE, Stanley G. Fascismo, modernismo e modernização. **Penélope**, Lisboa, n. 11, p. 86, 1993.

[17] JAMESON, Fredric. **A singular modernity.** Essay on the Ontology of the Present. 2. ed. London/New York: Verso, 2009, p. 99. O autor acaba por recusar servir-se deste quadro de relação entre os três termos por julgar que a sua operatividade não resiste às várias tradições nacionais (diferentes cronologias e conotações para o termo moderno e suas declinações). Pensamos, no entanto, que tal motivo não obriga o seu abandono e que a fórmula proposta permanece pertinente como instrumento de trabalho.

[18] ANTLIFF, Mark. Fascism, modernism, and modernity. **The Art Bulletin**, New York, v. 84, n. 1, p. 148, Mar. 2002.

[19] BETTS, Paul. **The new fascination with fascism**: the case of nazi modernism, p. 541.

[20] GENTILE, Emilio. **The struggle for modernity.** Nationalism, futurism and fascism. London: Praeger Publishers, 2003, p. 43.

Uma das mais recentes e fundamentadas interpretações sobre a ligação entre os três conceitos em discussão, a qual elegemos como principal referência teórica, é a fornecida por Roger Griffin, em 2007, na obra *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini e Hitler*[21]. Defensor de uma concepção genérica de fascismo, Griffin propôs, em *The Nature of Fascism*, a identificação de um núcleo presente em todas as manifestações (plurais) do fenómeno, que funcionaria, assim, como o seu enunciado base: "fascism is a genus of political ideology whose mythic core in its various permutations is a palingenetic form of populist ultra-nacionalism"[22].

Servindo-se da mesma metodologia, procurou discernir um "tipo ideal" de modernismo, avançando com uma "maximalist definition"[23]. Encarou-o como um conjunto heterogéneo de manifestações pautadas pela procura de transcendência e regeneração (inauguração de uma modernidade alternativa[24]) perante a percepção negativa das consequências dos processos de modernização. Entre estes "aspectos patológicos", algumas correntes modernistas destacavam 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[25]. Esta definição lata possibilita, no campo artístico, desassociar arte moderna e socialismo (habitualmente justapostos, mesmo nas mais recentes publicações[26]),

[21] GRIFFIN, Roger. **Modernism and fascism.** The sense of a beginning under Mussolini e Hitler. Houndmills/New York: Palgrave Macmillan, 2007.
[22] GRIFFIN, Roger. **The nature of fascism**. Abingdon/New York: Routledge, 1996, p. 26.
[23] GRIFFIN, Roger. **Modernism and fascism.** The Sense of a Beginning under Mussolini e Hitler, p. 57.
[24] Sobre a defesa de um conceito abrangente e plural de modernidade ver GAONKAR, Dilip Parameshwar (ed.). **Alternative modernities**. Durham/London: Duke University Press, 2001.
[25] GENTILE, Emilio. **The struggle for modernity.** Nationalism, Futurism and Fascism. p. 44; GRIFFIN, Roger. **Modernism and fascism.** The Sense of a Beginning under Mussolini e Hitler, p. 45-46.
[26] Christopher Wilk, editor do catálogo *Modernism. Designing a New World. 1914-1939*, lançado em 2006, não deixa de atribuir uma conotação de esquerda ao modernismo, quando tenta definir a palavra: "Modernism was not conceived as a style, but was a loose collection of ideas. It was a term that covered a range of movements and styles in many countries, especially those flourishing in key cities in Germany and Holland, as well as in Moscow, Paris, Prague and, later, New York. All of these sites were stages for an espousal of the new and, often, an equally vociferous rejection of history and tradition; a utopian desire to create a better world, to reinvent the world from scratch; an almost messianic belief in the power and potential of the machine and industrial technology; a rejection of applied ornament and decoration; an embrace of abstraction; and a belief in the unity of all the arts – that is, an acceptance that traditional hierarchies that separated the practices of art and design, as well

bem como contrariar a existência de um cânone de "bom" modernismo (entenda-se progressista em termos políticos e irrepreensível no plano moral), em relação ao qual se mede a "gravidade" dos "desvios".

Torna-se, por conseguinte, plausível, sem propósitos revisionistas e/ou de branqueamento ideológico, reflectir, comparar e compreender, dentro da evolução de um contexto multifacetado de reacções culturais, manifestações diversificadas que espelham a crença optimista na capacidade de modelar o futuro, os receios e dilemas perante a sensação de declínio e perda, ou a tensão dialéctica entre estas duas atitudes. Trata-se, afinal, da ambiguidade que Marshall Berman colocou no centro da experiência da modernidade. Segundo ele,

> *to be modern is to find ourselves in an environment that promises us adventure, power, joy growth, transformations of ourselves and the world – and, at the same time, that threatens to destroy everything we have, everything we know, everything we are. (...) To be modern is to be part of a universe in which, as Marx said, 'all that is solid melts into air'*[27].

A actualização do classicismo pelas mãos de Marcello Piacentini e Albert Speer conjuga a vontade de reatar o fio da verdadeira essência da nação/do povo com a intenção de demonstrar a força e o vigor do saneamento revolucionário posto em marcha. A responsabilidade da assumpção de um legado histórico, exorcizado dos seus episódios "doentios", actuava como substrato espiritual para enfrentar a missão de regeneração nacional a empreender no presente.

