

A DERIVA NACIONAL DA ARTE

PORTUGAL, SÉCULOS XIX-XXI

Nuno Rosmaninho



**A DERIVA
NACIONAL
DA ARTE**
PORTUGAL, SÉCULOS XIX-XXI

Nuno Rosmaninho

lúmen

Índice

9	Preâmbulo
15	1. A DERIVA
17	O princípio da incerteza
19	Triunfo
21	Anos vinte
22	A década dos extremos
25	Serenidade hiperbólica
26	A queda de um sistema
28	Indiferença e nostalgia
29	E agora?
33	2. PIONEIROS
34	A nação do Antigo Regime
37	Dúvida e desafio
39	Garrett e Herculano
42	A década das <i>Viagens</i>
43	3. O FASCÍNIO DA HISTÓRIA
44	Pintura de história
48	Património nacional
51	Monumentos portugueses
55	4. MANUELINO E NEOMANUELINO
57	Descoberta e glória do manuelino
61	Neomanuelino
63	Neo-românico
64	O manuelino entre as essências
67	5. ESCOLA PORTUGUESA DE PINTURA
68	O século de Grão Vasco
73	Nuno Gonçalves e o carácter português
77	O sistema nacional

79	6. PAISAGENS NACIONAIS
80	Autonomia
83	Arquétipos
84	Temas russos
86	Vistas suecas
89	7. PAX RUSTICA
90	Costumes rurais
91	Pitoresco
93	Harmonias neogarrettianas
95	O portuguesismo de Malhoa
96	Fotografia pictorialista
103	8. MÚSICAS NACIONAIS
104	Movimento global
106	Folclorismo e lusitanidade
109	9. CASAS NACIONAIS
110	Simples aparência
112	Vínculos simbólicos
114	EUA, Hungria, Polónia e Finlândia
116	Rússia
119	Roménia
125	10. CASA PORTUGUESA
126	A nação como prática e estereótipo
129	Alternativa aos chalés estrangeirados
131	O problema etnográfico
134	Eclectismo vernáculo
140	Harmonia ou pobreza?
145	11. DILETANTES E ESPECIALISTAS
146	Diletantes
147	Cépticos
149	Ramalho Ortigão, o sistematizador
151	Novos diletantes
153	José de Figueiredo e Reynaldo dos Santos, os especialistas da nação
156	Uma polémica exemplar
161	Programáticos
162	Resistentes
164	Novos críticos e indiferentes

165	12. VARIAÇÕES IDENTITÁRIAS
166	Temas
169	Interpretações caracterológicas
174	Caracterologia artística
177	Verdades intemporais
183	13. CLASSICISMO MONUMENTAL TOTALITÁRIO
184	Condicionamento político
186	Classicismos nacionais
187	Estilo pombalino
191	14. O DESAMPARO DE
191	Fernando Lopes-Graça
192	Recusa radical
193	Meandros folclóricos e essenciais
196	Ausência de uma escola musical
198	A dificuldade dos práticos
200	Razões estéticas e ideológicas
203	15. INTERNACIONALISMO DISSOLVENTE
205	Raízes oitocentistas
209	Antimodernismo totalitário e degeneração social
212	Bizarria, moda, raça, nação, fealdade, religião
215	Carácter judaico da arte moderna
216	Apelo à estatização do antimodernismo
217	Antimodernismo nacional
218	Domesticação da arte moderna
221	Antimodernismo religioso
223	Declínio do antimodernismo
225	16. ANTÓNIO FERRO, O ANTIMODERNISTA
228	Falso paradoxo
230	Cinco anos de modernismo ou de irreverência?
233	Contrição
234	Viragem
236	Estigmatização
237	Normalização
238	Propaganda nacional
241	17. A VIDA DAS PALAVRAS
243	Certezas

245	Dúvidas
247	Especificidades
254	Originalidade e cópia
259	Individualismo, colectivismo e universalismo
261	O paradoxo da liberdade
265	18. O TEMPO DAS INVARIANTES
266	Uma polémica em 1953
268	Longa duração
270	Novas sínteses
273	19. A NAÇÃO SEM NACIONALISMO
281	PALAVRAS FINAIS
285	Cronologia
343	Bibliografia

Preâmbulo

Sumário: Conceito de *arte nacional*. Historiografia artística portuguesa e nacionalismo. Nação: unidade, originalidade e diferença. A construção das nações na época contemporânea. Especificidade artística portuguesa: ambição, temas e carácter estereotípico. A identidade como narração.



A arte nacional é um conceito que aproxima e esclarece épocas, regimes e soluções estéticas. Valoriza a dimensão ideológica subjacente às formas artísticas, articula o tempo longo e a conjuntura e alarga a visão da realidade. A arte nacional é, em primeiro lugar, uma proclamação, cuja feição estereotípica tende, no final de Oitocentos, para o essencialismo. É o termo de uma dicotomia que tem como oponente a *arte internacional*. Integra-se no conceito mais amplo de «culturas nacionais» e traduz o desejo de dar um conteúdo ao sentimento de pertença à nação. Em Portugal, nasceu na primeira metade do século XIX, a partir de três assuntos («escola portuguesa de pintura», estilo manuelino e pintura de costumes) e desenvolveu-se até alcançar a máxima expressão por volta de 1940, determinando fenómenos tão diversos como o revivalismo neomanuelino, a *casa portuguesa*, a colonização ideológica do classicismo, a revalorização do estilo pombalino e a atitude antimoderna.

A história da arte em Portugal começa, verdadeiramente, em meados do século XIX. Primeiro, com o diplomata prussiano Atanazy Raczyński, na década de quarenta; depois, a partir dos anos setenta, com Joaquim de Vasconcelos. Raczyński produziu dois volumes de referência, utilizando, com grande sentido crítico, as informações disponíveis. Joaquim de Vasconcelos impôs-se como estudioso consistente e sistemático. Em comum, têm o repúdio pela «ignorância vaidosa para maior glória da Pátria».^[1] É verdade que Joaquim de Vasconcelos se interessou pelo contributo identitário das artes tradicionais, mas atacou com veemência alguns estereótipos mais comuns no seu tempo, nomeadamente os que se relacionavam com o estilo manuelino e a *escola portuguesa de pintura*.

Oitenta anos decorridos, coroando uma longa carreira, Reynaldo dos Santos defendeu exactamente o oposto. Segundo este autor, aliás também médico eminente, a arte era ininteligível sem um enquadramento nacional. O que mudou neste período? Quando é que o problema nacional começou a determinar os estudos artísticos? E como é que os determinou?

Os discursos em torno da especificidade artística nacional fazem parte de um processo de interpretação do passado. Partilham de uma ideologia, vitoriosa no século XIX, que assenta no princípio, denunciado por Patrick J. Geary, «de que os povos europeus são unidades sociais e culturais distintas, estáveis e objectivamente identificáveis, e de que se distinguem uns dos outros pela língua, pela religião, pelos costumes e pelo carácter nacional, características estas que são inequívocas e imutáveis».

Assim, o que for verdade na arte sê-lo-á também na literatura e na etnografia. Estes campos constituem modos particulares de vincar as mesmas ideias gerais. E entre estas conta-se uma radical. Patrick J. Geary defende que «as afirmações de que “sempre fomos um povo” são na realidade apelos para nos tornarmos um povo».^[2] Parafraçando-o, podemos dizer que «as afirmações de que “sempre tivemos uma arte” são na realidade apelos para criarmos uma arte».

A nação é uma identidade colectiva que apela a um discurso sobre a unidade, a originalidade e a diferença. É um fenómeno mental, *aprendido*, que não depende automaticamente de factores geográficos, étnicos ou

¹ Joaquim de Vasconcelos, *A Pintura Portuguesa nos Séculos XV e XVI*. Porto, 1881, pp. 9 e 35.

² Patrick J. Geary, *O Mito das Nações. A invenção do nacionalismo*. Lisboa, Gradiva, 2008, pp. 19 e 43.

religiosos, mas da vontade colectiva de viver em comum. Anne-Marie Thiesse dá uma forma extrema a esta ideia: «A nação nasce de um postulado e de uma invenção. Mas só se mantém viva com a adesão colectiva a essa ficção.»^[3]

As culturas nacionais constituem uma corrente internacional recente, que assenta, de modo paradoxal, na invenção de mitos da sua antiguidade. Nascem nas elites, mas propagam-se com rapidez até se converterem num movimento de massas. A partir de meados do século XVIII, a identidade nacional afirmou-se como um princípio criador original ao estabelecer uma nova teoria da cultura, que tende a substituir, como referência, a Antiguidade greco-romana pelas épocas «bárbaras» anteriores. *Regressa-se* ao povo e à sua cultura para encontrar os fundamentos da nação. Este livro conta uma parte dessa história interminável. Mostra o contributo da arte para a configuração da identidade portuguesa contemporânea.

Como facilmente se compreende, a invenção das culturas nacionais relaciona-se com a descoberta dos próprios países: descoberta da história, dos heróis, do povo e da própria paisagem. Se o patriotismo não é senão o «amor das nossas coisas», principalmente, como é natural, daquelas que melhor nos distinguem e exaltam, tal afeição supõe um conhecimento razoável do País, inexistente no princípio do século XIX. Nem a história, nem a literatura, nem a antropologia, nem os estudos artísticos e patrimoniais ofereciam nessa data uma imagem completa de Portugal.

O verdadeiro encontro com Portugal realizou-se nas décadas seguintes. Não nos referimos apenas à descoberta do património, mas da realidade geográfica e paisagística, entusiasticamente sugerida por Almeida Garrett nas *Viagens na Minha Terra* e, em 1843, num artigo do *Jornal de Belas-Artes*: sair das cidades, abandonar a política, tomar um vapor, subir o Tejo até Vila Nova, embarcar num batel e admirar, por fim, as «águas saborosas, margens risonhas, paragens ilustradas por acções generosas, – um panorama delicioso, uma continuada mutação de cenas lindíssimas!»

O conhecimento ultrapassa a mera soma de novas informações. Os artistas e os intelectuais não se limitaram a procurar uma identidade artística, criaram-na com a matéria que o passado oferecia e da maneira que o presente impunha. A palavra *nacional* difundiu-se com grande rapidez

³ Anne-Marie Thiesse, *A Criação das Identidades Nacionais*. Lisboa, Temas e Debates, 2000, p. 18.

a partir de 1820, como referência maior do vocabulário liberal. O futuro confirmou este sucesso, ao ponto de «o seu uso inflacionário» a ter convertido, como escreveu Telmo Verdelho, numa «palavra automática e quase irresponsável».^[4] A maior fonte de novidade foi o verbo *nacionalizar*, porque suscitou um processo de descoberta e de criação fortemente mobilizador, assente em dois aspectos complementares: a procura, no passado mais ou menos remoto, de uma singularidade artística portuguesa e o apelo para reaportuguesar as artes.

O desenvolvimento das identidades nacionais supôs que cada nação apresenta notórias especificidades culturais que é importante descobrir e preservar. Encontrar essa feição *sui generis* tornou-se um imperativo patriótico antes de haver conhecimentos suficientes. A especificidade artística portuguesa surgiu como uma ambição, um lugar-comum à procura de conteúdo. Ganhou espaço na década de 1840, tornou-se uma preocupação maior no final do século XIX e um desígnio obsidiante durante o Estado Novo.

A dinâmica insinuou-se a partir do estilo manuelino e da pintura dos séculos XV e XVI. E alastrou a fenómenos tão diversos como o revivalismo neomanuelino, a pintura de costumes, a *casa portuguesa*, o classicismo monumental totalitário, a revalorização do estilo pombalino e a atitude anti-moderna. Nos anos em que estas propostas nasceram para um debate que se havia de prolongar durante mais de um século, já o *Jornal de Belas-Artes* clamava pelo «regresso» ao povo, dando os mais vigorosos exemplos literários e elogiando as aproximações de Roquemont à pintura de costumes.

À primeira vista, parecia suficiente encontrar um estilo nacional. A sofisticação da pesquisa acabou por consagrar constantes estilísticas ou espirituais, vagas, inverificáveis, mas de grande ressonância e força mobilizadora. É evidente a tendência para conceber a arte como uma expressão da autonomia espiritual da nação. Ramalho Ortigão e José de Figueiredo radicaram a originalidade artística nas mesmas particularidades históricas, culturais, étnicas e mesológicas que fundamentam a independência nacional. E assim a arte nacional tornou-se uma aporia, uma necessidade e, como os regimes autoritários e totalitários vincarão, um dever.

⁴ Telmo dos Santos Verdelho, *As Palavras e as Ideias na Revolução Liberal de 1820*. Coimbra, INIC, 1981, p. 103.

Um dos elementos mais relevantes da arte nacional é o seu carácter estereotípico. Os artistas ouviram recorrentes apelos ao aportuguesamento, mas poucas indicações precisas sobre os procedimentos. A feição estereotípica alcançou uma das máximas expressões no fenómeno da *casa portuguesa*. Divididos pela ideologia, os defensores e os adversários discutiram-na sem se ouvirem. O regionalismo arquitectónico não configura apenas uma reacção à industrialização ou uma apologia do regresso ao campo. Demonstra a capacidade de o mundo rural sustentar uma cultura nacional.

A emergência de *casas nacionais* em países tão distintos como França, Hungria, Polónia, Finlândia, Suécia, Rússia, Roménia e EUA mostra a necessidade de a integrar no contexto internacional e de compreender que se está perante uma reinvenção, aliás nunca negada por Raul Lino. A *casa portuguesa* é um eclectismo vernáculo e, como todos os eclectismos, privilegia o decorativismo. A sua longevidade artística restaria incompreensível se não se observasse o fundamento nacional. O mito resistiu às verdades conhecidas porque é a expressão do ideário neogarrettiano e de um entendimento ecléctico da arquitectura e porque se converteu num dos mais persistentes abrigos da retórica da tradição consagrada pelo movimento das nacionalidades.

Gostaria que este livro fosse tomado como um ensaio acerca da certeza e da dúvida, mas não do erro. A identidade não é um facto, é uma narrativa. Não se demonstra, reconhece-se. É um lugar de convicções, não de cepticismos. Como um rio, foi murmúrio e torrente, cavou desfiladeiros, varreu as margens e terminou, em aparente placidez, num oceano de correntes profundas. Mas as questões identitárias não morrem. Reinventam-se em cada geração, em cada circunstância histórica, em cada época, porque exprimem, como mostrou Fernando Catroga, uma «procura activa de recordações», uma anamnese.^[5]

Com este tema, é fácil entrar num labirinto onde o estudioso alimenta mitos em vez de os examinar. Só empreendi o estudo da deriva nacional da arte portuguesa quando se tornou claro que a finalidade não era encontrar *características* (estilo, invariantes, idiosincrasias, etc.) mas *motivações*. Propus-me portanto analisar a identidade artística portuguesa sem cair

⁵ Fernando Catroga, *Memória, História e Historiografia*. Coimbra, Quarteto Editora, 2001.

na ânsia de a substantivar. A identidade não *é* o manuelino ou o azulejo, por exemplo. A identidade encontra-se na adesão emotiva a uma entidade colectiva que se traduz numa narrativa que em certas épocas se exprime através do manuelino ou do azulejo. Neste sentido, torna-se inútil concluir se o manuelino é português, sendo preferível verificar como este estilo respondeu ao perene intuito de diferenciar e valorizar Portugal.

Os eflúvios nacionais medraram até se aparentarem a um narcisismo colectivo. As dúvidas sobre as *nossas* competências e especificidades foram silenciadas, recalcadas, escondidas atrás de afirmações categóricas insusceptíveis de crítica. A nação é um ser narcísico que sente a discórdia como uma diminuição. E no entanto a imposição nacionalista da obediência é a sua maior prova de fraqueza. Este facto, que a política talvez não possa demonstrar, ressalta bem nas artes plásticas.

Quando comecei a estudar os temas que conduziram a este volume, estava longe de pensar num ponto de chegada tão drástico. Mas é impossível não reparar agora que o fascínio se desencadeou perante o esplendor das certezas indemonstráveis.

1. A deriva

Sumário: O princípio da incerteza. Surgimento das interpretações identitárias da arte em início do século XIX. Primeiras formulações estruturadas na década de 1840: estilo manuelino, pintura de costumes e escola portuguesa de pintura. O tom esperançoso e vago. Oratória patriótica sobre o património. As convicções do marquês de Sousa Holstein, as teorizações complexas de Luciano Cordeiro e as dúvidas de Joaquim de Vasconcelos. O cepticismo em final de Oitocentos. A refundação identitária de Ramalho Ortigão e do neolusitanismo. **Triunfo.** A renovação do nacionalismo cultural na última década do século XIX. Sinais de revitalização patriótica: o neogarrettismo, a revista *Arte Portuguesa* e *O Culto da Arte em Portugal* de Ramalho Ortigão. Mistura de decadentismo e esperança. A historiografia de José de Figueiredo e a vitória do nacionalismo artístico. A revelação dos painéis de Nuno Gonçalves. Fervor identitário, certezas artísticas. Promoção da casa portuguesa. **Anos vinte.** Entre as certezas nacionais e a paixão pelo novo e moderno. O problema identitário do cosmopolitismo. As vanguardas: aberração risível e não ameaça. O iconoclasta António Ferro. **A década dos extremos.** Os conflitos identitários dos anos trinta. O modernismo como perigo sistémico. Tentativas de conciliação entre nacional e moderno. Domesticação do modernismo. O combate terminológico. A ideia de «um estilo português de arquitectura moderna». Ataque nacionalista às soluções internacionais. A denúncia do «gosto doentio do que é estrangeiro» (Salazar). Os direitos da nação. Intolerância artística: os casos de Tomaz Ribeiro Colaço e Arnaldo Ressano Garcia. **Serenidade**

hiperbólica. O apaziguamento do nacionalismo artístico a partir dos anos quarenta. Os nacionalistas pensam que ganharam o combate da década anterior. A busca de um «carácter português modernizado». As certezas intemporais da historiografia. Reynaldo dos Santos: originalidade, caracterologia e segurança ontológica. **A queda de um sistema.** Críticas aos simplismos estéticos do nacionalismo. Os jovens arquitectos dos anos quarenta contra a casa portuguesa. A dificuldade dos patriotas em operacionalizarem a «tradição» e o «ambiente local»: um exemplo em Coimbra (1945). Raul Lino e as persistências antimodernas. Esgotamento criativo do nacionalismo a partir dos anos cinquenta. A identidade artística portuguesa torna-se uma questão sobretudo teórica e historiográfica, apesar do arroubo da Filosofia Portuguesa e das propostas de António Quadros. Indiferença e nostalgia. O declínio do sistema artístico nacional e as tentativas de renovação através do conceito de universalismo. A vitória do cosmopolitismo a partir dos anos de 1970. Artistas que desprezam o enfoque nacional. A atracção pela «internacionalização absoluta». Um debate exemplar realizado em 1990. Os artistas acima da nação. A entusiasmada integração europeia e o surto de nostalgia nacional. Joana Vasconcelos e o regresso da tradição. Como se pode ser nacional na actualidade? O conceito de glocal. Culturas hegemónicas. A nação como «novo regionalismo». Os dispositivos de poder geocultural na música, segundo António Pinho Vargas. O poder dos centros. A nação como periferia. O internacionalismo é um valor ou um instrumento de dominação cultural? A nação como «conceito anacrónico», segundo António Pinto Ribeiro. Seis motivos para os Estados não prosseguirem políticas assentes na ideia de cultura nacional. O autor acima do lugar onde nasceu. Países que se fazem representar por artistas estrangeiros. **E agora?**



O século XIX começou sob o signo da incerteza política e artística. Portugal oscilava entre a ameaça francesa e o domínio britânico, entre o absolutismo e o liberalismo, entre a obscuridade das artes e a briosa reivindicação da sua antiguidade. A identidade colectiva que vinha do Antigo Regime ainda não apresentava aquela unicidade que marca o exclusivismo nacional contemporâneo.

O princípio da incerteza

Almeida Garrett fixou os tópicos do primeiro momento da deriva que nos propomos narrar. A história, o povo e a paisagem alimentaram uma renovação que se acelerou a partir de 1840. Foi nesta década que se estabeleceram os principais territórios do nacionalismo artístico: a reinvenção do património (desenhada por Alexandre Herculano em 1838-39), o desenvolvimento da pintura de história, o «surgimento» do estilo manuelino, a configuração hipotética de uma «escola portuguesa de pintura» e a emergência da pintura de costumes.

Enquanto o rei D. Fernando dava um forte impulso ao revivalismo arquitectónico mandando construir o Palácio da Pena, em Sintra, Auguste Roquemont, que decerto conhecia o estudo de Varnhagen sobre o manuelino, vislumbrou neste estilo «alguma coisa de privativo, que pertence unicamente a Portugal».^[1] Estas e outras afirmações, realizadas até aos anos sessenta, têm em comum o tom esperançoso e vago. A norma historiográfica reconhecia particularidades colectivas sem propiciar grandes entusiasmos. Os Mosteiros da Batalha e dos Jerónimos já atraem a oratória patriótica de Latino Coelho. Manuel Maria Bordalo Pinheiro pensa no melhor modo de tornar a pintura imune à influência externa. Júlio Dinis valoriza a inspiração musical popular. Faltava porém incutir a cada faceta da arte nacional o arroubo que os leitores de Garrett colhiam nas *Viagens na Minha Terra*.

Hoje, sabemos que o caminho apontava para a acentuação das particularidades artísticas dos séculos XV e XVI. Os intelectuais do Rotativismo tinham mais dúvidas. O marquês de Sousa Holstein tentava ser categórico acerca da existência de uma «escola portuguesa de pintura». Teófilo Braga dava isso por adquirido e acrescentava o estilo manuelino ao seu programa ideológico. Mas Luciano Cordeiro via nestas tentativas um dogmatismo ridículo e audacioso. Não havia, então, uma arte portuguesa?

O fundador da Sociedade de Geografia de Lisboa encarou o problema numa conferência, em 1876. Retirada a grandiloquência, as ideias de Luciano Cordeiro resumem uma época que oscilava entre as convicções fáceis e as teorizações improdutivas. Na sua opinião, a arte é o «eco fidelíssimo» da «acção complexa do Meio, da Tradição e da Evolução»,

¹ Atanazy Raczyński, *Les Arts en Portugal*. Paris, Renouard et C.^{ie}, 1846, p. 410.

«três leis supremas das sociedades humanas». A arte nacional forma-se, como a própria nação, da fusão ou justaposição de *tradições*, *influências* e de *elementos diversos*. O motor do processo são «diversíssimas causas» agindo «num dado meio natural». Munido deste arsenal teórico, Luciano Cordeiro achou-se na posição confortável de muitos patriotas futuros: máxima confiança para exigir uma *arte nacional* e mínima capacidade para orientar os procedimentos; o elogio da nação mesclado com a crítica feroz; a vitimização do incompreendido que quer educar os concidadãos. Portugal «não podia deixar de imprimir na Arte o cunho da sua individualidade moral». Competia aos portugueses reagir contra as influências francesas e trabalhar para expressar o «sentimento» e a «tradição nacional».^[2]

A elocução majestática de Luciano Cordeiro não teve seguidores imediatos. O presente estava a ser feito por artistas e mecenas que promoviam as vistas rurais e o neomanuelino. A pesquisa do passado longínquo tardava a desenvolver-se. Enquanto não surgiu Joaquim de Vasconcelos, a incipiente historiografia artística parecia tolerar todas as fantasias. Por isso, quando este estudioso regressou da Alemanha e se dedicou ao estudo sistemático do património português, abriu um conflito imediato com os *patriotas*.

A entrada de Joaquim de Vasconcelos na questão nacional fez-se com estrondo. Em 1881, escreveu *A Pintura Portuguesa nos Séculos XV e XVI* contra o marquês de Sousa Holstein e, fazendo suas as já citadas palavras de Raczyński, contra «a ignorância vaidosa *para maior glória da pátria*». Após décadas a falar de escola e de originalidade, propôs uma definição que ficou como referência durante mais de meio século. Depois de negar a originalidade da chamada escola de pintura, o primeiro grande historiador de arte português avançou para o manuelino. Em 1884, realizou em Coimbra uma conferência onde procurou mostrar que não era original nem um estilo propriamente dito.

Continuava a haver muitas dúvidas acerca daquilo que se ocultava sob a designação de *arte portuguesa*. A geração nacionalista do princípio do século XX viu estes anos como uma época de descrença e de hipercriticismo, mas também de correcção das ingenuidades do marquês de Sousa Holstein. O patriota Inácio de Vilhena Barbosa não via pertinência portu-

² Luciano Cordeiro, *Da Arte Nacional*. Lisboa, 1876.

guesa no manuelino. Os melómanos não vislumbravam música original. O cepticismo era forte. Mas começou a mudar através da acção reparadora de Ramalho Ortigão que, prestes a entrar numa década de refundação identitária, fez o ponto da situação: «Muitos entendem *a priori* que não existem em Portugal os elementos de uma Arte propriamente portuguesa. Alguns, comparando a nossa produção artística com a da Espanha e a da Itália, chegam a recusar faculdades de arte, universalidade de gosto, correntes gerais de emoção, tradição estética, a uma raça composta de elementos tão variados e tão complexos como os que constituem o povo português.»^[3]

As cartas que o escritor e futuro embaixador Alberto de Oliveira recebeu depois da publicação de *Palavras Loucas*, uma das expressões mais relevantes do neolusitanismo finissecular, proporcionam uma visão geral. Em 1891, Guerra Junqueiro, embora ciente do valor da língua, recusava uma «arte geográfica, delimitada por fronteiras». A «arte nacional, anedoticamente, estreitamente nacional, é de sua natureza uma arte inferior», escrevia ele. «Os Estados Unidos do Globo, eis o ideal supremo.» Em 1894, Oliveira Martins aceita «a forte semente de nacionalismo e o propósito de rejuvenescimento pelo baptismo ou confirmação popular». Eça de Queirós lembra que «a humanidade não está toda metida entre a margem do rio Minho e o cabo de Santa Maria» e que «não se curam misérias ressuscitando tradições».^[4]

Os anos noventa não dissipam dúvidas, mas criam vontades e certezas. Aceitam que a originalidade colectiva resulta da reinvenção de influências externas. Foi com este recurso que Ramalho Ortigão trabalhou para impor a especificidade manuelina.

Triunfo

No ano em que Alberto de Oliveira lança o *neogarrettismo*, é apresentado ao país o prospecto da revista *Arte Portuguesa*, que pretende «fundamentar e robustecer o sentimento da nacionalidade». A leitura dos seis números

³ Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa*. Vol. III. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1947, p. 138. Artigo originalmente publicado em Abril de 1890.

⁴ Alberto de Oliveira, «O nacionalismo na literatura e as *Palavras Loucas*», *Lusitânia*, Lisboa, vol. III, fasc. VII, Outubro de 1925, citações das pp. 24, 25 e 31.

mostra que isso se conseguiria através da pintura de costumes, enaltecida por Gabriel Pereira e Ramalho Ortigão, da interpretação de «alguns trechos bem sugestivos da nossa paisagem», indicada por José Pessanha, da «resistência contra a invasão da fancaria importada» e as «pedantescas reconstruções do passado», denunciadas por Manuel de Macedo, da reinvenção da casa rural da Beira, descrita por Henrique das Neves, dos «caracteres duráveis e profundos» da estética portuguesa, analisados por Gabriel Pereira, e da adopção de nós de marinheiro, proposta por A. A. Baldaque da Silva.

A revista, com a «enérgica propaganda» que, nas palavras do director e aguarelista Enrique Casanova, «tendia toda, mais ou menos directamente, à criação de uma arte portuguesa, e portuguesa de lei», marca o ponto culminante do nacionalismo artístico oitocentista. É o ano em que Vianna da Motta compõe a *Sinfonia «À Pátria»*. É a década da «invenção de Portugal na música erudita», como lhe chamou Teresa Cascudo.

A publicação de *O Culto da Arte em Portugal*, por Ramalho Ortigão, em 1896, lança a deriva no século XX. Reynaldo dos Santos recordou, com emoção, que este foi o primeiro livro de arte que leu em português. Talvez tenha sido o breviário de uma transformação discursiva. No momento em que pretendia ultrapassar o pessimismo colectivo, o autor das *Farpas* pinta-o com os tons mais negros do vocabulário decadentista: desfalecimento, esterilidade, degeneração, servilismo, desnacionalização, catástrofe, perversão, vexame, de um lado; temperamento, espírito, tradição, ideal, puro, genuíno, glória e génio, do outro.

Para o melhor e para o pior, a arte passa a ser o espelho da «autonomia mental» dos povos. Se Portugal não quisesse ficar para trás, teria que se impor por esta via, mostrando não apenas uma originalidade circunstancial mas um acordo íntimo, profundo e irredutível. A nova tarefa reclamava uma nova historiografia. José de Figueiredo construiu-a nos catorze anos seguintes.

Depois de ter permanecido vários anos em Paris, encetou em 1901 um processo de refundação do discurso nacional. Começou, timidamente, colhendo os frutos como eles se apresentavam. À semelhança de outros autores, enalteceu os paisagistas e lembrou que «a arte, sempre que se desnacionaliza, fatalmente se amesquinha e rareia». Mas nesta primícia literária ainda se deixou tocar pelo pecado da dúvida. «Estilo propriamente

nosso», escreveu ele, é uma «coisa que, em rigor, a bem dizer não temos». O manuelino, sempre tão valorizado, parecia-lhe o menos português dos estilos. Aceita que o Mosteiro dos Jerónimos e a Torre de Belém são «acentuadamente portugueses» na decoração, mas era ao românico que pedia a «futura renascença arquitectónica».

Os seus estudos de 1908 e 1910, acompanhados pelo restauro e exposição dos painéis de S. Vicente, não alteraram substancialmente as antigas resistências de Joaquim de Vasconcelos e as agora mais visíveis de Coelho de Carvalho. Mas o entusiasmo público por aquela revelação pictórica era mais poderoso. Talvez não seja arriscado dizer que o nacionalismo artístico se apresentava vitorioso cerca de 1920. Em breve, era já com despeito que se miravam os tempos de «descrença» anteriores à «reintegração» dos painéis de Nuno Gonçalves.

Enquanto se propagava o fervor dos painéis, a revista *A Arquitectura Portuguesa* procedia à divulgação militante de um novo tipo de moradia conhecido por *casa portuguesa*, ampliando assim a repercussão dos projectos de Raul Lino e Edmundo Tavares.

Anos vinte

Nos anos vinte, o fundamento nacional da arte é uma evidência que se aceita e se exalta. Entre os mais entusiastas contam-se Raul Lino, nas suas produções literárias e arquitectónicas, e os historiadores José de Figueiredo e Reynaldo dos Santos. No entanto, o público dos magazines sentia-se mais espevitado pela ideia do novo.^[5] E alguns intelectuais chegavam a divertir-se com formulações antinacionais, ditas para escandalizar. António Ferro é um desses iconoclastas, invectivador de Garrett e dos neogarrettianos. Algumas propostas de síntese entre os dois mundos – a mirífica escola de arte moderna portuguesa – não ocultam a separação e até o conflito de princípios, que havia de se expressar numa curiosa inferência: «as influên-

⁵ É o que se nota no jovem Fernando de Pamplona, que se abstém de ajuizar a evolução do pós-guerra, exalta a nevrose da «nossa Idade» e alude ao *charleston* como «o embaixador extraordinário do cubismo» na dança. Nos anos quarenta, seria um dos mais ferozes adversários do «modernismo». (Fernando de Pamplona, «Do cravo ao *jazz-band*», *Ilustração*, Lisboa, ano III, n.º 69, 1 de Novembro de 1928, p. 35.)

cias cosmopolitas e, portanto, desnacionalizadoras».^[6] As vanguardas não passam de uma ténue ameaça, um circo de aberrações risíveis que, exceptuando Mário Saa, pouco preocupam os nacionalistas, confortavelmente instalados na opinião dominante.^[7]

A década dos extremos

A década seguinte revela-se muito diferente. É um tempo não apenas de diversidade mas de extremos e, portanto, de conflitos. Parecia impossível criar em Portugal um sistema artístico alheio à nacionalidade. A nação constituía um dado consensual. O combate travava-se na sua interpretação. Em inquérito promovido pelo jornal *O Diabo*, Álvaro Cunhal refere que «o universalismo na arte moderna não é contrário à existência de quaisquer características nacionais na obra de arte». Adolfo Casais Monteiro concorda que «não há arte sem características nacionais». Gaspar Simões diz que a arte tem «origem nacional, repercussão universal». E António Pedro, com salvaguardas, afirma que «só de uma arte profundamente humana, como a moderna, pode nascer um estilo nacional».^[8]

Apesar destas fórmulas, com o seu quê de empolado, o nacionalismo cultural defronta-se com alternativas cada vez mais poderosas. O modernismo é o autêntico perigo sistémico: internacionalista, individualista e antinaturalista. Quando a ironia se revelou insuficiente para o deter, levantaram-se vozes pela sua moderação ou proibição. A revista *A Arquitectura Portuguesa* oferece um quadro elucidativo das forças desencontradas que então operavam.

A década abre com expressões de apreço pelo modernismo, muitas vezes entendido num sentido decorativo e, por assim dizer, domesticado. As novas construções, que poderiam ser originais sem perderem a graça, como se lê na revista *Civilização*, surgiam aos olhos de muitos articulistas

⁶ Palavras de Castro Fernandes, subsecretário de Estado das Corporações e da Previdência Social, em 1947, proferidas no acto de posse da Junta Central das Casas do Povo, citadas por Joana Damasceno, *Museus Para o Povo Português*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2010, p. 135.

⁷ Mário Saa, *A Invasão dos Judeus*. S.l., s. e., (1925?).

⁸ «Depõem críticos e artistas acerca da génese e da universalidade da arte moderna», *O Diabo*, Lisboa, ano V, n.º 240, 29 de Abril de 1939, pp. 4-5 e 8.

como as casas do futuro. Ao lado destas opiniões, que aceitam a historicidade do belo, lêem-se artigos em defesa da tradição, dos valores da família e da religião. É um discurso que vem do século XIX e sobrevive como lugar-comum.

Entre os dois registos, ocorrem tentativas de conciliação. Perante a exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes, em 1932, Leitão de Barros aludiu aos «chamados artistas modernistas portugueses ou Portugalizados».^[9] O conceito de *moderno* mantém-se operatório, embora no âmbito de um combate pela sua apropriação simbólica. António Ferro foi mestre na redução da «modernidade» às ideias de actualidade e de simplicidade etnográfica, difundidas pelo Secretariado da Propaganda Nacional. A síntese entre moderno e tradicional é que daria origem, para muita gente, a uma *arte portuguesa do Estado Novo*. Isso está bem expresso na representação de um grupo de artistas descontentes com o resultado do concurso para o monumento ao Infante D. Henrique em Sagres. A crença de que seria possível criar «um estilo português de arquitectura moderna, pelo predomínio do padrão» decorre tanto de uma convicção estética como da subserviência política.^[10]

Não obstante a diversidade de atitudes, o que melhor caracteriza os anos seguintes é o ataque nacionalista às soluções internacionais. O ano de 1933, fundamental no plano político, também se revela decisivo neste campo. A entrevista de Oliveira Salazar a António Ferro dá o tom.^[11] O estadista verbera «o gosto doentio do que é estrangeiro» e confere à arte, para agrado do futuro propagandista, uma função e uma urgência política. Raul Lino congratula-se com estas palavras e envia a Salazar o seu último livro com a recomendação de proibir o «internacionalismo dissolvente», o modernismo materialista, maquinal e comunista. Arma-se assim uma teoria política da arte nacional que não parou de crescer até 1940. Ao ser

⁹ L[eitão] de B[arros], «A exposição de arte moderna na Sociedade Nacional de Belas-Artes», *O Notícias Ilustrado*, Lisboa, II série, ano V, n.º 237, 25 de Dezembro de 1932, pp. 4-5 e 7.

¹⁰ Pedro Vieira de Almeida, que publicou este documento, sugere que a representação é «muito provavelmente o resultado de um movimento lançado por Cottinelli Telmo, a ele se terá colado Carlos Ramos, e ambos terão contado com a adesão de Pardal Monteiro e com a de José Cortês». (Pedro Vieira de Almeida, *A Arquitectura no Estado Novo. Uma leitura crítica. Os Concursos de Sagres*. Lisboa, Livros Horizonte, 2002, p. 86.)

¹¹ António Ferro, *Salazar. O homem e a obra*. [Lisboa], Empresa Nacional de Publicidade, [1933], sobretudo pp. XXXIII-XXXV e 86-90.

estatizado, o nacionalismo artístico deixou de ser «principalmente questão de bom gosto ou de cultura estética», como agudamente viu Raul Lino, e converteu-se em assunto «de muita importância, de urgente necessidade, na obra reconstrutiva duma nação».^[12]

Continua a haver lugar em *A Arquitectura Portuguesa* para defender a inovação; para clamar liberdade em relação às «regras impositivas», aos «preconceitos», ao «tradicionalismo» e ao «classicismo opressor»;^[13] para a defesa de uma prática «sem preocupação de modernismo ou tradicionalismo»^[14]. Mas crescem as vagas nacionalista e antimoderna, reforçando-se mutuamente e chegando a confundir-se.^[15]

Parece assente a necessidade de colocar a cultura «ao serviço da Nação» e de ser o próprio Estado a dirigir a nacionalização da cultura.^[16] O nacionalismo ortodoxo torna-se incontente. A ruidosa exigência de se fazerem «casas portuguesas em Portugal» e a virulenta carta do crítico e jornalista Tomaz Ribeiro Colaço ao cardeal patriarca de Lisboa, bem como as invectivas de Arnaldo Ressano Garcia, presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, contra a «pintura avançada» são, em 1939, um ponto de chegada não apenas de uma década mas de um século.^[17] Não voltaria a registar-se uma intensidade emotiva tão forte.

¹² Cartas enviadas por Raul Lino a Oliveira Salazar em 7 de Março e 23 de Agosto de 1933, transcritas no nosso trabalho *O Poder da Arte. O Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2006, pp. 348-350.

¹³ «Uma casa em estilo modernista. Projecto de A. R. Silva Júnior», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano XXVI, n.º 10, Outubro de 1933, pp. 88-89.

¹⁴ Memória descritiva da estação ferroviária do Carregado, por Cottinelli Telmo. (Cottinelli Telmo, «Caminhos-de-Ferro Portugueses. Novo edifício de passageiros na Estação do Carregado. Arquitecto EBAL José Ângelo Cottinelli Telmo», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano XXVI, n.º 11, Novembro de 1933, pp. 101-103. Introdução sem indicação de autoria. Por lapso, a data indicada é Setembro de 1933.)

¹⁵ A entrevista a um jovem pintor no semanário oficioso *Bandarra* traduz os novos tempos. Contra os «oportunistas infelizes», José Amaro presta vassalagem a Salazar e à «certeza contemporânea» que é o sentimento nacional. (Azinhal Abelho, «A geração contemporânea de Salazar, a geração da ordem, diz de sua justiça. I – O pintor José Amaro», *Bandarra. Semanário da vida portuguesa*, Lisboa, ano I, n.º 39, 7 de Dezembro de 1935, p. 8. Entrevista.)

¹⁶ Ideia expressa, por exemplo, no Decreto-Lei n.º 26111, de 19 de Março de 1936, que aprova o regulamento da Junta Nacional da Educação. Assegurar «a existência da ópera portuguesa» e *nacionalizar* o teatro são alguns dos objectivos enunciados no diploma. (*Diário de Governo*, I série, n.º 116, 19 de Maio de 1936, pp. 536-547.)

¹⁷ «Façam-se casas portuguesas em Portugal», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, III série, ano XXXI, n.º 46, Janeiro de 1939, p. 9; Tomaz Ribeiro Colaço, «Arquitectura e religião. Carta aberta de Tomaz Ribeiro Colaço ao Sr. Cardeal Patriarca de Lisboa», *A Arquitectura Portuguesa*,

Serenidade hiperbólica

Nos anos quarenta, o nacionalismo artístico retoma um certo apaziguamento. Com a segurança que nasce da aparente unanimidade, a propaganda do «estilo português» em arquitetura adquire uma serenidade comparável à de final de Oitocentos. Surgem expressões hiperbólicas como «portuguesíssimo telhado à portuguesa», «doce portuguesismo» e «nota bem portuguesa dos pormenores».^[18] A condenação do «artificial e estrangeirado»^[19] volta a ser simplesmente desdenhosa e incorpora-se o hábito de enaltecer o *carácter português modernizado*.^[20] A própria historiografia surge como um lugar tranquilo, feito de certezas quase milenares.

Em 1940, Reynaldo dos Santos retoma a publicação de reflexões fundamentais sobre a identidade artística portuguesa. Em *Os Primitivos Portugueses*, realiza uma atraente diferenciação entre a pintura portuguesa, marcada pela «doçura do lirismo», e a espanhola, de acentuado «dramatismo». Três anos depois, publica uma poderosa síntese sobre «o espírito e a essência da arte em Portugal», onde as máximas diversidades históricas se aquietam num quadro de *sensibilidade* intemporal.^[21] Reynaldo dos Santos veio a traçar ainda duas panorâmicas. A primeira, breve, em 1961, sobre o «carácter da arte portuguesa através dos tempos». A segunda, grandiosa, em três volumes, coroa cinquenta anos de trabalho e pretende ser uma súmula da *história* e do *espírito* de «oito séculos de arte portuguesa».^[22]

Lisboa, III série, ano XXXI, n.º 47, Fevereiro de 1939, pp. 19-22; Arnaldo Ressano Garcia, «A pintura avançada, Impressões de uma viagem a Paris», *Brotéria*, Lisboa, volume XXIX, Julho e Agosto de 1939, pp. 67-74 e 153-161.

¹⁸ Algumas obras do arquitecto Edmundo Tavares», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, III série, ano XXXV, n.º 90, Setembro de 1942, pp. 14-20.

¹⁹ «Uma casa portuguesa. Por J. Pereira da Silva», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, III série, ano XXXIV, n.º 80, Novembro de 1941, pp. 13-15.

²⁰ Sintetizamos a referência da revista *A Arquitectura Portuguesa* ao «carácter português, embora modernizado e simples» das fachadas de uma «casa portuguesa» projectada por J. Pereira da Silva. («Uma casa portuguesa no “Casal da Freixeira» por J. Pereira da Silva», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, III série, ano XXXV, n.º 94, Janeiro de 1943, pp. 10-13.)

²¹ Reynaldo dos Santos, *Conferências de Arte. 2.ª série*. Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1943, pp. 7-36.

²² Reynaldo dos Santos, «Carácter da arte portuguesa através dos tempos», *Colóquio. Revista de artes e letras*, Lisboa, n.º 14, Julho de 1961, pp. 15-29 e 64; Reynaldo dos Santos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*. 3 vols. [Lisboa], Empresa Nacional de Publicidade, s.d. [1970?].

A interpretação essencialista, magistralmente executada por Reynaldo dos Santos, ganhou seguidores e, certamente, público. O professor da Sorbonne Élie Lambert, por exemplo, reitera a «forte originalidade» da arte portuguesa através de um largo discurso unificador.^[23] A historiografia dava a segurança ontológica que os críticos e os artistas vinham quebrando e proporcionava uma narrativa estruturada para as sinopses históricas que o Estado Novo difundia em publicações oficiais.^[24]

A queda de um sistema

A pacificação identitária registada a partir dos anos quarenta tinha algo de ilusório porque não resolvia as dúvidas dos artistas, sobretudo dos arquitectos, que começaram a criticar os simplismos estéticos do nacionalismo oficial e a mitigar as referências à nação. A nova geração compreendeu que as alegadas sínteses entre *moderno* e *português* correspondiam, no fim de contas, a uma imposição abusiva. E foi assim que artistas ainda animados pela linguagem vernácula começaram a combater o nacionalismo da *casa portuguesa*, enfrentando-o e procurando soluções alternativas.

Em *A Moderna Arquitectura Holandesa* (1943), Francisco Keil do Amaral afirma que «a arquitectura moderna» daquele país «constitui uma prova esmagadora em favor dos que perfilham o critério de refazer em cada época uma nova síntese com base em novos factores técnicos e culturais». Na Holanda, os arquitectos do «presente-puro-e-simples» teriam obtido o que os do «presente-com-olhos-no-passado» não tinham logrado alcançar.^[25]

A alta confiança dos nacionalistas não resistia à adversidade de uma objecção concreta, como se viu em Coimbra, em 1945, quando o relator do Conselho Superior de Obras Públicas, descontente com o projecto da Faculdade de Letras, pediu a Cottinelli Telmo que respeitasse a «tradição»

²³ Élie Lambert, *L'Art Portugais*. Separata de *Annales de l'Université de Paris*, 1948.

²⁴ Ver por exemplo o *Roteiro de Arte Portuguesa*, editado no âmbito do Plano de Educação Popular da Campanha Nacional de Educação de Adultos, sem data [1955?].

²⁵ Francisco Keil do Amaral, *A Moderna Arquitectura Holandesa*. Lisboa, Cadernos da Seara Nova, 1943, p. 56.

e o «ambiente local». Este perguntou-lhe como se conseguia isso. Recebeu a indicação, ainda mais vaga, de procurar «alguma ideia bem *nossa*».^[26]

Dentro da arquitectura, a guerra, se o termo não é exagerado, alastrou neste ano com o ataque de Fernando Távora à «casa portuguesa»^[27] e atingiu pontos altos no I Congresso de Arquitectura em 1948 e no inquérito à arquitectura popular poucos anos depois. E permaneceu latente até ao fim do Estado Novo.

Do outro lado da barricada, Raul Lino prosseguiu a ofensiva contra o «internacionalismo utilitário» e continuou a exultar com «o amor das nossas coisas»,^[28] enquanto muitos outros se acolhiam a uma interpretação etnográfica da identidade nacional para defender os epígonos naturalistas e os mil sucedâneos do artesanato com que os estudiosos da «etnografia artística» se entusiasmavam desde os alvores da República. Estes nacionalistas de fundo romântico, naturalistas e antimodernos, nunca desistiram. Foram simplesmente desaparecendo.

As verdades nacionais até ganharam uma nova estruturação epistemológica através dos cultores da Filosofia Português e de alguns adeptos mais zelosos, mas para as novas gerações o assunto começava a parecer encerrado ou, pelo menos, improdutivo. Os anos cinquenta, que se afiguram de impasse, são na realidade de esgotamento. O nacionalismo artístico não produziu nenhuma novidade no âmbito da produção contemporânea. E foi assim que a identidade se transformou num assunto erudito, de historiadores e teóricos. A sua densa complexidade está bem visível na *Introdução a uma Estética Existencialista*, de António Quadros, que cinco anos depois tentou ensinar os artistas a criar uma «escola portuguesa de arte moderna» e a desprezar ao mesmo tempo «a arte abstracta e outras formas escolásticas congéneres [que] entraram em Portugal como igrejas serventuárias de Paris».^[29]

²⁶ Ver a versão policopiada da nossa dissertação de doutoramento *O Poder da Arte. O Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra*, Coimbra, Faculdade de Letras, 2001, vol. II, pp. 175-180.

²⁷ Fernando Távora, «O problema da casa portuguesa», *ALÉO*, Lisboa, n.º 9, 10 Novembro 1945, reeditado em opúsculo em 1947. Só consultei o opúsculo.

²⁸ Raul Lino, «Vicissitudes da casa portuguesa nos últimos cinquenta anos», *Ver e Crer*, n.º 8, Dezembro de 1945, republicado em: Raul Lino, *Casas Portuguesas*. 9.ª ed. Lisboa, Cotovia, cop. 1992, pp. 109-114.

²⁹ António Quadros, *Introdução a Uma Estética Existencialista*. Lisboa, Portugalíia, 1954; António Quadros, «É possível criar uma escola portuguesa de arte moderna?» *Panorama*, Lisboa, I série, n.º 9, Março 1958, pp. inúmeradas.

Indiferença e nostalgia

Enquanto Reynaldo dos Santos e António Quadros davam configuração final ao sistema artístico nacional, tentando impor ao presente os valores do passado, os artistas prosseguiram um afastamento sem remédio. O declínio, aparentemente atenuado pela articulação com o «universalismo», acentuou-se nos anos setenta e oitenta, indiciando o fim de um longo ciclo iniciado no Primeiro Romantismo. O cosmopolitismo estava a vencer o nacionalismo e a condenar a nação à irrelevância, primeiro, e à periferia do sistema, depois. Os artistas desvincularam-se desse enfoque e se não o combateram, desdenharam dele e deram-no como morto.

A «crise de identidade portuguesa de 74» não foi apenas política.^[30] A «integração na Europa» levava a confundir o nacionalismo com o Estado Novo e a aceitar a ideia de «uma internacionalização absoluta».^[31] No debate realizado na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Janeiro 1990, só o crítico de arte Rui Mário Gonçalves resiste à tentação radical de negar a nação artística, com argumentos que não eram novos, mas continuavam pertinentes.^[32] Outro crítico não hesitou em pôr o artista acima da nação.^[33] É um tempo de dúvidas. Confrontado com a possibilidade de existir «um modo português de fazer arquitectura», Gonçalo Byrne, que o afirmara a propósito dos dois projectos portugueses presentes na fase final do concurso do Centro Cultural de Belém, hesitou e recuou: «Agora, não sei exactamente o que é que é a nossa arquitectura. Eu confesso que essa pergunta é um bocado complicada. Não o sei resolver. Não sei se alguém saberá.»^[34]

³⁰ Palavras de embaixador José Fernandes Fafe numa conferência em Buenos Aires, em 1991. (José Carlos de Vasconcelos, «J. F. Fafe: a identidade portuguesa numa Faculdade Livre argentina», *JL. Jornal de letras, artes e ideias*, Lisboa, ano XI, n.º 475, 13 a 19 de Agosto de 1991, p.18.)

³¹ Uso expressões do crítico de arte João Pinharanda numa elucidativa mesa-redonda, em Janeiro de 1990. («I love what I am. Debate SNBA. Cristina Tavares, João Pinharanda, Pedro Portugal, Rui Mário Gonçalves, Carlos Vidal, João Soares Santos, Tomás Maia», *Revista de Estética*, Lisboa, ano I, n.º 1, Janeiro de 1990, pp. 66-77.)

³² «O Jackson Pollock», alega Rui Mário Gonçalves, «tinha dito [...] que não se falasse em arte Americana da mesma maneira em que ninguém fazia ciência americana. A verdade é que, por ele ter feito uma arte totalmente universal tornou-se dos mais genuínos pintores americanos.» (Idem, p. 70.)

³³ «Eu tenho uma visão diferente da do Rui Mário», contrapõe João Pinharanda. «O artista é mais importante que o país onde vive o artista e que o sistema onde o artista se insere.» (Idem, p.70.)

³⁴ «Gonçalo Byrne. Entrevista por Rui Alves e João Santos», *Revista de Estética*, ano I, n.º 1, Janeiro de 1990, p. 93.

O que surgia para a generalidade das pessoas como o declínio inexorável da identidade nacional criou um breve clima de nostalgia. O entusiasmo pela «integração europeia» alimentou o medo da perda identitária e uma exaltação difusa do que é «nosso». O público, ignorando cento e cinquenta anos de reflexão, voltou a entusiasmar-se com pormenores, desde que eles marcassem pontos na cena internacional. É assim que o elogio de Joana Vasconcelos associa a qualidade estética, a repercussão externa e a adopção de temas portugueses. Esta atitude é respaldada no novo conceito de *glocal*, que qualifica a possibilidade de alguns traços culturais locais alcançarem uma projecção planetária ou de, pelo menos, captarem a atenção dos centros de poder artístico. Ao escolher Joana Vasconcelos para representar Portugal na Bienal de Veneza em 2013, o secretário de Estado da Cultura, Francisco José Viegas, valorizou o facto de a artista ter vindo a colocar «o nome de Portugal ao mais alto nível no mercado mundial da arte» e de as suas obras levarem «ao exterior a marca identitária e tradicional de Portugal ao mesmo tempo que expressam uma modernidade assombrosa». O seu sucessor reforçou a preferência assinalando que a artista «já é quase uma marca de Portugal em termos internacionais». «Ao apresentar-se em Veneza», disse enfaticamente Barreto Xavier, «não é só a Joana, é a Joana de Lisboa, a Joana de Portugal».^[35]

A noção de *glocal* prende os elementos nacionais dentro do sistema mundial, onde se convertem numa espécie de novo regionalismo, de que as culturas hegemónicas apenas apreciam o pitoresco. Chegamos, assim, a uma nova encruzilhada nas reflexões sobre a identidade artística. Devemos deixar morrer as culturas nacionais como um anacronismo ou, através delas, repensar o protagonismo avassalador dos centros mundiais? O problema é apenas de homogeneização, como já temiam os antimodernistas dos anos trinta, ou de domínio consentido?

E agora?

Em *Música e Poder*, António Pinho Vargas observa que a «constituição do cânone musical» europeu a partir de meados do século XIX produziu «um

³⁵ Alexandra Prado Coelho, «"Joana de Portugal" navega até Veneza num cacilheiro coberto de azulejos», *Público*, Lisboa, 13 de Fevereiro de 2013, pp. 22-23.

conjunto de dispositivos de poder geocultural, que está localizado nos países centrais da Europa». Esta ideologia *contaminou* músicos, musicólogos, críticos e, «acima de tudo», programadores. «Esse poder regulador, que declara a importância ou não de determinado compositor, abrange todo o *mundo ocidental*, ou pelo menos a Europa.»^[36]

Daqui decorre uma reflexão sociológica sobre o conceito de *internacional*, que para António Pinho Vargas apenas suaviza uma imposição estruturada. «Na programação das instituições culturais, privilegia-se aquilo a que chamam uma programação de nível internacional. Isto é um eufemismo para se falar de uma programação que pudesse ter lugar em Paris, Berlim ou Londres, em cidades onde estão esses centros do poder e habitam os compositores, os grandes pianistas, etc. Esse dispositivo de poder tem uma série de produtos para exportar. E fá-lo, para os seus próprios países e para os das periferias. É um poder complexo, que radica no tipo de publicações que têm para disseminar as suas ideias. Qualquer programador dum país periférico compra a *Gramophone* ou o *Monde de la Musique* ou a *Diapason* e sabe qual é o pianista que está a aparecer e toca muito bem ou o compositor que é muito interessante. Também aí os portugueses estão ausentes.»

A existência de músicos e compositores de outras nacionalidades nesse cânone não refuta a ideia. Pelo contrário, a consagração de Maria João Pires, de Emanuel Nunes, do grego Xenakis e da coreana Unsuk Chin, entre outros, só se consumou quando se deslocaram para o *centro*, que é «um local de enunciação onde é preciso estar». Conclusão de António Pinho Vargas: «É mais importante a localização da cultura do que a nacionalidade do artista.»^[37]

A outra resposta foi dada pelo programador António Pinto Ribeiro num texto intitulado «Uma identidade sem fronteiras», escrito contra a ideia de «uma entidade homogénea, representativa do espaço geográfico que delimita o território nacional desse país e identitário do mesmo».^[38] Ou melhor, escrito contra a tendência para os estados prosseguirem políticas assentes nesse «conceito anacrónico». Podemos sintetizá-lo em seis

³⁶ António Pinho Vargas em entrevista *in*: Manuela Paraíso, «António Pinho Vargas. A invisibilidade da música portuguesa», *JL. Jornal de letras, artes e ideias*, Lisboa, ano XXXI, n.º 1056, 2 de Março e 5 de Abril de 2011, p. 28.

³⁷ Idem, *ibidem*.

³⁸ António Pinto Ribeiro, «Um identidade sem fronteiras», *Público*, Lisboa, 5 de Agosto de 2011, caderno «Ípsilon», p. 39.

princípios. Em primeiro, já não se pode «identificar a produção cultural pós-industrial com o lugar onde reside o autor». Em segundo, não há «uma cultura homogénea cristalizada à qual todos pertençam e no qual todos se reconheçam nessa dimensão de supra-cidadania». Em terceiro, as «culturas populares [...] perderam a sua valorização como definidoras de culturas nacionais». Em quarto, ficou sem validade «a nostalgia de um essencialismo cultural à maneira de Teixeira de Pascoaes, que pretendeu identificar um conjunto de propriedades que identificaria o ser português uno e indivisível, logo com comportamentos, modos e costumes próprios». Em quinto, «esta doutrina do essencialismo cultural é sobretudo na sua auto-referencialidade, o medo do confronto com a diferença e com a diversidade que é o contexto mundial». E em sexto, «é recomendável que do ponto de vista ideológico como cultural seja o lugar de produção ou criação da obra o lugar referencial para a sua identificação, situação que já é comum na cultura científica e tecnológica». Daqui decorrem ilações radicais. O autor deve poder «reivindicar para o seu trabalho a supremacia sobre os outros componentes e assumir uma determinada nacionalidade: ser parte do cinema português, do teatro alemão, da literatura francesa, mesmo quando se nasceu espanhol ou checo e se é bilingue». Os países, ao fazerem-se representar, devem abandonar «a designação de cultura nacional – as expressões “cultura portuguesa” ou “cultura espanhola” ou “chinesa” – e começar «a falar da cultura que se produz em Portugal ou em Espanha ou na China». E se «as tradições ou as narrativas de um país» puderem «ser problematizadas a partir de fora das suas fronteiras geográficas», então deve escolher-se um artista estrangeiro para representar esse país. Perspectiva para o futuro? «Um excelente exemplo desta nova visão da cultura e da sua representação foi a escolha da artista Yael Bartana, nascida em Israel e a viver entre Amesterdão e Tel Aviv, para representar na Bienal de Veneza a Polónia e o seu pavilhão nacional.»

Onde acaba a nação? Até onde poderá recuar?

2. Pioneiros

Sumário: A procura de especificidades artísticas colectivas é uma ambição contemporânea. As origens do nacionalismo contemporâneo. **A nação do Antigo Regime.** A ideia de nação como povo soberano. Os factores de desenvolvimento da consciência nacional e a sua generalização no século XIX, segundo José Mattoso. A importância do factor político. O lento desenvolvimento da identidade nacional. Expressões históricas do crescimento da identidade nacional: Batalha de São Mamede, Tratado de Alcanices, Milagre de Ourique, dominação filipina e Guerras da Restauração, Invasões Francesas, liberalismo e ideia de decadência. A identidade nacional como fenómeno sociológico e como fenómeno erudito. A identidade nacional como reflexão intelectual: breve menção a Fernão Lopes, Sá de Miranda, João de Barros, Damião de Góis, Fernão de Oliveira, D. João de Castro, Frei António Brandão, Padre António Vieira e estrangeirados. **Dúvida e desafio.** A exaltação patriótica de início do século XIX como expressão de orgulho ferido. O discurso de Georges Canning no Teatro de S. Carlos e a resposta de Pedro Alexandre Cravoé. As persistentes dúvidas acerca das aptidões artísticas dos portugueses. O desdém que vem do estrangeiro: *Gentleman Magazine* e menção literária de Alexandre Herculano. O orgulho patriótico firma-se na qualidade artística e não na especificidade nacional. Os ensaios de Joaquim Machado de Castro e de José da Cunha Taborda. **Garrett e Herculano.** Importância capital de Almeida Garrett na criação de uma cultura nacional: valorização da história, do património, dos temas populares e da paisagem. A historicidade das nações. A diversidade dos povos por acção do clima. Montesquieu, Voltaire e Herder. O jovem Almeida Garrett

em busca das particularidades físicas e culturais dos países: a literatura exprime o território, a tradição e a época. Os novos códigos de enunciação: Machado de Castro escreve para glória da Coroa, Almeida Garrett para glória da nação. Garrett como referência permanente do nacionalismo cultural. Marcas do seu carácter pioneiro. O contributo de Alexandre Herculano no âmbito da história, da literatura e da defesa do património. **A década das Viagens.** O esboço ainda indeciso do nacionalismo artístico nos anos de 1820 a 1840 e o seu forte desenvolvimento na década de publicação das *Viagens na Minha Terra*. Surgimento de três tópicos de largo futuro: estilo manuelino, escola portuguesa de pintura e pintura de costumes. A primeira configuração da deriva nacional da arte.



A identidade artística nacional permaneceu embrionária até ao século XIX. As nações não se distinguiam pela originalidade, mas pelo grau de desenvolvimento das artes. Na Europa, os padrões estéticos eram universais, não dependiam do lugar. A procura de especificidades colectivas é um projecto tão contemporâneo como o das próprias nações.

O melhor modo de compreender a identidade nacional talvez seja percorrer o caminho mais longo, como fez Patrick J. Geary em *O Mito das Nações*. Isso supõe remontar a Heródoto. Perceber os limites dos discursos identitários na Grécia e em Roma, os padrões de reconhecimento do Outro e de Nós. Observar o surgimento das referências provinciais no contexto da cidadania romana e a recomposição operada na Alta Idade Média. Rever o modo como o século XIX projectou nesse passado longínquo as categorias do nacionalismo. Tomar consciência de que os povos não são entidades imutáveis.

A nação do Antigo Regime

No Antigo Regime, a nação estava associada sobretudo ao rei. A ideia de nação como povo soberano formou-se em Inglaterra a partir do século XVII e a de nação como conjunto estruturado de cidadãos prosperou com

a Revolução Francesa. Também em Portugal a identidade nacional surgiu lentamente e progrediu de modo diferenciado segundo os grupos sociais, não se tendo generalizado antes do fim do século XIX. Esta é a opinião de José Mattoso, que destaca, como motores do processo final, «a difusão da escrita e da imprensa, a implantação de um sistema eleitoral, a generalização de práticas administrativas uniformes e a participação activa da população na vida pública».^[1] A identidade nacional reclama um conhecimento do país incompatível com a escolaridade da maioria dos portugueses até ao final do Antigo Regime. Hino, bandeira, eventos desportivos internacionais, conhecimento da História através do ensino formal, imprensa periódica, eleições, viagens: tudo remete para a contemporaneidade, excepto as guerras, que traziam o estrangeiro para dentro das fronteiras.

Embora os nacionalismos tenham procurado uma base «natural», a continuidade do poder político foi o elemento principal da homogeneização identitária. A noção de Portugal e de ser português não apareceu subitamente no século XIX, mas, a despeito dos importantes sinais observados desde a época medieval, foi nesta centúria que alcançou a maturidade. Nos *Anais de Afonso Henriques* (c. 1184-1185), a Batalha de São Mamede é justificada como uma luta contra os estrangeiros. Afonso II (1211-1223) passou, nos documentos escritos, a ser designado rei de Portugal ou rei portugalense, em vez de rei dos portugueses. D. Dinis definiu, pelo Tratado de Alcanices (1297), o território português,^[2] que defendeu através de uma série de castelos junto à fronteira, e oficializou o uso do português na chancelaria. O surgimento do Milagre de Ourique em final do século XIV ofereceu, durante quatrocentos anos, um fundamento divino para a nacionalidade. Trata-se da «primeira expressão de um mito que procura fazer crer na indefectível protecção divina ao rei de Portugal, e, implicitamente, através dele, aos seus descendentes e aos seus súbditos».^[3]

A dominação filipina (1580-1640) e sobretudo a restauração da independência, com o subsequente esforço de guerra, contribuíram decisivamente para aprofundar o antagonismo entre portugueses e espanhóis.

¹ José Mattoso, *A Identidade Nacional*. Lisboa, Gradiva, 1998, p. 21.

² Com a excepção, ainda não resolvida, de Olivença, ocupada por Espanha, contra a lei internacional, desde 1801.

³ Ana Isabel Buescu, «Um mito das origens da nacionalidade: o milagre de Ourique», in: Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto (org.), *A Memória da Nação*. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1991, pp. 49-69.

Convém, contudo, relativizar o significado da consciência nacional neste período. Segundo Ana Cristina da Silva e António Manuel Hespanha, os discursos seiscentistas não permitem «globalizações válidas para toda a sociedade, nomeadamente a de um difuso sentimento patriótico, que explicaria, por exemplo, a Restauração». A leitura das Cortes de 1641 «demonstra que os tópicos “nacionalistas” ocupam aí um lugar mínimo».^[4] Os Portugueses eram-no de «uma maneira muito menos nítida e unidimensional do que o que hoje supomos» à luz de conceitos desenvolvidos nos séculos XIX e XX, uma vez que partilhavam de outras relevantes identidades colectivas: católicos, hispânicos, minhotos ou beirões, vassalos, homens ou mulheres, e eclesiásticos, nobres ou plebeus. É preciso chegar às Invasões Francesas para José Mattoso reconhecer «as primeiras manifestações de resistências populares e espontâneas a que se pode atribuir um carácter nacional».^[5]

Esta verificação sociológica não nega que os intelectuais tenham pensado as especificidades de Portugal desde o final da Idade Média. Fernão Lopes, na *Crónica de D. João I*, estabelece pela primeira vez um acordo íntimo entre o *território* e o *povo*. Os Humanistas identificaram os Portugueses com os Lusitanos. Sá de Miranda atribuiu a decadência de Portugal ao «amolecimento do carácter» induzido pelas riquezas dos Descobrimentos. João de Barros vislumbrou a vocação imperial e deixou perceber uma concepção trágica do destino português. Damião de Góis defendeu as virtudes caracterológicas dos povos hispânicos contra as observações desprimorosas de um geógrafo alemão. Fernão de Oliveira fez remontar Portugal à época imediatamente posterior ao dilúvio universal e reivindicou para o país um fundamento providencial. Os séculos XVI e XVII criaram, através do sebastianismo, uma ideologia de resistência ao domínio espanhol, como se lê na *Paráfrase* de D. João de Castro. Frei António Brandão (e a historiografia alcobacense em geral) alimentaram o Milagre de Ourique, acentuaram o providencialismo e exaltaram o valor pátrio até à inverosimilhança. O Padre António Vieira projectou como ninguém as ideias de predestinação e de império universal. D. Luís da Cunha, Alexandre de Gusmão, Luís António Verney e António Nunes Ribeiro Sanches estabeleceram uma polaridade

⁴ Ana Cristina Nogueira da Silva e António Manuel Hespanha, «A identidade portuguesa», in: António Manuel Hespanha (dir.), *O Antigo Regime (1620-1807)*. Lisboa, Círculo de leitores, 1993, pp. 19 e 24.

⁵ José Mattoso, *A Identidade Nacional*, p. 20.

com o século XVII, atacaram o messianismo sebastianista, recolocaram Portugal no contexto europeu e defenderam uma acção reformista.^[6]

A leitura das expressões de nacionalismo artístico reclama vigilância contra o anacronismo. Durante a Idade Média, a palavra *nação* foi usada em sentido étnico, linguístico e territorial. No século XVI, já designava os Estados dotados de autonomia política. No início do século XVIII, Bluteau apresentava a *nação portuguesa* composta por *muitos povos*: beirões, minhotos, alentejanos, etc. *Nação* e *reino* tinham um uso indiferenciado. Até 1808, a elite política preferia usar este último termo e *monarquia*. As Invasões Francesas suscitaram proclamações onde, finalmente, a palavra adquiriu o sentido de entidade colectiva dotada de vontade própria. E foi na luta contra as tropas napoleónicas e o domínio britânico subsequente que se constituiu uma «consciência nacionalista».^[7]

É já no contexto liberal que a *nação* se converte num objecto de permanente debate. «Em toda a nossa literatura anterior», escreve Eduardo Lourenço, – «mesmo naquela que sob inspiração humanista tematiza o *destino pátrio*, como é o caso ímpar de *Os Lusíadas* – a determinação literária procede de um horizonte intelectual, abstracto ou humanisticamente “universal”.»^[8] Agora, é a *nação* o centro de uma reflexão cada vez mais obsidiante. Nos séculos XVII e XVIII era comum entre a inteligência portuguesa o sentimento de que Portugal estava abatido e longe da época de ouro do início do século XVI. Em Oitocentos, a decadência tornou-se uma obsessão.

Dúvida e desafio

A exaltação patriótica de início do século XIX é a expressão de um orgulho ferido. Depois das Invasões Francesas, Portugal tornara-se um protectorado britânico. A ajuda militar evoluíra para uma triste subalternidade, aceite à distância por D. João VI e celebrada em discurso no Teatro de São Carlos. Georges Canning (1770-1827), que fora ministro dos Negócios Estrangeiros

⁶ Pedro Calafate e José Luís Cardoso (org.), *Portugal como Problema*. Lisboa, Público / Fundação Luso-Americana, 2006. Seis volumes.

⁷ Sérgio Campos Matos, «Nação», *Ler História*, Lisboa, n.º 55, 2008, pp. 111-124.

⁸ Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade. Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa, Publicações D. Quixote, 1978, p. 87.

e haveria de alcançar o cargo de chefe de Governo meses antes de falecer, passou por Lisboa como embaixador extraordinário em 1814. Perante os compatriotas que lhe ofereceram um jantar de homenagem, ousou dizer que haviam trazido os conselhos, o exército, a disciplina e o valor britânico a este «terreno estéril e de poucas esperanças», a este povo valoroso, sofredor, dócil, leal e paciente. As palavras passaram para o *Jornal das Belas-Artes*, comentadas pelo director, Pedro Alexandre Cravoé (1776-1844), que defendeu o brio português e, em matéria artística, quis «desenganar os estrangeiros e aqueles nacionais que nos supõem muito atrasados». Tinha bem presente o que lera na *Gentleman Magazine*: «Nenhum país tem sido sujeito a ser tratado com menos candura por viajantes superficiais do que Portugal; tenho por muitas vezes ouvido asseverar, que as Artes, as Ciências e a Literatura estão ali totalmente extintas.»^[9]

Assim se manifesta uma *dúvida* e um *desafio*, que marcam geneticamente o nacionalismo artístico português. No conto «A abóbada», publicado em 1839, Alexandre Herculano pôs na boca de um arquitecto francês a rude injúria: «Pobres ignorantes! Que seria o vosso Portugal sem estrangeiros, senão um país sáfaro e inculto? Sois vós, homens brigosos, capazes dos primores das artes ou, sequer, de entendê-los?»^[10]

O patriotismo artístico português desenvolveu-se como resposta a estas invectivas, presentes até à actualidade. Pedro Cravoé não invocou qualquer especificidade nacional. O orgulho patriótico refazia-se simplesmente através da antiguidade da pintura e da capacidade para seguir as mais famosas *escolas* europeias.^[11] Os pintores dignos de memória eram sempre *discípulos* dos grandes pintores italianos. Cristóvão de Figueiredo foi mesmo elevado a «fiel imitador» de Miguel Ângelo.

Os ensaios de Joaquim Machado de Castro e de José da Cunha Taborda confirmam o carácter incipiente do nacionalismo artístico. O velho escultor Machado de Castro (1731-1822) era, ao tempo da revolução liberal, o mais expressivo exemplo da oratória setecentista em matéria de arte. Em 1818, ainda se entregava à anacrónica tarefa de provar os méritos e a utilidade

⁹ *Jornal de Belas-Artes ou Mnemósine Lusitana*, Lisboa, 1817, p. 41.

¹⁰ Alexandre Herculano, *Lendas e Narrativas*. Lisboa, Editora Ulisseia, 1998, p. 180.

¹¹ Pedro Alexandre Cravoé, «Da Pintura, sua existência em Portugal, e seus mais distintos artistas», *Jornal de Belas-Artes ou Mnemósine Lusitana*, Lisboa, 1817, pp. 33-43.

das artes do desenho,^[12] cuja promoção nunca resvala para a busca de uma especificidade portuguesa. Ilustrar a nação significava elevá-la no plano estético, e não cultivar um programa diferenciador. O seu nacionalismo artístico corresponde a uma lealdade plena ao rei e à pátria. A arte devia ser avançada, digna de apreço, e não propriamente diferente.

Quatro anos antes, o pintor régio José da Cunha Taborda (1766-1834), activo nos Palácios de Queluz e de Mafra, anexara uma «Memória dos mais famosos pintores portugueses» à tradução das *Regras da Arte da Pintura*, de Prunetti. Os verbetes biográficos são puramente informativos. Na dedicatória, porém, tece ditirambos à glória da nação para melhor exaltar o Augusto Príncipe e os ministros. O «desejo de ser útil à Pátria, a que devem aspirar todos os bons vassallos», ainda é lisonja pessoal.

Não há em Machado de Castro nem em Taborda qualquer veleidade de diferenciação portuguesa, facto aliás desnecessário e até inconveniente, uma vez que a arte se fundava em regras universais. A originalidade não tinha um cunho nacional. Era sobretudo da ordem do indivíduo, como se lê em Prunetti. Ora, não há verdadeiro nacionalismo cultural enquanto o universalismo clássico não for temperado pela busca de especificidades colectivas.

Garrett e Herculano

Entre 1820 e 1823, afirmou-se a ideia de que a nação constitui «uma pessoa moral dotada de virtudes, de interesses, de dignidade, cujo bem e felicidade se deseja».^[13] Almeida Garrett foi quem melhor extraiu as consequências culturais desta ideologia. Na década subsequente à revolução liberal, reflectiu sobre as condições de existência de uma literatura «nacional». Outro tanto não fizeram os historiadores de arte, porque não os havia. Entre José da Cunha Taborda, Cyrillo Volkmar Machado e Atanazy Raczyński, a novidade fez-se com memórias descritivas. Garrett tomou a reflexão num ponto incipiente e conduziu-a até um programa inspirador. Partiu de um «carácter nacional e próprio» suficientemente vago para se aplicar tanto

¹² Joaquim Machado de Castro, *Discurso Sobre as Utilidades do Desenho*. Lisboa, 1818.

¹³ Sérgio Campos Matos, art. cit., p. 117.

à poesia do seu tempo como à da Roma antiga, mas chegou depressa à valorização da história, do património, dos temas populares e da paisagem.

A relação entre os caracteres e o clima fora consagrada por Montesquieu em *O Espírito das Leis*. Expressa a tendência iluminista para acentuar a diversidade e a historicidade das entidades colectivas, por contraposição aos que defendiam a sua feição «natural», tradicional e imutável. Voltaire lembra no *Ensaio Sobre a Poesia Épica*: «Os costumes, as línguas, o gosto dos povos mais vizinhos diferem; que digo eu, uma nação torna-se irrecognhecível ao fim de três ou quatro séculos.»^[14] Herder, uma referência durável do nacionalismo, aceitava que a humanidade, sendo uma só, se diversificava por acção de fenómenos materiais como o clima.

Este lastro cultural projectou-se na convicção de que a literatura devia exprimir o território, a tradição e a época. O jovem Almeida Garrett, animado pela interpretação histórica dos fenómenos culturais, aponta três géneros resultantes das particularidades físicas e culturais dos países: oriental, romântico e clássico. A simplicidade, naturalidade e gravidade da poesia grega, por exemplo, decorre, na sua opinião, da «amenidade do clima», da «melodia da linguagem» e do «voluptuoso da religião». A poesia meridional resulta da fusão entre a «elegância latina e grega», a exuberância árabe e a «melancolia» nórdica. Teria sido este o processo responsável pelo surgimento de tradições poéticas «nacionais» na Idade Média. «A poesia moderna», nota Garrett, «saiu assim com um carácter absolutamente novo. O seu génio, assim como o das línguas vivas, participa da melancolia dos bardos, da sublimidade dos árabes, e da elegância dos antigos. A combinação, porém, destes três elementos varia na dose, segundo as circunstâncias de cada nação.»^[15]

O exílio acelerou a transição para o Romantismo. A releitura de Schiller e Schlegel e o conhecimento de Herder, Walter Scott e Goethe encaminharam-no para uma nova época. Machado de Castro, Pedro Cravoé e José da Cunha Taborda escreviam para um público reduzido. A sua eloquência ainda não elegera o cidadão como destinatário. Os códigos de enunciação preservavam a corte como referência principal em vez de apelarem ao colectivo, que permanecia sujeito à vontade soberana do rei. Foi Almeida

¹⁴ Cit. por Ofélia Paiva Monteiro, *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e criação*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, vol. I, p. 352.

¹⁵ Cit. por Ofélia Paiva Monteiro, ob. cit., vol. I, pp. 354-357 e 365

Garrett que, ao tratar o leitor por *tu*, pessoalizou o discurso e inaugurou estratégias de convencimento adequadas ao novo ideário.

Entre os escritos tardios de Machado de Castro e o *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa* não há apenas oito anos de intervalo. Separar os dois mundividências. Machado de Castro escrevia para o rei, Garrett para os cidadãos. Um justifica o apoio às artes com o desenvolvimento do país, o outro com uma necessidade colectiva intrínseca. Machado de Castro dirige-se aos «Ilustríssimos e Excelentíssimos Senhores», Garrett ao «Leitor amigo». O escultor de D. José I agita o labéu insuportável da incultura do País, o literato romântico encontra no povo o caminho para a refundação das artes. A glória da pátria significa para Machado de Castro a glória da *Coroa* e para Garrett a glória da entidade a que hoje chamamos *nação*.

Almeida Garrett adquiriu um estatuto pioneiro e exemplar. Tornou-se uma referência permanente do nacionalismo cultural, idealizado pela perspectiva conservadora do neogarrettismo finissecular, atacado sem piedade pelo iconoclasta António Ferro da fase internacionalista e requalificado pelo ruralismo do Estado Novo.^[16] A sua biografia e a sua obra exprimem o liberalismo, a temática histórica, o folclorismo, o culto da paisagem, a defesa do património e até a crítica ao estrangeiro. Em 1825, inaugurou o romantismo literário com o poema *Camões*. No ano seguinte, mergulhou na história com *D. Branca* e, no *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*, incitou os poetas a inspirarem-se nos «muitos e riquíssimos ornatos que habilmente podem tirar das nossas festas rurais, de nossas usanças».^[17] Em 1828, no prefácio à *Lírica de João Mínimo*, esboçou a história das especificidades poéticas, execrou as «estrangeirices» mal assimiladas e revelou uma sensibilidade nova ao medievalismo da Sé Velha de Coimbra. Dois anos depois, inaugurou a reflexão contemporânea sobre o País com *Portugal na Balança da Europa*. Nos anos quarenta, praticou o romance histórico (*O Arco de Sant'Ana*), reinventou o teatro (*Frei Luís de Sousa*), começou a publicar o *Romanceiro* e deu à estampa a obra-prima *Viagens na Minha Terra*, o mais fascinante encontro nacional do Primeiro Romantismo.

¹⁶ Luís Reis Torgal, *Estados Novos, Estado Novo. Ensaios de história política e cultural*. Volume 2. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2009, pp. 219-236.

¹⁷ Almeida Garrett, *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*, in: *Obras Completas*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1984, vol. IV, p. 43.

Os autores românticos realizaram uma descoberta emocionada da nação. A narrativa desse encontro foi poética, subjectiva e por vezes hiperbólica. Ao lado de Garrett, o romancista e historiador Alexandre Herculano (1810-1877) contribuiu de modo decisivo para implantar uma cultura nacional. Fundou a história de Portugal em moldes científicos, promoveu o romance histórico e realizou a primeira defesa sistemática do património arquitectónico. Na revista *O Panorama*, lançou em 1838 e 1839 «um brado a favor dos monumentos» que influenciou todo o século XIX e só teve legítima continuação em *O Culto da Arte em Portugal*, de Ramalho Ortigão.

A década das Viagens

Os anos de 1820 a 1840 são, no que ao nacionalismo artístico diz respeito, uma espécie de Pangeia, um vasto território em expansão. As intenções patrióticas eram firmes. Os temas encontravam-se esboçados. Mas faltava um trabalho de especialização. Onde dominava a esperança, era preciso fazer o caminho das certezas.

A lição de Garrett floresceu numa série crescente de periódicos. Em *O Panorama*, na *Revista Universal Lisbonense* e no novo *Jornal de Belas-Artes*, vemos a descoberta cultural da nação abrir-se em três tópicos de largo futuro: estilo manuelino, escola portuguesa de pintura e pintura de costumes. Em 1842, Francisco Adolfo Varnhagen (1810-1878), diplomata e historiador brasileiro, cunhou o *manuelino* como «estilo original português» da época dos «Descobrimentos Marítimos». O diplomata prussiano Atanazy Raczynski (1788-1874) deu espessura crítica ao pintor Vasco Fernandes (o Grão Vasco), muito discutido e mitificado, preservando-o como referência da «escola portuguesa de pintura». No elogio ao tema popular de um quadro de Roquemont, Almeida Garrett anunciou a pintura de costumes que consagraria José Malhoa como o «pintor mais português de Portugal». Acentuam-se, entretanto, duas expressões do fascínio pelo passado: a pintura de história e a refundação do conceito de património. A deriva nacional da arte prepara-se para a primeira configuração.

3. O fascínio da História

Sumário: Os fundamentos do nacionalismo artístico: história, povo e poder. As abordagens: historicismo, antropologia e política. Sua prevalência sucessiva e as formas artísticas delas decorrentes. O historicismo do século XIX: património, estátuária comemorativa, pintura de história e a busca labiríntica da «escola portuguesa de pintura». Acentuação da perspectiva antropológica a partir de final de Oitocentos e o desenvolvimento da caracterologia: *casa portuguesa*, pintura de costumes e fotografia pictorialista. A supremacia do elemento político durante o Estado Novo: neopombalino, classicismo monumental totalitário e antimodernismo. **Pintura de história.** O passado como fonte inesgotável de inspiração. A estátuária comemorativa e a sua função pedagógica. A pintura de história como consagração da memória nacional. As obras pioneiras de Francisco Vieira Portuense e Domingos António de Sequeira e o seu forte incremento até à segunda metade do século XIX. As cenas históricas e os retratos dos heróis. Os casos do Infante D. Henrique e de Vasco da Gama. **Património nacional.** Antiguidade do conceito de património e sua reinvenção no século XIX. A revalorização identitária do património. O caso francês. A renovação dos museus. **Monumentos portugueses.** A divulgação do património através da imprensa ilustrada. O património como memória gloriosa da pátria. Latino Coelho, Inácio de Vilhena Barbosa e Sousa Viterbo. Discursos contra o vandalismo. Luciano Cordeiro e Ramalho Ortigão. Apropriação simbólica do património: a religião, a pátria e o turismo.

A deriva nacional da arte conheceu três fundamentos (a história, o povo e o poder), três abordagens (historicista, antropológica e política) e portanto procedimentos criativos diferenciados.

A primeira configuração acentuou o historicismo. Descobrir o passado e a identidade *que houve* conduziu à prevalência do concreto e ao encontro com o património, a estatuária comemorativa, a pintura de história e a «escola portuguesa de pintura».

O deus Jano da arte nacional nunca deixou de olhar o passado mas, à medida que o século XIX ia findando, acentuou a perspectiva antropológica. O concreto cedeu perante o indefinido da caracterologia e das essências. As saudades do presente desenharam uma identidade *que deveria haver*. É o que se observa na poderosa ideologia subjacente à *casa portuguesa*, à pintura de costumes e à fotografia pictorialista. A renovação de processos afectou temas antigos. A pintura de Nuno Gonçalves tornou-se intemporal.

Prestes a atingir o zénite, a deriva manteve a atracção pelo essencialismo e colheu do Estado Novo a supremacia do elemento político. O pombalino renasce para legitimar o classicismo monumental totalitário dos tribunais e da universidade. A identidade parece algo *que é preciso impor*. O medo do futuro radicaliza o antimodernismo.

Pintura de história

As culturas nacionais nasceram com o fascínio da história. O passado foi uma fonte inesgotável de inspiração. O romance histórico deu aos leitores a ilusão de uma ressurreição. Walter Scott originou um movimento de grande expressão, entusiasmou os historiadores a escreverem algo mais do que sucessões régias, medidas de Estado e conspirações, e serviu de motivo inspirador para outras artes. Em 1822, Delacroix, que viria a pintar cenas de *Ivanhoe*, testemunhou numa carta o seu entusiasmo por Scott: «Nunca antes senti emoções tão intensas ao ler coisas tão boas; uma boa página deixa uma bela impressão em mim, que dura por vários dias. Detesto escritores irrealistas que só têm estilo e pensamento sem uma fonte verdadeira e sensível.»^[1] Os principais episódios da história nacional alimentam a

¹ Cit. por Gilles Néret, *Delacroix*. Lisboa, Público/Taschen, 2004, p. 37. Em Portugal, Walter Scott foi objecto de dezasseis traduções entre 1836 e 1842. (José-Augusto França, *O Romantismo*

intriga de peças de teatro, em cujos cenários se recriam ambientes de grande poder evocativo. Prolifera a pintura de história, com a sua visão dramática de batalhas, heróis e proclamações, que se difunde através de litografias, ilustrações de livros e jornais.

As praças públicas e as novas artérias enchem-se de bustos e estátuas dos grandes homens da pátria. A estatuária comemorativa exalta os heróis e os episódios que a pintura ilustra nos museus e edifícios estatais. O intento pedagógico ultrapassa a dimensão estética. Como escreve Françoise Mélonio: «A estética interessa menos que a pedagogia, e a admiração menos que a persuasão pelo exemplo da virtude.»^[2] As artes tornam-se um veículo de civismo.

Na realidade, a pintura de história constitui uma das principais vias de consagração da memória nacional. Referimo-nos, não aos temas greco-romanos próprios do neoclassicismo, mas aos episódios e figuras principais do imaginário de cada nação. Em Portugal, esta tendência emergiu no final de Setecentos. Em 1798, Francisco Vieira Portuense começou a trabalhar na ilustração de *Os Lusíadas* e, no ano seguinte, apresentou em Londres o *Juramento de Viriato*, de que apenas subsiste uma cópia gravada por Bartolozzi. O pintor considerou este último quadro «a primeira estampa de facto portuguesa». Em 1801, pintou *D. Filipa de Vilhena Armando Seus Filhos Cavaleiros*, dando o conveniente destaque a um acontecimento relacionado com a restauração da independência de Portugal em 1640, descrito pelo conde da Ericeira na *História de Portugal Restaurado* (1710). Destinava-se ao palácio dos Anadias e foi aqui que Raczyński o viu, posto em frente de *Martim de Freitas Entregando a Afonso III as Chaves do Castelo de Coimbra*, pintado por Domingos António de Sequeira.

Para Domingos Sequeira, o interesse pela história de Portugal começou também no século XVIII. Ilustrou o *Milagre de Ourique* (1793) e várias outras passagens da vida do nosso primeiro rei, nomeadamente a *Lenda do Baptismo de D. Afonso Henriques* (1803-1806), de que existe um desenho e um óleo sobre tela. A representação anacrónica de arquitectura gótica e

em Portugal. 2.ª ed. Lisboa, Livros Horizonte, 1993, p. 96.) Almeida Garrett chamou-lhe «o escritor mais nacional de que nunca houve memória». (*O Cronista*, vol. II, p. 87, cit. por Ofélia Paiva Monteiro, *A Formação de Almeida Garrett*, vol. II, p. 149.)

² Françoise Mélonio, *Naissance et Affirmation d'une Culture Nationale. La France de 1815 à 1880*. Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 175.

de vestuário do século XVI tornou patente a necessidade de aprofundar os estudos sobre a Idade Média. É também deste período *D. Afonso V Armando Seu Filho Cavaleiro Perante o Cadáver do Marquês de Marialva* (1802-1805), que denota a mesma falta de rigor histórico na indumentária e nos adereços.

Este género pictural conheceu grande incremento até alcançar um estatuto primacial em meados do século XIX e se derramar abundantemente em gravuras e publicações ilustradas. Em 1838, António Manuel da Fonseca e Maurício José Sendim ilustraram os *Quadros Históricos de Portugal*, de António Feliciano de Castilho, dando uma dimensão visual a acontecimentos centrais do imaginário nacional português: *Assim Desempenha D. Egas Moniz a sua Palavra, D. Afonso em Ourique Recebe a Embaixada de Deus, Martim Moniz, Entalando-se na Porta do Castelo, Compra com a Vida a Entrada dos Portugueses*, etc.

A pintura de história envolvia dois aspectos complementares: as *cenas* e os *retratos*. No primeiro caso, contam-se as inúmeras figurações da viagem de Vasco da Gama à Índia, que chegou a ser objecto de concursos lançados pela Câmara Municipal de Lisboa e pela Sociedade de Geografia. O segundo traduz a necessidade de dar um rosto aos heróis, facto pouco valorizado até então.

A pintura de história quis ser fidedigna, sem ser arqueológica. Mas as pulsões identitárias conduziram à formação de estereótipos. A face dos grandes homens, procurada com afã, resolveu-se em tipos que devem tanto à história como à convenção. É o que se deduz dos casos do Infante D. Henrique e de Vasco da Gama.

São conhecidas efígies do Infante D. Henrique, de veracidade discutida, desde o século XV, nomeadamente a estátua jacente do túmulo no Mosteiro da Batalha, a iluminura da *Crónica dos Feitos da Guiné* e a figura dos painéis de Nuno Gonçalves. A forte polémica em torno do seu retrato nasceu e desenvolveu-se no século XIX, quando a figura com chapeirão borgonhês foi redescoberta, uma vez que a figura jacente havia sido decapitada durante as Invasões Francesas e «restaurada» sem base documental. Apesar da existência de duas estátuas suas (ou geralmente consideradas como tal) no Mosteiro dos Jerónimos e no Convento de Cristo em Tomar, realizadas na oficina de João de Castilho em 1517-19 e 1521-30, a figuração de um homem de meia-idade, com espessa barba, parece dever-se mais a uma convenção do que a qualquer preocupação de fidelidade ao real.

Assim, entre o início do século XVI e os anos de 1840, preponderou esta visão estereotipada, que representava o símbolo em vez de fazer o retrato. Há uma gravura do século XVII que serviu para figurar tanto o Infante D. Henrique como o príncipe Eduardo de Inglaterra, tendo bastado para o efeito substituir as legendas e os brasões. Ora, isto não é uma exceção. Pelo contrário, como escreve Pedro Dias: «Até 1840, todas as imagens de D. Henrique parecem decalques, sejam as gravadas, sejam as outras.»^[3]

A descoberta do manuscrito da *Crónica dos Feitos da Guiné* na Biblioteca Nacional de Paris modificou por completo a iconografia henriquina. O retrato iluminado que nele se encontra converteu-se num modelo para todos os artistas e para todas as representações. D. Henrique adquiriu assim um rosto, indefinidamente repetido em gravuras, quadros, estátuas, relevos em faiança, etc.

As comemorações do centenário do nascimento, em 1894, transformaram a face do Infante num ícone dos Descobrimentos Marítimos e, portanto, da própria identidade nacional. O homem de bigode e chapéu resistiu ao desenvolvimento dos estudos iconográficos e às polémicas recorrentes e tornou-se «oficial» graças à série de monumentos que o Estado Novo lhe dedicou.

Se no caso do Infante D. Henrique a pintura e a escultura serviram para destacar a dimensão visionária da figura histórica, responsabilizando-o pela *missão nacional*, a iconografia de Vasco da Gama, mais diversificada, relaciona-se prioritariamente com a viagem marítima à Índia (1498), observada a partir de *Os Lusíadas*. Vasco da Gama constitui o tema de alguma da pintura de História mais significativa. Não é conhecida a sua vera efígie, embora nos tenham chegado diversos retratos quinhentistas e seiscentistas, sobretudo o quadro da Galeria dos Vice-Reis, em Pangim, um busto pintado e uma gravura. A incerteza não impediu o desenvolvimento de inúmeras representações artísticas inspiradas no discutido *Retrato de Cavaleiro da Ordem de Cristo*, do Museu Nacional de Arte Antiga. Reflectindo um intenso fervor patriótico, a pintura dos séculos XIX e XX acabou por impor e difundir um retrato que serviu o enaltecimento dos Descobrimentos portugueses.^[4]

³ Pedro Dias (dir.), *O Rosto do Infante*. Tomar e Viseu, CNCDP, 1994, p. 40.

⁴ Nuno Rosmaninho, «Vasco da Gama e a viagem marítima para a Índia nas artes plásticas (séculos XIX e XX)», in: AA.VV., *O «Centenário da Índia» (1898) e a Memória da Viagem de Vasco da Gama*. Lisboa, CNCDP, 1998, pp. 203-223; José-Augusto França, *Lisboa 1898*. Lisboa, Expo'98, 1997, pp. 63-69.



Mosteiro da Batalha in *Jornal Enciclopédico*, 1836.

(Proveniência: *As Belas Artes do Romantismo Português*, p. 91)

Património nacional

O fascínio pela história teve repercussões particularmente profundas nos monumentos arquitectónicos. O património foi defendido por ser uma herança colectiva. Restauraram-se os edifícios mais importantes. Encetou-se o revivalismo arquitectónico, sobretudo o neomedieval, por reflectir uma época de grande significado nacional. Em 1816, Walter Scott mandou construir um solar inspirado no gótico inglês, recheando-o com mobiliário no mesmo estilo. O castelo de Lichtenstein foi reconstruído profundamente por ordem do conde Wilhelm von Wurtemberg depois de ter lido

um romance histórico. Viollet-le-Duc tomou em suas mãos o castelo de Pierrefonds, que remontava ao século XV, e, entre 1858 e 1866, reergueu muralhas, torres, recintos interiores, tornando-o um edifício confortável e com acabamentos impecáveis.

Património é uma palavra antiga e a sua noção parece imemorial. No entanto, não designou sempre a mesma coisa. Muito pelo contrário, sendo uma noção global e vaga, tem conhecido profundas mutações de sentido e, tal como a entendemos hoje, é uma criação do século XIX. Melhor dizendo: se o conceito de património não tem parado de se alargar, adquirindo múltiplas particularizações («património cultural», «património imaterial», «património ecológico», «património genético», etc.), uma coisa nos ficou de Oitocentos, responsável por esse alargamento: a capacidade de descobrir património e de constantemente o reinventar a partir de um profundo sentimento de identidade colectiva.

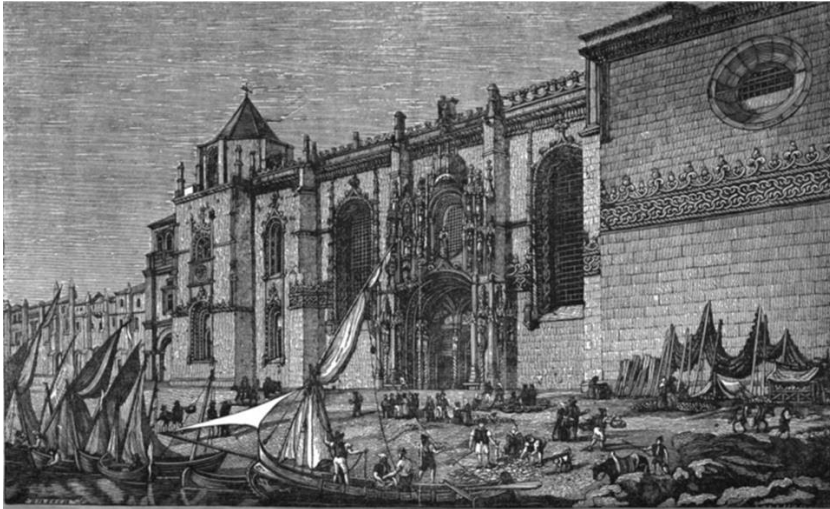
Desde a Antiguidade que os templos são lugares de depósito, exposição e veneração de tesouros artísticos. O Renascimento elevou os vestígios greco-romanos à categoria de monumentos, ou seja, de sinais privilegiados de um passado que se respeita e deseja preservar. Os papas tomaram então as primeiras medidas de protecção, tendentes a acabar com o saque que muitos edifícios importantes, como o Coliseu, estavam sofrendo. Nos séculos XVII e XVIII, a consciência patrimonial progrediu dentro de uma restrita classe de estudiosos e antiquários, num movimento que culminou na criação de academias e museus.

Sendo assim, o que traz de novo o século XIX? Uma nova sensibilidade, um sentimento mais agudo da ruína de muitos monumentos e um novo conceito de património: o património nacional. Os monumentos, entendidos durante muito tempo como memória régia ou de uma acção singular, converteram-se em símbolos privilegiados da nação, reflectindo a sua História, os seus feitos e o seu «génio artístico». Os palácios, conventos, igrejas, estátuas, quadros, mobiliário, etc. foram sujeitos a um processo de reapreciação que conduziu a dois fenómenos complementares: inventariação e preservação do património e sua musealização. Em França como em Portugal, embora com mais de quarenta anos de distância, a nacionalização dos bens do clero e a subsequente ruína de muitos edifícios suscitou protestos veementes e a necessidade de se constituírem organismos e leis de protecção.

Em França, a expressão «monumento histórico» surgiu em 1790, um quarto de século depois de ter nascido entre os arqueólogos britânicos, mas só nos anos de 1830 se afirmou categoricamente naquele país a ideia de que o património monumental é decisivo para a consciência nacional. Esta orientação começou por ser uma preocupação das elites e só gradualmente foi assumida pelas massas. Até aos anos de 1860, continuavam a ser raros, em França, os monumentos classificados e que atraíam a atenção do público. Mas nas décadas seguintes a consciência nacional do património aprofundou-se e, se a palavra é legítima, exacerbou-se.

O século XIX, assim como criou o conceito de património, promoveu também a renovação dos museus. Apesar de os eflúvios nacionais se deram melhor sobre a arquitectura, graças ao seu poder evocativo, as demais artes (e objectos) acolheram-se a estes lugares de culto que, não sendo novos, se renovaram e difundiram a partir do século XIX. As invenções do monumento histórico e do museu fazem parte do mesmo processo.

Se o Iluminismo criou a ideia de museu como lugar de sistematização dos conhecimentos, o Romantismo fê-la frutificar amplamente, multiplicando-os e reforçando o seu carácter educativo. Não foi uma mudança brusca, mas, ao fim de várias décadas, os gabinetes de arte e antiguidades, antes restritos às elites, converteram-se em lugares de «peregrinação» de um número crescente de cidadãos. Em França, o Museu do Louvre foi fundado por decreto de 12 de Setembro de 1792. No entanto, até 1855 o acesso não era franco. O público apenas o podia visitar ao domingo. Durante a semana, era preciso ser artista ou aluno de um professor conhecido e, no caso dos estrangeiros, apresentar o passaporte. Foi na III República que o património se tornou realmente acessível. E foi preciso mais um século para a população acorrer em massa a exposições, museus e monumentos históricos.



Mosteiro dos Jerónimos.

(Proveniência: Francisco Adolfo Varnhagen, *Memória Histórica e Descritiva do Mosteiro...*)

Monumentos portugueses

O desenvolvimento da imprensa ilustrada no século XIX contribuiu de modo decisivo para a divulgação do património construído. Em Portugal, o momento inicial deste processo encontra-se no *Jornal de Belas-Artes ou Mnemósine Lusitana* (1816-1817). Quem lê a «Descrição da igreja da Basílica de Santa Maria» (Sé de Lisboa), ainda verifica a ausência de intermediação patriótica que é a marca distintiva da reinterpretação oitocentista do património. No entanto, tornaram-se correntes, a partir desta data, as «gravuras comentadas»,^[5] frequentemente repetitivas mas fundamentais para sedimentar na opinião pública o interesse pelos monumentos.

A ideia do património como memória gloriosa da pátria repercutiu-se na historiografia artística, suscitou os primeiros movimentos de defesa e chegou a ser um lugar-comum da oratória intelectual e política. O problema

⁵ Expressão de Lúcia Maria Cardoso Rosas, «A consagração do monumento histórico em Portugal no século XIX: a palavra e a imagem», in: AA.VV., *As Belas-Artes do Romantismo em Portugal*. Lisboa, IPM/Ministério da Cultura, 1999, p. 89.

da conservação e restauro colocou-se em Portugal de forma dramática a partir dos anos de 1830, quando a abolição das ordens religiosas deixou ao abandono dezenas de imóveis com interesse histórico e artístico. A primeira defesa categórica surgiu, como dissemos, em *O Panorama*, através dos artigos de Alexandre Herculano e das regulares menções aos mais importantes, identificados com o ideário nacional. Estamos perante uma ideia simples e quase invariável, que vive do entusiasmo repetitivo dos seus defensores e da crítica veemente à imbecilidade dos demolidores.

Em 1837, ocorreu pela primeira vez, na revista *O Arquivo Popular*, a expressão *monumento nacional*.^[6] Três anos depois, *O Panorama* chamou a atenção desses «documentos da história de uma nação»: é preciso respeitar não apenas as obras de elevado valor artístico, mas também «as páginas do grande livro da vida de um povo».^[7] Para Latino Coelho, o Mosteiro dos Jerónimos é um monumento erguido «às glórias de Portugal», «um padrão venerando para a cristandade inteira e um dos marcos miliários da civilização de toda a Europa». O Mosteiro da Batalha constitui «o troféu de pedra erguido sobre um campo de vitórias», «o preito às nossas fidalguias de nação».^[8] Inácio de Vilhena Barbosa valoriza a arte enquanto reflexo imortalizador dos feitos antigos. Na sua opinião, «nenhum país se pode ufanar de ter fastos mais gloriosos que Portugal». Os monumentos apresentam a «alta significação» de falarem «dessas arrojadíssimas empresas de navegações e descobrimentos» de que mais nenhum país se pode orgulhar.^[9] O culto patriótico dos monumentos adquiriu um cunho lapidar em Sousa Viterbo: «Manda o preceito religioso que o católico se confesse ao menos uma vez cada ano: a religião da Pátria devia impor a obrigação a todo o cidadão português de fazer ao menos uma vez na vida a romagem da Batalha.»^[10]

⁶ *O Arquivo Popular*, Lisboa, 23 de Setembro de 1837, pp. 197-199, cit. por Lúcia Maria Cardoso Rosas, *Monumentos Pátrios. A arquitectura religiosa medieval. Património e restauro (1835-1928)*, Porto, Faculdade de Letras, 1995, vol 1, p. 19.

⁷ «Conservação dos monumentos nacionais», *O Panorama*, Lisboa, tomo IV, n.º 165, 27 de Junho de 1840, p. 205. Sobre a arquitectura no Romantismo, ver verbete de B. Capelo Ferreira in: Helena Carvalhão Buescu (coord.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Caminho, 1997, pp. 17-23.

⁸ J. M. Latino Coelho. *Arte e Natureza*. Lisboa, s.d., pp. 71-74.

⁹ Inácio de Vilhena Barbosa, *Monumentos de Portugal*, Lisboa, 1886, p. C, e prefácio a Possidónio da Silva, *Resumo Elementar de Arqueologia Cristã*, Lisboa, 1887, p. 7.

¹⁰ Sousa Viterbo, *Cem Artigos de Jornal*. Lisboa, 1912, p. 8.

Para melhor vincarem o apreço pelos monumentos, os autores habituaram-se a exagerar nos adjectivos e, ao mesmo tempo, a carregar de negro a actualidade. Luciano Cordeiro vociferou contra a «bruta insânia dos demolidores» e a «rapina selvagem de que estamos dando ao mundo culto o monstruoso exemplo que ele nos devolve no mais justo e merecido escárnio».^[11] Em *O Culto da Arte em Portugal*, a obra que melhor traduz as mudanças discursivas do nacionalismo artístico finissecular, Ramalho Ortigão, entre o lamento e a fúria, observa a degradação dos monumentos, a incompetência dos restauros, os «desacatos» filhos da ignorância, a «indiferença oficial», a «anarquia estética», a «urgência de uma reforma».

A apropriação simbólica do património construído não se reduz à oratória. Joana Brites tomou o caso do Mosteiro dos Jerónimos para mostrar que, durante o Estado Novo, este edifício ilustrou manuais escolares, acolheu exposições e festas, e foi cenário de celebrações históricas e políticas.^[12]

As apóstrofes patrióticas raramente se traduziram na conservação eficaz dos edifícios históricos, mas ofereceram-lhes um significado identitário da maior importância. À medida que a religião se ia afastando desses espaços desqualificados pela laicização, a história tomou o seu lugar. O silêncio respeitoso de Deus transferiu-se para a pátria e os seus heróis. E aqui ficou durante um século, até os turistas, alheados do nacionalismo, começarem a ver o património como um fenómeno puramente estético e de recreio. Em frente do túmulo do Infante D. Henrique, no Mosteiro da Batalha, havia monges rezando diariamente pela alma do Navegador, depois patriotas homenageando a sua memória e agora turistas passeando a curiosidade patrimonialista. No período em que os mosteiros e as catedrais foram mais intensamente habitados pela nação, o encontro com um estilo singular, coevo dos Descobrimentos, constituiu o primeiro e mais poderoso motor de *portugalização* da arquitectura.

¹¹ Luciano Cordeiro, *Da Arte Nacional*. Lisboa, 1876, p. 17.

¹² Joana Brites, «Arquitectura e cenografia política. O Mosteiro dos Jerónimos na Exposição do Mundo Português de 1940», *Murphy*, Coimbra, n.º 2, Julho de 2007, pp. 120-145.

4. Manuelino e Neomanuelino

Sumário: Disputa franco-alemã pelo estilo gótico. A ideia de um «Renascimento alemão». A procura de um estilo português: românico e manuelino. A inaptidão identitária do Renascimento e estilos subsequentes. Reconhecimento tardio do barroco. **Descoberta e glória do manuelino.** O manuelino como estilo próprio de Portugal e reflexo dos Descobrimentos marítimos. Definição actual de Pedro Dias. Criação da ideia de um «estilo manuelino» por Francisco Adolfo Varnhagen em 1842. Durabilidade da interpretação patriótica. O manuelino português resistindo ao Renascimento italiano (Teófilo Braga). As dúvidas e carências historiográficas apontadas por Joaquim de Vasconcelos em 1884. A renovação interpretativa de Ramalho Ortigão e o subsequente comprazimento patriótico. O exemplo de Sousa Viterbo. A reinterpretação caracterológica do estilo manuelino operada por Ramalho Ortigão e Reynaldo dos Santos. **Neomanuelino.** Vigor do revivalismo neomanuelino na segunda metade do século XIX. Do Palácio da Pena ao Palácio da Regaleira. Declínio artístico do neomanuelino. O *estilo manuelzinho*. **Neo-românico.** Desenvolvimento a partir de final do século XIX. Paralelismo com as reivindicações do seu carácter nacional por José de Figueiredo e Reynaldo dos Santos. Elementos de estilização morfológica. **O manuelino entre as essências.** A ideia de uma personalidade artística portuguesa, de um gosto português intemporal (Reynaldo dos Santos). Consequente reinterpretação da especificidade nacional do românico e do manuelino. As persistências românicas. O manuelino, o naturalismo, o mar e o Oriente. Feição nacional do barroco seiscentista. Constantes de sensibilidade. Essências intemporais. «Conteúdo teleológico positivo» (António Quadros). Sentido «cósmico» (Afonso Botelho).

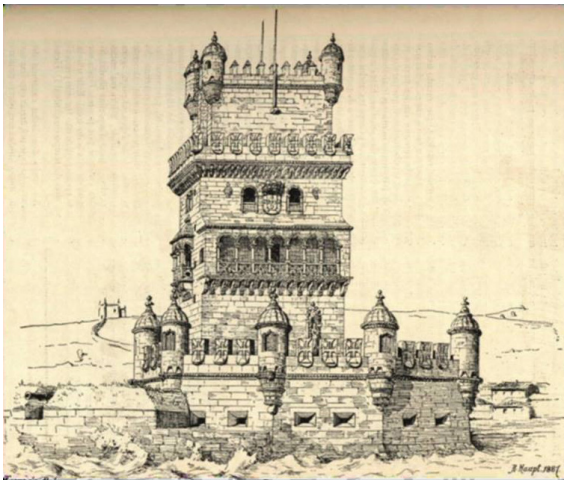
Na generalidade da Europa, as primícias identitárias conduziram à procura de um estilo original, patente na disputa franco-alemã pela paternidade do gótico. Hoje sabemos que o estilo gótico surgiu na Île-de-France, a norte de Paris, quando se procedeu à reconstrução do coro da abadia de Saint-Denis, entre 1140 e 1144. Em princípio do século XIX, contudo, circulava uma ideia diferente, proveniente do Renascimento. Vasari relacionara o gótico italiano com os Godos, sugerindo que seria mais «alemão» do que «francês». Numa época favorável à recuperação do legado medieval, a opinião do autor da *Le Vite dé Piú Eccelenti Pittori, Scultori e Architettori* (1550 e 1568) foi retomada, com orgulho, pelos Românticos alemães, mas acabou anulada pelas evidências documentais. O debate em torno do significado nacional da Catedral de Colónia, cujas obras terminaram nos anos de 1880, mostrou que, estilisticamente, afinal seguia a de Amiens.

A busca de um estilo nacional orientou-se, então, para as variantes dos estilos. Wilhelm Lübke desenvolveu a ideia de «Renascimento alemão». Como articular, porém, a ideia de um «Renascimento alemão» com o facto de o Renascimento ter sido um fenómeno fundamentalmente italiano? Começou a fazer mais sentido procurar, não um estilo alemão, mas a feição alemã de qualquer estilo. Foi o que fez Kurt Gerstenberg, examinando as «características essenciais» da arquitectura germânica no final da Idade Média, em livro de 1913, e o próprio Heinrich Wölfflin, que viu uma mesma «fantasia» e «essência» em todas as épocas. Tratava-se, como escreveu este último autor em 1936, de «encontrar os princípios criativos por trás das características nacionais». E assim, de passo em passo, se foi passando da discussão dos estilos para as essências nacionais.^[1]

Também em Portugal a deriva patriótica da arte começou pelos estilos artísticos. Foi à volta do românico e, sobretudo, do manuelino que se teceram os mais elaborados discursos. Os estilos subsequentes escaparam à apropriação nacional: o Renascimento, pela sua origem italiana e por suscitar abundantes acusações de academismo e monotonia; o maneirismo, por não se lhe conceder autonomia e, nessa medida, participar dos «defeitos» dos estilos anterior e posterior; o barroco, por reflectir o absolutismo político e por suscitar generalizadas críticas ao seu «pedantismo» e «extravagância» e às «deturpações que infligiu em monumentos

¹ Hans Belting, *The Germans and Their Art. A troublesome relationship*. New Haven e Londres, Yale University Press, 1998, pp. 46-48 e 53.

medievais, embora o seu valor e especificidade tenham começado a ser reconhecidos no início do século XX; o rococó, por extremar alguns dos «defeitos» do barroco; e o neoclassicismo, por se encontrar praticamente ausente dos estudos artísticos até meados do século XX.



Torre de Belém.
Desenho de Albrecht Haupt

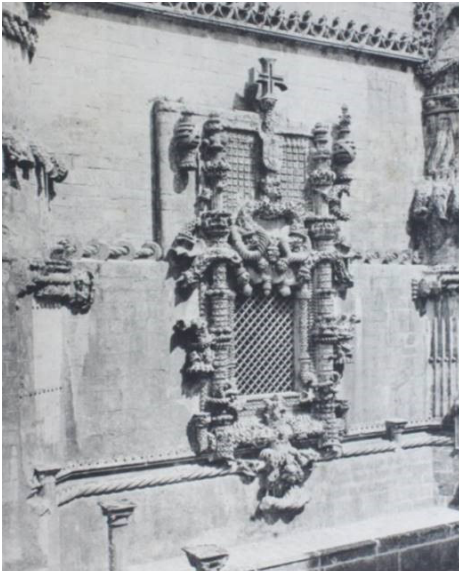
Descoberta e glória do manuelino

Apesar de o Mosteiro da Batalha ser elevado a altar da pátria, o gótico não foi visto à luz de qualquer singularidade portuguesa. Isso aconteceu, sobretudo, como dissemos, com o manuelino. A voz sempre afirmativa de Joaquim de Vasconcelos, que em 1884 liminarmente lhe retirou consistência teórica e prática, não impediu que uma historiografia eivada de patriotismo criasse a ideia de que tal estilo seria próprio de Portugal e um reflexo da expansão marítima. Como na generalidade dos discursos identitários, o cerne da questão reside nas palavras invisíveis (neste caso, *próprio* e *reflexo*), que se prestam a glosas infinitas.

A definição de Pedro Dias constitui um ponto de referência actual. Na sua opinião, o manuelino «é um tipo decorativo surgido em Portugal no

início do século XVI, durante o reinado de D. Manuel I, e que atingiu o seu apogeu nesta época, caracterizando-se, fundamentalmente, pelo exagero no emprego de motivos naturalistas, que já vinham sendo utilizados no gótico flamejante, e pela transformação de tradicionais elementos da estrutura dos edifícios – colunas, colonelos, vergas, arcos de descarga, nervuras das abóbadas, mísulas, chaves, bases de colunas e pilares, fustes, capitéis, impostas, platibandas, grades, pináculos, etc. – em formas arrancadas à natureza ou fantasiadas a partir dela. A concepção do espaço é sempre, e ainda, gótica.»^[2]

O manuelino é um dos frutos mais duráveis do nacionalismo. A sua interpretação patriótica surgiu no seio de uma historiografia artística incipiente, resistiu às observações de Joaquim de Vasconcelos, cresceu, adaptou-se às conjunturas culturais e, com ajustamentos, obteve consagração periodológica. Francisco Adolfo Varnhagen, futuro diplomata e historiador do Brasil, deu-lhe a designação e os foros de originalidade em 1842. A recepção foi favorável e até entusiástica. Dois anos depois, o pintor Roquemont assegurava que os edifícios deste estilo apresentam uma feição especificamente portuguesa. Em 1846, Raczyński reconhecia o seu aspecto «particular e característico».



Janela da sala do capítulo do Convento de Cristo, em Tomar.

(Proniência: *A Arte e a Natureza em Portugal*, Porto, Emilio Biel & C.^a Editores, vol. 6, 1906)

² Pedro Dias, *O Manuelino*. Lisboa, Publicações Alfa, 1993, p. 16.

Nos quarenta anos seguintes, pouco se estudou, mas a originalidade manuelina firmou-se como um lugar-comum à disposição de todo o tipo de retórica. Teófilo Braga quis elevar o Mosteiro da Batalha a «expressão de um voto de liberdade popular», «sinal da emancipação da consciência» colectiva. Nesta perspectiva, o *estilo manuelino* não seria mais do que «uma reacção do combatido gótico florido, contra a *arquitectura clássica* da Renascença».^[3]

O assunto tornou-se um campo aberto para tiradas ideológicas. O que menos se via era trabalho historiográfico. Foi contra os desmandos de infundada crítica que Joaquim de Vasconcelos realizou uma conferência em 1884, certo de que iria enfurecer os «patriotas». As suas quatro perguntas tornaram-se famosas: «Poderá criar-se um estilo original, português, na arte? Existiu algum dia esse estilo? E quais os elementos que o caracterizavam? Poderá esperar-se esse estilo no futuro?»^[4]

Joaquim de Vasconcelos trouxe exigência a um campo de facilitismos. Pediu provas quando tudo se resolvia com ideias vagas. E lançou um repto ao coração do nacionalismo retrospectivo: onde estão os «documentos coevos» atestando «que os contemporâneos tiveram uma ideia clara dos caracteres» do estilo manuelino? Depois de rever os contributos de Garrett, Varnhagen e Edgar Quinet, concedeu-lhe «importância secundária» e «bastarda». Também aqui se notaria, como na pintura da mesma época, a falta «de uma tradição segura, secular, de uma progressão que actua lentamente».^[5]

O pensamento de Joaquim de Vasconcelos não fez propriamente escola, mas a sua escrita intempestiva deu ânimo aos que continuavam a duvidar da originalidade manuelina. Mesmo inflado pelo patriotismo, Inácio de Vilhena Barbosa desprezava os caprichos decorativos deste estilo e não lhe reconhecia feição nacional por ter vindo «de fora».^[6]

Ramalho Ortigão respondeu a esta objecção mostrando que «uma arte genuinamente nacional» não advém de invenções absolutas, mas da

³ Teófilo Braga, *Questões de Literatura e Arte Portuguesa*. Lisboa, s. d., pp. 162-163.

⁴ Carta a António Augusto Gonçalves, de 15 de Janeiro de 1884. (Joaquim de Vasconcelos, *Cartas de Joaquim de Vasconcelos*. Porto, Edições Marques Abreu, 1973?, pp. 46-47.)

⁵ Joaquim de Vasconcelos, *Da Arquitectura Manuelina*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1885.

⁶ Inácio de Vilhena Barbosa, *Monumentos de Portugal*. Lisboa, 1886, p. IX.

reinterpretação de elementos exógenos. Foi precisamente o que Portugal fez no reinado de D. Manuel I. O manuelino fundiu «numa expressão nova, caracteristicamente local, a expressão primitiva, o sentido por assim dizer moral, o intuito estético da linha gótica». Num plano mais vasto, resultou da «liberdade criativa dos nossos arquitectos-escultores» contra o «esmagador e exaustivo despotismo das *cinco ordens*».^[7]

Como se nota, os esforços de Joaquim de Vasconcelos não travaram o comprazimento crescente. Em 1899, Sousa Viterbo vê no manuelino «o quer que seja de distinto, de característico, de inconfundível, e que obriga o estrangeiro a sentir um frémito tanto de surpresa como de espanto e de entusiasmo».^[8]

Na transição para o século XX, a originalidade nacional do manuelino foi actualizada pela interpretação caracterológica. Ramalho Ortigão, que ainda lidera o processo, considera-o «a mais sincera revelação do nosso temperamento» e do «nosso génio artístico».^[9] Mas foi com Reynaldo dos Santos que a especificidade portuguesa se absolutizou, adquirindo uma feição ideológica marcante. Na sua opinião, a «Arte» e a «Nação» tomaram «consciência da sua personalidade» no manuelino. Esse «estilo nacional», que emergira no Mosteiro da Batalha, atingiu a sua plenitude na segunda década do século XVI com o manuelino, em arquitectura, e a persistência de uma escola portuguesa de pintura.^[10] Luís Keil chamou a isto, em 1940, «um gosto já racicamente nacionalista».^[11]

A consagração foi atingida por Reynaldo dos Santos no volume publicado em 1952, que permaneceu como referência principal do estilo manuelino durante as três décadas seguintes. Aqui se condensam velhos tópicos

⁷ Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa*. Vol. III. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1947, p. 142, artigo originalmente publicado em 1890. Ramalho Ortigão, *O Culto da Arte em Portugal*. Lisboa, 1896, p. 161.

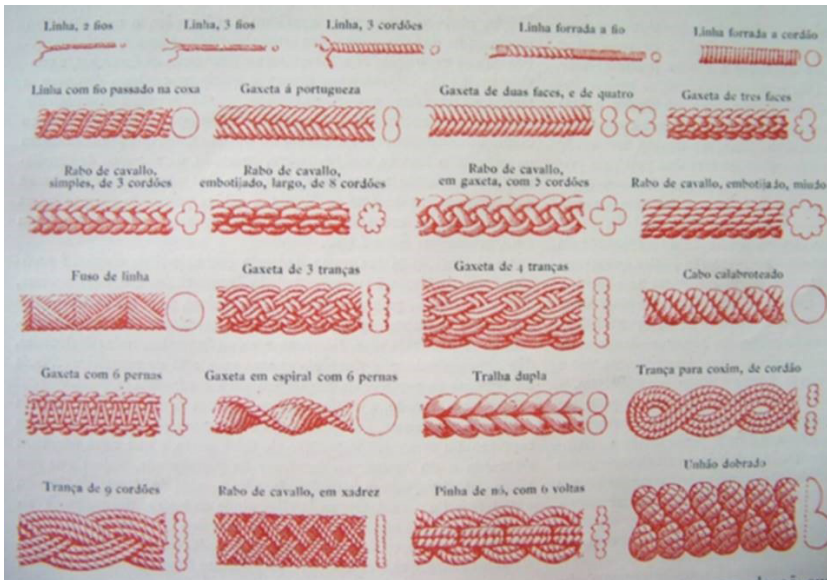
⁸ Sousa Viterbo, *Dicionário dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses ou ao Serviço de Portugal*. Vol. I. Lisboa, Imprensa Nacional, 1899, p. VII.

⁹ Ramalho Ortigão, «Os Jerónimos», *A Arte e a Natureza em Portugal*, Porto, volume III, 1903, s/p. Sobre a fortuna identitária do manuelino na transição para o século XX, ver Rute Figueiredo, *Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal (1893-1918)*, Lisboa, Edições Colibri e IHA da UNL, 2007, pp. 143-152.

¹⁰ Reynaldo dos Santos, *L'Art Portugais*. Lisboa e Porto, Academia Nacional de Belas-Artes, 1949, p. 16.

¹¹ Luís Keil, «A arte portuguesa e a arte oriental», *Congresso do Mundo Português. Publicações*. Lisboa, 1940, vol. V, tomo III, p. 167.

com força de lei: «estilo nacional por excelência», autónomo, renovador, carregado de «significado histórico», «naturalismo exuberante», «predomínio de certos temas evocativos do mar e das insígnias régias».^[12]



A. A. Baldaque da Silva, proposta de nós para um «estilo marítimo», 1895.
(Proveniência: *Arte Portuguesa*, Lisboa, ano I, n.º 6, Junho de 1895, p. 128)

Neomanuelino

A valorização estética e ideológica do estilo manuelino repercutiu-se, com notável vigor, na arquitectura da segunda metade do século XIX, quando se assistiu a um surto de revivalismo neomanuelino, «uma arquitectura fantasiada, vistosa, plasticamente rica, emblematicamente conveniente, pseudo-científica que aparecia a revestir estruturas novas de palacetes,

¹² Reynaldo dos Santos, *O Estilo Manuelino*. Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1952.

igrejas, casas burguesas, câmaras municipais, monumentos comemorativos, arcos triunfais de materiais efémeros, pontes de ferro e até uma estação de comboio». ^[13] Efectivamente, em Portugal, o neogótico foi suplantado ou, para usar a palavra de José-Augusto França, *absorvido* pelo neomanuelino, exemplarmente expresso nos Jerónimos.

Os discursos elevando a arte dos Descobrimentos a expressão máxima da originalidade portuguesa foram sublinhados pela multiplicação de edifícios revivalistas. O neomanuelino encetou o seu caminho no Palácio da Pena, ainda nos anos de 1840, ganhou maior fôlego nos anos sessenta e setenta, no contexto do restauro fantasista do Mosteiro dos Jerónimos, e atingiu o cume na sequência das comemorações centenárias do fim do século. Em 1895, A. A. Baldaque da Silva propôs «25 belos padrões» de nós como caminho fácil e directo para a «nacionalização da arte portuguesa». Combinados «dois a dois e três a três», poderiam «fornecer 2600 lindíssimas variedades de temas genuinamente portugueses e de analogia marítima». «Combinados todos entre si, produzem 33 554 431 variedades»!^[14]

O neomanuelino manteve alguma preponderância até ao início do século XX, em grande medida devido ao trabalho de Luigi Manini no Palace Hotel do Buçaco (1888) e no Palácio da Regaleira (Sintra, início do século XX), nos pavilhões de exposições internacionais,^[15] no Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro (inaugurado em 1887) e da Baía, nos túmulos de Alexandre Herculano, Luís de Camões e Vasco da Gama e no que Adães Bermudes desenhou em memória dos Benfeitores da Misericórdia (1905).

A moda neomanuelina ainda prosseguia na segunda década do século XX, mas a novidade residia no número crescente de críticas. Atribuía-se a Guerra Junqueiro o trocadilho *estilo manuelzinho* para designar «paródias grotescas» que serviam para tudo: estação, hotel, escola, túmulo, etc. As objecções dirigiam-se ao receituário e ao anacronismo. Álvaro de Castro resumia assim o problema em 1904: «De maneira que estamos no

¹³ Pedro Dias, «Manuelino e neomanuelino: Sugestões e enganoso», in: Regina Anacleto (ed.), *O Neomanuelino ou a Reinvenção da Arquitectura dos Descobrimentos*, Lisboa, CNCDP, 1994, p. 48. Catálogo da exposição.

¹⁴ A. A. Baldaque da Silva, «Nacionalização da arte portuguesa», *Arte Portuguesa*, Lisboa, ano I, n.º 6, Junho de 1895, p. 126.

¹⁵ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*. 3.ª ed. Venda Nova, Bertrand Editora, 1990., vol. II, p. 176, dá como exemplos o pavilhão da Exposição do Rio de Janeiro (1908), inspirado nos Jerónimos, e o da Exposição Panamá-Pacífico (1915).

estado curioso de vivermos hoje e pensarmos como os que descobriram as Índias.»^[16]

Neo-românico

Entretanto, o neo-românico, formado em final de Oitocentos, presente na sede da Sociedade Martins Sarmento, de Marques da Silva (Guimarães, c. 1900), começou a registar uma difusão paulatina, justificada por discursos que acentuavam a dimensão nacional do românico. José de Figueiredo, em 1901, fala da «nossa tendência para o românico». Na ausência de «um tipo construtivo inteiramente definido», seria o românico que melhor expressaria a arquitectura portuguesa, até no modo como influenciou o gótico. Nem todos concordavam, mas o futuro estava ao lado de Reynaldo dos Santos, que ampliou esta ideia ao considerar que, sob a sucessão de estilos, «Portugal *falou sempre* românico, desde as origens da nacionalidade até aos fins do século XVIII».^[17]

A estilização apoiou-se «em dois ou três elementos formais constantes», destacados por José-Augusto França: «o arco de volta inteira assente em colunas embebidas, as janelas geminadas ou tripartidas, a linha do frontão quebrada nas extremidades, em prolongamento horizontal – desenho assaz raro no estilo românico, mas que foi permanente na sua adaptação».^[18] Entre as obras principais deste revivalismo, conta-se a Igreja de Santa Luzia, de Ventura Terra (Viana do Castelo), o túmulo do visconde de Valmor, de Álvaro Machado (1900-1904), e o palacete de Norte Júnior na Avenida Fontes Pereira de Melo (Lisboa, 1914).

¹⁶ Álvaro de Castro, «Arquitectura de hoje», *Arte e Vida*, Coimbra, n.º 1, Novembro de 1904, pp. 30 e 31.

¹⁷ José de Figueiredo, *Portugal na Exposição de Paris*. Lisboa, 1901, p. 9. Reynaldo dos Santos, citado por Luís de Pina, «As origens do românico em Portugal: sua evolução e significado nacional. (Conferência pelo Dr. Reynaldo dos Santos, na Sociedade Martins Sarmento, de Guimarães, na noite de 29 de Janeiro de 1927.)», *Ilustração Moderna*, Porto, ano II, n.º 11, Março de 1927, p. 262. Em 1901, António Augusto Gonçalves, antes de admitir a hipótese de nacionalizar o românico, preferiu acentuar a sua «origem francesa». (A. Gonçalves, «A Igreja de S. Tiago em Coimbra», *Gazeta Ilustrada*, Coimbra, ano I, n.º 2, 8 de Junho de 1901, p. 12.)

¹⁸ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. II, p. 180.

O manuelino entre as essências

Pode dizer-se que Reynaldo dos Santos se recusou a optar entre a tradição historiográfica oitocentista, que dava primazia ao manuelino, e a lição do mestre José de Figueiredo, que considerava mais nacional o românico. Assim como os indivíduos mantêm a personalidade através da idade, Portugal preservou a sensibilidade dentro da sucessão de estilos. Não há, portanto, um estilo português, mas uma «essência», uma «constante de sentimento», um «espírito das formas e dos conteúdos» que «predomina sobre o conceito dos estilos». Estas ideias foram apresentadas no Rio de Janeiro em 1941, em Coimbra e Lisboa em 1943 e, por fim, neste mesmo ano passadas a escrito sob o inspirador título *O Espírito e a Essência da Arte em Portugal*.

O românico marcaria «um alvorecer de personalidade». As «pequenas igrejas» de Entre Minho e Douro e parte das Beiras exprimem o «apego à terra» e a integração na paisagem. A sua força retardou a florescência gótica e acabou por marcar a robustez de Santa Clara-a-Velha, em Coimbra, e o «génio da assimilação nacional» que Afonso Domingues imprimiu ao Mosteiro da Batalha. «Portugal, de facto, *nunca sentiu profundamente o gótico*» e por isso sobrepôs-lhe um «sentimento naturalista». O manuelino resultaria precisamente da fusão do «naturalismo do mar» e dos «exotismos do Oriente», sobre o fundo gótico assim definitivamente nacionalizado. No «espírito da sua orgânica persiste sempre a recordação do românico, robusto de proporções, denso e hermético nos muros, mais agarrado à terra que evolado no sonho de ascensão.» Era à «turgidez» da decoração românica que se deveria remontar a plástica manuelina.

Chegado a este ponto, Reynaldo dos Santos supera cem anos de discussão, marcados a partir do artigo de Varnhagen e da sua pergunta fatal, agora repetida: «O *manuelino* é um estilo?» A beleza da resposta há-de ter fascinado os patriotas, que se viram livres de um problema e donos de uma certeza entusiasmante: «Melhor que um estilo, é a expressão de descoberta do Oriente e do mar. *Não é voo de alturas – mas antes sonho de lonjuras.*»

Em face do vigor românico e manuelino, o renascimento não passaria de uma importação, realizada por artistas franceses, espanhóis e italianos. «Se o românico foi de portugueses, já o gótico da Batalha foi sobretudo de Ouguete, um estrangeiro; mas o manuelino volta a ser de portugueses

até que a renascença italiana se insinua entre nós, mais uma vez pela mão de estrangeiros. O barroco, porém, cujas formas e espírito decorativo, sobretudo no seu primeiro período, seiscentista, se integram de novo no génio e gosto nacionais, vai ser uma nova encarnação das constantes de sensibilidade em busca das quais nos aventurámos.»^[19]

Depois de um século a discutir temas e pormenores decorativos, Reynaldo dos Santos conduziu o discurso nacional às essências intemporais. A identidade elevou-se aos arcanos, onde a Filosofia Portuguesa foi colher elementos para a sua *paideia*. António Quadros integra o manuelino no *ciclo imperial* português, definido pelo seu «conteúdo teleológico positivo».^[20] Afonso Botelho recusa «as permanentes reduções à história» para melhor encontrar nos painéis de Nuno Gonçalves «um sentido gnosiológico e axiológico» e no manuelino um sentido «cósmico e não humanista».^[21]

É impossível não lembrar as três espécies de *juízos obscuros* referidos por António Sérgio: «os obscuros por contraditórios; os obscuros por enigmáticos; os obscuros por vicioso círculo».^[22]

¹⁹ Reynaldo dos Santos, *Conferências de Arte. 2.ª série*. Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1943, pp. 21 e 26-27.

²⁰ António Quadros, *Portugal, Razão e Mistério. I – Uma arqueologia da tradição portuguesa*. 2.ª ed. Lisboa, Guimarães Editores, 1988.

²¹ Afonso Botelho, *Ensaios de Estética Portuguesa*. Lisboa, Editorial Verbo, 1989.

²² António Sérgio, *Ensaios III*. 2.ª ed. Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1980, p. 249. Texto originalmente publicado na revista *Lusitânia*, Lisboa, 1924.

5. Escola portuguesa de pintura

Sumário: Originalidade individual e colectiva. Maleabilidade e poder evocativo do conceito de *escola*. A «escola portuguesa de pintura» como vazio mobilizador. **O século de Grão Vasco.** O mistério de Grão Vasco em início do século XIX. O «processo de heroicização» do pintor (Dalila Rodrigues). A ideia indefinida de «escola portuguesa» até aos anos de 1880. Reconhecimento da preponderância flamenga. A sugestão identitária através das *figuras* e dos *ornatos* (Manuel Maria Bordalo Pinheiro e marquês de Sousa Holstein). As dúvidas de Luciano Cordeiro e a réplica de Sousa Holstein. Aportuguesamento pelo *estilo* e pela *execução técnica*. A originalidade que vem do isolamento. Augusto Filipe Simões e as «circunstâncias locais». Teófilo Braga e a resistência ao domínio cultural italiano. Facilitismo opinativo. O ponto de ordem de Joaquim de Vasconcelos em 1881: o que é uma escola e o que significa ser *original*? Reacção patriótica às dúvidas de Joaquim de Vasconcelos. Ramalho Ortigão continua a reconhecer feição nacional à «escola flamenco-lusitana de Grão Vasco». **Nuno Gonçalves e o carácter português.** Confirmação eloquente da escola portuguesa de pintura. Renovação discursiva. O papel decisivo de José de Figueiredo e a resistência de Coelho de Carvalho às ousadias «ultranacionalistas». A vitória de José de Figueiredo e da interpretação caracterológica. Afastamento dos constrangimentos históricos e reinvenção da noção de originalidade. O interesse pela «questão dos painéis». A força discursiva de José de Figueiredo. Certezas fascinantes. O «valor da raça». O mar. «Um povo de pintores». Uma história de sentimentos. A ilusão do pleno entendimento. Torpor elogioso. Uma escola de retrato ou o retrato como atributo português. **O sistema nacional.** A visão integrada de Reynaldo dos Santos. Constantes de sensibilidade. Unidade de pensamento. Fernando de Pamplona. *Roteiro de Arte Portuguesa.*

A busca de uma identidade *que houve* estendeu-se à pintura antiga. Os intelectuais que se entusiasmaram com o estilo manuelino também defenderam a existência de uma «escola portuguesa de pintura», que começou por ser debatida a propósito de Grão Vasco e acabou atingindo as culminâncias do desvario com os painéis de Nuno Gonçalves.

Até à irrupção das culturas nacionais do liberalismo, a história da arte favorecia mais as manifestações de originalidade individual do que colectiva. O próprio conceito de *escola*, que viria a alimentar a busca de particularidades nacionais na pintura, era, do ponto de vista estético, a emanção de um artista maior que, com o seu génio, criava um estilo e o projectava noutros artistas.

A palavra permaneceu como referência hermenêutica, mas ganhou novos significados. O seu poder evocativo deu-lhe maleabilidade e permitiu-lhe ajustar-se a épocas sucessivas. O desprezo que lhe votou Garrett por denotar uma sujeição inadmissível não anunciava um grande futuro.^[1] A mesma rigidez, porém, aplicada à nação, ganhou um novo valor. A expressão «escola portuguesa de pintura» propagou-se como uma bandeira, um vazio mobilizador onde cada geração depositou as suas convicções.

O século de Grão Vasco

No início do século XIX, a identificação, obra, influência e originalidade de Vasco Fernandes (c. 1475-c. 1543) eram problemas insolúveis. O mistério residia no nome, de que se desconhecia o apelido, prosseguia nas datas de nascimento e morte e adensava-se por causa dos homónimos. Quando Raczyński andou pelo País, em 1844 e 1845, coligindo informações para os seus estudos, Vasco Pinto Balsemão, conservador da Biblioteca Nacional, deu-lhe uma lista de noventa e dois quadros. A estes, Raczyński somou outros e chegou a mais de duzentos! Tudo parecia ser-lhe atribuído, desde que se enquadrasse no «denominado estilo gótico» e fosse «pintado em madeira», como escreveu, com algum exagero, Augusto Filipe Simões, médico e historiador de arte.^[2]

¹ Almeida Garrett escreve na introdução à *Lírica de João Mínimo*: «fiz sempre por fugir do vício das *escolas*», que «geralmente é coisa que detesto».

² Augusto Filipe Simões, *Escritos Diversos*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1888. Atanazy Raczyński, *Les Arts en Portugal*. Paris, 1846.

Depois de morrer, Vasco Fernandes foi sujeito ao que Dalila Rodrigues chamou *processo de heroização*.^[3] A fama local em Viseu, desacompanhada de outra informação, conduziu à mitificação. Era considerado «grande» pela verosimilhança das figuras representadas. Na transição para Setecentos, tornou-se lendário, creditavam-se-lhe as melhores obras, embora o seu apelido tivesse deixado de ser conhecido. Tornaram-se comuns os louvores assentes na comparação com os pintores da Antiguidade. Em meados do século XVIII, inventou-se uma suposta formação italiana. As Memórias Paroquiais referem o *Gram Vasque*, «assombro não só deste reino, mas ainda dos Estrangeiros».

Foi sobre a incógnita de Grão Vasco que se ergueu a *escola portuguesa de pintura*. A «Memória dos mais famosos pintores portugueses», publicada por Taborda em 1815, dá-nos uma ideia do ponto de partida: uma vasta ignorância sobre a vida e obra e a ausência de um juízo nacional. O verbete é apenas informativo. Se o pintor beneficia de maior atenção, isso fica a dever-se apenas à sua qualidade artística superior. Em 1843, o *Jornal de Belas-Artes* inseriu a gravura de um quadro de Grão Vasco e lembrou o desconhecimento em que andava a sua figura, que continuava simplesmente a encabeçar uma «escola de Grão Vasco». O nome era invocado para servir «de nobilíssima resposta a estrangeiros», sem tocar a corda da originalidade.^[4]

A *escola* só adquiriu ressonância identitária quando Grão Vasco foi posto no centro de uma dúvida: houve uma escola portuguesa de pintura? Ao contrário do que parece, a pergunta não é simples e não tem uma resposta linear. Num primeiro momento, dizer que sim parecia absurdo perante a importância secundária da arte portuguesa e as notórias influências flamengas. Foi isso que um tal S. B. retirou da leitura de *Les Arts en Portugal*. Parece-nos, escreve ele, «que sem quebra da glória nacional podemos confessar esta verdade»: Grão Vasco «pintou à maneira da escola

³ Sobre a memória de Vasco Fernandes nos séculos XVI-XIX, ver Maria Dalila Aguiar Rodrigues, *Modos de Expressão na Pintura Portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*. Coimbra, Faculdade de Letras, 2000, vol. I, pp. 27-94. Dissertação de doutoramento, policopiada.

⁴ L. A. Rebelo da Silva, «A Epifania», *Jornal de Belas-Artes*, Lisboa, tomo I, n.º III, Dezembro de 1843, pp. 3-4.

flamenga», «não formou escola sua», e a seguir preponderou a influência italiana. Portugal não pode «aspirar ao que lhe não pertence».^[5]

Para contrariar esta tese, que parecia provir do estrito bom senso, seria necessário encontrar factores de diferenciação. Assim se fez nos cem anos seguintes. O problema da falta de originalidade dissolveu-se num processo de aporuguesamento, pelo qual se manteve o *estilo* flamengo e se acrescentaram *figuras* e *ornatos* próprios. Parece demasiado simples, mas revelou-se suficiente para os primeiros patriotas. Em 1860, Manuel Maria Bordalo Pinheiro explicou que a *escola portuguesa* «floresceu desde a primeira metade do século XV até meados do século XVI» e teve origem na vinda de Van Eyck a Portugal em 1428. Preservou «as feições da escola flamenga» e adicionou-lhe «característicos especiais».^[6]

Entre as obras de Raczyński e o ensaio de John Charles Robinson (1824-1913), traduzido em 1868, «pouquíssimo» se escreveu sobre a pintura antiga portuguesa.^[7] O artigo do conservador do Museu South Kensington de Londres veio recolocar o assunto na ordem do dia. O seu tradutor, o marquês de Sousa Holstein, entre muitas dúvidas e suposições, assentou que houve «uma escola portuguesa de pintura», com grande «quantidade de quadros de idêntico estilo, de idêntico molde». Mas lendo Robinson vê-se que este autor não pretendeu discutir tal assunto, mas apenas a figura individual de Grão Vasco.

O crítico de arte e deputado Luciano Cordeiro achou «ridiculamente audacioso o dogmatismo da afirmação» de Sousa Holstein, apenas permitida pela falta de investigação histórica. A «feição naval» não «transparece nas pinturas desse período e certos acessórios não são *portugueses*, uma vez que variam de pintor para pintor».^[8]

O marquês viu-se obrigado a refinar os argumentos. E não tendo investigação própria para apresentar, avançou sem temor pelo caminho das possibilidades. O discurso da originalidade nacional ganhou o primeiro

⁵ S. B., «*Les Arts en Portugal*, par le Conte de Raczyński», *Revista Académica*, Coimbra, vol. I, de 1845 a 1848, n.º 23, pp. 360-364.

⁶ Manuel Maria Bordalo Pinheiro, «O cego rabequista. Quadro original do sr. José Rodrigues. Escola portuguesa», *Literatura Ilustrada*, Coimbra, ano I, n.º 4, 22 de Janeiro de 1860, pp. 29-30.

⁷ É o que diz o marquês de Sousa Holstein na nota introdutória à tradução do estudo de J. C. Robinson, *A Antiga Escola Portuguesa de Pintura*, Lisboa, 1868.

⁸ Luciano Cordeiro, *Livro de Crítica*. Porto, 1869, pp. 161-166.

grande cultor. A «escola nacional de pintura, primitivamente inspirada pela pintura flamenga», teria *aportuguesado* «aquela escola com a introdução de tipos, de ornamentos, de particularidades todas portuguesas». As diferenças deviam ser procuradas no *estilo* e na *execução técnica*. A fonte de originalidade residiria no menor «contacto com seus colegas dos países estrangeiros» ou na obediência às «exigências de opinião».^[9]

Seguindo uma lógica idêntica, Augusto Filipe Simões resumiu a nacionalização da escola flamenga à acção das «circunstâncias locais». Grão Vasco, que combina as escolas flamenga e italiana, não teria chegado a formar uma escola, impossível numa terra pequena como Viseu. Mas os factores que agiram sobre ele também se observaram noutros artistas de menor génio, que em Lisboa pintavam com «caracteres semelhantes aos dos quadros de Viseu».^[10]

Por volta de 1880, a escola portuguesa era uma *verdade* que corria como certa sem que ninguém pudesse demonstrá-la. Integrava uma narrativa histórica, artística e identitária. Teófilo Braga usou-a para mostrar que a originalidade portuguesa se construiu contra a Itália. Consistia numa espécie de *regressão* «ao estilo flamengo pelo hábito e pelos assuntos exclusivamente hieráticos». O seu esplendor só teria declinado no fim do século XVI por «acção dos jesuítas».^[11]

Tanto para Teófilo Braga como para o marquês de Sousa Holstein o problema residia na crescente influência renascentista. Teófilo retardou essa acção até a confundir com o jesuitismo. Sousa Holstein limitou-se a diminuí-la. Hoje, é fácil verificar o surto de facilitismo opinativo que o fervor patriótico incentivou. Naquele tempo, só Joaquim de Vasconcelos o encarou. Depois de décadas a falar numa *escola* de pintura, alguém perguntou finalmente o que é uma *escola* e o que significa ser *original*. Nenhuma definição poderia resolver os paradoxos do nacionalismo artístico. No entanto, os seus pontos de verificação ofereceram uma base mais satisfatória de discussão que, não tendo sido seguida, permaneceu lembrada durante meio século:

⁹ Marquês de Sousa Holstein, «Grão Vasco e a história da arte em Portugal», *Artes e Letras*, Janeiro e Fevereiro de 1872.

¹⁰ Augusto Filipe Simões, *Escritos Vários*, pp. 248 e 251.

¹¹ Teófilo Braga, *Questões de Literatura e Arte Portuguesa*. Lisboa, s.d., p. 188.

«O que constitui uma escola é a originalidade de concepção, junta à novidade dos processos técnicos; é a forma *sui generis* pela qual o artista traduz as ideias peculiares, características, de uma época nacional, quando essa época marca o ponto culminante da cultura de um povo. Para haver uma escola nacional é mister ter havido antes uma progressão artística sensível, mas lenta; a história da arte o diz em todas as suas páginas. Onde está a originalidade da concepção, onde a novidade dos processos técnicos, onde a progressão?»^[12]

Com estas perguntas, Joaquim de Vasconcelos aprofundou uma dúvida que, em boa verdade, longe de alastrar, provocou a reacção oposta. Os seus pontos de vista não buliram com o influente Ramalho Ortigão, que a partir de 1890 deu como assente que a «escola flamenco-lusitana da época de Grão Vasco» tinha um cunho nacional.^[13]

O interesse por Grão Vasco não desapareceu da historiografia, mas o seu papel no sistema artístico nacional estava prestes a ser ultrapassado. Em 1895, Joaquim de Vasconcelos anunciou a existência de um políptico do século XV que haveria de ser atribuído a Nuno Gonçalves, pintor régio de D. Afonso V. A sua importância artística ficou logo patente. A repercussão identitária demorou até 1910.

¹² Joaquim de Vasconcelos, *A Pintura Portuguesa nos Séculos XV e XVI*. Porto, 1881, p. 9.

¹³ Ramalho Ortigão, «A arte nacional e a exposição do Grémio Artístico», *Revista Ilustrada*, 31 de Março de 1891, republicado em: Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa*. Vol. III. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1947, pp. 149-180.



Painéis de Nuno Gonçalves. Visita da Mocidade Portuguesa ao Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. (Proveniência: Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian: <http://www.flickr.com/photos/bibliarte/8509084627/sizes/l/>)

Nuno Gonçalves e o carácter português

Os painéis de Nuno Gonçalves foram tomados como a confirmação da *escola portuguesa de pintura*. Uma confirmação eloquente devido à qualidade estética, originalidade de concepção e pioneirismo. Grão Vasco era um grande pintor em Portugal, Nuno Gonçalves um extraordinário pintor europeu, ao lado dos melhores italianos e flamengos.^[14] Na verdade, os painéis não certificaram apenas os patriotas, levaram-nos a discutir o assunto de outra maneira. A personalidade central neste processo foi o historiador de arte José de Figueiredo.

José de Figueiredo começou a estudar os «primitivos portugueses» em 1905 e viu as tábuas de Nuno Gonçalves pela primeira vez em 1908.

¹⁴ Para obter uma síntese historiográfica sobre a figura e a obra de Nuno Gonçalves, ver o artigo de Dalila Rodrigues, «Nuno Gonçalves e a oficina de Lisboa», in: AA.VV., *Nuno Gonçalves. Novos documentos*. Lisboa, Instituto Português de Museus / ReprosScan, 1994, pp. 21-26.

Neste ano, ainda se limitava à *vulgata* criada a partir do marquês de Sousa Holstein, conciliando a influência flamenga com os traços de originalidade. A escola de Grão Vasco marcaria «um grau nítido de evolução da arte portuguesa desse tempo para a sua definitiva e completa nacionalização».^[15] Era o discurso típico dos *patriotas*. E por isso Joaquim de Vasconcelos reagiu da mesma maneira. Destacou as «muitas afirmações ousadas (ultra-nacionalistas)» e a «invenção de autonomias hipotéticas».^[16] Joaquim José Coelho de Carvalho (1855-1934), diplomata e futuro reitor da Universidade de Coimbra, foi ainda mais longe: publicou uma carta aberta onde diz que Portugal nunca teve uma arte de «carácter nacional».^[17]

Nos dois anos seguintes, José de Figueiredo dedicou-se a Nuno Gonçalves. Transferiu os painéis do Patriarcado para o Museu das Janelas Verdes, promoveu o seu restauro, escreveu uma monografia e, no momento em que o país dava um salto político, ofereceu-os, completos e interpretados, como uma ressurreição estética e patriótica. Na agitação política e social subsequente ao regicídio, a *reintegração* dos painéis foi uma revelação poderosa, heróica e serena. O contraste não podia ser maior.

Para responder a Coelho de Carvalho (e a todos os objectores da especificidade portuguesa), José de Figueiredo escreveu uma síntese de vasto alcance. Desenhou uma interpretação caracterológica que lhe permitiu fugir aos constrangimentos históricos e reinventar a noção de originalidade. «A arte portuguesa, conformemente ao temperamento da nossa raça, é uma arte calma, docemente contemplativa.» O velho «carácter especial», associado ao «meio social e físico», converteu-se numa coisa nova: «intensidade expressiva», «sentimento constitutivo da raça» e, na pintura, uma «maneira de ver a cor e de movimentar a linha», uma «maneira de caracterizar o fundo étnico das figuras».^[18]

Foi com este renovado jogo de palavras que se realizou a segunda etapa da deriva nacional da pintura. Diogo de Macedo recordou, quase trinta anos depois, a polémica apaixonada que a obra de Nuno Gonçalves

¹⁵ José de Figueiredo, *Algumas Palavras Sobre a Evolução da Arte em Portugal*. Lisboa, 1908, p. 26.

¹⁶ Nota de Joaquim de Vasconcelos em: Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*. 1.ª edição completa, comentada por Joaquim de Vasconcelos. Porto, 1918, p. 327.

¹⁷ Coelho de Carvalho, *A Língua, e a Arte em Portugal*. Lisboa, 1909.

¹⁸ José de Figueiredo, *O Pintor Nuno Gonçalves*. Lisboa, 1910, pp. 134-136.

desencadeou no período convulsivo da Primeira República. A «Questão dos painéis» atraiu «um perturbante interesse nacional».^[19] E embora os patriotas de 1910 surjam aos nossos olhos como vitoriosos absolutos, eles próprios sentiam-se sitiados pelo cepticismo. A crer em Reynaldo dos Santos, as ideias de José de Figueiredo colheram pouco entusiasmo. A crítica hesitava. Teriam sido literatos como Afonso Lopes Vieira que assumiram o «sentido nacional» do políptico de São Vicente.^[20]

José de Figueiredo não tinha motivos para desanimar. Ao seu discurso caracterológico estava destinado um largo futuro. Cerca de 1929, em artigo para a *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, dirigida por Albino Forjaz de Sampaio, retomou as sínteses luminosas, os nexos fascinantes, as palavras arrebatadoras: nacionalismo e universalismo, identidade e carácter, mar e Oriente. Portugal parado no tempo. As ideias caindo como dogmas.

O que é, para José de Figueiredo, a identidade nacional nos séculos XV e XVI? É a «consciência do valor individual e do valor da raça», trazida pelas «descobertas e conquistas». É o «naturalismo doce e elegíaco» da poesia reflectido na «sobriedade e doçura» das artes plásticas. A fusão cultural foi máxima na segunda metade de Quatrocentos, quando Fernão Lopes e Nuno Gonçalves se uniram no «mesmo naturalismo sadio e forte» e no «espírito e carácter nacionais», «então únicos na Europa em manifestações culturais como esta». Surgiu uma «escola portuguesa de retrato» que determinou a «chamada escola de Madrid». O mar, «com as descobertas e conquistas a que nos arrastou» e com a «atmosfera tamisada e graduada da sua humidade», fez dos portugueses «um povo de pintores» e pesou muito «na formação da nossa escola de retrato».^[21]

A simplicidade do marquês de Sousa Holstein, facilmente denunciada por Luciano Cordeiro e Joaquim de Vasconcelos, adquiriu uma couraça inexpugnável, que nem se provava nem se desfazia. A *escola portuguesa de pintura* tornou-se uma narrativa atraente e complexa, que apenas se podia aceitar ou recusar em bloco. Preso numa história de sentimentos, o leitor

¹⁹ Diogo de Macedo, «A arte nos séculos XIX e XX», in: João Barreira, dir., *Arte Portuguesa: Pintura*. S.l., Edições Excelsior, s.d., pp. 357-452.

²⁰ Reynaldo dos Santos, «Afonso Lopes Vieira», *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, Lisboa, n.º XV, 1946, pp. 5-8.

²¹ José de Figueiredo, «Do nacionalismo e universalismo da arte portuguesa nos séculos XV e XVI», in: Albino Forjaz de Sampaio (dir.), *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*. Vol. I. Paris e Lisboa, Livrarias Aillaud & Bertrand, s. d., pp. 311-332.

fica, como no romance histórico, com a ilusão de tudo perceber. E não chega a verificar que a satisfação provém do torpor elogioso com que José de Figueiredo afaga o ego português.

Na sua opinião, a corrente de pintura afirmada esplendidamente com Nuno Gonçalves alterou-se com a descoberta do caminho marítimo para a Índia. Daqui resultaram mais contactos com o estrangeiro, em especial com Antuérpia. E, devido ao enriquecimento das classes favorecidas, os pintores agruparam-se em oficinas para responder ao acréscimo de procura. Este processo, «se veio prejudicar [...] o individualismo» característico, não lhe fez perder completamente a identidade portuguesa, embora na sua pureza original ela se tenha mantido apenas no *retrato*.^[22]

«Só no retrato é que a velha e boa tradição se mantém por completo, evoluindo, logicamente e sem uma quebra, de Nuno Gonçalves a Cristovam de Figueiredo e Sanches Coelho; e isso já porque esta modalidade de arte se ajusta, como nenhuma outra, às qualidades psíquicas e essenciais da raça, já porque o carácter, que é o seu objectivo fundamental, não lhe permite subordinações a qualidades e maneiras de ser alheias. No mais, os pintores portugueses, a partir do segundo decénio do século de quinhentos [...] iam francamente entrar na nova orientação; e por isso e embora sem deixar de afirmar, de maneira mais superior, o génio lusitano e as suas qualidades próprias, sofreram mais intensamente, do que até aí, influências de artistas alheios então dominantes.»^[23]

Apesar da resistência oferecida por Joaquim de Vasconcelos, a *escola portuguesa de pintura* elevou-se a dogma, glosada com brio pelos patriotas que viam nela (e no estilo manuelino) o penhor da independência cultural.

²² Esta opinião é também transmitida, em 1938, por Diogo de Macedo, que atribui à pintura portuguesa um dom específico para o retrato, bem visível, na sua opinião, em Nuno Gonçalves, Domingos António de Sequeira, Columbano e, no seu tempo, Henrique Medina. (Diogo de Macedo, «Notas de arte», *Ocidente*, Lisboa, ano I, vol. I, n.º 3, Julho de 1938, p. 443.)

²³ José de Figueiredo, *Metsys e Portugal*. S.l., 1931, pp. 4-5



Nuno Gonçalves, *Político de S. Vicente*, pormenor. (Proveniência: Reynaldo dos Santos, *Os Primitivos Portugueses*. Lisboa, ANBA, 1940.)

O sistema nacional

Reynaldo dos Santos foi um digno continuador de José de Figueiredo. Manteve princípios e conceitos e estendeu-os para lá da pintura e dos séculos XV e XVI. O seu vasto sistema nacional não admitia excepções, acasos ou fenómenos inorgânicos. A arte e a nação eram uma unidade, um todo, uma individualidade acompanhando a História sem se despersonalizar. Ao estudioso competia procurar o «carácter» português na arquitectura, na pintura, na escultura e nas artes decorativas.

No campo da pintura, Reynaldo dos Santos cumpriu esse desígnio em 1940, no catálogo da exposição *Primitivos Portugueses*, onde asseverou a existência da escola portuguesa; em 1943, quando mostrou que «o fundo da sensibilidade nacional» resistiu no retrato do século XVII e expôs

essas «constantes de sensibilidade»; em 1952, na monografia sobre Nuno Gonçalves; e em 1963-70, em *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, onde, de acordo com as suas palavras, procurou «realizar a primeira grande síntese da história e do espírito da arte portuguesa, concebida como unidade de pensamento».

Esta visão sistemática ganhou muitos seguidores e oficializou-se. Fernando de Pamplona não é um criador historiográfico, é um epígono de José de Figueiredo e de Reynaldo dos Santos, um divulgador das ideias-feitas do nacionalismo artístico. O tom é cavo e definitivo. Na sua opinião, Nuno Gonçalves apresenta um «cunho portuguesíssimo em seu naturalismo sereno e profundo, tocado de espiritualidade».^[24] A mesma clareza se encontra no *Roteiro de Arte Portuguesa*, editado pela Campanha Nacional de Educação de Adultos em 1955. A originalidade é uma evidência. Os «primitivos portugueses» distinguem-se dos flamengos «pelo desenho e pela aplicação das cores» e dos espanhóis pela feição *calma e lírica* e não *dramática e dura*.^[25]

Nuno Gonçalves condensou uma visão pictórica do País susceptível de ricas variações discursivas: qualidade artística, fresco da sociedade dos Descobrimentos e caracterologia étnica. Mas não podia exprimir a dimensão paisagística e ruralista. Para esta, realizou-se um caminho decalcado na pintura de costumes.

²⁴ Fernando de Pamplona, *Rumos da Arte Portuguesa*. Porto, Portucalense Editora, 1944, p. 34.

²⁵ *Roteiro da Arte Portuguesa*. S.I., Campanha Nacional de Educação de Adultos, s.d (c. 1955).

6. Paisagens nacionais

Sumário: A paisagem como elaboração cultural. Um quadro de William Hodges (1772): a paisagem que não é. **Autonomia.** A representação simbólica da natureza na Idade Média. A criação da paisagem factual no Renascimento flamengo. Desprezo de Miguel Ângelo pela paisagem. As paisagens fantásticas do Renascimento italiano. Século XVII: as paisagens ideais de Claude Lorrain, Poussin, Dighet e Salvator Rosa; a recuperação da paisagem factual na Holanda. Crescimento da pintura de paisagens em França na segunda metade do século XVIII. A beleza *pinturesca* das paisagens. Insensibilidade paisagística do neoclassicismo. **Arquétipos.** Romantismo, paisagem e memória. Interpretação nacional das paisagens. O padrão paisagístico norueguês. Courbet e Frédéric Paulhan. O paisagismo como contraponto da industrialização. Corot, «o mais “francês” dos pintores». **Temas russos.** A pintura russa em busca de identidade. A «Revolta dos 14» e o Grupo dos Ambulantes. O «realismo crítico». A valorização da paisagem. Isaac Levitan. O «círculo artístico de Abramtsevo» e a «colónia industrial» de Talachkino. **Vistas suecas.** O Romantismo nacional sueco e a definição de uma *suecialidade* na pintura. O ideário de Richard Bergh. A harmonia das pessoas com o território.

Durante o século XIX, a procura de uma identidade colectiva na pintura percorreu vários caminhos. Os eruditos orientaram-se para o passado na expectativa de encontrar uma *escola portuguesa de pintura*. Os pintores ilustraram a história e os costumes populares, e contribuíram para a criação de vistas nacionais. A paisagem, que à primeira vista pode ser tomada como algo natural, preexistente ao homem, só existe como elaboração cultural. A paisagem é mais do que a porção de território que o olhar alcança; resulta desse olhar.

Um quadro de William Hodges (1744-1797) mostra até que ponto as paisagens são um produto histórico e cultural. Hodges integrou a expedição de James Cook que, em 1772, circum-navegou a Antártida durante quatro meses. Dessa viagem resultou o primeiro quadro representando aquela região polar. Depois do esforço despendido nesta tarefa, realizada em condições atmosféricas tão adversas, o pintor aportou à Nova Zelândia e, indiferente à novidade da sua obra, pintou por cima uma *Vista do Porto de Pickersgill*. Embora não se conheçam os exactos motivos deste acto, que poderá ter estado relacionado com uma eventual degradação, o mais provável é que a visão dos gelos não correspondesse aos padrões do que então se considerava uma paisagem. Hodges documentou visualmente a Antártida mas não fez uma «paisagem», porque esta qualidade não era reconhecida a um mundo gelado. Talvez ninguém estivesse disposto a adquiri-la. E assim desapareceu um quadro de grande interesse histórico e artístico até ser redescoberto pelo raio X durante uma operação de restauro.

Autonomia

A pintura de paisagem não surgiu de uma só vez, o que torna difícil dizer qual foi a primeira. Kenneth Clark fez há várias décadas um relato compreensivo dessa criação. Na Idade Média, preponderava uma representação simbólica da natureza, visível nas montanhas rochosas da pintura gótica, de que Giotto é um dos exemplos maiores. Esses rochedos, que irrompem inesperadamente das planícies, conheceram uma grande voga no final do século XV.

Cerca de 1420, a paisagem de símbolos começou a ser substituída na Flandres por outra mais real. Coube a Hubert van Eyck dar o passo

decisivo para uma paisagem factual. Também o seu irmão, Jan van Eyck, nos deixou extraordinárias paisagens nos segundos planos da *Virgem do Chanceler Rolin*. Os fundos realísticos conheceram um grande incremento nas décadas subsequentes e alcançaram uma expressão notável em Baldovinetti e Pollaiuolo.

Na centúria seguinte, refere Kenneth Clark, «a paisagem dos factos desaparece de Itália, e, com uma grande excepção, vinda do Norte da Europa, não reaparece até meados do século XVII». O forte sentido de observação que ainda se encontra nos fundos de Giorgione, Ticiano e Veronese acabou cedendo perante uma teoria artística que privilegiava o efeito dramático e considerava indigno o «prazer de reconhecer o objecto pintado». ^[1] Segundo Miguel Ângelo, os prazeres da percepção deviam ser substituídos por uma harmonia ideal. Francisco de Holanda, nos *Quatro Diálogos Sobre Pintura*, apresenta-nos Miguel Ângelo a menosprezar a pintura flamenga. «Eles pintam na Flandres», disse o mestre do Renascimento, «apenas para enganar a vista exterior, coisas que alegram e que são saudáveis. Pintam ninharias, tijolos e argamassas, a erva dos campos, a sombra das árvores, pontes e rios, a que eles chamam paisagens, com pequenas figuras aqui e ali. E tudo isto, se bem que possa parecer bom a alguns olhos, é na verdade feito sem *razão*, sem simetria ou proporção, sem o cuidado de escolher ou rejeitar.» ^[2]

A pintura de paisagem não desapareceu no século XVI, mas foi dominada pelo elemento fantástico, tal como se observa nas cenas imaginárias e emotivas de Altdorfer, Piero di Cosimo, Leonardo da Vinci, Giulio Romano, Tintoretto e outros. O amaneiramento dos fundos só não foi maior porque Brueghel soube dar continuidade ao poder de observação de Hieronymus Bosch, cujos quadros aliam a mais extraordinária fantasia às paisagens verdadeiras dos segundos planos.

Após o Renascimento, a pintura de paisagem sujeitou-se a um conceito ideal. A natureza não devia ser tomada literalmente. A beleza a que os pintores aspiravam residia na escolha de perspectivas e combinações harmoniosas, ao serviço de uma ideia superior tantas vezes materializada em vistas campestres. É no âmbito desta pintura arcádica, pastoral, que Kenneth Clark coloca as paisagens do século XVII. Os aristocratas ingleses

¹ Kenneth Clark, *Paisagem na Arte*. Lisboa, Editora Ulisseia, 1965 (?), p. 46.

² Cit. por Kenneth Clark, ob. cit., p. 47.

regressavam do Grand Tour com quadros de Claude Lorrain (1600-1682), Nicolas Poussin (1594-1665), Gaspard Dughet (1615-1675) e Salvator Rosa (1615-1673).

Com as suas composições características e as vastas e equilibradas perspectivas, tomadas de um ponto elevado, Lorrain e Poussin criaram *paisagens ideais* assentes, não no rigor da perspectiva e da composição geométrica, mas na sucessão de planos em claro-escuro, no uso da cor e no equilíbrio entre elementos horizontais e verticais. Poussin começou a pintar paisagens cerca de 1648, quando já tinha 54 anos, e colocou nelas a severidade geométrica que constitui uma marca do seu espírito, e o carácter heróico, que alguns temas reclamavam. Salvator Rosa, com cenas menos amplas e maior atenção às texturas, privilegiou o carácter *sublime*.

A pintura factual da paisagem renasceu na burguesa Holanda do século XVII. E renasceu em grande ao converter-se num género principal, onde grandes artistas puderam exprimir sem restrições o gosto pela natureza.

O século XVIII, ao identificar as qualidades estéticas da natureza, converteu-a num objecto de contemplação estética e revelou a beleza dos seus trechos mais recônditos e assustadores: montanhas, desfiladeiros e oceanos. No final do século XVIII, nomeadamente através de William Gilpin, afirmou-se a ideia de *pinturesco*, que é, nas suas palavras, aquela «beleza que fica bem num quadro». «Nem superfícies construídas com arte», especifica Gilpin, «nem mesmo aquelas alteradas pela agricultura fazem parte deste tipo».^[3] Em França, a progressiva atenção concedida à natureza ficou marcada pelo aparecimento de quadros subtintulados *peint d'après nature* e, já no século XIX, *souvenirs*. Apesar do incontestado domínio da estética neoclássica, a paisagem foi o género que mais cresceu nas exposições do Salon entre 1759 e 1781.^[4]

No neoclassicismo, a paisagem não dispõe da autonomia que o Romantismo lhe vai conceder. A paisagem deveria estar harmonizada com o tema e valorizá-lo. As árvores, as plantas, o solo são representados em número e com a verosimilhança estritamente suficientes. Embora os estudos fossem feitos directamente da natureza, a composição era realizada no ateliê. Por

³ Observação feita em 1789, cit. por Maria Teresa Lencastre de Melo Breiner Andresen, *Para a Crítica da Paisagem*. Aveiro, Universidade de Aveiro, 1992, pp. 62-63. Dissertação policopiada.

⁴ Françoise Cachin, «Le paysage du peintre», in : Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de Mémoire. II – La nation*, tomo I. Paris, Gallimard, 1986, pp. 448-449.

volta de 1830, os artistas parisienses deslocaram-se para a floresta de Fontainebleau. A paisagem torna-se real, idílica, sensível, plena de memória. Em breve, de memória nacional.

Arquétipos

As paisagens pintadas contêm sempre uma ideia e, muitas vezes, uma ideologia, uma concepção do mundo. As «paisagens nacionais» são a expressão do amor à pátria. E se é verdade que a natureza pode ser amada sob múltiplas formas, uma delas consiste em associar o *território* e os *valores* da pátria. O hino nacional norueguês, composto pelo poeta Bjornstjerne Bjornson em 1859, define o País pelas montanhas, arquétipo do que ele tem de original e eterno, cercadas pelo mar, que simboliza o estrangeiro. Mas a verdadeira paisagem nacional está, segundo Marc Maure, nos «vales cultivados e verdejantes, com as montanhas selvagens em segundo plano», que «constituem o motivo profusamente utilizado pelos pintores, escritores e músicos do romantismo nacional». Nos vales, sobretudo da metade sul da Noruega, isolados do progresso e do estrangeiro, viveriam os camponeses, elevados ao longo do século XIX a verdadeiros heróis nacionais e antepassados do povo norueguês.^[5]

Para amar a nação foi preciso conhecê-la, e para a conhecer tornou-se indispensável pintá-la. Daqui decorre um corolário que é a marca da arte nacional: o génio artístico pode ser medido pela sua pertença a uma pátria (ainda que regional) e caracteriza-se pela capacidade de a exprimir de forma imediata e reconhecível. Era assim no princípio do século XX, quando Frédéric Paulhan considerou que «um dos sinais mais evidentes da superioridade do talento» era precisamente a capacidade de nos poupar à aprendizagem de um país. Tal como podemos conhecer os sentimentos, ideias e qualidades de Rembrandt unicamente através da sua pintura, também diante da paisagem de um mestre se penetra na alma de uma terra. Os quadros dão-nos, não uma natureza real, mas a sua «intimidade profunda». Para ilustrar esta ideia, cita Corot, Chintreuil, Pointelin e Cottet.^[6]

⁵ Marc Maure, «Le Paysan et le Viking au musée Nationaliste et patrimoine en Norvège au XIX^e siècle», in: Daniel Fabre (dir.), *L'Europe Entre Cultures et Nations*, p. 66.

⁶ Frédéric Paulhan, *L'Esthétique du Paysage*. Paris, Librairie Félix Alcan, 1913, pp. 96-97.

Não é casual a coincidência entre a popularização da pintura de paisagem e o processo acelerado de urbanização. O movimento demográfico dos campos para as cidades parece ser compensado por um movimento inverso do imaginário colectivo. Durante a III República (1870-1914), Corot foi unanimemente considerado «o mais “francês” dos pintores». Os críticos viam nas suas telas a medida, o equilíbrio e o «bom senso», tidos por qualidades nacionais. E, efectivamente, a paisagem nacional francesa, tal como se criou durante o século XIX, não é sublime, apesar de os Alpes e os Pirenéus conterem essa possibilidade (como aconteceu na Suíça), nem pitoresca. Françoise Cachin diz que a paisagem francesa é uma «mistura harmoniosa e indissociável de cultura e de natureza», que supõe uma certa modéstia e «perpetua a imagem de um mundo antigo, mas trabalhado».^[7]

Temas russos

A elaboração da identidade nacional está patente, em elevado grau, na pintura russa. Esse foi, aliás, o tema da exposição no Museu d’Orsay entre 20 de Setembro de 2005 e 8 de Janeiro de 2006, intitulada *A Arte Russa na Segunda Metade do Século XIX: em busca de identidade*. Os pintores Répine, Kramskoi e Savitsky e os fotógrafos Boldirev, Dmitriev e Mazurin, entre outros, largaram os modelos ocidentais, ensinados nas academias de Moscovo e de São Petersburgo, e abraçaram uma causa que acabou por tocar todas as artes.

Nos anos de 1860, a paisagem converteu-se numa das vias da procura generalizada dos *temas russos*. Como é habitual, sublinha-se o vínculo entre a natureza e o homem, nomeadamente através da visão do mundo rural ou da representação do folclore. «Amo esta natureza monótona da terra russa,» afirmou o escritor Saltykov-Chtchedrine (1826-1889), «não a amo por ela mesmo, mas pelo homem que ela formou no seu seio e que ela explica.»^[8] A jornalista do *Público* que fez a notícia de abertura da exposição

⁷ Françoise Cachin, art. cit., pp. 463 e 465.

⁸ Cit. por Galina S. Tchourak, «Terre russe: le paysage en peinture et en littérature», in: *L’Art Russe dans la Seconde Moitié du XIX^e Siècle: en quête d’identité*, Paris, Musée d’Orsay, 2005, p. 53.

destacou a «impressão de viagem pela terra russa» que se desprendia das salas dedicadas aos paisagistas.^[9]

A «Revolta dos 14», em 1863, constitui um marco nesta caminhada em direcção à *arte nacional*. Catorze estudantes da Academia de São Peterburgo recusaram-se a participar no concurso de fim de estudos por serem obrigatórios os temas mitológicos ou clássicos. Desta atitude nasceu um novo realismo assente em temas russos contemporâneos, que se difundiu pelo Império através de exposições itinerantes. Durante três décadas, os chamados Ambulantes (*Peredvijniki*), entre os quais se contam Antokolovski, Ilia E. Repine, Konstantin A. Savitsky, Nikolai A. Iarochenko e Ivan N. Kramskoi (chefe do grupo), dominaram a cena artística russa com o seu realismo que, embora algo desfasado do contexto europeu, marca indelevelmente as paisagens, a pintura histórica, o retrato e a pintura de género.

A busca do tema russo é portanto a expressão de uma nova geração de paisagistas, que procuraram integrar nos seus quadros vistas efectivas do território e do povo, em vez das expressões clássicas do século XVIII e da beleza idealizada do mundo rural comum no segundo quartel do século XIX. Estamos perante um «realismo crítico», nem pitoresco nem miserabilista, antes temperado pela esperança tranquila que provem da abolição da servidão em 1861. Os Ambulantes denotam uma forte consciência social, um sentimento de responsabilidade perante a colectividade. Esta pintura não só exprime a busca de uma identidade nacional como constitui uma das manifestações mais relevantes dessa inquietação que nutria a cultura russa. O quadro representando puxadores de barco à sirga no Volga (1873), de Repin, foi recebido como o primeiro de inspiração verdadeiramente nacional.^[10] Galina S. Tchourak, embora adaptando um discurso levemente mitificador, afirma que através da paisagem os pintores russos «meditavam sobre a missão da Rússia, o destino do seu povo».^[11] A plena expressão deste paisagismo foi atingida no final do século por Isaac Levitan (1860-1900), discípulo de Savrassov e de Polenov, com as suas vistas líricas, cheias de sentimento, exprimindo apreço pela força e serenidade campestres.

⁹ Ana Navarro Pedro, «Exposição inédita reúne em Paris 500 obras de arte russas do século XIX», *Público*, Lisboa, 26 de Setembro de 2005.

¹⁰ Assim o considerou o crítico Vladimir Stassov (1824-1906) em Março desse ano. (Tatiana Mojenok, «Écrivains progressistes et réalistes», *L'Art Russe...*, p. 69.)

¹¹ Galina S. Tchourak, art. cit., pp. 51 e 53.

Esta corrente pictórica integra-se num vigoroso movimento neo-russo, que se estendeu à arquitectura e às artes decorativas. Depois da influência bizantina, dominante na primeira metade de Oitocentos, operou-se um retorno à tradição etnográfica que entusiasmou tanto os pintores, que ilustram contos populares, como os fotógrafos, que se dedicam, com devoção, a documentar o rico legado rural.

A arte nacional russa desenvolveu-se no chamado «círculo artístico de Abramtsevo», aldeia situada a 57 quilómetros de Moscovo. Este círculo, organizado nos anos de 1870 por um rico industrial amante das artes, Savva I. Mamontov, congregou alguns dos mais importantes artistas russos desse tempo e marcou a pintura, a arquitectura e as artes decorativas e aplicadas.^[12] Na sua grande quinta, os artistas promoveram a casa nacional russa e pintaram quadros que deram a Abramtsevo o título de Barbizon russa. Vassily Polenov realizou dezenas de quadros com vistas deste local. O impulso prosseguiu nos anos noventa na «colónia industrial» de Talachkino, uma quinta perto de Flenovo (Smolensko). Aqui, a princesa Maria K. Tenicheva reuniu um conjunto de artistas que, embora com ideias nem sempre convergentes, cultivaram a inspiração etnográfica em móveis e utensílios domésticos.^[13]

Vistas suecas

No final do século, emergiu na Suécia uma corrente que haveria de se tornar dominante no início da centúria seguinte. Michelle Facos chamou-lhe *Romantismo Nacional*.^[14] Os pintores concentraram-se em temas e valores considerados tipicamente suecos. Os mais progressivos, que se haviam deslocado para Paris no final dos anos setenta, adoptaram, num primeiro momento, as correntes cosmopolitas, especialmente o Naturalismo e o

¹² No artigo dedicado ao círculo artigo de Abramtsevo, Eleonora Paston destaca a presença dos seguintes artistas: Ilia E. Repine, Vassily D. Polenov, Viktor M. Vasnetsov, Mark M. Antokolvsky, Valentin A. Serov, Konstantin A. Korovine, Mikahil A. Vroubel, Elena D. Polenova, Mokhaïl V. Nesterov, Apolinary M. Vasnetsov e Ilia S. Ostrooukhov. (Eleonora Paston, «Le cercle artistique de Abramtsevo», *L'Art Russe...*, pp. 162-173. Ver ainda, neste catálogo, Irina V. Plotnikova, «L'atelier de menuiserie d'Abramtsevo. Naissance d'un style», pp. 174-179.

¹³ Olga Strougova, «Les ateliers de la princesse Tenicheva à Talachkino», *L'Art Russe*, p. 184.

¹⁴ Michelle Facos, *Nationalism and the Nordic Imagination. Swedish art of the 1890s*. Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1998. As citações foram extraídas das pp. 47 e 189.

Impressionismo. No entanto, uma década depois, encaminharam-se decididamente no sentido do estabelecimento de uma «escola nacional de arte».^[15] Richard Bergh, um dos nomes cimeiros deste movimento, não só pediu aos artistas que criassem uma arte sueca, como, em artigo de 1902, intitulado «Arte nacional», contestou com vigor a universalidade estética: «A autêntica arte nórdica deve distinguir-se tanto da autêntica arte mediterrânica como o abeto do pinheiro. O carácter geral da natureza de um país também tem de ser visível na sua arte.»

E efectivamente a paisagem natural ocupa um lugar decisivo. A tendência para acentuar a relação entre as pessoas e o ambiente natural conduziu à convicção de que o passado se encontra melhor preservado nas aldeias. É a comunhão intemporal, quase bíblica, com a natureza que justifica em grande medida a admiração votada pelos pintores suecos ao quadro *Angelus* (1859-60), de Jean-François Millet (1814-1875). Anders Zorn e Eric Werenskiöld integram os temas campestres numa espécie de harmonia cósmica. Helmer Osslund e Gustaf Fjaestad, artistas da segunda geração, deram continuidade ao interesse pela paisagem sueca. O primeiro fixou o colorido da mudança de estações. O segundo especializou-se em cenas de neve e saiu, em 1897, para a província oeste de Värmland, celebrada pelas suas florestas. *O Nosso País: Motivo de Dalsland*, de Otto Hesselbom, foi considerado o «epítome da paisagem sueca» e «um símbolo do sentimento patriótico sueco sobre a paisagem do Norte».

As paisagens nacionais, em estado natural ou habitadas pelo povo, constituíram um poderoso motor de transformação da pintura europeia no século XIX. A cultura dominante acolheu com regozijo estes *regressos* ao campo, premiando com admiração fervorosa os artistas que realizavam a tradução plástica do patriotismo. Em Portugal, Silva Porto e José Malhoa, na pintura, e Domingos Alvão, na fotografia, foram os principais criadores dessa Arcádia muito amada.

¹⁵ Entre os pintores suecos do Romantismo Nacional que fizeram estadas longas em Paris contam-se Georg Pauli (1855-1935), que chegou em 1875, Carl Larsson (1853-1919), que chegou em 1877, Nils Kreuger (1858-1930), em 1881, Karl Nordström (1855-1923) e Richard Bergh (1858-1919) em 1881, o Príncipe Eugen (1865-1947), em 1887, quando os seus colegas mais velhos já estavam de regresso à Suécia. Anders Zorn (1860-1920) e Bruno Liljefors (1860-1939) não viveram largos períodos em Paris, mas pertencem ao mesmo movimento e estiveram em contacto estreito com os anteriores pintores. Na segunda geração, destacam-se Helmer Osslund e Gustaf Fjaestad

7. Pax rustica

Sumário: **Costumes rurais.** Pintura de costumes e paisagem nacional. Auguste Roquemont. Os gostos pictóricos de Almeida Garrett. A paisagem em *As Viagens na Minha Terra*. **Pitoresco.** Tomás Anunciação e João Cristino da Silva. A pintura de costumes da segunda metade do século XIX. Silva Porto, «o Garrett da pintura portuguesa». José Júlio de Sousa Pinto. Alfredo Keil. Carlos Reis. O apreço de Ramalho Ortigão. **Harmonias neogarrettianas.** O carácter excepcional de Henrique Pousão. Neogarrettismo e celebração idílica do povo. O neogarrettismo como movimento cultural e sua expressão pictórica. Júlio Dinis e a dicotomia cidade-campo. Valorização da sua dimensão neogarrettiana: a *pax rústica*. **O portuguesismo de Malhoa.** O povo como tema. A interpretação de Egas Moniz. O «pintor mais português de Portugal». Mitificação do mundo rural. O nacionalismo naturalista contra o modernismo. Os epígonos. **Fotografia pictorialista.** A invenção da fotografia e a difusão de vistas de cidades e paisagens. A fotografia pictorialista e a busca de um reconhecimento artístico. Pictorialismo russo. Álbuns fotográficos de Portugal. Domingos Alvão: encenação do mundo rural e reinvenção do povo. Virtualidades propagandistas da fotografia pictorialista. Pictorialismo em Espanha e durante o Estado Novo.

Na transição para o século XX, a pintura consagrou a *pax rustica*. Os portugueses reviam-se no verso de Tomás Ribeiro, nobilitado a desdenhoso lugar-comum: «jardim da Europa à beira-mar plantado». Esta ideia é o que resta desse mundo finissecular que acreditava poder revitalizar a nação através da etnografia.

Costumes rurais

A paisagem nacional portuguesa desenvolveu-se dentro da pintura de costumes e alcançou a sua máxima expressão com Silva Porto, Carlos Reis e José Malhoa. Não cuidando aqui das origens remotas deste género pictural, importa verificar que diversos pintores, alguns dos quais estrangeiros, começaram a cultivá-lo ainda na primeira metade do século XIX. Augusto Roquemont (1804-1852) era natural de Génova, viveu em Paris e na Alemanha, estudou pintura em Roma, Veneza, Bolonha e Florença e radicou-se em Portugal em 1828, aqui realizando uma carreira de retratista e de observador atento de cenas rústicas. Deixou-nos quadros com o peditério na missa, procissões, o viático, a ida à fonte, etc. Por essa razão, já foi designado «o introdutor da pintura de costumes populares em Portugal».^[1]

A Exposição da Academia de Belas-Artes de Lisboa, em 1843, marcou uma clara afirmação da pintura de paisagem e de costumes. Almeida Garrett, prestes a empreender a viagem pelo Vale de Santarém, deixou-se entusiasmar pela visão idílica do mundo rural apresentada por Roquemont. Conquanto destacasse a obra neoclássica de António Manuel da Fonseca *Eneias Salvando seu Pai Anquises do Incêndio de Tróia*, deixou-se embebercer pel’ *O Pároco de Aldeia Pedindo o Folar*. Dedicou-lhe, aliás, um artigo onde assinala que a longa residência de Roquemont no Minho o tornou «português, artista português legítimo, como oxalá que sempre sejam todos os nossos naturais».^[2] Tais elogios são a consagração escrita de um apreço generalizado.

¹ Elisa Ribeiro Soares, «O Romantismo e a pintura portuguesa do século XIX», in: AA.VV., *As Belas-Artes do Romantismo em Portugal*, Lisboa, IPM/Ministério da Cultura, 1999, p. 29.

² Almeida Garrett, «O Folar (Costumes do Minho), quadro do sr. Roquemont», *Jornal das Belas-Artes*, Lisboa, n.º 5, 1844.

Já no *Bosquejo da História da Poesia e da Língua Portuguesa*, de 1826, incitara um poeta a que não desdenhasse de «aproveitar os muitos e riquíssimos ornatos que habilmente pode tirar de nossas festas rurais, de nossas usanças (como feiras, serões, desfolhas, etc.), das descrições de nosso formoso país; com que decerto fará mais nacional e interessante seu estimável poema».^[3] As *Viagens na Minha Terra* estão cheias de um profundo sentimento paisagístico, que não se limita à natureza em si, mas abrange os campos agrícolas e a generalidade do mundo rural. É assim que, no capítulo VIII, evoca a «amenidade bucólica de um campo minhoto de milho, à hora da rega, por meados de Agosto».^[4] «Poesia e pintura portuguesa há-de se ir fazer ali», sublinhou no *Jornal das Belas-Artes*; «em certos géneros nunca se fará bem se o poeta, o pintor não conhecer e não copiar a nossa Arcádia, que é aquela província.»^[5]

Pitoresco

Daqui nasceu uma pintura mais sensível ao pitoresco do que à paisagem propriamente dita. Na transição para a segunda metade do século, Tomás Anunciação (1818-1879) e João Cristino da Silva (1829-1877) impuseram o paisagismo de ar livre e, com ele, uma maior atenção às composições rústicas. Leonel Marques Pereira (1828-1892) pintou feiras e festas aldeãs. António José Patrício (1827-1858) embebeu as cenas populares num forte sentimentalismo, visível em *A Despedida*. Outros artistas cultivaram-nas de forma mais ou menos marginal: José Rodrigues (1828-1887), António Alves Teixeira (1836-1863), Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880) e Francisco José Resende (1825-1893).

Antes da categórica afirmação de José Malhoa, este tipo foi marcado por Silva Porto (1850-1893), que acolheu algumas das maiores esperanças de nacionalização da pintura. Pensionista em Paris entre 1873 e 1879, dedi-

³ Almeida Garrett, *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1984, p. 43. «Obras Completas de Almeida Garrett», volume IV.

⁴ Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1984, p. 167.

⁵ Almeida Garrett, «O Folar (Costumes do Minho), quadro do sr. Roquemont», *Jornal das Belas-Artes*, Lisboa, n.º 5, 1844. O artigo «Exposição da Academia das Belas-Artes de Lisboa (1843)», publicado no mesmo número da revista, não se encontra assinado. A sua atribuição a Almeida Garrett carece de confirmação.

cou o melhor do seu trabalho à representação da paisagem e dos costumes. Ramalho Ortigão deu-lhe o glorioso título de «o Garrett da pintura portuguesa» e à sua obra «*As viagens na minha terra, a óleo*».^[6] *A Charneca de Belas, A Volta do Mercado, Guardando o Rebanho, A Barca de Passagem, A Cancela Vermelha e A Seara* celebram o mundo campesino de um modo que agradou ao público leitor de Júlio Dinis, à ideologia neogarrettiana de «regresso ao campo» e, através de muitos dos seus epígonos, à celebração do «bom povo português realizada pelo Estado Novo».^[7]

Outros paisagistas concederam um lugar importante ao mundo rural. É o caso de José Júlio de Sousa Pinto (1856-1939), pintor de Portugal e das costas da Bretanha, no qual José-Augusto França observa «um anedotário rústico e sentimental, que vai desde uma *Macieira Partida pelo Temporal*, com velha bretã inconsolável a olhá-la, a um *Molhado até aos Ossos*, garoto de aldeia minhota regressado de imprudente brincadeira».^[8]

Da mesma geração, embora um pouco mais novo, Alfredo Keil (1850-1907) merece também uma referência. Como pintor, revelou um profundo sentimento da natureza e uma grande atenção às figuras populares. Como fotógrafo, embora desejando tomar meros «apontamentos» para os seus quadros, efectuou registos de grande valor etnográfico. Como compositor, esteve no centro das tentativas de reaportuguesamento da música graças à marcha *A Portuguesa* e à ópera *A Serrana*.

Carlos Reis (1863-1940) é outro dos pintores atentos à vida rural. Sucedeu a Silva Porto como professor de pintura de paisagem na Escola de Belas-Artes de Lisboa, onde incentivou a prática artística ao ar livre. Os alunos viajavam para a província onde colhiam dezenas de vistas.