Não se pretendia regressar *de facto* ao passado (ou à sua versão paradisíaca), mas resgatar dele a essência necessária à criação de uma nova consciência nacional e à legitimação da acção política. São particularmente elucidativas as palavras de Benito Mussolini que dominavam a entrada da exposição "Mostra Augustea della Romanita", organizada em 1937: "Italians, you

---

as those that detached the arts from life, were unsuitable for a new era. All of those principles were frequently combined with social and political beliefs (largely left-leaning) which held that design and art could, and should, transform society" (WILK, Christopher. Introduction: what was modernism?. WILK, Christopher (ed.). **Modernism.** Designing a New World. 1914-1939. London: Victoria and Albert Museum, 2006, p. 14).

[27] BERMAN, Marshall. **All that is solid melts into air.** The experience of modernity. London: Verso, 1983 p. 15.

must ensure that the glories of the past are surpassed by the glories of the future"[28]. Clara é, também, a afirmação de António de Oliveira Salazar[29] ao esclarecer que "não temos o encargo de salvar uma sociedade que apodrece, mas de lançar, aproveitando os sãos vigamentos antigos, a nova sociedade do futuro"[30]. O fascismo português alicerçara-se – proclamava-se no 40º Aniversário da Revolução Nacional – "numa doutrina que conciliava o retomar do postergado rumo das nossas tradições com a 'feição e necessidades dos novos tempos' e com 'as promessas do futuro'"[31]. O objectivo fora, portanto, "assegurar à alma nacional a continuidade da nossa missão histórica"[32]. Como diversos autores frisaram, passado e futuro, continuidade e ruptura, tradicionalismo e vanguardismo aliaram-se, sem contradição, na ideologia dos fascismos[33].

---

[28] FALASCA-ZAMPONI, Simoneta. **Fascist spectacle.** The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy. Berkeley: University of California Press, 2000, p. 93.

[29] Estamos conscientes de que Roger Griffin considera o Estado Novo de Salazar como um "para-fascismo". No entanto, tal não nos parece invalidar a aplicação do seu conceito de modernismo à realidade portuguesa, como, aliás, tivemos oportunidade de constatar, colocando o autor justamente perante essa possibilidade. Para Griffin, "the ascent of the former professor of economics, Salazar, from finance minister to virtual director was accompanied by growing convern with creating a modernizing and regenerationist ethos. This culminated in 1933 in the restructuring of the economy on state corporatist lines and the official baptismo of Portugal with the palingenetic title 'Estado Novo'. Before long this 'New State' had eqquipped itself with a paramilitary organization (the 'Legião Portuguesa'), a national youth organization (the 'Mocidade Portuguesa') and a secret police (the 'PIDE') backed up by special tribunals. It was also careful to adopt the other prerequisite externals of Italian Fascism (state propaganda, censorship, constant political rituals, a leadership cult) in a declared attempt at 'total integration' [...]. The essentially para-fascist nature of Salazar's 'New State' in underlined by the fate suffered by Preto's National Syndicalists [...]" (GRIFFIN, Roger. **The nature of fascism**, p. 122-123).

[30] SALAZAR, António de Oliveira. **Discursos e notas políticas**. v. 2. 1935-1937. Coimbra: Coimbra Editora, 1937, p. 44.

[31] SOUSA, Baltazar Rebello de. Pórtico. **Comemorações do XL aniversário da Revolução Nacional**. v. 1. Lisboa: Presidência do Conselho, 1968, p. XIII.

[32] SALAZAR, António de Oliveira. **Discursos e notas políticas**. v. 1. 1928-1934. Coimbra: Coimbra Editora, 1935, p. 315.

[33] Ver, entre outros, GENTILE, Emilio. **The Struggle for Modernity.** Nationalism, Futurism and Fascism. p. 41-75; AFFRON, Matthew e ANTLIFF, Mark (ed.). **Fascist Visions:** Art and Ideology in France and Italy. Princeton: Princeton University Press, 1997; HERF, Jeffrey. **Reactionary Modernism.** Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich**.** Cambridge: Cambridge University Press, 2003; RABINBACH, Anson G. The aesthetics of production in the Third Reich. **Journal of Contemporary History**, s/l [Londres], v. 11, n. 4, p. 43-74, Oct. 1976; GHIRARDO, Diane Y. Italian architects and fascist politics: an evaluation of the rationalist role in regime building. **Journal of the Society of Architectural Historians**, s/l [Chicago], v. 39, n. 2, p. 109-127, May 1980; GHIRARDO, Diane Y. Architects, exhibitions, and the politics of culture in fascist Italy. **Journal of Architectural Education**, Washington, DC, v. 45, n. 2, p. 67-75, Febr. 1992; BRAUN, Emily. Speaking volumes: Giorgio Morandi's still lifes and the cultural politics of Strapaese. **Modernism/Modernity**, Baltimore, v. 2, n. 3, p. 89-116, September 1995; BEN-GHIAT, Ruth. Italian fascism and the aesthetics of the 'third way'. **Journal of Contemporary History**, s/l [London], v. 31,

Como salienta Emilio Gentile, "modernist nationalism was not conservative, nor did it harbor nostalgia for a preindustrial world, nor did it dream of turning back the clock of history"[34]. "Even fascist who glorified rural provincialism" – acrescenta – "proclaimed that they were not opposed to modernity, but that they wanted an 'Italian modernity'"[35]. O fascismo modernista procurou, portanto, realizar "a new synthesis between tradition and modernity"[36], que alguns autores têm denominado como "third way"[37]. Esta pressupunha uma distinção entre uma modernidade "saudável" e outra "perversa"[38]. O propósito a atingir era nacionalizar e reespiritualizar a modernidade, ou, nas palavras do Duce, obter "un nuovo tipo di civiltà, che armonizzi le tradizioni con la modernità, il progresso con la fede, la macchina con lo spirito"[39].