É a pintura de costumes que Ramalho Ortigão tem em mente quando diz, em 1891, que os «pintores contemporâneos» eram os «primeiros pintores nacionais depois da escola flamenco-lusitana de Grão Vasco». O constitucionalismo não oferecera mais do que uma «pompa reles» que só os naturalistas souberam ultrapassar.^[9]

⁶ *Arte Portuguesa*. Tomo II. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1943, pp. 277-278.

⁷ Raquel Henriques da Silva, «Romantismo e pré-naturalismo», *História da Arte Portuguesa*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, vol. III, p. 337.

⁸ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, 3.ª ed., Venda Nova, Bertrand Editora, 1990, vol. II, p. 50.

⁹ Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa*. Tomo III. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1947, pp. 155-156.

Harmonias neogarrettianas

Dentro do naturalismo oitocentista, de onde emerge a pintura de costumes, a figura de Henrique Pousão marca pela diferença. Afastado do paisagismo de Barbizon e do impressionismo, exercitou uma percepção tectónica da paisagem. Pintou temas de índole etnográfica, mas nunca lhe associou o pitoresco próprio da pintura de costumes que na última década do século XIX recebeu o impulso das correntes neolusitanistas.

Neogarrettismo é o termo que melhor designa o encontro das artes com o povo idealizado. Embora este movimento seja preferencialmente associado à literatura, as recomendações do seu criador, Alberto de Oliveira, apelam a todas as artes. Mesmo quando se dirige aos poetas, pedindo-lhes que mergulhem na paisagem e contem «os encantos dela», a sua chamada chega a ser mais pictórica do que literária: «aos poentes, enterros na aldeia caminhando, ao tlintlin das campainhas, pelo meio dos milhos; as queimadas das serras, de um tão sinistro efeito nas noites negras; as espadeladas ao luar». Este facto não surpreende num autor que escolheu Garrett para patrono. As crónicas de *Palavras Loucas* não inventam uma corrente pictórica, mas revalorizam a pintura de costumes, envolvendo-a numa exasperada legitimidade nacional. Em Alberto de Oliveira, esse gosto encontra-se sintetizado numa expressão que serve magnificamente para classificar Silva Porto: «o pitoresco da nossa paisagem».^[10]

O programa pictórico neogarrettiano reflecte um entendimento bucólico da paisagem portuguesa, que adquiriu preponderância na transição do século. Num pequeno artigo publicado em 1924, José Leite de Vasconcelos evoca uma viagem a Ponte de Lima, onde encontrou «campos opulentos de milho verde, orlados de árvores», alminhas, paisagem verde branqueada pelas casas, carros de bois chiando, «moçoilas bem nutridas, descalças, de lenços de cor atados no alto da cabeça», mulheres com fortes carregos à cabeça. «Coitadas! Tão penoso é o seu lidar no Minho». Apesar disso, o minhoto vive «feliz, cercado de religião, que o consola, e de milhais e

¹⁰ Alberto de Oliveira, *Palavras Loucas*. Porto, Livraria Civilização Editora, 1984, pp. 50 e 53. Cf. Ivete Pio, *Alberto de Oliveira. Ideário nacional*, Universidade de Aveiro, 2012, dissertação de mestrado policopiada.

parreirais que o fartam, e o trazem rubicundo». Que «faltará neste Minho, com o qual a Natureza foi tão pródiga?»^[11]

Ainda antes de Silva Porto pintar as suas cenas rurais e de Alberto de Oliveira invocar o nome de Garrett, Júlio Dinis criou um universo neo-garrettiano *avant la lettre*. Os seus romances revelam uma preferência pelos ambientes rústicos. O que ressalta nos seus livros, «romances de costumes que têm a aparência ou a solução de romances de amor», na perspicaz observação de José-Augusto França, é «a doçura duma vida patriarcal em que a Natureza se apresenta como garantia da honestidade dos caracteres».^[12] Na dicotomia cidade-campo, cerne da sua ideologia, a cidade representa o mal, enquanto o campo é fonte de virtudes e felicidade, a «felicidade pela agricultura», pregada por António Feliciano de Castilho. O êxito de Júlio Dinis, enorme e imediato, com sucessivas edições e adaptações ao teatro, assentou na ideia de um universo romanesco tranquilo e delicado, ao ponto de Eça de Queirós ter escrito n' *As Farpas* que o autor de *As Pupilas do Senhor Reitor* «viveu leve, escreveu de leve, morreu de leve». A questão não é, porém, pacífica. Por trás de quadros do quotidiano, realiza Júlio Dinis um hábil exercício de idealização? «Será a obra de Júlio Dinis uma pintura cor-de-rosa e suavemente idealizada de uma realidade mais complexa?» – Pergunta Eugénio Lisboa.^[13]

Na verdade, já José Régio lembrou, em 1956, a presença da corrupção mundana e da maledicência, do «calculozinho» e da perfídia, da inveja e da desonestidade, do fanatismo, da boçalidade e da devassidão nos romances de Júlio Dinis. E concluiu que a ideia de um universo romanesco aldeão «suavemente cor-de-rosa» era um superficialíssimo lugar-comum. Mas do que se trata aqui não é da exegese da obra de Júlio Dinis; é, antes, das interpretações realizadas nas décadas subsequentes à sua morte. E estas, tal como as vemos nos estudos de Egas Moniz e nas ilustrações de Roque Gameiro, valorizam precisamente a dimensão neo-garrettiana.

Júlio Dinis fez um caminho que nos anos de 1891 a 1894 se alargou com os contos de *Os Meus Amores*, de Trindade Coelho, os poemas de *Os*

¹¹ J. Leite de Vasconcelos, *De Terra em Terra. Excursões arqueológico-etnográficas através de Portugal (Norte, Centro e Sul)*. Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1927, vol. I, pp. 34-35.

¹² José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal. Estudo de factos socioculturais*. 2.ª ed. Lisboa, Livros Horizonte, 1993, p. 426.

¹³ Eugénio Lisboa, «Um autor medicinal», *Ler*, Lisboa, n.º 58, Primavera de 2003, pp. 14-17.

Simples, de Guerra Junqueiro, e a emergência da *casa portuguesa*, modos convergentes de expressão de uma *pax rustica*.^[14]

O portuguesismo de Malhoa

Em nenhum pintor essa *pax rustica* foi tão exuberantemente exposta e geralmente reconhecida como em José Malhoa (1855-1933). Não nos referimos, como é evidente, à pintura de história, que ocupa um lugar secundário na sua obra, nem às representações da burguesia urbana, raras, ou das paisagens, mais frequentes no início da carreira. O José Malhoa consagrado pela opinião ilustrada do tempo é o que pinta o povo rural. A despeito de outras qualidades, foi a capacidade de recriar o universo campestre segundo uma visão neogarrettiana que atraiu as atenções e fidelizou os seus admiradores.

O mundo rural esteve na origem do alegado portuguesismo, um dos tópicos mais consensuais criados em torno de José Malhoa. A ideia de que seria «o pintor mais português de Portugal» acentuou-se na década de 1890. Valorizou-se até ao exagero o facto de não ter sido pensionista no estrangeiro, como se isso o tivesse afastado de influências nefastas e garantido a expressão de um «puro portuguesismo», do «génio da raça».^[15] A *Comédia* de 2 de Junho de 1902 considerou-o o «mais nacional de todos os pintores portugueses, aquele que menos se deixou influir pelas imitações do estrangeiro, e que melhor interpreta o sentimento da nossa boa terra cantante e luminosa». E quase cinquenta anos decorridos, Egas Moniz escreveu que a sua «pintura é Portugal».^[16]

É um portuguesismo tranquilo, sem esforço nem programa de escola, impondo-se sem lutar contra ninguém. No seu exercício de amor ao povo rural, parece não haver ideologia nem espírito de cisão com outras correntes artísticas. Isso o tornou consensualmente português sem que ninguém o tivesse considerado *nacionalista*, como observou José-Augusto França.^[17] Aliás, a aproximação ao povo é ilusória. José Malhoa pinta o povo, mas não

¹⁴ Expressão usada por José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1993, p. 554.

¹⁵ Paulo Henriques, *José Malhoa*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1997, p. 164.

¹⁶ Egas Moniz, *A Folia e a Dor na Obra de José Malhoa*. Lisboa, 1955, p. 7.

¹⁷ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*. 3.ª ed. Venda Nova, Bertrand Editora, 1990, volume II, p. 297.

é o «pintor do povo». Daqui nasceram duas apreciações extremas. Alguns vituperam Malhoa por ter celebrado o atraso português, mitificando a vida campestre, dando-lhe uma alegria que não se ajusta à pobreza generalizada, ao analfabetismo e até à miséria moral. Os integralistas, na hora da sua morte, elogiaram-lhe a capacidade de «ser, com inquebrantável apromo e dignidade, um artista de Portugal, um pintor português, para exemplo de pintores de Portugal que não são e já nem sabem ser portugueses».^[18]

Silva Porto, José Malhoa e Carlos Reis definem o cume de uma representação pictórica nacional. As vanguardas afastaram-se deste caminho, mas um vasto conjunto de pintores, mais ou menos secundários, deu continuidade a esse amor pela paisagem, muitas vezes sob o influxo de um forte sentimento regionalista. Numa primeira fase, foi o «discipulado vasto e medíocre» desses pintores, como lhe chamou José-Augusto França, que estendeu o naturalismo e que, ao chegar aos anos vinte, constituiu um primeiro bastião contra o modernismo. Quando o Grupo Silva Porto se apresentou numa exposição em 1927 (ao lado de Malhoa, Carlos Reis e Columbano), reivindicou o exercício de uma «obra sincera e portuguesa», feita em «contacto com a generosa e linda Natureza». O *nacionalismo naturalista*, na feliz expressão daquele estudioso, definida nos anos noventa, ganhava agora «um valor polémico, contra estéticas modernistas, tomadas por insinceras e desnacionalizadoras».^[19] A sua lição estendeu-se pelo século XX, numa convenção sentidamente regionalista, nas obras de Jaime Verde (1863-1945), Ezequiel Pereira (1868-1945), Cândido da Cunha (1866-1926), Júlio Ramos (1868-1945), Alfredo Roque Gameiro (1864-1935), Abel Cardoso (1877-1964), António Saúde, Alberto de Sousa, etc.

Fotografia pictorialista

O conhecimento visual de Portugal, sob a forma portátil, esteve durante muitos séculos restringido à pintura e à gravura. A fotografia veio dar um impulso à difusão de vistas, sobretudo a partir do momento em que se descobriu um processo fácil de reprodução. As revistas, os livros e, de outro

¹⁸ Hipólito Raposo, notícia necrológica na revista *Integralismo Lusitano*, vol. II, fasc. VII, Outubro de 1933, pp. 418-419.

¹⁹ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. II, pp. 318 e 321.



Domingos Alvão, *Uma Lavadeira Gentil*. (Proveniência: *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, 27 de Outubro de 1913.)

modo, os postais ilustrados proporcionaram um extenso conhecimento do território, dos monumentos e dos tipos humanos. Criado no final dos anos oitenta, a moda chegou a Portugal na década seguinte com um êxito instantâneo e os primeiros colecionadores. Não houve trecho mais belo de uma paisagem ou recanto pitoresco de uma cidade, não houve praia, termas ou vila que não tivessem sido difundidos através do postal ilustrado.

«As imagens contaminam», assinala António Sena, referindo-se à mútua influência da pintura e da fotografia. «As semelhanças “artísticas” entre as fotografias de Marques Abreu ou Alvão e a pintura de José Malhoa – desde “*Cócegas*” (1904), passando por “*Só na Aldeia*” (1911), até “*Paleio*” (1930) – não são apenas temáticas. São afinidades mais profundas que permitem supor alguma admiração e atenção recíprocas.»^[20] É esta sintonia das artes que pretendemos destacar. O gosto naturalista e pictorialista criou em fotografia, como José Malhoa realizou na pintura, uma identidade portuguesa recortada nas paisagens, nas gentes e nos costumes rurais.

²⁰ António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal (1839-1997)*. Porto, Porto Editora, 1998, pp. 216 e 217.

A fotografia pictorialista nasceu no final do século XIX, na sequência do esforço para alcançar um estatuto reconhecidamente «artístico». O termo remonta ao título de um livro de H. P. Robinson (1830-1901), pintor de inspiração pré-rafaelita e fotógrafo, *Pictorial Effect in Photography*, que pretendia mostrar as possibilidades picturais da fotografia. Para o movimento pictorialista, a fotografia alcançaria o estatuto de arte através da aproximação aos temas e aos aspectos formais e plásticos da pintura. Daqui provêm as liberdades de manipulação do negativo, legítimo esforço de interpretação da realidade que os puristas rejeitavam. O pictorialismo alcançou pleno reconhecimento na primeira década do século XX, com as vistas rurais, e na seguinte, com a emergência do universo citadino.

Para dar um exemplo antes do caso português, atente-se nos fotografos russos, que se deixaram entusiasmar pelos tipos e costumes das regiões mais recônditas do país. O crescente domínio pictorialista espelhou-se na procura da «alma russa».^[21] Na exposição etnográfica de 1867, realizada em Moscovo, foram expostas cerca de duas mil fotografias. O crescimento deste tema foi coroado pela publicação de álbuns sistemáticos na década de setenta.

Em Portugal, os últimos anos do século XIX e os primeiros do século XX viram surgir vários projectos pictorialistas. José Albino Pereira de Carvalho editou em 1898, para a Exposição Universal de Paris, um conjunto de fotografias sobre *Costumes Portugueses*. Em 1902, o visconde de Vilarinho editou *O Minho e Suas Culturas* e Emílio Biel encetou a publicação de *A Arte e a Natureza em Portugal*. Em 1911, o mesmo Biel publicou *O Douro*, com texto de Manuel Monteiro. Mas é certamente em Domingos Alvão (1869-1946) que melhor se observa a força e a ideologia do pictorialismo português.

Domingos Alvão atingiu a consagração nacional nos anos de 1910. As suas fotografias, presença regular em revistas, suscitavam elogios sobre o flagrante das «cenas campestres» e a beleza das paisagens. O que particulariza o seu trabalho? A minuciosa encenação dos temas rurais.^[22] Verdadeiramente, Domingos Alvão não se limita a fotografar o povo: reinventa-o.

²¹ Sobre a fotografia etnográfica russa e as suas preocupações identitárias, ver: Elena Barkhatava, «Les origines de la photographie russe: fragments d'une histoire (1839-1917)», *L'Art Russe...*, pp. 91-110; Dominique de Font-Réaulx, «Quand la lumière révèle le passé, la photographie russe en quête d'origines», *L'Art Russe dans la Seconde Moitié du XIX^e Siècle*, Paris, Musée d'Orsay, 2005, pp. 111-126.

²² Filipe André Cordeiro Figueiredo, *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na Primeira Metade do Século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão*. Lisboa, Faculdade de

E reinventa-o com plena consciência e intencionalidade, como se deduz de uma entrevista concedida em 1913:

«Estes meus trabalhos são, por via de regra, preparados. Caminho, encontro um trecho de paisagem, lobbigo um palminho de cara agradável e fixo o tripé. Depois, segundo o meu critério artístico, disponho a personagem, conjugando-a o mais harmoniosamente possível com o cenário, e disparo a máquina. Outras vezes são criaturas humildes, pobres e insinuantes raparigas que eu levo comigo e a quem mando colocar em atitudes próprias a troco de um salário. Ninguém calcula o esforço enorme, esgotante, arrasador que eu tenho de realizar para conseguir um *cliché* interessante. São horas que se gastam para uma só fotografia. Porque o meu amigo compreende, estes modelos que me auxiliam são raparigas incultas, sem educação, tão rudes como rude é o seu trabalho. Conseguir delas uma expressão delicada, um olhar inteligente e vivo, um sorriso galante, a natural colocação de braços, representa quase um milagre.»^[23]



Domingos Alvão, *Na Eira*. (Proveniência: *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, 15 de Junho de 1914.)

Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2000, vol. I, p. 139. Dissertação de mestrado, policopiada.

²³ Cit. por António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal*, p. 214.

O objectivo é tornar delicadas pessoas rudes, e bucólicas as paisagens de trabalho. Assim se chega a uma visão neogarrettiana, expressa com meridiana clareza nas extensas legendas das fotografias apresentadas por Domingos Alvão na Exposição Internacional do Rio de Janeiro, em 1922, subordinadas ao título *Paisagem Artística em Fotografia – Costumes Portugueses*:

«*Filhas do Leça* – O rio Leça é aquele rio encantador que foi cantado por António Nobre e que vem espreguiçando-se em contorções bizarras, por entre margens pitorescas até à vasta planície onde está o Mosteiro templário de Leça do Balio e, mais adiante, até Leça da Palmeira e Leixões. Rio cheio de encanto onde as lavadeiras vão batendo a roupa ao ritmo do marulhar das águas e ao compasso dos cantares à desgarrada das moçoilas que lavram a terra fecunda onde a vegetação é ardente, em que a paisagem é serena e sentimental como a alma doce das raparigas dessas terras;

O Regresso a Casa – Deliciosa paisagem, toda impregnada de nostalgia, particular às brandas horas da tarde, à hora em que a faina dos campos termina e se volta, outra vez, para a casinha distante pelos caminhos que atravessam os bosques e os pinhais. É todo o ambiente da verdadeira paisagem portuguesa, esse ambiente cheio de ternura e que seduz os que vêm a Portugal pela primeira vez. Esta fotografia, na sua simplicidade, evoca esses recantos pitorescos e sadios onde a vida brota fortemente como a seiva rebenta das árvores das florestas.»^[24]

Facilmente se vislumbram as virtualidades propagandistas deste discurso visual. O pictorialismo espanhol, desenvolvido intensamente entre 1900 e 1936 e exaurido pela repetição temática até à década de sessenta, assumiu uma notória finalidade identitária. A fotografia vota-se à tarefa de exprimir (ou idealizar) uma alma nacional. José Ortiz Echague (1886-1980), principal representante desta via, publicou álbuns com os *Tipos e Trajes de Espanha* (1930), *Espanha. Povos e Paisagens* (1938) e *Espanha Mística* (1943).

Em Portugal, o Estado Novo soube aproveitar as possibilidades propagandistas da fotografia, nomeadamente através da Sociedade de Propa-

²⁴ Cit. por Filipe Figueiredo, ob. cit., p. 167.

ganda de Portugal e do Secretariado de Propaganda Nacional. Tratava-se, de um modo geral, como escreve Filipe Figueiredo, de «uma fotografia que empolgava e exaltava as qualidades nacionais dentro do contexto rural do português pobre e humilde mas honrado e feliz na moldura exaltada do são bucolismo».^[25] À semelhança do que se lê na *Paisagem e Monumentos de Portugal*, um álbum de Luís Reis Santos (1898-1967) e Carlos Queirós (1907-1949), editado pelo Secretariado de Propaganda Nacional para as comemorações centenárias de 1940, o país da fotografia pictorialista repele «as grandes concepções industriais» e revê-se nos «castelos, capelinhas e moinhos» e num povo rústico, que «trabalha, calmo e discreto, quase infantil, mesmo quando sofre».^[26] A estética pictorialista só foi ultrapassada nos anos cinquenta com a geração de Victor Palla, Costa Martins e Fernando Lemos.

Assim, pode dizer-se que o imaginário rural moldado pelo neogarretismo dominou a fotografia portuguesa no período de maior exacerbação nacional, extraindo da pátria a força e a legitimidade cultural. Também na música a transição do século foi uma época de intensa reformulação identitária.

²⁵ Filipe Figueiredo, ob. cit., p. 129.

²⁶ Cit. por Maria Emília Samora Baptista, *João Martins (1898-1972). Imagens de um tempo «descritivo desolador»*. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2000, vol. I, pp. 116-117.

8. Músicas nacionais

Sumário: Influxo nacionalista na música. Processos de *nacionalização*. **Movimento global.** Rússia: Glinka, Grupo dos Cinco, o novo apreço pela cultura popular, *Boris Godunov*. República Checa: Smetana e Dvorák. Dinamarca. Suécia: Grieg. Finlândia: Sibelius. Hungria: Zoltan Kodály e Bela Bartók. Espanha: Albéniz, Granados, Manuel de Falla e Joaquín Rodrigo. Brasil: Heitor Villa-Lobos. **Folclorismo e lusitanidade.** A «década da invenção de Portugal na música erudita», segundo Teresa Casculo. A fonte folclórica. Vianna da Motta. Alfredo Keil. A fonte erudita revelada pelo Renascimento Musical. Ivo Cruz e a ideia de Lusitanidade.



O nacionalismo artístico, que acabámos de observar na pintura e na fotografia, conheceu uma vigorosa expressão musical. Referindo-se à escola pianística russa, o compositor José Vianna da Motta (1868-1948) distinguiu entre a música globalmente nacionalista, que oferece a nação através do colorido das melodias populares, e a música que busca transmitir o sentimento da nação.^[1] As duas atitudes não são incompatíveis, antes parecem marcar um desenvolvimento da abordagem nacional que, na

¹ Teresa Casculo, «A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899)», *Revista Portuguesa de Musicologia*, Lisboa, n.º 10, 2000, p. 211.

generalidade das artes, caminhou no sentido das essências. Na verdade, a música *nacionalizou-se* através da composição de marchas exaltadoras, do recurso a melodias populares, do uso da língua nacional, da adaptação operática de obras literárias dos maiores escritores, da ilustração musical de episódios históricos significativos e até da inspiração na paisagem. Há, por fim, a expressão de sentimentos considerados nacionais e as sínteses interpretativas da história nacional.

Movimento global

Na Rússia, este movimento iniciou-se com Glinka (1804-1857) e teve uma expressão notável com o Grupo dos Cinco, que se afirmou nos anos de 1860: Mussorgski, Boródiine, Rimski-Korsakov, Balakirev e Cui. O surgimento de uma corrente musical nacionalista neste país contrasta com o que se observava até então. Atraída pela cultura europeia ocidental, a aristocracia czarista fomentava a audição de óperas italianas e de composições alemãs e francesas. O desprezo pela música popular russa era corrente, como se deduz de algumas passagens do livro *A Dama de Espadas*, de Puchkine, mais tarde convertido em ópera por Tchaikovski. Certa personagem afirma: «Que se passa aqui com tanto barulho? A condessa está furiosa... Não têm vergonha de dançar à russa? Fora, ordinários!»^[2]

O checo Bedrich Smetana (1824-1884) inspirou-se largamente na música tradicional. A ópera *A Noiva Vendida* (1866) está repleta de melodias boémias. Mas o seu contributo mais decisivo é *A Minha Pátria*, ciclo de seis poemas sinfónicos compostos na década de 1870, de que se destaca *O Moldava*. Antonín Dvorák (1841-1904), natural de uma aldeia das imediações de Praga, seguiu Smetana, ampliando o seu programa e fazendo frutificar a sua mensagem. Demonstrou uma orientação pan-eslava, interessando-se pelas manifestações populares dos vizinhos morávios e eslovacos, polacos, russos, etc. Discutindo com o editor alemão a abreviatura do seu nome (*Anton* em vez de *Antonín* ou *Ant.*), Dvorák escreveu-lhe: «Um artista

² *Enciclopédia Salvat dos Grandes Compositores*. Rio de Janeiro, Salvat Editora do Brasil, 1986, vol. 4, p. 152.

também tem uma pátria, na qual deve ter fé e pela qual deve nutrir sempre, no seu coração, um ardente sentimento.»^[3]

Na Noruega, o folclore inspirou vários compositores, entre os quais Rikard Nordraak (1842-1886), autor do hino nacional. Edvard Grieg (1843-1907) conheceu a fama internacional com a música para a peça de teatro em cinco actos *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen: vinte e duas composições, das quais «A Manhã» e a «Canção de Solveig» pretendem exprimir o mundo nórdico. Muitas obras para piano são arranjos livres de peças extraídas da série de mais de seiscentas melodias (canções, danças, hinos, baladas, ritmos infantis, etc.) recolhidas por Ludvig Mathias Lindeman. Grieg, que começou por se inspirar nas colecções impressas de música popular norueguesa, passou nos anos noventa a privilegiar o contacto directo com os seus intérpretes.

Na Finlândia, a história pessoal de Johan Sibelius (1865-1957) exprime uma época de intensas reconfigurações nacionais. Para se compreender este compositor, é necessário recordar que a Finlândia permaneceu unida à Suécia durante mais de seiscentos anos e que passou a fazer parte da Rússia em 1809. Era assim que se encontrava quando Sibelius nasceu. A hegemonia russa só começou a ser sentida no final do século XIX, fruto de uma maior consciência colectiva e da crescente repressão czarista. A tendência do escol cultural finlandês para usar a língua sueca levou a que Sibelius só tivesse começado a falar finlandês aos oito anos. Isso não o impediu de, ao longo dos anos noventa, ter incorporado na sua música um forte sentimento patriótico.^[4] O poema musical *Finlândia* (1899-1900), conhecido fora da Escandinávia, por pressão russa, pelo título mais ambíguo de *A Pátria*, foi integrado no repertório da Exposição Internacional de Paris e alimentou o sentimento patriótico que conduziu à independência da Finlândia em 1917.

Na Hungria, destacam-se Zoltan Kodály (1882-1967) e Bela Bartók (1881-1945), que a partir de 1905 empreenderam viagens pelo País recolhendo danças e canções populares, de onde extraíram, no ano seguinte, as *Vinte Canções Populares Húngaras*. Em Espanha, Felipe Pedrell tornou-se o guia de uma rica geração de músicos tocados pela ideia nacional. Isaac Albéniz (1860-1909) compôs «suites espanholas», uma *Serenata Espanhola*, *Cantos de Espanha*, *Rapsódia Espanhola* e *Cenas Sinfónicas Catalãs*;

³ Idem, p. 28.

⁴ Sibelius deixou praticamente de compor nos últimos trinta anos de vida.

Granados, *Doze Danças Espanholas*; e Manuel de Falla (1876-1944), *Sete Canções Populares Espanholas* e *Noites nos Jardins de Espanha*. No Brasil, Heitor Villa-Lobos recolheu milhares de melodias populares, a partir das quais compôs inúmeras peças de forte repercussão colectiva, muitas das quais para violão, o seu instrumento favorito.

Folclorismo e lusitanidade

Em Portugal, os propósitos de nacionalização da música desenvolveram-se no final do século XIX. Teresa Cascudo chamou aos últimos anos desta centúria «a década da invenção de Portugal na música erudita». Tal como nos demais países, prevaleceu a fonte folclórica, cuja recolha conheceu então um grande incremento. Depois das amostras coligidas por Adelino António das Neves e Melo em 1872 e por João António Ribas em 1875, surgiram cancioneiros mais vastos com as respectivas transcrições musicais. A primeira grande antologia, usada como fonte pela música erudita, foi publicada em três volumes por César das Neves e Gualdino de Campos entre 1893 e 1898. Manuel Ramos foi um dos primeiros autores a defender a criação de um «movimento musical nacionalista» a partir do cancionero popular. Fê-lo em 1892, apontando os antecessores Francisco de Sá Noronha, com a ópera *L'Arco di Sant'Ana*, Augusto Marques Pinto (1838-1888), com três rapsódias para violino sobre motivos populares, e José Francisco Arroyo, com uma rapsódia sinfónica.

Foi nesta década que surgiram duas das obras mais representativas do nacionalismo musical português: a *Sinfonia «À Pátria»*, de Vianna da Motta, e a ópera *A Serrana*, de Alfredo Keil. Esta ópera teve uma recepção muito positiva, mas a questão nacional não foi imediatamente debatida. Aliás, nada no libreto permitia essa abordagem, porque prevalecem os personagens alcoólicos, adúlteros, ladrões e assassinos. No entanto, adquiriu alguma celebridade como «primeira ópera portuguesa» por ter sido representada em português, ser protagonizada por pessoas do povo e incluir trechos inspirados em canções populares da Beira Baixa.^[5]

⁵ Teresa Cascudo, «Alfredo Keil, compositor», AA.VV., *Alfredo Keil (1850-1907)*. Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico/Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 2001, pp. 337-353.

José Vianna da Motta marca um dos mais consagrados encontros musicais com a identidade nacional. Em 1893 e 1894, publicou cinco rapsódias portuguesas e as *Cenas Portuguesas* op. 9 e op. 11, para piano solo, onde o uso de melodias tradicionais foi devidamente assinalado pelos críticos. Mas é pela *Sinfonia «À Pátria»* (1895) que o seu contributo se destaca. O teor patriótico desta obra foi explicado pelo próprio autor: o primeiro andamento, *allegro eroico*, é uma invocação às Tágides, numa referência directa a Camões; o segundo, *adagio molto*, evoca o lirismo português; o terceiro, *vivace*, apresenta o povo através de duas danças populares de Viseu e da Figueira da Foz; o quarto, *andante lúgubre – allegro agitato*, enuncia a decadência de Portugal, a luta contra o abatimento e o ressurgimento final.

O folclorismo pareceu durante algum tempo a única via possível do nacionalismo musical português, uma vez que na música erudita não se vislumbrava no passado um réstia de tradição. A percepção do problema mudou com o Renascimento Musical, fundado em 1923 por Ivo Cruz (1901-1985), Eduardo Libório (1900-1946) e Mário de Sampaio Ribeiro (1898-1966). Este movimento começou a tomar forma numa conferência proferida por Luís de Freitas Branco (1890-1955) em 1915, num ciclo dedicado pelo Integralismo Lusitano à «Questão Ibérica». Nela, afirmou «a existência de uma tradição musical específica em Portugal, que teria despontado com a independência nacional e estaria assim associada à instituição monárquica».^[6] Luís de Freitas Branco deu sequência à palestra de António Sardinha, que identificava em Portugal a existência de «uma individualidade musical absolutamente distinta e independente» que importa desenvolver a partir do folclore e dos repertórios eruditos mais representativos do «génio lusitano».^[7]

O objectivo do Renascimento Musical era claro quanto ao programa e à ideologia: recuperar peças e compositores portugueses esquecidos, trazendo-os dos arquivos para as salas de concertos e comprovando assim a existência de uma tradição musical erudita, que os regimes liberal e republicano haviam ignorado. Seria nesta *tradição erudita* que os novos

⁶ Manuel Deniz Silva, «O projecto nacionalista do *Renascimento Musical* (1923-1946): “reaportuguesar” a música portuguesa», *Ler História*, Lisboa, n.º 46, 2004, p. 29.

⁷ A música confirmava eloquentemente «a diferença das raças portuguesa e castelhana». (Luís de Freitas Branco, «Música e instrumentos», in: *A Questão Ibérica*, Lisboa, Integralismo Lusitano, 1916, pp. 127 e 142-143, cit. por Manuel Deniz Silva, art. cit., p. 29.)

compositores deveriam inspirar-se, contribuindo assim para a nacionalização da música. A recepção positiva da imprensa aos primeiros concertos mostra que as circunstâncias culturais e políticas eram favoráveis a esse projecto e, mais latamente, à criação de uma escola musical portuguesa.^[8]

Estas orientações estiveram sempre presentes nos mais lídimos representantes do nacionalismo musical. No Verão de 1937, o compositor Ivo Cruz proferiu no Curso de Férias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa a conferência *Uma Teoria Nacionalista da Música*, onde defendeu a existência histórica de uma Lusitanidade. De acordo com o *Diário de Notícias*, que o próprio transcreve nas memórias, «observou que todos os grandes movimentos ao contacto do nosso génio se modificaram, tomando uma modalidade portuguesa. Se nós fomos portugueses a despeito das sugestões estranhas é porque havia um impulso, uma personalidade colectiva, um Génio da raça; era a Lusitanidade.»^[9]

Assim se transitou, na música, do nacionalismo temático para um entendimento essencialista da identidade colectiva, que examinaremos melhor quando nos detivermos em Fernando Lopes-Graça. O caminho para as essências caracterológicas estabelece uma diferenciação entre os séculos XIX e XX.

⁸ Teresa Cascudo, «"Por amor do que é português": el nacionalismo integralista y el renacimiento de la música antigua portuguesa entre 1924 y 1934», in: Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Concierto Barroco: Estudios sobre música, dramaturgia y historia*. Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 303-324.

⁹ Ivo Cruz, *O que Fiz e o que Não Fiz*. Lisboa, s. e., 1985, pp. 49-50.

9. Casas nacionais

Sumário: O modelo rústico da «casa portuguesa». Uniformidade cronológica, estética e ideológica das casas nacionais. **Simplex aparência.** Emergência das *casas nacionais* na segunda metade do século XIX e apogeu na transição para a centúria seguinte. Facetas paradoxais: regionalismo e nacionalismo, tradição e renovação. Papel desempenhado pelas exposições internacionais. Miniaturas da nação. A casa neobasca. **Vínculos simbólicos.** A tradição cristalizada. A visão intemporal da arquitectura rural. Os «factores de evolução da casa rural no centro do Québec, de 1760 a 1870». Acção da identidade nacional sobre a apreensão da habitação rural do Québec no final do século XIX e início do século XX. Resistência à homogeneização cultural e ao materialismo invasor. **EUA, Hungria e Finlândia.** Kirtland Kutter e o espírito pioneiro norte-americano. Raízes orientais da cultura húngara. O estilo Zakopane na Polónia. A inspiração finlandesa na Karélia ocidental. **Rússia.** Fontes eruditas e tradicionais presentes nos pavilhões russos da Exposição Universal de Paris de 1900. O revivalismo de Konstantin A. Ton e a igreja do Cristo Redentor. Ivan Ropot. Livros influentes. O neotradicionalismo das *isbas* e das *datchas*. Maturidade da casa nacional russa no início do século XX. **Roménia.** Surgimento de uma «casa romena» nos anos de 1880. Intuito diferenciador, inspiração na Valáquia, gramática construtiva e decorativa. Ion Mincu, o criador. Ion Socolescu, o «orientalista». Apropriação pelo Estado após a I Guerra Mundial e sua expansão por todo o País. Uso em monumentos comemorativos, interiores e habitação social. A tipificação de Florea Stanculescu. As primeiras críticas em final dos anos vinte. O ataque dos anos trinta. O conflito com o modernismo. A antítese e as sínteses.

O reaportuguesamento da arquitectura através do estilo manuelino constituiu uma realidade fundamentalmente oitocentista. O século XX desenvolveu outras respostas para o mesmo desafio. A primeira e mais importante traduziu-se na criação de um modelo rústico, conhecido por *casa portuguesa*. Apesar da sua inconsistência etnográfica, a ideia de uma «casa portuguesa» emergiu nos anos de 1890 e atingiu o zénite nas décadas seguintes graças às obras de Raul Lino e de uma plêiade de arquitectos menores.

O seu florescimento integra-se num amplo movimento internacional. Os defensores da *casa portuguesa* julgavam estar criando uma arquitectura original. E realmente estavam. A sua atitude é que não era original. De Portugal à Polónia, da Hungria aos Estados Unidos da América, da Roménia à Rússia, patriotas apaixonados, saudosos da vida campestre, inventaram modelos rurais de grande aceitação social e cultural.

Simple aparência

As casas nacionais são um fenómeno fascinante e revelador. A sua aparência simples oculta um profundo jogo de factores, desencadeados quase invisivelmente nas primeiras décadas de Oitocentos, e a acção de complexos elementos simbólicos. Comportam duas facetas paradoxais: são neo-regionalistas, apesar de exprimirem a nação, e renovadoras, apesar de reivindicarem a tradição.

O seu desenvolvimento foi alimentado pelas exposições universais, sobretudo desde que a de 1867 operou uma transição do espaço único para um aglomerado de pavilhões. Alguns países começaram a simular casas tradicionais, desencadeando um efeito de imitação que se propagou para fora dessas mostras. Na Exposição Universal de Paris de 1878, na qual teve grande êxito a «rua das nações», a Suécia reconstituiu interiores rústicos com manequins adequadamente trajados. Na de Chicago, em 1893, pôde admirar-se uma «aldeia alemã». Três anos depois, na Exposição Nacional de Genebra, viu-se uma aldeia de chalés e figurantes em trajes típicos realizando tarefas artesanais e oferecendo a culinária tradicional a quem passava.

Os promotores destas soluções queriam miniaturizar a nação, motivo pelo qual escolhiam edifícios característicos de diferentes regiões. Isso foi, aliás, o que se procurou fazer no «Centro Regional» da Exposição do

Mundo Português (1940), onde se figurou a arquitectura típica das treze províncias. E essa foi também a abordagem escolhida pelo arquitecto Casiano Branco e pelo médico Bissaya Barreto para o Portugal dos Pequenitos, em Coimbra.

Por aqui se compreende que as casas nacionais nem sempre se constituem como protótipos arquitectónicos de um país inteiro. Isso, aliás, não parecia necessário. A categórica afirmação da identidade nacional foi acompanhada pelo incremento do regionalismo. No final do século XIX, os franceses estavam convencidos de que era na diversidade do território que melhor se revelava a identidade da França. Assim, não surpreende que as casas nacionais resultem, em grande medida, da promoção do regionalismo arquitectónico. O caso basco pode servir de exemplo.

Num texto publicado na *Revue de Paris*, em 1896, o escritor Pierre Loti, apreciador da simplicidade e até do primitivismo, conduz-nos para uma casa tipicamente basca, descrita como alta, com velhos balcões de madeira e janelas estreitas. Nesta data, o País Basco encerrava ainda os seus mistérios, apesar de Biarritz se ter tornado uma importante estância de veraneio, passando a sua população de 1168 habitantes em 1826 para 4754 em 1872. Nas últimas décadas de Oitocentos, regurgita de arquitectos e a consequência arquitectónica é evidente: constroem-se trezentas casas entre 1876 e 1881 e 466 entre 1891 e 1896.

É na transição para o século XX que surge um estilo inspirado na casa rural. Os arquitectos que o aplicam em residências, escolas, hotéis e câmaras municipais são tanto do País Basco como de fora. A clientela, exógena e rica, descobre os habitantes e os seus costumes, e deseja plasmá-los numa moradia o encanto pelo «regresso à terra». O arquitecto Henri Godbarge (1872-1843), teórico deste movimento, cuja carreira decorreu totalmente no País Basco embora fosse natural de Bordéus, procurava algum exotismo, a modernização da tradição, o pitoresco, e não o registo arqueológico das casas tradicionais. Contribuiu deste modo para uma ampla afirmação identitária, de contornos políticos, linguísticos e antropológicos.^[1]

¹ Geneviève Mesuret e Maurice Culot, *Architectures de Biarritz et de la Côte Basque. De la Belle Époque aux années trente*. Mardaga, Archives d'Architecture du XXe Siècle, 1990; Claude Laroche, «Architecture, territoire et identité: l'exemple du neo-basque», in: Jacques Le Goff (dir.), *Patrimoine et Passions Identitaires*. Paris, Fayard / Éditions du Patrimoine, 1998, pp. 227-236.

Vínculos simbólicos

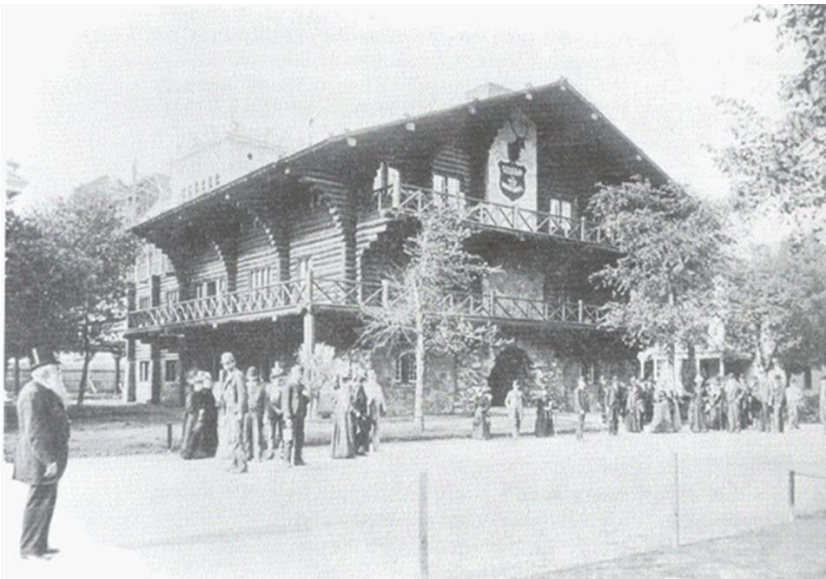
Os arquitectos procuravam um vínculo simbólico com casas que lhes pareciam simples e imutáveis. O conhecimento da habitação rural do Antigo Regime permanecia suficientemente rudimentar para autorizar toda a sorte de mitificações. O aproveitamento artístico do legado popular assenta na ideia de uma tradição cristalizada, intemporal, sem influências externas, sem mestiçagens. E, no entanto, tal atitude coincide precisamente com a aceleração das transformações da arquitectura rural.

O jogo de influências pode determinar modificações significativas em casas que um olhar nacionalista considerava «tradicionais», mesmo em regiões de ocupação recente, como o Québec, onde Paul-Louis Martin identifica três tipos consecutivos: a *cabana*; a «*casa de colonização*», de pequenas dimensões (40-45 metros quadrados), construída pelos proprietários, e que «constitui uma espécie de arquétipo, uma matriz das edificações domésticas em país novo, à qual se aparentam também as pequenas casas dos subúrbios urbanos, a habitação operária das aldeias e, mesmo, a dos pescadores da orla marítima»; e por fim a «*casa de colonização*», que exprime um processo de ampliação, que acompanha a prosperidade dos proprietários.

É preciso notar que a «*casa de colonização*» não se restringe a uma era remota, antes corresponde a um tipo que se foi sucessivamente aplicando aos novos territórios desbravados até aos anos de 1930. No início do século XIX, uma «boa casa» rural, sólida e durável, tinha setenta e sete metros quadrados ou mais. Corresponde a uma fase de estabilização da ocupação desses novos territórios e emprega mão-de-obra especializada que lhe confere uma melhor qualidade estética: maior altura, mais chaminés, fenestração regular, galeria na fachada, ornamentação, etc. Contrariando a ideia de imobilidade, verifica-se que as técnicas construtivas mudaram sob a influência dos EUA ao longo da primeira metade de Oitocentos. A partir de 1860, o Québec adoptou a estandardização de materiais e a pré-construção surgida em Chicago nos anos trinta. As soluções eram menos complexas, mais económicas, de melhor qualidade e não exigiam mão-de-obra tão qualificada.

Entre o último quartel do século XIX e 1920, assiste-se a uma mudança acentuada no panorama da habitação. E, não por acaso, é neste período que alguns professores universitários de arquitectura encetam, em nome da memória nacional, a defesa dos modos tradicionais de construção:

«A dimensão identitária desta diligência não escapa aos escritores, aos poetas, aos artistas e aos intelectuais nacionalistas, tanto anglófonos como francófonos, é preciso dizê-lo, que vivem com incômodo estas mudanças. É portanto sobre este fundo de resistência à homogeneização cultural e ao materialismo americano invasor que romances, poemas, crônicas, desenhos e quadros procuram exprimir dramaticamente ou com nostalgia «*la fin des terroirs*» e a morte das culturas camponesas. Entre as representações dos hábitos e costumes dos rurais, em relação aos quais se louva a simplicidade, a estabilidade e autenticidade, figura, claro, a casa camponesa dita «tradicional», vista como o baluarte dos valores familiares e cristãos contra o avanço do individualismo, proposta também como a expressão profunda da alma do povo, em suma, como o fundamento granítico da cultura. O esforço conjugado dos pintores e dos ilustradores, dos memorialistas e dos escritores, em que o menor não é Louis Hémon, contribui portanto para erigir em mito as origens da habitação do Québec e a obscurecer assim por muito tempo um importante aspecto da nossa história social.»^[2]



Kirtland Cutter, *Pavilhão de Idaho*, 1893. (Proveniência: Nicola Gordon Bowe, ed., *Art and the National Dream*, 1993.)

² Paul-Louis Martin, «Les facteurs d'évolution de la maison rurale au centre du Québec, de 1760 à 1870», in: Annie Antoine (org.), *La Maison Rurale en Pays d'Habitat Dispersé de l'Antiquité au XX^e siècle*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 193.

EUA, Hungria, Polónia e Finlândia

A tradição não é um molde, mas o catalisador da actividade inventiva. Nos Estados Unidos, a cabana foi também elevada a referência primordial no âmbito de um processo de romantização da vida do pioneiro e da sua virtuosa tarefa de civilizar a terra selvagem. Depois de vinte anos de maturação, o estilo rústico emergiu na Exposição Mundial de Columbian, em 1893. Ao lado dos revivalismos, o pavilhão de Idaho, com a sua rústica aparência, entusiasmou os visitantes e a imprensa, que não se cansaram de elogiar a combinação de primitivismo e harmonia e de o reportar ao glorioso espírito empreendedor dos exploradores do território.^[3]

O seu autor, Kirtland Cutter, nasceu em Cleveland, em 1860, e estudou em Nova Iorque e na Europa. Instalou-se em Spokane (Washington), em 1886, pouco depois da descoberta do ouro, aqui edificando várias mansões em estilo vernacular. Para si próprio, construiu em 1889 a versão de um chalé suíço. A sua reputação cresceu na passagem para o século XX. Procurando a feição vernácula nos materiais, construiu com troncos de madeira a Igreja de Santo André (Chelan, Washington, 1898). Foi também em madeira que edificou, em 1913, um hotel rústico no Parque Nacional de Montana. Seis anos depois, na casa desenhada para um rico cliente nova-iorquino, manteve a casca das árvores nos toros estruturais.

Há nesta corrente arquitectónica um anti-academismo fundado na contestação da industrialização e do mundo moderno, na apologia do regresso ao campo, na ideia de que os campos preservam uma cultura ancestral capaz de sustentar uma nova cultura nacional.

Desde o início do século XIX que se perguntava qual seria a casa típica da Hungria. Mas a resposta só começou a ser dada nos anos 80 e 90, no âmbito de uma reavaliação da arte tradicional. Nas exposições nacionais de 1885 e 1896, foram mostrados diversos tipos de habitação. Em 1888, József Huszka estabeleceu que o modelo mais antigo da Hungria era de matriz oriental e estava radicado em Székely, na Transilvânia. Em 1907, Róbert Kertész e Gyula Sváb publicaram *A Casa Rural Húngara*. E foi nestas pesquisas que a

³ Jean-Yves Andrieux, Fabienne Chevallier e Anja Kervanto Nevanlinna (dir.), *Idée Nationale et Architecture en Europe (1860-1919). Finlande, Hongrie, Roumanie, Catalogne*. Rennes, Presses Universitaires, 2006; Nicola Gordon Bowe (ed.), *Art and the National Dream. The search for vernacular expression in turn-of-the century design*. Dublin, Irish Academic Press, 1993 (copyright).



Stanislaw Witkiewiz, Casa «Pod Jedlamy», 1897. (Proveniência: Nicola Gordon Bowe, ed., *Art and the National Dream*, 1993.)

nova geração de arquitectos procurou uma linguagem original marcada por referências asiáticas, como se vê na obra de Ödön Lechner (1845-1914), Béla Lajta (1873-1920), István Medgyaszay (1877-1959) e Ede Toroczkaï-Wigand (1869-1945).

A procura de uma arquitectura nacional polaca assente na arquitectura vernácula e teorizada por Franciszek Ksawery Martybowski teve resultados práticos imediatos com a apresentação em 1886, por Stanislaw Witkiewiz, de um estilo obtido na montanha de Tatra, cujos habitantes teriam salvaguardado a antiga arte polaca. Stanislaw Witkiewiz concretizou as suas ideias desenhando várias moradias em madeira na cidade de Zakopane. O *estilo Zakopane*, mesmo perdendo influência após 1904, manteve-se popular até à II Guerra Mundial em centros turísticos e termais. O seu reconhecimento identitário ultrapassou o da residência citadina inspirada na casa de campo da pequena e média nobreza, que também se difundiu no início do século XX. A decoração deste último tipo é escassa, excepto

na fachada principal, onde sobressai um largo pórtico com quatro colunas de êntase acentuada suportando uma empena triangular. Esta moradia ajardinada, popularizada em vários concursos, dominou os subúrbios entre as duas guerras mundiais.

Na Finlândia, um grupo de artistas (amadores em arquitectura) inspirou-se na arquitectura da Karelia ocidental para projectar as suas casas de campo. Os motivos karelianos não eram até então usados pelos arquitectos profissionais. Após a expedição dos arquitectos Yrjö Blomstedt e Victor Sucksdorff à Karelia russa, em 1894, documentada em dois volumes publicados em 1900 e 1901, essa referência fascinou o público e motivou muitos debates. O pintor Axel Gallén (depois Gallen-Kallela) encetou uma casa de campo em 1889 e construiu outra em Ruovesi em 1894-1895. Nas partes realizadas em primeiro lugar, inspirou-se na arquitectura vernácula ricamente decorada do centro da Finlândia. Cerca de 1893, adoptou a arquitectura da Karelia ocidental. Esta mesma invocação encontra-se na moradia que o escultor Emil Wikström edificou em Sääksmaki, cerca de 1893-1894, e nas casas de campo do compositor e maestro Robert Kajames e do pintor Pekka Halonen.

Rússia

Os pavilhões russos na Exposição Universal de Paris de 1900 talvez se possam considerar um ponto de chegada das arquitecturas nacionais deste país, quer da estritamente revivalista, quer da que se inspirava na habitação rural.^[4] No primeiro caso, destaca-se o Palácio Imperial levantado nos jardins do Trocadero, da autoria do arquitecto R. Meltzer e do decorador K. Korovine, inspirado nos modelos dos séculos XVI e XVII. No segundo, salienta-se a aldeia desenhada por Korovine e Bondarenko, constituída por casas de madeira de feição rural e por uma igreja (também em madeira) inspiradas nos modelos do norte da Rússia.

Foi no revivalismo que primeiro se centrou a expressão identitária russa. Nos anos de 1830 e 1840, o movimento de retorno às fontes consideradas nacionais da arquitectura adquiriu uma grande visibilidade com a

⁴ *L'Art Russe dans la Seconde Moitié du XIX^e Siècle: en quête d'identité*, Paris, Musée d'Orsay, 2005.

igreja do Cristo-Salvador-Redentor, em Moscovo, de Konstantin A. Ton. Edificada entre 1839 e 1889, definiu o chamado «estilo russo-bizantino», um revivalismo medievalizante elevado a estilo nacional. Foi demolida nos anos de 1930 para erguer um gigantesco Palácio dos Sovietes, que a II Guerra Mundial inviabilizou. A queda do Muro de Berlim e as profundas mudanças subsequentes tornaram plausível a sua reconstrução, realizada entre 1995 e 2000.

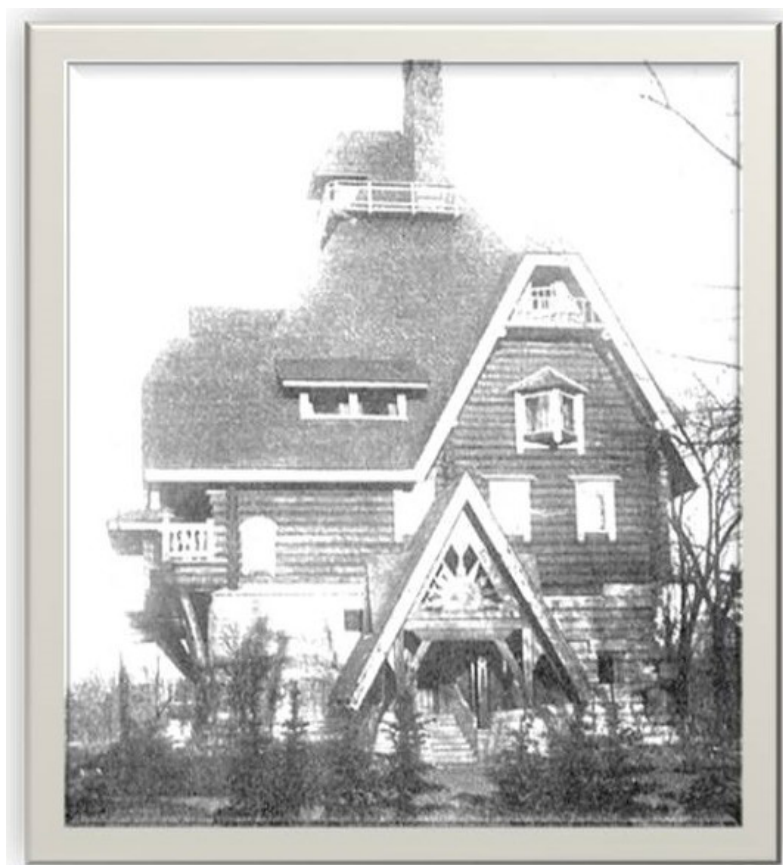
No âmbito das casas nacionais, Ivan Ropot desempenhou um papel decisivo ao reinventar a arquitectura em madeira ricamente decorada nos pavilhões das exposições de Paris (1878), Copenhaga (1888) e Chicago (1893). Não foi o primeiro, mas talvez tenha sido o mais influente. Durante meio século, difundiram-se por todo o império dezenas de milhares de moradias em madeira inspiradas no seu trabalho.

Ropot tinha antecedentes. Na exposição universal de 1867, já sobressaía uma *isba*, pequena casa em abeto, comum nas paisagens do norte da Rússia. As *isbas*, ornamentadas no interior e no exterior, haviam recebido três anos antes a atenção de Valerian Kiprianov, que, em *História Pitoresca da Arquitectura Russa*, elogiou a sua originalidade, antiguidade e valor nacional. Mas o interesse era ainda mais antigo. Cerca de 1850, Nikolai Nikitine construiu a *Isba Pogodine*, em Moscovo, uma das primeiras construções inspiradas na arquitectura tradicional.

Este movimento materializou-se em livros ilustrados, que funcionaram como repositórios arquitectónicos e decorativos. Nos anos de 1870, Hartmann e Ropot editaram *Motivos da Arquitectura Russa*, com ilustrações coloridas de projectos arquitectónicos neo-russos. Apesar de nunca ter ido à Rússia, Viollet-le-Duc publicou, em 1877, um livro intitulado *Arte Russa: suas origens, seus elementos constitutivos, seu apogeu, seu futuro*. Traduzido em 1879 por Nikolai V. Sultonov, arquitecto e professor da Academia de Belas-Artes, a obra de Viollet-le-Duc influenciou os próprios arquitectos russos. O seu eco encontra-se na obra que Vladimir V. Souslov lançou em França, em 1911, com o título de *Arquitectura Russa Inspirada pelas Tradições Populares*.

No entanto, o modelo arquitectónico mais significativo acabou por ser a *datcha*, casa de campo e de vilegiatura situada nas proximidades das grandes cidades, lugar de união com a natureza. Atraiu intelectuais e cidadãos: «A descoberta da arquitectura tradicional em madeira, o novo

interesse pelas *isbas* dos camponeses forneceram, desde os anos de 1860, novos modelos para a concepção dessas casas de campo, onde o cidadão russo vinha morar e repousar. Esse lugar de calma torna-se, em especial para os artistas, um lugar de criação e de reflexão favorecido pela presença da natureza.»^[5]



Roman Meltser, *Datcha*, 1906. (Proveniência: *L'Art Russe dans la Seconde Moitié du XIX^e Siècle*, 2005.)

⁵ Dominique de Font-Réaulx, «C'est en se pénétrant de ses origines...», *L'Art Russe...*, pp. 238 e 242.

É assim que Sergueï V. Malioutine constrói, em 1901, uma *datcha* em madeira profusamente decorada. Esta obra influenciou outras, nomeadamente a que Roman Meltser edificou em 1906, inovadora nas varandas e mobiliário tradicional. E foi dentro desta linha que o escritor Leonid N. Andreev mandou fazer uma grande *datcha* em Vammelsuu, no golfo da Finlândia, mediante risco do arquitecto Andreï Ohl, e que Leonid A. Vesnine concebeu em 1908 uma *datcha* inspirada nas pequenas igrejas rurais de madeira.

A consolidação do estilo nacional russo no final do século XIX traduziu-se na passagem de um espírito essencialmente arqueológico para uma atitude mais inovadora, ou seja, da cópia dos elementos populares para uma reinterpretação mais criativa. É então que se alcança a maturidade da casa nacional russa, como se vê em Vladimir A. Pokrovsky (1871-1931), um dos expoentes desta corrente. Tal como em outros países, nota-se uma forte tendência ecléctica, pitoresca e arcaizante.

Roménia

Para completar o enquadramento internacional da *casa portuguesa*, vale a pena considerar um último exemplo: a casa da Roménia. A ideia de construir num *estilo nacional romeno* afirmou-se com a proclamação da independência, em 1881, e, tal como na generalidade dos países, radicou em fontes eruditas e tradicionais e partiu do pressuposto de que os romenos constituíam uma unidade étnica que, neste caso, se diferenciava da Turquia pela latinidade. A realidade é, porém, mais complexa. A arte romena denota, na Idade Média, uma filiação bizantina e influências sérvias e turcas. Os criadores do estilo nacional inspiraram-se sobretudo na arte da Valáquia, na época do príncipe Constantino Brâncoveanu (1688-1714).

Ion Mincu é considerado, na Roménia, o criador de um estilo arquitectónico nacional. A sua influência estendeu-se a uma geração de discípulos que o converteram em figura mítica. Estudou na Escola de Pontes e Estradas de Bucareste de 1870 a 1875, integrando círculos culturais nacionalistas. Em 1877, prosseguiu estudos de arquitectura em Paris, vindo a obter o diploma em 1883. Três anos depois, realizou a *villa* Lahovary, que se converteu em lugar de visita e justificou o convite para projectar o restaurante romeno na Exposição Universal de Paris de 1889, verdadeiro ícone do «estilo nacional», mais tarde replicado em Bucareste.



Ion Mincu, *Villa Lahovary*, 1886, obra fundadora da casa nacional romena. (Proveniência: Carmen Popescu, *Le Style National Roumain*, 2004.)

Ao lado dele, Ion N. Socolescu, director da primeira escola de arquitectura, fundador da sociedade dos arquitectos romenos e director de uma revista da especialidade, realizou uma intensa actividade de promoção do novo estilo. Tiveram carreiras paralelas, sem que se tivessem propriamente aliado pela causa comum. Mincu foi celebrado pela capacidade de articular a tradição com programas construtivos adaptados ao seu tempo. Socolescu acentuou a raiz oriental da tradição romena. Começou a projectar em 1889, revelando um estilo adquirido e coerente, que veio a merecer a designação de «estilo Socolescu». Os orientalismos eram então correntes na Europa. Socolescu ter-se-á inspirado na arquitectura neo-otomana que se começava a desenvolver em Istambul. A sua principal obra é a Casa de G. Ionescu-Gion, em Bucareste, de 1889.

Apesar das variantes individuais, a «casa romena» constitui no princípio do século XX um figurino sintético, reconhecível e unitário. Ao contrário do que parece acontecer em Portugal, na Roménia o estilo nacional tomou um «carácter particularmente unitário em todos os territórios», não deixando espaço para os regionalismos. Depois da I Guerra Mun-

dial, converteu-se em emblema do Estado. Foi aplicado em monumentos comemorativos (arcos de triunfo, monumentos aos mortos e mausoléus) e, por fim, na habitação social, para a qual os arquitectos e o Estado se empenharam em encontrar soluções atraentes e económicas. No âmbito de funções profissionais ligadas à administração rural, Florea Stanculescu elaborou vários projectos-tipos, a partir dos quais se construíram, entre 1924 e 1928, milhares de casas para novas aldeias. E em 1927 publicou uma colectânea de vinte e dois modelos (da casa mais elementar à de dois pisos), ajustando-se moderadamente às diferentes regiões.

O desenvolvimento tranquilo da arte nacional romena conheceu uma inflexão no final dos anos vinte, quando surgiram denúncias dos «empres- timos» e das «citações». O *pastiche* e o eclectismo, marcas das casas nacionais, começaram a ser denunciados como erros. Abre-se aqui o seu declínio, definido por ataques crescentes ao decorativismo, esse «falso nacional». E cresce, ao mesmo tempo, a voz do essencialismo identitário, que reclama evanescências impossíveis: a tradução plástica do país, das paisagens, do povo, da alma. Fecha-se a época dos ditirambos. O combate, antes centrado no estrangeirismo, passa para *dentro* da arte nacional. Por um lado, o surgimento de propostas modernistas quebra o monopólio do estilo nacional. Por outro, são questionadas as formulações nacionais elaboradas no meio século anterior. «O período de incontestável sucesso do estilo nacional contém os gérmes da sua derrota: a maioria dos seus corifeus são não apenas epígonos prolixos da demanda e fracos nas convicções, mas também doutrinários de matriz reaccionária.» – Escreve Carmen Popescu. – «Congelado na sua atitude arqueológica, falhando pelo seu passadismo e pela incapacidade de compreender a tradição fora de um *corpus* de citações célebres, o estilo nacional está à beira do precipício e a sua cegueira face à modernidade impele-o a cair nele.»^[6]

A partir dos anos trinta, o estilo nacional começa a desorganizar-se. Nas revistas da especialidade, ataca-se o bizantinismo decorativo, o arcaísmo, o arqueologismo, a superficialidade, as citações pomposas, a preocupação eminentemente ornamental, o mau gosto, a falta de unidade da composição, a «fantasia desordenada», o uso superficial da tradição. E levantam-se dúvidas quanto à possibilidade de servir outros progra-

⁶ Carmen Popescu, *Le Style National Roumain. Construire une nation à travers l'architecture (1881-1945)*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 275.

mas arquitectónicos, como fábricas, ministérios e estações ferroviárias. A difusão dos «novos» materiais de construção (betão, aço, vidro) obriga a repensar o estilo nacional e, em muitos casos, a prescindir dele em proveito da arquitectura moderna. O estilo nacional passa a ser recusado por ser «pitoresco» e «académico».

Convém contudo perceber que, tal como em Portugal, mesmo as maiores críticas não defendem a eliminação do estilo nacional, mas a sua *renovação*. Como? As respostas surgem com as críticas. Em Bucareste, em meados dos anos trinta, o estilo nacional estava remetido à periferia, enquanto no centro cresciam os imóveis modernos. Este sucesso criou um sentimento de desamparo entre os adeptos da *casa* nacional, que responderam, não em termos artísticos, mas ideológicos. O facto de muitos arquitectos deste período verem o «estilo nacional» e o modernismo como pólos de uma antítese irremediável levou os dois campos a cerrar fileiras. Alguns modernistas lançaram-se numa «cruzada contra o estilo nacional, visto como uma arquitectura necrófaga».^[7] Horia Creanza, um dos seus mais brilhantes representantes, chegou a afirmar: «Não há uma especificidade arquitectónica romena».^[8] A este radicalismo, responderam com vigor os partidários do «estilo nacional» denegrindo o modernismo do ponto de vista estético e político. A arquitectura moderna não era apenas feia. Enquanto estrangeirismo, punha em causa a «integridade nacional».

O sucesso da arquitectura moderna levou os arquitectos a vogarem entre as duas tendências. Carmen Popescu, a autora que temos vindo a seguir, salta da casa nacional para o denso universo da teoria da arquitectura contemporânea, onde a ideia nacional se apresenta como uma ferramenta fundamental de interpretação:

«Com efeito, modernismo e nacionalismo coabitam – são obrigados a fazê-lo – e por vezes cruzam-se nas suas diligências respectivas. Podemos distinguir três tipos de relações entre as duas correntes: a coabitação, a dissimulação e a contaminação. A coabitação traz um entendimento mútuo entre os dois termos da relação, deixando cada um seguir o seu caminho. A dissimulação utiliza o disfarce para fazer passar a «nudez vigorosa» do modernismo – para retomar as palavras de Traianescu – através de alguns ornamentos pitorescos,

⁷ Idem, p. 286.

⁸ Citado por idem, p. 286.

que estão sempre nas boas graças do grande público. Enfim, a contaminação põe em interacção os dois termos: mais particularmente é o estilo nacional que se contamina com as virtudes do pensamento depurado do modernismo. Desta interacção nascerá a nova imagem do estilo nacional.»^[9]

A aparência simples das casas nacionais talvez tenha sido um motivo decisivo do sucesso inicial e das acusações de erro e mentira. Em relação à *casa portuguesa*, talvez ajude a explicar a sua perenidade actual.

⁹ Idem, pp. 290-291.

10. Casa portuguesa

Sumário: As dúvidas nacionais na última década de Oitocentos. Guerra Junqueiro. Eça de Queirós. Alberto de Oliveira. O neogarrettismo: um caminho para o reaportuguesamento da arte. **A nação como prática e estereótipo.** A revista *Arte Portuguesa* (1895) e a tendência para generalizar e reforçar o aporuguesamento das artes. Feição estereotípica da *casa portuguesa*. O discurso dos etnólogos e dos arquitectos. As exigências nacionais do Estado Novo. **Alternativa aos chalés estrangeirados.** A casa portuguesa contra os estrangeirismos em geral e o modernismo em particular. Expressão de uma utopia identitária rural. A repulsa aos chalés (Ramalho Ortigão e Luciano Freire). O gosto de Alberto de Oliveira pelas risonhas casas de alpendre. **O problema etnográfico.** A ideia de um tipo português e a sua ténue fundamentação etnográfica. Corroboração etnográfica e recriação artística. A lenta afirmação patrimonial da arquitectura rural e a sua confusão com a *casa portuguesa*. **Eclectismo vernáculo.** O figurino da *casa portuguesa*. As preocupações de Raul Lino não são etnográficas. Ideário social. Caracterização morfológica. Abordagem estruturalmente ecléctica. Nem «respeito» nem «cópia» da tradição. Possibilidades criativas. Muitas e diversas «reminiscências». Casas em estilo «português» e «moderno». Decorativismo. **Harmonia ou pobreza?** O Inquérito à Habitação Rural em face da imagem harmoniosa desenhada por Raul Lino. Críticas de Raul Lino ao liberalismo, ao individualismo e ao moderno. O retrato de miséria exposto pelo Inquérito. Sua repercussão. A análise de F. Ramos da Costa. A *casa portuguesa* indemne. Mantém-se a possibilidade de uma «casa portuguesa solarenga» (Fernando de Pamplona). A recusa de Fernando Távora. A crítica política e ideológica após 1974. A vitória actual da *casa portuguesa*, segundo Manuel Graça Dias.

A possibilidade de uma *casa* portuguesa despontou em final do século XIX. No desenvolvimento da arte nacional, tal como no dos próprios ideários, a última década de Oitocentos marca uma viragem. Quando o neogarrettismo surgiu, o conceito de uma *arte nacional* não colhia a unanimidade. No entanto, como escreveu Alberto de Oliveira, «é no estado de dogmas que as ideias se debilitam e morrem, e no estado de heresias que de novo se tonificam e crescem».^[1] Numa carta ao autor de *Palavras Loucas*, Guerra Junqueiro escrevia em 1891 que «um terreno exausto, de pedregulhos, não dá searas, cospe cardos» e que «a arte nacional, anedoticamente, estreitamente, é de sua natureza uma arte inferior». Na sua opinião, antes que a política o alcance, o «ideal supremo» do pensamento e da arte são os «Estados Unidos do Globo». Pouco depois, Eça de Queirós lembrou que o tradicionalismo literário, «largamente experimentado, durante trinta largos anos, de 1830 a 1860», não promoveu «aquela renovação moral que Portugal necessita» e que Alberto de Oliveira e os seus sequazes esperavam. Mas, ao contrário do que estas palavras fariam supor, o programa neogarrettiano fez o seu curso, definindo com veemência um caminho para o aportuguesamento da arte.

A nação como prática e estereótipo

A revista *Arte Portuguesa*, publicada durante o ano de 1895, evidencia a tendência para passar da pesquisa histórica de uma «estética portuguesa» para a sua aplicação prática. A finalidade está definida no prospecto de apresentação: mostrar, através da arte, a «fisionomia própria» do povo português e contribuir, desse modo, para o «progresso e nacionalização das indústrias». Era um programa vasto, que incluía estudos gerais e monográficos, arquitectura e mobiliário, numismática e joalheria. O que mais a distinguiu foi, porém, o intuito de publicar «modelos de ornamentação com motivos nossos; padrões que as manufacturas e escolas especiais possam utilizar, e projectos de construções de carácter português e susceptíveis de serem realizados com materiais do país». Pela primeira vez, o desejo interventor de *nacionalizar a arte* ultrapassou claramente a mera intenção de discernir, no passado, as linhas gerais da *identidade nacional*.

¹ Alberto de Oliveira, «O nacionalismo na literatura e as *Palavras Loucas*», *Lusitânia*, Lisboa, volume III, fascículo VII, Outubro de 1925, p. 11. As citações seguintes foram extraídas das pp. 31 e 25.



Desenho que ilustra a nota de Henrique das Neves sobre a «Casa portuguesa», publicado na revista *Arte Portuguesa*, n.º 1, Janeiro de 1895, pp. 21-22.

O projecto, encabeçado por Gabriel Pereira (director literário), José Pessanha (secretário da redacção) e Enrique Casanova (director artístico), durou meio ano. Em circular datada de 30 de Setembro, este último justificou a suspensão com «a indiferença, por enquanto bastante acentuada, do público, por tudo quanto a sério se refere a artes – indiferença motivada sem dúvida pela falta de compreensão do valor económico e moral da Arte nas sociedades modernas». Perdia-se assim, por falta de apoios particulares e públicos, uma oportunidade para «dar às artes decorativas a feição essencialmente artística e nacional, cuja ausência tão ruínosa é para este país».

Os maiores protestos contra a falta de sentimento nacional ocorrem nos períodos de maior exacerbação identitária. Não surpreende, por isso, que este pessimismo seja contrariado pelo surgimento de um fenómeno cultural tão relevante como a *casa portuguesa*. Dentro da deriva patriótica da arte, a *casa portuguesa* é a forma de reaportuguesamento que ostenta uma feição estereotípica mais vincada. Quando a hipótese de haver um

tipo construtivo nacional foi lançada, os etnólogos pensaram que se tratava da arquitectura tradicional e mostraram que existia, não uma, mas várias «casas portuguesas», adaptadas ao clima, aos materiais de construção disponíveis, às estruturas sócio-económicas, etc. As concludentes respostas de Gabriel Pereira e Rocha Peixoto afectaram pouco os intervenientes no debate que se acendeu a partir da segunda década do século XX, quando o tema foi deslocado para o âmbito da «arquitectura dos arquitectos».

O ónus de materializar em obra uma alegada identidade artística nacional caiu sobre os arquitectos. Primeiro, por culpa deles. Foi Raul Lino, Edmundo Tavares e os colaboradores da revista *A Arquitectura Portuguesa* que retiraram a questão da *casa portuguesa* do âmbito da etnografia, em que nos primeiros anos se situou, e propagandearam com orgulho os esforços que conduziram ao estereótipo da moradia térrea, com alpendre, beirais, azulejos, chaminé decorativa, vasos nas janelas e uma modéstia ostensiva. Depois, por adequação ao Estado Novo, que se habituou a exigir uma feição portuguesa nas obras públicas. A isto, muitos arquitectos corresponderam com um afínco burocrático. Em 1936, o regulamento do concurso para o projecto do pavilhão destinado à Exposição Internacional de Paris exigia uma síntese entre *moderno e português*, apesar de Keil do Amaral, o arquitecto vencedor, a considerar impossível.^[2]

O carácter estereotípico, resultante da falta de conhecimento e até de desinteresse por ele, patenteia-se no facto de a sua alegada «autenticidade» ter sido afirmada apesar da crítica dos especialistas da tradição (os etnólogos); se ter propagado a despeito de a multiplicidade de soluções artísticas contradizer a ideia de singularidade tipológica; e ter permanecido quando estudos profundos já revelavam a sua «falsidade» etnográfica. Referimo-nos, neste último aspecto, ao «Inquérito à Habitação Rural», levada a cabo pela Universidade Técnica de Lisboa no início dos anos quarenta e interrompido pelo Governo por causa do retrato de miséria que estava a dar do País. E temos ainda em mente o inquérito à arquitectura tradicional, realizado pelo Sindicato dos Arquitectos no final dos anos cinquenta. O mito da *casa portuguesa* desenvolveu-se independentemente das verdades conhecidas, como emanção do ideário neogarrettiano e de uma concepção arquitectónica estruturalmente ecléctica.

² Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo (1934.1940)*. Lisboa, Livros Horizonte, 1998, p. 124.



Casa de Ricardo Severo, no Porto. Fotografia de Rocha Peixoto. (Proveniência: Rocha Peixoto, «A casa portuguesa», Serões, Agosto a Outubro de 1905.)

Alternativa aos chalés estrangeirados

A *casa portuguesa* representa uma reacção muito vincada aos considerados estrangeirismos. Surgiu para obstar à profusão de chalés nórdicos, criticados por não serem adequados ao clima, às paisagens e aos modos de vida portugueses. E afirmou-se na luta contra o *modernismo*, verberado por razões estéticas, ideológicas e políticas. Nesta segunda fase, o problema da *casa portuguesa* transformou-se num tópico da querela entre modernistas e tradicionalistas. Mas subjacente à sua defesa, encontra-se um ideário social e político (ruralismo, enaltecimento da família, respeito pelos valores cristãos, etc.), tornado «oficial» e sociologicamente predominante durante o Estado Novo. O mito da *casa portuguesa* explica-se menos em termos artísticos ou etnográficos do que pela ideologia subjacente, tão cara ao Estado Novo. A *casa portuguesa* é a expressão de uma utopia identitária rural, tranquila, aliás bem expressa na célebre canção onde se elogia a

«alegria da pobreza» de quem vive entre «Quatro paredes caiadas / Um cheirinho a alecrim / Um cacho de uvas doiradas / Duas rosas no jardim».

Em Cascais, pontificava desde 1873 o Chalé Palmela, projectado pelo arquitecto inglês Thomas Henry Wyatt. Nesses anos, a feição estrangeirada ainda não suscitava resistências liminares. O gosto ecléctico favorecia a aceitação de propostas muito diversas, abrangendo num mesmo elogio de originalidade um palacete acastelado neo-renascentista, traçado pelo italiano Cesare Ianz (Estoril, c. 1900), e o Palacete de Jorge O'Neill / Castro Guimarães, por Francisco Vilaça (Cascais, c. 1900). No entanto, à medida que crescia o apreço pelas pequenas casas rurais, semelhantes às dos nossos avós, como realçava nostálgicamente Ramalho Ortigão, ou seja, à medida que crescia o modelo ideológico da *casa portuguesa*, afirmava-se também um discurso crítico dessa «híbrida confusão alucinada do *chalet* suíço, do *cottage* inglês, da fortaleza normanda, do minarete tártaro e da mesquita moura»,^[3] esse «horto psiquiátrico» que só um influxo nacional poderia curar.^[4]

As reacções contra os chalés aumentaram com a sua vulgarização, que produziu caricaturas de telhados abruptos um pouco por todo o País. Na resposta ao inquérito sobre os lugares mais pitorescos do País, Luciano Freire destacava certa vista montanhosa dos arredores de Guimarães, mas lembrava que Sintra sem chalés triunfaria decerto no confronto.^[5]

O nacionalismo finissecular deixou-se entusiasmar pela possibilidade de existir um modelo arquitectónico ideal que congregasse os diversos tipos regionais. Apesar da inconsistência etnográfica, admitida desde o primeiro momento e reafirmada até por Raul Lino, que reconheceu a diversidade geográfica, histórica e cultural da arquitectura tradicional, o movimento cresceu até o inquérito à arquitectura popular lhe colocar uma objecção de fundo na década de cinquenta.^[6]

³ Ramalho Ortigão, *O Culto da Arte em Portugal*, in *Arte Portuguesa*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1943, vol. I, p. 132.

⁴ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. II, pp. 167-174. Sobre a *casa portuguesa*, ver também João Leal, *Etnografias Portuguesas (1870-1970)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, e Rute Figueiredo, *Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal (1893-1918)*, Lisboa, Edições Colibri e IHA da UNL, 2007, pp. 319-366.

⁵ «A paisagem portuguesa. Inquérito aos homens de letras e outros artistas», *Serões*, Lisboa, II série, vol. V, n.º 28, Outubro de 1907, pp. 235-237 (apenas o depoimento de Luciano Freire).

⁶ Raul Lino, *L'Évolution de l'Architecture Domestique au Portugal. Essai*. Lisbonne, Institut Français au Portugal, 1937. O inquérito apoiado pelo governo em Outubro de 1955 e realizado nos anos seguintes, foi publicado em 1961.

Alberto de Oliveira tinha as suas ideias sobre como reaportuguesar a arquitectura, conquanto imprecisas. Detestava os revivalismos, mas queria os arquitectos a estagiar no Mosteiro da Batalha. O seu olhar mais embevecido repousou nas pequenas moradias de Ramalde, em especial na «casa de alpendre, risonha e tão caiada que parece uma residência», em que vivia o «tio Garrett». Alberto de Oliveira não criou a expressão «casa portuguesa», mas partilha dos princípios culturais que a formaram. Em 1893, confessa «o prazer indizível de encontrar campos de milho, casas de alpendre, pródigas nascentes de água cantando em coro com as lavadeiras».^[7]



Projecto apresentado por Raul Lino no livro *A Nossa Casa. Aparentamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*, publicado em 1918.

O problema etnográfico

No debate em torno da *casa portuguesa*, a ténue fundamentação etnográfica repousa nas casas do Minho, Trás-os-Montes e Beira. A primeira referência a um «tipo português de casa de habitação» resultou da «exploração antropológica pré-histórica a Trás-os-Montes» empreendida por Paula e

⁷ Alberto de Oliveira, *Palavras Loucas*. Porto, Livraria Civilização Editora, 1984, p. 130.

Oliveira e Nery Delgado.^[8] Alguns autores acreditaram vislumbrar um tipo português e tentaram descrevê-lo, mas a distinção entre a arte tradicional e a arte erudita não se oferecia com clareza. Era então corrente a ideia de que a arte popular constituía uma reelaboração simplificada e ingénua dos modelos eruditos. Daqui partiram duas linhas de investigação e debate: uma, etnográfica, prosseguiu a tarefa descritiva; outra, artística, buscou na história e na tradição elementos de inspiração para *criar* um novo tipo de casa. Os dois ramos, que se desenvolveram separadamente ao longo da primeira metade do século XX, convergiram no final dos anos cinquenta com o referido inquérito à arquitectura popular, conduzido por arquitectos mas com um apurado sentido antropológico. O inquérito veio provar a inanidade dos princípios da *casa portuguesa*, mas não travou a sua propagação.

O valor patrimonial da arquitectura rural desenvolveu-se de forma lenta e ambígua. Emergiu no contexto neogarrettiano, com Alberto de Oliveira exprimindo apreço pelas referidas «casas de alpendre» dos arredores do Porto. Foi valorizada enquanto sobrevivência de remotas eras. No início do século XX, tornou-se uma referência para a *nacionalização* da arquitectura erudita e, engolida pela questão da *casa portuguesa*, quase desapareceu como objecto de estudo, até renascer em grande com o inquérito promovido pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos em 1955.

A arquitectura tradicional rural tinha, sobre os núcleos históricos urbanos, a vantagem de apresentar uma individualidade mais nítida e mais original. As casas ofereciam-se como «monumentos» isolados, valendo por si, sem necessitar da totalidade urbana. Eram mais fáceis de discernir e de valorizar. E, num primeiro momento, parece terem beneficiado com o desenvolvimento do ideário neogarrettiano. Tudo isto se observa num artigo publicado na revista *Ilustração Portuguesa*, em 1913. Subscrito pelo advogado e futuro conservador do Arquivo da Torre do Tombo António Mesquita de Figueiredo (1880-1954), o texto é, em muitos aspectos, um ponto de chegada. Rocha Peixoto já havia publicado uma síntese preciosa,

⁸ [Gabriel Pereira], «Casa Portuguesa», *Arte Portuguesa*, Lisboa, ano I, n.º 1, Janeiro de 1895, pp. 21-22. Esta passagem foi extraída por Gabriel Pereira do livro *A Cava de Viriato*, de Henrique das Neves. A identificação do autor do artigo encontra-se na *Grande Enciclopédia Portuguesa*, volume VI, p. 104, verbete «Casa. Etnografia. Casa Portuguesa», bem como em alguns artigos de Joaquim Martins Teixeira de Carvalho, adiante citados.

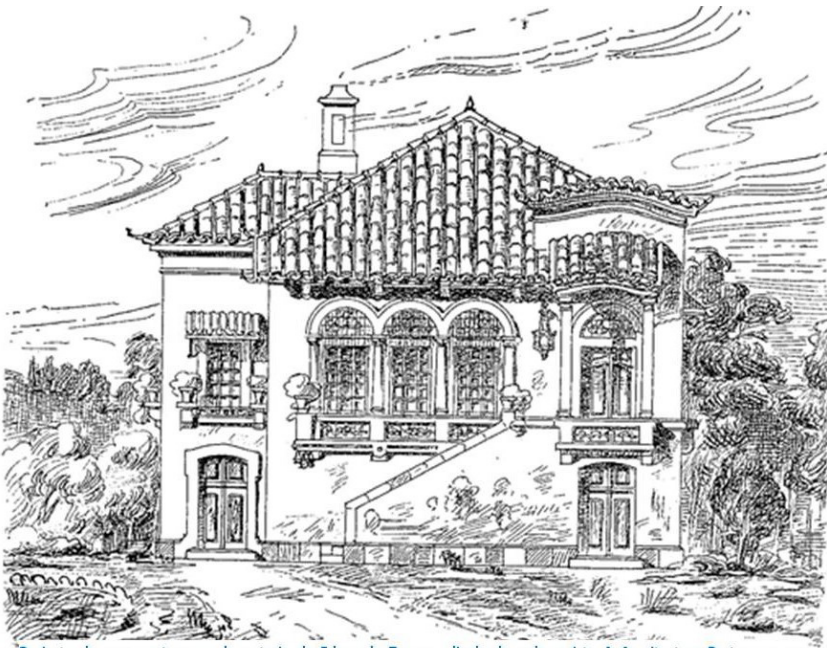
talvez a melhor da primeira metade do século XX.^[9] Mas, sendo a *Ilustração Portuguesa* uma revista de grande circulação, o que aqui se escreve tem o valor de reflectir a sensibilidade pública preponderante no início da Primeira República. Ora, as sete páginas e as vinte e cinco fotografias mostram preocupações e anseios diversos. Há no artigo uma pequena «história da habitação humana», uma criteriosa distinção entre as arquitecturas rural e urbana e até uma esclarecida defesa da necessidade de «proceder a um inquérito minucioso sobre as condições da habitação, à semelhança do que há poucos anos se realizou em França».^[10] No entanto, existe também um *intuito nacional* que as décadas seguintes alimentariam de forma continuada: oferecer uma «inspiração artística» genuinamente portuguesa e, assim, contribuir para o fim dos chalés, «essa amálgama inestética e incharacterística de pedaços de pedra e retalhos de madeira, pintalgados de cores berrantes, que a fantasia inculta dos proprietários baptiza petulantemente com o nome de *vivenda, tugúrio, vila*, adicionando-lhe o prenome da filha mais velha ou da santa da sua maior devoção, construções sem beleza, sem decoração apropriada, sem comodidade, brigando quase sempre com a localização e com o aspecto geral da paisagem».

Deste modo, a dimensão etnográfica tende a desaparecer dentro do movimento de reaportuguesamento da arquitectura. O epíteto «casa portuguesa» encontra-se aliás cada vez mais associado, nas revistas do tempo, às produções de arquitectos como Raul Lino e Edmundo Tavares. E, no entanto, a arquitectura tradicional é outra coisa. Não se reduz a um catálogo de formas ou de materiais, nem constitui um modelo intemporal. «A casa rural», escreveu Demangeon em 1942, «é essencialmente um facto de economia agrícola, e é principalmente como tal que ela exprime o meio geográfico.»^[11]

⁹ O artigo em causa, intitulado «A casa portuguesa», foi publicado pela primeira vez em 1904, no jornal *O Primeiro de Janeiro*, e reimpresso, com poucas alterações, na revista *Serões*, em 1905. (Rocha Peixoto, *Etnografia Portuguesa. Obra etnográfica completa*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990, pp. 152-165.)

¹⁰ A. Mesquita de Figueiredo, «A casa portuguesa», *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 362, 27 de Janeiro de 1913, pp. 105-111.

¹¹ Demangeon, *Problèmes de Géographie Humaine*, Paris, 1942, p. 263, cit. por Ernesto Veiga de Oliveira e Fernando Galhano, *Arquitectura Tradicional Portuguesa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992, p. 13.



Projecto de casa portuguesa da autoria de Edmundo Tavares, divulgado pela revista *A Arquitectura Portuguesa* em Setembro de 1915.

Eclectismo vernáculo

Na segunda década do século XX, o debate acerca da *casa portuguesa* passou para o campo da arte. Alguns arquitectos e revistas encetaram a sua promoção e transformaram-na num modelo acabado e atraente, com vasta expressão sociológica. Em 1915, a Sociedade Nacional de Belas-Artes promoveu uma exposição e o periódico *A Arquitectura Portuguesa* divulgou vários projectos de Edmundo Tavares (1892-1983), um entusiástico defensor do tradicionalismo arquitectónico, a quem se deve a seguinte afirmação: «O Passado é o maior criador da originalidade lógica e sadia, da arte de qualquer país».^[12] Em 1918, enquanto esta mesma revista publicava «uma casa de estilo tradicional» de Norte Júnior, Raul Lino lançou o livro *A Nossa*

¹² Edmundo Tavares, «Palestras de architecto», *Diário de Coimbra*, Coimbra, ano XVIII, n.º 5664, quinta-feira, 29 de Janeiro de 1948, p. 1.

Casa. Na década em que a *casa portuguesa* se converteu definitivamente num figurino, o debate etnográfico desapareceu.

O olhar, as preocupações e as dúvidas de Raul Lino não são etnográficas. A constituição de uma *casa portuguesa* apresentava-se como um projecto de síntese, inspirado na realidade mas sem existência histórica. Raul Lino logrou conceber edifícios formalmente coerentes mediante essa combinação de estilos, épocas e características regionais. A preferência pela habitação unifamiliar e pelos valores da hospitalidade, modéstia e simplicidade, assim como ofereceu às suas ideias um caloroso acolhimento, também as reduziu a um catálogo de beirais, alpendres, cantarias e azulejos.

A Arquitectura Portuguesa enunciou em 1927 as seguintes características dominantes: «o alpendre, o beirado, a janela de ângulo, com o respectivo pilar ou coluna na aresta, a floreira, o painel de azulejo» e o «coroamento típico da chaminé».^[13] Em Novembro de 1941, enumerou três «características do estilo português: guarnecimento dos vãos de cantaria, telha de canudo e uma aplicação discreta de painéis de azulejo».^[14] Em Janeiro de 1943, reforçou alguns destes atributos e apresentou outros: os «tradicionais “tapaluz” portugueses» e o tratamento decorativo das chaminés.^[15] Dois anos depois, a ideia simplificada de uma *casa portuguesa* chegou ao teatro. Na revista em dois actos *Travessa da Espera*, Vasco Sequeira e António Cruz colocaram um «Delegado dos Bairros Alfacinhas, tipo de lisboeta, meio fadista, meio janota», acusando os arquitectos e construtores de estarem «enchendo Portugal de Norte a Sul de casas que são monstros de ferro e cimento». «Queremos voltar ao estilo português – reclama esta personagem –, às varandas floridas, aos beirais onde as andorinhas fazem ninhos, às chaminés rendilhadas, aos alpendres acolhedores, aos retábulos de azulejos...»^[16] Armando de Lucena (1886-1975), futuro professor de pintura na Escola de Belas-Artes de Lisboa, salienta a

¹³ «Arquitectura tradicional portuguesa. Casa do Sr. Manuel de Moraes Pequeno “Casal de Santa Isabel”, Oliveira do Hospital. Arquitecto, Mário Augusto do Amaral», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano XX, n.º 5, Maio de 1927, p. 17.

¹⁴ «Uma casa portuguesa por J. Pereira da Silva», *Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, III série, ano XXXIV, n.º 80, Novembro de 1941, pp. 13-15.

¹⁵ «Uma casa portuguesa no “Casal da Freixeira”», *A Arquitectura Portuguesa*, III série, ano XXXV, n.º 94, Janeiro de 1943, pp. 10-13.

¹⁶ *A Política de Informação no Regime Fascista*, volume II, Lisboa, Presidência do Conselho de Ministros / Comissão do Livro Negro sobre o Fascismo, 1980, pp. 75 e 77. Neste volume, publica-se integralmente esta peça de teatro, abundantemente cortada pela Censura.

proliferação de «telhados, muitos telhados, com pontas retorcidas à guisa das biqueiras de borzequins medievais».^[17] Ainda na década de quarenta, o jovem arquitecto Fernando Távora acentuou «certo amaneiramento e doçura de formas, grande quantidade de pormenores inúteis de que resulta um excessivo pitoresco».^[18]

Em 1951, o pintor Armando Alves Martins (n. 1924) analisou a arquitectura de inspiração nacional, «tecnicamente conhecida», escreve ele, «por *estilo português suave*». Compunha-se dos seguintes elementos: «cantarias, muitas cantarias, muito trabalhadas e rabioscadas; ferros e ferrinhos forjadinhos a tapar mazelas; arcos, arquinhos e arquivoltas (o arco é muito apreciado); colunas mais ou menos clássicas; também é vulgar encontrar-se nesta *arquitectura* elementos de cantaria suportando outros de (pasmem leitores!!!)... cimento armado – o passado suportando o presente.»^[19]

Estamos, assim, perante um estilo construtivo que se singulariza pela fundamentação nacionalista e por conglomerar as arquitecturas tradicional e erudita. Em 1926, António Augusto Gonçalves considerou-o fruto de um «devaneio patriótico» e «a mais peregrina demonstração da fantasia dos críticos, estetas e guardas-fiscais das puríssimas conquistas do génio nacional», uma ficção, uma *blague* que apenas o talento de Raul Lino conseguia sustentar.^[20] Fernando Távora chamou a esta síntese uma «falsa arquitectura», uma mentira que se propagou como academismo essencialmente decorativo. Nuno Teotónio Pereira e José Manuel Fernandes definiram-na como um «tradicionalismo arcaizante», caracterizado pela «abundante e desconexa incorporação de elementos de arquitectura regional, deturpada e elevada à categoria de nacional».^[21] Sem a julgar, poderíamos classificá-la como um eclectismo vernáculo.

¹⁷ Armando de Lucena, «A casa portuguesa. O vício e abuso dos telhados e telhadinhos», *Diário de Notícias*, Lisboa, ano 79, n.º 27902, sábado, 16 de Outubro de 1943, p. 1

¹⁸ Fernando Távora, *O Problema da Casa Portuguesa*. Lisboa, 1947, p. 6.

¹⁹ Armando Alves Martins, «A arquitectura no espaço e no tempo», *Correio de Coimbra*, Coimbra, ano XXIX, n.º 1485, 13 de Julho de 1951, p. 5.

²⁰ A[ntónio Augusto] Gonçalves, «A casa portuguesa», *A Defesa*, Coimbra, ano III, n.º 117, 19 de Novembro de 1926, p. 1.

²¹ Nuno Teotónio Pereira, com a colaboração de José Manuel Fernandes, «A arquitectura do Estado Novo de 1926 a 1959», *O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarcia*. Actas do colóquio. Lisboa, Editorial Fragmentos, 1987, volume II, p. 328.

O espírito dos iniciadores do movimento era estruturalmente eclético. A inspiração tanto podia ser etnográfica como erudita. A casa da Beira Alta valia tanto como um solar setecentista. Ambas chegaram a merecer o epíteto de *casa portuguesa* e até o de *casa tradicional portuguesa*.

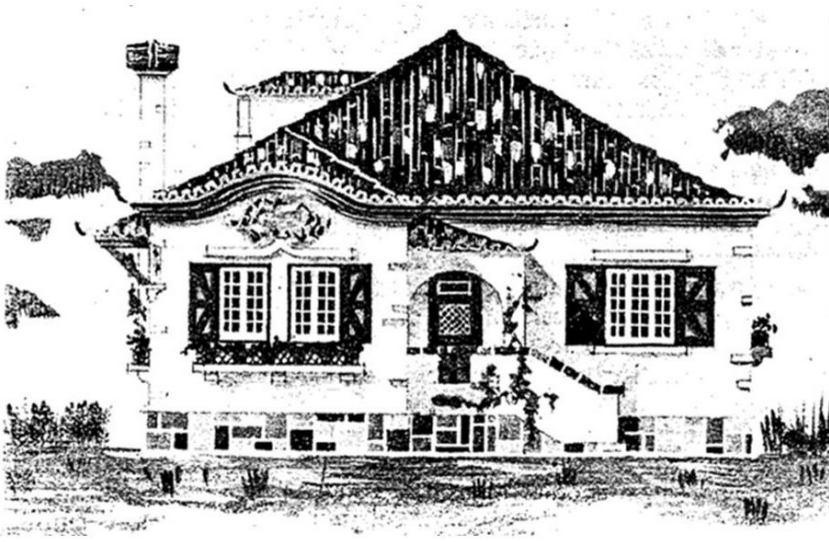
Aos adeptos da *casa portuguesa* nunca interessou a mera cópia. Em 1915, «a formação do verdadeiro tipo de *casa portuguesa*» teria que admitir «as variantes que o génio dos arquitectos lhe quisesse introduzir».^[22] O que estava em causa era, portanto, uma *estilização*, ou seja, a reorganização artística de elementos de diversa proveniência. A *casa portuguesa* seria «risonha, alegre, com as suas lindas janelas de ângulo e geminadas, os seus alpendrados, os seus canteiros suspensos, os seus azulejos, os seus lares interiores, que são os *hall* dos ingleses, com os seus beirais alongados, abrangendo dos rigores do sol no estio e da chuva no Inverno, enfim com um grande número de detalhes, tão variados em si mesmos, que podem indefinidamente apresentar-se projectos diferentes».^[23] Esta ideia nunca foi esquecida. Em 1927, a revista que estamos seguindo lembrava que «a chamada construção tradicionalista da actualidade tem de ser afinal uma criação dos nossos tempos, indo buscar apenas a outros séculos reminiscências que inspiram o artista e jamais a escravidão a um modelo inadequado às condições da vida social, familiar e económica da actualidade».

Um dos periódicos que mais pugnou pela *casa portuguesa* foi, como dissemos, a revista *A Arquitectura Portuguesa*, continuada por *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação Reunidas*. Em nenhum outro lugar se observa melhor a natureza eclética da proposta e o seu evidente alheamento etnográfico. Em 1914, a propósito de uma moradia neobarroca, um articulista assimilou o «interesse pela arquitectura tradicionalista» à «investigação dos motivos arquitectónicos genuinamente nacionais do passado, reminiscências de arquitectura árabe, e outras».^[24] Este conceito muito alargado de *casa portuguesa* permitia uma grande divergência de

²² Nihil, «Casa Portuguesa. Na última Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Arquitecto, sr. Edmundo Tavares [I]», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano VIII, n.º 9, Setembro de 1915, p. 34.

²³ «Casa Portuguesa. Na última Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Arquitecto, sr. Edmundo Tavares – II», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano VIII, n.º 10, Outubro de 1915, p. 39.

²⁴ Nunes Colares, «Casa do Ex.^{mo} Sr. Eloy Castanheira na sua quinta, na vila da Moita do Ribatejo», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano VII, n.º 5, Maio de 1914, p. 17.



J. Pereira da Silva, projecto de casa portuguesa apresentado na revista *A Arquitectura Portuguesa*, Novembro de 1941.

opiniões sobre as suas origens, desde a «pureza das expressões coevas do século XV» ao «sabor gótico» e mesmo ao «estilo D. João V». No final dos anos vinte, até o modernismo parecia uma fonte legítima. «Na expansão imaginativa do artista – lê-se em 1927 – vê-se florescer um tipo de “Casa portuguesa” adaptada ao programa dum modernismo, quanto a planta e cubo de ar interior, que alterando as características básicas dos hábitos e necessidades de outrora forçam à realização dum modelo novo que sem respeitar a “tradição” fornece no entanto por vezes composições muito típicas e agradáveis.»^[25]

Para muitos dos arquitectos que projectaram «casas portuguesas», o «estilo tradicional» constituía apenas uma das linguagens possíveis. Nos anos vinte, Cristino da Silva praticou ao mesmo tempo, em moradias e prédios de habitação, o regionalismo, o revivalismo de intenção nacional e o modernismo, como se este último constituísse não «uma opção de fundo

²⁵ «Arquitectura tradicional portuguesa», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano XX, n.º 5, Maio de 1927, p. 17.

mas apenas mais um estilo aplicável conforme a oportunidade, o programa do edifício e o local a que se destina».^[26] Alguns arquitectos «nacionalistas» chegaram a experimentar o moderno como a última variante dos seus catálogos pessoais. Servem de exemplo a «habitação moderna» desenhada pelos responsáveis de *A Arquitectura Portuguesa* em Abril de 1930, intitulada pelos próprios como a «transformação duma velha construção abarracada numa bela vivenda em estilo português», e a «habitação moderna», com cobertura em terraço e «simplificação decorativa», apresentada em Fevereiro do ano seguinte.

É realmente no aspecto decorativo que o gosto ecléctico melhor se revela. Na descrição de variadíssimos projectos ressalta um forte apreço pelas «fachadas muito interessantes e movimentadas» e pelos «incidentes decorativos graciosos e bem acomodados ao conjunto».^[27] Os arquitectos que adoptaram e promoveram a *casa portuguesa* por razões patrióticas aceitaram que a arquitectura moderna se fazia com novas formas e novos materiais, mas foram incapazes de renunciar ao decorativismo. Abominando o *nudismo* absoluto, acreditaram num compromisso feito sob o signo da *sobriedade* e do uso de formas simples. Assim, a fachada principal assimétrica da «habitação moderna» encheu-se de quadrados e de círculos, sobrecarregou-se com baixos-relevos, pilastras, socos, cimalha, platibanda e lambril e arrevesou-se com uma cúpula inesperada, «sustida por colunas cilíndricas sem capitel».^[28]

²⁶ João Vieira Caldas, «O prédio e a moradia na obra de Cristino da Silva», in: AA.VV., *Luís Cristino da Silva, Arquitecto*. Lisboa, CAM da Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 107.

²⁷ «Projecto duma casa, para moradia própria a construir na povoação da Parede», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, série II, ano XXII, n.º 5, Maio de 1929, pp. 41-43. «Transformação duma velha construção abarracada, numa bela vivenda em estilo português», *idem*, ano XXIII, n.º 4, Abril de 1930, pp. 25-26.

²⁸ «Uma habitação moderna. Original da “Arquitectura Portuguesa”», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, II série, ano XXIV, n.º 2, Fevereiro de 1931, pp. 13-14.



Edmundo Tavares, projecto publicado no livro *A Habitação Portuguesa. Casas modernas*, 1946, p. 96. Legenda original: «Casal projectado para as Mercês, Sintra. Casa de tipo salaio, provida de entrada acolhedora, de escada exterior de pedra, e de janelas com taipais de rótulas.»

Harmonia ou pobreza?

O fundamento ideológico do interesse pela arquitectura tradicional evidenciou-se, claramente, nos anos quarenta, durante o «Inquérito à Habitação Rural» levado a cabo pela Universidade Técnica de Lisboa. Planeado e orientado por Eduardo Alberto Lima Basto, falecido em 1942, e continuado pelo engenheiro agrónomo Henrique Teixeira Queiroz de Barros, apoiou-se em casos concretos e significativos. A análise dos agregados familiares e das condições de trabalho, o cálculo das receitas anuais de cada família e a descrição pormenorizada das residências constituíram um relatório precioso para os políticos e uma alternativa credível aos discursos apologeticos da vida rural. Os estudiosos da *casa portuguesa* puderam, enfim, confrontar as ideias desenvolvidas durante quase meio século com dezenas de exemplares extraídos da realidade. Não faltavam as fotografias, as plantas, as descrições e as medidas rigorosas.

Nos escritos de Raul Lino, a defesa da *casa portuguesa* confunde-se com a crítica ao liberalismo e ao individualismo, responsabilizados pela quebra no «panorama harmonioso», cheio de bom senso, de bom gosto e de honestidade, que se verificava em Portugal no campo da arquitectura doméstica. A sua campanha assumiu uma feição essencialmente poética, mais perto da utopia do que da ciência, das concepções de vida do que da pesquisa sistemática, exprimindo tanto o apreço pela tradição como a oposição ao moderno. Raul Lino encarou-a como um fenómeno essencialmente artístico.^[29]

Imbuídos deste bucolismo, nem os políticos nem os adeptos da *casa portuguesa* se interessaram pelo Inquérito à Habitação Rural. Os primeiros, sentindo-se ameaçados pelos objectivos e pelas conclusões, promoveram a sua interrupção em meados de 1947, quando já se haviam publicado dois volumes sobre o Norte e o Centro do País. Os segundos, preferiram manter-se alheios ao debate e preservar a imagem idílica do viver campestre. Uns e outros tinham razões para temer o inquérito. Na região do Barroso, uma parte significativa da população vivia em casas térreas com um único compartimento. A alimentação absorvia entre 67 e 83 por cento do rendimento e o património (vestuário, móveis, louças, etc.) reduzia-se a um valor mínimo.^[30]

Apesar da escassa repercussão, o inquérito não passou despercebido. A *Seara Nova* publicou uma cuidada recensão ao primeiro volume, que se estendeu pelos meses de Fevereiro a Abril de 1944,^[31] enquanto Luís Chaves ressaltava a tripla dimensão da arquitectura tradicional: económico-geográfica, higiénico-social e estético-etnográfica.^[32] Referindo-se às

²⁹ Irene Ribeiro, *Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitectura*. Porto, FAUP Publicações, 1994, pp. 76-77.

³⁰ Carlos Silva, «Recordando o “Inquérito à Habitação Rural”», in: AA. VV., *Estudos em Homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica / Centro de Estudos de Etnologia, 1989, pp. 755-790.

³¹ F. Ramos da Costa, «Inquérito à Habitação Rural. Uma obra de mérito», *Seara Nova*, Lisboa, ano XXIII, n.º 861, 12 de Fevereiro de 1944, p. 81; n.º 862, 19 de Fevereiro de 1944, pp. 89-90; n.º 863, 26 de Fevereiro de 1944, pp. 106-107; n.º 864, 4 de Março de 1944, pp. 122-125; n.º 869, 8 de Abril de 1944, pp. 207-208.

³² Luís Chaves, «Inquérito à Habitação Rural. Uma obra de cultura económico-social», *Acção*, Lisboa, ano III, n.º 154, 30 de Março de 1944, pp. 3 e 6. A própria revista *Panorama* publicou em 1946 um extracto do livro do engenheiro agrónomo Luiz Quartin Graça intitulado *Problemas da Vida Rural*, que alude ao Inquérito à Habitação Rural e tece considerações sobre as precárias

preocupações expressas por Armando de Lucena quanto à «conservação das características estéticas e pitorescas da Casa Portuguesa», F. Ramos da Costa afirmou, lapidarmente, o que os teóricos não queriam ouvir: «A identidade estética da casa em regiões geograficamente diferenciadas como são aquelas sobre que incidiu o Inquérito [Minho, Douro e Trás-os-Montes], põe em destaque a importância dos factores económico e social».^[33] As meras fotografias autorizavam mais uma «identidade económica» do que estética, e essa define-se pelo «índice de miséria, insalubridade e desconforto». Aos artistas, incapazes de aceitarem o lugar secundário do «estetismo» na problemática da *casa portuguesa*, aconselhou a viverem «as emoções estéticas de que são tão ciosos, durante um ano, em qualquer dos exemplos paupérrimos que o Inquérito nos mostra».

Ponderados os rendimentos e as despesas das famílias rurais, o aprazível e verde Minho surgia com outra face. Os números «negam com eloquência a honestidade de todos quantos no-lo têm mostrado sob o prisma dum bucolismo poético, donde parece sempre desprender-se luz, cor e felicidade ambiente. [...] A realidade rural, porém, é bem outra», sublinhou Ramos da Costa, arrastando-se frequentemente na indigência.^[34] Poder-se-ia dizer, parafraseando uma passagem da revista *Vértice*, que a propaganda nacionalista da *casa portuguesa* procurava ressuscitar tradições sem curar as misérias do povo.^[35]

Do Inquérito à Habitação Rural não resultou, como alguns supunham, o fim da *casa portuguesa*. Esse anseio virava do avesso a pretensão etnográfica, que os iniciadores usaram para sustentar o arranque do movimento e os continuadores transformaram em alusões quase mitificadas. No apogeu

condições de alojamento dos trabalhadores rurais. (Luiz Quartin Graça, «A habitação rural», *Panorama*, Lisboa, ano V, volume V, ano de 1946, n.º 30, páginas inúmeradas.)

³³ F. Ramos da Costa, art. cit., p. 106. Armando de Lucena representa bem a confusão de perspectivas. Por um lado, dispõe-se a aceitar a variação regional da arquitectura tradicional e a criticar a construção do «mesmo padrão de casa» por todo o país («o chamado “à antiga portuguesa”»); por outro, julga encontrar na zona saloia o tipo mais puro da «casa rural portuguesa». (Armando de Lucena, «A casa portuguesa. O vício e abuso dos telhados e telhadinhos», *Diário de Notícias*, Lisboa, ano 79, n.º 27902, sábado, 16 de Outubro de 1943, p. 1; Armando de Lucena, «Arquitectura rural portuguesa. O casal saloio», *Diário de Notícias*, Lisboa, ano 80, n.º 28094, domingo, 30 de Abril de 1944, p. 1.)

³⁴ Ramos da Costa, art. cit., p. 123.

³⁵ F. P. S., «Um nacionalismo popular», *Vértice*, Coimbra volume V, n.º 56-57, Abril e Maio de 1948, p. 372. Este autor referia-se ao «nacionalismo literário que ressuscitava tradições mas não curava misérias».

dos anos quarenta, o nacionalismo nutre-se da realidade com admirável sutileza verbal. Fernando de Pamplona apontou os traços manuelinos e barrocos da «casa portuguesa, urbana ou solarenga», «com seus cunhais, varandins e alpendres, com sua cal branquíssima, seus lintéis de pedra, silhares de azulejos e telhados de beiral».^[36] Com o enorme poder sugestivo que caracteriza os patriotas da arte, este feroz antimodernista cria um vínculo simbólico sem se comprometer com uma tese historiográfica.

Os opositores, cada vez mais fortes, expunham com veemência a «falsa arquitectura» deste estereótipo arquitectónico.^[37] Agitados pelo ideário comunista, alguns viram na *casa portuguesa* um «conceito eminentemente reaccionário», criado para defender a «ideia de propriedade privada» e negar «a luta de classes e o seu reflexo no território».^[38] A ostracização de Raul Lino, tentada durante a exposição da Fundação Calouste Gulbenkian em 1970, parecia consumir-se de forma natural sobre uma das suas criações. Mas aconteceu algo muito diferente. Cem anos depois de ser lançado, o modelo continua a proliferar à revelia da opinião especializada. O último capítulo da *casa portuguesa*, ainda por escrever, corre sob o signo da vitória. O arquitecto Manuel Graça Dias notou isso mesmo em 2004: «É triste reconhecê-lo, mas penso que a ideia de “casa portuguesa” tenha, finalmente, triunfado, atravessando hoje o país de norte a sul e, na sua voragem, transversalmente, todos os escalões sociais, culturais e de gosto.»^[39]

A identidade é uma narrativa que usa os factos sem depender deles. A *casa portuguesa* dura para lá da realidade etnográfica onde adeptos e adversários tentaram situá-la. O conflito talvez se compreenda melhor se trouxermos para primeiro plano os especialistas e diletantes que protagonizaram a deriva nacional da arte.

³⁶ Fernando de Pamplona, *Rumos da Arte Portuguesa*. Porto, Portucalense Editora, 1944, p. 32.

³⁷ Fernando Távora, *O Problema da Casa Portuguesa*. Lisboa, 1947.

³⁸ José Callado, «A casa portuguesa», *Cidade/Campo*, Lisboa, n.º 1, Fevereiro de 1978, pp. 84-100.

³⁹ Manuel Graça – «O verdadeiro triunfo do “português suave”», *Expresso*, Lisboa, n.º 1662, 4 de Setembro de 2004, caderno «Actual», pp. 30-31.

11. Dilettantes e especialistas

Sumário: Os patriotas de cada época. **Dilettantes.** Incipiência da historiografia artística. Os autores «casuais» de estudos artísticos. Alguns exemplos: Almeida Garrett, Francisco Adolfo Varnhagen, marquês de Sousa Holstein, 2.º visconde de Juromenha, Latino Coelho e Manuel Maria Bordalo Pinheiro. **Cépticos.** A reacção contra o dilettantismo historiográfico. Atanazy Raczynski e Joaquim de Vasconcelos. **Ramalho Ortigão, o sistematizador.** A grande figura do nacionalismo artístico de final do século XIX. **Novos dilettantes.** O dilettantismo implacável e o reforço do tom evangelizador. Efeitos do neo-romantismo. Alberto de Oliveira, A. A. Baldaque da Silva, Gabriel Pereira, Manuel de Macedo e Veiga Simões. **José de Figueiredo e Reynaldo dos Santos, os especialistas da nação.** O programa de José de Figueiredo: provar a existência da «escola portuguesa de pintura» através de Nuno Gonçalves e da caracterologia. O seu sucesso público, apesar das objecções de Coelho de Carvalho e Joaquim de Vasconcelos. Reynaldo dos Santos, continuador de José de Figueiredo e estudioso exímio da sensibilidade artística portuguesa. O apogeu do essencialismo. **Uma polémica exemplar.** A historiografia artística portuguesa no início do Estado Novo: erudição e nacionalismo. José de Figueiredo e Reynaldo dos Santos contra Vergílio Correia e António Augusto Gonçalves. A confiança dos *patriotas*. Intuição e documentos. Vergílio Correia contra a historiografia de pendor nacional. Luís Reis Santos crítico de José de Figueiredo. Recapitulando a «descoberta» dos painéis de Nuno Gonçalves. **Programáticos.** Os *patriotas* cada vez mais exaltados e exigentes. Alguns defensores da *casa portuguesa*: Sousa Viterbo, Emídio de Brito Monteiro, A. Mesquita de Figueiredo, Eduardo Nunes

Colares, Guerra Maio, Raul Lino, Edmundo Tavares, Mário Gonçalves Viana e João Reis Gomes. Alguns continuadores das buscas identitárias: Aarão de Lacerda, Guedes de Oliveira, Diogo de Macedo, Fernando de Pamplona, João Barreira, Luís Chaves e Egas Moniz. A exasperação doutrinária da Filosofia Portuguesa. António Quadros e Afonso Botelho. **Resistentes.** António Ferro e os valores modernistas. Alsácia Fontes Machado e o internacionalismo. Nacionalismo e internacionalismo comunistas. A universalidade *presencista*. Gonçalo de Santa-Rita, Álvaro Cunhal, Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões, Arlindo Vicente, Mário Dionísio, Almada Negreiros, José Bacelar, José Régio, Castelo Branco Chaves e Fernando Lopes-Graça. Os arquitectos do 2.º Modernismo. Francisco Keil do Amaral e Fernando Távora. **Novos críticos e indiferentes.** A queda do paradigma nacional. A busca de invariantes morfológicas. Jorge Henrique Pais da Silva, Yves Bottineau, Alexandre Alves Costa, José Manuel Fernandes, Vítor Serrão e Walter Rossa. A indiferença dos artistas e dos críticos em 1990: Pedro Portugal, Leonel Moura, João Lima Pinharanda e Alexandre Melo. O curador António Pinto Ribeiro: a nação como anacronismo. O que significa Joana Vasconcelos?



Para um patriota, nada do que é nacional lhe é estranho. Os sentimentos identitários suscitam possibilidades atraentes, convicções e por fim certezas inabaláveis. Cada época criou o seu tipo próprio: o idealista romântico, o céptico metódico, o dileitante apaixonado, o especialista e, no declinar do século XX, o indiferente. Os contributos individuais oferecem outra maneira de observar a deriva nacional da arte. É uma história de exacerbações, de conflitos e de algumas polémicas.

Diletantes

Os patriotas oitocentistas do manuelino e da *escola portuguesa de pintura* eram diletantes em arte. Ausente da universidade, a historiografia artística era uma vocação secundária de professores, jornalistas, escritores, políticos, bibliotecários, conservadores, artistas e diplomatas. O nacionalismo

artístico começou por se fazer com amadores que produziam textos curtos, intrinsecamente hipotéticos, discursivamente afirmativos.

Apesar da sua enorme importância literária e cultural, Almeida Garrett (1799-1854) publicou apenas um pequeno «ensaio sobre a história da pintura» e apelos ao «aportuguesamento». Francisco Adolfo Varnhagen (1810-1878) voltou-se para a história do Brasil depois de cunhar o termo *manuelino*. O 2.º visconde de Juromenha (1807-1887) escreveu brevemente sobre Grão Vasco e dedicou o seu maior labor a Camões. Francisco de Sousa Holstein (1838-1878) precisou apenas de dois ou três artigos e de uma ideação imaginativa para avolumar a questão da pintura antiga. Latino Coelho (1825-1891) exercitou o empolamento literário nos Mosteiros dos Jerónimos e da Batalha antes de ser par do Reino e ministro da Marinha. Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880) foi um pintor e funcionário da Câmara dos Pares que produziu dois artigos com reflexões identitárias.

Luciano Cordeiro (1844-1900) vai da dúvida para a esperança. Não é um diletante. Professor, director-geral da Instrução Pública, deputado e fundador da Sociedade de Geografia, publicou vários volumes de crítica. Em 1869, recusou a existência da escola portuguesa de pintura, preferindo destacar o atraso do país e a presença dominante de artistas estrangeiros. Em 1876, porém, imbuído de uma cientificidade tomada talvez do positivismo e de Taine, teorizou sobre a «acção complexa do Meio, da Tradição e da Evolução» e postulou que a «nação portuguesa» adquiriu individualidade no século XIV. Estas convicções levaram-no a protestar contra as excessivas influências francesas e a apelar à criação de uma arte de cunho nacional. É uma trajectória singular pela pretensão científica. Contudo, não será sobre esta base que o nacionalismo artístico se afirmará. Pelo contrário, a análise objectiva parece favorecer os cépticos.

Cépticos

Os primeiros cépticos protagonizaram uma reacção historiográfica contra as liberdades ideativas dos diletantes românticos. Alguns desses relapsos não combatiam a originalidade que provinha da etnografia, mas duvidavam dos excessos erguidos em cima do estilo manuelino e de Grão Vasco. Já tivemos oportunidade de sugerir que o desígnio de uma especificidade

portuguesa começou na maior incerteza. As dúvidas de Raczynski e Joaquim de Vasconcelos eram portanto legítimas e até naturais.

No seio de uma historiografia incipiente, a chegada a Lisboa do diplomata prussiano Atanazy Raczynski em 1842 revelou-se um acontecimento feliz. *Les Arts en Portugal* e *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*, publicados poucos anos depois, estabeleceram um novo padrão de rigor. Talvez seja exagerado considerá-lo um céptico, uma vez que não nega propriamente as particularidades colectivas. Ele contesta a procura voluntarista, esse esforço mesquinho, vão, e, do ponto de vista crítico e histórico, irrelevante para a compreensão da arte portuguesa. O esclarecimento do caos de referências parecia-lhe mais importante do que as apreciações patrióticas.



Joaquim de Vasconcelos em Águas Santas. Fotografia e simillgravura de Marques Abreu. (Proveniência: *Arte*, Porto, ano IV, n.º 43, 31 de Julho de 1908,

Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) também causou um grande efeito. O primeiro grande historiador de arte português não hesitou em atribuir à

Alemanha a sua «existência intelectual e moral».^[1] Nesse país teria adquirido a competência que lhe permitiu afrontar as expressões mais superficiais de patriotismo artístico. O comprazimento delineado pelo Romantismo e gradualmente transferido para o campo das artes plásticas sofreu o efeito deste estrangeirado disposto a combater as rotinas discursivas e a passividade metodológica.

Joaquim de Vasconcelos é um patriota, defensor da inspiração popular, mas crítico das petulâncias nacionais. Contraria com persistência os arroubos acerca da valia e especificidade da arte portuguesa, quer porque privilegia o *enquadramento ibérico e europeu*, quer porque não reconhece à generalidade das manifestações a *qualidade* e a *originalidade* necessárias à afirmação de uma arquitetura e de uma pintura próprias. Não se opõe, como é evidente, ao sistema nacional. Recusa, isso sim, resumir as expressões de originalidade a meros acessórios ou enquadramentos acidentais. Exige uma «originalidade da concepção». E esta parece-lhe negada pela sujeição portuguesa a modelos estrangeiros.

Numa fase inicial, as objecções de Joaquim de Vasconcelos obrigaram os «patriotas» a sofisticar os juízos identitários. Depois, o seu trabalho de inventariação e de crítica das fontes, sem nunca ser posto em causa, começou a ser ultrapassado pelas narrativas caracterológicas. O papel de Ramalho Ortigão foi, neste ponto, decisivo.

Ramalho Ortigão, o sistematizador

Em 1935, Reynaldo dos Santos proferiu uma conferência sobre o autor de *Holanda*. O corifeu do nacionalismo artístico aproveitou a ocasião para fixar as suas próprias referências legitimadoras. Se a renovação da «história erudita» coubera a Joaquim de Vasconcelos, ninguém como Ramalho Ortigão se deixara entusiasmar com as «originalidades da arte portuguesa» e soubera intuir «o sentido misterioso e íntimo do seu simbolismo».^[2]

¹ Joaquim de Vasconcelos, *O Consumado Germanista (Vulgo o snr. José Gomes Monteiro) e o Mercado das Letras Portuguesas*. Porto, Imprensa Portuguesa, 1873, p. 1.

² Reynaldo dos Santos, *Ramalho Ortigão*. Lisboa, Câmara Municipal, 1935, p. 11. Seguem-se citações das pp. 13, 14 e 16.

Os dois representavam, no declinar do século XIX, sensibilidades opostas. Um negou a autonomia do estilo manuelino e da *escola portuguesa de pintura*, o outro defendeu-a com vigor. Joaquim de Vasconcelos desconfiou de mais, mas teve o mérito de derrubar as «ingenuidades dos patriotas da génese espontânea da arte portuguesa». Ramalho Ortigão, animado com a «força de sentimento, nacionalista», conseguiu escapar à «corrente cosmopolita e hipercrítica» e antecipar «aquilo que a geração seguinte havia de definitivamente provar». Revelou uma «visão de alma mais lúcida que a crítica dos eruditos». Na «interpretação das obras nacionais» teria tido uma «lucidez divinatória».



Ramalho Ortigão. Fotografia publicada na revista *Portugal-Brasil em 1900*. (Proveniência: Isabel Simões.)

Ramalho Ortigão é a grande figura do nacionalismo artístico de final de Oitocentos. Ninguém escreveu tanto sobre o assunto como ele. E ninguém conseguiu expressar melhor a transição para um paradoxal optimismo

identitário. Almeida Garrett, Francisco Adolfo Varnhagen, Manuel Maria Bordalo Pinheiro e o marquês de Sousa Holstein eram diletaantes em história da arte. Ramalho Ortigão é um conhecedor multifacetado, unindo a crítica, a historiografia e a defesa do património. As opiniões publicadas em *O Culto da Arte em Portugal* (1896), mesmo as mais negativas, transmitem uma confiança ontológica que decorre da «epopeia» dos Descobrimientos e das florescências ruralistas de Silva Porto e José Malhoa.

A mudança discursiva não escapou a Joaquim de Vasconcelos, que avaliou o impacto de *O Culto da Arte em Portugal* nos seguintes termos: «Livro cheio de brilho no estilo e de brio nas intenções; mas que desenrola uma *fata morgana*, uma série de perigosas ilusões. Não conheço livro que mais pudesse influir sobre o espírito nacional no sentido de um *chawinismo* funesto!»^[3] Apesar destas críticas veementes, os tempos pendiam cada vez mais para o campo dos «patriotas», onde emergia uma nova geração de diletaantes.

Novos diletaantes

Os antigos diletaantes falavam sobretudo do passado. Os novos pretendem determinar o presente, expondo (e cada vez mais impondo) um programa de reaportuguesamento. E para esse efeito precisavam menos do aparato erudito do que de convicções fortes. Assim se começou a formar o *diletantismo implacável* que alimentou os discursos mais exaltados. Referimo-nos ao tom evangelizador do neolusitanismo. Em 1894, o jovem Alberto de Oliveira (1873-1940), que havia de prosseguir carreira diplomática, intimava os artistas a inspirarem-se nos costumes e paisagens rurais. Na revista *Arte Portuguesa*, A. A. Baldaque da Silva (1852-1915), oficial da armada e engenheiro hidrógrafo, que se notabilizou por obras sobre a costa e as pescas de Portugal, alvitrou, como se viu, o reaportuguesamento através de uma multiplicidade de nós de marinheiro. Gabriel Pereira (1847-1911),

³ Nota de Joaquim de Vasconcelos em: Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*. 1.ª edição completa, comentada por Joaquim de Vasconcelos. Porto, 1918, p. 327. Sobre a actividade de Ramalho Ortigão no campo do património e da arte, ver Isabel Simões, *Ramalho Ortigão e a Arte. Ideário nacional*, Universidade de Aveiro, 2008, dissertação de mestrado policopiada, e Alice Nogueira Alves, *Ramalho Ortigão e o Culto dos Monumentos Nacionais no Século XIX*, Universidade de Lisboa, 2009, dissertação de doutoramento policopiada.

director da Biblioteca Nacional, e o ilustrador Manuel de Macedo (1839-1915) conjugam o desenvolvimento das «artes aplicadas» com a descoberta apaixonada do país. Veiga Simões (1888-1954), sendo ainda estudante de Direito, apresenta a «nova geração de neolusitanismo».

As objecções dos cépticos, por mais eruditos que fossem, perdiam eficácia perante a força crescente do neo-romantismo, do tradicionalismo e de um patriotismo cada vez mais exclusivista. Para os novos diletantes, a nação tornou-se um dogma que não admitia relutâncias. Faltava um especialista que produzisse uma nova síntese e que ajustasse o discurso ao poder crescente da caracterologia étnica. Essa figura foi José de Figueiredo.



José de Figueiredo. Similigravura de Marques Abreu. (Proveniência: *Arte*, Porto, ano IV, n.º 44, 31 de Agosto de 1908, p. 60.)

José de Figueiredo e Reynaldo dos Santos, os especialistas da nação

José de Figueiredo chegou com estrépito ao debate sobre a arte portuguesa. Em 1901, ainda atribuiu a *desnacionalização* ao «desconhecimento da nossa terra». Nos anos seguintes, porém, destacou o valor identitário do românico e trabalhou para impor a existência da *escola portuguesa de pintura*. Ao entregar-se por completo à ideia nacional, ganhou uma legião de admiradores. Segundo Joaquim de Vasconcelos, isso também o conduziu a muitas «afirmações fantasiosas».^[4]

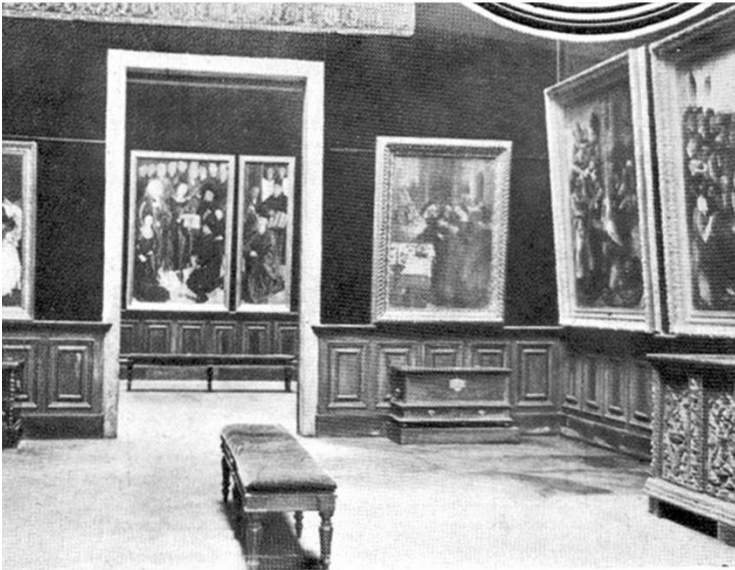
Reynaldo dos Santos descreveu-o como um homem «pequeno, delgado, de aspecto frágil, de uma saúde aparentemente delicada, assaltado a miúdo por crises inibitórias que lhe paralisavam a vontade».^[5] Licenciou-se em Direito pela Universidade de Coimbra em 1893, quando por lá andavam também Alberto de Oliveira e António Nobre. Esteve seis anos em Paris, frequentando no Louvre os cursos livres de Taine e Georges Lafenestre e convivendo com o escultor Rodin e o historiador e arqueólogo Salomon Reinach. Entrou no meio intelectual português em 1901 com *O Legado Valmor e a Reforma dos Serviços de Belas-Artes*, dedicado a Ramalho Ortigão, e com *Portugal na Exposição de Paris*, onde manifesta o espírito nacionalista que aplicará à pintura antiga (que começou a estudar em 1905) e frutificará na *Evolução da Arte em Portugal* (1908) e sobretudo em *O Pintor Nuno Gonçalves* (1910).

Este último estudo e o entusiasmo público em torno dos painéis de São Vicente deram-lhe uma reputação sólida, que poucos ousaram afrontar. O capítulo final, onde brilham os preciosismos identitários caracterológicos, ainda foi escrito contra uma carta aberta do advogado e cônsul Coelho de Carvalho (1852-1934), que recusava com veemência a existência de uma especificidade artística portuguesa. A hora, porém, era de exaltação vicentina e de glorificação de José de Figueiredo. O inevitável Joaquim de Vasconcelos irritou-se com a exorbitância. «O que os amigos do autor disseram desta obra em jornais diários foram tais e tantas fantasias que não há senão uma resposta a dar-lhes, com a sentença do célebre poeta

⁴ Nota de Joaquim de Vasconcelos em: Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, p. 327.

⁵ Reynaldo dos Santos. «Homenagem à memória do Dr. José de Figueiredo», *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, Lisboa, n.º III, 1938, p. 9.

inglês: “*But of all plagues, good Heaven thy wrath can send... / Save, save, oh save me from the candid friends!*» Na sua opinião, estava mais uma vez em causa, quarenta anos depois do marquês de Sousa Holstein, um certo voluntarismo superficial e complacente. «Nunca uma publicação notável, uma acção portuguesa, generosamente executada, digna de séria, condigna discussão, como esta, foi tratada mais levemente, isto é com elogios mais estúpidos, por serem banais e inconscientes.»^[6] A opinião dominante preferia ver nele um Messias e celebrá-lo pelo «altíssimo Patriotismo» de que deu prova «na exaltação e definição de uma Arte Nacional».^[7]



Museu Nacional de Arte Antiga: sala dos «Primitivos Portugueses», em 1912. [Proveniência: *Ilustração Portuguesa*, 1912, vol. 2, p. 435, reproduzida por Rui Ramos, *A Segunda Fundação*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p. 570.]

⁶ Nota de Joaquim de Vasconcelos em: Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, p. 329.

⁷ Dedicatória de Aarão de Lacerda em *Notícia Acerca de um Quadro Primitivo na Igreja de Sardoura*. Separata de *Prisma*, Porto, n.º 2, Novembro de 1936. Uma visão orgulhosa da vitória nacionalista de José de Figueiredo encontra-se nas páginas finais do artigo de Feliciano Ramos, «Eugénio de Castro e a poesia nova. VI – As *Palavras Loucas* de Alberto de Oliveira e a valorização de Portugal», *Ocidente*, Lisboa, vol. XVII, n.º 52, Agosto de 1942, pp. 465-480. Sobre José de Figueiredo e o contexto europeu de criação de «escolas nacionais de pintura» associadas aos *primitivos* no início do século XX, ver também José Alberto Seabra Carvalho, «A invenção de uma identidade para os Primitivos Portugueses», in. *Primitivos Portugueses (1450-1550). O século de Nuno Gonçalves*, Lisboa, MNAA e Athena, 2010, pp.28-41.

A José de Figueiredo, falecido em 1937, sucedeu como protagonista da historiografia artística nacionalista o médico Reynaldo dos Santos, que assumiu a bandeira do seu «maior e mais querido Mestre», amigo «durante mais de vinte e cinco anos» e companheiro de muitas viagens no País e no estrangeiro.^[8] Em 1938, já se apresentava como «autoridade primeira entre os mais cultos, crítico de imaginação e original condutor de ideias [que], qual poeta navegador, foi arrancar ao mar e mais além as razões de glória para a Arte da nossa terra».^[9] Este panegírico diz bem o que se esperava de um historiador de arte no auge do nacionalismo: um escritor que compusesse no passado hinos de orgulho e de amor à Pátria.

E foi assim que, ao redigir o catálogo da exposição *Os Primitivos Portugueses*, em 1940, Reynaldo dos Santos apareceu como «historiador de arte número 1 entre os melhores que temos, culto e arguto investigador, de preciosa visão e excepcional sensibilidade plástica, digno continuador da obra e do sonho de José de Figueiredo».^[10] Aarão de Lacerda chamou-lhe *avis rara*, «temperamento apaixonado», «homem de ciência», «eminente personalidade», «hegeliano», «heurista», «esteta» e «experimentado taxinomista».^[11]

Natural de Vila Franca de Xira, Reynaldo dos Santos (1880-1970) seguiu a carreira médica, que era também a de seu pai. Concluiu a licenciatura em 1903 e estagiou em centros franceses e norte-americanos, entre os quais os laboratórios de cirurgia experimental de Alexis Carrel, em Chicago. Até 1921, concentrou-se na medicina, onde atingiu grande relevo como cirurgião dos hospitais de Lisboa desde 1906 e professor da Faculdade de Medicina a partir do ano seguinte. Os estudos dedicados à urologia foram coroados pela invenção de um aparelho e um método de urologografia, apresentado em Portugal em 1909-1910 e em França em 1911. Nesta época, encetou os trabalhos que vieram a culminar, em 1928, na sua «obra capital como cientista»: «a arteriografia, e sobretudo, a descoberta da aortografia

⁸ Reynaldo dos Santos, «Homenagem à memória do Dr. José de Figueiredo», já citado, pp. 10 e 11.

⁹ Diogo de Macedo, «Notas de arte - *L'Art Portugais*», *Ocidente*, Lisboa, vol. III, n.º 7, Novembro de 1938, p. 141.

¹⁰ Diogo de Macedo, «Notas de arte», *Ocidente*, Lisboa, vol. X, n.º 29, Setembro de 1940, p. 445.

¹¹ Aarão de Lacerda, «A propósito da Exposição dos Primitivos Portugueses», *Ocidente*, Lisboa, vol. XI, n.º 32, Dezembro de 1940, p. 427.

– ou visualização abdominal no vivo». ^[12] A sua vasta e frutuosa actividade médica e científica trouxe-lhe inúmeras distinções internacionais, sobretudo a partir dos anos trinta.

Reynaldo dos Santos representa o cume da leitura essencialista da identidade artística portuguesa. A aprendizagem com José de Figueiredo floresceu, a um nível superior, na conferência proferida no Rio de Janeiro em 1941, intitulada *O Espírito e a Essência da Arte em Portugal* (complementada pelo artigo *Carácter da arte portuguesa através dos tempos*, de 1961) e em três obras de referência: *Os Primitivos Portugueses* (1940), *O Estilo Manuelino* (1952) e *Oito Séculos de Arte Portuguesa* (1963-1970). Mas a natureza do seu labor está patente em muitos outros estudos, cujos títulos são reveladores da procura de um «sentido» nacional português ou do seu «carácter», «significado» e «originalidade». Tal orientação nasceu de uma reflexão do lugar do estudioso no seu tempo e da convicção de que a arte não se entende sem o elemento nacional.

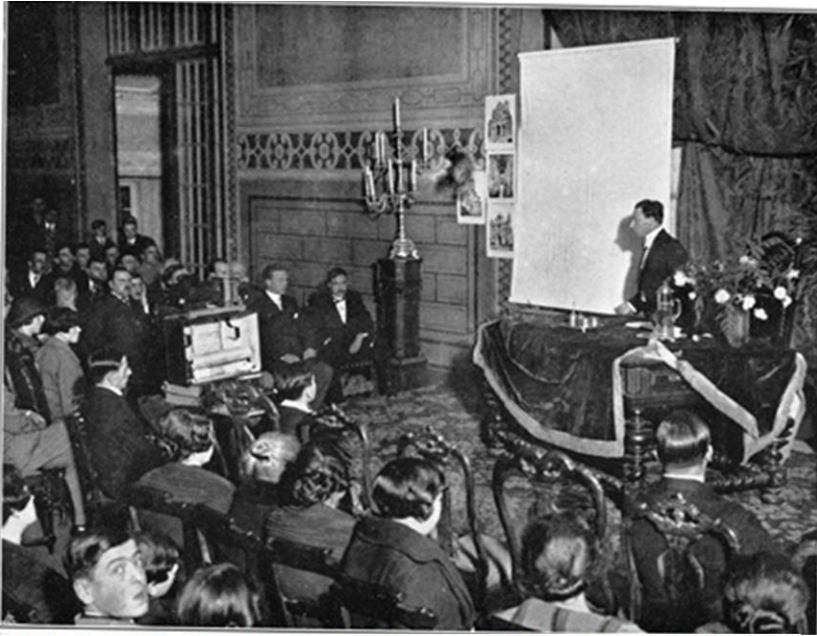
Reynaldo dos Santos permaneceu fiel à perspectiva nacional dos anos quarenta. Até falecer, trabalhou no aperfeiçoamento da síntese, convertendo as ideias desgarradas do século XIX e as intuições de José de Figueiredo num verdadeiro sistema. Aprendeu com Spengler e Toynbee que a História é um fresco amplo e vigoroso, cujo sentido o estudioso deve revelar. Reynaldo dos Santos via-se como o *precursor* «duma visão artística, quase duma obsessão, em que o destino da arte se liga intimamente ao destino da Nação». ^[13] A sua magna e derradeira obra, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, toca a atemporalidade. As diferentes épocas, artes e autores irrompem como declinações de uma poderosa «unidade de espírito».

Uma polémica exemplar

A historiografia artística era ainda, no início do Estado Novo, um mosaico de abordagens. A procura de uma legitimidade científica promovia, nos melhores casos, uma história metódica, analítica, erudita, às vezes obcecada

¹² *Exposição Itinerante da Obra de Egas Moniz e Reynaldo dos Santos. Catálogo. 1982-1983*. Lisboa, Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa e Sociedade Portuguesa de Radiologia e Medicina Nuclear, 1983, p. 245.

¹³ Reynaldo dos Santos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*. Vol. I. [Lisboa], Empresa Nacional de Publicidade, s.d., [1963], p. 238.



Reynaldo dos Santos realizando uma conferência na Sociedade Martins Sarmento de Guimarães em 29 de Janeiro de 1927. (Proveniência: *Ilustração Moderna*, Porto, ano II, n.º 11, Março de 1927, p. 259.)

pelas fontes documentais. A incipiência da disciplina exigia um esforço de inventariação e de identificação de autorias. Multiplicaram-se as biografias, as memórias históricas e descritivas, a publicação de fontes, as monografias, os álbuns ilustrados e os guias turísticos. Este é um dos pilares da historiografia fundada em meados do século XIX.

O segundo pilar tem uma natureza ideológica. A pesquisa acerca da pintura e da arquitectura dos Descobrimentos tinha em vista mostrar a «autonomia espiritual» e portanto a originalidade da Nação. Vista com desconfiança pelos primeiros especialistas, uma tal preocupação proliferou entre os divulgadores, ganhou substância com Ramalho Ortigão e radicalizou-se por fim com José de Figueiredo e Reynaldo dos Santos. Em nenhum momento as sùmulas ideológicas prescindiram do sustentáculo metodológico. Mas, num tempo em que até a ciência parecia ter a obrigação de ser nacionalista, o trabalho metódico parecia insuficiente e denotava

mesmo, segundo José de Figueiredo, uma falta de sensibilidade incompatível com os estudos artísticos. É este conflito estrutural de perspectivas (além do inevitável jogo de poderes e de malquerenças) que suscitou a reveladora polémica entre o director do Museu Nacional de Arte Antiga e Vergílio Correia, em 1924.^[14]

A polémica nasceu de um ataque violento à «escola de Coimbra», representada por António Augusto Gonçalves, que havia publicado *Estatuária Lapidar do Museu Machado de Castro*, e por Vergílio Correia (1888-1944), que ocupara o lugar de professor da Faculdade de Letras (deixado vago pela morte de Joaquim Martins Teixeira de Carvalho) e lançara nesse ano *Sequeira em Roma* e *Vasco Fernandes, Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*. Do considerado restaurador da Sé Velha, então com a idade de 76 anos, encarregou-se Reynaldo dos Santos, num texto de ironia implacável. Só se refere com reverência ao provector mestre para o destroçar a seguir. Só o enaltece respeitosamente para lhe vincar a gravidade das falhas.

É preciso notar que, estando em causa duas teorias e dois métodos, foi a linha nacional de Lisboa que afrontou a feição positiva de Coimbra, ou seja, se a expressão não é excessiva, foi a *ideologia* que se propôs combater os *factos*. A historiografia metódica não saiu derrotada, mas permaneceu à defesa, enleada numa prática aparentemente pouco ambiciosa.

Vergílio Correia acusou José de Figueiredo de fazer mais literatura do que crítica e José de Figueiredo tentou reduzir Vergílio Correia a um inapto colecionador de documentos. Um diminui a importância do documento na «identificação» dos quadros, outro valoriza-o por não acreditar no subjectivismo tantas vezes imponderável. José de Figueiredo exprime uma confiança quase ilimitada nos seus dotes, apesar de eles não proporcionarem certezas e de jamais substituírem o documento escrito. O seu desprezo pela pesquisa de documentos leva-o a chamar *pobres-diabos* aos que, em Paris, não tendo outras qualidades, «ganham assim modesta mas honradamente o seu pão nesse labor pouco intelectual e, por isso mesmo, fastidioso».^[15]

¹⁴ Nos dois textos que desencadeiam a polémica, José de Figueiredo, ao recensear um livro sobre Domingos António de Sequeira, salienta a incapacidade de Vergílio Correia para «autenticar» autorias por falta de «sensibilidade» e «vocação». Nas falhas apontadas por Reynaldo dos Santos à *Estatuária Lapidar*, de António Augusto Gonçalves, conta-se também a incompetência do velho mestre para identificar e apreciar, na justa medida, a «importância» de algumas esculturas e «o encanto da sua beleza». (*Lusitânia*, Lisboa, vol. I, fasc. I, Janeiro de 1924, pp. 128 e 129.)

¹⁵ *Lusitânia*, Lisboa, Junho de 1924, p. 414.

Vergílio Correia seria, portanto, um mero «encontrador», «um rebuscador [...] por falta de visão e sensibilidade e cultura especializada do assunto»; um «rato de biblioteca» que, fora da publicação de documentos, revelaria uma «absoluta cegueira em matéria de arte»;^[16] um ignorante que estaria para as coisas de arte como o analfabeto está para a palavra escrita! José de Figueiredo não lhe concede nem a *capacidade* nem o *direito* de se envolver no estudo dos «primitivos» portugueses, matéria que considera sua por ter sido pioneiro.

Nas suas respostas, Vergílio Correia aplica uma dureza equivalente para defender princípios diversos. Como «fanático da verdade histórica», afirma que só os documentos escritos ou as obras assinadas permitem o estabelecimento incontroverso de autorias. Apenas assim se põe cobro às intuições certas, seguras e indubitáveis, que afinal mudam a cada passo.

É na modéstia do método que Vergílio Correia se revela um grande historiador. E é a capacidade de «cavalgar desenfreadamente»^[17] hipóteses que dá brilho e fragilidade ao trabalho de José de Figueiredo. O primeiro atém-se aos documentos para não cair no subjectivismo e na ideologia, o segundo só quer os factos para construir as suas teorias.

Em 1925, Vergílio Correia demarcou-se do «critério nacionalista», filiado em Luciano Cordeiro, Sousa Holstein e Ramalho Ortigão, e, escreve ele, continuado por «alguns amadores da última hora, os quais, contando com a infinita receptividade patriótica do grande público, agitam perante os seus olhos sem defesa miragem de uma superioridade artística indígena, que só excepcionalmente foi um facto».^[18] Esta foi a única vez em que se referiu ao problema nacional, ainda na sequência da polémica. O seu persistente silêncio em relação ao assunto não é um acaso; parece uma atitude bem medida teoricamente.

A sensatez firme de Vergílio Correia atinge por vezes o coração do brilhantismo da historiografia de pendor nacional. É o que acontece quando, a propósito de certo comentário de José de Figueiredo sobre um quadro de Vasco Fernandes, recomenda: «E deixe lá a transparência e a lumino-

¹⁶ Idem, pp. 414-415.

¹⁷ Expressão usada por Vergílio Correia em *Terra Portuguesa*, Lisboa, tomo V, n.º 39, Julho de 1924, p. 59.

¹⁸ Vergílio Correia, «Três túmulos», artigo originalmente publicado em 1925, integrado em *Obras. V – Estudos monográficos*. Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1978, pp. 184-185.

sidade da atmosfera em paz e sossego, que já estou farto de ver esse clichê nos seus artigos e nos do sr. Reinaldo.»^[19] O reparo é decisivo porque foi sobre alguns desses lugares-comuns que Reynaldo dos Santos construiu as suas conferências sobre a «originalidade» da arte portuguesa. O ideário nacional revelou-se, ao longo do século XX, um dos caminhos mais directos para a exibição de dotes de espírito, sensibilidade e elaboração filosófica.

Na presente polémica, emerge uma das primeiras críticas ao *intuicionismo* da historiografia patriótica que, com José de Figueiredo, se propôs discernir o *carácter* intemporal dos portugueses. Esta ambição e a defesa agressiva do tema da pintura *primitiva* suscitaram a reacção violenta de Luís Reis Santos, em início de carreira. No jornal *Fradique*, manifestou em 1934 o «profundo desprezo» que lhe votava «como crítico de arte e como funcionário do Estado». Ele «domina, açambarca, abrange, tudo o que diz respeito ao nosso património artístico, abusando da sua posição e das situações que insaciavelmente acumula, a ponto de não deixar que outros, que não ele, ou sob a sua tutela, estudem ou sequer abordem tais assuntos, que alucinadamente supõe serem seu exclusivo». Reiterando a crítica feita dez anos antes por Vergílio Correia, alude à «arte nacional inventada sobre a mentira» e à tendência de José de Figueiredo «para resolver qualquer problema de arte, sem pestanejar», com «o elixir da identificaçãozinha segura».^[20]

Maria João Baptista Neto recapitulou o processo de transferência, restauro e estudo do Políptico de S. Vicente, que transitou do Paço Episcopal para a Academia de Belas-Artes e desta, finalmente, para o Museu Nacional de Arte Antiga. Dele emerge a acção não apenas meritória mas astuciosa de José de Figueiredo. A «descoberta» remonta a 1883, embora o conhecimento público apenas se tenha verificado com os artigos de Joaquim de Vasconcelos em 1895. Os cuidados de monsenhor Alfredo Elviro dos Santos abalam o mito de que os painéis estariam abandonados e em perigo. E o interesse de José de Figueiredo coincide com as notas de Leite de Vasconcelos, José Pessanha e Elviro dos Santos no *Diário de Notícias*.^[21]

¹⁹ Vergílio Correia em *Terra Portuguesa*, tomo V, n.º 39, Julho de 1924, pp. 57-63.

²⁰ Luís Reis Santos, «Sobre o relato da sua conferência, Luís Reis Santos escreve a *Fradique* uma carta», *Fradique*, Lisboa, ano I, n.º 9, 5 de Abril de 1934, pp. 3 e 6.

²¹ Maria João Baptista Neto, «A propósito da descoberta dos Painéis de São Vicente de Fora. Contributo para o estudo e salvaguarda da pintura gótica em Portugal», *Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, Lisboa, n.º 2, 2003, pp. 219-260.

Programáticos

Os *patriotas* sentiram-se vitoriosos e com ânimo para empreenderem uma escalada de exigências. Os primeiros e mais exaltados lançaram uma campanha pela *casa portuguesa*. Um a um, os cultores deste modelo atacaram os *estrangeirismos*, falaram das virtudes da «nossa» paisagem, pediram aos poderes públicos para secundarem o seu movimento de boa vontade e acabaram a exigir uma primazia absoluta sobre o modernismo sem pátria. A cadeia é formada pelo historiador Sousa Viterbo (1845-1910), pelo bibliotecário Emídio de Brito Monteiro, pelo advogado A. Mesquita de Figueiredo (1880-1954), pelos jornalista Eduardo Nunes Colares (1850-1928) e Guerra Maio, pelos arquitectos Raul Lino (1879-1974) e Edmundo Tavares (1892-1983), pelo professor e jornalista Mário Gonçalves Viana (1900-1977), pelo major e jornalista madeirense João Reis Gomes e por um vasto número de referências não assinadas que povoam as revistas da primeira metade do século XX.

As certezas identitárias arrastaram historiadores, etnólogos e divulgadores que, na pegada de José de Figueiredo e Reynaldo dos Santos, bateram a história da arte portuguesa à procura dos sinais diferenciadores. Aarão de Lacerda (1890-1947), Guedes de Oliveira, Diogo de Macedo (1889-1959), Fernando de Pamplona (1909-1989), João Barreira (1866-1961), Luís Chaves (1889-1975) e Egas Moniz (1874-1955) prosseguem objectivos muito diferentes. Uns realizam trabalhos historiográficos de inegável merecimento, outros avocam a função de condutores de ideias e radicalizam-se contra os artistas apátridas e sem gosto, outros ainda continuam a exalar uma suave felicidade perante a herança popular. Todos porém tendem a ver a nação como um desígnio artístico natural.

A exasperação doutrinária do nacionalismo artístico foi atingida pela corrente da Filosofia Portuguesa. António Quadros (1923-1993) e Afonso Botelho (1919-1996), para citar apenas dois autores, entregaram-se à busca de uma *portugalidade* que não provém apenas da sensibilidade mas é verdadeiramente uma *paideia* que a todos obriga.

Ver também Rafael Moreira, «A descoberta dos Painéis», in: AA.VV., *Nuno Gonçalves. Novos documentos*, Lisboa, Instituto Português dos Museus /Reproscan, 1994, pp. 33-34.

Resistentes

A historiografia artística de fundo identitário foi a que teve mais visibilidade, com José de Figueiredo, Reynaldo dos Santos e uma série de publicistas que propagandeavam a arte nacional como penhor de independência e de valor. Ao seu lado, contudo, afirmou-se um conjunto de estudiosos que permaneceu à margem e combateu o «preconceito nacional». Trata-se de uma linhagem ilustre que radica em Atanazy Raczynski, se afirma com notável limpidez em Joaquim de Vasconcelos e prossegue, numa espécie de serenidade metódica, em Vergílio Correia. O padrão desta resistência que vem do século XIX também se observa nas dúvidas expostas por Aquilino Ribeiro em 1917.

Esta norma muda nos anos trinta sob a influência do *modernismo* (palavra aqui usada num sentido lato) e dos ideais políticos internacionalistas. Em 1921, o jovem António Ferro renega com estrépito a pátria em nome dos valores *modernos*. A recusa não parece conter um fundamento político. Isso acontece com a escritora e esperantista Alsácia Fontes Machado (n. 1913) e com os comunistas até aos anos trinta.

Após um período em que o comunismo acentuou a sua dimensão internacionalista, a generalidade dos partidos comunistas europeus apostou, na segunda metade dessa década, na revalorização das culturas nacionais como estratégia de combate ao fascismo. Esta viragem, operada com resistências, assentou nas indicações dadas por Estaline em 1925. Perante os estudantes da Universidade Comunista dos Trabalhadores do Oriente, afirmou: «Proletária por seu conteúdo, nacional por sua forma: tal é a cultura humana universal para a qual marcha o socialismo.»^[22] Os resistentes comunistas aceitaram o nacionalismo cultural sob certas condições.

O intenso debate identitário dos anos trinta apresentava três frentes: os *patriotas* ortodoxos, que prosseguiram uma linha de defesa da *casa portuguesa*, apontavam a existência de uma sensibilidade própria, continuavam a embevecer-se com a ruralidade e temiam o comunismo e a *maquinização* da sociedade; os *internacionalistas comunistas*, que tentavam harmonizar-se com o ideário nacional; e os *presencistas*, fascinados pela subjectividade e mais tocados pela unidade do género humano do que pelas suas dife-

²² Cit. por José Neves, *Comunismo e Nacionalismo em Portugal. Política, cultura e história no século XX*. Lisboa, Tinta-da-China, 2008, p. 118. Sobre este assunto, ver sobretudo as pp. 205-227.

renciações históricas e geográficas. Quando em 1939 os exaltadíssimos Tomaz Ribeiro Colaço (1899-1965) e Arnaldo Ressano Garcia (1880-1947) desencadearam uma guerra-relâmpago contra o modernismo em nome da pátria, os comunistas e os presencistas sentiram-se compelidos a explicar o que pensavam sobre o assunto.

A dimensão supranacional da cultura era um dado adquirido para todos, mas isso não significava que estivessem totalmente de acordo. Para os partidários ou simpatizantes comunistas, as artes plásticas e a literatura deviam ser portuguesas na forma e universais no conteúdo. No entanto, para se distinguirem de outras correntes políticas, atacavam o cosmopolitismo burguês. Os presencistas acentuaram a dimensão humana e converteram a nação numa consequência quase inconsciente da individualidade do artista. Foi neste debate que entraram Gonçalo de Santa-Rita, o dramaturgo António Pedro (1909-1966), o dirigente comunista Álvaro Cunhal (1913-2005), o poeta e ensaísta Adolfo Casais Monteiro (1908-1972), o escritor e crítico literário João Gaspar Simões (1903-1987), o advogado e pintor Arlindo Vicente (1906-1977), o ensaísta Mário Dionísio (1916-1993), o pintor Almada Negreiros (1893-1970), José Bacelar, o escritor José Régio (1901-1969), o ensaísta e tradutor Castelo Branco Chaves (1900-1992) e o compositor Fernando Lopes-Graça (1906-1994).

Fernando Lopes-Graça teve uma primeira fase internacionalista preenchida por enérgicas formulações antinacionais. A partir dos anos quarenta, porém, trabalhou para dar uma fundamentação tradicional à sua música. Isso obrigou-o a diferenciar-se da ideologia ruralista do Estado Novo, evidente nos ranchos folclóricos, e a auxiliar os estudos conscienciosos de etnomusicologia. Assim, ao apoiar as pesquisas de Michel Giacometti, resistiu à norma identitária oficial.

Uma tarefa equivalente foi prosseguida pela nova geração de arquitectos liderados por Francisco Keil do Amaral (1910-1975), que precisaram de travar uma luta contra o modelo da *casa portuguesa* para imporem a sua linguagem moderna. Fernando Távora (1923-2005) e vários arquitectos presentes no 1.º Congresso Nacional de Arquitectura não quiseram abandonar a referência portuguesa. Procuraram refundá-la, abri-la às novas linguagens e a uma renovada ponderação regionalista e ecológica.

Novos críticos e indiferentes

É preciso lembrar que os resistentes do nacionalismo artístico não o são propriamente da identidade nacional. Aliás, a maioria aceita esse enfoque e, no caso dos artistas, até contribui para o realizar. Joaquim de Vasconcelos e Vergílio Correia excluíram os eflúvios nacionais da sua historiografia, mas o primeiro permaneceu sensível à dimensão nacional da *arte etnográfica*. Fernando Lopes-Graça praticou o enraizamento tradicional da música erudita, criticando «apenas» a sua simplificação e aproveitamento propagandista. Os autores do inquérito à arquitectura popular recusaram a *casa portuguesa* em nome de uma outra adequação regional.

Esta circunstância muda com a queda do paradigma nacional a partir dos anos sessenta. Os artistas afastam-se das preocupações nacionais e, com a memória ainda viva das imposições patrióticas, tornam-se indiferentes a elas. Assim se chega aos anos de 1980. Enquanto alguns artistas e críticos reivindicam o internacionalismo absoluto, os historiadores voltam-se para a *longa duração*. Jorge Henrique Pais da Silva (1929-1977), Yves Bottineau (1925-2008), Alexandre Alves Costa (n. 1939), José Manuel Fernandes (n. 1953), Vítor Serrão (n. 1952) e Walter Rossa (n. 1962) distinguem-se na procura de invariantes morfológicas na pintura, no urbanismo e sobretudo na arquitectura.

A pesquisa histórica das especificidades portuguesas não se repercutiu na criação plástica. No início dos anos noventa, alguns artistas, acentuando uma tendência comum, expressam menosprezo pela identidade artística nacional. Pedro Portugal (n. 1963) ou Leonel Moura (n. 1948) rejeitam o postulado nacional, pretendem escolher as suas afinidades, querem pertencer ao mundo. O crítico João Lima Pinharanda (n. 1963) associa esta atitude à pós-modernidade. Alexandre Melo vê-se na fronteira da globalização. Duas décadas depois, em 2011, o curador António Pinto Ribeiro declara «anacrónico» o conceito de identidade nacional aplicado às artes.

E é exactamente neste ano que a visibilidade pública de Joana Vasconcelos (n. 1971) parece pôr em causa a desmaterialização internacional da arte. O seu desejo de ser portuguesa no mundo soa a reinício.

12. Variações identitárias

Sumário: **Temas.** Principal modo de nacionalização da arte. Vantagens identitárias. O caso do cinema português e espanhol. Uma objecção de Júlio Dantas. A persistente evocação da *fidelidade folclórica* e da *verdade histórica*. **Interpretações caracterológicas.** Tendência para confundir identidade colectiva com caracterologia. Atributos caracterológicos da personalidade-base delineada por Jorge Dias. Reestruturação do determinismo geográfico e da caracterologia étnica pelo movimento das nacionalidades. Hippolyte Taine. «Génio e costumes dos portugueses», segundo João Bautista de Castro (século XVIII). Desenvolvimento dos estudos de «psicologia étnica» a partir de 1870: Teófilo Braga, Adolfo Coelho, José Leite de Vasconcelos, Jaime Cortesão, Joaquim de Carvalho, António José Saraiva e Filosofia Portuguesa. Uma identidade invariável, intemporal, inata. **Caracterologia artística.** A exacerbação identitária do século XX: certezas e essencialismo. Não bastam os temas, é preciso exprimir a alma. Sinais desta tendência: algumas sugestões de Alberto de Oliveira e o programa da exposição de fotografia pictorialista de 1910 redigido por Afonso Lopes Vieira. A viragem para as essências caracterológicas realizada por Ramalho Ortigão cerca de 1890. A vitória da caracterologia no início do século XX. O aprofundamento caracterológico operado por José de Figueiredo e Reynaldo dos Santos. O portuguesismo como caracterologia generalizou-se à música, à antropologia, à história e à cultura. **Verdades intemporais.** A reinterpretção essencialista e caracterológica de tópicos consagrados. O estilo manuelino explicado através da alma portuguesa. A historicidade da escola portuguesa de pintura até 1880: as observações de Manuel Maria Bordalo Pinheiro sobre Grão

Vasco e a pintura do século XIX. A inorganicidade pictórica portuguesa antes da descoberta dos painéis de S. Vicente. As virtualidades ráticas da obra de Nuno Gonçalves radicalizadas por Eduardo Malta. As especificidades intemporais da arte portuguesa, segundo Élie Lambert. O *zarquismo* na escultura. O átomo de João da Ega.



Temos observado como são diversos os caminhos da identidade artística nacional, que conduzem tanto ao passado como ao presente etnográfico, tanto aos temas como à caracterologia, tanto às variações históricas como à imutabilidade das essências e da sensibilidade. Estas alternativas foram desafios maiores, bifurcações que todas as gerações tiveram de enfrentar. Fernando Pessoa identificou três tipos de expressão nacional. No «nacionalismo tradicionalista», a «substância da nacionalidade» encontra-se no passado, que é a fonte de vitalidade do presente. No «nacionalismo integral», a nacionalidade é um estado psíquico que se manifesta em qualidades ráticas e na tradição. Por fim, o «nacionalismo sintético (ou cosmopolita)» consiste «em atribuir a uma nacionalidade, como princípio de individuação, não uma tradição determinada, nem um psiquismo determinadamente tal, mas um modo especial de sintetizar as influências do jogo civilizacional».^[1] O presente capítulo toca os dois primeiros géneros.

Temas

Os temas foram o principal modo de nacionalização da arte, em parte porque eram uma via directa de acesso à cultura tradicional: melodias populares, na música; vivências campestres, na pintura; a *casa portuguesa*, na arquitectura. Tinham ainda a vantagem de evocar facilmente heróis e estilos. A via de aporuguesamento temático dominou o século XIX e

¹ Cit. por Luísa Medeiros, «Nacionalismo cosmopolita», in: Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa, Editorial Caminho, 2008, pp. 503-507.

persistiu durante o século XX. A interpretação literal da ruralidade, do românico, do manuelino e dos tipos humanos adequava-se a discursos identitários definidos pela busca do concreto. Em 1936, depois de uma viagem de estudo pelo estrangeiro, Severo Portela Júnior ainda fazia votos para que «a nova mística nacionalista que assoma se estenda à pintura, à escultura, à arquitectura e para tanto cultivemos de preferência motivos nacionais procurando criar portuguesmente». O pintor sugeria, para esse efeito, «o nosso sol, a nossa luz, essa paisagem privilegiada de um colorido maravilhoso onde há a nota de um povo exuberante, ardente e fatalista».^[2]

O poder evocativo dos temas, que tanto entusiasmou músicos, escritores e artistas plásticos, estendeu-se ao próprio cinema. No estudo que dedicou ao período de 1918 a 1925, Tiago Batista mostrou que produtores, realizadores, actores e críticos concordavam na necessidade de conferir uma feição nacional à nova arte. Os meios não eram muito diferentes dos que há décadas se invocavam para a ópera: paisagens, monumentos, costumes e actores portugueses, bem como argumentos extraídos das obras dos melhores romancistas. Era assim que se supunha atingir a «psicologia da alma portuguesa» ou a nossa «maneira de ser e de sentir». O anseio traduziu-se na produção de *A Rosa do Adro* (1919), *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1920), *Amor de Perdição* (1921) e *As Pupilas do Senhor Reitor* (1923), apesar de a cinematografia portuguesa de cunho nacional ter sido lançada pelos realizadores franceses Georges Pallu (1869-1948), Roger Lion (1882-1934) e Maurice Mauriaud (1884-1958). A contradição só começou a ser sentida em meados dos anos vinte e tornou-se objecto de crítica generalizada no fim da década, quando surgiu uma nova geração de realizadores portugueses.^[3]

O processo tem paralelo em Espanha, onde a «invasão» de películas estrangeiras foi combatida com a criação da produtora Atlântida, em 1919, sob o patrocínio do rei Afonso XIII. O sucesso foi tão expressivo que, quatro anos depois, metade dos filmes espanhóis eram zarzuelas filmadas. Daqui resultaram estereótipos e, em breve, caricaturas: as *espanholadas*.

² Severo Portela Júnior, *Arte Antiga, Arte Moderna*. Lisboa, 1936, p. 81.

³ Tiago Baptista, «Cinema e nação. Os primeiros trinta anos de filmes tipicamente portugueses», in: António Pedro Pita e Luís Trindade (coord.), *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português*, Coimbra, CEIS20, 2008, pp. 349-364.

Aplicam-se assim ao cinema os condicionalismos nacionais que desde meados do século XIX se vinham impondo às outras artes. E aplicam-se com unanimidade, evidente nas revistas da especialidade que então se multiplicaram. Essas preocupações, plenamente assumidas pelo Estado Novo, preponderaram até à emergência do «cinema novo» nos anos sessenta. O aporuguesamento temático domina a proposta de lei sobre a protecção ao cinema e criação do Fundo Cinematográfico Nacional, em 1947. No entanto, a ingenuidade dos processos já não passava em vão. No parecer da Câmara Corporativa, o relator, Júlio Dantas, duvidou que o espírito português se alcançasse pelo tema, pelo ambiente e pela encenação, como pretendia o legislador: «o “tema” e o “ambiente” constituem características da produção nacional; mas o cinema estrangeiro pode utilizar (já o tem feito) temas e ambientes portugueses sem deixar de ser estrangeiro; e o cinema nacional, como o teatro nacional, pode lançar mão de temas estrangeiros sem por isso deixar de ser português. [...] Quanto à “encenação”, importa considerar que se trata de uma técnica, susceptível de enriquecer-se pelo contributo universal, e não de uma característica nacional propriamente dita».^[4]

As reservas não impediram que os jornais continuassem a reclamar uma nacionalização do cinema assente na *fidelidade folclórica* e na *verdade histórica*. Na opinião do professor Vidal Caldas Nogueira, o cinema português, não podendo concorrer em termos comerciais com o norte-americano e o inglês, devia «definir-se como cinema nacional». «Até hoje podemos ostentar a glória de já existir cinema português. O que não há, pois, é cinema nacional.» Para o alcançar, conviria que o realizador sujeitasse a ficção à rigorosa «fidelidade do folclore regional» e à «verdade histórica», o que manifestamente não aconteceu, nota o autor com dureza, «naquela anedota de cinema *A Noiva do Brasil*, muito menos em *Ladrão, Precisa-se* e noutros... *Capas Negras*, por exemplo».^[5]

⁴ Parecer n.º 22 da Câmara Corporativa, datado de 15 de Março de 1947, relativo à proposta de lei sobre a protecção ao cinema português e criação do Fundo Cinematográfico Nacional. (*Diário das Sessões da Assembleia Nacional*, suplemento ao n.º 107, de 15 de Março de 1947, pp. 874-875.) Cf. Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000; Álvaro Garrido, «Coimbra e as imagens do cinema no Estado Novo», in: *Luís Reis Torgal (coord.), Ideologia, Cultura e Mentalidade no Estado Novo. Ensaios sobre a Universidade de Coimbra*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1992, pp. 79-130.

⁵ Vidal Caldas Nogueira, «Cinema nacional?», *O Despertar*, Coimbra, ano XXXI, n.º 3054, 31 de Maio de 1947, pp. 1 e 4.

A despeito da perene vocação temática, que aqui procurei ilustrar com o cinema, os patriotas refinaram os processos na transição para o século XX. Reconheceram que a simplicidade de um estilo arquitectónico não satisfazia o objectivo de encontrar uma autonomia espiritual estruturada, aplicável a todos os campos da cultura e a todos os momentos históricos. As convicções nacionalistas toleravam cada vez menos a dúvida e o carácter transitório das especificidades. O futuro estava nos discursos assertivos e nas interpretações essencialistas.

Interpretações caracterológicas

As mais antigas e persistentes tentativas de definir o homem português foram de índole caracterológica. Ainda hoje, muitos esforços mais ou menos diletantes para esboçar a identidade nacional são absorvidos por este enfoque, presente em *Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa*, de Jorge Dias, apresentados em 1950. João Leal vê neste ensaio um sinal da atracção pela antropologia cultural norte-americana, que vinha realizando «estudos de carácter nacional» assentes precisamente no conceito de *personalidade-base*.^[6] As conclusões de Jorge Dias restariam contudo incompreensíveis se não as integrássemos na busca de uma «psicologia étnica» dos portugueses.

A associação entre o solo, o clima e o *carácter* dos povos, estabelecida na Antiguidade e desenvolvida a partir do século XV, apresentou-se à Europa das nações como uma explicação consagrada e eficaz. O determinismo geográfico reestruturou-se através da ideia de psicologia dos povos. Aqui se integra Hippolyte Taine que, na introdução à *Histoire de la Littérature Anglaise* (1863), se referiu à combinação entre *raça, meio e momento*. Alguns autores têm sugerido que o seu contributo foi sobrevalorizado. O sistema explicativo é vago e redundante, revelando-se particularmente inconclusivo em relação ao meio. No entanto, o facto de acentuar as circunstâncias em vez do indivíduo concedeu-lhe um grande sucesso.^[7]

⁶ Sobre a caracterologia portuguesa e em particular o contributo de Jorge Dias, ver João Leal, *Etnografias Portuguesas (1870-1970)*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, pp. 83-104.

⁷ François Walter, *Les Figures Paysagères de la Nation*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2004.

João Bautista de Castro, no seu *Mapa de Portugal Antigo e Moderno* publicado em meados do século XVIII, dedica um capítulo ao «génio e costumes dos portugueses», em relação aos quais, apoiado nas suas impressões e em diversa literatura, destaca o amor ao rei, o zelo religioso, o fogo conquistador, o escasso labor nas artes e nas letras, o afecto pela poesia e pela música, a escassa inclinação para a aprendizagem de línguas, a presunção em actos públicos e o apreço fácil pelo estrangeiro.^[8]

A identidade nacional caracterológica apresenta-se como um tópico quase irresistível. O leitor tende a equacionar o fundamento da observação, esquecendo, ao discutir os pontos que ela suscita, o que significa *identidade nacional*. Encaminha-se para a rápida e quase automática adopção de um conceito essencialista, confundindo o sentimento de pertença à entidade colectiva com um mínimo denominador comum caracterológico ou cultural.

Procurando corrigir os «exageros do universalismo iluminista», escreveu Fernando Catroga, a Escola Histórica alemã, na linha de Herder, fixou «como função última da história apreender a personalidade específica e autónoma de cada povo (*Volksgeist*)». A busca da «índole nacional», «ou de outros seus equivalentes (“alma nacional”, “génio do povo”, “espírito do povo”», transformou-se num dos mais frequentes lugares-comuns da historiografia romântica», de que Alexandre Herculano é um bom exemplo.^[9]

Nos anos de 1870 e 1880, a antropologia, atraída pelo problema da identidade nacional, conferiu ao discurso ingénuo de João Bautista de Castro uma nova sofisticação científica. É assim que Teófilo Braga atribuiu à nossa raiz turaniana o «excessivo orgulho», o «génio imitativo» e «amoro» e o carácter pouco especulativo; ao nosso arabismo, a tendência para o fatalismo; e à parte céltica da nossa cultura, a brandura de carácter, o «génio aventureiro» e a «tendência para a exploração marítima».^[10] Nos anos noventa, Teófilo Braga retomou algumas destas ideias, acabando por oferecer um retrato do «génio nacional» que, em muitos aspectos, se

⁸ João Bautista de Castro, *Mapa de Portugal Antigo e Moderno*. 3.ª edição revista e acrescentada por Manuel Bernardes Branco. Lisboa, Typ. do Panorama, 1870, 4 volumes.

⁹ Luís Reis Torgal, José Maria Amado Mendes e Fernando Catroga, *História da História em Portugal (Séculos XIX-XX)*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, p. 69.

¹⁰ João Leal, *Etnografias Portuguesas*, pp. 86 e ss.

tornará recorrente: vocação marítima, «fácil adaptação ao meio», génio amoroso, lirismo intenso, etc.

O pessimismo finissecular subsequente ao *ultimatum* inglês de 1890 repercutiu-se nos estudos de Adolfo Coelho. A psicologia étnica portuguesa passou a revelar traços de hesitação, egoísmo, falta de originalidade, hipochondria e até «fatalismo social», que contrastavam com os valores mais antigos, dos tempos áureos dos Descobrimentos, de «franqueza, lealdade, tenacidade, coerência nas acções».^[11]

Nestes e noutros autores, a psicologia étnica não é, apesar de tudo, objecto de abordagens sistemáticas. As conclusões apresentam-se algo díspares. João Leal nota que Teófilo Braga a organiza «sobretudo em torno de sentimentos – como o lirismo, a nostalgia ou o génio aventureiro». E que Adolfo Coelho e Rocha Peixoto «tendem a enfatizar características intelectuais – como a preguiça e a penúria mental – ou morais – como a ausência de tenacidade e de coerência, a mentalidade utilitária, etc.» E é também João Leal que salienta a profunda reestruturação do tema da psicologia étnica nas primeiras décadas do século XX, através do ensaísmo literário que valorizou o sentimento da saudade. O tema era antigo, mas nunca conhecera a importância de que agora passou a desfrutar ao converter-se num tópico consensual do carácter português.^[12] Não obstante, a percepção estritamente caracterológica continuou a deter um lugar importante nas reflexões sobre a identidade nacional.

Na sua predisposição enciclopédica, José Leite de Vasconcelos recolheu um «feixe de caracteres do povo português», distribuídos pelas dimensões psíquica, intelectual, sensitiva e volitiva. Estamos perante uma colectânea de informações avulsas e de observações pessoais que, se não traduzem uma vocação do ilustre estudioso para este problema, revelam uma tendência para converter meras impressões em sínteses de valor geral. Os portugueses possuiriam «inteligência viva, pouco sistemática, e quase nada crítica», seriam imaginosos, fingidos, com grande propensão poética, eminentemente amorosos, saudosos, melancólicos, bondosos, leais, ciosos da sua honra, modestos, escassamente religiosos, apesar da grande

¹¹ Adolfo Coelho, *Obra Etnográfica*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1993, pp. 222-223, cit. pot João Leal, ob. cit., p. 88.

¹² João Leal, ob. cit., pp. 89-94.

influência do catolicismo, dados à bazófia, à basbacaria e à licenciosidade na linguagem, folgazões, pacientes, fatalistas e desleixados.^[13]

É também neste âmbito que integramos algumas conclusões de Jaime Cortesão acerca do «tipo de português, considerado como um padrão ideal, moldado pela terra, o género de vida e as andanças históricas», caracterizado pela *hombridade, plasticidade amorável e inquietação*.^[14] A plasticidade, por exemplo, produziria a «cordialidade compreensiva» e a «facilidade de assimilar o exótico»; e a hombridade repercutir-se-ia na «inteireza de carácter», na «tenacidade» e na «fidelidade a todas as tradições». Segundo Jaime Cortesão, o «tipo do português», com as virtudes e os defeitos a ele inerentes, tanto se encontra hoje como no passado longínquo. «Como moedas gastas pelo tempo e o manuseio, [...] assim, nos decaídos lusos, mais ou menos se enxerga o lusíada da idade heróica.»

Compleição do Patriotismo Português, livro publicado por Joaquim de Carvalho em 1953, também apresenta evidentes traços caracterológicos. Aliás, sem descuidar os «ensinamentos patentes pela História», Joaquim de Carvalho afirma «situar-se predominantemente no terreno da *fenomenologia do comportamento*».^[15] As componentes fundamentais do patriotismo português são, do seu ponto de vista, a constância multissecular, o substrato afectivo e a tendência saudosista. O fio de continuidade entre as tribos castrejas proto-históricas, o período romano e a Idade Média sedimentou nas populações ao Norte do Mondego uma tendência para viverem «a seu modo e à parte». Deste modo, a constituição do Estado português emerge como um imperativo histórico, resultante da forte aspiração autonomista: «a constituição autónoma do Estado português apresenta-se como ditame histórico e não como produto fortuito de circunstâncias propícias ou como remate feliz da acção pessoal do nosso primeiro monarca». Ou seja, «teria sido a compleição que deu origem e nutriu o esforço que se rematou na

¹³ José Leite de Vasconcelos, *Etnografia Portuguesa. Tentame de sistematização*. Volume IV, elaborado segundo os materiais do Autor, ampliados com nova informação por M. Viegas Guerreiro. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, pp. 435-547: «Feixe de caracteres do povo português».

¹⁴ Jaime Cortesão, *O Humanismo Universalista dos Portugueses*. Lisboa, Portugália Editora, s.d., p. 271.

¹⁵ Joaquim de Carvalho, *Compleição do Patriotismo Português*. Coimbra, Atlântida, 1953, p. 12. As citações seguintes são das pp. 16-18.

independência do Estado, e não o exercício do Estado político independente que gerou o sentimento da nacionalidade».

O que temos aqui, claramente formulado, é o princípio nacionalista que recusa o modo gradual e até acidental do processo de formação das nações. Para o servir, Joaquim de Carvalho firmou na «intemporalidade» de oito séculos os avatares psicológicos da independência nacional. Daí a ênfase concedida ao *substrato afectivo* dos portugueses («em nossa alma predomina o espírito de doçura e de comunicação afectiva sobre o espírito de mensura e de utilização prática») e à alegada especificidade portuguesa do sentimento da saudade.

As mesmas objecções se podem colocar a algumas das «feições persistentes da personalidade cultural portuguesa» delineada por António José Saraiva em *A Cultura em Portugal*, cuja primeira versão é de 1950.^[16] Referimo-nos, não à pertinência da leitura dos traços culturais em tempo longo (messianismo, saudade, tratamento literário do amor-paixão, complexidade e obliquidade das relações entre pessoas, «culto da dor», «tendência para a miscigenação com outros povos», «obstinação em relação ao terrunho», etc.), mas à suposição de que eles comprovam a existência de uma identidade nacional remotíssima. Sendo o sentimento de isolamento, o messianismo, a saudade e a «religião do amor» as principais características afectivas dos portugueses, serão menos portugueses os que não partilham esses valores? O problema das grandes sínteses é poderem converter em essências as características que são apenas estruturais e, portanto, mutáveis.

O essencialismo caracterológico atinge talvez a sua máxima expressão na Filosofia Portuguesa. No *Ensaio de Psicologia Portuguesa*, Francisco da Cunha Leão propõe-se situar «o português em coordenadas de caracterologia étnica». O povo português seria do tipo *introvertido*, «conforme a definição de Jung: o sujeito é que determina em primeiro lugar a atitude, posto o objecto em situação secundária»: «Povo mesclado, poliétnico, porventura dos contingentes francos e romanos lhe adveio a quota-parte sanguínea, dos nórdicos algo de fleuma, e dos mediterrânicos e arábicos a emotividade primária, movediça de muitos dos seus homens.»^[17] Francisco da Cunha Leão parte desta ideia geral para a classificação caracterológica

¹⁶ António José Saraiva, *A Cultura em Portugal*. Amadora, Livraria Bertrand, 1982.

¹⁷ Francisco da Cunha Leão, *Ensaio de Psicologia Portuguesa*. Porto, Guimarães Editora, 1971, pp. 189 e 192-193.

de «alguns dos condutores da nossa história»: Pedro o Cru, Nuno Álvares Pereira, Marquês de Pombal, Infante D. Henrique, D. João II, D. João Mestre de Avis e numerosos escritores.^[18]

Os estudos antropológicos serviram, em toda a Europa, para impor, com foros de cientificidade, uma identidade invariável, intemporal, inata. Foi esse «ar do tempo» que chegou à arte, alimentando ambiciosas convicções historiográficas.

Caracterologia artística

É o grau de exacerbação que começa por distinguir o século XX. E tal facto não é inconsequente. Dele resultam três marcas fundamentais: a consagração da leitura essencialista da identidade nacional, a vitória das certezas (onde antes havia hipóteses ou possibilidades) e a elevação da identidade nacional a fulcro da história da arte. O que em Almeida Garrett era uma ideia vaga e em certos publicistas de final de Oitocentos um mero arroubo patriótico, tornou-se em José de Figueiredo um objectivo e em Reynaldo dos Santos uma obsessão.

Os discursos sobre a arte nacional substituem o tom declamatório por uma toada circunspecta e grave, o entusiasmo da descoberta por uma certeza impassível, o amor do nacional pelo combate ao internacionalismo, a busca das formas, dos artistas e dos estilos pela escavação das essências. Na pintura, isso significou que, após insistentes apelos para pintar temas portugueses (raiz do êxito de José Malhoa e da própria fotografia pictorialista), se começou a reclamar a necessidade de «pintar em português».

Para Alberto de Oliveira, um quadro só seria excelsamente português se exprimisse de forma transparente «os modos de sentir da nossa alma». Ser português era pintar «paisagens aguacentas de Coimbra» e «manhãs enevoadas de Alcácer Quibir». Mas era também dar aos quadros «a cor sombria, que cavam os poços da fatalidade, e a névoa vaga que ergue as torres do sonho»; representar «um povo de marinheiros idealistas que tropeçou ao dar com terra firme», «uma raça que apodrece»; pintar os

¹⁸ Em *O Enigma Português*, publicado em 1960, Francisco da Cunha Leão prossegue a via caracterológica, definindo um «quadro comparativo dos modos de comportamento» português e castelhano.

tipos femininos portugueses. E, num registo realista que não singrou, documentar «tédios, fraquezas de ânimo, prenúncios de emigração, fomes no Doiro, ruas de Lisboa cheias de mendigos».^[19]

O desejo de reformar os temas, de torná-los menos literais e mais simbólicos, era um dogma da Sociedade Portuguesa de Fotografia, fundada em 1907. Um dos seus sócios, Afonso Lopes Vieira, explicou na *Ilustração Portuguesa* qual o sentido artístico que devia imperar. O escritor, que haveria de contribuir para a onda de nacionalismo artístico, recusa a «minúcia crua dos detalhes friamente iluminados» e a «secura dos assuntos maquinalmente reproduzidos», e defende a necessidade de existir sempre algo de «vago, elemento plástico imprescindível em toda a obra de emoção». As fotografias deveriam reter «alguma coisa da penumbra luminosa, de uma tonalidade portuguesa» e, tratando-se de paisagens, «um pouco da leveza etérea, quase irreal, das árvores destacando num céu macio e límpido de crepúsculo».^[20] Estas ideias constituem o programa da exposição pictorialista de 1910. Afonso Lopes Vieira apresentou-se, aliás, com sete fotografias. Entre os concorrentes, contam-se Maria L. Magalhães, com *Lar Transmontano, Na Eira e À Lareira*; Gabriel Bastos, com um *Pôr-do-Sol*; e Magalhães Júnior, com *Dissipar de um Nevoeiro*.

A viragem para as essências caracterológicas foi realizada por Ramalho Ortigão por volta de 1890. Neste ano, falou de um «natural e espontâneo desenvolvimento estético do espírito nacional». Dois anos depois, envolve essa ideia numa bem-aventurança unânime e pacificadora, que passou para José de Figueiredo e Reynaldo dos Santos: «A arte de um povo é a expressão do sentimento na sua raça, e é no sentimento, comum a todos os corações, que se funda num país o refúgio da concórdia, no meio do moderno conflito geral das ideias e das opiniões diversas.»^[21] Esta atitude não exclui os temas, mas atribui-lhes uma significação espiritual mais ampla. Cerca de 1905, Jaime Batalha Reis deu à nova sensibilidade uma formulação impecável: «Não é o assunto mas a forma de tratar qualquer assunto.»^[22]

¹⁹ Alberto de Oliveira, *Palavras Loucas*. Porto, Livraria Civilização Editora, 1984, pp. 169-170 e 172..

²⁰ Cit. por Filipe Figueiredo, *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na Primeira Metade do Século XX*. Lisboa, FCSH da UNL, 2000, vol. I, pp. 100-101.

²¹ Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa*. Vol. III. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1947, pp. 140 e 183.

²² Jaime Batalha Reis, *O Descobrimento do Brasil Intelectual Pelos Portugueses do Século XX*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988, pp. 86-87.

A interpretação caracterológica tornara-se uma moda a que nem Joaquim de Vasconcelos escapava. Ao tratar do ensino da história da arte nos liceus, lembrou a necessidade de pôr em relevo «o que constitui o sentimento do Belo na Arte e o seu reflexo sobre a alma portuguesa».^[23]

A leitura essencialista favoreceu a aproximação entre a arte e outros ramos da cultura. Enquanto se recriava o tópico da saudade, José de Figueiredo inaugurava o estudo dos painéis de Nuno Gonçalves afirmando, como vimos, que «a arte portuguesa, conformemente ao temperamento da nossa raça, é uma arte calma, docemente contemplativa».^[24] Daqui decorria a ideia de um sentimento estético português, que Reynaldo dos Santos perseguiu com vigor até 1970. A ele se devem, como também já referimos, as sínteses acerca das «constantes de sensibilidade artística portuguesa», válidas para todo o passado e, naturalmente, para o futuro: sentimento profundo da matéria e das proporções, «robustez construtiva», decoração sóbria e «mais naturalista que simbólica», «luz discreta e humilde», intensa espiritualidade, «amplo sentido naturalista, de ternura e religiosidade».^[25]

É também em termos caracterológicos que o portuguesismo é definido por Luís de Freitas Branco e Santiago Kastner na música (lirismo, idealismo e simpatia, para o primeiro; ternura, saudade, grande humanidade e simplicidade, para o segundo), por Jorge Dias na antropologia cultural (simpatia, espírito sonhador e imaginativo, embora com sentido prático, capacidade de adaptação e ausência de sentimento rácico), e, como vimos, por Jaime Cortesão na história (hombridade, plasticidade amorável e inquietação) e por Joaquim de Carvalho na cultura (constância multissecular, substrato afectivo e tendência saudosista).^[26] Tratava-se de aplicar à arte o «nacionalismo científico» defendido pelo antropólogo Mendes Correia, de engrandecer a pátria através dos estudos artísticos, de revelar a personalidade da nação.

²³ Joaquim de Vasconcelos, *O Ensino da História da Arte nos Liceus e as Excursões Escolares*. Porto, 1908, p. 10.

²⁴ José de Figueiredo, *O Pintor Nuno Gonçalves*. Lisboa, 1910, pp. 134-135.

²⁵ Reynaldo dos Santos, *Conferências de Arte. 2ª. série*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1943, pp. 23, 28 e 35-36.

²⁶ Jorge Dias, *Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, conferência originalmente proferida em 1950; Teresa Cascudo, «Razão vs. Quimera na musicologia portuguesa da primeira metade do século XX», in: António Pedro Pita e Luís Trindade (coord.), *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português (1900-1950)*. Coimbra, Ariadne Editora/CEIS20, 2005, sobretudo pp. 408 e ss.

Verdades intemporais

A deriva essencialista e caracterológica provocou a reinterpretação de tópicos consagrados. Para Gabriel Pereira, a emergência do estilo manuelino prova que a «evolução artística» seguiu o «estado da alma nacional».^[27] Ramalho Ortigão pensa o mesmo quando escreve que a arquitectura gótica expirou «com o século XV pela profunda transformação psicológica da raça, determinada pelas primeiras grandes navegações até o cabo da Boa Esperança».^[28] Na opinião de António Augusto Gonçalves, o Convento de Cristo de Tomar, com a sua «sobreexcitação artística», «é a manifestação de um admirável fenómeno fundido no poder de adaptação e facilidade imaginativa da alma portuguesa».^[29]

Fernando de Pamplona reitera o batido tópico da *adaptação* de influências externas mas, tendo chegado à historiografia nos anos trinta, colheu as ousadias de José de Figueiredo e Reynaldo dos Santos. Salienta o românico, «robusto, maciço, agarrado à terra», afeiçoado à paisagem, inspirado na flora local. Identifica as estruturas românicas do gótico português e a «acção moderadora» do clima e da paisagem, tanto na altura dos edifícios como na profusão das aberturas». O manuelino, essa «arquitectura do mar», «que de certo modo reatou o espírito do românico», constitui «a prova decisiva da originalidade portuguesa». Ao interregno renascentista e jesuítico, segue-se o barroco, admiravelmente *enxertado* no «gosto nacional».^[30]

Não havia essencialismo quando se escrevia sobre Grão Vasco. Todos os estudiosos acentuavam a historicidade do pintor e do seu estilo. De tal modo que as propostas de recriação de uma escola de pintura no século XIX assumem com naturalidade as diferenças entre as duas épocas. Grão Vasco nunca suscitou reivindicações imitativas. O pintor Manuel Maria Bordalo Pinheiro, pai de Columbano e Rafael, analisou o assunto em dois breves artigos. A sua opinião é intrinsecamente diferente daquela que vingou a

²⁷ Gabriel Pereira, «Estética portuguesa», *Arte Portuguesa*, Lisboa, ano I, n.º 2, Fevereiro de 1895, pp. 25-26.

²⁸ Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa*. Vol. III. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1947, pp. 235-236. Artigo originalmente publicado em 1897.

²⁹ António Augusto Gonçalves, «Convento de Cristo em Tomar», *A Arte e a Natureza em Portugal*, Porto, vol. VI, 1906, s/p.