Paralelamente à discussão do conceito de modernismo, estudos na área da história da cultura têm problematizado, quer a suposta homogeneidade da linguagem artística dos regimes fascistas e fascizantes, quer a sua pretensa impermeabilidade às vanguardas. Nos casos em que se verifica um pluralismo de opções estéticas, situação que é a regra e não a excepção (como antes se lia o caso italiano), argumenta-se que tal sincretismo, longe de significar a ausência de uma política cultural total própria (tese outrora dominante[40]), assenta numa lógica consciente de inclusão (não desprovida de imposições e contrapartidas), própria dos

---

n. 2, p. 293-316, Apr. 1996; ADAMSON, Walter L. Avant garde modernism and Italian fascism: cultural politics in the era of Mussolini. **Journal of Modern Italian Studies**, London, v. 6, n. 2, p. 230-248, 2001; FRITZSCHE, Peter. Nazi modern. **Modernism/Modernity**, Baltimore, v. 3, n. 1, p. 1-22, Jan. 1996; GRIFFIN, Roger. The reclamation of fascist culture. **European History Quarterly**, London, v. 31, n. 4, p. 609-620, 2001; GRIFFIN, Roger. Modernity, modernism, and fascism: a 'mazeway resynthesis'. **Modernism/Modernity**, Baltimore, v. 15, n. 1, p. 9-24, Jan. 2008; GRIFFIN, Roger. The sacred synthesis. The ideological cohesion of fascist cultural policy. **Modern Italy**, s/l [Abingdon/New York], v. 3, n. 1, p. 5-23, 1998.

[34] GENTILE, Emilio. **The Struggle for Modernity.** Nationalism, Futurism and Fascism. p. 46.

[35] Ibidem, p. 74.

[36] Idem.

[37] BEN-GHIAT, Ruth. Italian fascism and the aesthetics of the 'third way'. **Journal of Contemporary History**, p. 293-316.

[38] GENTILE, Emilio. **The struggle for modernity.** Nationalism, Futurism and Fascism, p. 74.

[39] MUSSOLINI, Benito. Discorso pronunciato davanti all'Assemblea quinquennale del Regime per la convocazione dei nuovi comizi elettorali in Roma". 10 de Março de 1929 [Consulta 26 de Janeiro de 2012]. Disponível em: http://www.mussolinibenito.it/discorsodel10_03_1929.htm

[40] Assim constata Roger Griffin: GRIFFIN, Roger. The sacred synthesis. The ideological cohesion of fascist cultural policy. **Modern Italy**, p. 5; GRIFFIN, Roger. Modernity, modernism, and fascism: a 'mazeway resynthesis'. **Modernism/Modernity**, p. 18.

fascismos. As contradições e paradoxos tendem, assim, à luz dos mais recentes contributos historiográficos[41], a tornar-se apenas aparentes.

A (des)construção de um moderno singular e internacional

A abusiva equivalência estabelecida entre arquitectura moderna e Movimento Moderno – designação que se instala, com sistematicidade, pela mão do historiador e crítico de arte Nikolaus Pevsner, na obra *Pioneers of the Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius*, publicada em 1936 e reeditada sucessivamente[42] – tem dificultado o reconhecimento da modernidade de propostas que diferiram do arquétipo fixado (e codificado sob a designação Estilo Internacional) em torno das obras de Walter Gropius, Le Corbusier ou Mies van der Rohe. Uma arquitectura cúbica, padronizada, horizontalizante, de expressão e alcance internacionais, de coberturas planas, de fachadas envidraçadas e despidas, que anunciava ou potenciava, segundo os seus arautos, o advento de uma sociedade igualitária e desalienada.

A designada "crise" do Movimento Moderno, manifestada a partir da Segunda Guerra Mundial, residiu, na nossa perspectiva, na progressiva consciência de que o fornecimento de uma resposta arquitectónica universal aos desafios e dilemas resultantes do processo de modernização – resposta a um tempo estética e

[41] Ver, nomeadamente, CROWLEY, David. National Modernisms. WILK, Christopher (ed.). **Modernism. designing a new world. 1914-1939**, p. 358; TAYLOR, Brandon. Post-modernism in the Third Reich. TAYLOR, Brandon; WILL, Wilfried van der (ed.). **The nazification of art:** art, design, music, architecture, and film in the Third Reich. Winchester: The Winchester Press, 1990, p. 128; WHYTE, Iain Boyd. nacionalsocialisme i moviment modern. BRITT, David (dir.). **Art i poder.** L'Europa dels Dictadors. 1930-1945. Barcelona: Centre de Cultura Contemporânea/Disputació de Barcelona, 1996, p. 262; STRATHAUSEN, Carsten. Nazi aesthetics. **Culture, theory and critique,** s/l [London], v. 42, n. 1, p. 6, 1999; SCHMID, Ulrich. Style versus ideology: towards a conceptualization of fascist aesthetics. **Totalitarian Movements and Political Religions**, s/l [London], v. 6, n. 1, p. 129, Jun. 2005; ADAMSON, Walter L. Avant garde modernism and Italian fascism: cultural politics in the era of Mussolini. **Journal of Modern Italian Studies**, p. 230; KOEPNICK, Lutz P. Fascist aesthetics revisited. **Modernism/Modernity**, Baltimore, v. 6, n. 1, Jan. 1999, p. 51-73; HUENER, Jonathan; NICÓSIA, Frances R. Introduction: The Arts in Nazi Germany. Continuity, Conformity, Change. HUENER, Jonathan e NICÓSIA, Frances R. (ed.). **The arts in nazi Germany.** Continuity, Conformity, Change. New York/Oxford: Berghahn Books, 2006, p. 5-6.