³⁰ Fernando de Pamplona, *Rumos da Arte Portuguesa*. Porto, Portucalense Editora, 1944, pp. 26-31.

partir dos anos de 1880. Para haver uma escola, não era necessária a acção do meio ou da raça. Bastava a ocorrência de «um certo cunho ou base de semelhança» entre as obras, resultante do «método de execução» dos artistas. A uniformidade provinha simplesmente «ou das primeiras lições de um mestre comum, ou do mérito transcendente de algum homem notável que levou os outros a segui-lo, ou da tendência que, insensivelmente, os artistas, na sua concorrência mútua, foram tomando, e que tornou distinto o seu sistema de pintar». Eis aqui o motivo por que não havia no presente uma escola portuguesa de pintura. «As escolas formam-se quando um homem eminente é seguido por aqueles que o admiram: o egoísmo da época não permite estas ovações, e quase todos dedicam a sua admiração mais a si próprios do que aos outros.»^[31]

Este estrito individualismo está prestes a mudar graças às interpretações organicistas da sociedade. Durante mais duas ou três décadas, o passado artístico continuou a valer mais como modelo de estudo do que como exemplo ou paradigma. Com os olhos postos na época dos Descobrimentos, Ramalho Ortigão verifica que nem a poesia nem a pintura oitocentista conseguiram criar uma «escola portuguesa». As causas tornaram-se, porém, mais drásticas: faltou-lhes «elementos coordenados de estudo», um «laço social» entre os artistas, «modelos patentes», uma «lição comum» e a comunhão de ideal ou de sentimento entre os artistas e entre estes e «o povo de que derivam».^[32]

Até à revelação fulgurante de Nuno Gonçalves, a inorganicidade pictórica portuguesa desanimava os estudiosos. Aquilino Ribeiro, no exílio revolucionário de Paris, criticava a segunda metade do século XIX por não ter criado uma escola nem ter esboçado «uma arte que faça dizer nos outros países: olha, os portugueses sentem assim...!»^[33]

A objecção começou a ser atenuada nesse mesmo ano de 1910 através dos painéis de São Vicente. Em breve, tornou-se impossível falar de ori-

³¹ M. M. Bordalo Pinheiro, «Duas palavras acerca do movimento artístico da Península», *Artes e Letras*, Lisboa, Março de 1872, pp. 34-35.

³² Ramalho Ortigão, *O Culto da Arte em Portugal*. Lisboa, 1896.

³³ Aquilino Ribeiro, «A arte em Portugal», *Alma Nacional*, Lisboa, n.º 19, 16 de Junho de 1910, pp. 289-294 e 298.

ginalidade artística sem invocar Nuno Gonçalves, considerado um pintor *insofismavelmente* português, verdadeiro «pintor-modelo de uma raça».^[34]

A procura das essências conduziu a identidade nacional a um plano tão etéreo que chegou a ser plausível unir, num único discurso, convicções artísticas, ideológicas e políticas. Nuno Gonçalves apresenta-se, em 1932, num ensaio de Eduardo Malta, como o *chefe*, o unificador da pintura portuguesa, o guia de todos os pintores, aquele que acabaria com os percursos transviados e mostraria a *verdade* na arte, que então se procurava também na política.

É, assim, natural que as virtualidades ráticas dos painéis acabem por ultrapassar o domínio da pintura e cheguem a tocar o campo radical da antropologia física. «Essas caras tão concretamente fixadas são maravilhosos documentos físicos e psíquicos.» – Escreve Eduardo Malta. De passo em passo, chega-se ao plano das certezas que são mais do que artísticas. O estudo de Eduardo Malta exhibe o anseio por um guia incontestável, por um *chefe*, por uma certeza. Para si, como para a generalidade dos defensores da arte nacional, a uniformidade é um valor; a diversidade, uma confusão. Neste contexto, Nuno Gonçalves surge como o «Divino Mestre». «Em verdade», continua Eduardo Malta, «a forma em Nuno Gonçalves é tão definitiva como deve ser a das coisas na eternidade.» Uma certeza que conduz ao culto e, no campo estrito da pintura, à cópia, que significa a redescoberta dos valores nacionais.

É fácil ver aqui a glosa artística de um tema desenvolvido desde o neogarrettismo até ao salazarismo. Os políticos e os pintores andaram perdidos, sujeitaram-se a influências estranhas, mas descobriram a verdade e converteram-se a ela, encontrando na sujeição voluntária uma forma de libertação. «Quantos pintores, que não tendo diante de si uma forte personalidade, se anularam por completo na aprendizagem em terras estrangeiras, amaneirando-se, torcendo a sensibilidade, copiando este ou aquele pintor, copiando este ou aquele pintor doutra raça.» – Lamenta-se Eduardo Malta, evocando o pintor S. P. «Temos Nuno Gonçalves no Museu das Janelas Verdes a indicar-nos com sinceridade o único caminho, esse que ele arrancou do fundo de si e de nós próprios, da nossa raça intrinsecamente

³⁴ Eduardo Malta, *Nuno Gonçalves e Algumas Características da Escola Portuguesa de Pintura*. Lisboa, 1932, pp. 13-15 e 21. As citações seguintes foram extraídas das pp. 9, 11-12, 14-15, 23 e 27-28.

analítica e magnificamente simples. Não nos parece bem que os pintores de uma terra clara, em que as imagens se vêem em todos os seus detalhes duros, belos ou feios, e o casario se mostra, mesmo na distância, nítido, andem pintando vagamente, com manchas imprecisas e longínquas como se fossem pintores do Norte, cercados sempre de névoa.»

Nuno Gonçalves eleva-se, assim, a marco indiscutível de portuguesismo. Segundo Eduardo Malta, a «escola portuguesa de pintura» apresenta características «firmes», nomeadamente: «sobriedade de cor» e «simplicidade de forma»; «a separação bem visível, recortada, das diferentes matérias pintadas»; a «pintura completamente plana»; o «retratismo»; cor «simplíssima, quase sintética», que se distingue da «exagerada preocupação dos reflexos e da decomposição da cor», patente em «quase todos os pintores de escolas estrangeiras».

Tendo como fundo as fascinantes sínteses de José de Figueiredo e Reynaldo dos Santos, tornou-se fácil dissertar sobre as especificidades intemporais da arte portuguesa. Élie Lambert, por exemplo, reafirma a convicção, tornada quase lugar-comum, de que a escultura e a pintura apresentam uma «forte originalidade», patente no retrato. De Nuno Gonçalves a Columbano, dos túmulos de Alcobça e da Batalha a Francisco Franco, observam-se as mesmas «qualidades essenciais»: «Uma nobreza grave, uma simplicidade que se manifesta ao mesmo tempo na limpidez das composições, no vigor dos modelos, na marcada predilecção pela regularidade dos traços».^[35] Uma vez que Élie Lambert procura as essências, Nuno Gonçalves tende a ser tomado não como um princípio, mas como a revelação de «uma originalidade nacional incontestável» que não se sabe quando começou.^[36]

A força destas verdades, que ninguém se atrevia a contestar, atraiu a escultura, que por longo tempo permanecera à margem do debate sobre a identidade artística nacional. Se é verdade que a difusão da estatuária

³⁵ Elie Lambert, *L'Art Portugais*. Separata de *Annales de l'Université de Paris*, 1948, p. 3.

³⁶ Idem, p. 4. Estas mesmas qualidades encontrar-se-iam, pouco depois, em Vasco Fernandes (o Grão Vasco), em Gregório Lopes (algo italianizante, mas apresentando uma «composição muito clara das cenas e dos grupos» e uma «harmoniosa beleza dos retratos»), em Cristóvão de Figueiredo (no «famoso retrato de uma religiosa» da segunda metade do século XVI), em Domingos Vieira (que concedeu um «valor permanente e universal a um tipo feminino essencialmente português»), em Domingos António Sequeira e em Soares dos Reis. (Idem, pp. 4 e 6.)

comemorativa contém uma apropriação identitária da história, o espírito que levou muitos autores a procurar uma escola de pintura e um estilo arquitectónico próprios de Portugal não chegou à escultura. Também neste campo parece ter cabido a Ramalho Ortigão o primeiro impulso para detectar na escultura «uma linha de evolução ininterrupta» compatível com a «especial maneira de sentir e de interpretar a vida» dos portugueses.^[37]

Este impulso explicativo não germinou de imediato. Antes de Reynaldo dos Santos integrar a escultura no seu sistema historiográfico, a apreciação patriótica foi desencadeada por uma estátua realizada por Francisco Franco, que o público e a crítica consideraram dever todo o seu esplendor à influência dos painéis de S. Vicente. Concebida no final dos anos vinte, esteve patente na Avenida da Liberdade, em Lisboa, e na Exposição de Sevilha, antes de ser inaugurada no Funchal, no início dos anos trinta. Essa obra, figurando Gonçalves Zarco, tornou-se a referência maior do Estado Novo, inaugurando uma corrente que já foi designada por *zarquismo*.^[38] A felicidade do resultado entusiasmou o público e a crítica. Perante o gosto naturalista e o apreço demonstrado pelos *pintores primitivos* portugueses, o próprio José de Figueiredo celebrou a capacidade de Francisco Franco «tirar dos painéis de Nuno Gonçalves todo o *ensinamento* que eles contêm».^[39]

A feição portuguesa assemelhava-se ao átomo de João da Ega, percorrendo o tempo, participando nele, vencendo-o para chegar à plena consciência contemporânea. E daí, às certezas e à intolerância.

³⁷ Ramalho Ortigão, «A escultura em Portugal», *Serões*, Lisboa, II série, vol. I, n.º 1, Julho de 1905, pp. 1-8.

³⁸ Artur Portela, *Francisco Franco e o «Zarquismo»*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997 (DL).

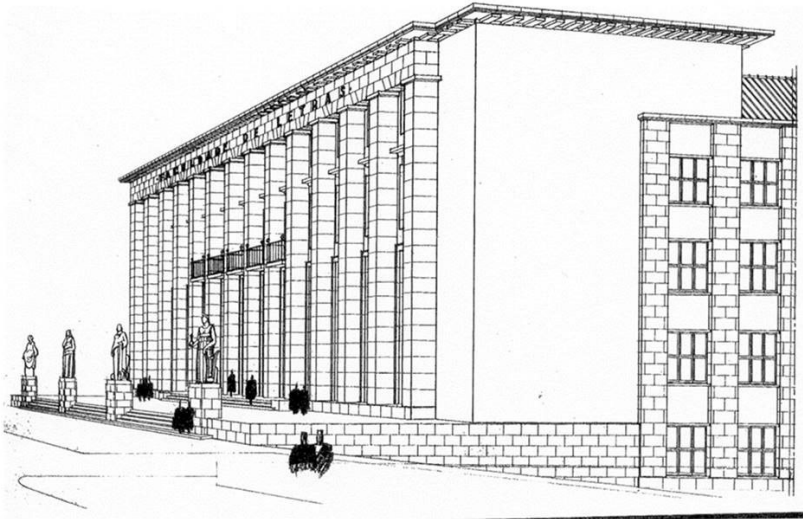
³⁹ *Diário de Notícias*, 27 de Maio de 1929, p. 1. Citado por Joaquim Saial, *Estatuária Portuguesa dos Anos 30 (1926-1940)*. Amadora, Bertrand Editora, 1991 (DL), p. 81.

13. Classicismo monumental totalitário

Sumário: O tempo da imposição de normas estéticas. De movimento intelectual a obrigação política. **Condicionamento político.** Estatização do nacionalismo artístico. O Decreto n.º 1 da Primeira República. O apelo totalitário dos anos trinta: o pintor Severo Portela Júnior, Oliveira Salazar e um jornalista do *Diário de Coimbra*. **Classicismos nacionais.** Classicismo e arquitectura de poder. Nacionalização do classicismo através da valorização das variantes neoclássicas. A nacionalização do classicismo russo através da valorização da época de Pedro o Grande. **Estilo pombalino.** Ódio liberal ao estilo pombalino (o exemplo de Teófilo Braga) e sua revalorização no Estado Novo. Recepção crítica da exposição Moderna Arquitectura Alemã (1941). Apreço de Albert Speer pela arquitectura pombalina. A Exposição do Mundo Português e a superação do modelo nacionalizador oitocentista. Valorização da feição pombalina da arquitectura do Estado Novo por Élie Lambert (1948).



A defesa intransigente de uma identidade artística nacional conduziu a tentativas de imposição de normas estéticas. Até ao fim do século XIX, as indicações revestem-se de um carácter benigno. Adquirem um arroubo exclusivista durante o neogarrettismo. E chegam a constituir uma obrigação do Estado nos regimes autoritários e totalitários. O que antes era um movimento liderado pelos intelectuais passa a ser gradualmente assumido pelos políticos. As posturas convertem-se em exigências.



Alberto José Pessoa, *Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, 1.º projecto, anos 40. (Proveniência: Nuno Rosmaninho, *O Poder da Arte*, dissertação de doutoramento policopiada, Coimbra, Faculdade de Letras, 2001, vol. I.)

Condicionamento político

Desde que à arte foi concedida uma fundamentação e uma finalidade identitária, tornou-se um dever patriótico contribuir para a sua *nacionalização*. Se numa primeira fase isso significava «simplesmente» tornar *mais portuguesa* a arte, o Estado Novo, à semelhança de outros regimes autoritários e totalitários, transformou o discurso de boas intenções num projecto de instrumentalização ideológica.

Embora de modo inconsequente, isso já se observa na Primeira República. O preâmbulo do decreto que reorganizou os serviços artísticos e arqueológicos e as Escolas de Belas-Artes de Lisboa e do Porto elege o *povo* como a raiz e o fim de toda a arte.^[1] O legislador pretendeu criar condições para que o povo acesse facilmente à arte e, ao mesmo tempo, a arte correspondesse às necessidades educativas do Estado. Há um indisfarçado

¹ Decreto n.º 1, de 29 de Maio de 1911, publicado no *Diário do Governo*, Lisboa, n.º 124, 29 de Maio de 1911, pp. 1157-1164.

intuito de condicionamento no realce dado à «moralizadora acção política da arte, como educadora dos meios populares». A isto chama «nacionalizar a nossa arte».

Com o mesmo fito, o Governo reviu os conteúdos do ensino das belas-artes, a organização dos museus e até o regime de bolsas de viagem ao estrangeiro. A nacionalização da arte passaria pela procura da especificidade portuguesa, que porém não é definida para lá do apreço pelo naturalismo e pelos conceitos de *sinceridade* e *verdade*. Os museus deveriam ser «padrões, tanto quanto possível, vivos, da nossa cultura e modo de ser típico, através dos tempos».

Nos anos trinta, o apelo tornou-se totalitário. Devia o novo regime controlar a actividade artística? As respostas dos artistas foram, em certos casos, mais veementemente afirmativas do que as dos políticos. Em 1936, o pintor Severo Portela Júnior reclamou «a formação duma nova mentalidade artística [...] sob a influência da acção disciplinadora do Estado».² Esta vocação totalitária nunca se concretizou, ao contrário do que sucedeu na Alemanha nazi e na União Soviética, mas sustentou a última mutação do discurso patriótico. Os apelos artísticos em nome da Nação converteram-se em apelos artísticos em nome do Estado.

No discurso proferido em 25 de Junho de 1942, Oliveira Salazar considerou necessário e urgente «pôr a arte e a literatura ao serviço dos valores lusíadas. Para isso», lê-se no *Diário de Coimbra*, «devem uma e outra buscar nas fontes vivas da Nação – na sua história, na sua tradição, no seu modo de ser, na sua alma, enfim – o motivo e a inspiração da obra de beleza a realizar, – estranhas, portanto, às sugestões das coisas estrangeiras.» Concluindo, o presidente do Conselho pediu:

«Que, no redobrar de esforços exigidos por esta época de ressurgimento, se não desprendam (os intelectuais e os artistas) do que em nós é comandado pela natureza, ou pela história, ou pelas qualidades de inteligência e coração, para, sendo do nosso tempo, sermos da nossa terra.»

O jornalista glosou o pensamento de Salazar, mas extremou-o, dando assim o último (e fatal) passo:

² Portela Júnior, *Arte Antiga, Arte Moderna*. Lisboa, 1936, pp. 80-81. Cf. o nosso trabalho *O Poder da Arte*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2006, pp. 41 e ss.

«O apelo de Salazar não pode ter outro sentido. Ele fê-lo numa hora bem grave para a Europa e para o Mundo, numa hora em que a guerra ameaça destruir a arte e a cultura das nações. Importa, por isso, que os artistas e os intelectuais portugueses, em frente desta ameaça, saibam defender-se das sugestões maléficas vindas lá de fora, e procurem firmar-se cada vez mais e melhor no campo do que é nacional, a fim de, defendendo a pureza da sua inspiração e do seu acto criador, defenderem também os valores humanos que fazem a personalidade forte de Portugal.

A Nação é muito rica de motivos de beleza. Não há necessidade de ir procurá-los fora das fronteiras. Isso seria esquecer que nós temos um património moral e cultural inesgotável para o trabalho da inteligência e da arte. Há razões ponderosas e de sobra para darmos este exemplo ao Mundo. *É preciso que a arte e a literatura completem, em seu domínio próprio, a obra política e administrativa que entre nós se operou sob o signo do Estado Novo.*»^[3]

Classicismos nacionais

A exaltação do poder do Estado conduziu a uma nova modalidade de nacionalismo arquitectónico: o classicismo monumental totalitário. Os regimes autoritários e totalitários de entre as duas guerras mundiais promoveram o *revivalismo tradicionalista* em bairros sociais e pequenos edifícios públicos, veiculando desse modo uma ideologia ruralista. Ao mesmo tempo, porém, e sem sombra de contradição, afirmaram categoricamente o poder do Estado em grandiosos edifícios de inspiração clássica. Não haverá, como já escrevemos, uma contradição insanável no facto de um regime racista como o nazi transformar o classicismo, de raiz grega e romana, no modelo dos maiores edifícios estatais?^[4]

A Alemanha nazi, a União Soviética estalinista, a Espanha franquista e Portugal salazarista responderam a esta objecção procedendo à *nacionalização do classicismo*, processo cujas raízes parecem aliás ser anteriores aos anos trinta. Cada um destes países invocou, não a arte greco-romana propriamente dita, mas as variantes clássicas desenvolvidas na Europa após

³ A. M., «A arte e a literatura ao serviço da Pátria», *Diário de Coimbra*, Coimbra, ano XIII, n.º4069, quinta-feira, 16 de Julho de 1942, p. 1. Itálicos nossos.

⁴ Ver o nosso trabalho *O Poder da Arte*, p. 24.

o Renascimento. O nazismo filiou a sua arquitectura no neoclassicismo prussiano de início do século XIX; o franquismo, no Escorial e no Museu do Prado. No processo longo de criação de um estilo neo-russo na segunda metade do século XIX, difundiu-se, ainda antes da Revolução de Outubro, a convicção de que na época de Pedro o Grande se teria desenvolvido um estilo arquitectónico original, classificado por Ilia Bondarenko, um dos seus primeiros estudiosos, como uma «"nacionalização" do classicismo tardio». Outros autores viram na arquitectura da época de Catarina II e de Alexandre I o auge da arte nacional russa. E assim, embora até aos anos de 1930 o carácter nacional estivesse associado sobretudo à arte antiga e popular, surgiu a ideia de que existe uma especificidade nacional na arte do tempo de Pedro o Grande.^[5]

Estilo pombalino

Em Portugal, os nacionalistas mais exaltados exigiram a cópia do estilo pombalino. Assim fez, algo atabalhoadamente, o articulista da revista *A Arquitectura Portuguesa*, em 1939. Intimou os arquitectos a «criar um estilo português» ou, se não soubessem como fazê-lo, a reproduzir «o manuelino, o D. João V ou o pombalino fielmente, e mesmo servilmente».^[6]

A revalorização do estilo pombalino no contexto do Estado Novo constitui uma novidade assinalável, porquanto o ódio liberal ao absolutismo produzira, no século XIX, variadas diatribes contra a sua arte. Em *Questões de Literatura e Arte Portuguesa*, Teófilo Braga verberou no Real Edifício de Mafra a falta de gosto e de respeito pela nobre tradição construtiva gótica, concluindo de modo lapidar:

«A intervenção da autoridade na Arte produz o alinhamento, como o pedantismo das arcádias produz a poesia correcta, bem metrificada, mas fria. O excesso de absolutismo exercido pelo marquês de Pombal acabou de matar a arquitectura portuguesa; o *estilo pombalino* é um documento moral.»^[7]

⁵ Evguenia Kiritchenko, «Style russe et néo-russe, 1880-1910», in: *L'Art Russe dans la Seconde Moitié du XIX^e Siècle: en quête d'identité*, Paris, Musée d'Orsay, 2005, pp. 149-150.

⁶ «Façam-se casas portuguesas em Portugal», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, III série, ano XXXI, n.º 46, Janeiro de 1939, p. 9.

⁷ Teófilo Braga, *Questões de Literatura e Arte Portuguesa*. Lisboa, 1881, p. 172.

O apreço parece ter-se acentuado cerca de 1940, em parte como resposta ao classicismo monumental nazi. Isso está evidente na recepção crítica da exposição Moderna Arquitectura Alemã, patente em Lisboa em Novembro de 1941. Vários autores, impressionados com o carácter afirmativo que se desprendia das maquetes e fotografias, encontraram no pombalino um digno equivalente. Para o jornalista Dutra Faria, ambas as arquitecturas exprimiam «uma política de máxima tensão autoritária».^[8] As «afinidades com o nosso pombalino, nas arcadas da Praça circular de Berlim e na uniformidade das janelas das construções urbanas», levaram outros articulistas a antever, com agrado, «o efeito monumental que se pode[ria] tirar da nossa arquitectura chamada pombalina».^[9] A confirmar esta íntima comunhão, Albert Speer, o arquitecto de Hitler, que se deslocou propositadamente a Lisboa, de automóvel, para inaugurar a exposição, declarou ter ficado «deslumbrado» com a Lisboa pombalina.^[10]

A referência encomiástica à arquitectura pombalina levou os discursos nacionais a distanciarem-se do padrão oitocentista. Em 1940, o crítico de arte Fernando de Pamplona ainda considerou o Pavilhão de Honra e de Lisboa, concebido por Cristino da Silva, «a obra-prima arquitectónica» da Exposição do Mundo Português. Graças ao modo como evocava as «nossas mais sugestivas tradições artísticas», mantendo-se contudo «viva e actual», às suas «linhas majestosas e elegantes» e às sugestões da Casa dos Bicos, da Torre de Belém e do gótico em geral, apresentava-se como o verdadeiro *padrão* de reoportuguesamento.^[11]

Apesar do entusiasmo, tais palavras pareciam, nessa data, velhas, ultrapassadas, artisticamente inconsequentes. Os novos tempos estavam a criar um novo discurso. Em vez do estrito (e facilmente condenável) historicismo de Fernando de Pamplona, Élie Lambert, acolhendo os ensinamentos de Reynaldo dos Santos, defendeu a existência de «caracteres originais» na

⁸ Dutra Faria, «A propósito da exposição de arquitectura alemã», *Ação*, Lisboa, ano I, n.º 30, 13 de Novembro de 1941, p. 5. Ver o nosso trabalho «Recepção da arte nazi em Portugal», in: Mário Matos e Orlando Grossegeisse (org.), *Zonas de Contacto. Estado Novo / III Reich*, Perafita, TDP Edições, 2011, pp. 95-121

⁹ «Moderna Arquitectura Alemã. Recepção à Imprensa na Sociedade Nacional de Belas-Artes», *A Voz*, Lisboa, ano XV, n.º 5274, sexta-feira, 7 de Novembro de 1941, pp. 1 e 6.

¹⁰ Diogo de Macedo, «Notas de arte – Exposição da Moderna Arquitectura Alemã», *Ocidente*, Lisboa, volume XV, n.º 44, Dezembro de 1941, pp. 438-439.

¹¹ Fernando de Pamplona, «Uma obra de arte: a Exposição do Mundo Português», *Ocidente*, Lisboa, volume XI, n.º 31, Novembro de 1940, p. 172.

arquitectura portuguesa de todos os tempos. Entre essas verdadeiras «constantes» destacam-se a «nobreza», «a simplicidade grave», o «calmo verticalismo», que no século XVIII deram origem à «simplicidade de linhas» do *estilo pombalino*. Assim, a Lisboa pombalina constituía, na sua opinião, a obra «mais nacionalmente portuguesa» que se pode encontrar. E era o seu espírito que Élie Lambert encontrava nas «mais recentes criações do urbanismo» salazarista.^[12]

Estamos no seio das maiores certezas, de onde nascem, como já sugerimos, as atitudes mais inflexíveis. Poucos eram capazes de afrontar a unanimidade em torno dos condicionamentos nacionais. No início da carreira, o jovem músico Fernando Lopes-Graça atreveu-se a esse sacrilégio inesperado. O seu caso ajuda a entender a deriva geral.

¹² Elie Lambert, *L'Art Portugais*. Separata de *Annales de l'Université de Paris*, 1948, pp. 6, 18 e 19.

14. O desamparo de Fernando Lopes-Graça

Sumário: **Recusa radical.** O desamparo identitário da música portuguesa e seu contraste com as artes plásticas. A carência de fundamentação erudita até ao início do século XX. As dúvidas em relação à existência de uma «escola musical portuguesa». **Meandros folclóricos e essenciais.** As objecções essencialistas ao folclorismo musical. Armadilhas da caracterologia. Fernando Lopes-Graça contra o «lunatismo musical nationaleiro» e a polémica com Ruy Coelho (1931). **Ausência de uma escola nacional.** A falta de «tradição erudita» e de génios na música, segundo Fernando Lopes-Graça. Situação desfavorável da música em relação à literatura e às artes plásticas. **A dificuldade dos práticos.** Fernando Lopes-Graça *versus* Ruy Coelho: a primeira polémica identitária entre artistas. Pioneirismo de Lopes-Graça no ataque aos lugares-comuns do nacionalismo cultural. O conflito entre os *teóricos* e os *práticos* da arte nacional. **Razões estéticas e ideológicas.** As objecções ideológicas e políticas de Fernando Lopes-Graça em relação ao nacionalismo musical de Ruy Coelho. A resposta de Ruy Coelho. O interesse de Lopes-Graça pelo folclore a partir de final dos anos trinta. A sua busca de um «nacionalismo essencial» com projecção universal.

Em 1931, contando apenas vinte e cinco anos, Fernando Lopes-Graça entrou em confronto com Ruy Coelho, uma figura marcante da música portuguesa desse tempo. A ousadia durou cinco anos e estendeu-se à publicação das peças num volume com o pitoresco título de *A Caça aos Coelhos e Outros Escritos Polémicos*. No campo da arte nacional, esta polémica ocupa um lugar único.

Recusa radical

Temos mostrado que a procura de uma especificidade nacional portuguesa nasceu incertamente em meados de Oitocentos, ganhou uma forte expressão nos anos noventa e atingiu o paroxismo em pleno Estado Novo, nas décadas de trinta e quarenta. A criação das artes nacionais parece ter assentado em duas características basilares: o carácter estereotípico das propostas de reaportuguesamento e a tendência para uma abordagem essencialista. As convicções, apesar da firmeza com que se apresentavam, não eram incontroversas e, pelo contrário, resistiam mal às objecções dos raros que a ela se opuseram. O que mais surpreende é a anulação voluntarista da dúvida em proveito de afirmações categóricas, sobretudo quando comparada com o questionamento das fontes de portuguesismo realizado por alguns músicos. A imponderabilidade da *escola portuguesa de pintura* e da *casa portuguesa* não moderou a arrogância dos patriotas. Inversamente, o rico filão folclórico revelou-se insuficiente para resolver as inquietações de alguns sinceros defensores de uma «música portuguesa», nos quais parece haver uma espécie de «desamparo original».

As fontes desta situação são várias. O desamparo resulta de os músicos terem questionado mais cedo e de forma mais sistemática os modos de nacionalização. Nas artes plásticas, a cisão estabeleceu-se entre os defensores e os críticos (ou indiferentes) da leitura nacional. Na música, o conflito lavrou dentro dos próprios defensores, entre os que se satisfaziam com receitas estereotipadas, sustentadas pela eloquência nacionalista, e os que continuavam à procura de novos caminhos.

Tal como se verificou na pintura e na arquitectura, a nacionalização da música podia adoptar duas fundamentações principais: a erudita e a popular. Se o manuelino, Grão Vasco e Nuno Gonçalves constituíram fortes

esteios eruditos, a *casa portuguesa* tendia a reclamar sobretudo pergaminhos populares. Na música, esta harmonia de meios não se observa. Até ao início do século XX, o desconhecimento da história da música erudita portuguesa inviabilizou a criação de modelos de reaportuguesamento comparáveis ao decorativismo manuelino. Depois, quando o Renascimento Musical começou a revelá-la, alguns músicos mantiveram sérias dúvidas sobre a especificidade nacional da música portuguesa antiga. Restava a fonte popular, amplamente sorvida desde o século XIX. O desamparo de Fernando Lopes-Graça assentou nas duas vias. No início dos anos trinta, quando polemizou com Ruy Coelho, não acreditava no valor de uma «escola musical portuguesa» e duvidava que se pudesse aportuguesar a música através do folclore. Recusava, então, globalmente, o nacionalismo musical, «uma coisa em que», escreve Fernando Lopes-Graça, «não acredito, que nego e que combato».^[1] Não conhecemos afirmação mais radical do que esta.

Meandros folclóricos e essenciais

Nada no fluir da arte nacional portuguesa explica uma recusa tão veemente. É verdade que o folclorismo, que pareceu durante algum tempo a via natural para o nacionalismo musical, ganhara detractores no início do século XX. As críticas eram feitas em nome de *constantes nacionais* mais profundas, conquanto indefiníveis, que, no estertor dos anos cinquenta, subsistiam como desígnio do patriotismo artístico. Enquanto na pintura a busca oitocentista de uma «escola portuguesa» se orientou naturalmente para as características essenciais e a solução erudita neomanuelina cedeu, sem sobressalto, perante a pseudotradicional *casa portuguesa*, na música o essencialismo parece ter constituído o principal respaldo das objecções ao folclorismo. Em 1911, a afirmação do essencialismo na música tomou em Luís de Freitas Branco a forma de defesa de um «nacionalismo inconsciente», mediterrânico. Ora, esta atitude parece excluir (e exclui mesmo no caso de Luís de Freitas Branco) o recurso sistemático aos cancioneiros como fonte de composição.

¹ Fernando Lopes-Graça, *A Caça aos Coelhos e Outros Escritos Polémicos*. Lisboa, Edições Cosmos, 1976, p. 39.

O mesmo Luís de Freitas Branco revelou em 1943, em carta a Vianna da Motta que a longa permanência no campo desenvolvera nele a repulsa pela mitificação despudorada da vida campestre. E já no final da vida, Vianna da Motta dizia que «arte nacional» é a que exprime os sentimentos especificamente portugueses; «música nacional» é a que se inspira nos nossos traços idiossincráticos, entre os quais destaca a tendência «amorosa».^[2]

O essencialismo, que dominou os discursos identitários da primeira metade do século XX, culminou na consagração de uma abordagem caracterológica. Talvez não seja despropositado lembrar a importância desta leitura, porque foi ela que permitiu unificar os campos mais díspares da cultura, através de qualificativos de valia geral.

Quando Fernando Lopes-Graça entrou em polémica com Ruy Coelho, estava madura a ideia de que a *portugalidade* constituía uma disposição geral, etnicamente fundamentada, como tentava mostrar a antropologia física de Mendes Correia. Esse «carácter» português, historicamente invariável e identificado com a saudade, o misticismo, etc., estabelecia semelhanças entre a literatura, as artes plásticas e a música. E oferecia também as suas inevitáveis armadilhas. Teresa Cascudo refere que Santiago Kastner, desejando a todo o custo mostrar a portugalidade de uma peça atribuída a João de Sousa Carvalho, exaltou o seu carácter «tão lusitano». Mas os documentos vieram provar que ela havia sido composta pelo napolitano Mattia Vento (1735-1776).^[3]

É na caracterologia que se integram as definições de portuguesismo traçadas nas artes plásticas por Reynaldo dos Santos e na música por Luís de Freitas Branco. Este último acreditava que o artista exprimia inconscientemente a nacionalidade através da sua sensibilidade lírica, idealista e sentimental. Estes caracteres não se reportam apenas à música, mas também às artes plásticas e à literatura. São a consequência de uma *índole* própria dos portugueses, sistematicamente procurada a partir de final do século XIX (apesar dos seus antecedentes remotos) e consagrada na síntese de Jorge Dias, produzida em 1950.^[4]

² Palavras de Vianna da Motta numa entrevista concedida a Fernando Lopes-Graça. (Fernando Lopes-Graça, *Viana da Mota*. Lisboa, 1949, p. 46.)

³ Teresa Cascudo, *A Tradição Musical na Obra de Fernando Lopes-Graça. Um estudo no contexto português*. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2001, p. 154. Dissertação policopiada.

⁴ Na obra *Cravistas Portugueses*, Santiago Kastner definiu o *portuguesismo* artístico a partir dos seguintes caracteres: misticismo, ternura, saudade, grande humanidade e simplicidade. (Teresa



Fernando Lopes-Graça (Proveniência:
<http://rebaldeira.com/arquivos/pessoas/fernando-lopes-graca/>)

Fernando Lopes-Graça começou por combater o folclorismo, mas talvez não tenha assumido as últimas consequências da leitura essencialista. Pelo contrário, o seu ataque ao «lunatismo musical nacional» de Ruy Coelho visou também um certo essencialismo decorativo e estereotipado.

A identidade nacional em arte foi objecto de certezas que nem por serem apriorísticas deixaram de se manifestar com veemência. As dúvidas eram silenciosas e, no campo historiográfico, manifestavam-se sob a forma de objectividade estrita ou, melhor dizendo, de cientismo. Ora, Fernando Lopes-Graça, como criador, não pôde iludir a questão. Mais ainda: acabou

Cascudo, «Razão vs. Quimera na musicologia portuguesa da primeira metade do século XX», in: António Pedro Pita e Luís Trindade [coord.], *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português (1900-1950)*. Coimbra, Ariadne Editora/CEIS20, 2005, sobretudo pp. 408 e ss.)

por valorizar a dimensão nacional das artes. Antes, porém, travou com Ruy Coelho um combate solitário, porque onde a quase totalidade dos artistas e dos críticos encontrava certezas, ele apontava dúvidas; de onde a maioria extraía essências indiscutíveis, ele retirava valores e ideologia duvidosos; ao orgulho patriótico, contrapunha o preconceito nacionalista. Não será exagerado dizer que no princípio dos anos trinta Lopes-Graça estava só, como músico e intelectual, no que à arte nacional diz respeito.

Ausência de uma escola musical

O desamparo de Fernando Lopes-Graça existia em face dos países com fortes tradições musicais. Na sua opinião, o uso deliberado e até voluntarista da música erudita antiga e do folclore como fontes inspiradoras resultava da falta de uma verdadeira escola musical portuguesa. Depois, aceitando a pertinência de uma música nacional, ainda restava saber até que ponto ela se forma por *imitação* ou por *invenção*. No campo da pintura e da arquitectura, o efeito esmagador de Nuno Gonçalves e a força expressiva do classicismo monumental totalitário levaram alguns autores a exigirem a cópia e, como no caso de Eduardo Malta, a recusarem a possibilidade de superação de um modelo com quinhentos anos. Esta vocação conformista, ligada ao respeito pelo passado, não se observou do mesmo modo na música. Porquê?

Talvez valha a pena lembrar a hipótese que o próprio Fernando Lopes-Graça apresentou em 1955: a falta de génios que, «nos três ou quatro momentos históricos em que a nossa cultura estremeceu na clara ou obscura consciência da sua missão nacional», poderiam ter encarnado «os ideais ou tendências da hora».^[5]

A música portuguesa não apresentaria nem «tradição erudita» nem um génio criador. E este é mais um desamparo de Fernando Lopes-Graça, agora enquanto músico português. A pintura e a arquitectura reclamavam uma linha nacional porque tinham tradição, figuras e épocas exemplares. A música parece que não podia ser facilmente nacional porque não dispunha nem de uma nem de outras. Lopes-Graça acreditava na existência de uma «literatura portuguesa» e de uma «pintura portuguesa», mas não de uma

⁵Fernando Lopes-Graça, «A música portuguesa nas suas relações com a cultura nacional», *Vértice*, Coimbra, 1955, cit. por Teresa Cascudo, ob. cit., p. 170.

«música portuguesa».^[6] Enquanto os críticos, desde José de Figueiredo, exultavam com a existência, enfim «provada», de uma «escola portuguesa de pintura», exuberantemente patenteada na exposição dos «Primitivos Portugueses» (1940), Fernando Lopes-Graça apontava as limitações nacionais da música e privava os músicos dos «guias incontestáveis» que existiam nas artes plásticas. Esta ideia era firme em 1931, quando escreveu categoricamente que «não existe música portuguesa», «nunca criámos absolutamente nada», «não contribuímos no que quer que seja para a evolução da música».^[7]

A orfandade em relação a um mestre incontestável parece afectar os compositores da primeira metade do século XX, desde Vianna da Motta, para quem o problema da música nacional era insolúvel enquanto não surgisse «um Camões que fosse músico»,^[8] até Ruy Coelho, que em 1931 não vislumbrava a peça original, «de carácter nacional», que fosse tão «profundamente lírica» como as de Bernardim Ribeiro, tão «superiormente popular» como as de Gil Vicente e tão «épica» como em Camões.^[9] Todos os defensores de uma expressão portuguesa da música se confrontaram com esta reconhecida ausência. «O que é poesia, ou pintura portuguesa, sabemos nós todos, instintivamente.» – Afirmou Vianna da Motta. – «Mas Portugal ainda não teve músicos à altura dos seus poetas, dos seus pintores ou dos seus escultores.»^[10] O próprio Fernando Lopes-Graça acentuou, em 1952, o atraso da música em relação às outras artes, desde o Renascimento ao século XIX. João Domingos Bomtempo não se compara a Almeida Garrett e Augusto Machado nada significa ao lado de Eça de Queirós.^[11]

⁶ Escreveu Fernando Lopes-Graça em 1943: «O *processus* histórico da música portuguesa (se *processus* há no que não apresenta uma feição orgânica) é descontínuo, cheio de hiatos, sem núcleos vitais e sem figuras realmente representativas.» (Fernando Lopes-Graça, «Criação e crítica na música portuguesa» cit. por T. Cascudo, ob. cit., p. 171.)

⁷ Fernando Lopes-Graça, «L'état actuel de la culture musicale au Portugal», cit. por Teresa Cascudo, ob. cit., p. 172.

⁸ Palavras de Vianna da Motta numa entrevista concedida a Fernando Lopes-Graça. (Fernando Lopes-Graça, *Viana da Mota. Subsídios para uma biografia incluindo 22 cartas ao autor*. Lisboa, 1949, p. 46.)

⁹ Ruy Coelho, *La Musique Portugaise, la Langue et l'État*. Lisboa, 1931, p. 5.

¹⁰ Fernando Lopes-Graça, *Viana da Mota*. Lisboa, 1949, p. 46.

¹¹ Fernando Lopes-Graça, «A música portuguesa, breves considerações pessoais», *O Comércio do Porto*, 8 de Janeiro de 1952, cit. por T. Cascudo, ob. cit., p. 173.



Ruy Coelho fotografado para a revista *Ilustração*, 1 de Dezembro de 1921.

A dificuldade dos práticos

Na polémica com Ruy Coelho, Fernando Lopes-Graça realiza um ataque quase definitivo ao carácter estereotípico de muitas manifestações da arte nacional. Em rigor, só não é o primeiro porque, no seu campo específico, Joaquim de Vasconcelos criticou veementemente a apropriação patriótica do estilo manuelino nos anos de 1880. E António Sérgio soube opor-se, em 1912 e 1913, à ânsia de uniformidade, à recusa do estrangeiro e à intransigência estética e ideológica.^[12] Mas é a primeira polémica propriamente dita, com dois contendores esgrimindo publicamente sobre o que é ou deveria ser a arte nacional. Excluindo a voz isolada, embora sempre afirmativa daquele ilustre historiador de arte, vimos o enfoque nacional conquistar os estudiosos, os artistas e, genericamente, os patriotas. Em 1930, o movimento ainda é ascendente. O facho levantado por Ramalho Ortigão e espartado por José de Figueiredo, jorrava com um vigor crescente graças a Reynaldo dos Santos. Faltavam ainda cerca de dez anos para a exposição dos «Primitivos Portugueses» e para as belicosas reivindicações naciona-

¹² António Sérgio, *Correspondência Para Raul Proença*. Lisboa, Publicações Dom Quixote e Biblioteca Nacional, 1987, pp. 50, 63 e 211-217.

listas da revista *A Arquitectura Portuguesa* e vinte para a emblemática obra sobre *O Estilo Manuelino*.

A polémica não marca o início do declínio da arte nacional. Pelo contrário, é nas duas décadas seguintes que o nacionalismo artístico atinge a sua expressão mais exacerbada, tanto nas artes plásticas como na própria música. Foi portanto em contracorrente, num contexto cultural adverso, que Fernando Lopes-Graça se lançou contra um estereótipo que, nas outras artes, ainda não fora contestado. A ideia tão confusa de uma *casa portuguesa* começou a ser abertamente questionada em 1948, no âmbito do congresso do Sindicato Nacional dos Arquitectos, enquanto na pintura e na escultura a ruptura se realizou a título quase individual, com polémicas ocasionais na transição para os anos cinquenta.

Fernando Lopes-Graça e Ruy Coelho são dos raros artistas (e não críticos ou historiadores de arte) a debater o assunto. Isto é muito importante porque muitas propostas de reaportuguesamento partiram de *pedagogos* e *patriotas* e tenderam a ser ou tão simplistas como os nós de Baldaque da Silva ou tão vagas que não serviam para nada, como aconteceu no debate entre Cottinelli Telmo e o Conselho Superior de Obras Públicas acerca da fachada da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. O que daqui resulta é, sem dúvida, muito relevante, apesar de Fernando Lopes-Graça se remeter ao papel, muito mais fácil, de crítico, e, nessa conformidade, se ter recusado a enunciar os modos de reaportuguesamento.

A polémica com Ruy Coelho mostra o vigor do conflito entre a *teoria* e a *prática* ou, melhor dizendo, entre os *teóricos* e os *práticos*. No desconfortável papel de criador, Ruy Coelho exigiu a Lopes-Graça que explicasse, «por obras e não por palavras», «o que é ser compositor nacionalista», lembrando-lhe que: «Por palavras é fácil... por obras... é muito difícil...» E este, assumindo o seu estatuto de crítico, respondeu como se esperava: «o crítico o que tem, o que pode, o que deve é provar o que tiver de provar justamente por palavras e não por obras».^[13] Também na música a defesa intransigente do primado da nação não foi suficiente para estabelecer os princípios incontroversos de uma estética nacional. Revelou-se sempre mais fácil defender ou falar perfunctoriamente da arte nacional do que enunciar as suas características.

¹³ Fernando Lopes-Graça, *A Caça aos Coelhos*, p. 39.

Razões estéticas e ideológicas

De onde vem, portanto, o desamparo de Lopes-Graça relativamente à música nacional? Provém de a sua estima pela música tradicional não estar enxertada num patriotismo exacerbado. Provém de ele colocar em primeiro plano o critério estético. Provém das suas convicções ideológicas, que impediam uma apropriação simplificada, de índole neogarrettiana, do legado popular. Provém, por fim, de uma razão estritamente política. Não é sem pudor (e aspas) que usa a expressão «"nacionalismo" musical». O problema não estava nos primeiros nacionalistas, como Vianna da Motta e Alfredo Keil, cuja «simplicidade ou ingenuidade de processos» constituía, na sua opinião, o reflexo perfeito da «sinceridade de propósito». O problema residia nos músicos do seu tempo, que pretendiam «valorizar-se em função de tal crédito estético», «que propositadamente se confundia com um credo político».^[14] Com estas palavras, Lopes-Graça destaca claramente o aproveitamento ideológico do nacionalismo artístico realizado durante o Estado Novo.

Fernando Lopes-Graça visou em Ruy Coelho a «aguadilha místico-poética do ensosso e alambicado corifeu do *nacionalismo* poético português»^[15] e o «lunatismo musical nacionalheiro»,^[16] que, no campo do discurso escrito, correspondia a «falar, de olhos em alvo, na Raça, na Voz da Raça, no Génio da Raça»; babar-se «pelo nosso Folclore, esguichar ódio e desprezo pelo germanismo, pelo italianismo, pelo eslavismo, por todos os *ismos* que o *ismo* nacional vitupera e abocanha»; dedicar «odes à saudade, elegias ao rouxinol de Bernardim»; soluçar «com as guitarras de Alcácer-Kibir» e orar «pelo Encoberto»; desfiar enfim «o obsoleto rosário das sandices, do lirismo e da retórica do *nacionalismo*».^[17]

Ruy Coelho respondeu no folheto *Os Grilos da «Seara»* com uma frase de Wagner: «O Povo é força eficiente na criação da obra de arte.» O extremado nacionalismo conduziu-o perto da acusação de traição à pátria por motivos artísticos, o que aliás também se observou nalguns críticos de pintura e de arquitectura. Que Fernando Lopes-Graça diminua

¹⁴ Fernando Lopes-Graça, *Viana da Mota. Subsídios...*, p. 15.

¹⁵ Texto de 1931, republicado em Fernando Lopes-Graça, *A Caça aos Coelhos e Outros Escritos Polémicos*. Lisboa, Edições Cosmos, 1976, p. 131.

¹⁶ Texto de 1943, *idem*, p. 224. A expressão fora já usada por Fernando Lopes-Graça em 1932. (*Idem*, p. 221.)

¹⁷ Folheto *A Caça aos Coelhos: o último tiro* (1931), republicado na obra citada, p. 76.

o folclorismo musical é, para Ruy Coelho, uma atitude antipatriótica. Esse «inimigo do Povo português», acusa Ruy Coelho, não reconhecendo «a existência dessa maravilhosa riqueza que é o folclore português – colocou-se contra o interesse comum de todos nós, da Pátria!»^[18]

Depois de criticar violentamente o folclorismo musical para melhor atingir Ivo Cruz e Ruy Coelho, Fernando Lopes-Graça começou a demonstrar, a partir de final dos anos trinta, maior apreço pela possibilidade de renovar a música portuguesa através do folclore. Tratava-se, como escreveu em 1946, de construir deste modo «uma arte nacional individualizada no estilo e no conteúdo».^[19] O interesse pelo uso da música tradicional conduziu-o, segundo Teresa Cascudo, à criação de um «folclore imaginário» na década de cinquenta.^[20] Aliás, em 1958, não hesitou em colocar-se, com Ruy Coelho, dentro do «nacionalismo mais ou menos folclorizante», experimentado, «com resultados em tantos casos brilhantes e não raro geniais», por Chopin, Mussorgsky, Stravinsky, Falla, Bartok, Villa-Lobos, etc. Admitindo que o «nacionalismo folclorizante» se encontrava «historicamente esgotado», continuava a considerar fecunda a busca de um «nacionalismo essencial», que não se fechasse aos «influxos exteriores» e que aspirasse a uma projecção universal.^[21] A aproximação ao *folclorismo*, depois de o ter recusado, assenta numa única (e bem frágil) prevenção, aliás comum nas artes plásticas: «evocar costumes, lendas, fisionomias de Portugal» através da evocação da «alma», do espírito do povo, em vez de se limitar ao «pitoresco fácil e garrido». Ei-lo falando de um «velho fandango [...] bem português», que viu dançar em Alcobaça.^[22] Um pouco mais de vinte anos depois da polémica, Fernando Lopes-Graça defendia afinal o primado da arte nacional. Não será este um último desamparo? O desamparo de quem viveu em pleno o apogeu e a queda da referência nacional em arte?

¹⁸ Ruy Coelho, *Os Grilos da «Seara»*. Lisboa, Tip. da Empresa do Anuário Comercial, 1931, p. 35.

¹⁹ Fernando Lopes-Graça, «Apontamento sobre a canção popular da Beira Baixa», cit. por Teresa Cascudo, ob. cit., p. 224.

²⁰ Teresa Cascudo, ob. cit., pp. 254 e 262 e ss.

²¹ Fernando Lopes-Graça, *A Música Portuguesa e os Seus Problemas*, Lisboa, Edições Cosmos, 1974, pp. 58, 64, 74 e 211. Em 1968, Fernando Lopes-Graça continuava a afirmar que «o que na realidade se acha ultrapassado (para empregar o termo muito prezado pelo “vanguardismo” artístico e que não é grandemente do meu gosto) é a estética do “nacionalismo” folclorizante, com todo o pitoresco, o garrido que este comporta, ou comportava, e que não raro traía a realidade profunda, vivencial, do povo que se propunha cantar». (*Idem*, p. 275.)

²² Autógrafo de Fernando Lopes-Graça, cit. por Teresa Cascudo, ob. cit., pp. 263-264.

15. Internacionalismo dissolvente

Sumário: Os nacionalismos em face do estrangeiro: uma animosidade congénita. O conceito de «arte moderna». **Raízes oitocentistas.** O antimodernismo totalitário coroa um longo processo de rejeição da arte estrangeira ou sem pátria. Ataques de Salazar e de Raul Lino aos «estrangeirismos perniciosos». Almeida Garrett contra as «estrangeiriscas». Adões Bermudes atribui à influência estrangeira a falta de «unidade estética» da arquitectura. *A casa portuguesa* concentra os discursos mais violentos contra o «cosmopolitismo». O problema da arquitectura portuguesa feita por estrangeiros. O paradoxo estruturante da arte nacional: renovar pela tradição. Novo e moderno. Antigo e tradicional. O apelo do *moderno* e do *modernismo*. Combate terminológico. **Antimodernismo totalitário e degeneração social.** A feição estética, moral e nacional do antimodernismo. A arte como expressão colectiva. Limites impostos pelos regimes autoritários e totalitários à originalidade individual. O discurso de Hitler em 1937. Organicismo social. O temor da degenerescência social. O modernismo como patologia. A «arte degenerada» na Alemanha nazi e a obra de Schultze-Naumburg. A norma antimoderna nazi na revista de propaganda *Sinal*. **Bizarria, moda, raça, nação, fealdade, religião.** O antimodernismo em Portugal entre os anos dez e sessenta. Os tópicos do ataque. A importância dos «valores epigonais de Oitocentos» (José-Augusto França) e a persistência do dogmatismo estético que lhes está associado. O dogma nacional também foi estético. O modernismo como excentricidade. A «cultura do feio» (Eduardo Frias). Mário Saa e o preconceito antijudaico. A responsabilidade do Estado para conter o modernismo. **Carácter judaico da arte moderna.** As ideias de Mário Saa. Reiteração do judaísmo

da arte moderna por Fernando de Pamplona. A recusa da «mestiçagem artística». **Apelos à estatização do antimodernismo.** Fenómeno dos anos trinta e quarenta. A ausência de qualificação ideológica numa opção modernista de António Ferro em 1921. A investida contra o modernismo na década de trinta. O carácter antiportuguês da arquitectura moderna. A acção de Raul Lino. **Antimodernismo nacional.** Fernando de Pamplona culmina a feição nacionalista do antimodernismo. Injúria ao espírito, à identidade e à independência de Portugal. O carácter apátrida do modernismo. Equivalência entre internacionalismo estético e internacionalismo político. **Domesticação da arte moderna.** A possibilidade de uma arte modernista e nacionalista. A domesticação da arte moderna como resistência estética e manipulação terminológica. Reconhecimento da «aquietação» da arte moderna nos anos trinta. A busca de um «equilíbrio» e a crítica paternalista aos «excessos», anarquismo e espírito doentio do Primeiro Modernismo. A «pacificação» defendida por Salazar, António Ferro e Fernando de Pamplona. Acção do SPN/SNI no sentido da domesticação da arte moderna. **Antimodernismo religioso.** O derradeiro encarniçamento dos herdeiros do academismo oitocentista nos anos cinquenta e sessenta. Agostinho Veloso e a recusa religiosa do modernismo. Surrealismo e abstraccionismo. **Declínio do antimodernismo.** A acção da Fundação Calouste Gulbenkian. A exposição de 1958. Anacronismos antimodernos nos anos sessenta.



O nacionalismo artístico adquiriu, nos anos trinta, um discurso duplo: *mavioso*, quando se tratava de atrair os artistas para os temas e valores alegadamente portugueses; *ríspido*, ao criticar o acolhimento dos modelos estrangeiros. No acto inaugural da exposição dos trabalhos realizados no âmbito da IV Missão Estética de Férias, o pintor Joaquim Lopes exortou os artistas a lançarem os olhos sobre a «grande epopeia» marítima, a libertarem o coração e o espírito de «perniciosas e estranhas influências» e a encetarem «uma arte de verdadeiro e nítido sentido português».^[1] As «perniciosas e estranhas influências» de que fala Joaquim Lopes têm vários nomes: *moderno*, *modernismo* e *internacionalismo*.

¹ Joaquim Lopes, *Do Regionalismo ao Nacionalismo na Arte*. Porto, 1940, pp. 43-44.

A luta contra o «internacionalismo artístico» em nome da identidade nacional e da ideologia constitui um traço comum dos regimes autoritários e totalitários. A ideia de pureza alemã serviu ao regime nazi para confiscar dezasseis mil quadros pós-impressionistas e expor uma parte deles à irrisão pública na Exposição de Arte Degenerada. A atitude antimoderna é, portanto, em parte, uma consequência do nacionalismo. Mas de que arte moderna estamos a falar?

«Moderno. Toca-se no vocábulo e, magicamente, salta uma floresta de sentidos concretos.» Assim escrevia o ensaísta Manuel Antunes em 1957, lembrando que «o termo “moderno” atingiu uma extrema latitude, poder-se-ia dizer até, uma extrema equívocidade. Latitude e equívocidade que se complicam pela carga afectiva com que o termo é recebido. Para estes[,] “moderno” significa tudo o que há de bom, de belo, de verdadeiro; para aqueles, “moderno” significa tudo o que há de mau, de falso, de execrável.»^[2] Daqui resulta a impossibilidade de definir a *arte moderna*?

A recepção crítica da arte moderna mostra um conceito estável. Apesar das discussões em torno da palavra *moderno*, o seu sentido é suficientemente claro para adeptos e adversários. Do ponto de vista estético, os adversários incluem na «arte moderna» o impressionismo, o expressionismo, o *fauvismo*, o cubismo, o surrealismo e o abstraccionismo. Todas estas correntes tenderiam para a *des-realização*, ou seja, para se afastarem da realidade e, portanto, para a «desvalorização do conteúdo». «É o caso da preferência dada pelo cubismo às puras relações espaciais da forma,» escreveu o sacerdote jesuíta Agostinho Veloso, «assim como o predomínio incontrastado da cor no *fauvismo*, e ainda o absurdo sistemático do conteúdo, no surrealismo.»^[3]

Raízes oitocentistas

As raízes mais profundas do antimodernismo estão no século XIX. Visto no tempo longo, o antimodernismo totalitário não é surpreendente: apenas coroa um processo, enraizado no movimento nacional oitocentista, de recusa da arte estrangeira ou sem pátria. Como destacou Eric Hobsbawm,

² M[anuel] Antunes, «Moderno e modernidade», *Brotéria*, Lisboa, vol. LXIV, 1957, p. 279.

³ Agostinho Veloso, «Arte abstracta e culto religioso», *Brotéria*, Lisboa, vol. LXIV, 1957, p. 155.

os regimes autoritários e totalitários surgidos a seguir à Primeira Guerra Mundial pareciam destinados a favorecer as vanguardas. A ruptura política parecia reclamar uma ruptura artística. Duas dificuldades impediram esse encontro. Por um lado, a divisão dos intelectuais pela esquerda e pela direita inviabilizou uma consonância significativa e durável com as vanguardas. Por outro, ao populismo político não convinham movimentos culturais minoritários.^[4]

O facto decisivo não é, contudo, a hesitação inicial sobre as possibilidades políticas do modernismo. Significativa é a tendência vincada para os regimes autoritários e totalitários o combaterem. Na verdade, a arte moderna surgiu como uma totalidade política quando foi definida (e vilipendiada) de um ponto de vista nacional.

Em cento e cinquenta anos de arte nacional, não se encontra um real apreço pelo estrangeiro. O que há, permanente e estruturante, é a sua rejeição, multiplicada em mil variantes e alimentada pela desconfiança, pelo medo, pelo desconhecimento e, no Estado Novo, pelo ódio, que é tanto maior quanto a convicção de que o estrangeiro é a real fonte de desnacionalização. Em 1933, Oliveira Salazar atribuiu «o gosto doentio do que é estrangeiro» à «ignorância» e «desprezo das coisas portuguesas».^[5] Veremos adiante que Raul Lino, lendo com júbilo estas palavras, pediu ao estadista, como corolário lógico, o «repúdio inflexível de estrangeirismos perniciosos».

O Estado Novo rematou um processo de amadurecimento secular. Verberar o estrangeiro era um lugar-comum desde que Almeida Garrett confessou «detestar» a «imitação estrangeira», as «estrangeirices», «os estrangeiros de todas as cores e feitios».^[6] Tornou-se habitual lamentar a

⁴ Eric Hobsbawm, «Pròleg», in: David Britt (dir.) *Art i Poder. L'Europa dels dictadors, 1930-1945*. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània / Disputació de Barcelona, 1996, pp. 11-15.

⁵ António de Oliveira Salazar, prefácio a: António Ferro, *Salazar*. Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, [1933], pp. XXXIII-XXXVI.

⁶ Almeida Garrett, introdução à *Lírica de João Mínimo* e ao *Romanceiro*. O mesmo Almeida Garrett exaltava Filinto Elísio por ter encabeçado a «reação contra os galicismos invasores e os estrangeirismos de toda a espécie que tinham corrompido, deturpado, perdido de todo a língua». (Almeida Garrett, «Obras completas de Filinto Elísio. Nova edição, Lisboa 1836-1840», *Revista Universal Lisbonense*, Lisboa, 3.ª série, vol. 4, n.º 28, 14 de Abril de 1842, p. 329.) António Feliciano de Castilho lamentou a «torrente invasora e fatal de estrangeirismo no falar». (António Feliciano de Castilho, *Camões*. 2.ª ed. Lisboa, 1863, tomo II, pp. 41-43.) Em *As Pupilas do Senhor Reitor*, João Semana prefere as mesas do restaurante do Rainha por

difusão perniciososa de soluções construtivas estrangeiras. Todos, críticos e artistas, se deixaram enlevar pelo fulgor identitário das ideias vagas. Desde Garrett que se temia a influência estrangeira, mas foi preciso chegar ao fim do século para Adães Bermudes culpar os outros países da incapacidade da arquitectura portuguesa atingir a «perfeita unidade estética».^[7] Em 1895, Manuel de Macedo destacou alguns casos de «louvável resistência contra a invasão da fancaria importada», «do gosto estrangeiro», do «cosmopolitismo».^[8] *A casa portuguesa* veio reforçar este combate, embora um certo simplismo conceptual associasse cosmopolitismo a civilização e portuguesismo a atraso:

«Actualmente, há apenas duas províncias no país onde o carácter das construções resiste com vantagem à caprichosa invasão do cosmopolitismo e da moda. São a Beira Alta e Trás-os-Montes. Quer dizer, são as duas províncias mais atrasadas e mais pobres, são aquelas cujo acentuado feitio de rusticidade as defende ainda naturalmente dos alindados desvarios da civilização.»^[9]

Apesar de tudo, em 1918 a recusa do estrangeiro já não se podia desencadear sem levar em conta uma objecção inultrapassável: grande parte da história da arquitectura portuguesa foi feita por estrangeiros. E se é verdade que qualquer «neologia cosmopolita» sofre «a influência dos factores étnicos da velha estética existente», a enumeração de artistas estrangeiros (Boutaca, Ludovice, Huguette, Lodi, etc.) é tomada como motivo de vergonha nacional.^[10] Foi essa vergonha que o Estado Novo quis

serem as únicas que mantinham, «sem mescla de estrangeirices, as velhas tradições nacionais». (Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, capítulo XVIII.)

⁷ Adães Bermudes, «Discurso do sr. Adães Bermudes na sessão de 24 de Março de 1895», *Boletim da Real Associação dos Arquitectos Cívicos e Arqueólogos Portugueses*, Lisboa, III série, tomo VII, 1895, n.ºs 3 e 4, cit. por Rute Figueiredo, *Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal (1893-1918)*. Lisboa, Edições Colibri e IHA da UNL, 2007, p. 134.

⁸ Manuel de Macedo, «Nacionalização dos estilos», *Arte Portuguesa*, Lisboa, ano I, n.º 1, Janeiro de 1895, pp. 17-18, e n.º 2, Fevereiro de 1895, pp. 47-48. Artigo subscrito pelo pseudónimo Pin-Sel.

⁹ Abel Botelho, artigo publicado em *A Arquitectura Portuguesa* (1909), citado por Nunes Colares em «Casas portuguesas», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano VIII, n.º 12, Dezembro de 1915, pp. 45-48.

¹⁰ Rúbens, «O ressurgimento do estilo manuelino», *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, II série, n.º 653, 26 de Agosto de 1918, p. 178.

enfrentar e resolver, enquadrando a arte numa ideologia que contesta o individualismo, o colectivismo e a liberdade.

O nacionalismo cultural assenta num conjunto estruturado de axiomas. Um dos mais poderosos reside na obrigatoriedade de os artistas se reportarem a um território. No entanto, um dos principais factores de instabilidade relaciona-se com a dimensão temporal, isto é, com as possibilidades extremas de valorizar o passado ou o futuro, a conservação ou a renovação, o antigo ou o novo. O paradoxo mais estruturante da arte nacional consiste em pretender *renovar pela tradição*.^[11] Daqui decorrem divergências insanáveis entre os que privilegiam a *renovação* e os que acentuam a *tradição*, entre os que querem *impor* a norma decalcada do *antigo* e os que querem *livremente* procurar a *renovação* e até o totalmente *novo*.

A questão nacional começou por ser *moderna, nova*, antes de se tornar *tradicional* e se agarrar ao passado. Na introdução à *Lírica de João Mínimo*, Almeida Garrett escreveu com naturalidade que a escolha de um «assunto moderno, nacional» trazia consigo a necessidade de «um *maravilhoso* nacional, moderno». Não se nota que a palavra *moderno* corporizasse um sentimento de ameaça. Isso veio a acontecer sobretudo com o vocábulo *modernismo*. No início do século XX ainda era fácil juntar *moderno* e *tradicional*, designando-se «casa moderna», isto é, actual, o tipo criado por Raul Lino a partir da etnografia e de referências eruditas. A *casa portuguesa* era, para os seus adeptos, um modo de «modernizar» a tradição, de a renovar.

A difusão de soluções construtivas alheias à tradição e a tendência para hostilizar o novo e inesperado converteram o *moderno* numa palavra incómoda para os nacionalistas.^[12] O alargamento do fosso entre a estética naturalista e historicista e as vanguardas acentuou a diferença terminológica, trazendo para primeiro plano o vocábulo *modernismo*, que já no fim de

¹¹ Anders Aman, *Architecture and Ideology in Eastern Europe During the Stalin Era. An aspect of cold war history*. Nova Iorque e outras, The Architectural History Foundation / The MIT Press, 1992.

¹² Nunes Colares escreveu em Dezembro de 1915, na revista *A Arquitectura Portuguesa*, que numa aldeia dos arredores do Fundão só havia «duas casas a destoar das restantes, isto é, à *moderna*. No mais é o tipo antigo.» Impedir isso equivalia, para ele, a «reagir contra o *modernismo*», contra o apreço basbaque pelo «estilo moderno, à moda». (Nihil, autor anónimo e N. C., «Casa portuguesa. Na última Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Architecto, Sr. Edmundo Tavares», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano VIII, n.º 9, 10 e 12, Setembro, Outubro e Dezembro de 1915, pp. 33-36, 37-40 e 45-48.)

Oitocentos circulava com um sentido pejorativo.^[13] Em 1930, os redactores de *A Arquitectura Portuguesa* previam que a expansão do «modernismo na construção» iria enfraquecer a *casa portuguesa*.^[14]

O modernismo, associado não apenas ao novo e actual mas ao próprio futuro, foi então sujeito a um processo de domesticação.^[15] A ideia de que a «arquitectura moderna» devia estar «subordinada a um sentimento regional»^[16] não era, nos anos trinta, uma antecipação do Segundo Modernismo, mas uma variante do combate pela *casa portuguesa*.

Raul Lino, à frente de muitos outros autores, alertou para a temível infiltração que se estava registando por todo o lado e estabilizou a ideia de que o modernismo se define pelo internacionalismo e pela «ausência de expressão tradicional ou académica».^[17] Em face disso, ou deveria ser erradicado, como ele próprio propunha, ou «domesticado» e aportuguesado. O combate terminológico atingia uma das expressões mais elevadas. Estava em causa o lugar do *moderno* num sistema bipolar, formado pela *nação* e pelo *estrangeiro*.

Antimodernismo totalitário e degeneração social

O antimodernismo tem várias motivações. Ataca-se a estética em nome do academismo tardo-naturalista. Ataca-se a moral em nome de Deus. Ataca-se o internacionalismo em nome da Nação. E ataca-se o judaísmo e a «negritude» em nome da Europa e do Ocidente. Os regimes totalitários

¹³ Ricardo Jorge enviou de Paris impressões irritadas acerca da «arte novíssima», da «modernice» que se estava espalhando dia a dia. (Ricardo Jorge, *Canhenho dum Vagamundo*. 2.ª ed. corrigida. Lisboa, 1922, pp. 171-183.)

¹⁴ Este facto traduzia um fenómeno mais amplo: «um sentimento de modernismo invadiu a mente humana». Não podendo evitá-lo, convinha adaptá-lo, isto é, retirar «ao novo estilo a monotonia do cosmopolitismo neste caso inadmissível». («Transformação de uma velha construção abarracada, numa bela vivenda em estilo português», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, II série, ano XXIII, n.º 4, Abril de 1930, pp. 25-26.)

¹⁵ Em 1932, *A Arquitectura Portuguesa* aludia a «projectos de uma feição modernista acentuada» que exprimiam «eloquentemente o pensamento moderno do que será a casa do futuro». («Uma Casa moderna», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, II série, ano XXV, n.º 1, Janeiro de 1932.)

¹⁶ «Casa de nove compartimentos, para o sul do país», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano XXVI, n.º 8 e 9, Agosto e Setembro de 1933, p. 71.

¹⁷ Luiz Forjaz Trigueiros, «Raul Lino», *Bandarra*, Lisboa, ano I, n.º 29, 28 de Setembro de 1935, p. 3. Entrevista.

capitalizaram o despeito pela arte moderna, erigindo-a em sintoma da *degeneração* social que afectava o demoliberalismo. O repúdio não é novo. Novo é o facto de essa atitude se ter convertido em política oficial e incluída na propaganda antijudaica, anticomunista e antiliberal.

Parte substancial dos argumentos vem dos anos vinte e continuou nas décadas subsequentes à Segunda Guerra Mundial. Distingue-os, porém, uma diferença essencial, relacionada com a fundamentação social da arte. É à sombra de um extremado nacionalismo que se desenvolve a ideia de que a criação artística não é um facto individual, mas a expressão de uma entidade colectiva. E assim a originalidade, que tendia a ser apenas excêntrica, converteu-se em bizarria patológica e perigosa, inaceitável do ponto de vista identitário.

Os argumentos utilizados pelos adversários do «modernismo» formam um catálogo restrito, embora glosado até à exaustão. Eles foram sistematicamente expostos por Hitler no discurso de abertura da primeira Grande Exposição de Arte Alemã, em 1937. Para Hitler, a anormalidade da pintura e da escultura modernas até pode resultar de problemas de visão do artista, mas seria sempre intolerável por dar do povo alemão uma imagem de cretinos e idiotas. A falta de respeito pela realidade tornava a arte moderna um estrito problema de oftalmologia ou, nas suas palavras, um «assunto do ministério do Interior do Reich, que devia impedir no futuro a transmissão hereditária destes defeitos tão espantosos».^[18]

A exemplar dicotomia observada na inauguração, em dias sucessivos, da Grande Exposição de Arte Alemã e da exposição de «arte degenerada», nos dias 18 e 19 de Julho, em Munique, traduz a capacidade de os regimes totalitários levarem às últimas consequências os ataques à arte moderna desenhados com precisão nos anos vinte. A concepção organicista das sociedades, desenvolvida na segunda metade do século XIX, criou a ideia de que a degeneração de um «órgão» social poderia conduzir à desagregação de toda a sociedade. O conceito de degenerescência, aplicado à arte moderna, alude à modificação patológica de um organismo que perturba as suas funções e pode provocar-lhe a morte. Coube a Schultze-Naumburg um dos primeiros e mais claros confrontos entre a morbidez

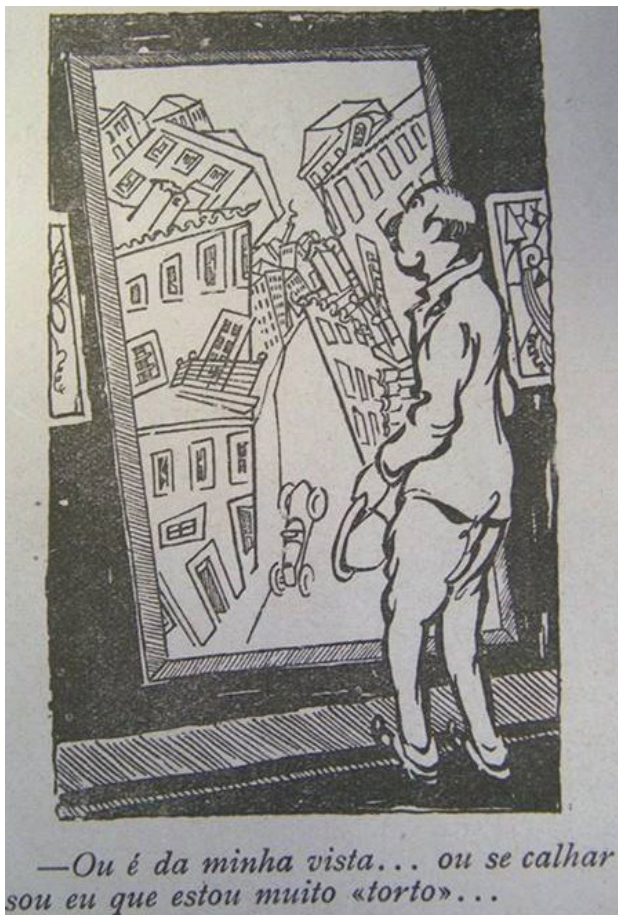
¹⁸ Discurso de Hitler transcrito em: David Britt, dir., *Art i Poder. L'Europa dels dictadors, 1930-1945*. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània / Disputació de Barcelona, 1996, pp. 338-339.

da «arte degenerada» e a sanidade da «arte alemã», embora esse princípio sustente a generalidade das atitudes antimodernas desenvolvidas a partir dos anos vinte. Em obra publicada em 1928, considerou a arte moderna um dos sintomas mais notórios do declínio das democracias. O dadaísmo, o expressionismo e o abstraccionismo não seriam apenas bizarras artísticas, mas preocupantes sintomas de uma desagregação social que convinha estancar antes que os seus efeitos se tornassem fatais.

O vocabulário do antimodernismo totalitário apresenta uma dureza e uma violência incomparáveis, não só nas propostas de erradicação mas também nos recursos retóricos. Em Portugal, nenhum texto parece ter ido tão longe como o que a revista de propaganda nazi *Sinal* publicou em Abril de 1942. Na verdade, é a transcrição de um artigo publicado poucos meses antes na *American Mercury*, intitulado «Os nossos museus de arte degenerada».^[19] A brutalidade das afirmações ultrapassa mesmo as de Resano Garcia, conhecido em Portugal por ter subscrito os princípios estéticos e políticos do nazismo. Na opinião de Thomas Craven, a proliferação de museus pelos EUA criara «uma camarilha» *snob* e estéril, composta de «membros anormais», que ali acumularam *anormalidades* «como vermes num corpo em decomposição». Os directores dos principais museus eram homossexuais e as poucas mulheres pertencentes ao meio «demasiado masculinas». Qual a relação entre esta situação e a generalidade do país? «Se a arte é decadente, há bons motivos para supor que também a sociedade que produz esta arte está de maneira crescente degenerada.»^[20]

¹⁹ Thomas Craven, «Os nossos museus de arte degenerada», *Sinal*, Berlim, edição portuguesa n.º 8 de 1942, 2.º n.º de Abril, pp. 27-30.

²⁰ Seguimos, nesta passagem, a versão policopiada da nossa dissertação de doutoramento, intitulada *O Poder da Arte. O Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra*, Coimbra, Faculdade de Letras, 2001, vol. I, p. 58.



Caricatura publicada em *O Notícias Ilustrado*, 23 de Setembro de 1928.

Bizarria, moda, raça, nação, fealdade, religião

Em Portugal, o antimodernismo ocupa um arco temporal que se estende sobretudo entre os anos dez e sessenta. Os adversários da arte moderna começaram por rir da bizarria e excentricidade, antes de se sentirem ofendidos pela sua vacuidade. Desprezaram-na como uma moda efémera até

verem nela a ameaça de um mundo mecânico e inumano. Conviveram com ela até se sentirem ameaçados pela degeneração rácica e pela destruição dos fundamentos nacionais portugueses. E, assim, hostilizaram-na em nome da beleza, da moral, da nação, da raça, da civilização ocidental e do cristianismo.

Como já disse José-Augusto França, foram «os valores epigonais de Oitocentos» que ofereceram resistência à «modernidade», isto é, que alimentaram a «oposição vigilante, larvar ou declarada, a tudo quanto fosse “moderno”». ^[21] O nacionalismo artístico na pintura fixou-se, nas duas últimas décadas do século XIX, no naturalismo pitoresco de Silva Porto e José Malhoa. Esta síntese identitária, alimentada pelo ideário neogarrettiano, era preponderante no início dos anos trinta. E foi nela que se alicerçou o ataque à arte moderna.

No primeiro terço do século XX, dominava ainda entre os historiadores e críticos um verdadeiro dogmatismo estético assente em três convicções: a arte devia exprimir o belo ideal e a subjectividade do artista, sem nunca contradizer a natureza. Daqui resulta um sistema inexpugnável de apreciação que conduzia aos juízos seguros e incomplicentes. A irrupção do modernismo veio abalar a ordem naturalista e eclética, que reagiu invocando razões puramente artísticas, primeiro, e nacionais, depois. O dogmatismo estético oitocentista converteu-se num dogma nacional. Isso explica o percurso de resistência e quebra.

Até final dos anos vinte, a arte moderna fez o seu caminho marginalmente, suscitando surpresa e irritação. Nas crónicas sociais, publicadas em revistas como o *ABC*, a palavra *moderno* agrega-se às ideias de actual, trepidante, inesperado, gratuito, inconveniente e bizarro. As falhas de perspectiva, o colorido intenso, a multiplicação de elementos visuais e a representação heteróclita do mundo contemporâneo pareciam o resultado de espíritos excêntricos, que se esgotavam a surpreender o público. Mantinha-se viva a recepção dos primeiros anos, expressivamente lembrada por Reinaldo Ferreira em 1928. Em artigo na *Ilustração*, o Repórter X evoca o ano de 1915, em que o auto-de-fé dos «familiares do Santo Ofício do Estabelecido» se fazia com a «troça» ou o «silêncio» e em que o chefe de redacção o mandava cobrir uma conferência futurista com as seguintes

²¹ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. 2.ª edição, revista. Venda Nova, Livraria Bertrand, 1985, pp. 521-522.

palavras: «Reinaldo... Vá você lá... Ouça o que eles disserem... Você é um garoto como eles...»^[22]

Os anos vinte já apresentam sinais claros da radicalização que se avizinha. O carácter vincadamente noticioso do artigo sobre «A arte moderna na Alemanha», publicado pela revista *ABC* em 1925, dá lugar, dois anos depois, no *Magazine Bertrand*, à expressão irritada do jornalista, escritor e futuro nacional-sindicalista Eduardo Frias (1895-1975) perante a «cultura do feio». No primeiro caso, domina a apresentação equilibrada de nomes e correntes, do apoio concedido pelo regime soviético e até de certas *blagues*.^[23] No segundo, prepondera a caricatura de uma catástrofe: em tudo se vê a «decadência do sentido estético», o espírito destruidor e deformador, a loucura, o exibicionismo, o vício, desde as paisagens citadinas à dança, das artes à moda feminina.^[24]

É neste contexto que ocorrem dois factos da maior importância: em 1925, Mário Saa executa uma impugnação ideológica do modernismo, associando-o a uma alegada «invasão dos judeus»; e em 1929, os modernos entram pela primeira vez nas exposições internacionais. São dois sinais contraditórios que não se resolverão. Por um lado, a fúria antimoderna ganha intensidade nos anos trinta e quarenta. Por outro, assiste-se a uma tentativa de «domesticação» da arte moderna, que veio a constituir uma das marcas do Estado Novo.

²² Repórter X, «Recordações da geração “futurista”... As histórias de Santa Rita Pintor», *Ilustração*, Lisboa, ano IV, n.º 87, 1 de Agosto de 1929, pp. 35-38. A troça, tão comum nos anos vinte, tornou-se um lugar-comum nas décadas seguintes. Em 1957, na introdução ao seu volume de crónicas, o humorista Santos Fernando continuava a repetir antigos ditos de espírito: «Adoro os quadros de Picasso porque podem ser pregados na parede em qualquer posição que desejamos ou dar-lhes o nome que mais gostarmos. São demasiado confusos para uma casa simples e excessivamente inofensivos na educação das crianças – os únicos que os conseguem imitar.» («A, Ante, Após, Até. Crónicas humorísticas de Santos Fernando», *Rodoviária*, Lisboa, ano III, n.º 26, Outubro de 1957, p. 12.)

²³ «A arte moderna na Alemanha», *ABC*, Lisboa, ano V, n.º 260, 9 de Julho de 1925, p. 23.

²⁴ Eduardo Frias, «A cultura do feio», *Magazine Bertrand*, Lisboa, II série, ano I, n.º 10, Outubro de 1927, pp. 77-79.

Carácter judaico da arte moderna

O primeiro grande ataque realizou-se sob o signo antijudaico. O judeu seria politicamente bolchevista e artisticamente modernista. «Israelitas, modernistas, comunistas»: eis três faces de uma mesma realidade, garantiu Mário Saa (1893-1971) num livro intitulado *A Invasão dos Judeus*. Os judeus seriam «almas febris e desregradas», a quem falta uma verdadeira unidade criativa interior. Assim, apesar da sua «dura *teimosia* de criarem», apenas conseguem produzir obras «sem harmonia», «anárquicas, variáveis». Ao prenderem-se menos à ideia do que às circunstâncias algo gratuitas da sua expressão, converteram-se nos «mestres analíticos da Forma».^[25] O espírito modernista teria despertado em 1915, com a revista *Orpheu*, desenvolvendo-se continuamente a partir de então. A figura inicial deste movimento é Mário de Sá-Carneiro, «o primeiro futurista português», «judeu, oriundo de Bragança». As suas principais características seriam as de toda a literatura judaica: «*nilismo, expressionismo e desunidade*».

Uma das particularidades mais relevantes de Mário Saa é a tendência para invocar a antropologia física. A unidade rácica dos judeus, que permite a identificação semita de João de Deus através de «medições craniológicas», fundamenta também as suas conclusões no campo artístico. Chega, aliás, a referir-se à «*raça modernista*». E incita-o a combates ainda mais radicais. Enquanto a generalidade das críticas antimodernas visa a arte subsequente ao impressionismo, Mário Saa chega ao próprio naturalismo, ou melhor, a alguns pintores naturalistas. Assim, considera Columbano «um judeu frisante», «republicano e de famílias republicanas», «preferido, talvez, pelas famílias cristãs-novas», enquanto Carlos Reis, «monárquico e de famílias monárquicas», «é preferido pelas famílias cristãs-velhas».

O alegado judaísmo da arte moderna não voltou a ter uma denúncia tão excessiva, mas, como tópico, foi regularmente reiterado pelos principais adversários da arte moderna até meados dos anos sessenta. A ordem explicativa de Mário Saa foi replicada pelo crítico Fernando de Pamplona, vinte anos depois, para explicar as «aberrações» modernas no harmonioso e milenar fluxo da arte Ocidental. «A tendência para o linearismo descarnado e duro é de raiz asiática», semita. A essa influência, que apenas explica a

²⁵ Mário Saa, *A Invasão dos Judeus*. S.l., s.e., (1925?), p. 258. As citações seguintes foram extraídas das pp. 260, 270, 285 e 286.

tendência para a deformação, acrescenta-se, porém, o gosto pela «disformidade, numa doentia paixão do feio», que provém da «arte negra».^[26]

Num tempo em que o antropólogo Mendes Correia procurava a raiz biológica de Portugal e se insurgia contra as desastrosas consequências do cruzamento de raças, Fernando de Pamplona gritava, com a mesma intensidade, contra a «pavorosa mestiçagem artística». Era preciso abater a arte moderna para evitar uma inferiorização inaceitável: «a proliferação, em plena Europa, duma arte de orientais e de mulatos», «a invasão da arte europeia pelo Oriente brumoso e pela África negra – o primeiro quase órfão de tradições plásticas, a segunda a debater-se em plena selvajaria». «A Europa estará madura para a servidão?» – pergunta.

Apelo à estatização do antimodernismo

O antimodernismo totalitário distingue-se pela responsabilização imputada ao Estado para impedir a difusão da arte moderna. No caso português, isso observa-se nos anos trinta e quarenta. Não vemos uma estatização do antimodernismo em Mário Saa, nos anos vinte, nem em Agostinho Veloso, nos anos cinquenta, mas sobretudo no período de institucionalização do Estado Novo.

Em final de 1921, António Ferro procurou modernizar a revista *Ilustração Portuguesa*, concedendo capas a novos artistas, como Almada Negreiros, e inserindo um artigo ilustrado sobre os futuristas. A «grande maioria dos seus leitores» não apreciou a incursão nos «modernismos da literatura e da arte» e eles foram excluídos.^[27] O que em 1921 constituiu uma simples opção editorial, sem dissensão ideológica, tornou-se, nos anos trinta e quarenta, objecto de intensa discussão sobre moral, política e interesse nacional.

A investida contra o modernismo adquiriu grande projecção em 1930, com as críticas ao Liceu de Beja, de Cristino da Silva; prosseguiu, nos anos seguintes, por causa da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, projectada por

²⁶ Fernando de Pamplona, *Rumos da Arte Portuguesa*. Porto, Portucalense Editora, 1944, p. 68. As citações seguintes foram retiradas das pp. 68, 69, 70-71 e 79.

²⁷ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. 2.ª edição revista. Venda Nova, Livraria Bertrand, 1985, p. 104.

Pardal Monteiro; e adquiriu foros de violência verbal com as conferências de Arnaldo Ressano Garcia, presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, em 1939. Arnaldo Ressano Garcia considerava o modernismo uma corrente «internacionalista», «sem ideal, sem Deus e sem moral», que fazia parte de uma ofensiva comunista contra a espiritualidade do Ocidente.^[28] Mas foi na revista *A Arquitectura Portuguesa* que se leu, nesse mesmo ano, uma formulação definitiva: a arquitectura moderna, mais do que feia e estrangeira, seria propriamente *antiportuguesa*.

Nesta fase, destaca-se Raul Lino. Em 1933, ofereceu o seu livro *Casas Portuguesas* a Oliveira Salazar e felicitou-o pelo «repúdio inflexível de estrangeirismos perniciosos» manifestado numa entrevista a António Ferro. «Exalta-me a ideia», escreveu aquele arquitecto, «de ver finalmente levantado o dique oficial que era necessário opor à invasão do estilo mecânico, uniforme e rebaixador do sentimento nacional. [...] Querer aplicar aqui, à viva força, para qualquer edifício público, a fisionomia utilitarista, maquinal de um estilo que corresponde ao triunfo do materialismo em países estranhos e distantes, quando não serve a propaganda comunista, revela pelo menos grande fraqueza de intelecto e lamentável ausência de consciência nacional.»^[29]

Antimodernismo nacional

A feição nacionalista do antimodernismo atingiu um dos seus pontos culminantes em 1944, com o livro de Fernando de Pamplona intitulado *Rumos da Arte Portuguesa*, que afirma a total sujeição do indivíduo à pátria e a necessidade absoluta de a arte ter um «cunho nacional». Na opinião deste autor, a continuidade artística observada desde o românico quebrou-se na segunda década do século XX, quando a colonização espiritual estrangeira se inoculou como uma doença mortal. Se o cosmopolitismo apenas provocasse o aparecimento de uma «falsa arte», diz ele, o problema seria apenas estético. Mas estava em causa, acima de tudo, uma injúria ao espírito português, à sua identidade e, portanto, à própria independência nacional.

²⁸ Seguimos neste ponto o nosso trabalho *O Poder da Arte. O Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2006, p. 48.

²⁹ dem, pp. 348 e 350. Cartas de 7 de Março de 1933 e de 23 de Agosto de 1933.

Todos os argumentos antimodernos são desafiados: «a perversão da sensibilidade; a inconsciência e incultura; a rebusca doentia do inédito; o anarquismo mental e estético»; o «negativismo satânico»; a «extravagância»; etc.^[30] O que mais ressalta é, porém, o seu carácter perigosamente apátrida. Fernando de Pamplona cita extensamente o antigo ministro da Educação Nacional, Gustavo Cordeiro Ramos, que, em 1937, alertou: «O internacionalismo estético, embora sob a cor do amável diletantismo, é tão funesto como o político porque [...] constitui um agente sério de enfraquecimento e decomposição do organismo nacional.»^[31]

E assim chegamos ao cerne do antimodernismo nacionalista: a sua fortíssima feição política, que deixa para segundo plano as considerações estéticas. O *internacionalismo estético* e o *internacionalismo político* são «manifestações diversas mas indivisíveis do mesmo mal». O «internacionalismo não desconhece, a bem dizer, “o carácter próprio das nações”, antes o desvirtua, o combate e o odeia. Não é ignorância, mas perversão.» Portugal estava, portanto, a ser vítima de um «assalto matreiro», perigoso, que reclamava medidas excepcionais, que só o poder político poderia aplicar. O individualismo, fonte de «anarquismo estético», estava a conduzir ao repúdio das leis e da ordem. Era tempo de impor na arte, escreve Fernando de Pamplona, os «mesmos princípios de disciplina, de consciência, de clareza, de audácia e sobretudo de são lusitanismo, que informam a Revolução Nacional». A arte nacional não podia conviver com a «arte desenraizada, sem pátria e sem alma» do modernismo.^[32]

Domesticação da arte moderna

A arte moderna foi geralmente considerada antinacional. Mas há excepções que poderíamos circunscrever a dois momentos. Primeiro, no início do século XX, quando o significado da palavra ainda não se havia estabilizado e alguns «novos» podiam reclamar a criação de uma Sociedade Portuguesa de Arte Moderna, orientada para fazer «em Portugal e no estrangeiro a

³⁰ Fernando de Pamplona, *Rumos da Arte Portuguesa*, 1944, pp. 42, 45 e 52.

³¹ Discurso proferido por Gustavo Cordeiro Ramos em 10 de Junho de 1937, cit. por Fernando de Pamplona, *Rumos da Arte Portuguesa*, pp. 59-60.

³² Fernando de Pamplona, *Rumos da Arte Portuguesa*, pp. 60, 131 e 136.

propaganda da arte nacional», que fosse ao mesmo tempo «modernista e nacionalista».^[33] Depois, quando a arte moderna, «domesticada» pelo SPN/SNI (Secretariado da Propaganda Nacional / Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo), parecia capaz de veicular uma identidade nacional folclorista, levando um autor a perguntar, em 1958, se não seria «possível criar uma escola portuguesa de arte moderna».^[34]

Para valorizar ou combater as novas correntes, era preciso conhecê-las. Ora, as menções na imprensa denotam uma compreensão escassa e plena de compromissos equívocos. Se o «estilo moderno» podia ser apenas *actual* e sem a estilização oitocentista, como referia a revista *Arquitectura Portuguesa* em 1910, ou simplesmente mais uma solução ecléctica, ao lado do neomanuelino, do neo-românico e da *casa portuguesa*, como se vê nas páginas desta mesma revista nos anos vinte – então o modernismo poderia até ser *nacionalizado*, quer dizer, adaptado a um alegado «gosto português». Este esforço é, em si mesmo, uma forma de resistência à arte moderna.

A reacção implicou uma espécie de combate terminológico. Tratava-se de mostrar que a actualidade e o futuro da arte não estavam em Le Corbusier, nem em Picasso. Os adversários da arte moderna consideravam indevido o uso da palavra, porque remetia para uma actualidade que não podiam aceitar. António Ferro propôs a substituição de *modernismo* por *vanguardismo*. Os chamados *modernistas* seriam, afinal, os reais «inimigos da arte moderna».^[35]

Esta argúcia terminológica esteve na base da domesticação do modernismo, que começou em 1929, quando os modernistas começaram a integrar a presença portuguesa nas exposições internacionais.^[36] Apesar dos ataques

³³ Este foi o modo delineado em 1919 pelo músico Ruy Coelho, pelo poeta Acácio Leitão e pelos pintores José Pacheco e Manuel Jardim para responder à impossibilidade de reformar a Sociedade Nacional de Belas-Artes. (José-Augusto França, ob. cit., p. 97.)

³⁴ António Quadros, «É possível criar uma escola portuguesa de arte moderna?», *Panorama*, Lisboa, III série, n.º 9, Março de 1958, pp. inúmeradas.

³⁵ Fernando de Pamplona, *Rumos da Arte Portuguesa*, pp. 114 e 115.

³⁶ Jorge Barradas, Abel Manta e Lino António integraram a exposição de Sevilha (1929); estes e Dórdio Gomes, Canto da Maia, Ruy Gameiro, Francisco Franco e Diogo de Macedo, a de Paris (1932); e cada vez mais daqui para a frente, com destaque para o pavilhão de Keil do Amaral em Paris (1937).

à arte moderna, tornou-se comum a ideia de que ela se «aquietara».^[37] Em 1935, no banquete comemorativo da primeira exposição de «Arte Moderna» do Secretariado de Propaganda Nacional, António Ferro, o antigo «editor» de *Orpheu*, exigia, como contrapartida do apoio estatal, um «indispensável equilíbrio» que evitasse a «loucura das formas». Isto é, nem mais nem menos, como escreve José-Augusto França, do que a estética da «segunda geração», «nos seus parâmetros meio cosmopolitas meio nacionalistas, decorativos e modestamente ousados».

Em 1936, o pintor Severo Portela Júnior lembra «piedosamente os pioneiros» tombados «já na vala comum do esquecimento», entre os quais inclui Picasso.^[38] Em 1938, o crítico Álvaro Salema apoiava o novo rumo: «Com algumas excepções pitorescas, os novos artistas plásticos de Portugal sabem ascender sem desvario a novas fórmulas e conservar o equilíbrio inteligente na afirmação vigorosa da personalidade – resistindo nesse ponto aos exemplos de fantasia doente que por vezes surgem no estrangeiro.»

Salazar, o político, António Ferro, o propagandista, e Fernando de Pamplona, o crítico, consideravam determinante continuar este caminho de «pacificação» e acabar com o anarquismo, a desorientação, o espírito doentio que ainda afectava a arte moderna. Daqui resultou, porém, um desacerto de pontos de vista. Parecendo que o Estado e os artistas ençetaram o caminho da aproximação, uns festejaram isso como uma «nova aliança», outros lamentaram a perda de ímpeto e de audácia e chegaram mesmo a dizer que no SPN «quase nada havia de arte moderna». Na realidade, o Estado estava usando o seu estatuto de encomendante para condicionar a expressão estética. Diogo de Macedo não foi o único a criticar os que pintavam «no Inverno para a Sociedade Nacional de Belas-Artes e no Verão para a Sociedade de Propaganda de Portugal, segundo o receituário dos prémios e dos regulamentos estéticos»: «fundos escuros» na SNBA, «fundos claros» no SPN. É por isso sem surpresa que Carlos Queirós, na revista *Panorama* de Fevereiro de 1944, declara que a arte das exposições

³⁷ Seguimos até ao fim deste subcapítulo as abundantes menções de José-Augusto França, em *A Arte em Portugal no Século XX*, sobretudo pp. 205-228, com referência às opiniões de A. Ferreira Gomes, Almada Negreiros e António Pedro. O crítico Pierre du Colombier afirmava que o modernismo tendia a desaparecer (1932). O *Diário de Lisboa* de 30 de Outubro de 1934 congratulava-se por ver que, sob a recente docência de Cristino da Silva, «o modernismo sem loucuras arejava os velhos cânones da Escola de Belas-Artes» de Lisboa.

³⁸ Severo Portela Júnior, *Arte Antiga, Arte Moderna*. Lisboa, 1936, p. 43.

da SNBA e do SPN/SNI, «visivelmente equilibrada e tranquila», «ultrapassara a fase polémica do modernismo».^[39]

A domesticação da arte moderna suscitou, mesmo assim, os protestos daqueles que viam nesse processo apenas a consagração «de uma suposta bolchevização das formas e das cores». Disto mesmo se queixa António Ferro numa entrevista ao jornal *Acção*, em 5 de Maio de 1943, onde afirma receber acusações de ser o responsável pela situação, vindas mesmo de «altas figuras do Estado». Na realidade, a actividade de António Ferro jogou-se toda neste exercício de clamar o inconformismo e a irreverência para atrair os artistas modernos e de moderar a sua expressão para sossegar os espíritos conservadores, que temiam a «bolchevização» e, com isso, a perda de valores estéticos e morais e da própria identidade artística nacional.

Antimodernismo religioso

A luta ganhou novos contornos no final dos anos cinquenta e nos anos sessenta. Os herdeiros do academismo oitocentista ainda acreditavam na vitória sobre a «loucura» moderna e supunham mesmo assistir ao seu estertor. Esse derradeiro encarniçamento ficou admiravelmente exposto na revista jesuítica *Brotéria* graças à pena inflamada de Agostinho Veloso (1894-1970), que entre 1955 e 1959 levou a cabo uma campanha antimoderna por mais de duzentas páginas. Combateu como se a guerra ainda pudesse ser ganha, mas com um desespero que denota íntima derrota.

Se é verdade que este jesuíta repete argumentos antigos, a sua posição distingue-se pela fundamentação religiosa. Nenhum autor em Portugal afrontou com tanto denodo o carácter anti-religioso da arte moderna. Se os anos vinte visaram sobretudo a sua excentricidade e os anos trinta e quarenta o seu internacionalismo, Agostinho Veloso viu nela, nos anos cinquenta, um ataque satânico à religião.

Agostinho Veloso sente-se desafiado sobretudo pelo surrealismo e pelo abstraccionismo. Impressionismo, expressionismo, *fauvismo* e cubismo pareciam-lhe tão fora de moda que melhor seria esquecê-los. Pelo contrá-

³⁹ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. 2.ª edição revista. Venda Nova, Livraria Bertrand, 1985, p. 157.

rio, a corrente lançada por André Breton mantinha um potencial destrutivo que era preciso denunciar, porque ameaçava também a própria sociedade.

O surrealismo não seria apenas a-religioso mas também anti-religioso, e constituiria portanto a frente artística mais avançada de um ataque contra Deus. «O surrealismo é uma transposição do ateísmo para os domínios da arte.»^[40] É a expressão de uma «rebelião contra as leis do pensamento e da moral»,^[41] de um «nihilismo frenético», «anti-social», que se compraz no vício, não hesitando em reclamar a repugnante herança do marquês de Sade. A visita a uma recente exposição em Lisboa comprovou a fealdade intrínseca do surrealismo, a sua «vontade de destruição, o sarcasmo contra a vida, o sadismo fundamental, subjacentes à desordem do traço, ao informe das cores, ao inacabado das telas», ou seja, «o culto da negação e do absurdo».^[42] Ao negarem Deus, os surrealistas caíram na órbita de Satã porque, como afirma Lucas (11:23), «quem não é por Cristo é contra Cristo».^[43]

O ideário não é apenas artístico. A «perversão do sentimento estético dos fiéis», escreve Agostinho Veloso num dos mais de duzentos artigos publicados na revista *Brotéria*, «é, inquestionavelmente, o primeiro passo para se perverterem na fé».^[44] Por isso, cita com o mais vivo empenho a Encíclica sobre a Sagrada Liturgia, de Pio XII, que em 1947 ordenou que fossem banidas das igrejas obras recentes cujas «deformações» eram «contrárias ao decoro, à modéstia, à piedade cristã, e ofendem gravemente a autenticidade do sentimento religioso».^[45] E transcreve, ainda mais extensamente, a Encíclica sobre Música Sacra, de 1955, que reitera a atitude antimoderna.

O abstraccionismo, aceitável enquanto arte ornamental milenar, não poderia substituir o figurativismo porque oscila entre a mera geometria e o mais inútil automatismo, «entre um racionalismo impessoal e geométrico e um puro documento psicológico»^[46].

⁴⁰ Agostinho Veloso, «A farsa surrealista», *Brotéria*, Lisboa, vol. LXII, 1956, p. 393.

⁴¹ Agostinho Veloso, «A quantidade contra a qualidade em arte», *Brotéria*, Lisboa, vol. LXIII, 1956, p. 551.

⁴² Agostinho Veloso, «A farsa surrealista», *Brotéria*, Lisboa, vol. LXII, 1956, p. 406.

⁴³ Agostinho Veloso, «Equivocos de certa arte moderna», *Brotéria*, Lisboa, vol. LXV, 1957, p. 582.

⁴⁴ Agostinho Veloso, «O surrealismo na arte religiosa», *Brotéria*, Lisboa, vol. LXII, 1956, p. 653.

⁴⁵ Cit. por Agostinho Veloso, «O surrealismo na arte religiosa», *Brotéria*, Lisboa, vol. LXII, 1956, p. 655.

⁴⁶ Agostinho Veloso, «Arte abstracta e culto religioso», *Brotéria*, Lisboa, vol. LXIV, 1957, p. 153.

Declínio do antimodernismo

O declínio deste padrão antimoderno coincidiu, em grande medida, com o aparecimento da Fundação Calouste Gulbenkian, que favoreceu de modo sistemático as novas correntes. Em 1958, patrocinou uma exposição que excluiu muitos académicos consagrados, herdeiros de José Malhoa e de Carlos Reis, e aceitou novos pintores que fariam a história da arte portuguesa nas décadas seguintes. Os críticos instalados protestaram. Um obscuro Leal de Zêzere, absurdamente exaltado nas páginas de uma não menos obscura revista, enumera os «enfeitados» da Fundação, para concluir que, graças a eles, «a Arte, aquela Arte que não sucumbe aos vendavais do snobismo e da estupidez, ainda existe em Portugal».^[47]

Mesmo os anos sessenta não terminaram sem a exibição de anacronismos antimodernos. Enquanto os professores da Escola de Belas-Artes se aplicavam a extirpar dos alunos qualquer tendência vanguardista ou mesmo impressionista, Dulce Malta prefaciava o catálogo do Museu Nacional de Arte Contemporânea com requentadas formulações antijudaicas.^[48] Portugal completara, entretanto, uma reviravolta cultural. A acusação de bizzarria gratuita, que servira nos anos vinte para designar a arte moderna, surgia agora como a melhor qualificação para estes inesperados arroubos contra a arte moderna. Na queda do Estado Novo, desaparecia também a norma cultural antimoderna dos anos trinta e quarenta.

⁴⁷ Leal de Zêzere, «Os “enfeitados” pela Fundação Calouste Gulbenkian», *Rodoviária*, Lisboa, ano III, n.º 30, Fevereiro de 1958, pp. 16-17. Leal de Zêzere foi entrevistado na edição de Abril de 1956 desta revista a propósito da publicação do seu livro *No Mundo do Delírio e da Alucinação*. (*Rodoviária*, Lisboa, ano I, n.º 8, Abril de 1956, pp. 6-7 e 20-21.) Era já autor de *Homens e Feras Que Eu Vi*.

⁴⁸ Dulce Malta, *Museu Nacional de Arte Contemporânea. Um século de pintura e escultura portuguesa (1800-1900)*. Lisboa, MNAC, [1965], pp. 7-15.

16. António Ferro, o antimodernista

Sumário: Resistência sentida pelo autor às ideias contidas neste capítulo e no precedente. O problema do conceito de modernismo. O Movimento Moderno contra os princípios culturais do movimento das nacionalidades. Insistência na parcela nacional do antimodernismo. As relações entre a arte nacional e o modernismo vistas a partir do caso romeno: coabitação, dissimulação e contaminação. Tradição: um conceito sempre em mudança. Ideia principal: à frente do SPN/SNI, António Ferro realizou uma actividade relativamente benigna de repúdio do modernismo através da sua domesticação. **Falso paradoxo.** António Ferro foi modernista, progressista, amoralista e libertário na juventude e nacionalista, tradicionalista, moralista e intransigente na maturidade. As duas facetas sucederam-se, não se justapuseram. É ilegítimo invocar o modernista de 1920 na acção política de 1940. A fama de irreverente e o ímpeto domesticador. Renovar dentro de certos limites. Uma inesperada e durável vitória da propaganda de António Ferro. O modernismo como desorientação. A etnografia como baluarte contra as influências estrangeiras. A persistente recusa dos «falsos modernos» e a ausência de crítica aos rotineiros da tradição. **Cinco anos de modernismo ou de irreverência?** O «atrevido irreverente», o «sensacionalista literário», o «impertinente», o «audaz» que, segundo Roberto Nobre, «veio a queimar a asas no conformismo político». O antineogarrettiano e antitradicionalista que se diverte com fórmulas antinacionais. **Contrição.** António Ferro abjura o seu passado modernista. Contrição estética, política e moral. As críticas à «desordem» da sua geração. O director do SPN afirma que o jovem do *Orpheu* morreu. Incompatibilidade manifestada por António Ferro entre o empenho nacionalista e a «fúria devastadora» e «iconoclasta» da sua juventude. **Viragem.** De irreverente modernista a político nacionalista. O encontro com

Salazar. A periodização de Raquel Pereira Henriques. Propagandista da ditadura e do ditador. Prioridade política e ideológica do SPN/SNI. **Estigmatização.** A viragem antimoderna exposta pelo próprio António Ferro em 1932. A Política do Espírito: academismo tardo-naturalista, moral, Deus, nação e ordem social. Retrato negro do modernismo. Finalidade estigmatizadora, maniqueísmo, intolerância. **Normalização.** Balizas morais e espirituais da actividade artística. Autoridade estética do SPN/SNI. Recusa dos «excessos». Intuito normalizador do Estado. Acção domesticadora sobre o modernismo. O bom moderno e o mau moderno. **Propaganda nacional.** A identidade nacional como elemento domesticador do modernismo. Arte moderna, arte popular, arte nacional. Crítica de António Ferro à falta de portuguesismo dos artistas modernos. O medo da desnacionalização. O percurso ideológico de António Ferro obedece a um padrão: modernista contra a nação, nacionalista contra o modernismo. Pode António Ferro continuar a ser tomado singelamente como a face *moderna* do Estado Novo?



As ideias que acabámos de expor estão longe de colher a unanimidade. No entanto, mesmo discutindo a diversidade de vias, é preciso reconhecer que o chamado Movimento Moderno, confundido com as propostas racionalistas de Le Corbusier, Walter Gropius e Mies van der Rohe, procurava alcançar, como mostra Joana Brites, uma expressão «universal», «atemporal» e «objectiva».^[1] Querendo impor um «recomeço» absoluto, tinha a pretensão de se desligar da história. Em cada um destes aspectos, o Movimento Moderno não só contrastou com os princípios culturais do movimento das nacionalidades – opôs-se a ele e, em certa medida, conquistou a sua grandeza a combatê-lo. A Exposição Internacional de Arquitectura Moderna, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1932, e a correlativa publicação do livro *The International Style: architecture from 1922*, por Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, deu ao conflito uma expressão simples e programática: o *moderno* contra a *tradição*, o *estilo internacional* contra a *arte nacional*. O conceito de *moderno* apresenta

¹ Joana Brites, «Movimento Moderno: de resposta universal a hipótese do século», *Estudos do Século XX*, Coimbra, n.º 9, 2009, pp. 29-43.

contornos imprecisos, mas foi perante o primeiro padrão vencedor (identificado na arquitectura com os volumes cúbicos, envidraçados e despídos) que os adeptos da arte nacional se ergueram.

Por qualquer ponto de vista que se encare o antimodernismo artístico, parece-nos evidente a sua parcela nacional. Na Roménia, o desenvolvimento da arquitectura moderna no contexto de um predomínio do discurso estético nacionalista, conduziu na década de quarenta ao conflito entre nacionalismo e internacionalismo. Em Bucareste, depois de trinta anos de incremento, o «estilo nacional» estava, por volta de 1935, relegado aos quarteirões residenciais e à periferia, enquanto no centro se erguiam edifícios modernos. É esta afirmação categórica que suscita o conflito, assente na suposição de uma incompatibilidade entre as duas tendências. O modernismo é combatido como um estrangeirismo que ameaça a integridade nacional e como o remate de um processo de ocidentalização contrário ao carácter *oriental* do País. À semelhança do que aconteceu noutros países, o modernismo fez o seu caminho, apesar das críticas, e acabou, como não podia deixar de ser, por se articular com a arte nacional.

Carmen Popescu distingue «três tipos de relações entre as duas correntes: coabitação, dissimulação e contaminação». «A *coabitação* foi promovida a partir de finais dos anos vinte pelos adeptos esclarecidos do partido nacional.» Estes viam com bons olhos uma demarcação tipológica: escritórios, fábricas e teatros em estilo moderno e residências, casas de campo e albergues em estilo tradicional. A *dissimulação* correspondeu à inserção de decorações pitorescas em edifícios modernos. É uma arquitectura híbrida, com paralelo na «terceira via» portuguesa, que exclui os telhados e multiplica os volumes. E por fim a *contaminação*. «Aceitando os princípios do modernismo como uma evolução natural da arquitectura, os adeptos esclarecidos do estilo nacional interessam-se pela nova tendência desde o fim da terceira década. Cada vez mais se afirma a ideia de um “estilo romeno moderno”. “Pessoalmente, creio que estamos no período de formação do estilo romeno moderno”, afirma em 1927 o arquitecto Ghiko-Budesti.»^[2] E assim o desenvolvimento do modernismo promoveu uma mudança considerável no próprio conceito de tradição.

² Carmen Popescu, *Le Style National Roumain. Construire une nation à travers l'architecture (1881-1945)*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp. 251 e 294

À frente do Secretariado de Propaganda Nacional entre 1932 e 1949, António Ferro realizou uma actividade relativamente benigna de repúdio do modernismo, que se traduziu na sua domesticação. A identidade nacional foi um dos principais motores desse processo. Os discursos de António Ferro culminam um percurso secular porque traduzem a adopção oficial, pelo Estado, de um movimento ideológico dirigido, durante dezenas de anos, por intelectuais alheios à esfera do poder político.

Falso paradoxo

O maior esforço interpretativo da figura de António Ferro tem confluído na resolução de um paradoxo. Paradoxo entre o modernista da juventude e o nacionalista da maturidade, entre o internacionalista, amoralista, progressista e libertário de 1920 e o neogarrettiano, tradicionalista, moralista e intransigente de 1940.

António Quadros foi um dos primeiros a expor a ideia contra a qual delineámos este capítulo. Escreveu ele, ainda nos anos cinquenta, que a «política cultural» implementada pelo SPN/SNI «não foi senão a tradução do espírito de *Orpheu* em termos de acção institucional e política».³ Ao invés, parece-nos haver em António Ferro, não um paradoxo, mas uma simples contradição. A alegada síntese disfarça uma pertinaz resistência à modernidade.

Não há paradoxo em o agitador dos anos vinte liderar a domesticação da arte moderna nos anos trinta e quarenta. Pelo contrário, foi essa fama de irreverente que garantiu o ímpeto domesticador. A designação de *moderno* era atraente para regimes que reivindicavam uma ruptura com o passado demo-liberal recente. Mas, perante o carácter vanguardista das correntes modernas, nasceu uma fórmula capciosa e expressiva: realizar uma arte

³ António Quadros, «Quem foi António Ferro», prefácio a: António Ferro, *Saudades de Mim. Poemas*. Lisboa, Livraria Bertrand, s. d. (1957?), p. 17. Nos anos sessenta, António Quadros voltou a destacar como coordenadas de António Ferro, o *modernismo* e o *nacionalismo*. Se o primeiro é a «glorificação da Hora», só através do segundo vemos que «o que é temporal é a forma e a fórmula, é a epiderme e a superfície», que nunca podem alterar as «linhas indestrutíveis, como a de uma tradição nacional». (António Quadros, *António Ferro*. Lisboa, Panorama, 1963, pp. IX e X.)

que fosse ao mesmo tempo moderna e tradicionalista.^[4] Tratar-se-ia, num preceito abrangente, de conservar o que é *essencial* e de adaptar o que é *assimilável*.^[5]

O modo como António Ferro menciona a sua acção no campo da arte evidencia precisamente a intenção de *renovar dentro de certos limites*. No diário que manteve em 1953, quando vivia em Berna, fala de «uma certa actualização», quer dizer, moderada, contida nos limites do figurativismo.^[6]

A ideia persistente de harmonização entre modernismo e tradicionalismo talvez traduza uma inesperada vitória da propaganda de António Ferro. Aceitá-la significa mantermo-nos presos à sua retórica. O intuito concertador é aparente. A despeito dos antecedentes juvenis, António Ferro converteu-se, nos albores dos anos trinta, no mais arguto antimodernista. Insistir em falar do propagandista moderno do Secretariado é não reconhecer até que ponto os ideários são diferentes e mesmo opostos.

O seu sucesso resulta, efectivamente, em grande parte, da capacidade de atrair «artistas modernos». António Ferro assumiu a condução oficial do antimodernismo quando a própria arte moderna parecia estar a aquietar-se e, despida do inconformismo inicial, começara a integrar a presença portuguesa em exposições internacionais.

No entanto, o apoio estatal exigia como contrapartida, nas palavras do próprio António Ferro, um «indispensável equilíbrio» que evitasse a «loucura das formas» e o potencial desagregador que lhe estava associado. O recurso à mundividência neogarrettiana é que permitiria sanar o anarquismo, a desorientação e o espírito doentio da arte moderna. Sendo uma fonte primordial de nacionalismo, a etnografia devia constituir um baluarte

⁴ Foi isso que Mussolini pediu em 1926. O *Duce* defendia, nesta data, que a arte devia «ser tradicionalista e ao mesmo tempo moderna», «atender ao passado e igualmente ao porvir». (Cit. por Umberto Silva, *Arte y Ideologia del Fascismo*. Valência, Fernando Torres, 1975, p. 230.)

⁵ Fórmula usada por Luís Chaves em *Portugal. Breviário da pátria para os portugueses ausentes*, Lisboa, Edições SNI, p. 59, onde defende a ideia de *continuidade*, obtida «conservando o que há de essencial e adaptando o que é assimilável». (Cit. por Joana Damasceno, *Museus para o Povo Português*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2010, p. 29.)

⁶ No dia 9 de Março de 1953, António Ferro escreveu: «A propósito de Braque, sinto a necessidade de fixar (para além da combatividade que foi necessária para tentar impor em Portugal uma certa actualização da vida do espírito...) quais são os pintores não-figurativos que, na verdade, me falam, me emocionam. E chego a esta conclusão: no cubismo apenas Braque (mais ainda do que Picasso, que ficará por outras razões) me interessa verdadeiramente, porque a sua arte reconhece a vida, a realidade, porque, como ele próprio diz, *si l'on perd le contact avec la nature l'on aboutit fatalement à la decoration*.» (António Quadros, *António Ferro*, p. 203.)

contra as influências estrangeiras, uma arma contra a desnacionalização. Fernando de Pamplona, que tanto se bateu contra a invasão estrangeira (isto é, moderna) na arte, saudou a inauguração do Museu de Arte Popular como um retrato do «povo que não veste pelos figurinos da estranja».^[7]

A actividade de António Ferro jogou-se no exercício de clamar o inconformismo e a irreverência para atrair os artistas modernos, e de moderar a sua expressão para sossegar os espíritos conservadores que temiam a «bolchevização» e, com isso, a perda de valores estéticos e morais e da própria identidade artística nacional. Será isto paradoxal? Será isto ambíguo?

Embora anseie por ser considerado moderno e tradicionalista, António Ferro só combate com denodo os *falsos modernos*, «esses avançados, que recuam».^[8] Nas centenas de páginas de discursos, não se encontram palavras desprimorosas para os rotineiros da tradição. A tese aqui defendida só aparentemente choca com a figura do modernista de *Orpheu*. António Ferro é um dos melhores exemplos do processo de «domesticação» da arte moderna. Foi ele que liderou esse processo de controlo e que tentou vinculá-la a um ideário nacional que lhe era naturalmente alheio. O que pode ser visto como a vitória da arte moderna dentro do Estado Novo talvez seja, afinal, uma variação dúbida e relativamente benigna do seu repúdio.

Cinco anos de modernismo ou de irreverência?

O modernista António Ferro é autor de *A Teoria da Indiferença* (1920), de *Leviana* (1921), do manifesto *Nós* (1922), de *A Idade do Jazz-Band* (1923), de *A Arte de Bem Morrer* (1923) e da peça *Mar Alto* (1924). Cinco anos «dizendo frases para espantar os outros», segundo o próprio António Ferro.^[9] Um modernista? Ele mesmo, na véspera de se tornar «redactor

⁷ Fernando de Pamplona, «O Museu de Arte Popular, documento vivo da terra e da gente portuguesa», *Diário de Lisboa*, 17 de Julho de 1948, cit. por Joana Damasceno, ob. cit., p. 99.

⁸ «Sinto-me autorizado, como poucos, para combater esta lamentável e desagregadora tendência [...]. Sinto-me autorizado, antes de mais nada, a responder a esses avançados, que recuam, porque fui um dos primeiros combatentes do vanguardismo de que tanto se orgulham, porque pertencem ao número daqueles que desbravaram o caminho por onde agora passam.» (António Ferro, *Museu de Arte Popular*. Lisboa, Edições SNI, 1948, pp. 9-10.)

⁹ Do interior da extrema melancolia dos anos de Berna e de Roma, António Ferro descreveu-se aos vinte anos, não como modernista, mas como irreverente: «Sincero / na sua insinceridade, / no seu artifício, / dizendo frases, / para espantar os outros / e se espantar a si próprio, /

especial» do *Diário de Notícias*, que quebrou um período de dificuldades financeiras familiares, era mais simples nos qualificativos: «*Mar Alto* foi a estreia de um atrevido irreverente».^[10] Em 1964, o estudioso do cinema Roberto Nobre deu força a este retrato em dez linhas esquecidas. Na sua opinião, António Ferro «encaminhou-se para o sensacionalismo literário, para o estilo paradoxal, modernizante e irreverente, para as super-reportagens, as entrevistas e um teatro propositadamente impertinentes, a fim de chocar o meio – fosse entre d’Annunzio e ele, fosse com a incongruente *Leviana*, fosse com os amoralismos do *Mar Alto*. A sua audácia de juventude era, propositadamente, petulante e desdenhosa (*Teoria da Indiferença*) e só depois veio a queimar as asas no conformismo político.»^[11]

No início dos anos vinte, é um antineogarrettiano e antitradicionalista que se confessa envenenado pela civilização e sem «tempo de ser passado»,^[12] desprovido da sensibilidade à paisagem^[13] e indiferente aos avatares da pintura de costumes.^[14] Em *A Idade do Jazz-Band*, elogia o novo

como se a inteligência / fosse um brinquedo / que Deus lhe tivesse dado.» (António Ferro, *Saudades de Mim*, p. 163.)

¹⁰ Cit. por Fernanda de Castro, *Ao Fim da Memória. Memórias*. Volume I: 1906-1939. Lisboa, Verbo, 1986, p. 205. António Ferro classifica os seus anos de juventude, habitualmente considerados modernistas, como de «vistoso mas oco baudelairismo», «época dissolvente, mas talvez necessária, dos estetas (1912-1918), da Arte pela Arte, a época do wildismo desdenhoso, em que os trocadilhos apareciam mascarados de paradoxos, consequência, sem dúvida, da nossa decadência política, seu reflexo literário». (António Ferro, *D. Manuel II, o Desventurado*, 1954, in: António Quadros, *António Ferro*, Lisboa, Panorama, 1963, pp. 128-129.) Fernanda de Castro, sua futura esposa, deixou-se irritar, num primeiro momento, pelo «ar pedante», pelo «estilo desconcertante, cheio de ironia, de paradoxos, um pouco à Óscar Wilde», pelo «*panache*», «irreverência» e «espírito de contradição». (Fernanda de Castro, *Ao Fim da Memória*. Volume II: 1939-1987. Lisboa, Editorial Verbo, 1987, pp. 129-130.)

¹¹ Roberto Nobre, *Singularidades do Cinema Português*. Lisboa, Portugalíia Editora, s. d. (1964?), p. 81.

¹² Conferências proferidas no Rio de Janeiro, em Junho de 1922. (António Ferro, *Obras*. 1 – *Intervenção modernista*. Lisboa, Editorial Verbo, 1987, pp. 240, 241 e 245.)

¹³ Perante o espectáculo grandioso do Gerês, não oculta a sua insensibilidade cidadina à paisagem: «Lisboeta do Chiado, da Serra do Chiado, custou-me a habituar á serra do Gerês, custou-me a receber a intimação dos montes... Ontem, porém, lá fui, lá investi com a montanha, contrafeito, esquivo, como quem vai fazer a reportagem dum crime, como quem vai para uma repartição pública, a repartição pública da Natureza...» (António Ferro, *Obras* 1, p. 302.)

¹⁴ Em artigo originalmente publicado no *Diário de Lisboa* de 7 de Abril de 1921, refere que a «exposição dos consagrados» se assemelhava a «um Panteão de pintura. Dá vontade de perguntar ao porteiro quem morreu lá em casa.» António Carneiro parecia-lhe, apesar de tudo, o melhor. José Malhoa teria o mérito de continuar a procurar, vendo-se que «recebe agora a boa influência dos impressionistas». De Columbano, aproveita os «*petits coins*, os

e vibrante. Recusa «a saudade doentia das outras épocas e a nostalgia das idades mortas». Ataca as «múmias da tradição e do preconceito».^[15] Valoriza a influência da arte negra.^[16] Aprecia o esboço e o inacabado.^[17] Anuncia uma época de dissonância e loucura.^[18] Num tempo em que o modernismo parecia triunfar na União Soviética, nem o bolchevismo o atemorizava.^[19] Não foi só o discurso artístico que mudou. O entendimento sobre a nação também se tornou diferente. Até do ponto de vista moral há variações.^[20]

Em 1921, António Ferro abominava visceralmente aquilo em que haveria de se tornar nos anos trinta e quarenta. Um único e breve texto é suficiente para o provar. Referimo-nos ao artigo publicado no *Diário de Lisboa* de 23 de Maio de 1921, peça de uma polémica com o jornalista Ave-lino de Almeida (1873-1932), onde se propôs «reduzir a fórmulas algumas das ideias que dirigem a minha Arte». Tratava-se de explicar «O maior pecado da arte de Garrett»: ter viajado de mais em Portugal e nunca ter ido a Paris! «*Para se fazer arte nacional, vou repeti-lo mais uma vez, não é necessário falar em Portugal, basta ser actual [...]. É que, para mim, em Arte, só há uma pátria que eu não sei renegar: a pátria da Beleza...*»^[21]

bules, as frutas, as couves, os sorrisos caseiros do seu modelo». Em Sousa Lopes, valem certas «impressões de Veneza». Os pintores João Vaz, Roque Gameiro e Veloso Salgado e o escultor Francisco Santos pouco ou nada lhe dizem. (António Ferro, *Obras 1*, pp. 327-328.)

¹⁵ Idem, p. 203.

¹⁶ «A influência da arte negra sobre a arte moderna torna-se indiscutível. A arte moderna é a síntese. Os negros tiveram sempre o instinto da síntese. [...] Não há escultura de Rodin que tenha a verdade dum manipanso.» (Idem, p. 216.)

¹⁷ «A verdade está no esboço – não está na obra. Obra acabada é obra morta.» (Idem, p. 216.)

¹⁸ «O *jazz-band*, frenético, diabólico, destrambelhado e ardente, é a grande fornalha da nova humanidade. [...] O *jazz-band* é o triunfo da dissonância, é a loucura instituída em juízo universal, essa caluniada loucura que é a única renovação possível do velho mundo. Ser louco é ser livre, é ser como a inteligência não sabe mas como a alma quer. Os loucos são os grandes triunfadores da Criação.» (Idem, pp. 211-212.)

¹⁹ «Toda a nossa Época baila russo! / Não triunfou o bolchevismo das ideias, mas triunfou o bolchevismo das formas... Diaghilev, Nijinski, Massine são os Lenines do Ritmo.» (António Ferro, *Obras. 1 – Intervenção modernista*. Lisboa, Editorial Verbo, 1987, p. 218.)

²⁰ As ousadias e amoralismos do jovem António Ferro ainda são visíveis em 1926. Num dos contos de *A Amadora dos Fenómenos*, uma mulher diz para o seu amante, num espectáculo de circo: «– Dá-me aquele tigre, José Maria... Eu quero ser a amante dum tigre real!...» E levada para casa, piora ao ponto de assediar um cão da Terra Nova! (António Ferro, *A Amadora dos Fenómenos*. Porto, Livraria Civilização, 1926, p. 16.)

²¹ António Ferro, *Obras 1*, pp. 259-260. Itálico nosso.

Contrição

De 1920 para 1940, mudou em António Ferro a importância concedida ao passado e à tradição. António Ferro foi, como é natural, o primeiro a sentir a distância que se cavou entre as duas épocas. «Sejamos corajosos e altivos perante a ofensiva das sombras.» – Escreveu ele em 1934. – «Quando pretenderem barrar-nos o caminho, lançando-nos ao rosto pedras mortas de outras idades, saibamos responder com apurmo e serenidade: “Esse fui eu, mas não sou eu!”»^[22]

Ciente da incoerência, pediu literalmente aos críticos que esquecessem o «cadáver» do seu passado.^[23] E, se possível, que aceitassem a evolução e não o atacassem pelas duas facetas. Não precisou, aliás, de chegar a 1948 para lamentar «aquela desordem em que a minha geração se formou e quase se deformou». ^[24] Já em 1929, no prefácio à quarta edição de *Leviana*, medindo um intervalo de apenas oito anos, reconhecia, com desagrado que esta obra estava «cheia de exageros, de irregularidades, de desequilíbrios, de heresias [...]. Há mesmo capítulos que eu leio, hoje, com indignação que repugnam à minha sensibilidade católica [...]. A obra que eu escrevi aos vinte anos não é minha, é dos meus vinte anos, é de alguém que morreu...»^[25]

A contrição do director do SPN perante o jovem de *Orpheu* é estética, política e moral. Foi aliás neste último ponto que assentou o «escândalo» de *Mar Alto*, peça na qual António Ferro optou, como bem assinala Raquel Pereira Henriques, «pelo adultério, pela ambição desmesurada que força ao roubo, pela dissolução dos costumes, como forma de criticar a própria sociedade».^[26] Ora, uma tal atitude contrasta vivamente com o piedoso defensor das virtudes cristãs do povo, que constantemente exaltarà a pro-

²² António Ferro, *Prémios Literários (1934-1947)*. Lisboa, Edições SNI, 1950, pp. 28-29.

²³ Idem, p. 27. Discurso intitulado «Política do Espírito e sua definição» (1934).

²⁴ António Ferro, *Museu de Arte Popular*. Lisboa, Edições SNI, 1948, p. 23. Discurso proferido na inauguração do Museu de Arte Popular, em 15 de Julho de 1948.

²⁵ António Ferro, «Estudo crítico», in: *Leviana*, 4.ª ed., Lisboa, 1929, p. 28, cit. por Ernesto Castro Leal, *António Ferro. Espaço político e imaginário social (1918-1932)*. Lisboa, Edições Cosmos, 1994, p. 36.

²⁶ Raquel Pereira Henriques, *António Ferro. Estudo e antologia*. Lisboa, Publicações Alfa, 1990, p. 23.

pósito do Museu de Arte Popular, do turismo, do concurso da «aldeia mais portuguesa de Portugal», etc.

António Ferro repudiou várias vezes a atitude tomada em *Mar Alto*. Em ocasiões de maior distensão, como nos discursos do Brasil, abjurou-a inteiramente. Em 1941, convidado pela Academia Paulista de Letras, considerou-a uma fase de destruição inconsequente, rapidamente trocada pelo empenho nacionalista, «uma fúria devastadora, iconoclasta» que a idade acalmou.

António Ferro abandonou o modernismo, adoptou o nacionalismo e procurou, muito retoricamente, uma síntese de ambos. Olhando, porém, para os seus companheiros brasileiros da aventura moderna, verificou que todos haviam realizado o mesmo caminho de tranquilização. «Tudo serenou» – concluiu Ferro.^[27]

Viragem

Como é que António Ferro chegou ao artigo sobre «Política do Espírito», publicado no *Diário de Notícias* em 21 de Novembro de 1932? Quando é que transitou da irreverência esfusante da juventude para o tom circunspecto e programático deste artigo? Quando é que adoptou o nacionalismo como elemento estruturante do seu ideário?

Apesar de, como jornalista, evidenciar interesses muito ecléticos, ainda bem patentes nas crónicas de *Praça da Concórdia*,^[28] observa-se nele, ao longo dos anos vinte, uma crescente vocação política. Poder-se-á dizer que o livro *Gabriel d'Annunzio e Eu*, de 1922, marca o início de uma etapa, em que o modernista começa a ceder perante o *político*? Acreditamos que sim. Foi, aliás, pela melancolia do homem político desprovido de acção que se deixou possuir no exílio de Berna.^[29]

²⁷ António Ferro, *Estados Unidos da Saudade*. Lisboa, Edições SNI, 1949, pp. 95 e 96. Conferência proferida em São Paulo, a 24 de Setembro de 1941. António Ferro alude a Cândido Mota, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Menotti, Tarsila, Sérgio Milliet e «até o próprio Oswald de Andrade».

²⁸ António Ferro, *Praça da Concórdia*. Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1929.

²⁹ «2 de Maio [de 1953] – Quando penso que estou há três anos em Berna e quando sonho o que podia ter feito nesse mesmo período se tivesse continuado em Lisboa, no Secretariado, sinto um arrepio, uma sensação de vazio, de tempo não vivido... Gosto da Suíça, admiro este povo que consegue viver sem febre, sem calor, mas tenho a impressão de que vivo numa ilha

É o próprio António Ferro que enumera os motivos da evolução: a permanência em África, onde trabalhou com Filomeno da Câmara, o apreço por Sidónio Pais, o contacto com Gabriel d'Annunzio, as viagens ao Brasil e aos núcleos portugueses nos EUA, a conspiração com Filomeno da Câmara e Carlos Malheiro Dias, o apreço pela revolução encabeçada por Gomes da Costa e, finalmente, a longa entrevista a Salazar. Em tudo ressalta a afirmação do fervor patriótico e a disponibilidade para admirar os homens de acção, os homens de poder e, mais latamente, o exercício da autoridade. O momento decisivo de viragem foi a entrevista de Salazar. «O meu encontro com Salazar», assinala António Ferro, «definira, concluíra a minha evolução, fizera-me compreender para sempre o que o meu inconformismo sistemático, escravo, afinal, de tantos conformismos, *conformado* a tantas ideias feitas, mal feitas, não conduzia a nada, nem a essa própria beleza que perseguia, que buscava...»^[30]

1932 parece ser, portanto, o ano-chave da «evolução» de António Ferro. Ao conhecer Salazar, abandonou definitivamente o ideário juvenil. O irreverente de 1920 tornou-se um homem de acção e de poder. Adquire, assim, pleno cabimento a periodização biográfica estabelecida por Raquel Pereira Henriques: «época modernista» de 1917 a 1932, «a política do espírito» de 1932 a 1949 e «o sentimento do vazio» de 1950 a 1956. A longa entrevista a Salazar culminou uma campanha realizada no *Diário de Notícias* que, sendo uma reflexão sobre «as relações entre a cultura e a política», evidenciou a necessidade do exercício político da arte.^[31]

António Ferro concebeu-se, desde 1932, como um propagandista da ditadura e do ditador, alguém que aspirava a pôr as artes ao serviço da ditadura e não a ditadura ao serviço das artes. A domesticação do modernismo é a consequência lógica da prioridade político-ideológica do Secretariado da Propaganda Nacional.

maravilhosa onde se avistam os vapores que passam à distância, ao longe, sem se aperceberem da nossa existência... / Aqui é a Suíça... Lá fora é o mundo...» (Páginas do diário *Confissão Pública*, publicadas por António Quadros, *António Ferro*. Lisboa, Edições Panorama, 1963, pp. 202-203.)

³⁰ António Ferro, *Dez Anos de Política do Espírito (1933-1943)*. Lisboa, Edições do SPN, s.d., pp. 11 e 12.

³¹ Raquel Pereira Henriques, ob. cit., pp. 10, 33, 36 e ss. Esta autora enumera os principais artigos publicados por António Ferro em 1932.

Estigmatização

A viragem antimoderna de António Ferro ficou exposta, de forma lapidar, no artigo publicado no *Diário de Notícias* em 1 de Janeiro de 1932. Num forte apelo à renovação nacional, que seria coroado pela grande entrevista a Salazar no final do ano, advertiu: «Que o grande ano de 1932, porém, se quiser entrar neste caminho renovador, não se esqueça de nos livrar, igualmente, dos falsos vanguardismos, do “futurismo” *à bon marché*, do “futurismo” pelintra dos borrões vermelhos, dos triângulos pendurados e do delírio verbal...»^[32]

Em António Ferro confluíram as várias facetas do discurso nacional antimoderno, desenvolvido desde o século XIX. Nas suas alocuções, somam-se os ataques em nome do academismo tardo-naturalista, da moral, de Deus, da nação e da ordem social. Em 1934, na primeira festa de distribuição dos Prémios Literários, em que o próprio Salazar esteve presente, procedeu à cuidadosa explanação do que entendia por «Política do Espírito». O Secretariado devia favorecer uma «arte saudável» e combater «tudo o que suja o espírito», «tudo o que é feio, grosseiro, bestial, tudo o que é maléfico, doentio, por simples volúpia ou satanismo». Devia atacar «certas ideias não conformistas, falsamente libertadoras», os «pseudo-vanguardistas», «certas pinturas *viciosas* do vício», o «diabolismo dissolvente», o «amoralismo e a morbidez». Devia impedir «a renascença dum literatura sádica» e as «escavações freudianas». Devia moderar «a inquietação diabólica, niilista», «a inquietação da Desordem», «a inquietação do mal que se conhece e se mascara», «essa inquietação que se sabe doentia e que produz uma literatura e uma arte conscientemente mórbidas». Dois anos depois, repelia os «falsos vanguardistas», o «satanismo», o «materialismo» e o «informe».^[33]

António Ferro, o modernista dos anos vinte, desenvolveu assim, nas décadas de trinta e quarenta, alguns dos mais refinados argumentos antimodernos. A eloquência amável e conciliadora não oculta a finalidade estigmatizadora. Os seus discursos apresentam o maniqueísmo e a ânsia de pureza que, em todas as circunstâncias, alimentam a intolerância, mesmo a artística.

³² António Ferro, «Ano Novo – Ano Bom?», *Diário de Notícias*, Lisboa, 1 de Janeiro de 1932, in: Raquel Pereira Henriques, ob. cit., pp. 129-130.

³³ António Ferro, *Prémios Literários (1934-1947)*. Lisboa, Edições SNI, 1950, pp. 19-25 e 44. Discursos intitulados «Política do Espírito e sua definição», proferido em 21 de Fevereiro de 1934, e «Liberdade e arte», em 16 de Maio de 1936.

Normalização

Foi fortalecido com estas certezas e tocado por um sentimento de superioridade espiritual que António Ferro dirigiu o SPN/SNI. Impôs «balizas morais e espirituais» à expressão artística e reconheceu que até poderia admirar pessoalmente «certas obras literárias inconformistas, que consideramos dissolventes e perigosas». No entanto: «Como dirigente dum organismo que se enquadra dentro do Estado Novo, não podemos aceitar nem premiar essas obras. Não teremos forças, talvez, para as evitar, mas nada faremos – nem devemos fazer – para lhes dar alento.»^[34]

Podia o Secretariado permitir «todas as audácias, todos os vanguardismos, todas as acrobacias, todas as dissonâncias em matéria de cores ou de linhas»? Podia o Secretariado admitir «as aventuras do abstracto que pode ser tudo, alguma coisa ou nada»? António Ferro responde: não!^[35] Competia-lhe «estimular todos os atrevimentos saudáveis que não ultrapassem certos limites».^[36] Cabia-lhe, portanto, um papel que, sem custo, se pode considerar domesticador.

Se nos perguntassem em que consiste a domesticação da arte moderna, responderíamos com as palavras de António Ferro: é «aquela saudável inquietação que marcha, sem desvios, através de acidentais desequilíbrios, para o Equilíbrio, a inquietação da Ordem».^[37]

A domesticação do modernismo corporiza o intuito normalizador do regime salazarista, mas essa tentativa para impor uma Ordem que anula os contrários suscitou ataques ao SPN por ser pouco moderno e por ser muito moderno. Uns censuravam o Salão de Premiados por ser «demasiado conformista para se chamar moderno» e outros achavam-no «demasiado inconformista para poder ser oficial».^[38] Os «antigos» («e esta palavra não

³⁴ António Ferro, *Prémios Literários*, p. 30. Discurso intitulado «Política do Espírito e sua definição».

³⁵ António Ferro, *Arte Moderna*. Lisboa, Edições SNI, 1949, p. 30.

³⁶ António Ferro, *Prémios Literários (1934-1947)*. Lisboa, Edições SNI, 1950, p. 145. Discurso proferido em 27 de Abril de 1943.

³⁷ António Ferro ainda acrescenta: «Inquietos, sim, mas não viciosos! Artistas mas não criminosos!» (António Ferro, *Prémios Literários*, p. 22.)

³⁸ António Ferro, *Arte Moderna*, p. 29. Discurso pronunciado em 6 de Maio de 1949. A «domesticação» da arte moderna constituiu um compromisso que levou os sectores mais «avançados» a criticar a arte premiada pelo SPN. A estes, Ferro respondeu, noutro discurso, que os júris dos prémios literários se limitavam a excluir «as obras claramente antinacionais ou

nos parece feia», diz António Ferro) contestam o «futurismo inconcebível» e o «Internacionalismo suspeito», enquanto os «ultramodernos gritam que: «Isto não é arte moderna, isto podia figurar na Sociedade Nacional de Belas-Artes, etc., etc., etc.»^[39]

O esforço de domesticação da arte moderna levou naturalmente António Ferro a acentuar a existência de duas tendências dentro da arte moderna: uma equilibrada, «autêntica», aproveitável; outra radical, estrangeira, «extravagante», «anárquica». A sua intenção é valorizar a primeira e contribuir para o que, em 1940, já lhe parecia plenamente alcançado: a existência de «uma arte moderna profundamente nacional».^[40]

Propaganda nacional

A identidade nacional foi o elemento domesticador do modernismo. A luta contra a arte moderna, levada a cabo dentro do Estado Novo, constitui uma das facetas do longo desenvolvimento da arte nacional portuguesa. Os discursos de António Ferro culminam um processo secular porque traduzem a adopção oficial, pelo Estado, de um movimento ideológico alheio, durante dezenas de anos, ao poder político.

O seu pensamento só fica devidamente explicado quando se articulam três noções: *arte moderna*, *arte popular* e *arte nacional*. Felizmente, o director do SPN deixou tudo claro no discurso de inauguração do Museu de Arte Popular, em 1948, num subcapítulo intitulado «Arte moderna e arte nacional»:

de manifesta e tendenciosa combatividade contra a ética do regime». E que, nos salões anuais de «Arte Moderna» se ia «mais longe porque as pinturas e esculturas que se oferecem ao seu exame pertencem, exclusivamente à força mais ousada, mais irreverente, mais inconformista da arte portuguesa». Mas, na trincheira oposta, os sectores mais conservadores (que incluíam até «altas figuras do Estado») acusavam António Ferro de «excessiva simpatia em face de uma suposta bolchevização das formas e das cores». (António Ferro, *Prémios Literários*, pp. 143 e 144. Discurso proferido em 27 de Abril de 1943.)

³⁹ António Ferro, *Prémios Literários*, pp. 197-198. Discurso «O Antigo e o Moderno», 19 de Dezembro de 1947.

⁴⁰ António Ferro, *Artes Decorativas*. Lisboa, Edições SNI, 1949, p. 17. Palestra realizada em Agosto de 1940.

«Entre as múltiplas vantagens do Museu de Arte Popular, de toda a campanha de ressurgimento étnico que temos desenvolvido, está, precisamente, a defesa de uma arte moderna, contemporânea, que não deixe de ser profundamente nacional. O povo, com as suas tintas lisas, as suas linhas sóbrias, o seu poder de síntese é sempre o artista mais novo, mais espontâneo, *actual* em todas as épocas. Os artistas que o seguem, depois da necessária transposição intelectual, podem ter a certeza de fazer obra moderna – pintura, arquitectura, bailado ou poesia – mas não estranha à nossa maneira de ser, ao nosso carácter. Este Museu fica sendo, portanto, se for bem aproveitado, uma nascente de arte moderna portuguesa, paleta para os pintores, pedra para os escultores, régua e compasso para os arquitectos, poesia para todos... Por mim, confesso-me francamente satisfeito por ter realizado uma das grandes aspirações da minha vida: preparar a casa, o templo para o casamento, a fusão da nossa arte moderna, isto é, da arte *viva* com o espírito do nosso povo, com o espírito eterno da Nação.»^[41]

Em nenhuma outra parte da sua obra foi tão claro na crítica à falta de portuguesismo dos artistas modernos. É significativo que o tenha feito nesta ocasião, porque era na arte tradicional que acreditava estar o antídoto para a desnacionalização artística. António Ferro confere à identidade nacional uma prioridade absoluta. Em cinco páginas, afirma categoricamente que a arte *tem* de reflectir a nação de onde brota e acusa os «internacionalistas» de estarem simplesmente a adoptar a arte de outro país.^[42] Ora, *ignorar* a arte portuguesa significava *recusá-la* e, portanto, negar a própria identidade. Faria então sentido adoptar a arte moderna? Sim, se fosse aporuguesada: «Arte moderna, sem dúvida, pois a arte é, ao mesmo tempo, eternidade e momento, mas arte portuguesa com raízes no nosso solo e na nossa alma,

⁴¹ António Ferro, *Museu de Arte Popular*. Lisboa, Edições SNI, 1948, pp. 20-21.

⁴² Escreve António Ferro: «A arte não é apenas função do tempo ou da época: é também uma função do clima, do ambiente, da paisagem, da natureza do homem, daquele povo em que se cria, se purifica e se *particulariza*.» E logo a seguir: «São, aliás, ingénuos aqueles que pensam libertar-se do que eles chamam nacional porque vão cair imediatamente no nacional dos outros, ainda que esse nacional revista apenas um aspecto de moda passageira.» (António Ferro, *Museu de Arte Popular*, p. 13.)

tanto mais original quanto mais diferente, tanto mais universal quanto mais nacional.»^[43]

Para entender António Ferro é preciso observar que o seu percurso ideológico obedece a um padrão. Vituperou a nação quando era um modernista irreverente e recusou o modernismo quando se colocou do lado da tradição. Dele se pode dizer, portanto, que foi modernista contra a nação e nacionalista contra o modernismo.

A singeleza deste enunciado talvez surpreenda alguns leitores, habituados a tomar António Ferro como a face *moderna* do Estado Novo. O nacionalismo artístico é feito de apropriações simbólicas. Chegou por isso o momento de entrarmos no labirinto de conceitos por meio dos quais se constroem os discursos identitários.

⁴³ Idem, p. 15. Numa das suas múltiplas abjurações da fase moderna, António Ferro deixou patente até que ponto o seu antimodernismo tomara uma coloração nacionalista: «Viemos dum campo extremista em matéria de literatura e de arte mas ganhámos, pouco a pouco, o necessário equilíbrio para combater, quando o sentimos falsificado ou anti-nacional, esse próprio extremismo que, aliás, cumpriu já o seu dever, que se pode considerar quase um veterano...» (António Ferro, *Apontamentos para uma Exposição*. Lisboa, Edições SNI, 1948, pp. 18-19. Discurso proferido na inauguração da exposição «14 anos de Política do Espírito», em 29 de Janeiro de 1948.)

17. A vida das palavras

Sumário: A escrita pletórica e repetitiva do nacionalismo artístico. A obscuridade das palavras e a sua vida radiosa e intrigante. Muitas palavras para três princípios identitários: originalidade, valor da nação e diferença em relação ao estrangeiro. **Certezas.** Das dúvidas oitocentistas às certezas no Estado Novo. Ideias insusceptíveis de verificação objectiva. Complacência e irascibilidade. O nacionalismo artístico seduzido pela *verdade*. António Ferro modernista contra a verdade em arte. Pureza, genuinidade, vigor e autenticidade. **Dúvidas.** O nacionalismo cultural e a utopia da unidade: a verdade, o genuíno e o puro contra a mentira, a falsidade e o erro. Dimensão conflitual do nacionalismo cultural. Violência terminológica, de Almeida Garrett a Tomaz Ribeiro Colaço. Perversão, brutalidade, monstrosidade e horror. **Especificidades.** As palavras ao serviço do intuito diferenciador da nação. Palavras duráveis: espírito e carácter. Palavra que se mantém até meados do século XX: génio. Palavras tardias mas fulgurantes, fundamentais no Estado Novo: carácter e espírito. Emprego esplendoroso por Reynaldo dos Santos. Palavras secundárias: índole e temperamento. Palavras do século XX: sensibilidade e essência. Seu vigor em Reynaldo dos Santos. A noção de instinto na etnografia artística. Palavras redundantes: cunho e feição. O conceito de *tipo na casa portuguesa*. **Originalidade e cópia.** Originalidade individual e colectiva. Conflito intrínseco. A originalidade dentro da estética naturalista e revivalista. O perigo das influências estrangeiras. A originalidade nacional discutida por Joaquim de Vasconcelos. Inovação ou reinvenção? A resposta de Ramalho Ortigão. A originalidade como adaptação ao meio, ao ambiente, à tradição. A originalidade como expressão caracterológica e de gosto.

O medo e a recusa da originalidade individual «excessiva». Os antimodernistas exigem que a originalidade colectiva prepondere sobre a originalidade individual. O elogio da cópia nos anos de 1930 (e a sua recusa no século anterior). 1939, o ano das fórmulas extremas. O respeito pela homogeneidade e pela ordem. O pensamento de Tomaz Ribeiro Colaço sobre este assunto. **Individualismo, colectivismo e universalismo.** As virtudes do indivíduo no século XIX. Cisão entre *indivíduo* e *individualismo* na óptica do nacionalismo cultural. Apreço pelo *colectivo*, recusa do *colectivismo*. A difícil conciliação entre o primado da nação e do mundo. Diferenças identitárias entre *internacionalismo* e *universalismo*. **O paradoxo da liberdade.** O nacionalismo artístico entre o elogio da liberdade e a exigência de normas contra a «anarquia». A ordem acima da liberdade. A liberdade acima da ordem. A razão estética e a razão de poder. As intransigências nacionais. António Sérgio, crítico arguto do discurso patriótico de Teixeira de Pascoaes: a defesa da liberdade e o repúdio filosófico da intolerância nacional em 1912 e 1913.



O nacionalismo artístico atingiu o cume durante o Estado Novo, mas a sua origem remonta ao século XIX. São cento e cinquenta anos de grande actividade em torno dos temas da *escola portuguesa de pintura*, do estilo manuelino, da *casa portuguesa*, da pintura de costumes, do classicismo monumental totalitário e do antimodernismo. O seu estudo mostra a conveniência de observar os processos narrativos mobilizados para justificar as opções estéticas.

A deriva nacional da arte repercutiu-se em milhares de páginas pletóricas e repetitivas. A abundância confunde o leitor actual, que se surpreende com a singeleza de algumas propostas e a obscuridade de outras, com o esplendor das certezas e os escassos resultados de tanto entusiasmo. A organização cronológica dos textos incita a analisar o desenvolvimento das ideias através da ponderação das palavras. *Originalidade, escola, coerência, modelo, cópia, adaptação, respeito, renovação, imitação, genuinidade, perversão, servidão, liberdade, estrangeiro, estranho, internacional, cosmopolita, indivíduo, colectivo* são unidades de sentido que vivem épocas de vigor e de ocaso, ora no centro de combates ideológicos, ora esquecidas como

signos imprestáveis. Dois séculos são suficientes para medir esses processos veementes que tornam as palavras radiosas e intrigantes. Escrever as suas vidas é a melhor maneira de iluminar décadas de laboriosa ocultação.

O nacionalismo artístico apresenta uma apreciável uniformidade de princípios. Três são determinantes: a procura da originalidade e do valor da nação e o afastamento do estrangeiro. Estas normas tiveram uma existência continuada, embora com formulações variáveis que se foram ajustando às circunstâncias ideológicas vigentes entre o liberalismo oitocentista e o autoritarismo do Estado Novo.

Certezas

Um dos aspectos mais notórios nos discursos nacionais é o vigor das certezas. O século XIX começou com naturalíssimas interrogações sobre a existência de especificidades artísticas. As dúvidas exerciam-se sobre um vasto desconhecimento da história da arte portuguesa e eram particularmente legítimas quando a busca apresentava uma dimensão concreta (estilos, escolas e autores). À medida que a psicologia étnica alastrou como instrumento de pesquisa das originalidades, o discurso evoluiu para o campo das essências e da intemporalidade e tornou-se cada vez mais insusceptível de verificação objectiva. Essa via deu força de lei a ideias apresentadas num registo complacente. Até ao Estado Novo, as *certezas* e a *irascibilidade* cresceram a par.

O tom assertivo nasceu do próprio sentimento nacional, que reclama para si os valores absolutos de *verdade*, *pureza*, *genuinidade*, *vigor* e *autenticidade*. A verdade é um conceito muito rico na historiografia e na crítica de arte. É um ideal que associa dogmas estéticos fundamentais da pintura pré-impressionista: o «respeito» pela natureza equilibrado pela subjectividade do artista. Circulava como um lugar-comum indiscutível, servindo para impor ideias duvidosas, fechar discussões e robustecer o que era vago.

O atributo da *verdade* destina-se a tornar irredutível uma simples convicção. No cume do nacionalismo, a palavra, teorizada na pintura e na escultura, ganhou uma repercussão arquitectónica. O mais radical dos nacionalistas é também o mais acerbo defensor da «verdade». Referimo-nos ao advogado, jornalista e escritor Tomaz Ribeiro Colaço (1899-1965),

para quem o «modernismo», se não for «sempre condicionado por um cunho nacional», deixa de ser «arte verdadeira». Mas o uso deste conceito parece abranger todos os que procuram a dimensão nacional. O compositor Fernando Lopes-Graça (1906-1994) é um dos persistentes utilizadores das expressões «verdadeira música nacional», «verdadeira cultura musical» e «verdadeira música popular», apesar de ter sido pioneiro a atacar o decorativismo folclorista.^[1]

A fuga a esta devoção conceptual só se realiza pela negação do nacionalismo cultural. E neste aspecto um autor se destaca pela veemência. É o António Ferro modernista e antinacional de 1921: «Eu tenho uma receita para transformar em dogmas todas as minhas dúvidas... A minha verdade não é a verdade de todos. A mentira – eu já o disse algures – é a única verdade dos artistas.» A verdade é um propósito determinante do nacionalismo cultural (sobretudo quando se associa aos dogmas estéticos oitocentistas) e tende a perder relevância fora deste sistema. Hoje, escusado será dizê-lo, domina a ideia oposta, enunciada pelo crítico João Lima Pinharanda (n. 1957), em 1990, no âmbito de uma reflexão sobre a identidade artística portuguesa: «a arte não diz respeito à verdade».^[2]

A sedução da verdade leva sempre à procura da *pureza*. Entre os nacionalistas, isso significou restringir as fontes de inspiração e realizar um juízo estético definitivo. Para Almeida Garrett (1799-1854) e todos os patriotas subsequentes, a pureza constitui um desígnio mobilizador. Tal como em relação à *verdade*, os críticos que invocam o nacionalismo para criticar os simplismos oficiais não prescindem deste conceito – discutem a sua posse. A palavra continuou a circular no contexto da arte moderna, passando a qualificar a feição exterior dos edifícios. Tornou-se um modo de valorizar a ausência de decoração. Os elogios salientam a «pureza das linhas» e o purismo das paredes nuas. O termo ganhou até uma nova vida, em particular sob a variante *depurada*. Foi com ela que se empreende-

¹ Tomaz Ribeiro Colaço, «Arquitectura e religião», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, III série, ano XXXI, n.º 47, Fevereiro de 1939, pp. 19-22. «Fernando Lopes Graça fala-nos dos actuais problemas da música», *Vértice*, Coimbra, vol. II, n.ºs 36 a 39, Junho de 1946, pp. 243-248.

² António Ferro, *Obras. I – Intervenção modernista. Teoria do gosto*, Lisboa, Verbo, 1987, pp. 259-262, artigo intitulado «O maior pecado da arte de Garrett», originalmente publicado no *Diário de Lisboa*, 23 de Maio de 1921. Artigo de João Lima Pinharanda sobre a «especificidade cultural na expressão plástica em Portugal» na revista *Via Latina*, publicação não periódica da Associação Académica de Coimbra, Fevereiro de 1990, pp. 61-63.

ram algumas reinterpretações de arquitectura portuguesa. O arquitecto Alexandre Alves Costa (n. 1939), num denso ensaio publicado em 1989, destaca nos edifícios da segunda metade de Quinhentos a «clareza das suas proporções» e as «superfícies purificadas das paredes, adaptando uma linguagem depurada».^[3]

Na primeira metade do século XX, os defensores da *verdade* e da *pureza* também concediam um grande destaque ao que era *genuíno* e *autêntico*. Na utilização destes conceitos, não se encontram diferenças entre Ramalho Ortigão (1836-1915) e os músicos João José Cochofel (1919-1982) e Fernando Lopes-Graça (1906-1994), precisamente porque os conflitos decorrem dentro do sistema nacional. Não estava em causa a importância do que é verdadeiro, autêntico e genuíno, mas o seu conteúdo. Todos procuravam o edifício genuíno, os assuntos genuínos, o autor lídimo, a autêntica música popular, os autênticos valores e o autêntico povo, mas ninguém encontrava exactamente o mesmo.

Dúvidas

As culturas nacionais concebem-se vigorosas, certas e seguras. À medida que avança o século XIX, diminui o espaço para a dúvida, quer porque ela se tornou menos tolerável, quer porque os artistas e intelectuais foram criando uma vasta rede de referências identitárias. Quando em 1935 um jovem pintor reconheceu no sentimento nacionalista «uma certeza contemporânea», estava a dar formulação definitiva a um processo de certificação secular. A consumação das certezas correspondeu à vitória da utopia da unidade: a *verdade*, o *genuíno* e o *puro* contra a *mentira*, a *falsidade* e o *erro*.

A tendência para acentuar a dimensão conflitual do nacionalismo político não se costuma estender à arte, excepto no caso dos regimes autoritários e totalitários. E mesmo aqui a violência artística, presente na exposição nazi de arte degenerada, é tida como uma anormalidade decorrente do sistema político. Na realidade, o entusiasmo pela virtuosa terminologia transporta desde sempre o desdém pelo que se lhe opõe, por ser estrangeiro

³ Alexandre Alves Costa, «Valores permanentes da arquitectura portuguesa», *Vértice*, Lisboa, II série, n.º 19, Outubro de 1989, pp. 109-111.

ou feio. A mesma certeza que reivindica a verdade também determina o que é antinacional, provocando um estrépito de adjetivos negativos.

Os nacionalistas não vacilam perante o inimigo. Chamam-lhe anti-nacional, como fizeram os escritores Mendes Leal Júnior (1820-1886) e Almeida Garrett em 1843 pensando nos tempos pré-românticos. Cinquenta anos depois, o escritor e crítico de arte Ramalho Ortigão lamenta que a juventude se deixe entusiasmar «por uma poética exótica, de climas nevoentos antimeridional».^[4] À medida que o modernismo ia avançando, era acusado de ser disparatado, disforme e anti-estético. Neste fluxo, o discurso de Tomaz Ribeiro Colaço não se distingue pela novidade, mas pela veemência. A moderna Igreja de Nossa Senhora de Fátima parece-lhe «antiportuguesa», «falsa» e «feia». E tomando a Checoslováquia como sinónimo de estrangeiro, identifica categoricamente «o cunho português de D. João V, e o cunho antiportuguês da Checoslováquia».

Em 1840 ou em 1940, as alegadas práticas antinacionais recebem o mesmo acolhimento. Se para Herculano e Garrett a literatura de Garção e Tolentino era falsa, falsos eram também, na opinião de Tomaz Ribeiro Colaço, os chalés e o modernismo da Igreja de Nossa Senhora de Fátima. Nos combates do Estado Novo, porém, o próprio nacionalismo acabou por sofrer a acusação que andara a fazer. Era falso o «conceito de popular» que Fernando Lopes-Graça via espalhado em 1947. E falsa era ainda a arquitetura da *casa portuguesa* denunciada por Fernando Távora.^[5]

A arte falsa é também, por um insensível deslizamento semântico, mentirosa e, portanto, errada e, até, disforme. Procurando intensidades maiores, chega-se ao uso de termos tão drásticos como *perversão*, *brutalidade*, *monstruosidade* e *horror*. Estes conceitos não pertencem apenas ao Estado Novo, remontam à época «imaculada» dos primeiros românticos. Em 1843, Mendes Leal Júnior perguntava: «Quem não vê o funesto resultado desta filiação monstruosa da ópera cómica francesa?» Nas *Viagens na Minha Terra*, Garrett constatava que o gosto se tinha *pervertido* desde meados de Setecentos. Ramalho Ortigão horrorizava-se com o «pseudo-gótico» revivalista.^[6]

⁴ Ramalho Ortigão, *O Culto da Arte em Portugal*. Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1896, p. 125.

⁵ Fernando Távora, *O Problema da Casa Portuguesa*. Lisboa, 1947.

⁶ J. S. Mendes Leal Júnior, «Teatros. Rua dos Condes», *Revista Universal Lisbonense*, Lisboa, tomo II, ano 1842-1843, pp. 235-236. Ramalho Ortigão, ob. cit., p. 64.

O que traz então de novo o século XX? Não as palavras, mas a intensidade que delas se desprende devido à politização da arte e à veemência das convicções estéticas. A mesma acusação de perversão está no integralista Hipólito Raposo (1855-1953), que via a cinematografia americana «pervertendo o gosto e deformando a sensibilidade latina», no músico de Esquerda Fernando Lopes-Graça, que considera a música revisteira e a canção cinematográfica importada da América «puros produtos comercialistas, destinados a um público de gosto pervertido», e no arquitecto Manuel Graça Dias (n. 1953) que, justamente assombrado com a sobrevivência do «estilo casa portuguesa» em condomínios fechados, afirmou que o «português suave» é a «forma mais desgraçada, perversa e absurda, mas simultaneamente mais popular, de configurar o espaço do Portugal contemporâneo».^[7]

Especificidades

O principal objectivo dos discursos nacionais é mostrar a existência de especificidades colectivas. O modo de designar os traços diferenciadores não é casual. Varia historicamente para corresponder às ideologias, aos estereótipos científicos e às próprias objecções. A leitura de uma amostra de duas mil páginas sobre este assunto nos séculos XIX a XXI sugere uma apreciável estabilidade terminológica. Há palavras duráveis, como *espírito* e *carácter*, outras que dominam os primeiros cem anos e declinam, como *génio*, outras ainda que conhecem um desenvolvimento tardio mas fulgurante, como *índole*, *temperamento*, *essência* e *sensibilidade*, e algumas que desempenham um papel secundário ou efémero, como *instinto*, *tipo*, *cunho*, *feição*, *unidade*, *uniformidade* e *especificidade*. Uma parte delas limita-se a indicar a particularidade nacional. As mais relevantes sugerem, ainda que vagamente, o fundamento dessa particularidade.

O século XIX vulgarizou a ideia de um génio colectivo expressando-se através da arte. Com variantes, a palavra serviu sem reservas os discursos nacionais até meados do século XX. A palavra converteu-se num

⁷ Hipólito Raposo, «Sobre telas do Ultramar», *Acção Nacional*, Anadia, ano VI, n.º 263, 16 de Dezembro de 1939, p. 2, artigo extraído de *A Voz*. Fernando Lopes Graça, «Sobre o conceito de popular na música», *Vértice*, Coimbra, vol. IV, n.º 46, Maio de 1947, pp. 17-27. Manuel Graça Dias, «O verdadeiro triunfo do “português suave”», *Expresso*, Lisboa, n.º 1662, 4 de Setembro de 2004, caderno «Actual», pp. 30-31.

lugar-comum da caracterologia identitária. Para contrariar a difusão da arte moderna, o crítico de arte Fernando de Pamplona (1909-1989) ainda aproveitou o conceito, embora com uma ressonância algo anacrónica. Enquanto alguns autores já grafavam «génio» entre aspas para desdenhar dos corifeus do modernismo, Fernando de Pamplona continuou a acusar o «ultramodernismo internacionalista» de ser semita, geométrico «e portanto alheio ao génio da arte europeia».^[8]

Este vocábulo, próprio de uma mundividência romântica, desapareceu das principais sínteses realizadas no Estado Novo. Em alternativa, ganharam vigor dois conceitos que tinham vogado placidamente no século XIX: *carácter e espírito*. O primeiro foi durante muito tempo anódino, significando particular, próprio, específico, peculiar. A sua força provinha das palavras complementares: «carácter portuguêsíssimo» da cozinha de João Semana na ficção de Júlio Dinis (1839-1871), «carácter puramente nacional» das produções de origem alemã nos séculos XVI e XVII,^[9] «carácter pitoresco» das casas,^[10] arquitectura «alegre e de absoluto carácter» por se inspirar em motivos regionais.^[11]

Parece ter sido no final de Oitocentos que o termo adquiriu substância e se aproximou da ideia de *personalidade*. E foi a partir daí que conheceu o grande incremento que conduziu às sínteses do médico e historiador de arte Reynaldo dos Santos (1880-1970). Em 1933, o arquitecto Raul Lino (1879-1974) exigia que as casas tivessem um «carácter fundamental» nas linhas gerais e nas proporções,^[12] e pedia a Salazar que impusesse «o emprego de linguagem arquitectónica de carácter pelo menos latino».^[13] É nesta linha

⁸ Fernando de Pamplona. «Belas-Artes – Malas-Artes. Exposição de Moderna Arquitectura Alemã. Aspectos gerais», *Diário da Manhã*, Lisboa, XI, 3786, terça-feira, 11 de Novembro 1941, p. 3.

⁹ M. M. Bordalo Pinheiro, «Duas palavras acerca do movimento artístico da Península», *Artes e Letras*, Lisboa, Março de 1872, pp. 34-35.

¹⁰ Teixeira de Carvalho, «Habitação portuguesa», *Gazeta Ilustrada*, Coimbra, ano I, n.º 1, 29 de Maio de 1901, pp. 3-4.

¹¹ «Arquitectura tradicional portuguesa», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano XX, n.º 1, Janeiro de 1927, pp. 49-52.

¹² Raul Lino, *Casas Portuguesas*. 9.ª ed. Lisboa, Cotovia, cop. 1992. Salvo indicação em contrário, as citações deste livro reportam-se às pp. 50-60 e 68-80.

¹³ Cartas enviadas por Raul Lino a Oliveira Salazar em 7 de Março de 1933, transcrita no nosso trabalho *O Poder da Arte. O Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2006, pp. 348-349.

de substantivação que o zangado Tomaz Ribeiro Colaço afirma, em 1939, que a arquitectura de Lisboa se resume a «uma sucessão de importações sem carácter». «Mas em que reside principalmente o *carácter* das construções?» – Perguntava Raul Lino em 1945.^[14] As respostas divergiam, mas era através deste conceito que nos anos quarenta se procurava a identidade da arquitectura portuguesa e se lamentava o seu declínio. No cume deste longo processo, encontramos Reynaldo dos Santos a escrever em 1961 sobre o «carácter da arte portuguesa através dos tempos». A palavra não ganhou nenhuma virtude nova, nem renovou o seu potencial hermenêutico, mas adquiriu uma grandeza tutelar.^[15]

O mesmo se pode dizer em relação a *espírito*. A sua ocorrência durante cem anos constituiu apenas um prolegómeno ao uso esplendoroso de Reynaldo dos Santos. Desde Almeida Garrett (que falava da necessidade de estudar «o espírito verdadeiro português» no «grande livro nacional, que é o povo e as suas tradições»)^[16] até ao início do Estado Novo, a palavra espalhou-se: o «espírito da raça»,^[17] «rejuvenescimento do espírito nacional» na arquitectura,^[18] o «espírito da arquitectura em Portugal»^[19]. A Política do Espírito pode ter ajudado a incrementar a circulação de uma palavra tão rica e tão evocativa. Raul Lino é um dos que a multiplica em artigos e entrevistas e que, na referida carta a Salazar, reclama um «novo espírito a revestir uma alma multissecular». Tomaz Ribeiro Colaço, na diatribe contra o cardeal-patriarca e a Igreja de Nossa Senhora de Fátima, utiliza-a catorze vezes. Na polémica entre o arquitecto Cottinelli Telmo e o Conselho Superior de Obras Públicas por causa do projecto da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, é a interpretação do «espírito local»

¹⁴ Raul Lino, «Vicissitudes da casa portuguesa nos últimos cinquenta anos», *Ver e Crer*, n.º 8, Dezembro de 1945, republicado em: Raul Lino, *Casas Portuguesas*. 9.ª ed. Lisboa, Cotovia, cop. 1992, pp. 109-114.

¹⁵ Reynaldo dos Santos, «Carácter da arte portuguesa através dos tempos», *Colóquio*, Lisboa, n.º 14, Julho de 1961, pp. 15-21 e 64. Eis um resumo da dezena de ocorrências: «carácter nacional», «carácter por vezes rural», «carácter popular», carácter da escultura e «carácter próprio» do barroco seiscentista.

¹⁶ Almeida Garrett, «Memória lida em conferência no Conservatório Real de Lisboa, em 6 de Maio de 1843», em *Frei Luís de Sousa*.

¹⁷ Ramalho Ortigão, ob. cit., p. 123.

¹⁸ Teixeira de Carvalho, «A casa moderna», *Gazeta Ilustrada*, Coimbra, ano I, n.º 17, 21 de Setembro de 1901, pp. 132-134, e n.º 18, 28 de Setembro de 1901, pp. 140-142.

¹⁹ Reynaldo dos Santos, *A Arquitectura em Portugal*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1929, p. 41.

conimbricense que está em causa.^[20] Fernando Távora, no determinante artigo sobre a *casa portuguesa*, também a utiliza muito. Em 1958, na defesa de uma escola portuguesa de arte moderna, António Quadros (1923-1993) recorre a ela uma dúzia de vezes.^[21] Mas é Reynaldo dos Santos que lhe confere a máxima expressividade. Em vez de meras referências gerais, o ilustre estudioso cativa o leitor com alusões ao «verdadeiro espírito gótico» e ao «espírito em grande parte românico» e, numa cadência de grande envolvimento, comove-o com «o espírito, o gosto e a sensibilidade portuguesas».^[22]

Na terminologia que estabelece a existência de uma especificidade nacional portuguesa, certas palavras tiveram uma circulação inferior à que seria de esperar. Muitos autores reclamaram uma arte adequada à «índole do país» e da «nossa gente», mas não falavam propriamente de uma «índole artística». Para este efeito, preferiam a noção de *temperamento*, sobretudo a partir de finais de século XIX. Ramalho Ortigão encontrou «vínculos de temperamento» entre a arte portuguesa e espanhola.^[23] Mais literário, o escritor Aquilino Ribeiro (1885-1963) disse que o gótico «torceu-se no temperamento português como uma serpente amorosa».^[24] O mais explícito talvez tenha sido o historiador de arte Joaquim Martins Teixeira de Carvalho (1861-1921) que, em 1920, se referiu às «características do temperamento artístico nacional».^[25]

Neste jogo de alusões caracterológicas, um termo emergiu no século XX: *sensibilidade*. Antes, o seu uso reportava-se à acepção comum, ligada ao indivíduo. Mas Ramalho Ortigão, que reestruturou o discurso artístico nacional, teve oportunidade de escrever, em 1892, que a «arte de um povo é a expressão do sentimento na sua raça».^[26] E no Estado Novo a palavra

²⁰ Ver o nosso trabalho *O Poder da Arte*, pp. 189-190 e 234-237.

²¹ António Quadros, «É possível criar uma escola portuguesa de arte moderna?», *Panorama*, Lisboa, I série, n.º 9, Março de 1958, páginas inúmeradas.

²² Reynaldo dos Santos, «Carácter da arte portuguesa através dos tempos», *Colóquio*, Lisboa, n.º 14, Julho de 1961, pp. 15-21 e 64.

²³ Ramalho Ortigão, ob. cit., p. 152.

²⁴ Aquilino Ribeiro, «A arte em Portugal», *Alma Nacional*, Lisboa, n.º 19, 16 de Junho de 1910, pp. 289-294 e 298.

²⁵ J. M. Teixeira de Carvalho, *Notas de Arte e Crítica*. Porto, Livraria Moreira Editora, 1926, pp. 426-427.

²⁶ Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa*. Vol. III. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1947, pp. 183-184.

ganhou uma forte ressonância colectiva. Fernando de Pamplona deixou-se subjugar pela «máscula sensibilidade da Alemanha de hoje» patente na exposição de arquitectura nazi em Lisboa.^[27] Estes usos casuais pouco significariam se Reynaldo dos Santos não lhes tivesse oferecido um coroamento notável. À semelhança do que ocorreu com *carácter*, a *sensibilidade* não veiculou mais aptidão hermenêutica. Tornou-se, isso sim, mais evocativa graças à reiteração e a uma ligação mais íntima com as obras de arte. No ensaio de 1961, Reynaldo dos Santos usou-a uma dezena de vezes: «sensibilidade própria» da arte portuguesa, «sensibilidade plástica nacional», «fundo afectuoso da sensibilidade portuguesa», uma constante da «nossa sensibilidade», «o *élan* da nossa sensibilidade», etc.^[28]

Reynaldo dos Santos também é responsável pelo esplendor obtido pela palavra *essência*, praticamente ausente no século XIX. Quando Ramalho Ortigão escreveu, em 1879, que a paisagem pintada por Artur Loureiro é «essencialmente luminosa», não extraiu dela qualquer particularidade expressiva.^[29] Essa qualidade foi realizada por Reynaldo dos Santos, em 1929, no modo que temos verificado: absolutização da ideia, repetição, concretização em obras ou estilos, e integração num pensamento caracterológico. Num dos capítulos do ensaio intitulado «O barroco seiscentista: essência e sobriedade do gosto português», aponta a «essência decorativa» e a «essência e sobriedade do nosso gosto».^[30]

Para designar a especificidade artística portuguesa, os críticos e historiadores recorreram a mais meia dúzia de conceitos, cuja aptidão evocativa foi menos explorada. A uniformidade, por exemplo, foi temida no século XIX porque conduzia ao imobilismo e agitada como ameaça no século XX porque resultava da «invasão do estilo mecânico».

²⁷ Fernando de Pamplona. «Belas-Artes – Malas-Artes. Exposição de Moderna Arquitectura Alemã. Aspectos gerais», *Diário da Manhã*, Lisboa, ano XI, 3786, terça-feira, 11 de Novembro 1941, p. 3.

²⁸ Reynaldo dos Santos, «Carácter da arte portuguesa através dos tempos», *Colóquio*, Lisboa, n.º 14, Julho de 1961, pp. 15-21 e 64. Esta poderosa palavra mantém a sua atracção. Jorge Henrique Pais da Silva, em 1977, mesmo procurando promover uma reestruturação da pesquisa identitária, continuou a falar de «sensibilidade nacional». (Jorge Henrique Pais da Silva, *Páginas de História da Arte. 1 – Artistas e monumentos*. 2.ª ed. Lisboa, Editorial Estampa, 1993, pp. 231-232.)

²⁹ Ramalho Ortigão, artigo de 14 de Fevereiro de 1879, republicado em *Arte Portuguesa*, vol.III, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1947, PP. 7-31.

³⁰ Reynaldo dos Santos, *A Arquitectura em Portugal*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1929.

A ideia de *instinto* é posta ao serviço da chamada «etnografia artística». O povo português seria «colorista por instinto»^[31] e devia ao instinto ser um «dos mais apurados e sensíveis às manifestações da arte e da beleza».^[32] Há palavras simplesmente auxiliares, vocacionadas para dar firmeza a convicções vagas. O «*cunho* da originalidade», apresentado por Júlio Dinis no capítulo cinco do romance *Uma Família Inglesa*, conheceu variações («um certo cunho ou base de semelhança», «o cunho da verdadeira originalidade», «o cunho da originalidade», «cunho lusitano» e «cunho bem português»),^[33] sem nunca atingir a importância de *feição*. Do fundador da Sociedade de Geografia de Lisboa, Luciano Cordeiro (1844-1900), aos arquitectos do congresso de 1949, esta palavra espalhou-se com naturalidade. «Uma feição característica na nossa literatura e ainda na nossa arquitectura quinhentista, a feição naval, onde transparece na pintura?» – Perguntou Luciano Cordeiro em 1869.^[34] Recebemos dos árabes «a feição diferencial mais característica e mais indelével» da nossa arte – asseverou Ramalho Ortigão em 1896.^[35] «O carácter de cada povo é sempre revelado pela feição típica das suas vivendas» – sintetizou Mário Gonçalves Viana em 1932.^[36] Qualquer «estilo estranho, feição exótica ou extravagante» devem ser evitados – opinou Raul Lino no ano seguinte. Assim, não admira que os intervenientes no I Congresso Nacional de Arquitectura tenham debatido «o problema da feição nacional dos novos edifícios» e apontado o «errado conceito de que a feição portuguesa dos edifícios se reduz a uma questão de pitoresco».^[37]

³¹ Henri Martin terá escrito que «o povo português é colorista por instinto». (Cit. por Mário Gonçalves Viana, «A casa portuguesa», *Civilização*, Porto, n.º 51 Setembro de 1932, pp. 56-60.)

³² Carlos Lobo de Oliveira, «Defesa da paisagem rural», *Panorama*, Lisboa, ano V, vol. V, ano de 1946, n.º 30, páginas inumeradas.

³³ Citamos sucessivamente: M. M. Bordalo Pinheiro, art. cit.; Manuel de Macedo, «Nacionalização dos estilos», *Arte Portuguesa*, Lisboa, ano I, n.º 1, Janeiro de 1895, pp. 17-18, e n.º 2, Fevereiro de 1895, pp. 47-48; Gastão de Bettencourt, «Nacionalismo na música», *Portugália. Revista de cultura, tradição e renovação nacional*, Lisboa, n.º 3, Dezembro de 1925, pp. 179-182; e «Uma moradia portuguesa pelo distinto arquitecto António Varela», *Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, n.º 41, Agosto de 1938, pp. 10-13.

³⁴ Luciano Cordeiro, *Livro de Crítica*. Porto, 1869, pp. 161-166.

³⁵ Ramalho Ortigão, ob. cit., p. 152.

³⁶ Mário Gonçalves Viana, «A casa portuguesa», *Civilização*, Porto, n.º 51 Setembro de 1932, pp. 56-60.

³⁷ «I Congresso Nacional de Arquitectura», *Arquitectura*, Lisboa, II série, ano XXII, n.º 29, Fevereiro e Março de 1949, pp. 2-7.

Cunho e feição tiveram uma equivalência de grande sucesso na arquitectura: a palavra *tipo*, que está na génese do modelo da *casa portuguesa*. Pertence a Henrique das Neves, na última década de Oitocentos, esta convicção destinada a assombrar o futuro: «Parece-nos haver um tipo português de casa de habitação.» Uma afirmação tão decidida, assente num conceito tão apurado, repetido meia dezena de vezes, oculta muitas dúvidas: «Será, porém, esta variante [com fachadas reentrantes, balcão e telhado saliente] bastante a determinar um tipo? Não estamos habilitados a responder.»^[38]

E foi assim, através da ideia de *tipo*, que se manifestaram algumas das maiores certezas e esperanças acerca da identidade artística portuguesa. Ramalho Ortigão refere com satisfeita placidez o «tão cómodo, tão módico, tão gracioso tipo da nossa antiga casa de campo».^[39] Joaquim Martins Teixeira de Carvalho fala do «tipo de construção especial ao país» a que chamam «casa portuguesa» e é dos poucos que assinala as semelhanças de um «tipo português» com edificações congéneres espanholas. Em 1913, a noção estava consagrada. O advogado António Mesquita de Figueiredo (1880-1954) difunde-a num artigo da revista *Serões* com as seguintes variantes: «tipos genuinamente tradicionais», «tipos regionais», «tipo de casa portuguesa» e «tipos de casa popular».^[40] E é ainda a este termo que o relator do Conselho Superior de Obras Públicas recorre em 1945 para sustentar as críticas ao projecto da Faculdade de Letras. Pediu ele a Cottinelli Telmo que adoptasse «um tipo construtivo que não se afaste demasiado dos moldes tradicionais em Coimbra». E que moldes seriam esses? «Há, pois, um tipo de casa coimbrã?» – Perguntava alguém num artigo confuso publicado no diário daquela cidade.^[41]

³⁸ Henrique das Neves, «Casa portuguesa», *Arte Portuguesa*, Lisboa, ano I, n.º 1, Janeiro de 1895, pp. 21-22.

³⁹ Ramalho Ortigão, ob. cit., p. 129.

⁴⁰ A. Mesquita de Figueiredo, «A casa portuguesa», *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 362, 27 de Janeiro de 1913, pp. 105-111.

⁴¹ F. M., «A casa de Coimbra», *O Despertar*, Coimbra, ano XXX, n.º 2945, 24 de Abril de 1946, p. 1.

Originalidade e cópia

Até agora, evitámos a palavra-chave dos discursos nacionais: *originalidade*. Ela é o santo graal do nacionalismo cultural. É um valor em si, que se estima e defende. No século XIX, era o atributo dos grandes artistas, enquanto a cópia era o ferrete dos medíocres. A transferência do plano individual para o colectivo criou um conflito insanável, que cem anos de nacionalismo artístico acabariam por evidenciar em toda a sua latitude.

A originalidade devia estar contida nos limites da estética naturalista e revivalista. Em excesso, tornava-se um defeito. O artista era instruído a seguir os mestres sem os imitar. Quando o enfoque nacional tocou a arte, pareceu natural prosseguir o culto da originalidade aplicada ao colectivo.

Este anseio fez muita gente lamentar as influências estrangeiras e culpá-las da falta de originalidade portuguesa. Para evitar o contágio, bastava impedir os contactos externos. Era assim que, na opinião do pintor Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880), se estava criando uma «escola nacional» de pintura em 1860. Depois de terem andado vários séculos a imitar italianos e flamengos, os artistas, sem dinheiro para irem para fora e «só com a natureza por mestra», estavam produzindo «trabalhos cheios de originalidade».^[42] Nesta data, não se sentia que as diferentes feições individuais pusessem em causa o colectivo. Para Manuel Maria Bordalo Pinheiro, as «divergências» artísticas eram próprias de uma época marcada pela «volubilidade de ideias», «individualidade», «desconfiança» e «desejo de originalidade». Não se podia exigir aos artistas que fossem iguais, mesmo que isso afectasse a uniformidade do todo. «Não há nisso mesmo uma certa *originalidade*?» – Perguntava ele.^[43]

Claro que isto era um mero artifício semântico. Desde que se afirme a existência de uma especificidade colectiva, os indivíduos ficam compelidos a respeitá-la se não quiserem excluir-se da nação. Foi preciso chegar à década de oitenta para o tema da originalidade começar a ser realmente ponderado. No ensaio sobre *A Pintura Portuguesa nos Séculos XV e XVI*, publicado em 1881, o historiador de arte Joaquim de Vasconcelos (1849-

⁴² M. M. Bordalo Pinheiro, «O cego rabequista. Quadro original do sr. José Rodrigues. Escola portuguesa», *Literatura Ilustrada*, Coimbra, ano I, n.º 4, 22 de Janeiro de 1860, pp. 29-30.

⁴³ M. M. Bordalo Pinheiro, «Duas palavras acerca do movimento artístico da Península», *Artes e Letras*, Lisboa, Março de 1872, pp. 34-35.

1936) identificou os parâmetros que fundamentavam a existência de uma «escola portuguesa de pintura»: «originalidade de concepção», «novidade de processos técnicos», «uma progressão artística sensível, mas lenta» e uma «forma *sui generis* pela qual o artista traduz as ideias peculiares, características, de uma época nacional, quando essa época marca o ponto culminante da cultura de um povo». Simples acessórios não seriam suficientes. Até então, ninguém fora tão incisivo.

Continuava ainda por resolver o problema das influências externas. Afirmar que a originalidade dependia da ignorância absoluta do estrangeiro era um simplismo que não podia prosseguir. Ramalho Ortigão contribuiu de forma decisiva para romper com a tendência para a absolutização. Ao escrever que «a originalidade na arte não é jamais uma inovação, mas sim um desenvolvimento», tinha em mente o indivíduo e a colectividade. «O que se chama, talvez por abreviatura, *poder de inventar* não é mais que a faculdade receptiva com que certas naturezas absorvem e conjugam as sugestões exteriores». Aplicando a ideia aos países, concluiu que «o que caracteriza uma arte genuinamente nacional é o poder desse cadinho em que as influências estrangeiras se fundem para compor um corpo homogêneo». Foi o que os portugueses realizaram no manuelino: forjaram «numa expressão nova, caracteristicamente local, a expressão primitiva, o sentido para assim dizer moral, o intuito estético da linha gótica». Ramalho Ortigão compatibilizou, assim, a originalidade com os influxos externos. O manuelino seria uma variante do gótico final. Traduziria «a originalidade local, imposta pelos arquitectos portugueses do século XVI, a um sistema geral de construção, comum a toda a Europa».^[44] Tanto nos indivíduos como nas nações, o «poder de inventar» corresponde a uma interpretação original do mundo e é, por isso, sempre uma *reinvenção*.

Tornou-se comum aludir à *adaptação*. Durante cinquenta anos, sobretudo no âmbito da *casa portuguesa*, falou-se muito de adaptar ao meio, às «condições especiais» da terra e da vida do povo. Aqui estava um objectivo virtuoso, consensual, embora ninguém explicasse o processo de realização.

Durante o Estado Novo, emergiu a palavra *ambiente* para explicitar o que até então se designava por *meio*. Um prédio de rendimento de Edmundo Tavares, em Coimbra, era exaltado por «atender ao ambiente

⁴⁴ Ramalho Ortigão, «A arte portuguesa», *Revista Ilustrada*, 15 e 30 de Abril de 1890, in: Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa*, vol. III, 1947, pp. 139 e 142..

que o rodeia».^[45] O poeta Carlos Lobo de Oliveira (1895-1973) queria ver a «casa rural» integrada «no seu ambiente paisagístico». E Reynaldo dos Santos considerava que o «ambiente» foi fundamental para a criatividade dos artistas barrocos.^[46]

A caracterologia proporcionou novos recursos expressivos, mas não uma exposição verificável. Em 1896, Ramalho Ortigão escreveu que a «autonomia mental» da nação se repercutia numa «especial compreensão da natureza, da vida e do universo». E esta evidenciava-se na arte. A partir daqui, não bastava «amalgamar fórmulas de diversos estilos»^[47] para obter a desejada originalidade, como haviam feito os arquitectos revivalistas. Era preciso encontrar a *expressão* portuguesa ou, seguindo a linguagem de Reynaldo dos Santos, o *gosto* português.^[48]

Gradualmente, a simplicidade foi cedendo a um «entono patriótico» cheio de «pretensões» e «frases vagas».^[49] Mas a originalidade manteve-se a referência maior do juízo estético e do juízo nacional. Ser original era uma virtude diferenciadora de autores, épocas e nações. E continuava a preponderar a ideia, extremada pelo modernismo, de que «a originalidade só pode

⁴⁵ «Prédio de rendimento em Coimbra. Arquitecto Edmundo Tavares», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, III série, ano XXXV, n.º 87, Junho de 1942, pp. 8-9.

⁴⁶ Reynaldo dos Santos, «Carácter da arte portuguesa através dos tempos», *Colóquio*, Lisboa, n.º 14, Julho de 1961, pp. 15-21 e 64.

⁴⁷ Manuel de Macedo, «Nacionalização dos estilos», *Arte Portuguesa*, Lisboa, ano I, n.º 1, Janeiro de 1895, pp. 17-18, e n.º 2, Fevereiro de 1895, pp. 47-48.

⁴⁸ A palavra foi usada ao longo do século XIX e da primeira metade do século XX nas formas assertivas de *bom gosto* e *mau gosto*, mas atingiu um novo patamar simbólico com este autor. Em 1929, diz que pretende alcançar «a unidade do pensamento plástico nacional», para lá das «flutuações do gosto», e alude, a propósito do barroco seiscentista, à «essência e sobriedade do gosto português». E em 1961 refere as «constantes de gosto», a «evolução do gosto e dos estilos» e «o gosto e a sensibilidade portuguesa». A força desta alusão não desapareceu de súbito. Mesmo criticando as pesquisas nacionalistas de Reynaldo dos Santos, Jorge Henrique Pais da Silva não se livra totalmente da sua terminologia. Em 1977, menciona o «gosto da talha dourada» e aqueles que continuam a considerar o manuelino uma «corrente de gosto genuinamente português». (Reynaldo dos Santos, *A Arquitectura em Portugal*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1929, p. 5; Reynaldo dos Santos, «Carácter da arte portuguesa através dos tempos», *Colóquio. Revista de artes e letras*, Lisboa, n.º 14, Julho de 1961, pp. 15-21 e 64; Jorge Henrique Pais da Silva, *Páginas de História da Arte. 1 – Artistas e monumentos*. 2.ª ed. Lisboa, Editorial Estampa, 1993, pp. 231-232.)

⁴⁹ Joaquim de Vasconcelos, *Ouvresaria e Joalharia Portuguesas*. Porto, 1912, p. 17.

emergir de um regime de livre composição».^[50] Ser livre era uma condição para ser original. A criação artística não devia sofrer constrangimentos.

No início dos anos trinta, a palavra apresenta-se com naturalidade, como um atributo que se nomeia sem carecer de justificação. Todavia, aumenta o número de avisos contra os que «na intenção de criar originalidade tocam os limites do inverosímil, audacioso e desconcertante». A originalidade, que no sistema estético oitocentista era contrabalançada pela natureza e por uma concepção idealista do belo, apresenta-se cada vez mais como um excesso, um abuso, uma troça e um perigo. Os avanços modernos, de originalidade extremada, suscitaram por isso uma dura reacção, que é estética embora use argumentos nacionais. A originalidade colectiva devia sobrepor-se à individual. Três autores explicaram porquê: Eduardo Malta, Tomaz Ribeiro Colaço e Raul Lino.

Em 1932, o pintor Eduardo Malta (1900-1967) exprimiu com fervor a ideologia do nacionalismo artístico no Estado Novo. Durante décadas, os pintores teriam andado aturdidos por miragens estrangeiras. Agora, só lhes cabia seguirem Nuno Gonçalves, que há quinhentos anos apontara um caminho insofismável para a pintura. As particularidades individuais nada importavam perante a força de um modelo intemporal.^[51]

Tomaz Ribeiro Colaço conferiu-lhe uma feição epigramática: «em arquitectura, acima da criação, individual, pode e deve pôr-se certa originalidade colectiva, certo espírito comum, cerra fidelidade necessária ao ambiente».

Raul Lino produziu extensas explicações, reiteradas em cada livro e em cada artigo. Após a época dos chalés e dos *châteaux*, viveu-se um período confuso, de onde emergiu o culto desregrado da originalidade: «Cada pessoa tinha as suas ideias, cultivava teorias e gostos muito individuais, sobretudo havia um grande medo de perder independência.» E daqui «surgiu o culto da original – originalidade que não resulta de uma vida esforçada, mas ponto de partida que se adopta».^[52]

⁵⁰ «Arquitectura tradicional portuguesa», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano XX, n.º 5, Maio de 1927, pp.17-19.

⁵¹ Eduardo Malta, *Nuno Gonçalves*. Lisboa, 1932.

⁵² Raul Lino, «Ainda as casas portuguesas», *Panorama*, Lisboa, ano I, n.º 4, Outubro de 1941. Artigo republicado em: Raul Lino, *Casas Portuguesas*. 9.ª ed. Lisboa, Cotovia, cop. 1992, pp. 103-107.

O apogeu nacionalista cria locuções rígidas, impositivas e contraditórias. Quanto mais «corpórea e animicamente portugueses» forem os pintores, escrevia António Quadros em 1958, «mais valiosa e original será a sua pintura».^[53] De um momento para o outro, os defensores da originalidade individual deixaram de se ouvir. Só se falava da originalidade colectiva e dos perigos do cabotinismo artístico. Deste magma ideológico emergiu como resultado final o elogio da cópia.