[42] A edição original foi reeditada, a primeira vez, pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1949, com uma significativa alteração no título: *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*. Contudo, a expressão "Movimento Moderno" continuou a ser utilizada no interior do livro.

político-social – constituiu, tão só, uma hipótese lexical entre outras possíveis e não necessariamente a melhor. Além disso, o racionalismo e o progressismo, de fundo iluminista [43], que sustentavam os princípios éticos do movimento, foram "rápidamente adoptados por los modos capitalistas de producción, distribución y consumo"[44]. A "crise" manifestou-se em dois planos. Impulsionou a reescrita da história do Movimento Moderno e abriu novos itinerários para a prática da arquitectura.

No segundo âmbito, proclamou-se o reencontro da arquitectura com a história, o meio, o homem comum e imperfeito[45]. Abriram-se as portas a uma "nova monumentalidade"[46]. O campo historiográfico concentrou-se, por sua vez, em trazer para a luz os silêncios sobre os quais a narrativa unificadora do Movimento Moderno se havia edificado. Com efeito, demonstrou-se que a ideia de um Movimento Moderno havia assentado numa visão espartilhada e seleccionada da teoria e da experiência arquitectónicas, inclusivamente da produzida pelos próprios "pioneiros". A crítica militante dos anos vinte e trinta apresentava uma concordância considerável acerca dos objectivos da nova arquitectura[47], quando, na verdade, os arquitectos chave do Movimento Moderno divergiam entre si e evoluíram de modo muito mais célere e contrastante do que reconheceu a narrativa monolítica que os interpretou. Além disso, um melhor conhecimento do seu percurso político-ideológico problematizou a generalizada crença na sua incorruptibilidade[48].

---

[43] Manfredo Tafuri salienta a influência da herança do Iluminismo no Movimento Moderno na obra *Projecto e Utopia*. Kenneth Frampton também inicia a sua *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, pela análise da arquitectura neoclássica.

[44] COLQUHOUN, Alan. **Modernidad y tradición clásica**. Madrid: Ediciones Júcar, 1989, p. 242.

[45] Sobre as novas tendências que emergiram a partir e/ou contra o Movimento Moderno, ver CORTÉS, Juan António. Artistic autonomy or functional determinism: the dilemma of form in modern architecture. REES, Richard (ed.). **Iberian DOCOMODO.** Conference proceedings. Third International Conference. Barcelona: Fundació Mies van der Rohe, s/d [1994], p. 19-26.

[46] TOSTÕES, Ana. **Cultura e tecnologia na arquitectura moderna portuguesa**. Tese (Doutoramento). Lisboa, 2002, p. 516-517.

[47] COLQUHOUN, Alan. **Modernidad y Tradición Clásica**, p. 278.

[48] Demonstrou-se que a aceitação, por parte de Mies van der Rohe, da encomenda do projecto do *Reichsbank* (Julho de 1933), meses depois da subida de Adolf Hitler ao poder, não configurou, como se julgava, um caso excepcional. Documentaram-se inúmeros percursos similares: "em Junho de 1934 [...], Gropius escreveu várias cartas a Goebbels, defendendo a 'germanidade' da nova arquitectura e chamando-lhe uma síntese "das tradições clássica e gótica", além de ter projectado salões de exposições para os nazis. Wassili Luchardt, Herbert Bayer, Hugo Häring e outras figuras descomprometidas dos anos vinte realizaram um trabalho muito duvidoso. Le Corbusier passou o ano

Na esteira de uma releitura historiográfica de postura inclusiva e problematizante[49], reconheceu-se a existência, entre outras, de tendências orgânicas, empiristas e expressionistas durante as quatro primeiras décadas do século XX[50]. Evidenciou-se, assim, que os trilhos apontados por Walter Gropius, Le Corbusier ou Mies van der Rohe não foram os únicos caminhos possíveis ou disponíveis para a modernidade arquitectónica. A primeira metade do século XX está longe de nos oferecer um hiato na utilização dos materiais autóctones, na valorização do contexto, no recurso à monumentalidade e ao ornamento, na materialização de um espaço simbólica e historicamente vivenciado[51]. A crescente atenção concedida, por exemplo, à obra de Alvar Aalto ou o fascínio pela arquitectura moderna da antiga África portuguesa e pela do Brasil inscrevem-se nessa reabilitação "justiceira".

A dicotomia entre moderno e regional/nacional não constituiu nem um exercício de retórica gerado *a posteriori* por vozes conservadoras insatisfeitas com o carácter apátrida do Movimento Moderno, tampouco uma querela exclusiva de

---

de 1941 em Vichy, tentando persuadir o regime fantoche a dar-lhe trabalho; Frank Lloyd Wright viajou com a maior alegria pela Rússia num dos mais infelizes períodos da sua história – durante as purgas; Philip Johnson, apoiando todos os grupos demagógicos, um após outro, chegou mesmo a visitar Hitler em Danzing, pouco depois de este ter invadido a Polónia". JENCKS, Charles. **Movimentos modernos em arquitectura**. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 48.