No século XIX, *copiar* ou *imitar* era sempre mau, mesmo que incidisse sobre a tradição. Os próprios arquitectos da *casa portuguesa* tinham a obrigação de se eximirem à mera reprodução da arquitectura popular. «Seria ridículo copiar, com a intuição artística de um patriota da Guiné, os tectos de colmo, e os telhados rudimentares de algumas aldeias da Beira.» – Escrevia Joaquim Martins Teixeira de Carvalho em Setembro de 1901. A *casa portuguesa* não podia ser «servilmente copiada de tudo o que se encontra no género pelas nossas províncias». – Reiterou o mestre-de-obras e jornalista Eduardo Nunes Colares (1850-1928) em 1915. – «Adaptar-se, sim.»^[54]

Até à década de 1930, poucos autores se atreveram a propor a cópia ou a imitação. António Mesquita de Figueiredo é um desses casos raros. Para afrontar os chalés, sugeriu a imitação dos «modelos de ao pé da porta» e a abnegação individual: «Viveram assim teus avós. Imitando-os, há-de esquecer-te de ti, para te fundires em qualquer coisa indefnida, que começou antes de ti e te há-de sobreviver. A pátria está nisto.» A tendência era, porém, para recusar a cópia, ainda que dos mestres, da tradição ou do passado. Por maioria de razão, rejeitava-se a imitação do estrangeiro.

A exacerbação nacionalista alterou este panorama. A defesa intransigente do primado nacional acabou por impor a cópia de um modelo invariável. 1939 é o ano das fórmulas extremas. Em Janeiro, a revista *A Arquitectura Portuguesa* afirma que «não é necessário copiarmos por figurinos estrangeiros estilos amorfos e imbecis, nem tão pouco criarmos um estilo porque possuímos já um e este tão próprio, tão profundamente característico do nosso temperamento». Estamos perante uma defesa

⁵³ António Quadros, «É possível criar uma escola portuguesa de arte moderna?», *Panorama*, Lisboa, I série, n.º 9, Março de 1958, páginas inúmeradas.

⁵⁴ Nihil, autor anónimo e N. C., «Casa portuguesa. Na última Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Arquitecto, Sr. Edmundo Tavares», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano VIII, n.º 9, 10 e 12, Setembro, Outubro e Dezembro de 1915, pp. 33-36, 37-40 e 45-48.

escolástica. O articulista recusa a *cópia do estrangeiro* e a *criação portuguesa* e, portanto, só admite *copiar português*. Meia dúzia de páginas antes, exigira-se a reprodução fiel, servil, do manuelino, do joanino ou do pombalino com o argumento de que o modernismo «é também cópia fiel, – para não dizer servil».^[55] Desaparecia assim o espaço para a criação individual. A opção era apenas «entre copiar o alheio e copiar o nosso».

É neste lastro de respeito pela homogeneidade, pela ordem e pelo passado, que Tomaz Ribeiro Colaço se revolta contra o cardeal-patriarca de Lisboa, que se atrevera a dizer que: «Copiar cegamente formas artísticas doutra época será fazer obra de arte de arqueologia artística; mas não é seguramente obra viva de arte.» Tomaz Ribeiro Colaço levanta-se contra este postulado e contrapõe-lhe a exaltação da cópia. Um arquitecto competente que não quisesse «*copiar cegamente*» conseguiria manter o exercício criativo nos limites do *antigo* desde que soubesse «"interpretar", ou "ajustar o antigo a noções modernas", ou manter certo "parentesco" de linhas». Parecia não haver alternativa entre a cópia servil do estrangeiro e a cópia servil do que é português porque os nacionalistas procuravam com todas as forças impor a ideia de que o modernismo era estrangeiro e não podia ser português.

Os conceitos de cópia e de originalidade sofreram um estilhaçamento. No zénite nacionalista, a originalidade colectiva está acima da criação individual, a cópia individual é uma condição imprescindível da originalidade colectiva. Se os arquitectos portugueses se tivessem limitado a repetir em Lisboa os modelos barrocos de Ludovice, reflecte Tomaz Ribeiro Colaço, as réplicas individuais teriam conduzido a uma extraordinária singularidade colectiva de que todos se orgulhariam.

Individualismo, colectivismo e universalismo

Moderado pelo idealismo estético e pela tutela da natureza, o «génio individual» surgia no século XIX como uma virtude. No século XX, porém, registou-se uma cisão entre *indivíduo* e *individualismo*. Por um lado, os

⁵⁵ «Uma moradia portuguesa. Arq. J. António de Aguiar», *A Arquitecto Portuguesa*, Lisboa, III série, ano XXXI, n.º 46, Janeiro de 1939, pp. 16-19. «Façam-se casas portuguesas em Portugal», *idem*, p. 9.

nacionalistas continuaram a exaltar o indivíduo perante os perigos colectivizantes das vanguardas. Por outro, atacaram o individualismo em nome da pátria.

O mesmo se passou com os vocábulos *colectivo* e *colectivismo*. Até ao primeiro terço do século XX, *colectivo* era um atributo positivo porque se referia à nação. Mas a partir de 1930 a ameaça comunista deu-lhe um sentido diferente. Raul Lino é um dos que com mais veemência avisa contra os «colectivismos bárbaros», que em arte se exprimem no «aquartelamento» ou na «habitação colectiva».^[56] A campanha não é apenas artística, uma vez que se volta «contra o modernismo que expressa o materialismo e destroça a espiritualidade gerada pelo espírito do passado».^[57]

As ideias mais vigorosas do nacionalismo artístico comunicam directamente com as do nacionalismo político. Basta observar o discurso de Salazar intitulado «Princípios fundamentais da revolução política», proferido em 1930, no qual invectiva as «desordens cada vez mais graves do individualismo, do socialismo e do parlamentarismo, laivadas de actuações internacionalistas».^[58] Na realidade, os ataques ao *individualismo* e ao *internacionalismo* são comuns à política e à arte.

Num esforço constante de actualização, o conceito de *universalismo* apresentou-se como uma última plataforma de sobrevivência do ideário nacional. Ao designar o elemento intrinsecamente humano da arte, serviu os presencistas, que viam no aprofundamento da subjectividade a via para a universalidade, e em geral os adeptos do modernismo, que com ele enaltecera uma arquitectura sem diferenças geográficas. Por causa deste uso, muitos nacionalistas assimilaram-no ao internacionalismo, à monotonia e à «maquinização» das casas.

Os presencistas concentraram-se na ideia de inconsciente colectivo, que aproximava a nação da humanidade. Os intelectuais comunistas, trabalhando pela conciliação entre a pátria e o mundo, integraram-no numa

⁵⁶ Raul Lino, ob. cit., pp- 9-10.

⁵⁷ Palavras subscritas pelo pseudónimo Axial, em «No mundo da arte. Perguntas embaraçosas», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, II série, ano XXVII, n.ºs 10 e 11, Outubro e Novembro de 1934.

⁵⁸ Cit. por Patrícia Esquível, *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1921-1940)*. Lisboa, Colibri, 2007, p. 81.

fórmula atraente e definitiva: a arte devia ser nacional na forma e universal no conteúdo.^[59]

O assunto estava ainda muito presente nos anos quarenta e cinquenta, como se deduz de alguns artigos de Fernando Lopes-Graça e João José Cochofel. Este último escrevia, em 1951, que a *universalidade* não corresponde a «uma utópica e jamais verificada *identidade* geral de processos e de conteúdo», porque a arte tem sempre «o seu tempo e o seu lugar». A «posição de universalidade» decorria da própria atitude nacional. Este pensamento continua a apresentar uma lógica nacionalista, mas de um nacionalismo que já não é (já não pode ser) feito contra o estrangeiro. Neste sentido, o universalismo emergiu como a derradeira transfiguração do nacionalismo. Era «exprimindo a Hungria que [Bartok] atingia a universalidade», lembrou João José Cochofel. O «sentido pleno do *universal* exige o complemento nacional», escreveu J. Magalhães Mexia. Melhor ainda: «o *universal* é projecção do *nacional*.»^[60]

E assim o nacionalismo artístico continuou a resistir, supondo que era possível manter-se como fiel entre o *regionalismo* e o *universalismo*. Essa crença ainda alimentava António Quadros em 1958, quando atacou a ideia de «uma única arte universal e centralizada num ponto cosmopolita: a capital francesa». Mas daqui em diante, vemos os artistas cada vez mais atraídos pela dimensão internacional da arte e o elemento nacional regressar para a periferia artística.

O paradoxo da liberdade

O nacionalismo cultural procurou sempre adaptar-se para sobreviver. Quis ser moderno e resistir ao moderno. Tentou ser universal sem deixar de ser local. Pretendeu ser antigo e actual. Achou que podia ser etnográfico e erudito. Atacou ferozmente o individualismo sem poder aceitar o colectivismo.

O nacionalismo artístico comprometeu-se totalmente num objectivo paradoxal. Passou cento e cinquenta anos a gritar pela liberdade e a tentar

⁵⁹ No inquérito promovido pelo periódico *O Diabo* em 29 de Abril de 1939, subordinado ao título «Acerca da génese e da universalidade da arte moderna», Álvaro Cunhal escreveu que «é necessário que ela, embora nacional na forma, seja universal no conteúdo».

⁶⁰ J. Magalhães Mexia, «Monsaraz e o nacionalismo literário», *Estudos*, Coimbra, ano XXX, 1952, pp. 399-402.

estabelecer novas regras para impedir a «anarquia». O elogio da liberdade transportou sempre o desejo de a limitar. Esse impulso, tão nítido em Garrett apesar das suas prevenções, conduziu à reivindicação da ordem quando os nacionalistas do naturalismo e do revivalismo se sentiram perigosamente ameaçados pelo modernismo. Foi o que fez Raul Lino nas *Casas Portuguesas*, distinguindo entre a «boa liberdade disciplinada e respeitadora» e a liberdade «tumultuária [...] onde todos berram e se acotovelam e onde ninguém tem razão, plasticamente falando». Os nacionalistas reduziam os modernistas ao exibicionismo e à anarquia estética, social e política. E estes, em nome da plena liberdade criativa, acusavam os primeiros de quererem regulamentar a arte, limitá-la e, desse modo, matá-la. «Arte escravizada?» – Pergunta-se na revista *A Arquitectura Portuguesa*, em 1934. – «Não seria arte.»

A atracção pelo exercício autoritário do poder reflectiu-se na arte. O medo das novas estéticas era suficiente para transformar as limitações criativas em autodefesa e a atracção pela ordem capaz de conduzir à imposição de um gosto académico. A nova situação desaconselhava tanto os partidos políticos como os partidos estéticos. A defesa acendrada das boas vontades em torno da nação traduziu-se facilmente no culto da unanimidade estética. Eduardo Malta fala de certezas, da ausência de «influências estranhas», de um «pintor-modelo» que se devia seguir sem desvios, de um *chefe* que não se discute, da sujeição voluntária como forma de libertação da dúvida.

A ideologia totalitária forneceu ao nacionalismo artístico uma razão de *poder* que ampliou a força dos argumentos estéticos. Por que é que a liberdade parecia perigosa? Porque apontava um caminho de subversão artística, política e social. Se não se aceita a plena liberdade política, não se pode aceitar a plena liberdade artística.

No século XX, os discursos identitários ganharam uma formulação ressoante, ao mesmo tempo vaga e profunda. O vocabulário tornou-se labiríntico. Num complexo circuito de remissões, o leitor de *A Arte de Ser Português* (1915), do poeta Teixeira de Pascoas (1877-1952), assiste a variações ideológicas em torno dos conceitos de *alma*, *carácter*, *colectivo*, *destino*, *espírito*, *génio*, *herança*, *ideal*, *popular*, *puro*, *saudade*, *superior*, *transcendente*, etc. Não falta mesmo a *liberdade*, uma das qualidades da alma pátria, a par do sentimento de independência. Liberdade da nação, portanto. E do indivíduo?

Nas raras polémicas sobre a identidade artística portuguesa, a discussão centrou-se nas propostas de aporuguesamento. Mas há um autor que, em plena eferescência nacionalista, soube elevar-se ao nível dos princípios. Em 1912 e 1913, ainda antes da publicação de *A Arte de Ser Português*, o ensaísta António Sérgio (1883-1969) já pesava as palavras de Teixeira de Pascoaes, e via-se compelido a enfrentar alguns lugares-comuns do nacionalismo cultural e a discutir ideias que corriam como dogmas. Em três cartas, realizou uma crítica estruturada ao conservadorismo, à ânsia de imutabilidade, ao culto da uniformidade, à recusa do estrangeiro e à intransigência que provém das certezas estéticas e ideológicas. A alternativa era, para si, a liberdade e a renovação.^[61] Ninguém soube denunciar tão bem e tão cedo a vida oculta de alguns vocábulos do glossário nacional.

Teixeira de Pascoaes afirmara que a sua «intransigência não vai além do campo religioso e artístico». António Sérgio contrapôs que «isso é já ir longe, muito longe, infinitamente longe», porque a «intransigência é abominável em qualquer extensão que exista». E perguntou: «Reconheceria o Pascoaes aos seus díspares os mesmos direitos de intransigência contra si?» O que estava em causa (e torna admirável a argumentação) não era apenas a defesa da liberdade, mas o repúdio filosófico da intolerância. António Sérgio não precisou de se confrontar com a exaltação autoritária de 1939 para contestar os fundamentos da deriva patriótica da arte: «Só poderia ser intransigente o absoluto: porém, o absoluto, se existisse, não encontraria objecto em que essa intransigência se exercesse.»^[62]

A narrativa identitária recorre a um vocabulário que parece natural. Por causa disso, as palavras-chave ficam invisíveis sem que o seu poder diminua. A análise dos conceitos clarifica o sistema artístico nacional, em particular as ligações antimodernas, deixando perceber melhor a sua força e as fraquezas que lhe foram apontadas depois da II Guerra Mundial. Os patriotas nem sempre foram donos das ideias, mas veículos delas.

O discurso nacional predominante no Estado Novo é judicativo, impositivo, valoriza a ordem, consagra a identidade caracterológica e defende

⁶¹ Cartas enviadas a Teixeira de Pascoaes, Raul Proença e Augusto Casimiro, publicadas em: António Sérgio, *Correspondência para Raul Proença*. Lisboa, Publicações Dom Quixote e Biblioteca Nacional, 1987, pp. 50, 63 e 211-217.

⁶² Idem, p. 212.

valores intemporais. Contra si, tem alguns defensores da liberdade que consideram intolerável a ordem que nasce da imposição, cultivam a diversidade, rejeitam o amorfismo da «unidade» e defendem uma arte portuguesa «actual». No jogo das palavras e dos conceitos, o enfoque nacional foi gradualmente substituído pelo elogio da «universalidade», primeiro, e da «globalização» ou «internacionalização», depois.

18. O tempo das invariantes

Sumário: A «ilustre linhagem» dos que resistiram aos lugares-comuns do nacionalismo artístico: Raczynski, Joaquim de Vasconcelos, Coelho de Carvalho, Vergílio Correia, Fernando Lopes-Graça e arquitectos do congresso de 1948. O progressivo reconhecimento da imponderabilidade das propostas de reaportuguesamento. Os congressistas de 1948 contra a visão pitoresca e primitivista da arquitectura rural. **Uma polémica em 1953.** Os arquitectos lideram a contestação ao aportuguesamento herdado do século XIX. António Quadros continua a reclamar o uso da tradição manuelina e barroca. O moderno não está em causa. Agora, o problema relaciona-se com os limites em que se deve situar. **Renovação historiográfica e longa duração.** Renovação da historiografia artística a partir dos anos sessenta. Solipsismo do discurso identitário. Declínio do antimodernismo nacional. Novos caminhos historiográficos: a longa duração e o comparativismo em vez da intemporalidade e do solilóquio de valores. Mário Tavares Chicó e Jorge Henrique Pais da Silva. Interesse pelas invariantes morfológicas. **Novas sínteses.** A quebra do enfoque nacional nos anos oitenta. As histórias da arte das Edições Alfa e do Círculo de Leitores. A busca das invariantes inscritas na longa duração. Os «valores permanentes da arquitectura portuguesa», segundo Alexandre Alves Costa. Os atributos da arte portuguesa, segundo José Manuel Fernandes e Vítor Serrão. O azulejo (José Meco) e o urbanismo (Walter Rossa).

A arte nacional é uma corrente que nasce amigavelmente nos anos de 1840, cresce no meio século seguinte e torna-se caudalosa, exclusivista, arrastando artistas, intelectuais e políticos. Chegou a parecer unânime. Mas, em cada época houve autores isolados, por vezes quase silenciosos, que se ergueram contra o «preconceito nacionalista». Já lhe chamámos «uma ilustre linhagem»: Atanazy Raczyński, que diminuiu a importância desse enfoque; Joaquim de Vasconcelos, que atacou a fixação manuelina; Coelho de Carvalho, que recusou a existência de uma arte «originalmente portuguesa na sua idealidade»; Vergílio Correia, que ostensivamente a ignorou; Fernando Lopes-Graça, que no início dos anos trinta realizou o primeiro grande ataque ao portuguesismo estereotipado, ele que haveria de cultivar intensamente a fonte popular; os jovens arquitectos do congresso de 1948, que precisavam de se libertar de um peso que os constrangia.

A imponderabilidade das propostas de reaportuguesamento da arte levou Herculano Neves e Celestino de Castro, na tese que apresentaram ao I Congresso Nacional de Arquitectura, a afirmar que, afinal, ninguém sabia exactamente do que se tratava, apesar de muitos afectarem saber «para se darem uns ares de entendidos».^[1] A generalidade dos congressistas contestou os preceitos correntes de portuguesismo, tradicionalismo e regionalismo. Parecia-lhes que o portuguesismo se limitava à «imitação de elementos do passado». A propaganda da tradição e do regionalismo consagrava a «estagnação» e o «primitivismo» e fomentava uma visão pitoresca de «aldeias atrasadas e menos higiénicas».^[2]

Uma polémica em 1953

Na transição para a segunda metade do século XX, o essencialismo começou a constituir um factor decisivo de diferenciação. A discussão travada na revista *Cidade Nova*, em 1953, evidencia o declínio de alguns lugares-comuns. José Pedro M. Barata repeliu os aportuguesamentos postíços,

¹ Herculano Neves e Celestino Castro, «Em que se fala de uma pretendida feição nacional a dar à obra arquitectónica e tantas vezes invocada», *1.º Congresso Nacional de Arquitectura. Maio-Junho de 1948*, Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1948, pp. 54-59.

² *1.º Congresso Nacional de Arquitectura. Maio-Junho de 1948*, Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1948, p. LXIII.

onde proliferam arcos, frontões, ferros trabalhados, pilastras, etc.^[3] J. Correia Rebelo acusou os alegados defensores da tradição de violarem «as suas formas, belas e respeitáveis, com absurdas transplantações para os nossos dias e tentativas de estilização e de conciliação com o “moderno”».^[4] Nuno Teotónio Pereira desmontou o discurso «patriótico» da Câmara Municipal de Lisboa, que criticava «a falta de sumptuosidade» em vez de «condenar a obsessão do grandioso e imponente».^[5] António de Freitas Leal, além de considerar aleatória a escolha do século XVIII como modelo de portuguesismo, respondeu aos críticos do *internacionalismo* com uma pergunta: «Não teriam sido internacionais os estilos românico, gótico, renascimento e barroco?»^[6]

Perante estas críticas aos «preconceitos nacionais», António Quadros acusou os seus adversários de perfilharem uma «estética tecnicista», em moda mas «pobre e sem profundidade».^[7] Tomando os depoimentos como um afloramento de modernismo, explicou que essa «arquitectura racionalista e despojada» estava «directamente ligada à tradição do pensamento francês». Os arquitectos portugueses deviam inspirar-se na sua própria tradição, que é a do barroco e da sua «primeira e breve florescência», o estilo manuelino.

A polémica assentou na interpretação dos conceitos de *tradição*, *nação* e *moderno*. À medida que este último se ia impondo, parecia mais adequado domesticá-lo do que proceder à sua erradicação. Nos anos seguintes, António Quadros orientou-se para um novo objectivo, que marca uma das resistências mais pertinentes do discurso nacional em arte: a criação de «uma escola portuguesa de arte moderna».^[8] Para a alcançar, porém, não indicou mais do que antigas evasivas, recobertas com enfatuadas roupagens

³ José Pedro M. Barata, «Arquitectura e coerência histórica», *Cidade Nova*, Coimbra, III série, n.º 1, Agosto de 1953, pp. 39-40.

⁴ J. Correia Rebelo, «Equivocos e paradoxos», *Cidade Nova*, Coimbra, III série, n.º 1, Agosto de 1953, pp. 44-45.

⁵ Nuno Teotónio Pereira, «A CML fatora de desorientação», *Cidade Nova*, Coimbra, III série, n.º 1, Agosto de 1953, pp. 50-51.

⁶ António de Freitas Leal, «Interpretação malsã de tradição em arquitectura», *Cidade Nova*, Coimbra, III série, n.º 1, Agosto de 1953, pp. 48-50.

⁷ António Quadros, «Abecedário dogmático dos arquitectos portugueses», *Cidade Nova*, Coimbra, III série, n.º 2, Outubro de 1953, pp. 130-139.

⁸ António Quadros, «É possível criar uma escola portuguesa de arte moderna?», *Panorama*, Lisboa, III série, n.º 9, Março de 1958, pp. inumeradas.

filosóficas. Na realidade, subalterniza os artistas às ideias dos pensadores. «A palavra precede a imagem» – escreveu. E acaba solicitando aos artistas que digam como se cria, no concreto, uma escola e um estilo portugueses. Ou seja, reclamou o apertuguesamento sem saber como fazê-lo nem como fundamentá-lo. «A palavra e a imagem, aos artistas pertencem. O propedeuta aguarda, confia e espera.»

Ora, precisamente, em tantos anos de nacionalização da arte, parece terem sobrado mais propedeutas do que artistas.

Longa duração

A historiografia artística portuguesa mudou de modo consistente a partir de 1960, com novos autores, uma nova abordagem da questão identitária e uma renovação temática e metodológica. O discurso nacional tornara-se cada vez mais solipsista, caracterológico, essencialista e desligado da materialidade da obra de arte. O próprio antimodernismo nacional estava em declínio. Fernando de Pamplona, tão irascível nos anos quarenta a condenar a arte moderna em nome da nação, radical até ao anti-semitismo, escreveu um dicionário de pintores e escultores expurgado dessa animosidade.

Os novos estudiosos que preservaram o interesse pela perspectiva nacional preferiram a longa duração (em vez da intemporalidade) e o comparativismo (em vez do solilóquio de valores). É o que se observa indecisamente em Mário Tavares Chicó e, com rigor superlativo, em Jorge Henrique Pais da Silva.

Mário Tavares Chicó defende a existência de uma «personalidade» portuguesa, sobretudo na arquitectura e na escultura, que nasceu da capacidade de absorver as influências mediterrânica e atlântica. Isto, que poderia resultar apenas de uma ponderação histórica, é também formulado em termos caracterológicos. Mário Tavares Chicó assume a existência de uma «vontade artística portuguesa», definida pelo «equilíbrio», «sentido espacial» e «rude sobriedade». No entanto, melhor do que qualquer autor até então, conseguiu estabelecer por dedução a originalidade da arquitectura portuguesa, confrontando-a com a espanhola: «A continuidade espacial da arquitectura portuguesa mantém-se em oposição com o espaço compartimentado da arquitectura espanhola que não consegue desprender-se

das influências muçulmanas, e as fachadas são quase sempre muito simples e a sua evolução muito lenta.»^[9]

Jorge Henrique Pais da Silva atreveu-se a retirar ao manuelino a pertinência nacional desveladamente construída durante cem anos. Em 1977, afirmou, sem rodeios, que estava «ainda por fazer a tentativa de detectar o portuguesismo da arte portuguesa no contexto da arte europeia e mundial». Se assinala as «importantes contribuições» de autores estrangeiros (Élie Lambert, Robert Smith, John Bury, Germain Basin e George Kubler), demarca-se do «esforço de não muito feliz resultado, neste domínio, do Prof. Reynaldo dos Santos».^[10]

Tanto denodo havia redundado em adjectivações indemonstráveis, como a «luz humilde» e o carácter «forte, rude, crente e sem requinte», expostos por Reynaldo dos Santos.^[11] Sem fazer nenhuma concessão ao patriotismo endémico, J. H. Pais da Silva prescindiu da ganga dos ideários e converteu a questão nacional num facto exclusivamente artístico, inscrito na longa duração. No seu forte pendor comparativo, as particularidades portuguesas emergem como um corolário natural.

Segundo Pais da Silva, a «notável personalidade» da arquitectura observa-se nos «esquemas programáticos, nas soluções formais, nos tipos de implantação, na articulação estrutural e volumétrica, na concepção do espaço interior, na composição de superfícies e na própria escala adoptada, quer no território continental quer em zonas de sua inserção cultural, de Benguela à Ilha de Moçambique, do golfo de Oman à costa do Malabar, da Indonésia a Nagasáqui e do Norte do Brasil à região mineira». A «individualização» portuguesa definir-se-ia «em termos de estreita harmonia entre escultura e arquitectura, de formas submetidas a rigorosa composição geométrica e profundamente antibarroquista e, por isso mesmo, bem nacional».^[12] Pais da Silva tinha ainda outras hipóteses de trabalho: «O

⁹ Cit. por Artur Nobre de Gusmão, *Mário Tavares Chicó*. Lisboa, 1968, p. 10. Sep. de *Belas-Artes*, Lisboa, n.º 23.

¹⁰ Jorge Henrique Pais da Silva, *Páginas de História da Arte. 1 – Artistas e monumentos*. Lisboa, Editorial Estampa, 1993, pp. 231-232.

¹¹ Joana Brites, «Em nome da “sanidade artística”: o Estado Novo e o estilo barroco», *Revista da Universidade de Aveiro. Letras*, Aveiro, n.º 23, 2006, p.61.

¹² Jorge Henrique Pais da Silva, *Páginas de História da Arte. 2 – Estudos e ensaios*. Lisboa, Editorial Estampa, 1993, p. 165, artigo «Arquitectura e urbanística em Portugal continental (1945-1972)», redigido em 1972 e publicado pela primeira vez em 1979, já a título póstumo.

gosto da talha dourada, a insistência no azulejo, a escala miúda das peças de estatuária, o antidramatismo da arte religiosa, o racionalismo e o utilitarismo da arquitectura, o exibicionismo de certa escultura monumental setecentista, etc., não caracterizam a arte portuguesa?»^[13]

Haverá sempre lugar, como é natural, para interrogações mais estritamente ensaísticas, mas J. H. Pais da Silva mostrou que o tema identitário, mesmo em arte, poderia ter uma abordagem científica e, na medida do possível, ideologicamente descomprometida.

Novas sínteses

O paradigma nacionalista enfraqueceu. Depois de tantas décadas à procura da *arte nacional portuguesa*, os catorze volumes das edições Alfa, publicados em 1986 e 1987, propuseram-se apresentar apenas, num silencioso contraponto, a história da arte *em Portugal*. Mais oito anos decorridos, surgiu uma nova síntese no Círculo de Leitores. O distanciamento em relação às essências nacionais de Reynaldo dos Santos era o mesmo. No entanto, admitindo que alguma coisa de próprio (embora indefinível) havia de existir na arte de um país tão antigo, Paulo Pereira achou que podia retomar o título de *História da Arte Portuguesa*. O «vírus» nacionalista parecia definitivamente controlado.

Os estudiosos, afastados da militância nacionalista, deixaram-se entusiasmar pelas sugestões de Pais da Silva. O que em Reynaldo dos Santos provinha do *carácter colectivo* aproximou-se, em Alexandre Alves Costa e José Manuel Fernandes, das estruturas de longa duração. O calor do espírito português cede perante a objectividade das invariantes. Desaparece o conforto ontológico das *essências* e da *sensibilidade*, mas é ainda a voz de Reynaldo dos Santos que ecoa nas transições vertiginosas entre o românico, o manuelino e o barroco. Perdeu-se a ideologia. Ficou a ambição e alguma coisa do método.

Alexandre Alves Costa aspira a «uma leitura horizontal ou temática da arquitectura portuguesa que abranja a totalidade das suas manifestações no espaço e no tempo», certo de que ela constitui «um todo formal,

¹³ Jorge Henrique Pais da Silva, *Páginas de História da Arte. 1 – Artistas e monumentos*. Lisboa, Editorial Estampa, 1993, p. 232.

funcional e simbólico de rara coerência e objectividade». A sua originalidade mede-se no «cruzamento de culturas», na inércia de modelos, e até no arcaísmo, na «eficácia», na «leitura volumétrica simples, depurada e seca», na «inteligência do lugar».^[14]

Na mesma linha, José Manuel Fernandes observa na arte portuguesa um pendor integrador, tradicionalista, conservador, adaptativo, barroquizante na decoração, antibarroquista na estrutura, transmissora de modelos para fora da Europa. Particulariza na arquitectura o pragmatismo, o tradicionalismo, a simplicidade e a antimonumentalidade, visíveis no manuelino, no estilo chão, nas cidades ultramarinas, no barroco de Minas Gerais, no pombalino, nas criações populares e na recente arquitectura do Porto representada por Siza Vieira.^[15] José Meco afirma que o azulejo constitui «a marca da personalidade, da vitalidade criativa e da diferença portuguesa».^[16] Walter Rossa considera a *História do Urbanismo Português* «um dos mais apaixonantes domínios da percepção e do estudo da *portugalidade*».^[17]

Vítor Serrão destaca na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI «uma forte e lírica originalidade na visão plástica do produto das Descobertas» e a «relativização da individualidade criadora».^[18] E assenta o «forte comportamento *sui generis*» da arte portuguesa na *tradição vernacular*, no «cruzamento dos modelos externos», na «postura de não-compromisso face às influências estranhas», no «lirismo efabu-

¹⁴ Alexandre Alves Costa, «Valores permanentes da arquitectura portuguesa», *Vértice*, Lisboa, II série, n.º 19, Outubro de 1989, pp. 109-111.

¹⁵ José Manuel Fernandes, *A Arquitectura*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda / Comissariado para a Europália91, 1991, pp. 9-15. José Manuel Fernandes, «Arquitectura – Portugal: breve síntese», *Boletim Interactivo da Associação Portuguesa de Historiadores de Arte*, n.º 4, Dezembro de 2006, disponível em <http://www.apha.pt/boletim/boletim4>, acedido em 29 de Novembro de 2012.

¹⁶ José Meco, *O Azulejo em Portugal*. Lisboa, Publicações Alfa, 1989, p. 28.

¹⁷ Walter Rossa, *A Urbe e o Traço. Uma década de estudos sobre o urbanismo português*. Coimbra, Livraria Almedina, 2002, pp. 13-22: «História do urbanismo e identidade. A arte inconsciente da comunidade».

¹⁸ *A Pintura na Época dos Descobrimentos. Resumo da palestra apresentada ao XI Encontro de Professores de História da Zona Centro - Figueira da Foz, 28 a 30 de Abril de 1993*. Três páginas policopiadas.

latório» e, entre outros aspectos mais, na «fidelidade a um conjunto de “invariantes”».^[19]

Talvez se possa concluir que o interesse pela originalidade artística portuguesa nunca abandonou os especialistas. A inquietação identitária perdeu a militância nacionalista, mas resiste como legítimo objecto de estudo, abrangendo cada vez mais o contexto extra-europeu. Na verdade, o refluxo dos anos setenta e oitenta não foi definitivo na historiografia nem na criação artística.

¹⁹ Vítor Serrão, *A Cripto-História de Arte. Análise de obras de arte inexistentes*. Lisboa, Livros Horizonte, 2001, pp. 223-224.

19. A nação sem nacionalismo

Sumário: A nação como grande finalidade da arte. A fraqueza estereotípica dos discursos nacionais em contraste com a sua notável persistência. A motivação supera os argumentos. Apogeu e queda das pretensões nacionalistas. A perda acentuada do nacionalismo cultural a partir dos anos sessenta. A última conferência de Reynaldo dos Santos. A quebra da referência nacional foi geracional? A rejeição nacional após o *25 de Abril de 1974*. Regressam os exercícios identitários labirínticos. Aparência de recomeço. Os depoimentos recolhidos pela revista *Via Latina* em 1990. A paixão pela internacionalização desligada da pátria. As identidades colectivas não cessam – transformam-se. A vitória do internacionalismo e as novas nostalgias identitárias. A luta contra a uniformização cultural. Glocalização. Polir o lustro a antigas receitas. Ainda e sempre as belas palavras. A crítica de António Pinho Vargas aos dispositivos de centralização cultural. O que a globalização trouxe: «No plano da arte, a nível global, Portugal pura e simplesmente não existe» (Miguel Amado). A renovação identitária em torno de Joana Vasconcelos. O regresso da tradição. Filigrana, *crochet* e ponto cruz. Ideações errantes outra vez. O aplauso do público. Fim ou princípio?

Durante um século, a nação chegou a ser a grande finalidade da arte. Em 1929, um estudante de pintura partia para França com a promessa solene de só lá encontrar Portugal. Chamava-se Fausto Sampaio e garantia aos amigos, no jantar de despedida, em Anadia: «Vou para Paris mas sou português e quero ser pintor português e da Bairrada.»^[1]

Este tipo de discurso ainda haveria de crescer nos quinze anos seguintes. Foi sempre fácil mostrar a inconsistência da arte nacional. Mas parece ter faltado a vontade. Em 1945, a troca de argumentos entre Cottinelli Telmo e o Conselho Superior de Obras Públicas, a propósito do edifício da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, revela a vacuidade em que caíra a militância nacionalista em arte. O relator do parecer daquele organismo, Rodrigues de Carvalho, defendia, como vimos, a necessidade de harmonizar o imóvel «com o ambiente e as tradições locais» de Coimbra e do próprio País. No entanto, convidado a ser mais explícito, não saiu do lugar-comum, imputando ao arquitecto a tarefa de encontrar uma «ideia bem *nossa*». Cem anos de explanações nacionais não tinham conseguido ultrapassar os pontos fracos de um discurso estereotípico. Os argumentos eram menos importantes do que a motivação.

Em final dos anos quarenta, a disputa encontrava-se no apogeu. No entanto, uma década bastou para acabar com as pretensões nacionalistas, tanto na arquitectura e nas artes plásticas como na música. Em 1951, «críticos, escritores e artistas fiéis ao terrunho das realidades comuns» ainda lançaram uma campanha «contra a ofensiva uniformizadora e desnaturalizante que por essa altura já se desenhava» na música.^[2] A atracção da nova geração de compositores do início dos anos sessenta (composta por Jorge Peixinho, Filipe Pires, Álvaro Cassuto e Emanuel Nunes, entre outros) pelo «dodecafonismo serial» punha termo a um período de três quartos de século em que «os esforços mais conscientes» se haviam orientado para a criação de um nacionalismo musical.^[3]

Nos anos sessenta, o nacionalismo cultural, tal como Reynaldo dos Santos o praticou, estava em perda acentuada. Aliás, este autor parece tê-la sentido de forma muito crua. Marcello Caetano narrou um episódio que não

¹ «Fausto Sampaio», *Defesa de Anadia*, Anadia, 2 de Março de 1929.

² João José Cochofel, *Opiniões com Data*. Lisboa, Editorial Caminho, 1990, pp. 123-125.

³ Fernando Lopes-Graça, *A Música Portuguesa e os seus Problemas*. Lisboa, Edições Cosmos, 1974, p. 68. O texto que seguimos foi originalmente publicado em 1961.

é só uma tocante evocação do ilustre médico, mas o melhor epitáfio para a época de grandes certezas que procurámos desenhar neste livro. Reynaldo dos Santos fora, na opinião do sucessor de Salazar, «um verdadeiro humanista, com larga cultura em todos os domínios, à maneira da Renascença. Nunca se saía do pé dele sem a sensação de enriquecimento: não apenas pelo que ensinava, pelos aspectos inéditos que a sua crítica muito pessoal revelava naquilo que comentava, mas também pelo estímulo da discussão em que, mesmo chocando-se vivamente pontos de vista opostos, o brilho da sua argumentação dava prazer ao contraditor.» A sua conversação «era sempre cheia de interesse e novidade. Tinha eloquência natural.» A gestualidade intensa «sublinhava a rapidez do raciocínio e a vivacidade das réplicas.»^[4]

Marcello Caetano lembrava-se bem da sua última conferência sobre história da arte, «aí por 1961», na Fundação Calouste Gulbenkian. «Foi extraordinária! Posso afirmar, mesmo, ter sido das mais notáveis e brilhantes conferências que escutei, pela eloquência da palavra e pela riqueza das concepções. Mas na sala havia duas dúzias de pessoas... Reynaldo compreendeu que tinha passado a sua época. E não tornou a falar em público.»

A quebra da referência nacional já foi observada em termos geracionais. O sociólogo José Luís Garcia crê que «a geração de 1960 tinha ódio ao país, a um país colonialista, fascista, sem *rock*». A historiadora Irene Pimentel sugere que o isolamento de décadas levou a valorizar «o exterior pela simples razão de nos ser exterior».^[5]

As certezas, longamente construídas nos séculos XIX e XX, recuaram depois de 1974. Discutir a «especificidade cultural na expressão plástica em Portugal» voltou a ser, como nos primeiros tempos, um exercício labiríntico. O tema era debatido como se nada houvesse para trás. Os anos noventa quiseram recomeçar uma história com mais de cento e cinquenta anos. E para esse efeito libertaram-se de Reynaldo dos Santos, esquecendo-o em vez de o combater.

Os artistas e estudiosos ouvidos pela revista *Via Latina* em 1990 vogam num mar de incertezas, paralisados entre a recusa da «Política do Espírito» e o abismo da fria internacionalização. A maior dúvida relacionava-se com as consequências do «processo em curso de integração da arte portuguesa

⁴ Marcello Caetano, *Minhas Memórias de Salazar*. Lisboa, Editorial Verbo, 1977, p. 141.

⁵ Depoimentos obtidos por João Bonifácio, «O ano em que fizemos contas aos fantasmas do Império», *Ípsilon*, suplemento do jornal *Público*, 16 de Dezembro de 2011, p. 9.

no seu espaço internacional». Estavam de novo em aberto, como explica António Rodrigues, os «níveis intercambiais entre referências e valores portugueses e referências e valores internacionais».^[6]

O tom do discurso regressa aos primórdios românticos, quando não havia mais que alusões. Mas enquanto Garrett partia da nação, os anos noventa firmam-se no mundo. E assim a arqueologia da tradição já não é feita através de Roquemont português no Minho, mas com o contributo de Amadeo de Souza Cardoso para a cena internacional. A legitimidade de Malhoa, feita de ensimesmamento, desaparece perante as virtudes das «relações dialogais» entre Portugal e o mundo.

A reformulação da identidade artística nacional foi, em muitos casos, uma concessão pouco convincente, sobretudo entre os artistas. Estávamos num tempo em que, como dizia Sílvia Chicó, o tópico era «controverso» porque «os artistas dizem já não pertencer a um país mas sim ao mundo». Isso não a impediu de citar vários pintores em cujas obras «uma atmosfera unicamente portuguesa se espelha»: a angústia, o isolamento e a quase religiosidade em António Dacosta e o «espírito assaz ancestral» de Graça Morais.

Apesar de tudo, ninguém pode dizer que a referência nacional desapareceu ou vai desaparecer. As identidades colectivas não cessam – transformam-se. O «renascimento» das preocupações identitárias depois de uma década de distanciamento em relação ao Estado Novo, não se fez com um simples regresso. Os artistas-patriotas iam para o estrangeiro garantindo serem acima de tudo portugueses. Os jovens artistas emergentes após o 25 de Abril de 1974, arrebatados pela internacionalização, viam-se compelidos «a apostar em poéticas fortemente individualizadas e radicais, susceptíveis não tanto de os identificar num plano nacional mas antes de os diferir num plano internacional». Em 1990, os artistas e os críticos sentem-se à beira da *globalização*. «As fronteiras do mundo da arte alargam-se cada vez mais», constata Alexandre Melo, «e é de prever que, a médio prazo, coincidam com as fronteiras do próprio globo.» Depois de tantos anos a teorizar estéticas nacionais, a atenção volta-se para o mundo. Eis o novo

⁶ *Via Latina*, Coimbra, Fevereiro de 1990, pp. 61-68. Depoimentos de João Lima Pinharanda, Bernardo Pinto de Almeida, António Rodrigues, Sílvia Chicó, Alexandre Melo, Leonel Moura, José Luís Porfírio e José-Augusto França, alguns dos quais citamos a seguir.

dogma, exarado por este mesmo autor: «A noção de arte contemporânea é, na sua definição e conteúdo, internacional.»

Leonel Moura fala da «planetarização das problemáticas». A identidade, na arte ou na moda, «não tem já um alcance nacional, nem sequer regional». Ele próprio vê-se como um estrangeiro em Portugal: «Sinto-me mais próximo de artistas que vivem em Madrid, Paris ou Nova Iorque, do que de muitos dos meus compatriotas e vizinhos.» É tempo de levar às últimas consequências esta sensibilidade identitária. Não se pode exigir a um artista que se molde a uma ideia de cultura portuguesa. Pelo contrário, deve ser a noção de cultura portuguesa a ajustar-se continuamente às criações individuais. Ao autor compete apenas tornar-se «ele mesmo num segmento de identidade». «A identidade cultural de um povo seria assim o somatório de criações» individuais e livres.

A vitória do internacionalismo, tão aparente entre alguns críticos e artistas, fez ressoar as nostalgias identitárias. Num primeiro momento, elas tiveram por cenário a integração na Comunidade Económica Europeia. A plena abertura de fronteiras e o cortejo de regulamentos unificadores aumentaram o apreço pela diferença portuguesa. Num ambiente de exaltação europeísta, o País lançava o último olhar para uma realidade que considerava perdida.

De então para cá, a nação artística parece atenuar-se, mas não desaparece. A globalização promove a uniformização cultural, enquanto produz a reinvenção dos valores locais. Para designar este fenómeno, talvez se possa usar o neologismo dos anos oitenta: *glocalização*. As culturas nunca foram nem homogéneas nem estáticas. As de índole nacional, depois de se terem articulado com os regionalismos, estão agora sujeitas a uma reinterpretção no quadro mundial.

No balanço jornalístico de 2011, João Bonifácio destacou o romance *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso, sobre o drama dos retornados, o filme *Sangue do Meu Sangue*, de João Canijo, o documentário *É na Terra Não é na Lua*, de Gonçalo Tocha, o disco *Árvore Kriminal*, do rapper Halloween, e a canção «Deus, Pátria e Família», de B Fachada. E conclui: «Nenhuma destas obras celebra portugalidade alguma; olham, sim, para o país que se coloca à sua frente e questionam-no de forma dura e por vezes cruel.»^[7]

⁷ João Bonifácio, art. cit., pp. 6-9.

Seria uma ousadia extrema concluir que a inquietação nacional está a extinguir-se. É preferível pensar que continua a transformar-se. Depois dos temas e das essências, os estudiosos do passado ficaram cativos das invariantes. Lidando com outros desafios, alguns artistas e críticos persistem em polir o lustro a antigas receitas, despidas embora do entono programático. A recensão a uma história do romance português contemporâneo ainda pode encerrar com o desejo de ver surgir «um escritor cujo espaço mental e físico fosse Portugal e ainda assim conseguisse universalizar as questões que coloca».^[8]

As belas palavras não param de assombrar o pensamento. O que significa, hoje, universalizar a diferença portuguesa? António Pinho Vargas responde com o caso da música. Na ordem sumamente centralizada em que nos encontramos, as periferias perderam o benefício da diferença, ficaram apenas estranhas. «O que transforma o local em universal é hoje o dispositivo de distribuição, não a peça em si.» Parece pouco? «As nossas peças futuras vão ser avaliadas em razão de peças ainda por compor nos países centrais. É aterrorizador. E o europeu do centro procura o quê, no exterior? Exotismo.»^[9]

As palavras de dois curadores no Moma e na Tate Gallery apontam no mesmo sentido. Pedro Gadanho lembra que foi à Bienal de Veneza de 2002 para ver «como nestas bienais se jogam as cotações dos países nos mercados contemporâneos». E o que se pode concluir da presença de Portugal no mundo? A resposta vem de Miguel Amado e é definitiva: «No plano da arte, a nível global, Portugal pura e simplesmente não existe. Tanto antes como durante o século XX, não há um artista ou movimento artístico português que mereça mais do que uma nota de rodapé em qualquer livro de história.»^[10]

⁸ João Bonifácio, «O país literário», *Público*, ano XXIII, n.º 8124, 6 de Julho de 2012, caderno *Ípsilon*, pp. 43-44. Recensão a *O Romance Português Contemporâneo, 1950-2010*, de Manuel Real.

⁹ Entrevista concedida por António Pinho Vargas a Clara Ferreira Alves, «António Pinho Vargas. “O que eu faço também é Património Imaterial” », *Expresso*, Lisboa, 28 de Janeiro de 2012, «Revista», p. 41.

¹⁰ Ana Soromenho e Cristiana Martins (textos) e Tiago Miranda (fotografias), «Dois portugueses, dois grandes museus», *Expresso*, Lisboa, 7 de Janeiro de 2012, «Revista», pp. 36-41.

Esta análise talvez seja, para muitos, demasiado crua. Pela nossa parte, parece-nos inspiradora. Confere substância às ideias vagas de *internacionalismo* e *globalização*, embora não altere o curso da deriva nacional da arte.

Uma das mais recentes reconfigurações da identidade nacional encontra-se no valor atribuído aos produtos manufacturados. Nas lojas *Uma Casa Portuguesa* (2004-2007) e *A Vida Portuguesa* (2007-), lideradas por Catarina Portas, os Portugueses de hoje reencontram parte do seu imaginário «tradicional» em objectos do quotidiano que se distinguem pelo *design* das embalagens. Tanto ou mais do que o conteúdo, são os invólucros dos sabonetes Confiança e Ach. Brito, da pasta dentífrica Couto, do restaurador Olex, dos cremes Nally, da cera Encerite, do limpa metais Coração, etc., que cumprem os vínculos identitários durante décadas atribuídos ao artesanato rural. Estes artigos conseguem suscitar sentimentos de apreço mesmo em consumidores jovens, que experimentam um regresso à primeira metade do século XX. Numa daquelas lojas, escreveu um cliente, «tenho saudades de produtos que nunca conheci».^[11]

Na actualidade, a artista Joana Vasconcelos concentra os maiores entusiasmos identitários portugueses. Esse lugar de excepção, amadurecido ao longo dos anos, floresceu nas mediáticas exposições no Museu Colecção Berardo (2010) e no Palácio de Versalhes (2012). Os detractores apontam-lhe «uma divulgação pública do trabalho dirigida a esferas massificadas». Ora, um dos principais atributos da sua notoriedade crescente é, além da monumentalidade das peças, «a evocação de tradições populares ou familiares a um público mais alargado sobre matérias pobres ou do quotidiano: da filigrana ao ponto cruz, passando pelos *tupperwares* e o *crochet*, da literatura popular à cerâmica de Bordalo Pinheiro».^[12]

Na primeira daquelas mostras, a antológica *Sem Rede*, os elogios identitários ouvidos aos visitantes no dia da inauguração passaram para as redes sociais. «Ainda há artistas com o Coração na nação :)», escreveu alguém no Facebook. «Única no mundo a transbordar Portugal», disse outra

¹¹ Nuno Miguel Cabral Carreira Coelho, *O Design de Embalagem em Portugal no Século XX: do funcional ao simbólico*. Universidade de Coimbra, 2013.

¹² José Marmeleira, «Joana Vasconcelos. Quem tem medo da artista colorida e bem sucedida. Contra», *Público*, Lisboa, ano XXIII, n.º 8107, 19 de Junho de 2012, pp. 24-25.

pessoa.^[13] A artista cauciona estas interpretações. Voltamos às ideações errantes de onde não se sai e talvez não seja possível sair:

«Para se exprimir, um artista tem de conhecer a sua identidade. Saber quem é. Quem reflecte sobre a sua identidade tem de reflectir sobre o seu país, sobre a sua condição. A partir daí não quer dizer que a portugalidade seja o tema. Mas a crise nunca influiu na criação. Pode ser um dado que altera o discurso. Acho sempre extraordinário aperceber-me da minha portugalidade e quanto mais longe estou de casa mais me apercebo disso. Mas não é a ideia de quatro paredes caiadas e um cacho no jardim. Não é a noção do orgulhosamente só. É a noção de até onde a tua cultura consegue comunicar. Isso é um fascínio. [...] Sinto uma identidade portuguesa.»^[14]

O público aplaude como se tudo estivesse a começar agora. Uma «professora universitária nos EUA» acolheu com júbilo a exposição de Versalhes. O entusiasmo artístico também é identitário. E a identidade volta a ser tradicional. «Que fez Joana aos *naperons* da avó?» – Perguntou Mónica Leal da Silva. «Tirou-os de cima da televisão e dos braços do sofá e soprou lá para dentro. Distorceu-os e esticou-os até ocuparem muito espaço. Gosto especialmente da alegria com que tapam sem cerimónia os pesados leões de Versailles. Joana, a domadora de leões. O descaramento daquele *crochet!* [...] A Joana lembrou-se da Arte da Vida portuguesa. Da arte no artesanato. [...] Li que para o S. João a Joana viria de Versailles para construir um andor. A tradição já não é o que era.»^[15]

Será que não? Regressámos ao torvelinho. Fim ou princípio?

«A coisa mais perigosa do mundo», disse António Lobo Antunes, «são os grandes nomes, substantivos abstractos: a Honra, a Pátria, a Lei.»

«Mas, ah, quando é hora», retorquiu George Steiner, «o patriotismo é como uma narcose, uma hipnose das massas.»^[16]

¹³ Sónia Vespeira de Almeida, «Que nação é esta? Tramas identitários nas artes visuais portuguesas», *Visualidades*, Goiânia, vol. 10, n.º 1, Janeiro-Junho de 2012, pp. 39-61.

¹⁴ Valdemar Cruz (texto) e Jorge Simão (fotografia), «Portugal está irritante?», *Expresso*, Lisboa, n.º 2073, 21 de Julho de 2012, pp. 20-21. Entrevista a Joana Vasconcelos e ao escritor Valter Hugo Mãe.

¹⁵ Mónica Leal da Silva, «Não é só futebol», *Público*, ano XXIII, n.º 8122, 4 de Julho de 2012, p. 47.

¹⁶ *Ler*, Lisboa, n.º 107, Novembro de 2011, p. 42.

Palavras finais

Sumário: O fascínio da subjectividade. As certezas de cada época. Uma investigação centrada no CEIS20 sob o magistério de Luís Reis Torgal. O acolhimento moderado das teses sobre António Ferro, o antimodernismo de fundo nacional e a visão «unificada» dos séculos XIX e XX. Privilegiar a continuidade para temperar a sobrevalorização do Estado Novo. *Renovar através da tradição.* Importância decisiva dos processos narrativos. A armadilha dos juízos. Apenas uma história das narrativas identitárias delineadas a partir da arte. A identidade como interrogação sem fim.



Uma parte da investigação que tenho realizado parece presa do fascínio da subjectividade. Procurar nas afirmações categóricas os halos de dúvida, perscrutar nas certezas os andaimes do aleatório e no aparentemente aleatório as certezas transitórias de cada época: eis o que busquei há muitos anos na historiografia artística portuguesa, em particular nas questões relacionadas com o juízo estético oitocentista. Eis também o que tentei detectar, há menos tempo, na recepção crítica da cidade universitária de Coimbra durante o Estado Novo. Eis, por fim, o que quis observar na deriva nacional da arte.

Muitas páginas deste livro nasceram no Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra (CEIS20), sobretudo sob o magistério do Prof. Doutor Luís Reis Torgal, em quem encontrei sempre um exemplo de trabalho, tolerância e debate franco. Para concluir a tarefa, beneficiei de uma licença sabática de dois semestres concedida pelo Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Algumas ideias foram apresentadas em congressos, onde obtiveram um acolhimento moderado. As principais reticências incidiram na interpretação de António Ferro e do antimodernismo de fundo nacional. Em relação ao capítulo sobre a «vida das palavras», as críticas tocaram a periodização, a visão «unificada» dos séculos XIX e XX e, portanto, a utilidade de incluir o Primeiro Romantismo na narrativa nacionalista. Na realidade, nunca pensei proceder a uma equivalência entre Almeida Garrett e Raul Lino, mas mostrar o fio que conduz de um a outro. O final do século XIX não criou o nacionalismo artístico, acentuou-o e concedeu-lhe novos apoios ideológicos.

Aliás, se me interessasse pela evolução dos discursos identitários no tempo longo, isso ficou a dever-se em grande medida à verificação de que a historiografia tendia a minimizar os sinais de continuidade e a observar o assunto sob o ângulo da propaganda e do papel do Estado, sobrevalorizando assim (e num certo sentido descontextualizando) o regime salazarista. De qualquer modo, as objecções são sempre fundamentais. Alguns capítulos foram escritos para lhes responder.

Em síntese, devo lembrar que o Estado Novo não inventou o nacionalismo artístico. Este começou a formar-se no Primeiro Romantismo, adquiriu os principais tópicos até ao fim do século XIX e tomou na Primeira República um arroubo exclusivista que haveria de produzir a intransigência típica dos anos de 1930. O Estado Novo acerou propensões que perderam o carácter benigno e se tornaram ameaçadoras. Num sistema longamente amadurecido, as artes do mundo chegaram a ser percebidas como a soma das suas declinações nacionais. A identidade dos indivíduos era menos importante do que a da pátria. Os artistas faziam parte de um país, eram o seu símbolo, a sua voz. Pertenciam-lhe.

Enquanto a identidade artística portuguesa foi uma utopia incerta, procurada na arte dos Descobrimentos ou na quietude da vida rural, era pouco plausível obrigar os artistas a participar nela. Mas quando se con-

verteu na expressão de uma sensibilidade colectiva, de um carácter e até de uma raça, os artistas foram compelidos a sujeitarem-se a autênticos dogmas temáticos e estilísticos.

O Estado Novo não criou o nacionalismo artístico mas deu-lhe uma formulação terminante. Munido de certezas ideológicas e artísticas, achou-se no direito de exigir obediência. Na verdade, tendia nesse esforço a prolongar as correntes tardo-naturalistas e, em nome delas, a mover um combate contra o modernismo, a arte sem pátria.

Nos anos de 1930, no pico da animosidade contra as correntes modernas, discutia-se a legitimidade de os artistas serem plenamente livres. Os defensores mais estritos do sistema nacional punham a obediência acima da liberdade individual e acusavam os «modernos» de serem simplesmente cabotinos. Os artistas modernos, que não deixavam por isso de ser patriotas, criaram a ideia de uma identidade nacional involuntária: o artista, mesmo exercendo livremente a sua criatividade, seria sempre da nação a que pertencia.

Até ao fim, o Estado Novo entendeu a identidade artística como um conjunto de atributos de evidente feição ideológica. Essa orientação afastou os artistas e deixou os «pedagogos» a falar sozinhos. E assim, quando o 25 de Abril se deu, o problema identitário parecia uma coisa antiquada e algo «fascista». Os novos entusiasmos tinham o contorno do mundo. Em 1990, a globalização oferecia uma promessa de futuro e levava alguns artistas a esquecerem a filiação nacional. A pura internacionalização apátrida chegou a ser uma ilusão. Hoje, o público volta a deixar-se enlevar pela possibilidade de ser português através da arte e os artistas têm sempre o cuidado de estabelecer as suas diferenças em relação aos estereótipos salazaristas.

Por trás do emaranhado de caminhos, a arte nacional apresenta móveis estáveis, sintetizados por Anders Aman para a arquitectura. Tratou-se sempre, como vimos, de *renovar através da tradição*.¹ É neste discurso paradoxal que reside uma das mais importantes chaves hermenêuticas do nacionalismo artístico.

À medida que fui realizando sondagens temáticas, constatei a importância de estudar os processos narrativos. Sendo a identidade uma narrativa,

¹ Anders Aman, *Architecture and Ideology in Eastern Europe During the Stalin Era. An aspect of cold war history*. Nova Iorque e outras, The Architectural History Foundation / The MIT Press, 1992.

é preciso prestar atenção ao discurso. Se as expressões identitárias tendem para a estereotipia, convém resistir à formulação de juízos. A identidade exige certezas? Procuremos então os sinais de dúvida. O estudioso da identidade artística nacional não precisa de decidir sobre a existência de uma escola portuguesa de pintura, mas explicar o uso de Vasco Fernandes e Nuno Gonçalves para veicular as ideias de valor e originalidade do País. Não lhe cabe apontar a *mentira da casa portuguesa*, mas mostrar o seu ajustamento à ideologia neogarrettiana e, atendendo à sua perenidade, ao próprio imaginário colectivo.

O leitor há-de ter reparado que não *encontrei* a arte nacional. Alguém mais decepcionado talvez diga que acabei apresentando apenas uma espécie de história das narrativas identitárias delineadas a partir da arte. Tem razão. Só a isso aspirei. É inútil congratular-me com os resultados. Em 1974, Claude Lévi-Strauss afirmou que a identidade é «uma espécie de objecto virtual ao qual temos de nos reportar para explicar um certo número de coisas, embora não apresente jamais uma existência real». Dez anos decorridos, Fernand Braudel reconheceu que a palavra o havia longamente seduzido e atormentado e que, no fim de contas, isso talvez resultasse do seu carácter ambíguo. A identidade «corresponde a uma série de interrogações; responde-se a uma, logo outra se apresenta de seguida, e assim sem fim».^[2]

Não há nestas palavras nem lamento nem comprazimento relativista. Acredito na possibilidade de prosseguir um estudo que não é novo mas pode ser renovado. As questões identitárias nunca terminam. Mas quem estuda tem a obrigação de não eternizar as suas tarefas. E talvez tenha também o direito de se libertar delas.

² Cit. por Jocelyne Bonnet, «La vitrine identitaire, une nouvelle source pour l'étude des recompositions identitaires», in: Charles-Olivier Carbonell (dir.), *De L'Europe. Identités et identité, mémoires et mémoire*. Toulouse, Presses de l'Université des Sciences Sociales, 1996, p. 183.

Cronologia

1793

Domingos António de Sequeira (1768-1837) ilustra o *Milagre de Ourique*.

1799

O pintor Francisco Vieira Portuense (1765-1805) apresenta em Londres o *Juramento de Viriato*.

1801

Francisco Vieira Portuense pinta *D. Filipa de Vilhena Armando Seus Filhos Cavaleiros*.

1814

Um artigo publicado na revista inglesa *The Gentleman's Magazine* sugere ser corrente a ideia de que as artes se encontram totalmente extintas em Portugal.

1815

José da Cunha Taborda (1766-1836) publica uma «Memória dos mais famosos pintores portugueses», que prima pela ausência do enfoque nacional, mesmo quando trata do pintor Grão Vasco.

1816-17

Pedro Alexandre Cravoé (1776-1844), director do *Jornal de Belas-Artes ou Mnemósine Lusitana*, adopta uma atitude patriótica em matéria artística, mas isso corresponde a defender a antiguidade da pintura e da escultura em Portugal e não a sua especificidade. A imitação perfeita de artistas estrangeiros surge como uma virtude.

1818

No *Discurso Sobre a Utilidade das Artes do Desenho*, o escultor Joaquim Machado de Castro enaltece as qualidades artísticas dos portugueses sem denotar interesse pela originalidade nacional.

1825

O pintor Domingos António de Sequeira expõe *A Morte de Camões* no Salon de Paris.

1826

Almeida Garrett (1799-1854) publica o poema *D. Branca*, de temática histórica, e o *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*, onde incita os poetas a inspirarem-se nos «muitos e riquíssimos ornatos que habilmente pode tirar das nossas festas rurais, de nossas usanças».

1828

No prefácio à *Lírica de João Mínimo*, Almeida Garrett aponta as especificidades poéticas portuguesas, lamentou as «estrangeirices» e apreciou o medievalismo da Sé Velha de Coimbra.

1837

O Arquivo Popular, semanário, na sua edição de 8 de Julho, define patriotismo nos seguintes termos: «Paixão forte, e sublime, que por alguma forma muda a natureza do homem, e faz que ele ame a sua pátria mais que a si mesmo.»

1838

Neste ano e no seguinte, Alexandre Herculano (1810-1877) apresenta em *O Panorama* dois artigos onde defende o património enquanto memória da pátria e dos seus heróis, lição de história e motivo de orgulho nacional.

1839

Alexandre Herculano publica o conto «A abóbada».

1841

Na revista *O Panorama*, Alexandre Herculano alude às «esperanças que despontam de uma arte nacional».

1842

Francisco Adolfo Varnhagen (1816-1878), futuro diplomata e historiador do Brasil, cria a expressão *estilo manuelino* e atribui-lhe uma feição original portuguesa.

O jovem António da Silva Túlho (1818-1884), que em breve se tornaria funcionário da Biblioteca Nacional de Lisboa e publicista, acolhe com

entusiasmo a possibilidade de um «estilo original português» apresentada por Varnhagen.

1843

Francisco de Sousa Loureiro, director da Academia de Belas-Artes de Lisboa, profere um discurso onde destaca o «Génio português» em arte.

No prefácio da segunda edição de *Adozinda*, Almeida Garrett estabelece que «nenhuma coisa pode ser nacional se não é popular».

No artigo «Duas épocas e dois monumentos», Alexandre Herculano afirma que os Mosteiros da Batalha e de Mafra espelham o carácter português na juventude e na velhice.

1844

Almeida Garrett elogia as cenas minhotas pintadas por Roquemont, «que se fez português» numa «longa estada no Minho».

Auguste Roquemont (1804-1852) informa Raczynski da existência de uma «bela igreja» manuelina em Freixo-de-Espada-à-Cinta, «estilo variado, que produziu muitos curiosos fragmentos arquitectónicos entre 1480 e 1550». «Em todos esses géneros de arquitectura», assinala Roquemont, «há qualquer coisa de particular que pertence unicamente a Portugal.»

1845

O 2.º visconde de Juromenha, João António de Lemos Pereira de Lacerda (1807-1887), que muito apoiou Raczynski nas pesquisas sobre a arte portuguesa, manifesta-se contra as «histórias absurdas» que mitificavam o pintor Grão Vasco como chefe de uma escola portuguesa de pintura.

1846

Atanazy Raczynski (1788-1874), embaixador da Prússia e historiador de arte, publica *Les Arts en Portugal*, onde critica o «patriotismo mal entendido», que tende a reduzir muitos estudos artísticos a puros instrumentos da «glória nacional». Esta atitude não o impediu de reconhecer a particularidade nacional do estilo manuelino, da arquitectura da época do marquês de Pombal e do azulejo.

Na recensão ao livro de Raczynski, S. B. aceita a inexistência de uma escola portuguesa de pintura.

Almeida Garrett identifica cinco épocas e estilos na história da arte portuguesa, sendo «o terceiro, o manuelino, propriamente português». Em artigo intitulado «Claustro de Belém», diz que o arquitecto do Mos-

teiro dos Jerónimos «inspirou-se das coisas portuguesas, e foi português o que executou».

1847

Atanazy Raczyński publica *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*. O enorme erro na datação do nascimento de Vasco Fernandes torna este pintor anacrónico e insusceptível de fundar a muito referida escola portuguesa de pintura.

1849

Em artigo publicado no *Art Journal* e mais tarde traduzido na *Revista Universal Lisbonense*, H. B. K. atribui aos portugueses falta de «gosto para a prática das belas-artes».

1854

Por volta deste ano, J. M. Latino Coelho (1825-1891) apresenta o Mosteiro da Batalha como «um preito às nossas fidalguias de nação».

1860

O pintor Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880) apela à criação de uma «escola portuguesa de pintura» imune às influências estrangeiras.

1865

O escritor Júlio Dinis (1839-1871) defende, numa carta de Diana de Aveleda, a nacionalização da música através da inspiração popular.

Em Outubro, John Charles Robinson (1824-1913), conservador do Museu South Kensington de Londres, desloca-se a Lisboa, Coimbra e Viseu para estudar a obra do pintor Grão Vasco. Da viagem resultou um artigo publicado em Inglaterra e traduzido pelo marquês de Sousa Holstein em 1868.

1868

O marquês de Sousa Holstein (1838-1878) traduz o estudo de J. C. Robinson sobre *A Antiga Escola Portuguesa de Pintura* e, no prefácio, garante a sua existência e o protagonismo do ainda misterioso Grão Vasco.

No «catálogo provisório da galeria nacional de pintura existente na Academia Real das Belas-Artes de Lisboa», o marquês de Sousa Holstein reafirma a existência da «chamada *escola portuguesa*» de pintura tutelada por Grão Vasco e atribui-lhe as seguintes particularidades: os «tipos das fisionomias», a arquitectura dos segundos planos (de estilo manuelino ou similar) e os objectos representados.

1869

Luciano Cordeiro (1844-1900) recusa a existência de uma *escola portuguesa de pintura*, considerando «ridiculamente audacioso o dogmatismo da afirmação» do marquês de Sousa Holstein.

1871

Na conferência sobre as *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos*, Antero de Quental concede à «arquitectura chamada manuelina» «uma originalidade e graça surpreendentes». O súbito declínio da Península Ibérica estaria patente na adopção do maneirismo e do barroco.

1872

O marquês de Sousa Holstein reafirma a existência de uma *escola portuguesa de pintura* entre o fim do século XV e o final do século XVI, de inspiração flamenga, mas aportuguesada por *tipos, ornamentos e particularidades*.

O pintor Manuel Maria Bordalo Pinheiro afirma não haver, no seu tempo, «uma escola puramente nacional».

1873

Chalé Palmela (Cascais), projectado por Thomas Henry Wyatt.

No início de uma longa e fértil carreira como historiador de arte, Joaquim de Vasconcelos considera intolerável o patriotismo artístico desligado da investigação sólida.

1876

Luciano Cordeiro profere a conferência *Da Arte Nacional*, uma peça de oratória patriótica, que Joaquim de Vasconcelos considerou vaga e sem novidade.

Na abertura da *Revista Crítica das Belas-Artes*, de que é o redactor principal, João Loesevitz propõe-se «contribuir com todos os meios possíveis ao desenvolvimento de uma arte verdadeiramente nacional», isto é, que esteja de acordo com o *génio* português e se exima às influências estrangeiras. Noutro artigo, intitulado «Arte e Estado», afirma que pertence ao Estado a obrigação de promover as artes, mas não o direito de a «regular e dirigir». E assim deve ser porque «o primeiro dever de qualquer governo é de tornar-se desnecessário a si mesmo, educando os súbditos na verdadeira liberdade».

1877

O visconde de Juromenha relembra a animosidade que o «falso patriotismo» lançou sobre Raczynski nos anos quarenta e, mais recentemente, sobre Robinson. Em nome do valor supremo da verdade, diminui a originalidade da pintura portuguesa dos séculos XV e XVI, considerando-a semelhante à flamenga e alemã. As pequenas diferenças residem apenas nos «acessórios», nos «trajos» e em algumas «faltas de perspectiva».

1879

Tomado pelo gosto naturalista e ruralista, Ramalho Ortigão (1836-1915), escritor e crítico de arte, eleva o jovem Silva Porto a «primeiro pintor português do tempo presente».

c. 1880

Nos artigos reunidos em *Questões de Literatura e Arte Portuguesa*, Teófilo Braga (1843-1924) interpreta as especificidades da pintura de Grão Vasco e do estilo manuelino como uma reacção à influência italiana.

1881

O médico e historiador de arte Augusto Filipe Simões (1835-1884) publica um «ensaio histórico e crítico» sobre Grão Vasco, onde defende a existência de uma *escola portuguesa de pintura* distinta da flamenga pela acção de «circunstâncias locais».

Em *A Pintura Portuguesa nos Séculos XV e XVI*, o historiador de arte Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) critica as opiniões do marquês de Sousa Holstein e a «ignorância vaidosa *para maior glória da pátria*».

1882

Noticiando a Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Luso-Espanhola realizada neste ano em Lisboa, o jornalista e desenhador Charles Yriarte (1832-1898) escreveu na *Gazette des Beaux-Arts* que o génio artístico português se manifesta sobretudo na ourivesaria e no mobiliário.

1883

Os painéis de Nuno Gonçalves passam a estar expostos nos corredores do Paço do Patriarcado graças à acção de monsenhor Alfredo Elviro dos Santos (1855-1936), que os retirou de uma arrecadação.

1884

Na conferência *Da Architectura Manuelina*, Joaquim de Vasconcelos contesta a originalidade deste estilo.

Fundação da Academia dos Amadores de Música, que se propõe promover a «música nacional».

1885

No livro *A Holanda*, Ramalho Ortigão apresenta a arte como expressão da sensibilidade de um povo. Associa o «individualismo independente, solitário e céptico» à «decadência artística».

1886

O erudito Inácio de Vilhena Barbosa (1811-1890) realiza entusiásticas apóstrofes patrióticas a propósito dos monumentos e, ao mesmo tempo, recusa que o manuelino seja uma «criação nacional».

1887

Início da igreja neogótica de Reguengos de Monsaraz, projectada por António José Dias da Silva.

1888

No volume XI da enciclopédia de Pinho Leal, *Portugal Antigo e Moderno*, Joaquim de Vasconcelos revela alguma predisposição para aceitar a identidade artística portuguesa caracterológica exposta por Carl Justi, embora essa receptividade não se tenha repercutido na obra posterior. Não seriam os objectos mas o «modo de sentir os assuntos» e o «realismo repassado de poesia» que definiriam a pintura portuguesa.

1890

Ramalho Ortigão considera que a originalidade nacional resulta da reelaboração de influências externas e, nessa medida, atribui ao manuelino uma «expressão nova, caracteristicamente local».

Em artigo intitulado «A arte portuguesa e as suas manifestações históricas e patrióticas», o erudito Sousa Viterbo defende que a pintura e a escultura deviam inspirar-se mais «nos actos do nosso heroísmo» e contribuir assim para divulgar a nossa história «lá fora».

1891

Ramalho Ortigão afirma que os «pintores contemporâneos são em realidade os primeiros pintores nacionais depois da escola flamenco-lusitana da época de Grão Vasco» e defende bolsas de estudo mais curtas no estrangeiro porque a ausência prolongada provoca, na sua opinião, o *des-paisamento* dos artistas. Eleva a louça artística de Bordalo a «documento do génio estético da nossa raça».

Em carta a Alberto de Oliveira, o escritor e diplomata republicano Guerra Junqueiro (1850-1923) diz que a «arte nacional» é uma ilusão e «de sua natureza uma arte inferior». «Os Estados Unidos do Globo, eis o ideal supremo.»

1892

Ramalho Ortigão escreve que «a arte de um povo é a expressão do sentimento na sua raça».

Manuel Ramos propõe a criação de um «movimento musical nacionalista» inspirado na música tradicional.

O escritor e futuro diplomata Alberto de Oliveira (1873-1940) dá uma feição doutrinária ao ruralismo artístico, atribuindo-lhe a designação de *neogarrettismo*. Contra o rebuscamento literário e os vícios da civilização, propõe o regresso aos temas e às virtudes campestres, à tradição, a Almeida Garrett.

1893

Escrevendo «a respeito de Portugal», Alberto de Oliveira repudia a arte sem nação e o cosmopolitismo.

Vianna da Motta publica, neste ano e no seguinte, cinco rapsódias portuguesas e *Cenas Portuguesas* op. 9 e op. 11, para piano solo.

Morte do pintor Silva Porto, considerado por Ramalho Ortigão «o Garrett da pintura».

O militar e etnólogo Henrique das Neves (1841-1915) publica, em *A Cava de Viriato*, uma nota de rodapé que lança o tema da *casa portuguesa*.

César das Neves e Gualdino de Campos iniciam a edição de um cancionário de música popular.

1894

Alberto de Oliveira apresenta o neogarrettismo em *Palavras Loucas*, coletânea de artigos publicados nos anos anteriores onde defende a necessidade de uma campanha pela «arte portuguesa».

Oliveira Martins manifesta a Alberto de Oliveira a sua confiança no «nacionalismo» e no «rejuvenescimento pelo baptismo ou confirmação popular».

Ramalho Ortigão afirma, em carta a Alberto de Oliveira, que ninguém como ele próprio viajou tanto pelo País «por mero apego à arte, à poesia do povo, ao bafo maternal da terra».

Eça de Queirós manifesta a Alberto de Oliveira fortes dúvidas sobre o tradicionalismo, o ruralismo e a pertinência de um movimento cultural como o neogarrettismo.

1895

Vianna da Motta compõe a *Sinfonia «À Pátria»*.

O historiador de arte Joaquim de Vasconcelos anuncia na imprensa a descoberta dos Painéis de Nuno Gonçalves. Mais tarde, veio dizer que este encontro fortaleceu no seu espírito a convicção de que a chave da pintura antiga portuguesa não está em Viseu, mas na Flandres.

A revista *Arte Portuguesa*, publicada entre Janeiro e Junho, apresenta artigos do historiador Gabriel Pereira (1847-1911) («Arte portuguesa» e «Estética portuguesa»), do militar Henrique das Neves (transcrição de «Casa portuguesa»), de Ramalho Ortigão («Silva Porto»), de José Pessanha («A Quinta Exposição do Grémio Artístico») e do oficial da armada A. A. Baldaque da Silva (1852-1915) («Nacionalização da arte portuguesa»).

O alemão Albrecht Haupt (1852-1932), no segundo volume de *A Arquitectura do Renascimento em Portugal*, assinala a «individualidade da Arte Portuguesa» durante o reinado de D. Manuel I (1495-1521).

O erudito historiador Sousa Viterbo (1845-1910) diz que «a religião da Pátria devia impor a obrigação a todo o cidadão português de fazer ao menos uma vez na vida a romagem da Batalha»,

1896

Ramalho Ortigão publica *O Culto da Arte em Portugal*, onde critica a vulgarização cemiterial do neogótico, valoriza a originalidade do manuelino e descreve longamente a destruição patrimonial perpetrada nos séculos XVIII e XIX. Comentário de Joaquim de Vasconcelos, em 1918: «Não conheço livro que mais pudesse influir sobre o espírito nacional no sentido de um *chauvinismo* funesto!»

1897

Ramalho Ortigão apresenta o manuelino como um estilo essencialmente libertário, alheio às regras e, por isso, *herético*.

1898

José Albino Pereira de Carvalho (1841-1920) edita um álbum fotográfico sobre *Costumes Portugueses*.

Manuel Ramos apresenta uma visão unificada da música e das «artes visuais» na introdução ao *Cancioneiro de Músicas Populares*, de César

das Neves e Gualdino de Campos. Considera necessário «criar uma arte nacional autónoma sobre a base do folclore» e que reflecta o temperamento colectivo.

1899

O pintor e músico Alfredo Keil (1850-1907) apresenta no Teatro de São Carlos a ópera *A Serrana*, celebrada como a primeira ópera portuguesa.

O jovem arquitecto Raul Lino (1879-1974) apresenta e vê rejeitado um projecto para o pavilhão português da Exposição Universal de Paris de 1900. Em 1945, Raul Lino afirmou que este projecto marca o início mais ostensivo da campanha de reaportuguesamento da arquitectura contra a moda dos chalés. José-Augusto França (*A Arte em Portugal no Século XX*, p. 155) considera-o «o primeiro passo para a campanha da “casa portuguesa”».

Sousa Viterbo (1845-1910) destaca o carácter inventado, novo, das primeiras manifestações da *casa portuguesa* e a sua inspiração na arquitectura tradicional e erudita. E defende a especificidade portuguesa do estilo manuelino.

1900

O engenheiro e arqueólogo Ricardo Severo (1869-1940) projecta a sua casa neo-românica, no Porto.

Data aproximadamente deste ano o palacete de Jorge O’Neill / Castro Guimarães (Cascais), projectado por Francisco Vilaça.

Rafael Bordalo Pinheiro desdenhou do pavilhão português para a Exposição Universal de Paris, da autoria do arquitecto Ventura Terra (1866-1919), e elogiou a proposta derrotada de Raul Lino, um «lindo projecto de casa típica portuguesa».

Ramalho Ortigão realça a feição portuguesa da cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro e lastima a ausência corrente do «íntimo e sagrado sentimento da nacionalidade» na arte portuguesa do século XIX.

1901

Raul Lino, *Casa Monsalvat*, Monte Estoril.

O historiador e crítico de arte Joaquim Martins Teixeira de Carvalho (1861-1921) analisa o «movimento» que procura «no estudo das mais modestas habitações do passado a inspiração para as construções modernas em que se afirma o carácter artístico nacional» e apresenta ilustrações com projectos de «estilização tradicional» de Raul Lino.

José de Figueiredo afirma que o manuelino é «o menos tipicamente nosso que é possível», duvida que Portugal tenha «um tipo construtivo inteiramente definido, mas salienta o valor identitário do românico e destaca o carácter português da decoração do Mosteiro dos Jerónimos e da Torre de Belém.

1902

O fotógrafo e editor Emílio Biel (1838-1915) enceta a publicação de *A Arte e a Natureza em Portugal*, com notáveis ilustrações fotográficas.

Rosendo Carvalheira (c. 1864-1919), arquitecto e vereador da Câmara Municipal de Lisboa, exalta as «faculdades criadoras» do «génio nacional».

Emídio de Brito Monteiro, bibliotecário da Academia de Belas-Artes desde 1883 e secretário do Grémio Artístico, critica a desnacionalização presente no revivalismo arquitectónico e nos chalés e valoriza o ideário da *casa portuguesa*.

Ramalho Ortigão afirma que o Mosteiro dos Jerónimos é «o mais profundamente étnico, o mais genuinamente português de todos os nossos monumentos».

A Comédia atribui a José Malhoa o título de «mais nacional de todos os pintores portugueses».

1903

Ramalho Ortigão diz que o estilo manuelino é «a resistência do naturalismo tradicional contra o classicismo do estrangeiro». E renova a sua convicção numa especificidade caracterológica portuguesa.

Abel Botelho (1856-1917), escritor, diplomata e militar, que se destacou pela defesa do naturalismo literário, lamenta que os portugueses tenham sido sempre *inestetas e importadores* em arquitectura e considera ilusória a perspectiva de uma casa urbana de *tipo português*.

Manuel Emygdio da Silva denuncia a pertinaz falta de meios e de gosto que caracteriza o Portugal do seu tempo como uma fatalidade.

António Cândido (1852-1922), professor da Universidade de Coimbra, deputado, ministro e par do Reino pelo Partido Progressista, vê na obra de Rafael Bordalo Pinheiro «as cousas da terra e da alma portuguesa».

O historiador de arte José Pessanha (1865-1939) aponta Raul Lino e Francisco Vilaça como exemplos de «nacionalização da nossa arquitectura pela evolução de elementos tradicionais».

1904

José Malhoa pinta *Cócegas*.

Início do neomanuelino Palácio da Regaleira, em Sintra, projectado por Luigi Manini (1848-1936).

Augusto Fuschini (1843-1911), engenheiro civil, deputado, ministro da Fazenda e conselheiro de Estado, analisa a influência do meio na arte, procurando conciliar a figura de Deus e as leis da ciência, o livre arbítrio e a acção do clima.

Sousa Viterbo escreve sobre a casa de Ricardo Severo no Porto analisando, no âmbito da *casa portuguesa*, as variações climáticas e paisagísticas de Portugal.

Álvaro de Castro (1878-1928), militar e futuro político da I República, critica a «mania» neomanuelina e lembra que Guerra Junqueiro lhe chamou, com razão, «estilo manuelzinho».

Raul Lino confere à Casa dos Patudos (Alpiarça), de Carlos Relvas, uma aparência neo-românica.

Em *O Descobrimento do Brasil Intelectual Pelos Portugueses do Século XX*, o diplomata Jaime Batalha Reis (1847-1935) defende que a criação de uma arte original se faz, não através da imitação de temas e épocas passadas, «mas encontrando para sentimentos e ideias modernas formas novas em harmonia com todos os outros caracteres, com todas as outras manifestações de vida dessa nação».

1905

Luís Ribeiro celebra, na revista *Arte e Vida*, «a formação de escolas de música nacional nos diversos países» através da recriação das melodias populares: «Estude-se o nosso cancioneiro, trabalhe-se, e teremos uma escola nacional.»

Num parecer sobre a projectada destruição do Convento das Carmelitas, em Aveiro, Ramalho Ortigão deplora o efeito *desnacionalizador* do cosmopolitismo e exalta o nacionalismo sadio que se pode colher nas tradições ainda vivas fora de Lisboa. Ramalho Ortigão atribui ainda às «fontes de inspiração popular» a capacidade de *desinfectar* as «contaminações da rotina avariada pelos pedantes e pelos charlatães académicos».

Ramalho Ortigão detecta na escultura portuguesa, «completa e característica», uma «linha de evolução ininterrupta, desde os primeiros monu-

mentos arquitectónicos coevos da fundação da nacionalidade até nossos dias».

Rocha Peixoto (1866-1909) publica em *Os Serões* um trabalho sobre «A casa portuguesa», onde analisa a diversidade geográfica da arquitectura tradicional rural e a casa de Ricardo Severo, no Porto, apresentada como uma harmonização de influências, um «hibridismo etnológico e arqueográfico», «onde “o sentimento nacional” não exclui o luxo dos seus cómodos». O seu tom é de pessimismo identitário: «Não temos uma arquitectura exclusivamente nossa, nem rural nem urbana, e por sinal é escassa a nossa originalidade nos pormenores e acessórios.»

1906

O escritor Fialho de Almeida (1857-1911) atribui o intenso carácter nacional da pintura de José Malhoa ao facto de não ter estudado no estrangeiro.

Ao mesmo tempo que lamenta «a decapitante rasoura snóbica das nossas penetrações cosmopolitas», Ramalho Ortigão celebra a aptidão de José Malhoa para ser «sinceramente, convictamente, enternecidamente *da sua terra*».

António Sardinha (1887-1925), membro destacado do Integralismo Lusitano, faz o elogio patriótico de Grão Vasco.

António Augusto Gonçalves (1848-1932), escultor e fundador do Museu Machado de Castro em Coimbra, afirma que o manuelino desabrochou «numa impetuosa veemência de emancipação e liberdade» que denota o «poder de adaptação e facilidade imaginativa da alma portuguesa».

J. T. da Silva Bastos elogia, na casa de Ricardo Severo, a presença de «elementos tradicionais» e a ausência de «exotismo». Na Casa dos Patudos, de Raul Lino, aprecia o regresso às tradições, à vida rural, ao «lar campestre», conseguido pela fusão de referências populares e históricas, enfim, o ser «portuguesa em todos os seus elementos».

1908

O historiador de arte José de Figueiredo (1871-1937) publica *Algumas Palavras Sobre a Evolução da Arte em Portugal*, que considera o esboço de uma teoria: a «minha teoria da evolução da arte portuguesa». Estabelece uma correspondência com a caracterologia étnica e discute o alcance das influências estrangeiras. Procura sobretudo fundamentar uma diferenciação artística em relação a Espanha. É neste contexto que assume grande

importância a «afirmação da influência do temperamento português em Velasquez». Em 1918, o historiador de arte Joaquim de Vasconcelos afirma ter apresentado de imediato a José de Figueiredo «consideráveis objecções a muitas afirmações ousadas (ultranacionalistas) do autor e à invenção de autonomias hipotéticas (séculos XVI e XVII)».

Na recensão ao último ensaio de José de Figueiredo, a revista *Arte*, do Porto, exalta a capacidade de explicar «os factos que mais concorreram para a nossa revelação estética, provida de caracteres étnicos inconfundíveis, a que uma catástrofe nacional [a Batalha de Alcácer-Quibir] pôs desgraçadamente termo» através de um processo de «desnacionalização».

1909

O advogado e diplomata Joaquim José Coelho de Carvalho (1852-1934) respondeu a José de Figueiredo com uma carta aberta, onde afirma que em Portugal «nunca a Arte existiu com florescência de geral carácter nacional», nunca houve literatura nem arte «originalmente portuguesa na sua idealidade».

Manuel Emygdio da Silva assevera que Portugal não é um país propício para as artes. Na sua opinião, são inúmeros os «indicadores do desleixo pelas coisas de Arte ou do mau gosto indígena».

Ramalho Ortigão, que acredita estar vivendo numa «época de acentuada desnacionalização», alude aos «críticos de arte e artistas estrangeiros que, tendo recentemente visitado Portugal, reconheceram a indubitável afirmação de uma escola nacional de pintura».

O escritor Abel Botelho clama «contra o alastramento pelintra do chalé», contra «essa absurda transplantação, para o nosso clima, das incomportáveis gaiolas alpinas».

Uma representação da Academia Real de Belas-Artes ao governo, subscreta por Ramalho Ortigão, Luciano Freire e José Pessanha, valoriza a existência «indubitável» de «uma escola portuguesa de pintura», alude ao «génio estético da nossa raça» e lastima que se esteja vivendo uma «época de acentuada desnacionalização».

O estudante de Direito e futuro diplomata Alberto da Veiga Simões (1888-1954) escreve sobre a «nova geração de lusitanismo, tendo em vista contribuir para a «consciente e nacional unificação da arte». Servem-lhe de referência o escritor Manuel da Silva Gaio, o arquitecto Raul Lino, os

pintores Columbano, Silva Porto e José Campas, e o guitarrista Antero da Veiga.

O historiador de arte Joaquim Martins Teixeira de Carvalho atribui a Raul Lino «uma criação artística nova – a casa portuguesa».

1910

José Malhoa (1855-1933) pinta *O Fado*.

José de Figueiredo publica *O Pintor Nuno Gonçalves*, obra que reinventa o debate sobre a *escola portuguesa de pintura* e acentua o essencialismo temperamental. A originalidade artística reflecte uma sensibilidade própria. O retrato torna-se um aspecto fundamental da especificidade portuguesa.

Repercutindo a leitura do livro de José de Figueiredo, o historiador de arte José Pessanha discute a «autonomia artística» de Nuno Gonçalves e as influências flamenga e italiana.

A revista *Ilustração Portuguesa* dá conta do entusiasmo público suscitado pela exposição dos painéis de Nuno Gonçalves e, partilhando do regozijo geral, afirma os «direitos gloriosos» de Portugal na «história da pintura».

O escritor Aquilino Ribeiro (1885-1963) escreve sobre «A arte em Portugal» numa época de «nivelamento monótono do progresso». Em termos gerais, pensa que «o português teve sempre paixões de beleza», mas que «o país foi sempre mais ou menos refractário às artes».

O republicano A. de Matos Silveira critica, na revista *Alma Nacional*, a ideologia da pintura de costumes e do nacionalismo artístico finissecular para melhor impor a necessidade de uma arte que seja um «camartelo gigante de luta nas mãos dos oprimidos contra os opressores»

Na revista *A Arquitectura Portuguesa*, o escritor, crítico musical, compositor, juiz e delegado do Ministério Público Alberto de Morais (1875-1932) duvida que o «tipo de *casa portuguesa*» tenha alguma vez existido.

Inspirado pelos painéis de Nuno Gonçalves, o médico psiquiatra, poeta e político José de Lacerda (1861-1911) disserta sobre a «raça e alma portuguesas».

1911

Álbum *O Douro*, com fotografias de Emílio Biel e texto de Manuel Monteiro (1879-1952), historiador de arte e futuro ministro e deputado.

O escritor, político e futuro diplomata Veiga Simões (1888-1954) enaltece, em *A Nova Geração*, os artistas que «envolvem num nimbo de carinho

a casa, a horta, os animais, os horizontes próximos, a terra fecunda, – a sua terra», nomeadamente Raul Lino, que tentou «em justo critério a estilização nacional».

Em face da «lamentável construção» do Palace Hotel do Buçaco, o engenheiro António Arroyo (1856-1934) evoca a «pavorosa epidemia» neomanuelina que grassou no final do século XIX, condenável pelo «anacronismo» e pelas «incoerências estilísticas».

O Decreto n.º 1, de 29 de Maio, que reorganiza os serviços artísticos e arqueológicos e as Escolas de Belas-Artes de Lisboa e Porto, almeja «nacionalizar a nossa arte».

O músico Luís de Freitas Branco (1890-1955) alude ao «nacionalismo inconsciente».

1912

Joaquim de Vasconcelos chama ao neomanuelino Palace Hotel do Buçaco «o “Sorvete” do Buçaco».

Joaquim de Vasconcelos retoma as objecções ao «entono patriótico», às «pretensões» e às «frases vagas que caracterizam os escritos patrióticos dos defensores do estilo *manuelino*, considerado como estilo nacional e exclusivo deste país». Agora que a palavra se estende à ourivesaria, insiste na necessidade de privilegiar a perspectiva ibérica. E tratando de reimprimir a conferência de 1884 sobre a arquitectura manuelina, exprime, em carta a António Augusto Gonçalves, o seu dessagrado «contra o “Sorvete” do Buçaco».

O ensaísta António Sérgio (1883-1969) escreve a Teixeira de Pascoaes discordando do seu nacionalismo artístico. Entre outros aspectos, critica a intransigência, a tendência para pregar contra o estrangeiro, o correlativo encerramento de horizontes culturais, a busca exacerbada (e impossível) da originalidade e a defesa da «uniformidade entre os indivíduos do mesmo povo».

1913

Em artigo intitulado «A casa portuguesa», o advogado António Mesquita de Figueiredo (1880-1954) esboça a história da habitação doméstica, desde a caverna pré-histórica aos chalés lisboetas e à casa de Ricardo Severo, no Porto, apresentados em fotografia.

O jovem António Ferro (1895-1956) publica sonetos bucólicos onde enaltece a «casinha alegre» do campo que «dá saúde», «toda de branco», as «paredes cobertas de roseiras».

1914

Raul Lino conclui a sua moradia, conhecida por Casa do Cipreste, em São Pedro de Sintra.

Nunes Colares, director da revista *A Arquitectura Portuguesa*, elogia a «adaptação» da «arquitECTURA tradicionalista» à «vida moderna», destacando nessa tarefa o trabalho de Francisco Vilaça, Francisco dos Santos, Raul Lino, Norte Júnior e Guilherme F. Gomes.

Em *A Campanha Vicentina*, o escritor Afonso Lopes Vieira (1878-1946) refere a necessidade de «aportuguesar Portugal, tornando-o europeu», e cita três nomes: «José de Figueiredo, lançando na Europa a novidade magnífica da nossa Escola de pintura; Raul Lino, desenhando a casa de estilização tradicional e a ilustração para crianças; João de Deus Ramos, fundando com o *Jardim-Escola João de Deus* a escola infantil nacional». Em conferência proferida diante dos painéis de Nuno Gonçalves, afirma que «a consciência nacional pode dizer-se que é uma reconquista recente, para a qual poderosamente concorreu a geração a que pertence». Na homenagem que lhe rendeu em 1946, Reynaldo dos Santos enalteceu o escritor por ter compreendido a «poesia da obra», o seu «significado artístico» e, sobretudo, o seu «sentido nacional».

O integralista Hipólito Raposo (1855-1953) apresentou à Faculdade de Letras de Lisboa uma dissertação intitulada *Sentido do Humanismo*, onde culpa o humanismo pela desnacionalização da arte portuguesa. O estilo manuelino, considerado uma «nacionalização do gótico», não se converteu em «estilo nacional» por causa da onda renascentista que rapidamente sobreveio.

1915

Na *Arte de Ser Português*, o poeta Teixeira de Pascoaes (1877-1952) salienta Nuno Gonçalves, Soares dos Reis e «outros artistas» que recriaram o «*sentimento saudoso* das coisas e da vida, que mostra, a uma luz de beleza original, o íntimo perfil do nosso espírito». O volume é dominado pela caracterologia étnica e pela absolutização dos valores identitários. As decorrências artísticas são muito escassas.

Em artigo dedicado às *Canções Portuguesas* de Ernesto da Maia, Aarão de Lacerda indica que a renovação da arte erudita através da influência popular se atinge pelo desenvolvimento do «temperamento afectivo, meridional do povo». Este historiador de arte espiritualiza a caracterologia étnica e envolve todas as artes num esforço de renovação que ultrapasse o «pessimismo» da geração anterior.

Na revista *A Águia*, Vergílio Correia escreve sobre arte popular portuguesa sem ceder à glorificação identitária. As similitudes que apresenta em áreas muito díspares do globo desaconselham os intuítos de diferenciação nacional. Neste contexto, as noções de *português* e de *estrangeiro* não são as mesmas da arte erudita, a diferença portuguesa será sempre menos relevante que a unidade intrínseca da humanidade.