[49] Veja-se, nomeadamente: NORBERG-SCHULZ, Christian. **Intenciones en arquitectura**. 2. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998; TAFURI, Manfredo. **Teorias e história da arquitectura**. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988; FUSCO, Renato de. **Historia de la arquitectura contemporânea**. Madrid: Celeste Ediciones, reimp. 1994; TAFURI, Manfredo; CO, Francesco Dal. **Architettura contemporânea**. Milão: Electa, 1992; FRAMPTON, Kenneth. **Historia crítica de la arquitectura moderna**. 3. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987; KOSTOF, Spiro. **A history of architecture:** settings and rituals. 2. ed. NewYork/Oxford: Oxford University Press, 1995; SOLÀ-MORALES, Ignasi de. **Diferencias.** Topografia de la arquitectura contemporânea. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1995; MONTANER, Josep Maria. **A modernidade superada.** Arquitectura, arte e pensamento do século XX. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001; NORBERG-SCHULZ, Christian. **Los principios de la arquitectura moderna**: sobre la nueva tradicion del siglo XX. Barcelona: Editorial Reverté, 2005.

[50] Salientam-se, pelo seu carácter pioneiro, as seguintes obras: ZEVI, Bruno. **Verso un'architettura orgânica**. Torino: Einaudi, 1945; ZEVI, Bruno. **Frank Lloyd Wright**. 4. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1990; ZEVI, Bruno. **História da arquitectura moderna**. Lisboa: Editora Arcádia, 1973.

[51] LEŚNIKOWSKI, Wojciech (ed.). **East european modernism.** Architecture in Czechoslovakia, Hungary & Poland Between the Wars. London: Thames and Hudson, 1996; UMBACH, Maiken; HÜPPAUF, Bern (ed.). **Vernacular modernism.** Heimat, globalization, and the built environment; CROWLEY, David. National modernisms. WILK, Christopher (ed.). **Modernism. designing a new world. 1914-1939**, p. 341-373; CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e brasileiro.** A história de uma nova linguagem na arquitectura (1930-60). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006; WILSON, Colin St. John. **The other tradition of modern architecture.** The uncompleted project. London: Black Dog Publishing, 2007, p. 53.

regimes políticos onde a componente nacionalista se exacerbou com particular intensidade. Pelo contrário, tal antagonismo – forjado à custa da marginalização de outras propostas modernas que se afastaram da reverência racionalista, privilegiando uma aproximação expressionista ou orgânica – começou por ser cultivado pelo próprio Movimento Moderno, reduzido, de modo estratégico, a sinónimo de Estilo Internacional e esvaziado, nesse preciso momento (com alguma ironia), do seu conteúdo socialista/comunista.

Se a revisão do conceito de moderno permitiu reconhecer a modernidade de propostas que se afastaram da *tabula rasa* e se dedicaram à reutilização dos materiais locais e às reinterpretações da história e da tradição (precisamente a linha de pesquisa que seria aclamada a partir de década de cinquenta), não podemos continuar a analisar a arquitectura dos autoritarismos/totalitarismos segundo critérios de correspondência face ao modelo (aliás, utópico) do Movimento Moderno. Julgamos, por isso, pertinente equacionar a arquitectura dos regimes ditatoriais do século XX como uma via alternativa de modernidade que, não rejeitando globalmente as bandeiras do Movimento Moderno (novas possibilidades técnicas e uma metodologia associada a noções de progresso e eficácia), o procurou nacionalizar.

Moderno e nacional: os casos português e brasileiro

Abordar a problemática, longe de apaziguada, da relação entre os fascismos e a modernização[52], analisando, em particular, o modo como os Estados Novos português (1933-1974) e brasileiro (1937-1945) lidaram, ao longo da sua evolução, com este fenómeno, extravasa o escopo do presente artigo. Parece-nos crucial, todavia, salientar que, se consensualmente se aceita que o tema da modernização ganhou realce com a era Vargas, já no caso luso o excessivo peso conferido à dimensão tradicionalista e agrarista do salazarismo [53] tem dificultado o reconhecimento da vertente modernizante que também o compõe.

[52] Para uma síntese sobre esta matéria ver PAYNE, Stanley G. **Historia del fascismo**. Barcelona: Editorial Planeta, 1995, p. 569-572, 597-620.
[53] Sobre os seus reflexos ao nível cultural, cfr, sobretudo, MELO, Daniel. **Salazarismo e cultura popular (1933-1958)**. Lisboa: ICS, 2001; ALVES, Vera Marques. **Camponeses estetas no Estado Novo**: arte popular e nação na política folclorista do secretariado de propaganda nacional. Tese (Doutoramento). Lisboa, 2007.

Não se descura que o elogio da pobreza e da ruralidade como virtudes nacionais se casou com a insistente imagem de um povo "sofredor, dócil, hospitaleiro"[54], "pobre mas alegre"[55], com as suas "casinhas modestas mas limpas e claras"[56]. É, também, por demais conhecido o que António de Oliveira Salazar propôs como a "apologia da vida modesta", o "levar os portugueses a viver habitualmente", sem "aspirações excessivas", buscando "aquela mediania colectiva em que não são possíveis nem os miseráveis nem os arquimilionários"[57].

Contudo, o esforço reformista e o discurso da modernização – dividido, segundo Fernando Rosas, em duas correntes doutrinárias principais e "desencontradas", "o industrialismo e a 'neofisiocracia'" – integraram a realidade social e política do Estado Novo. O conservadorismo do regime é, pois, como frisa, por sua vez, Manuel de Lucena, insuficiente para o rotular de "imobilista", adverso a toda a modernidade e empenhado em "arredar Portugal de todo o progresso, opondo-se à sua industrialização"[58]. À semelhança de outros fascismos, a ditadura lusa não teve por objectivo percorrer o caminho de regresso ao passado. Tal itinerário aparece, desde logo, contrariado pelo modo como o regime se autocaracterizou.

O primeiro mandamento do *Decálogo do Estado Novo* (1934) afirma que este "representa o acordo 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"[59]. Em inúmeras intervenções públicas, António de Oliveira Salazar caracterizou o trabalho empreendido como "obra de regeneração" [60] e "revolucionária" [61], de "salvação nacional" [62] e de "resgate"[63], "desempoeirada, renovadora e sã"[64].

[54] **Entrevistas de António Ferro a Salazar**. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2003, p. 182.
[55] Ibidem, p. 187.
[56] Ibidem, p. 174.
[57] Ibidem, p. 172.
[58] LUCENA, Manuel de. Entre lucidez e paixão. **Análise social**, Lisboa, v. XXXVI, n. 106, p. 936, 2001.
[59] **Decálogo do Estado Novo**. Lisboa: SPN, 1934, p. 1.
[60] SALAZAR, António de Oliveira. **Discursos e notas políticas**, v. 1. 1928-1934, p. 153.
[61] Ibidem, p. 318.
[62] Idem.
[63] SALAZAR, António de Oliveira. **Discursos e notas políticas**, v. 2. 1935-1937, p. 105.
[64] **Entrevistas de António Ferro a Salazar**, p. 46.

É certo que, como elucidou Fernando Rosas, "a modernização económica nunca foi um objectivo em si mesmo, uma solução para o futuro do Estado Novo, mas algo que o salazarismo aceitava condicionalmente, como um risco, com vista a repor equilíbrios, minorar dependências, reforçar a segurança e a durabilidade do regime"[65]. Tal situação não colide, julgamos, com a leitura de Stanley G. Payne, para quem "o fascismo era fundamentalmente modernista, mas não estava interessado na modernização em si só e combateu vigorosamente certos aspectos da modernização, ou tentava ajustá-los novamente duma maneira fundamental"[66].

No equilíbrio oscilante entre conservadorismo e progressismo, próprio dos fascismos, houve, como frisa o autor de *Salazarismo e Fomento Económico*, espaço e viabilidade para a modernização, mesmo antes da vitória dos industrialistas no pós-Segunda Guerra Mundial. Aliás, as distintas vozes e iniciativas desenvolvimentistas – veiculadas e materializadas pela "direita das realizações"[67], "elite tecnocrática", em grande parte "recrutada no grupo profissional dos engenheiros", cuja afirmação e identidade colectiva se consubstancia durante a Ditadura Militar e o Estado Novo[68] – não se concebiam a si próprias como exequíveis sem o amparo de um Estado forte, capaz de impor um equilíbrio orçamental prévio[69]. Independentemente do tipo de fomento defendido, a modernização proposta e ensaiada pelas elites tecnocráticas e políticas foi pensada não apesar do regime, mas com a indispensável garantia da sua mão robusta e reguladora.

As obras públicas representaram, tanto no salazarismo como no varguismo, uma das facetas mais relevantes do esforço de modernização empreendido. Em ambos os casos, é no quadro do regime político que surgem a oportunidade e a viabilidade de uma aplicação da linguagem arquitectónica moderna que ultrapassasse o episódico. Os Estados Novos português e brasileiro detiveram a

[65] ROSAS, Fernando. **Salazarismo e fomento económico (1928-1948)**. Lisboa: Editorial Notícias, 2000, p. 59-60.
[66] PAYNE, Stanley G. Fascismo, modernismo e modernização. **Penélope**, p. 98.
[67] ROSAS, Fernando. **Salazarismo e fomento económico (1928-1948)**, p. 39.
[68] Sobre o grupo socioprofissional dos engenheiros, sobretudo Maria Paula Pires dos Santos Diogo, *A Construção de Uma Identidade Profissional. A Associação dos Engenheiros Civis Portuguezes: 1869-1937*, Lisboa, 1994, [policopiado]; Maria de Lurdes Rodrigues, *Os Engenheiros em Portugal*, Oeiras, Celta Editora, 1999.
[69] ROSAS, Fernando. **Salazarismo e fomento económico (1928-1948)**, p. 46.

capacidade de absorver jovens arquitectos, muitos opostos à sua cartilha ideológica, e de instrumentalizar a nova arquitectura na construção de uma imagem de actualidade e progresso. Os dois concatenaram, pese embora o peso maioritário relativo de uma ou outra corrente ao longo do seu percurso, mundividências estéticas diversas[70].

O mesmo discurso – o da procura e concretização de uma arte nacional – aparece a unificar experiências culturais diversificadas. Embora não nasça com o fascismo, alcança com ele um peso e uma operatividade sem precedentes, em virtude dos dispositivos de inculcação, censura e repressão implementados. Paulo F. Santos sublinha que "pese os aparentes antagonismos, o movimento neocolonial e o moderno tiveram pontos de contato; a procura da substância brasileira, da cultura brasileira, da realidade brasileira"[71]. No contexto luso, o epíteto de nacional abarcou desde a recuperação geometrizada de componentes do património edificado nas épocas medieval e moderna ao vocabulário eclético da "casa portuguesa". Sem contradição, estes signos historicistas e/ou regionalistas são frequentemente conjugados (mais do que sintetizados) com uma nota de actualidade: volumes dinâmicos, janelas rasgadas no sentido horizontal e óculos de inspiração marítima. Neste sincretismo se pretendeu encontrar um tipo de construção "que esteja dentro da nossa época, mas, simultaneamente, dentro da nossa raça e do nosso clima"[72], "uma arquitectura moderna e… local"[73].

Leituras selectivas e valorativas dos respectivos passados arquitectónicos fundamentaram ensaios – mais formais e adjectivados em Portugal (simplificação e colagem de elementos decorativos passados aos "caixotes"); mais estruturais e substantivos no Brasil (destaque para a releitura tropical dos princípios de Le Corbusier) – de reconciliação entre tradição e modernidade. Os resultados problematizam a suposta homogeneidade da arquitectura moderna. A ela pertence, também, o esforço no sentido da nacionalização do Estilo Internacional, processo

[70] BRITES, Joana. **O capital da arquitectura. Estado novo, arquitectos e caixa geral de depósitos**. Tese (doutoramento). Coimbra, 2012, p. 296-349; VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a diversidade cultural. SILVA, Raul Mendes; CACHAPUZ, Paulo Brandi; LAMARÃO, Sérgio (org.). **Getúlio Vargas e o seu tempo**. Rio de Janeiro: BNDES, 2004, p. 151.
[71] SANTOS, Paulo F. **Quatro séculos de arquitectura**. Rio de Janeiro: IAB, 1981, p. 95-96.
[72] **Entrevistas de António Ferro a Salazar,** p. 134.
[73] F.C. [COSTA, Francisco]. Por uma arquitectura própria. A arquitectura moderna. **Arquitectura**, Lisboa, ano IV, n. 20, p. 80, Ago./Set. de 1931.

que alcançou proporções internacionais e cujas raízes devem ser descortinadas no século XIX.

Tendo presente que a linha de rumo perseguida apostava na aculturação do racionalismo de matriz francesa e alemã, compreende-se, sem paradoxos ou contradições, o elogio, em pleno salazarismo, à actuação modelar de Frank Lloyd Wright, "notabilíssimo arquitecto americano (...), partidário aceso do nacionalismo arquitectónico", em cuja obra "a poesia ganha em pureza o que falta às paredes em arrojos de cimento"[74]. Torna-se, também, inteligível o aplauso, impresso nas páginas do órgão da União Nacional, à arquitectura da Finlândia, país que "acabou por encontrar com instintiva segurança o seu 'modernismo'"[75]. Entende-se, ainda, a admiração que Raul Lino e Tomás Ribeiro Colaço confessaram pela arquitectura moderna italiana[76]. E percebe-se que este último tenha apontado, como exemplo a seguir, a realidade arquitectónica brasileira, que "integra o modernismo em feições de carácter próprio"[77].

Ao caso português aplicar-se-ia, assim, o esclarecimento que Suha Ozkan fez questão de vincar, afirmando que "it should be repeated here again and must be clearly pointed out that what has been rejected by most of the regionalist architects is not modernism but internationalism"[78]. A evolução das formas, o progresso técnico era, reconhecia-se, inevitável. Congelá-lo nunca foi uma ambição sustentada oficialmente. Desejava-se, apenas, o melhor dos dois mundos: uma arquitectura actual que não deixasse de revelar um cunho português. Poder-se-á discutir o carácter acrítico ou superficial com que se praticou esta linha de pesquisa, mas não restam dúvidas de que constituiu, para críticos, arquitectos e regime, um itinerário alternativo de modernidade.

---

[74] Arquitectura de hoje pelo estrangeiro. **A Arquitectura Portuguesa**, Lisboa, ano XXXI, 3ª série, n. 37, p. 22, Abr. de 1938.
[75] Arquitectura das cidades finlandesas. **Diário da Manhã**, Lisboa, ano XIII, n. 4552, p. 3, 5 de Jan. de 1944.
[76] LINO, Raul. Ainda as casas portuguesas. **Panorama**, Lisboa, nº 4, p. 10, Set. de 1941; COLAÇO, Tomás Ribeiro. Nota. **A Arquitectura Portuguesa**, Lisboa, ano XXIX, 3ª série, n. 24, p. 25, Março de 1937.
[77] COLAÇO, Tomás Ribeiro. O exemplo do Brasil. **A Arquitectura Portuguesa**, Lisboa, ano XXIX, 3ª série, n. 23, p. 8, Fev. de 1937.
[78] OZKAN, Suha. Regionalism within modernism. CANIZARO, Vincent B. (ed.). **Architectural regionalism. Collected writings on place, identity, modernity, and tradition**. New York: Princeton Architectural Press, 2007, p. 107.

Em boa parte da historiografia brasileira, o facto de a afirmação da arquitectura moderna se registrar na era Vargas continua a causar perplexidade, percepciona-se como característica exclusiva e distintiva (porque estranha) do seu moderno ou é, em maior ou menor grau, silenciado[79]. Nas leituras interpretativas do outro lado do Atlântico a associação da arquitectura pública ao poder instituído dificulta o reconhecimento da modernidade dos equipamentos edificados. Esta é remetida para o pós-Segunda Guerra Mundial, momento em que a classe dos arquitectos se politiza e mobiliza como parte da oposição ao Governo chefiado por António de Oliveira Salazar. Por seu turno, no Brasil permanecem por estudar as esferas de decisão e condicionamento do campo arquitectónico. Apolitizada em excesso, a narrativa triunfante divulgada sistematicamente para explicar o "processo de transformação que provocará uma revolução estética"[80] – narrativa herdeira, como defende Marcelo Puppi, do olhar totalizante e comprometido de Lucio Costa[81], antigo "discípulo" do neocolonial[82] – tende a circunscrever-se a três momentos fundamentais.

Inicia-se, em 1936, com a consultadoria de Le Corbusier a respeito do prédio do Ministério da Educação e Saúde (1937-1945), no Rio de Janeiro (actual Palácio Gustavo Capanema). O edifício, projectado por uma equipa de arquitectos (Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos) liderados por Lucio Costa, demonstrou a adaptabilidade da arquitectura moderna a uma escala monumental e a condições climatéricas diferentes das europeias.

Os dois eventos seguintes, ambos promovidos pelos EUA, foram, segundo Lauro Cavalcanti, determinantes para a afirmação da arquitectura brasileira e

[79] PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 259; CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília Neves (org.). **O Brasil republicano**. v. 2. **O tempo do nacional-estatismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 126-127; AMARAL, Aracy A. **Arte Para Quê?** A Preocupação Social na Arte Brasileira. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 283.
[80] CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e brasileiro**. A história de uma nova linguagem na arquitectura (1930-60), p. 9.
[81] PUPPI, Marcelo. **Por uma história não moderna da arquitectura brasileira.** Questões de historiografia. Campinas: Pontes Editores, 1998.
[82] SEGAWA, Hugo. **Arquitecturas no Brasil. 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 2010, p. 39.

respectiva autonomia em relação à matriz europeia[83]. A realização da Feira Mundial de Nova Iorque (1939-1940), com o tema "construindo o mundo de amanhã", ao impor a adopção do estilo moderno para os pavilhões das nações estrangeiras, forçou o Brasil a suspender o Decreto que, desde 1922, determinava a escolha do neocolonial para a representação do país. Lucio Costa e Oscar Niemeyer, autores do projecto vencedor, demonstravam, pela primeira vez, que o nacional não era incompatível com o moderno[84]. O facto dos arquitectos modernos terem conquistado o domínio do Serviço do Património Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)[85], criado em 1937, não é alheio à sua capacidade de ultrapassar o carácter ahistórico e iconoclasta que insuflava boa parte do Movimento Moderno.

Posteriormente, em 1943, a exposição novaiorquina intitulada "Brazil Builds: Architecture New and Old (1652-1942)", montada no Museum of Modern Art (MoMA) e com uma relativa vasta circulação em seguida, lançou o fascínio de arquitectos e críticos pela arquitectura brasileira moderna. O catálogo homónimo (objecto de culto por parte da terceira geração de arquitectos modernos portugueses[86]), como bem demonstrou Eduardo Costa, sedimentou a construção visual e historiográfica de um moderno associado a valores arquitectónicos tradicionais[87]. Progressivamente, o "caso" brasileiro começou a ser encarado e valorizado como terapêutico em face de um Movimento Moderno cuja ortodoxia era já questionada de forma contundente.

A nacionalização do Movimento Moderno, gizada tanto na prática como na retórica, constituiu, a nosso ver, o principal motivo para o triunfo da arquitectura moderna brasileira no Estado Novo varguista. Ela veio ao encontro da linha de rumo defendida, tanto pelo Governo como pelos movimentos literários de ponta da época, para a área da cultura: "o casamento de uma vanguarda erudita com

[83] CAVALCANTI, Lauro. Moderno e brasileiro: anotações para a história da criação de uma nova linguagem na arquitectura. PESSÔA, José; VASCONCELLOS, Eduardo; REIS, Elisabete et al. (orgs.). **Moderno e nacional**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2006, p. 18.
[84] SEGAWA, Hugo. **Arquitecturas no Brasil. 1900-1990**, p. 96.
[85] DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 95.
[86] TOSTÕES, Ana. Moderno e nacional na arquitectura portuguesa. A descoberta da modernidade brasileira. In: PESSÔA, José; VASCONCELLOS, Eduardo; REIS, Elisabete et al. (orgs.). **Moderno e nacional**, p. 113.
[87] COSTA, Eduardo. **'Brazil Builds' e a construção de um moderno, na arquitetura brasileira**. Dissertação (Mestrado), Campinas, 2009.

elementos tradicionais e populares"[88]. Na recepção das edificações, é frequente encontrar a crítica a associar a liberdade formal, em particular a expressividade dos volumes curvos, ao espírito barroco[89]. Os próprios arquitectos se esforçaram por se inscrever no debate sobre a identidade nacional, relacionando as suas produções com a simplicidade estrutural e despojamento da arquitectura do século XVIII[90]. À luz do exposto, não se afigura contraditória a vontade do regime de apoiar e instrumentalizar a arquitectura moderna. Segundo Monica Pimenta Velloso, numa afirmação que se poderia parafrasear para o caso português, "o ideal da brasilidade e da renovação nacional é, então, apresentado como o elo das duas revoluções: a artística e a política"[91].

[88] CAVALCANTI, Lauro. Moderno e brasileiro: anotações para a história da criação de uma nova linguagem na arquitectura. PESSÔA, José; VASCONCELLOS, Eduardo; REIS, Elisabete et al. (orgs.). **Moderno e nacional**, p. 11.
[89] MARQUES, Sonia. A alma nacional: barroca e ecleticamente moderna. Das eternas reinvenções de brasilidades. PESSÔA, José; VASCONCELLOS, Eduardo; REIS, Elisabete et al. (orgs.). **Moderno e nacional**, p. 41.
[90] CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e brasileiro.** A história de uma nova linguagem na arquitectura (1930-60), p. 48-49.
[91] VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília Neves (orgs.). **O Brasil republicano**. v. 2. O tempo do nacional-estatismo, p. 171.