A revista *A Arquitectura Portuguesa* destaca a presença do arquitecto Edmundo Tavares (1892-1983) na última exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Em três artigos consecutivos, Eduardo Nunes Colares e outros redactores não identificados, valorizam as «casas de estilização portuguesa» e os «estrénuos defensores da *casa portuguesa*» e desacreditam os «*chalets, cottages* e outras casas estrangeiras ou estrangeiradas». O segundo artigo realiza uma definição estética e ideológica da *casa portuguesa* («risonha, alegre, com as suas lindas janelas de ângulo e geminadas, os seus alpendrados», etc.) e acalenta a ideia de prosseguir aquilo que chama uma «campanha» por este tipo de moradia. O terceiro artigo reconhece que este modelo ainda não está bem definido.

O compositor Luís de Freitas Branco afirma a «existência de uma tradição musical específica em Portugal».

Na revista *Atlântida*, António Arroyo critica o anteprojecto de uma sala de espectáculos de Raul Lino por transpor para Portugal o «estilo alemão», isto é, o «estilo arquitectónico do cimento». Em alternativa, preferia que o arquitecto condescendesse «um pouco com a alegria do nosso céu e a riqueza dos nossos recursos de construção». Raul Lino responde, já em 1916, que a «influência politicamente estranha» só é perniciosa se se manifestar em «cópia arbitrária». Mas é boa e legítima se se fundar «numa analogia espontânea de modos de sentir imanentes de uma mesma fonte de inspiração». A «diferenciação nacional» provém do «temperamento» do artista, mas na sua obra ela manifesta-se em três características morfológicas: «a grande massa cúbica de paredes brancas

encimada por uma cobertura esmaltada de verde», «o beirado clássico português» e «as pilastras copuladas». Em contrapartida, recusa o «léxico de motivos oficialmente decretados nacionais»: «o cordame manuelino» e a «escola coimbrã da renascença».

1916

Em artigo publicado na revista *Atlântida*, o arquitecto Raul Lino afirma que a identidade colectiva é uma *essência* quase intemporal que não se exprime através do revivalismo e do eclectismo.

O apreço pela *casa portuguesa* suscita num leitor da *Revista de Turismo* críticas ferozes às influências estrangeiras, em particular aos «monstruzinhos» dos chalés, inadaptados ao solo português, feios, «monótonos, ridículos e pretensiosos».

Na *Revista de Turismo*, Eduardo Nunes Colares apresenta a *casa portuguesa* como uma resposta ao «estrangeirismo que nos avassala em tudo», formada a partir de «elementos dispersos por todas as nossas províncias»: varandas alpendradas, beirais salientes, escadas exteriores e janelas de ângulo, geminadas ou com «padieiras lindamente trabalhadas». Noutro artigo, define a *casa portuguesa* a partir da «escada exterior», do «alpendre», dos «vasos para flores», da «janela geminada», dos azulejos, dos «beirais salientes e seus ângulos com caprichosos remates de cerâmica», etc.

Guerra Maio afirma na *Revista de Turismo*: «Com a introdução dos caminhos-de-ferro em Portugal, desnacionalizaram-se as nossas edificações.» Contra isso, propõe que as estações ferroviárias sejam construídas num «estilo português, com grandes e artísticas faixas de azulejos com paisagens e monumentos nacionais».

1917

Eduardo Nunes Colares identifica a morfologia da «linda *casa portuguesa*»: «escada exterior alpendrada», «janela de ângulo», «nicho de santo», «lanterna de suspensão», «alpendrados», varandas, janelas geminadas «com dossel ou telhas de faiança, com peitoril relevado, com os cachorros laterais para os vasos de flores», relógio de sol e painel de azulejos. E verbera os chalés estrangeirados.

Adriano Xavier Cordeiro (1880-1919), um dos iniciadores do Integralismo Lusitano profere uma conferência intitulada *Palavras Sobre a Arte do Povo*: «Nesses rudes mas tão sinceros intérpretes da Alma Nacional

está a voz eterna e profunda da Raça a chamar-nos para as origens mais puras da nossa sensibilidade. É preciso obedecer-lhe, se quisermos ser portugueses.» «A arte popular é a semente, é o princípio gerador de que a arte culta deve florir.»

Aarão de Lacerda (1890-1947), futuro professor de história da arte na Universidade de Coimbra, realiza uma conferência intitulada *Estética da Arte Popular* onde postula a existência de variações nacionais e regionais dentro da arte popular europeia. A sua linguagem remete para uma unidade caracterológica portuguesa. A renovação nacional da arte erudita obter-se-ia pela «profunda e inconsciente comunhão com a lírica popular».

Na revista *Atlântida*, Aquilino Ribeiro aponta a imobilidade e a falta de especificidade identitária da arte portuguesa: «A escola portuguesa está por criar.»

Guedes de Oliveira deplora o «doentio delírio negativista» que chegou a recusar «a Portugal uma tradição artística» e aponta as indiscutíveis «faculdades da raça». O próprio mobiliário português é «o reflexo do nosso próprio carácter».

A *Revista de Turismo* prossegue a campanha a favor da *casa portuguesa*, pequena, branca, com beirais e janelas verdes, varandas alpendradas, vasos com cravos, gelosias com sardinheiras, alpendres, pinheiros e bancos de pedra com encosto de azulejos. Adaptada às estações ferroviárias algarvias, devia incorporar terraços, escadas de tijolo e palmeiras, amendoeiras e alfarrobeiras. Aplicada a um solar neobarroco, como numa moradia projectada por João de Moura Coutinho de Almeida de Eça, podia distinguir-se pelos «formosos *panneaux* de azulejos» de Jorge Colaço e uma capela neo-renascença.

1918

No posfácio à edição de *Da Pintura Antiga* de Francisco de Holanda, Joaquim de Vasconcelos continua a combater «os patriotas às voltas com o estilo manuelino» e a criticar o *ultranacionalismo* e o «*chauvinismo* funesto de Ramalho Ortigão e José de Figueiredo».

Raul Lino publica *A Nossa Casa. Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*, que teve três edições em alguns meses. Raul Lino fala em nome da «nossa tradicional maneira de ser», da «nossa índole verdadeira» e do «sentimento» e «intuição das cousas portuguesas». Lamenta a «desorientação do gosto nacional». Opõe-se aos chalés e à

desarmonia que criaram nas «nossas lindas paisagens». Propõe o regresso à maneira de construir anterior a 1870. Defende o retorno a «um equilíbrio perdido».

A revista *Ilustração Portuguesa* celebra «o ressurgimento do estilo manuelino» num palacete a construir no Porto.

José Pessanha considera indiscutível a existência de uma «escola portuguesa de pintura» definida através da caracterologia («realismo repassado de poesia», as «fisionomias, o gesto, o diálogo e a mímica peninsular»), do *meio* («a paisagem, a luz e o ar, a natureza meridional») e dos *acessórios*. A «escola portuguesa de pintura» seria «a pintura flamenga vista através do temperamento português».

1919

A revista *A Architectura Portuguesa* publica uma série de projectos de Edmundo Tavares.

Eduardo Nunes Colares critica o «mau gosto» da «arquitectura estrangeira» e defende a aplicação da *casa portuguesa* a vários tipos de edifícios. Nas escolas, ela inculcava nas crianças a «noção de nacionalidade». Nas vivendas, poderia ser compatibilizada com as necessidades «modernas».

A *Revista de Turismo* apresenta uma urbanização no Estoril, da autoria de Norte Júnior, como um «mostruário da nossa arquitectura verdadeiramente regional e tradicionalista». O uso de um «estilo genuinamente nacional» representaria um antídoto contra a «desnacionalização», a «amalgama de estilos, de gostos e de vaidades», a «falta de senso», o ridículo e a estupidez. A diversidade é vista como confusão e anarquia, a originalidade individual contestada em nome dos direitos da nação.

Alguns artistas lançam a ideia de criar uma sociedade que fomente uma arte simultaneamente «modernista e nacionalista».

1920

O editor da *Revista de Turismo*, F. Fernandes Villas, exige um «dique» que se oponha à «corrente antipatriótica que – a não ser transviada – conduzir-nos-á em breve a uma completa desnacionalização».

1921

António Ferro escreve, no *Diário de Lisboa*, que «o maior pecado da Arte de Almeida Garrett [foi] nunca ter ido a Paris». Contrapõe com o seu caso: «A minha Arte é portuguesa, bem portuguesa, mas veste de Paria...»

E encerra com uma categórica afirmação antinacionalista: «É que, para mim, em Arte, só há uma pátria que eu não sei renegar: a pátria da Beleza...»

O historiador de arte Aarão de Lacerda (1890-1947) atribui a Luís de Freitas Branco a ideia de procurar a génese da música portuguesa nos «maravilhosos quinhentistas e seiscentistas da Escola de Évora», fazendo um paralelo entre o seu trabalho e o de José de Figueiredo em relação à pintura antiga.

1922

Conclusão da Casa dos Penedos, de Raul Lino.

1923

Ivo Cruz (1901-1985), Eduardo Libório (1900-1946) e Mário de Sampaio Ribeiro (1898-1966) fundam o *Renascimento Musical*.

O escultor e historiador de arte António Augusto Gonçalves (1848-1932) investe «contra as tendências ao exagero de apropriação, que o orgulho patriótico inspira».

José Pessanha pede aos artistas para não se *transviarem* quando tentam ser inovadores, originais e nacionalistas.

1924

Aproximadamente neste ano, o escultor António Teixeira Lopes (1866-1942) verifica, ao descer a Avenida dos Aliados, no Porto, o «mau gosto» da arquitectura: «Nada daquilo é português; veio um bocado de cada canto do globo, até mesmo da Patagónia.»

No prefácio do livro sobre Vasco Fernandes, o historiador de arte Vergílio Correia (1888-1944) critica as «ideias gerais» e «infundamentadas» do nacionalismo artístico.

1925

O escritor e proprietário agrícola Mário Saa (1893-1971) ataca o modernismo e associa-o a uma «invasão dos judeus». A vaga operada por «israelitas, modernistas, comunistas» estaria quebrando os «moldes portugueses» em matéria artística. A arte *internacionalista* e sem pátria começa a apresentar-se como uma ameaça sistémica.

Em carta a Reynaldo dos Santos, Joaquim de Vasconcelos congratula-se por a revista *Lusitânia* manter um «carácter tolerantemente nacional e humano»: «o seu nacionalismo não tilinta as esporas».

No livro sobre *As Tapeçarias da Tomada de Arzila*, Reynaldo dos Santos encontra aspectos do «carácter português» em «certas particularidades

de ordenação, indumentária» e retrato, bem como no «realismo sóbrio e profundo».

1926

O escritor Valéry Larbaud (1881-1975) vê «algo de faustoso, de manuelino na língua portuguesa», «um carácter estranho e nostálgico tal como na arquitectura portuguesa».

O médico Reynaldo dos Santos (1880-1970) defende uma história da arte vocacionada para compreender a «essência» e o «espírito» através das «formas», atribui ao românico uma «feição caracteristicamente nacional» e refere que «o sentimento português é pictural e arquitectural, pouco propenso à escultura».

A revista *Ilustração* apresenta, na secção «A Casa Portuguesa», edifícios estilisticamente muito diversos.

Na memória descritiva de um projecto de moradia, publicada em *A Arquitectura Portuguesa*, Abel Gouveia Neves refere que «é tal a usança do estrangeirismo no nosso país que em tudo se procura combater o que é nacional». Contra isso, deve impor-se como solução única «a estilização portuguesa». Noutro artigo, esta revista combate o modernismo, «o paredão vulgar “quartel ou hospital” com buracos, monótono[,] frio e duro, que tanto abunda por esse país fora».

António Augusto Gonçalves considera a *casa portuguesa* um «devaneio patriótico», uma ficção sustentada pelo talento de Raul Lino.

1927

Em conferência ocorrida em Guimarães, Reynaldo dos Santos apresenta a ambição de chegar ao «significado nacional da arte» através «da essência e do espírito» que as formas exprimem. Atribui ao românico «uma feição caracteristicamente nacional» que provém do «fundo de sentimento próprio que possuímos». E declara que «o sentimento português é pictural e arquitectural, pouco propenso à escultura» e que esta, «quando característica, é sobretudo decorativa».

Numa série de conferências proferidas na Sorbonne, o médico e historiador de arte Reynaldo dos Santos desenvolve a ideia «das origens marítimas e mogrebinas da arte manuelina», bem patentes na Torre de Belém.

Uma «casa portuguesa» de apendre, beirado e janela de ângulo é apresentada, pela revista *A Arquitectura Portuguesa*, como adaptação «ao programa de um modernismo». O modelo estabiliza

Na revista *Presença*, o escritor e crítico literário João Gaspar Simões (1903-1987) rejeita o nacionalismo cultural estreito, pretensioso e provinciano. Em alternativa, pede aos escritores que desenvolvam o «elemento universal, *humano*, de compreensão geral e eterna», apenas ao alcance de um «espírito superior, europeu, compreensivo».

1928

Grande homenagem pública ao pintor José Malhoa.

O escritor e jornalista João Grave (1872-1934) afirma que José Malhoa é «o grande pintor nacional, aquele que, pela subtileza da visão e pela vibração emotiva da sua arte, mais perto está do povo a que pertence e da paisagem que interpreta».

É exposta em Lisboa a estátua de Gonçalves Zarco, realizada por Francisco Franco (1885-1955), que definiu um modelo nacionalista preponderante no Estado Novo.

1929

Raul Lino publica *A Casa Portuguesa* onde, embora aceite as variações regionais da arquitectura e a ausência de um «tipo ideal» absolutamente específico de Portugal, ambiciona definir características morfológicas originais (a lareira, o beiral, a cantaria, o azulejo e o alpendre) e uma *maneira* própria «de sentir na arquitectura» («exuberante robustez na composição geral», «basta fantasia no pormenorizar», «sentido do pitoresco», ausência do «sentimento da verdadeira grandeza», «tendência para concebermos tudo muito em superfície» de que resulta, entre outros aspectos, a preferência pelo azulejo, etc.) A decadência da arquitectura portuguesa teria começado no segundo terço do século XIX por falta de educação artística e permissividade em relação ao «estrangeirismo».

Vergílio Correia lamenta que o estudo da «posição da arte portuguesa no contexto europeu», promovido por Joaquim de Vasconcelos, tenha sido negligenciado por um «critério estreitamente nacionalista de considerar a nossa arte isoladamente», essa «cega, mesquinha, pueril monomania nacionalista» que tanto prejudicou Teófilo Braga, Luciano Cordeiro, marquês de Sousa Holstein e José de Figueiredo.

O pintor Fausto Sampaio (1893-1956), despedindo-se dos amigos antes de ir estudar para Paris, prometeu-lhes, no jantar de homenagem, que só pintaria «as nossas coisas de Portugal que são mais bonitas do que todas».

A revista *A Architectura Portuguesa* elogia dois projectos de Francisco de Oliveira Ferreira: «uma bela composição em estilo manuelino» e outra, «em estilo nacional», com «todas as características da Arte tradicional portuguesa».

Os artistas modernos entram pela primeira vez nas exposições internacionais.

José de Figueiredo colabora no primeiro volume, sem data, da *História da Literatura Portuguesa Ilustrada* com um ensaio intitulado «Do nacionalismo e universalismo da arte portuguesa nos séculos XV e XVI», onde alude ao «naturalismo doce e elegíaco», à «sobriedade e doçura», à «expressão e sentimento», ao «naturalismo sadio e forte».

Na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, sem data, Reynaldo dos Santos escreve que «o sentimento especial das proporções, a matéria e o carácter decorativo, expressivo e sóbrio» das «pequenas igrejas regionais» românicas permite «surpreender nas suas originalidades essenciais o espírito e o gosto do povo que tão fortemente as concebeu e amou». Elas são, aliás, na sua opinião, «uma das expressões mais sugestivas do génio arquitectónico português». O «espírito lusitano» é «forte, rude, crente e sem requinte». É românico e não gótico.

Reynaldo dos Santos publica uma síntese sobre *A Architectura em Portugal* onde acentua «a unidade do pensamento plástico nacional», a perfeita integração do românico na paisagem, a exemplaridade histórica do manuelino, a «sobriedade» e o portuguesismo do barroco seiscentista, e a vulgaridade da arquitectura oitocentista.

No opúsculo preparado para a Exposição Portuguesa em Sevilha, Reynaldo dos Santos apresenta algumas ideias que tocam directamente a identidade artística portuguesa. Seleccionam-se cinco excertos que retomam convicções já expressas noutros textos: a unidade do pensamento plástico nacional, a feição românica do «sentimento nacional», o significado histórico do estilo manuelino, a originalidade do barroco seiscentista e a banalidade da arquitectura do século XIX.

Em entrevista à revista *Ilustração*, o músico Ruy Coelho (1889 ou 1892-1986) afirma categoricamente a existência de «música portuguesa», tanto no povo como nas «formas eruditas». Só os «imbecis e renegados» é que «teimam em o não ver». Salienta as «fontes populares» e «a preocupação nacionalista que só agora começa».

O pintor Fausto Sampaio (1893-1956), de partida para França, promete aos amigos, reunidos num jantar de homenagem: «Vou para Paris mas sou português e quero ser pintor português e da Bairrada. Não gosto dos meus colegas pintores que só pintam coisas do estrangeiro. Quando aprender a pintar bem só vou pintar as nossas coisas de Portugal que são mais bonitas do que todas.»

1930

Reynaldo dos Santos escreve que, à semelhança do românico, a arquitectura do século XVII é «uma das expressões mais nobres do sentimento arquitectural português, sendo uma das artes que melhor traduzem a essência e a sobriedade do nosso gosto». O «carácter» da pintura de Velasquez, estranho à evolução da arte espanhola, explica-se pela sua «ascendência portuguesa».

A revista *Civilização*, do Porto, entusiasma-se com «as modernas linhas sintéticas da arte moderna», que tão bem se aplica «à democracia e industrialização da hora presente».

A revista *A Arquitectura Portuguesa* constata que o modernismo arquitectónico está prejudicando a difusão da *casa portuguesa*, uma vez que muitos clientes já não aceitam com a mesma naturalidade o «estilo português». Os tempos são outros: «um sentimento de modernismo invadiu a mente humana». Mas deve continuar a pedir-se à fonte nacional que «tire ao novo estilo a monotonia do cosmopolitismo neste caso inadmissível».

1931

Num artigo sobre «Metsys e Portugal», José de Figueiredo apresenta três atributos fundamentais do «fundo» nacional português: «particularismos técnicos», «naturalismo da sua visão» e presença do mar e do Oriente.

O compositor Fernando Lopes-Graça (1906-1994) diz que «não existe música portuguesa».

José de Figueiredo acentua a singularidade nacional dos pintores quinzentistas («particularismos técnicos», «naturalismo da sua visão» e presença do mar e do Oriente) e a existência de um «sentimento português», que deu origem à «arte espanhola do retrato».

O poeta e ensaísta Jaime de Magalhães Lima (1859-1936) defende um «nacionalismo estético» naturalista e rural, apesar de, para seu desgosto, verificar que o naturalismo é mais nórdico do que latino.

O músico Ruy Coelho concede ao povo «uma expressão musical portuguesa autêntica», enquanto os «compositores eruditos» denotam falta de «poder criador», de «originalidade», de «carácter» e de «sentimento musical português».

A revista *A Arquitectura Portuguesa* refere que «o modernismo tem a sua estética que nem sempre é desagradável à vista».

1932

O pintor Eduardo Malta (1900-1967) eleva Nuno Gonçalves a pintor *insofismavelmente* português, «pintor-modelo de uma raça», mestre da nova geração, original na cor, na forma, no retrato e na composição.

Fernando Lopes-Graça critica o «lunatismo musical nacionaleiro».

António Ferro assume a liderança do Secretariado de Propaganda Nacional, que manteve até 1949.

A revista *A Arquitectura Portuguesa* pede contenção nas críticas ao modernismo.

José de Figueiredo afirma que «não há arte moderna nem antiga, mas uma única arte, a arte de todos os tempos».

Mário Gonçalves Viana, professor do ensino secundário, jornalista e escritor polígrafo (1900-1977), encerra um artigo sobre a *casa portuguesa* com a seguinte observação: «Para reaportuguesar Portugal há mister viver portuguesmente, na tradicional casa portuguesa, tão acolhedora e simpática, e onde tudo respira o trabalho, a paz e a calma religiosidade».

O cineasta e pintor Leitão de Barros (1896-1967) informa que, na «Exposição de arte moderna» da Sociedade Nacional de Belas-Artes, está presente a «grande maioria» dos «chamados artistas modernistas portugueses ou portugalizados».

O Decreto n.º 20977, que cria a Academia Nacional de Belas-Artes, atribui-lhe a função de cultivar «os interesses artísticos propriamente portugueses, como exige o título de Nacional que ela tem».

1933

No prefácio do livro com a entrevista realizada por António Ferro, Salazar lamenta o «gosto doentio do que é estrangeiro» e a «ignorância ou desprezo das coisas portuguesas».

Raul Lino publica o livro *Casas Portuguesas* e oferece-o a Salazar, explicando ter em vista chamar a atenção para «o perigo desnacionalizador da adopção – aparentemente inofensiva – do estilo internacional».

Numa segunda carta, solicita ao estadista medidas contra a invasão do modernismo, «uniforme e rebaixador do sentimento nacional». A *casa portuguesa* tornou-se o receptáculo de valores atemporais (naturalismo, verdade, harmonia, beleza) e a principal arma contra o «estilo duro do cimento, buraco e tampa».

A revista *A Arquitectura Portuguesa* publica o projecto de «uma casa moderna para o sul do País», de Cottinelli Telmo (1897-1948), cujo «aspecto estético moderno» poderia contribuir para *modernizar* «o aspecto das nossas cidades e vilas», «sem desnacionalizar a expressão estética das habitações». A propósito de outra «casa em estilo modernista», elogia a liberdade em relação às «regras impositivas», aos «preconceitos», ao «tradicionalismo» e ao «classicismo opressor».

Na revista *Integralismo Lusitano*, Hipólito Raposo (1855-1953) assinala a morte de José Malhoa, escrevendo que ele soube ser «um pintor português, para exemplo de pintores de Portugal que não são e já nem sabem ser portugueses».

No Verão de 1933, o arquitecto Carlos Ramos apresenta uma memória elucidativa e justificativa no âmbito do concurso para o lugar de professor na Escola de Belas-Artes de Lisboa. O texto, que tem em vista resolver o dilema entre *nacionalismo* e *modernismo*, foi publicado em 1935 em *Sudoeste*. «Pénétration internationale, interprétation nationale, c'est tout le secret de l'harmonie du monde de demain.» – Leu ele numa revista francesa. O que é o nacionalismo artístico? A interpretação particularizada dos valores internacionais.

1934

Abre ao público o Museu José Malhoa, nas Caldas da Rainha.

Em Março, o advogado, jornalista e escritor Tomaz Ribeiro Colaço (1899-1965) escreve no *Fradique*: «Se o dr. José de Figueiredo “inventou” Nuno Gonçalves, se, errando *crassamente*, por hipótese, ergueu e impôs nos meios cultos uma remota *Escola Portuguesa de Pintura* – louvado seja o seu erro.»

Em artigo intitulado «Arte escravizada... não seria arte», a revista *A Arquitectura Portuguesa* defende que «se as construções modernistas se multiplicam é porque o público recebe bem essa inovação e dela gosta, pelo que não se deve ir contrariar a vontade, o gosto, o desejo desse público. *Axial* elogia a «naturalidade do espírito moderno, prático, simplista,

renovador», e considera que «a expressão moderna na arquitectura, nas artes, nas ciências e indústrias é a expressão de um progresso atingido pela humanidade». Mas noutro texto, subscrito por Pérís, lamenta os «enxertos modernistas», a evitar através de acções pedagógicas («pela propaganda») e não de «restrições à liberdade de trabalho».

Escrevendo sobre «a arte nas missões», o padre António Brásio aponta a necessidade de «satisfazer simultaneamente o estilo nacional-indígena e as necessidades universais do culto».

1935

António Ferro reserva o apoio estatal à arte equilibrada, sem «loucura das formas».

Reynaldo dos Santos exalta a «lucidez divinatória» que permitiu a Ramalho Ortigão antecipar as ideias sobre o estilo manuelino que a geração seguinte, de José de Figueiredo, «havia de definitivamente provar».

Reagindo ao resultado do concurso para um monumento ao Infante D. Henrique no promontório de Sagres, um grupo de arquitectos redige uma representação ao governo onde demonstra empenho em criar «um estilo português de arquitectura moderna, pelo predomínio do padrão», ou seja, criar «um estilo português dessa moderna arquitectura». Pedro Vieira de Almeida, que publicou este documento, atribui a autoria a Cottinelli Telmo, Carlos Ramos, Pardal Monteiro e José Cortês, entre outros.

Reynaldo dos Santos rejubila patrioticamente com a descoberta de que a autoria da janela da sala do capítulo do Convento de Cristo em Tomar não coube ao biscainho João de Castilho mas aos irmãos Arruda. Este facto corrobora a diferenciação espiritual das duas nações ibéricas.

Na revista *Sudoeste*, Almada Negreiros aponta a «unidade espiritual da Europa» e acentua os direitos do indivíduo num contexto de «mística colectiva». «Tudo quanto é apenas colectivo é desordem. A ordem vem da composição individual. [...] O que é efectivamente permanente e quotidiano é a presença individual humana, o caso pessoal de cada um de nós. É esta a única base e o único fim de toda a sociedade.» Por fim, combate as «portuguesadas», isto é, «as varinas estilizadas, as minhotas de chás de caridade, os poveiros de turismo e os campinos das marcas registadas». Faltar-lhes-ia, na sua opinião, a «nossa luz», o «clima do nosso sentir», o «prazer do nosso entendimento», a «visualidade própria de serras nossas e beira-mar português», o «expressar de cá».

Em artigo publicado na revista *Pensamento*, criada como «órgão do Instituto de Cultura Socialista», a escritora e esperantista Alsácia Fontes Machado (n. 1913) afirma que a arte é alheia às nações, «pertence a toda a humanidade». «Para ser artista, basta sentir inflamar-se na alma o fogo sagrado da inspiração e do sentimento, e essa chama alimenta-se da própria sensibilidade do artista: – não tem nacionalidade.»

O jornalista e historiador de arte Carlos de Passos (1890-1958) critica a «credulidade fácil e o arrebatado nacionalismo» que converteram o manuelino «no estilo nacional, expressivo do génio português», e concede a Joaquim de Vasconcelos uma acção justa contra a «originalidade» e o «valor» de um estilo que afinal é apenas decorativo.

O escultor e crítico de arte Diogo de Macedo (1889-1959) declara na revista *O Mundo Português* não saber «se a Arte tem pátria». «O artista abdica gostosa e voluntariamente da família ou da pátria para se apoiar a si só e comunicar com todas as pátrias». Nos próximos anos, estas ideias serão substituídas por um nacionalismo artístico mais ortodoxo.

No regresso de uma viagem de três meses ao Brasil, Raul Lino conclui que os arquitectos daquele país «imitam muito» e «ainda não encontraram o estilo brasileiro», que devia ser tomado «no assombro da floresta».

O jovem pintor José Amaro reconhece no sentimento nacionalista «uma certeza contemporânea», que excita em si a «vontade cada vez maior de pintar coisas caracteristicamente portuguesas». «É preciso que a nossa pintura se caracterize pelo espírito da Raça».

1936

O decreto-lei que cria a Junta Nacional da Educação confere a este organismo o objectivo de fomentar «a ideia e o sentimento da Pátria», «fazer restaurar as tradições portuguesas da música, da arte cénica e do canto coral» enquanto «expressão estética» da «continuidade» da Nação, assegurar a «existência da ópera portuguesa», nacionalizar o teatro e reorganizar o ensino artístico no sentido de fixar «uma arte portuguesa que seja a fisionomia do novo renascimento».

O Decreto-Lei n.º 26957 coloca as Missões Estéticas de Férias ao serviço da «defesa da Arte contra doentias concepções do que seja a originalidade e contra a desnacionalizadora infiltração de exóticas teorias que a um materialismo geométrico, frio e incaracterístico, sacrifica o realismo plástico, humano e português».

O pintor Severo Portela Júnior (1898-1985), bolseiro da Junta Nacional da Educação, defende uma «nova mentalidade artística», obtida através da «acção disciplinadora do Estado», e ataca «o campo internacionalista das modernices estrangeiras e desnacionalizadoras».

1937

Ivo Cruz profere uma conferência intitulada *Uma Teoria Nacionalista da Música*, onde sublinha a existência de uma Lusitanidade.

Gustavo Cordeiro Ramos (1888-1974), ex-ministro da Educação Nacional e professor de literatura, afirma que o «internacionalismo estético [...] constitui um agente sério de enfraquecimento e decomposição do organismo social».

J. Reis Gomes (1869-1950), major na reserva e director da Escola Industrial e Comercial do Funchal, publica *Casas Madeirenses* (segunda edição em 1968), com ilustrações de Edmundo Tavares, onde assevera que «existe um tipo de casa madeirense» e se propõe contribuir «para a restauração da casa regional», prejudicada «pelo cosmopolitismo e mau gosto». «Algumas casas “modernistas” parecem ter copiado o aspecto de um vagão.» São um «puro capricho da moda», «inapto para a expressão artística».

No discurso proferido como presidente da 6.ª secção da Junta Nacional da Educação, José de Figueiredo recusa o *novo* fora da tradição nacional e considera razoável a remoção de pinturas e esculturas que estejam em desacordo com «a maneira dos séculos e da Nação».

O historiador de arte João Couto (1892-1968), que veio a ser director do Museu Nacional Machado de Castro entre 1938 e 1962, concede a José de Figueiredo o mérito de ter estabelecido a existência de uma «arte nacional» de remota tradição.

1938

Numa palestra em memória de José de Figueiredo, a quem chama «o meu maior e mais querido Mestre», Reynaldo dos Santos atribui-lhe o título de «ressurgidor de Nuno Gonçalves» e de «verdadeiro criador do conceito da existência de uma escola portuguesa de pintura», e crê que desempenhou um papel decisivo para ultrapassar «o ambiente de cepticismo» que no início do século XX se vivia em relação à originalidade da pintura antiga portuguesa.

Francisco Keil do Amaral (1910-1975), arquitecto do pavilhão português da Exposição Internacional de Paris de 1937, reconhece que foi

difícil (ou arbitrário) corresponder à exigência de ser *moderno e português* nesse edifício.

O escultor e crítico de arte Diogo de Macedo verifica na pintura portuguesa um dom para o retrato.

Numa recensão tardia ao livro *Do Barroco*, do espanhol Eugénio d’Ors, Diogo de Macedo salienta o facto de o autor, apesar de elogiar o carácter precursor do manuelino (antecipa o barroco) e do políptico de Nuno Gonçalves (contém «o claro-escuro da pintura moderna»), não tomar «muito a sério “as pretensões nacionalistas à novidade absoluta” da nossa arte» e achar que a independência de Portugal em 1640 foi paga «com a derrota e a humilhação do espírito», ou seja, com o apagamento da arte.

António Ferro elogia as «casinhas portuguesas simples, arquitectura despretensiosa, feliz, domingueira» do bairro social do Arco do Cego.

O concurso *A aldeia mais portuguesa de Portugal*, lançado pelo Secretariado da Propaganda Nacional, premeia Monsanto.

A revista *A Arquitectura Portuguesa* elogia a transição do «futurismo» feito de «incompreensíveis aberrações» para o «modernismo comedido e sóbrio» e publica projectos de «inteligente fusão de motivos portugueses» com a «técnica moderna». Mas conclui que o «cunho bem português [...] devia ser imposto».

1939

Depois de anos tolerando e apoiando soluções de compromisso entre «modernismo» e «portuguesismo», a revista *A Arquitectura Portuguesa* passa a exigir «um portuguesismo bem vincado» e a opor-se aos «estilos amorfos e imbecis» vindos do estrangeiro. Um dos textos mais veementes saiu com o título «Façam-se casas portuguesas em Portugal». O mais intempestivo foi escrito por Tomaz Ribeiro Colaço contra a Igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Lisboa, por ser *moderna, feia e antiportuguesa*. Este periódico lamenta que os pavilhões de Portugal nas exposições internacionais de Paris e Nova Iorque se tivessem apresentado sem um indispensável «portuguesismo absoluto». Lastima a «falta absoluta de portuguesismo» das «moderníssimas construções». E propõe os azulejos como meio de apertuguesamento da arquitectura.

No jornal *O Diabo*, Gonçalo de Santa-Rita distingue entre «nacionalismo artístico» e «arte nacional». As artes nacionais seriam «apenas variantes de uma Arte única, e grande, e nobre». «Ao passo que a noção

de Nacionalismo Artístico pretende opor barreiras intransponíveis entre a Arte dos países, a de Arte Nacional apenas constata a adaptação útil e necessária da Arte Universal aos diversos ambientes.»

Arnaldo Ressano Garcia (1880-1947), presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, profere a conferência *A Pintura Avançada* contra o «extremismo pictural (ao qual corresponde o extremismo social e político)», contra a «degenerescência pictural» e «mental» das correntes modernas e contra a sua feição internacionalista, que «repugna ao Estado nacionalista».

Regressado de Paris há quatro anos, onde se aproximara do surrealismo, o dramaturgo António Pedro (1909-1966) responde a Arnaldo Ressano Garcia apontando, entre outros aspectos, não haver incompatibilidade entre a «pintura moderna» e a revelação de «caracteres nacionais», que o artista não procura mas revela de forma espontânea: «Uma *Arte Nacional*, isto é, com caracteres nacionais evidentes, não se fabrica de encomenda.»

No jornal *O Diabo*, vários autores responderam à seguinte pergunta: «O universalismo da arte moderna é contrário à existência de quaisquer características nacionais na obra de arte?» Álvaro Cunhal (1913-2005), membro do Comité Central do Partido Comunista Português desde 1936, afirma que a arte moderna deve ser «nacional na forma» e «universal no conteúdo». O poeta e ensaísta Adolfo Casais Monteiro (1908-1972) diz que a arte deve nascer da nação e ter uma repercussão mundial, mas recusa os estereótipos das caravelas e dos «boizinhos a pastar numa paisagem londrina». António Pedro toma a universalidade como um dado adquirido e refere que a dimensão nacional é «alguma coisa de mais profundo que depende exclusiva e *involuntariamente* dos traços comuns, *nacionais*, raciais se quiserem, de um grande número de artistas de uma nação». O advogado e pintor Arlindo Vicente (1906-1977) crê que as características nacionais emergem da «índole» do artista, «da sua educação, do seu *clima*», do «sangue», da «cultura» e da «história». Para o escritor e crítico João Gaspar Simões, a arte deve ter «*origem nacional*» e «*repercussão universal*»; o artista exprime a nacionalidade de forma inconsciente. O ensaísta Mário Dionísio (1916-1993) pensa que «a Arte será tanto mais nacional quanto mais universal». O pintor Almada Negreiros (1893-1970) reduz a «arte nacional» a uma «feição própria dentro de um movimento de arte geral». José Bacelar também não vê incompatibilidade entre o universalismo («grandeza») da obra de arte e a sua feição nacional.

O integralista Hipólito Raposo entusiasma-se com uma exposição do pintor Fausto Sampaio, onde se multiplicam vistas das colónias: «bem se divisam as possibilidades que para o prestígio e originalidade da arte nacional representam as fascinações das ilhas atlânticas, as plagas de África e os domínios do Oriente».

1940

No âmbito das comemorações centenárias de 1940, realizou-se a «Exposição dos Primitivos Portugueses» incidindo na pintura de 1450 a 1550. O catálogo ilustrado recebeu uma introdução de Reynaldo dos Santos. Este historiador detém-se em cada um dos principais pintores e fecha com os traços de originalidade, esboçados em confronto com a Espanha e a Flandres: «o desenho e o sentimento da forma», a cor, «as arquitecturas e fundos marítimos», as «particularidades da técnica», «a frequência da paisagem», «o sentimento de monumentalidade», a composição, «a doçura do lirismo português» e o «naturalismo temperado de idealismo» (que «constitui a revelação mais constante da alma nacional»). Tudo aponta, na sua opinião, para a existência de «uma escola portuguesa de pintura». As «fortes individualidades de um Vasco Fernandes, Francisco Henriques, Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes, Gaspar Vaz ou o Mestre da “Monja”, e, acima de todos – Nuno Gonçalves –,» conferem-lhe «originalidade primacial dentro da arte peninsular e autonomia indiscutível na história geral da pintura medieval do Ocidente».

O pintor Joaquim Lopes (1886-1955), professor da Escola de Belas-Artes do Porto, lamenta a «onda universalista» sofrida recentemente pela arte portuguesa, mas que felizmente «vai passando».

O escultor e crítico Diogo de Macedo considera um «erro palmar» o «plano de montar pousadas portuguesas com caracteres cosmopolitas». E apoia o Secretariado de Propaganda Nacional que, com a Pousada do Lida-dor, em Óbidos, pretende, nas palavras de António Ferro, dar condições ao viajante «sem fazer perder ao nosso país o carácter bucólico, familiar», os «nossos hábitos simples e praticáveis».

O historiador e crítico Fernando de Pamplona (1909-1989), que haveria de proferir duras afirmações antimodernas, vê na Exposição do Mundo Português «um grande passo para o reaportuguesamento das nossas artes maiores».

1941

A propósito de *Rapsódia Portuguesa*, de Ernesto Halffner, Mário de Sampaio Ribeiro critica a «nacionalismo musical com base na canção popular», uma vez que ele só pode ser «intrínseco e não extrínseco».

Procurando firmar a originalidade do Político de São Vicente, Diogo de Macedo apresenta-o como a prova de que Portugal foi «precursor» do «sentido nacional» na pintura: «Descobrimo-lo e firmámo-lo antes dos maiores mestres estrangeiros o cultivarem nas suas pátrias.» As «preferências de colorido», que se estenderam a outros artistas, tornam a pintura portuguesa «precursora» do próprio impressionismo. A originalidade portuguesa, patente numa «escola puramente retratística», observa-se na «divisão arbitrária das complementares no colorido das sombras, persistindo na composição de verdes, amarelos, sépias e alaranjados num divisionismo oposto a todos os princípios cromáticos dos mestres, e que só séculos depois, com os impressionistas, foram aceites e igualmente usados na revolução desta escola».

Diogo de Macedo reivindica a portugalidade dos pintores espanhóis Sanchez Coelho e Velasquez, entre outros.

Diogo de Macedo aponta na obra do escultor António Duarte (1912-1998) um «idealismo naturalista, humano e poético» que o torna herdeiro de Nuno Gonçalves, Velasquez e Columbano. O seu dom para o retrato contém «um sentido particular da raça», «o espírito escolhido de quanto reside misteriosamente no tipo português».

Raul Lino lamenta que o processo de reaportuguesamento das moradias tivesse desencadeado uma «chuvada de beiralinhos, azulejos, pilaretes e alpendróides». Para acabar com a «maré de arrebiques inúteis», propõe a imposição de «tipos, extremamente simples, de janelas, portas, pilares, etc.» Continua portanto a querer impor uma ditadura do gosto, certo de que ainda é possível *regressar* à harmonia da casa anterior a 1850. E mantém como inimigos estruturais o individualismo («o culto do original»), o estrangeirismo e o modernismo.

A revista *A Architectura Portuguesa* associa o «estilo português» ao «guarnecimento dos vãos de cantaria», à «telha de canudo», à «aplicação discreta de painéis de azulejo» e aos «portuguesíssimos tapa-luz» das janelas.

A exposição *Nova Architectura Alemã*, patente em Lisboa, suscitou algumas interpretações nacionais. Fernando de Pamplona vê nela a vitória do classicismo sobre o ultramodernismo internacionalista, anarquizante e desnacionalizador. O jornalista Francisco de Paula Dutra Faria (1910-1978), admirador de Hitler, estabelece um contraponto com o estilo pombalino. Diogo de Macedo, aludindo também ao pombalino, retira da mostra um estímulo para «actualizar uma expressão portuguesa».

1942

Feliciano Ramos historia a vitória do nacionalismo artístico, obtida por José de Figueiredo contra os cépticos encabeçados por Joaquim de Vasconcelos. A «tese da independência artística da pintura portuguesa» parece-lhe *sólida e definitiva*.

Oliveira Salazar diz ser urgente «pôr a arte e a literatura ao serviço dos valores lusíadas». O *Diário de Coimbra* converteu estas palavras na necessidade de completar «a obra política e administrativa que entre nós se operou sob o signo do Estado Novo».

No livro *Quadros da Minha Terra*, aproximadamente deste ano, Edmundo Tavares extasia-se com as paisagens portuguesas e pede aos artistas que se orientem «pelos motivos característicos e fragmentos pitorescos» das aldeias.

O jornalista Álvaro Pinto (1889-1957), um dos fundadores da revista *Águia* e membro da Renascença Portuguesa, regressado a Portugal depois de uma longa estada no Brasil (1920-1937), cria a revista *Ocidente* e nela escreve que «a quase totalidade dos portugueses cultos repele o *fado* como cantilena deprimente e nauseante». Apoia as medidas da Mocidade Portuguesa para «repelir a negróide torpeza». Estende o desprezo aos tangos, rumbas, sambas e *swings*. E publicita com agrado o facto de o Sindicato Nacional dos Espectáculos de Espanha ter proibido «às orquestras de todo o País a interpretação de partituras clássicas em passos de *jazz*, abuso que estava crescendo de dia para dia».

1943

Francisco Keil do Amaral (1910-1975) publica *A Modena Architectura Holandesa*, onde salienta a diversidade de soluções contidas no passado e a necessidade de «refazer, numa nova época, uma nova e indispensável coerência». A «arquitectura moderna holandesa» é a «prova esmagadora» de que «todas as condições requeridas mas ainda não conseguidas pelos

arquitectos do “presente-com-olhos-no-passado” foram ali obtidas pelos do “presente-puro-e-simples”».

Diogo de Macedo critica os artistas portugueses que renegam as «qualidades próprias nativas» e andam a copiar a «arte alheia».

A revista *A Arquitectura Portuguesa* valoriza um projecto de «carácter português, embora modernizado e simples», com «tradicionais tapa-luz portugueses», a chaminé «tratada como elemento decorativo», e recomenda o emprego da telha de canudo.

Na sua secção regular da revista *Ocidente* dedicada aos «Problemas da crítica literária», o escritor José Régio (1901-1969) observa a existência de dois «vícios» complementares: menoscar «o que é *nosso*, ou nacional, pelo que vem *lá de fora*» e «sobreestimar, por nosso, o que é nosso, [...] voltando as costas ao alheio por alheio». E defende que «nenhuma nação culta pode interromper» o «intercâmbio cultural com os outros povos e nações».

Reynaldo dos Santos publica a conferência intitulada *O Espírito e a Essência da Arte em Portugal*, uma das peças mais importantes do nacionalismo artístico português. Aqui, procura explicitar a «constante de sensibilidade» presente em todas as épocas. O «fundo de austeridade», o «sentido de monumentalidade», a «robustez», o sentimento de proporções e de profundidade, de força e de matéria», a «intumescência decorativa» são afloramentos da «sensibilidade» portuguesa, que se pode resumir em quatro atributos: «Formas, proporções, matéria e luz.»

Reynaldo dos Santos profere uma conferência sobre *O Significado da Pintura Portuguesa do Século XVII*. Na sua opinião, a originalidade encontra-se sobretudo no retrato, porque aqui foi possível escapar às influências italianas, primeiro, e espanholas, depois. Se a arte do século XVIII apresenta outra riqueza e magnificência, «a do século XVII teve mais carácter e exprimiu com mais fidelidade o fundo da sensibilidade nacional».

Reynaldo dos Santos integra na segunda série das *Conferências de Arte* um ensaio sobre «O espírito e a essência da arte em Portugal».

Álvaro Pinto reclama, na revista *Ocidente*, contra a «epidemia de traduções», que advém de um «fenómeno de imitação, preguiça mental ou ímpetos desnacionalizadores».

O pintor Armando de Lucena (1886-1975), que haveria de ser professor das Escola de Belas-Artes de Lisboa entre 1952 e 1956, invoca a necessária

adaptação ao meio para protestar contra a aplicação sem regra da casa «chamada “à antiga portuguesa”», com a sua profusão de «alpendres, telhados, muitos telhados, com pontas retorcidas à guiza de biqueiras de borzequins medievais».

No discurso proferido em 26 de Outubro, o director do Secretariado de Propaganda Nacional António Ferro, que diz detestar a palavra *modernismo*, propõe a nacionalização do *vanguardismo* através da arte popular. Este seria o modo adequado de combater o *internacionalismo*.

1944

O historiador de arte, professor e jornalista Fernando de Pamplona (1909-1989) publica *Rumos da Arte Portuguesa*, onde defende que «a arte, para exprimir plenamente o homem, para o não atrairçoar, tem de ter cunho nacional». Sublinha a continuidade histórica do carácter português, com a desenvoltura tornada possível por Reynaldo dos Santos, e oferece resistência feroz ao «assalto matreiro do internacionalismo estético». Este livro culmina o antimodernismo nacional.

Em mais um volume de *Arte Portuguesa*, dirigida por João Barreira e publicada aproximadamente neste ano, o historiador de arte Adriano de Gusmão (1908-1993) encara a originalidade da pintura portuguesa. Reconhece que o problema tem sido tratado mais numa base psicológica do que através dos pormenores decorativos. Recapitula a noção de «escola de pintura» e conclui: «Não tivemos princípios e máximas disciplinadoras ou inspiradoras criadas por nós próprios, *originais*, em suma.» Apenas *assimilámos* um estilo, a que demos «um pouco do nosso temperamento e experiência quotidiana». Houve uma escola portuguesa de pintura nos séculos XV e XVI? «Só em sentido muito lato, em sentido topográfico, poderá correr» essa denominação.

Reynaldo dos Santos escreveu para a *Arte Portuguesa* dirigida por João Barreira um estudo sobre «A pintura da segunda metade do século XVI ao final do século XVII». Estabelece um paralelo entre os ciclos políticos, sociais e artísticos, estabelece a unidade e coerência espiritual dos «ciclos manuelino e joanino», e salienta o naturalismo e o lirismo (ou idealização dos sentimentos) da pintura portuguesa.

Interessado em valorizar a experiência moderna em que se formou, o escultor e crítico Diogo de Macedo, no mesmo volume organizado por João Barreira, recorre aos estereótipos caracterológicos (raça sonhadora,

aventureira, contemplativa, religiosa, amorosa, fantasista, lírica, etc.) para mostrar que «na arquitectura a alma portuguesa» se exprimiu através do «equilíbrio solene e clássico» e da «fogosa aventura revolucionária». Na escultura, exterioriza «rudes, mas emotivas glorificações». A pintura «posui o mesmo transcendental espírito religioso e humano do universalismo».

1945

No âmbito da construção da cidade universitária de Coimbra, o relator do Conselho Superior de Obras, Rodrigues de Carvalho, criticou os vãos lisos do projecto da Faculdade de Letras e a falta de harmonização com o ambiente e as tradições locais. Enquanto responsável máximo no plano arquitectónico, apesar de a autoria pertencer a Alberto José Pessoa, Cottinelli Telmo viu nestas palavras meros lugares-comuns do revivalismo historicista. Rodrigues de Carvalho insistiu na necessidade de preservar o «ambiente coimbrão» e de encontrar «alguma ideia bem *nossa*».

Em conferência realizada na Sala dos Capelos da Universidade de Coimbra, Reynaldo dos Santos defende a vantagem de estreitar o «intercâmbio entre os artistas de várias nações».

Raul Lino lamenta a «mascarada arquitectónica» em que se tornou a *casa portuguesa*, nascida de uma reacção contra os chalés e robustecida pela campanha contra o «internacionalismo utilitário». O remédio continua a ser o mesmo de há cinquenta anos: «gosto», «amor das nossas coisas», «percorrer o país» para o conhecer, «recuperar a harmonia perdida da paisagem», «restabelecer o decoro» e intervenção estatal vigorosa.

Na revista em dois actos *Travessa da Espera*, Vasco Sequeira e António Cruz põem um «tipo de lisboeta, meio fadista, meio janota», a reclamar contra as «casas que são monstros de ferro e cimento» e a pedir o regresso ao «estilo português».

1946

O arquitecto Edmundo Tavares publica *A Habitação Portuguesa. Casas modernas*, um dos expoentes máximos do figurino da *casa portuguesa*.

Em entrevista concedida à revista *Vértice*, Fernando Lopes-Graça distingue «verdadeira música nacional» e «música nacionalista».

Maria Portugal Dias (1883-?), autora de contos e novelas, denuncia, no *Mensário das Casas do Povo*, a perda de «carácter» do «lar do povo» e defende a sua nacionalização mediante a renovação das «indústrias populares» associadas ao adorno e ao mobiliário.

Em «Defesa da paisagem rural», o poeta Carlos Lobo de Oliveira (1895-1973) pede, na revista *Panorama*, «uma campanha de bom gosto» que evite «transformar a nossa típica aldeia portuguesa numa horrenda exposição de pequenos monstros arquitectónicos».

O encenador e dramaturgo António Pedro (1909-1966) assevera a existência de uma «escola portuguesa de pintura» com um «carácter particular» apesar das influências flamengas e italianas. A especificidade tem uma raiz caracterológica e sociológica: «lirismo humano e melancólico» e «um misticismo trazido à medida do homem pela compreensão (ia a dizer gosto) das suas dores»; «feição anónima, colectiva e oficial que lhe determinou a regra estrita académica das corporações».

1947

Contrariando a linha dominante, o historiador de arte João Barreira (1866-1961), em mais um volume de *Arte Portuguesa*, publicado aproximadamente nesta data, aponta a falta de originalidade do manuelino. Este admirador da sobriedade do classicismo grego, desconsidera o manuelino por pertencer a um ciclo de excesso decorativo iniciado no fim da Idade Média e que atingiu uma expressão hiperbólica nos «insensatos espasmos torturantes» dos ornatos barrocos e no «preciosismo linear» do *rocaille*.

Numa evocação de Afonso Lopes Vieira, Reynaldo dos Santos alude ao «falso nacionalismo» que «concebeu a estação do Rossio em *pastiche* ammanuelinado», contrapondo-lhe uma alternativa difusa: «O nacionalismo está menos na consciência da intenção que no subconsciente da realização. Por isso não são os artistas que o procuram, mas os séculos que o descobrem.»

No *Mensário das Casas do Povo*, Manuel Cunha Vieira critica os projectos-tipos para as sedes das casas do povo criados pelo Ministério das Obras Públicas. Os tipos parecem-lhe prejudicar a diversidade local. O alpendre converteu-se numa «*frase feita* na chamada arquitectura portuguesa, de que se usa e abusa de tal maneira que acaba por cansar e se estiliza de tal sorte que se desfigura.

Francisco Keil do Amaral aponta, na revista *Arquitectura*, a necessidade de proceder à «recolha e classificação de elementos peculiares à arquitectura portuguesa nas diferentes regiões do País». O arquitecto esperava, assim, mostrar o equívoco da *casa portuguesa* e oferecer «fontes mais puras e coerentes para a formação de uma arquitectura moderna portuguesa».

O artigo intitula-se «Uma iniciativa necessária» e veio a ter um desenlace feliz no inquérito à arquitectura tradicional realizado nos anos cinquenta.

No *Mensário das Casas do Povo*, Armando de Mattos nega a uniformidade da arquitectura tradicional portuguesa e portanto, também, a existência de um «estilo nacional *uno*». O *aproveitamento e interpretação* das variantes regionais é que permite evitar, na sua opinião, «o fatal desvirtuamento e desaportuguesamento».

Dois anos depois da primeira versão, o arquitecto Fernando Távora (1923-2005) publica, refundido e aumentado, o folheto *O Problema da Casa Portuguesa*, uma crítica veemente à «doença», ao «academismo», à «mentira arquitectónica», à «grande quantidade de pormenores inúteis», ao «excessivo pitoresco», às «bizantinices arqueológicas», à «falsa arquitectura» deste estereótipo decorativista.

Num parecer da Câmara Corporativa, Júlio Dantas (1876-1962), escritor, médico, político e futuro embaixador no Brasil, duvida que o português do cinema se obtenha simplesmente através do tema, do ambiente ou da encenação.

No primeiro artigo da série «Maleitas da arquitectura nacional», o arquitecto Keil do Amaral denuncia «o aparato de fachada e o recurso a um pitoresco fácil».

1948

Inauguração do Museu de Arte Popular, em Lisboa, apresentado por António Ferro como uma fonte de nacionalismo artístico.

O arquitecto Edmundo Tavares critica «as criações ridículas pseudo-manuelinas e góticas» que até «há alguns anos» caracterizavam muitas obras públicas.

O historiador de arte e arqueólogo francês Élie Lambert (1888-1961) publica *L'Art Portugais*, separata dos *Annales de l'Université de Paris*, onde reconhece a «forte originalidade» portuguesa, bem patente no retrato (de que o políptico de Nuno Gonçalves constitui um exemplo grandioso) e nos estilos pombalino (a obra «mais nacionalmente portuguesa» que se pode encontrar) e manuelino.

No 1.º Congresso Nacional de Arquitectura, Herculano Neves e Celestino Castro contrapuseram as virtudes do *novo* à inutilidade de muitas argumentações feitas em nome do «espírito nacional na arquitectura». E recusam as imposições historicistas e vernáculas.

No mesmo congresso, Cottinelli Telmo rejeita os eclectismos (feitos de imitações, estilizações, decorações e símbolos) mas continua a defender o *portuguesismo*. A diferenciação portuguesa deve fazer-se no quadro do modernismo, decorre da liberdade criativa e «acabaria por definir-se por si».

1949

António Ferro abandona a direcção do Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo.

Em Janeiro, Fernando Lopes-Graça escreveu na *Vértice* sobre «O valor da tradição nas culturas musicais nacionais»: «Toda [a] música é, em princípio nacional, pois que a expressão de uma realidade geográfica, étnica e cultural, e a ideia bastante espalhada de que a música é uma arte universal – a arte universal por excelência – nunca passou de um mito.»

O musicólogo João José Cochofel (1919-1982) afirma que Fernando Lopes-Graça atingiu um «nacionalismo essencial», destacando-se por não ter cedido à «mera contrafacção da temática popular».

Reynaldo dos Santos, no livro intitulado *L'Art Portugais*, acentua a existência de uma «constante de sensibilidade» multissecular que confere *unidade e continuidade* e se caracteriza pelo «lirismo», «doçura de expressão», «naturalismo», idealização e espiritualidade.

O historiador Matos Sequeira (1880-1962) defende que a cerâmica é a arte decorativa portuguesa mais original.

O I Congresso Nacional de Arquitectura estabelece princípios «quanto à “feição portuguesa” dos novos edifícios»: o «portuguesismo» não pode continuar «a impor-se através da imitação de elementos do passado»; «a feição portuguesa» não «se reduz a uma questão de pitoresco»; o afastamento do estereótipo tradicional não significa para os arquitectos qualquer *alheamento* «da sua nacionalidade».

1950

Egas Moniz (1874-1955), médico e estudioso de Júlio Dinis e do naturalismo pictórico, atribui a Silva Porto e aos seus discípulos «a renovação da Arte Nacional».

Reynaldo dos Santos distingue na escultura portuguesa produzida entre a Idade Média e o Barroco «um conceito naturalista e simples dos homens e dos santos» que a afasta tanto do «idealismo da Renascença» como da «exaltação dramática ou mítica da arte peninsular».

1951

No *Mensário das Casas do Povo*, o etnólogo Luís Chaves celebra as «artes populares» e, através delas, «tudo quanto é nosso e tem como sinal de si próprio o sentimento português da nossa gente».

O pintor Armando Alves Martins (n. 1924) desdenha o «estilo português suave», com as suas «cantarias, muitas cantarias, muito trabalhadas e rabioscadas», «ferros e ferrinhos forjadinhos», «arcos, arquinhos e arquivoltas».

Neste ano e no seguinte, os escritores e musicólogos Manuel Dias da Fonseca (n. 1923) e João José Cochofel (1919-1982) discutem a *oposição* e a *conciliação* «do nacionalismo e do universalismo em arte», tendo em fundo a música de Fernando Lopes-Graça e o movimento neo-realista. João José Cochofel é um «nacionalista» cultural que aprecia o *universalismo* mas abomina o *cosmopolitismo* por conduzir a uma arte desenraizada. «Só na medida em que as obras de arte correspondem bem ao seu tempo e ao seu lugar alcançam validade estética».

1952

Reynaldo dos Santos estabelece o manuelino como «estilo nacional por excelência», autónomo, com um particular «significado histórico dentro do Renascimento europeu». À semelhança de «todas as artes após a descoberta de novos aspectos da natureza, a arte manuelina foi naturalista, como a arte helenística após a conquista de Alexandre». As «modalidades próprias» de cada mestre agregaram-se no «naturalismo exuberante», no «predomínio de certos temas evocativos do mar e das insígnias régias», na «visão plástica das formas em volume profundidade», enfim, num «dinamismo barroco». «E foi um espírito comum, o espírito de uma época excepcional que unificou a variedade das criações.»

1953

Fernando Távora exige para «os arquitectos e urbanistas de hoje» a possibilidade de «integrar as influências estrangeiras que necessariamente terão de sofrer». Invoca para este efeito os muitos arquitectos estrangeiros que se nacionalizaram (Ouguete, Boytac, Chanterenne, Terzi, Nasoni, Ludovice, Mardel, etc.).

1954

Na *Introdução a Uma Estética Existencial*, o professor, ensaísta e professor universitário, membro do grupo da Filosofia Portuguesa António Quadros (1923-1993) escreve que o românico *profetiza* a verdadeira síntese artística portuguesa realizada sob o signo do barroco: primeiro, no «barroco atlântico», isto é, no estilo manuelino; depois, no «barroco continental», ou seja, no barroco propriamente dito. Na sua opinião, o «sentimento gótico foi praticamente nulo em Portugal» e o «italianismo dominante» no Renascimento passou por Portugal sem modificar o «génio português». A partir do estilo pombalino, a arquitectura portuguesa entra num «processo de degenerescência gradual» que se prolonga até ao presente. «Continuarão os nossos artistas e arquitectos a seguir servilmente as correntes estrangeiras, ou tentarão uma elaboração plástica original e nacional?» Ou serão capazes de empreender «uma elaboração criadora ao mesmo tempo original e moderna»?

No capítulo sobre mobiliário, publicado aproximadamente neste ano no volume *Arte Portuguesa: As Artes Decorativas*, dirigido por João Barreira, Luís Chaves afirma que, apesar das modificações decorativas, «a estrutura dos móveis conserva o sentido português», isto é, «o equilíbrio e a harmonia essenciais entre o corpo do móvel e a sua decoração».

Em polémica com Henrique Barrilaro Ruas, José d'Orey reivindica o direito de usar soluções arquitectónicas estrangeiras. «Se a personalidade existe, forçosamente se dará um processo de assimilação que as nacionalizará.»

1955

Reynaldo dos Santos publica *O Românico em Portugal*, onde estabelece umnexo entre este estilo e a «sensibilidade» colectiva: «Pode dizer-se que Portugal teve raízes românicas, na língua como na arte. Por isso a história da arquitectura românica confunde-se com a da fundação do reino e logo de início revelou um carácter que seria um dos mais sugestivos reflexos do seu gosto e da sua sensibilidade. Por isso ainda o românico é um dos estilos mais amados pelos portugueses, apesar da austeridade do granito e da simplicidade das formas. Apesar? Ou talvez mesmo por esse misto de rudeza e ternura que tão bem se casavam com o sentimento português.»

Na *História da Música Portuguesa*, a pianista e musicóloga Maria Antonieta de Lima Cruz (1901-1957) distingue «dois géneros estéticos»

dentro da música nacional: «a melodia de carácter regional, ou étnico, como vemos em *Serrana*», ópera de Alfredo Keil, «e a melodia criada à imagem sentimental da alma portuguesa, ou ética nacional, como aparece em *Crisfal*», ópera de Ruy Coelho, com libreto de Afonso Lopes Vieira (1918-1919).

Depois de salientar que «Malhoa nunca saiu de Portugal», Egas Moniz escreve que «os seus mestres foram portugueses e a sua pintura é profundamente nacional». «A sua pintura é Portugal».

O Decreto-Lei n.º 40 349, de 19 de Outubro, concede ao Sindicato Nacional de Arquitectura um subsídio para proceder à «investigação sistemática dos elementos arquitectónicos tradicionais nas diversas regiões do País».

1956

Fazendo o balanço de «Trinta anos de cultura nacional», o jornalista, ficcionista e ensaísta Luís Forjaz Trigueiros (1915-2000) aponta à *Presença* a falta da «indispensável raiz espiritual lusíada que afeiçoasse à *vis* portuguesa tendências que lhe são distantes».

1957

Segunda edição, corrigida e aumentada, de *Os Primitivos Portugueses*, de Reynaldo dos Santos.

Reynaldo dos Santos publica *O Azulejo em Portugal* onde afiança a «importância» e «originalidade» nacional desta arte, «que a todos impressiona pela variedade dos espécimes, continuidade da evolução, amplitude do seu emprego e sempre o encanto das suas cores e esmalte».

O Roteiro da Arte Portuguesa, publicado aproximadamente neste ano pela Campanha Nacional de Educação de Adultos, estabelece um sistema nacional para a arte da humanidade. «Cada povo tem a sua arte característica, bem definida, de acordo com as suas tendências e as suas características psicológicas.» O gosto português remonta ao românico, resistiu ao gótico, atingiu um nível máximo no manuelino e no barroco, foi impermeável ao neoclassicismo e ajustou-se mal ao revivalismo. Mas também reconhece que «cada época imprime à sua arte características perfeitamente definidas». Assim, o manuelino está impregnado do «espírito atlântico e missionário que levou os Portugueses para além dos limites do velho mundo mediterrânico».

Flório de Vasconcelos escreve que «ninguém, até hoje, fez uma teoria da Arquitectura Portuguesa em termos de Arquitectura.»

1958

O ensaísta António Quadros (1923-1993) publica na revista *Panorama* um artigo intitulado «É possível criar uma escola portuguesa de arte moderna?» Recusa a ideia de Portugal ser «simples *província* de um mundo artístico com o centro em Paris». Também os artistas modernos devem proceder à «radicação pátrida», «mais do que na temática, no sentimento e na vontade dela». António Quadros exige aos artistas que criem uma *escola portuguesa* ou um *estilo português* mediante o «estudo das relações da arte com uma filosofia portuguesa, ou seja, com a visão antropológica, cosmológica ou transcendental expressa pela cultura moderna portuguesa nos seus mais representativos filósofos, pensadores ou escritores».

1960

Em *Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa*, o etnólogo Jorge Dias (1907-1973) evoca a ideia do manuelino como precursor do barroco (Eugénio d’Ors), distingue o barroco português do austríaco, salienta os «*ostinati* dos compositores portugueses» (Santiago Kastner) e conclui que «há qualquer coisa de estático na emoção portuguesa»: «O fundo contemplativo da alma lusitana compraz-se na repetição ou na imobilidade da imagem.»

1961

Reynaldo dos Santos escreve sobre o «Carácter da arte portuguesa através dos tempos». Na sua opinião, há «uma constante de sentimento» intemporal que aflora em «quatro ciclos essenciais»: românico, gótico, renascimento e barroco. O sopro inspirador ora vem do *mar* e do *Extremo Oriente*, ora do «espírito religioso, das almas simples, ternas e contemplativas, essência do lirismo português».

1963

Reynaldo dos Santos inicia a publicação da sua última grande obra, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, terminada em 1970.

1964

João José Cochofel constata que os artistas se sentem cada vez mais atraídos pela «universalidade de processos» e acredita que isso os levará a uma «cilindrante aventura cosmopolita».

1965

O historiador de arte Myron Malkiel-Jirmounski (1890-1974) publica na revista *Ocidente* uma série de artigos intitulados «O elemento nacional na arte», que incidem na pintura flamenga, francesa, espanhola, chinesa, russa, bizantina e irlandesa.

João José Cochofel surpreende-se com o avanço do «internacionalismo artístico» nos últimos catorze anos.

No prefácio a *Um Século de Pintura e Escultura Portuguesas (1800-1900)*, Dulce Malta relaciona a identidade artística nacional com a pureza racial e procede a um inesperado ataque à «esperta, inquietante, e desconfiada raça» judia. Os judeus já dominariam a arte parisiense e preparavam-se para subjugar também a que se fazia em Lisboa.

1970

Reynaldo dos Santos conclui a publicação de *Oito Séculos de Arte Portuguesa: História e espírito*. Com esta última obra, em três volumes, procura «realizar a primeira grande síntese da história e do espírito da arte portuguesa, concebida como unidade de pensamento». Assim, reafirma a necessidade de julgar «a obra de arte, antes de mais nada, no plano emocional dos valores estéticos, integrando-os no sentido revelador da sua expressão nacional». A definição da «constante de sensibilidade», para a qual caminhou na sua longa carreira, adquire o vigor de «um largo fresco, rico de amplas e renovadas sugestões», que é, na sua opinião, a verdadeira história, tal como a fizeram Spengler, Toynbee e Pirenne. Reynaldo dos Santos sustentou até ao fim da vida a «unidade de espírito» da arte portuguesa «dentro da variedade das épocas e dos estilos».

1973

No guião para um documentário sobre o manuelino, o historiador de arte Jorge Henrique Pais da Silva (1929-1977) escreve que «quase nunca a Nação Portuguesa deixou de dar aos seus monumentos a sua maneira de ser e de sentir». A «feição essencialmente portuguesa» do manuelino observa-se na decoração escultórica «disciplinada», na «ossatura arquitectónica valorizada pelo contraponto rigorosamente localizado dos blocos decorativos agrupados geometricamente como rectângulos em torno de vãos [...] ou alinhados segundo eixos definidos», no «intuitivo respeito mútuo dos valores plásticos e construtivos», na «exaltação volumétrica

sempre contida na sobriedade dos muros do edifício (que sempre conserva simplicidade, clareza e elegância de linhas)».

1974

O arquitecto Sebastião Formosinho Sanchez (1922-2004) lembra que «a chamada ao nacionalismo e ao português, em 1940, era autenticamente feroz» e que a sua geração «reagiu e lutou sempre» contra a ideia de que «só havia uma casa portuguesa».

1977

Jorge Henrique Pais da Silva afirma que «está ainda por fazer a tentativa de detectar o portuguesismo da arte portuguesa no contexto da arte europeia e mundial» e desvaloriza «o esforço de não muito feliz resultado, neste domínio, do Prof. Reynaldo dos Santos». Propõe como atributos principais da arte portuguesa «o gosto da talha dourada, a insistência no azulejo, a escala miúda das peças de estatuária, o antidramatismo da arte religiosa e o racionalismo e o utilitarismo de certa escultura monumental setecentista, etc.»

O historiador de arte francês Yves Bottineau (1925-2008), especialista na arte portuguesa e espanhola dos séculos XVI e XVII, publica um artigo intitulado «Lyrisme et géométrie dans l'architecture portugaise», onde realça os contributos de Reynaldo dos Santos, Germain Bazin, George Kubler e Robert C. Smith, e aponta as seguintes características: «lirismo ornamental», «tendência para a geometria unitária», «clareza lógica», em suma, «simplicidade, clareza, unidade». Neste ano, publica o livro *Portugal et sa Vocation Maritime*.

1978

O arquitecto José Callado considera a *casa portuguesa* «um conceito eminentemente reaccionário, cujo principal propósito é a veiculação da ideia de propriedade privada quer como tendência natural quer como saída para os problemas da habitação, negando a luta de classes e o seu reflexo no território».

1980

Nas provas para professor agregado, o arquitecto Alexandre Alves Costa (n. 1939) associa a derrota da *casa portuguesa* ao I Congresso de Arquitectura, ao Inquérito à Arquitectura Popular e à «sua própria degradação prática».

1982

Os arquitectos Nuno Teotónio Pereira (1922-2016) e José Manuel Fernandes (n. 1953) distinguem, na arquitectura do Estado Novo, dois modelos nacionalistas: um «de raiz historicista», inspirado no solar do século XVII e nos estilos joanino e pombalino, e outro de «feição regional», correspondente à «casa portuguesa» e ao chamado «estilo tradicional português».

O estudioso da literatura António José Saraiva (1917-1993) valoriza a arte popular em termos de qualidade, originalidade, abundância, influência nos artistas eruditos, diversidade de géneros e riqueza. Em *A Cultura em Portugal*, salienta o anonimato dos artesãos da talha dourada e do azulejo e diz que: «Não é nos quadros de mestre mas nas pinturas regionais das bandeiras das misericórdias e dos *ex-votos* que temos de procurar a nossa pintura mais original, do século XVII para cá.»

1988

Segunda edição de *Portugal, Razão e Mistério*, onde o ensaísta António Quadros (1923-1993) estabelece os ciclos fundamentais da história portuguesa, definidos pelo seu «conteúdo teleológico positivo». No *ciclo imperial*, o quinto, correspondente aos reinados de D. João I até ao de D. Manuel I (1385-1521), ter-se-ia desenvolvido o «ideal português do Império», que não é territorial mas relacionado com a Monarquia Universal de Dante ou com o Império do Espírito Santo. Esse ideal concretizou-se em «formas estéticas e políticas», nomeadamente o estilo manuelino.

O arquitecto Alexandre Alves Costa aponta, como traços característicos da arquitectura portuguesa, a «continuidade tipológica», a «racionalidade económica», a preponderância de um «processo empírico», a «lógica da continuidade». Assim, «a arquitectura tardo-moderna, dando continuidade ao seu destino histórico, não será um estilo mas o resultado de uma atitude». «É certo que a lógica da continuidade da arquitectura portuguesa está sobretudo no manuseamento da diversidade das linguagens, no carácter temporário e local dos consensos, no sentido permanente de eficácia e nunca no objectivo único da persistência de um idêntico nacional.»

1989

Em *Ensaio de Estética Portuguesa*, Afonso Botelho (1919-1996), membro do movimento da Filosofia Portuguesa, recusa «as permanentes reduções à história» e defende que «a leitura de uma imagem» é «um acto especulativo». Assim, o *enigma* dos Painéis de Nuno Gonçalves «nunca se

revelará completamente», mas pode fornecer «um sentido gnosiológico e axiológico». O estilo manuelino exprime a unidade, a diferença e um sentido «cósmico e não humanista».

O historiador de arte José Meco (n. 1952), em *O Azulejo em Portugal*, afirma que esta arte constitui «a marca da personalidade, da vitalidade criativa e da diferença portuguesa».

Em ensaio sobre os «Valores permanentes da arquitectura portuguesa», o arquitecto Alexandre Alves Costa diz que ela é «ecléctica e contraditória», mas representa, «em alguns momentos do seu desenvolvimento, um todo formal, funcional e simbólico de rara coerência e originalidade». O Norte é mais diversificado que o Sul. «A arquitectura portuguesa é marcada pela condição de cruzamento de culturas» e pela «capacidade de memorizar e reutilizar experiências». Tende para a inércia de modelos. É «arcaizante, estruturalmente conservadora, sempre de compromisso». Revela um «sentido prático» e de «eficácia» que se exprime na «tendência para uma leitura volumétrica simples, depurada e seca». O ornamento responde à «necessidade de objectivar conteúdos que os meios arquitectónicos não clarificam». «O urbanismo português caracteriza-se sobretudo pela inteligência do lugar.»

1990

O «problema da especificidade do discurso nacional» ocorre num debate publicado na *Revista de Estética*. A internacionalização da arte parece condenar a referência nacional. O artista e crítico Carlos Vidal (n. 1964) exemplifica com Gerhard Mertz. O historiador e crítico de arte Rui Mário Gonçalves (n. 1934) pergunta: «Porque é que não citas Portugal?» A resposta vem do pintor Pedro Portugal (n. 1963): «Porque estamos a falar de arte contemporânea e a arte contemporânea é um mundo...» Para o crítico João Pinharanda (n. 1957), «o autor é mais importante que o país onde vive o artista».

A revista *Via Latina* realizou um inquérito a oito artistas, historiadores e críticos de arte sobre a «especificidade cultural na expressão plástica em Portugal». João Lima Pinharanda (n. 1957) apresenta a identidade artística nacional como uma narrativa legitimadora e unificadora combatida pelo pensamento pós-moderno. Em alternativa, prefere «uma visão molecular, desterritorializada, crítica e problemática da história». Bernardo Pinto de Almeida (n. 1954) reconhece a existência de «modos», «atavismos»,

«memórias» e «reminiscências» mas conclui: «Nem especificidade cultural nem sobretudo expressão plástica específica portuguesa.» O crítico e historiador de arte *António Rodrigues* (1956-2008) considera José Malhoa e Carlos Botelho «os representantes mais significativos das duas afirmações de especificidade cultural na pintura portuguesa». Mas reconhece em Amadeo, Christiano e Eloy um tipo alternativo de identidade: a *identidade temporal internacional*. A professora e crítica de arte *Sílvia Tavares Chicó* (n. 1946) detecta na pintura do século XX «vários casos em que uma atmosfera unicamente portuguesa se espelha»: «vocação» para explorar «uma certa “privacidade” ou secretismo na linguagem artística», «poética intimista que sempre se pode atribuir a um certo tipo de lirismo português», «um sentido de angústia, de isolamento nas pinturas» (António Dacosta) e o encontro com «um espírito assaz ancestral (Graça Morais). O crítico *Alexandre Melo* explica que «a noção da arte contemporânea é, na sua definição e conteúdo, internacional», não havendo portanto lugar para «reivindicação nacionalista, homogeneidade ideológica ou coerência estética». O artista plástico e ensaísta *Leonel Moura* (n. 1948) abjura da identidade nacional e regional. «Sinto-me mais próximo de artistas que vivem em Madrid, Paris ou Nova Iorque, do que de muitos dos meus compatriotas e vizinhos.» O artista é um irreductível «segmento de identidade». A «identidade cultural de um povo» não passa de um «somatório de criações». O museólogo e crítico de arte *José Luís Porfírio* (n. 1943) afirma que «nas margens da Europa somos e fomos intermediários», dados a cumprir «ciclos mais ou menos longos». A «pintura em Portugal» revela-se, na sua opinião, uma «tentativa impossível», «no século XV ou no século XX que importa!» Por fim, o historiador, crítico de arte e ficcionista *José-Augusto França* (n. 1922) nota que, em 1990, o país «procura, com algum pânico, justificação para as suas reais possibilidades de originalidade, no processo da vanguarda internacional ou para um apelo de má consciência conservadora, naturalmente poderoso na fragilidade cultural e social das suas estruturas modernas».

O arquitecto Gonçalo Byrne (n. 1941) destaca a riqueza da arquitectura popular, o «espontaneísmo» da erudita e «uma grande debilidade no sentido urbano» de toda em geral. Perguntado sobre se «existe um modo português de fazer arquitectura», responde: «Não sei o que é que há de específico na nossa arquitectura.»

1991

O arquitecto José Manuel Fernandes sistematiza os caracteres da arte portuguesa, sobretudo da arquitectura: integradora, tradicionalista, conservadora, adaptativa, barroquizante na decoração, antibarroquista na «singularidade de forma e limpidez estrutural (destacadas por Pais da Silva), agregadora, com longas fixações em modelos (devido ao carácter periférico de Portugal) e transmissora destes modelos para fora da Europa.

1992

«Existe uma cultura portuguesa?» A esta pergunta respondem vários autores numa mesa-redonda. O arquitecto *Nuno Portas* (n. 1934) diz que o tema se tornou outra vez actual em arquitectura, arte na qual ressalta, ao longo dos séculos, a tendência para aculturar soluções inventadas noutros sítios. O arquitecto *Fernando Távora* (1923-2005) acentua a influência estrangeira na arquitectura, mas encontra algo de próprio em todas as épocas, incluindo na contemporânea, em particular na obra de Siza Vieira: «uma certa simplicidade», «uma certa lógica», «uma certa honestidade». O cineasta *Manoel de Oliveira* (1908-2015) enraíza uma possível especificidade cinematográfica no «profundo sentimento metafísico» e na «enorme capacidade de assimilação» dos portugueses.

1993

Para o historiador de arte Vítor Serrão (n. 1952), a pintura portuguesa da primeira metade do século XVI «define uma “escola” própria, ela é escrita em português...» Apresenta «uma forte e lírica *originalidade* na visão plástica do produto das Descobertas e da consonância de tendências díspares, e da *relativização da individualidade criadora* através do [...] hábito do trabalho em “companhias”».

2000

Num ensaio de «Caracterização da história da arte em Portugal», Vítor Serrão destaca os seguintes elementos do «forte comportamento *sui generis*» da arte portuguesa: «a *vertente lírica* (assinalada por Yves Botineau)»; «a *tradição vernacular* (posta em relevo por George Kübler e Horta Correia)»; o «cruzamento dos modelos externos, centralidade, ruptura e sobrevivência formais»; «postura de não-compromisso face às influências estranhas»; a «regionalidade (não necessariamente periférica)»; «o lirismo efabulatório, a retórica de linhas contínuas e a fidelidade a um conjunto de “invariantes”». A «liberdade no tratamento das formas

e na interpretação *sui generis* dos modelos exteriores» constitui «uma das constantes mais fortes do seu carácter e da sua especificidade cultural».

O arquitecto Walter Rossa (n. 1962) eleva o urbanismo a «invariante» ou «essência da cultura portuguesa». Na sua opinião, «a *História do Urbanismo Português* – a história de uma *arte inconsciente* dessa enorme e dispersa comunidade – é um dos mais apaixonantes domínios da percepção e do estudo da *portugalidade*».

2004

O arquitecto Manuel Graça Dias (n. 1953) assinala a vitória da *casa portuguesa*: «É triste reconhecê-lo, mas penso que a ideia de “casa portuguesa” tenha, finalmente, triunfado, atravessando hoje o país de norte a sul e, na sua voragem, transversalmente, todos os escalões sociais, culturais e de gosto.»

O filósofo José Gil (n. 1939) publica *Portugal, Hoje. O medo de existir*, que beneficiou de uma entusiástica recepção. Entre capítulos dedicados à «economia dos afectos», ao «trauma, terror e medo» e a «o trauma português e o clima actual», a arte não ocorre como tema de reflexão. Ainda assim, concede-lhe um valor exemplificativo relativamente à ideia de *não-inscrição* que, do seu ponto de vista, caracteriza os portugueses. Assim, as exposições, os espectáculos e a crítica não exercem uma verdadeira influência sobre as pessoas. «Os pintores, os escultores raramente falam entre si sobre a sua arte. A arte é uma questão privada. Não entra na vida, não transforma as existências individuais. [...] Com diferenças insignificantes, passa-se o mesmo com a literatura (em particular com a ficção; o caso da poesia é precisamente muito diferente).»

José Manuel Fernandes refere que, observada no tempo longo, a arquitectura portuguesa se caracteriza por ser pragmática, tradicionalista, simples e antimonumental, e que a sua criatividade e originalidade alcançaram a melhor expressão no manuelino, no estilo chão, nas cidades ultramarinas, no barroco de Minas Gerais, no pombalino, na recente arquitectura do Porto (sobretudo Siza Vieira) e na arquitectura popular (com reflexos extra-europeus).

2006

O historiador João Medina (n. 1939) considera o azulejo «a forma mais nossa de embelezar os edifícios com uma forma que, mesmo de origem árabe ou holandesa, se aclimatou com especial felicidade entre nós».

2010

Apesar de questionar a supremacia de um cânone musical formado nos países centrais da Europa (e a consequente colonização operada nos últimos dois séculos) e de procurar reequacionar a posição de Portugal nesse contexto, o compositor António Pinho Vargas (n. 1951) afirma na sua dissertação de doutoramento, subintitulada *Para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*, que «o nacionalismo musical, de certo modo, desapareceu dos discursos actuais, já não constitui matéria de reflexão como constituía para Lopes Graça».

Carla Sofia de Matos Simão deduz as características identitárias do *design* português a partir da análise estatística dos principais produtos produzidos desde a década de 1960: «racionalidade particular fundada numa prática de grande qualidade e espantosa actualidade, de cariz internacional». Na sua dissertação de mestrado, explicita os predicados que conduziram a esta conclusão: as *cores* (sobretudo branco, preto, castanho, bege e cinzento metalizado), os *materiais* (cerâmica, madeira e cortiça) e as *formas* («simplicidade, racionalidade, linhas curvas, elegantes, orgânicas, suaves»). E apresenta dois «projectos conceptuais» delineados sobre estes atributos: «um frigorífico em que se pretende reflectir sobre a identidade de *design* portuguesa» e «um canapé com especial enfoque nas características lusófonas» (ou, mais propriamente, luso-brasileiras).

2011

No livro intitulado *Os Portugueses*, o jornalista inglês Barry Hatton (n. 1963) menciona três elementos artísticos: a calçada, o azulejo e o manuelino. A calçada portuguesa é «um estilo único» de «arte urbana» que «pode também ser encontrada no Brasil e nas antigas colónias de Portugal em África». «Tal como os passeios, os azulejos são únicos em Portugal.» Quanto ao manuelino, escreve que no início do século XVI «Lisboa era um empório colorido e cosmopolita, uma metrópole requintada e vibrante, que inventou o seu próprio estilo arquitectónico, chamado manuelino, baptizado segundo o rei D. Manuel I. Este estilo de arabescos foi imaginado para exibir a riqueza do país, apesar de nunca ter tido sucesso no estrangeiro.»

O historiador de arte Paulo Pereira define Portugal como «um país periférico em termos de produção artística», «muito dependente do contexto peninsular, ocasionalmente do europeu», mas que ocupou «um lugar na difusão dos cânones artísticos ocidentais». Os «períodos de grande

singularidade» são o megalitismo, o «período entre os finais do século XV até meados do XVI», o «período joanino» (com o azulejo e a talha dourada) e o «longo século XIX, que começa ainda no fim do século XVIII e [se] prolonga até 1960».

O curador António Pinto Ribeiro posiciona-se contra a ideia de «uma entidade homogénea, representativa do espaço geográfico que delimita o território nacional desse país e identitário do mesmo», e, nessa medida, contra as políticas culturais assentes nesse «conceito anacrónico».

2012

Na exposição *Políptico*, patente no Espaço Bes Arte & Finança, em Lisboa, os fotógrafos Carmela Garcia, Cristina Lucas, José Luís Neto, José Maças de Carvalho, Pedro Cabral Santo e Pierre Gonnord apresentam obras que dialogam com os painéis de Nuno Gonçalves.

A antropóloga Sónia Vespeira de Almeida ilustra «a discussão da nação na arte contemporânea portuguesa» com os artistas Joana Vasconcelos (n. 1971), Carlos Noronha Feio (n. 1981), Ângela Ferreira (n. 1953), Manuel Botelho (n. 1950), Pedro Barateiro (n. 1979) e Vasco Araújo (n. 1975). Uns encaram a «cultura popular como idioma», outros realizam «a interpeção do império».

O governo escolhe Joana Vasconcelos para representar Portugal na Bienal de Veneza de 2013. Em comunicado, a Secretaria de Estado da Cultura justifica a nomeação com o sucesso internacional da artista e o facto de ela apresentar «uma marca identitária e tradicional de Portugal».

Recém-contratado para o pólo da Cornualha da Tate Gallery, o curador Miguel Amado declara que, em termos profissionais, sente «diariamente que é uma desvantagem» ser português por causa da nulidade internacional da arte portuguesa. «No plano da arte, a nível global, Portugal pura e simplesmente não existe. Tanto antes como durante o século XX, não há um artista ou movimento artístico português que mereça mais do que uma nota de rodapé em qualquer livro de história.»

Em entrevista ao semanário *Expresso*, António Pinho Vargas salienta que «o que transforma o local em universal é hoje o dispositivo de distribuição, não a peça em si». Por razões de geopolítica cultural, aponta o compositor, «as nossas peças futuras vão ser avaliadas em razão de peças ainda por compor nos países centrais. É aterrorizador. E o europeu do centro procura o quê, no exterior? Exotismo.»

Em entrevista ao *Expresso*, a artista plástica Joana Vasconcelos, então com uma exposição no Palácio de Versalhes visitada por 1 679 000 pessoas, declara que um artista tem de conhecer a sua identidade e esta depende do país a que pertence. Na sua opinião, «a portugalidade existe». «Sinto uma identidade portuguesa.» «Mas não é a ideia de quatro paredes caiadas e um cacho no jardim. Não é a nação do orgulhosamente só. É a noção de até onde a tua cultura consegue comunicar.»

Mónica Leal da Silva, professora universitária nos EUA, escreveu para o jornal *Público* dando conta do seu contentamento pelo regresso à tradição protagonizado por Joana Vasconcelos e exibido nos «*naperons* da avó», no artesanato e no anúncio de que a artista iria «construir um andar».

2013

O semanário *Expresso* coloca Joana Vasconcelos entre os cem portugueses mais influentes de 2013. O comissário e crítico de arte Miguel Amado reconhece que a «condição nacional» lhe tem sido correntemente atribuída. Na sua opinião, pelo contrário, «mais do que portuguesa, a artista é uma estrangeira em Portugal» que desconstrói a identidade nacional referindo-se com ironia aos «valores, hábitos e costumes» portugueses.

Na entrevista concedida ao jornal *JL*, Joana Vasconcelos reconhece que o seu trabalho é «uma reflexão sobre a portugalidade», embora rejeite ser castiça, rural, tradicionalista ou provinciana. Apela a um «discurso aberto» ao mundo, à contemporaneidade, ao futuro, ao universal. Afirma com orgulho «não ter medo de ser portuguesa no estrangeiro e em Portugal».

A notícia de que a Câmara Municipal de Lisboa se prepara para substituir a calçada portuguesa fora das áreas históricas levantou um debate sobre o seu valor patrimonial. No jornal *Público* de 13 de Dezembro, Luís N. Filipe, Tiago Veras e Johannes Bouchain, representantes do projecto LXAMANHÃ, afirmam: «A calçada portuguesa é um património de grande valor e parte da identidade nacional.» O sítio deste projecto informa que «LXAMANHÃ é uma plataforma permanente de recolha e consulta das ideias dos lisboetas para a Lisboa de amanhã».

2015

Sara Dias Oliveira noticia no jornal *Público* que «Ovar ostenta o estatuto de cidade-museu do azulejo com orgulho e vaidade». «O azulejo», acrescenta a jornalista, «faz parte da identidade de Ovar».

Em nota intitulada «Calçada portuguesa: tradição ou maldição?», Carolina Reis escreve: «Longe vão os dias em que a calçada era sinónimo de identidade e orgulho. Hoje, sobrevive nas zonas históricas. Património *versus* segurança. Ou manutenção *versus* conforto. Depende de que lado da barricada se está. De um lado, os que querem manter uma herança única. Do outro, os que querem tornar os passeios portugueses mais seguros.»

O bailarino e coreógrafo Jorge Gonçalves, a viver desde 2010 em Berlim, declara a Inês Nadais, do jornal *Público*: «sinto-me isolado porque não participo nas políticas da cidade, participo numa vida cultural globalizada que é uma bolha. É comum a esta geração que está sempre a viajar: não pertenço a lado nenhum e pertenço a todo o lado.»

Bibliografia

No presente livro, refundo alguns artigos publicados nos últimos anos. Os mais antigos foram profundamente revistos e condensados. Os mais recentes, concebidos no âmbito deste projecto, apresentam-se com menos modificações. Enumero-os por ordem cronológica:

- «Nacionalidade e nacionalismo na historiografia artística portuguesa (1846-1935)», *Vértice*, Lisboa, II série, n.º 61, Julho-Agosto de 1994, pp. 17-30.
- «*Arte totalitária: nacionalismo e identidade nacional*», in: Anthony David Barker (dir.), *A Europa: Realidade e Fantasia. Uma colectânea de ensaios / Europe: Fact and Fiction. A Collection of Essays*. Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, pp. 33-43. Texto apresentado no congresso realizado no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, em 8 e 9 de Fevereiro de 2001.
- «A “casa portuguesa” e outras “casas nacionais”», *Revista da Universidade de Aveiro. Letras*, Aveiro, n.ºs 19-20, 2002-2003, pp. 225-250.
- «Reaportuguesar a arte: génese de um estereótipo», in: Anthony David Barker (coord.), *O Poder e a Persistência dos Estereótipos / The Power and Persistence of Stereotyping*, Aveiro, Departamento de Línguas da Universidade de Aveiro, 2004, pp. 143-157. Texto originalmente apresentado no colóquio realizado no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, em 27 e 28 de Novembro de 2003.

- «As múltiplas facetas da arte nacional», in: António Pedro Pita e Luís Trindade (coord.), *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português (1900-1950)*, Coimbra, Ariadne Editora e CEIS20, 2005, pp. 373-400. 2.ª edição: Coimbra, CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, 2008, pp. 311-334. Texto apresentado no colóquio organizado pelo Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, realizado no Instituto Pedro Nunes em 21, 22 e 23 de Outubro de 2004.
- «O desamparo de Fernando Lopes-Graça. A música no contexto das artes nacionais», *Revista da Universidade de Aveiro – Letras*, Aveiro, n.º 23, 2006, pp. 51-58. Texto apresentado no colóquio *O artista como intelectual. No centenário de Fernando Lopes-Graça*, Coimbra, Auditório da Reitoria, 28 e 29 de Abril de 2006.
- «António Ferro e a propaganda nacional antimoderna», in: Luís Reis Torgal e Heloísa Paulo (coord.), *Estados Autoritários e Totalitários e Suas Representações*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008, pp. 289-299. Texto apresentado no seminário organizado pelo CEIS20, realizado no Arquivo da Universidade de Coimbra, em 28, 29 e 30 de Novembro de 2007.
- «O Estado Novo de Salazar e a intolerância artística: a diabolização da “arte moderna”», in: Maria Luiza Tucci Carneiro e Federico Croci (org.), *Tempos de Fascismos. Ideologia. Intolerância. Imaginário*, São Paulo, EDUSP / Imprensa Oficial / Arquivo Público do Estado, 2010, pp. 141-158. Texto apresentado nos congressos realizados na Universidade de São Paulo em 20 a 22 de Novembro de 2006 e na Universidade Salgado de Oliveira (Rio de Janeiro), em 27 e 28 de Novembro de 2006.
- «Arte nacional: conceito e funcionalidade», in: Maria Manuela Tavares Ribeiro (coord.), *Outros Combates Pela História*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2010, pp. 521-527. Texto apresentado no colóquio organizado pelo CEIS20, realizado no Auditório da Reitoria da Universidade de Coimbra, em 4, 5 e 6 de Novembro de 2008.
- «Historiografia artística no Estado Novo. A oposição discreta», in: Carlos Cordeiro (coord.), *Autoritarismos, Totalitarismos e Respostas Democráticas*. Coimbra e Ponta Delgada, CEIS20 e Centro de Estudos Gaspar Frutuoso da Universidade dos Açores, 2011, pp. 167-175. Retomo apenas as páginas referentes à polémica entre José de Figueiredo e Vergílio Correia. Texto apresentado no seminário realizado na Ribeira Grande (São Miguel, Açores), Teatro Ribeiragrandense, de 26 a 29 de Novembro de 2008.

- «Nacionalismo artístico no Estado Novo e agora», *Diário de Aveiro*, Aveiro, sexta-feira, 25 de Abril de 2014, p. 11. Publicado originalmente em *uaonline. Jornal online da Universidade de Aveiro*, 23 de Abril de 2014, endereço <http://uaonline.ua.pt/pub/detail.asp?c=38079>
- «O nacionalismo artístico português durante o Estado Novo. A vida das palavras». Colóquio internacional *Tempos de Guerra e de Paz. Estado, Sociedade e Cultura Política nos Séculos XX e XXI*. São Paulo, Departamento de História da Universidade de São Paulo, em 11 e 12 de Outubro de 2011.

Delineei uma visão geral destes temas no relatório da disciplina de *Património e Identidade*, concebido para um concurso académico na Universidade de Aveiro em 2009, e na palestra realizada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, a convite do Instituto de História da Arte, em 13 de Abril de 2010.

A versão final foi apresentada, com uma sobrecarga de elementos pedagógicos, nas provas de agregação em Estudos Culturais na Universidade de Aveiro, nos dias 28 e 29 de Julho de 2014, cujo júri integrou os Professores Doutores Alexandre Alves Costa, Carlos Pascoal Neto, João Manuel Torrão, Luís Machado de Abreu, Luís Reis Torgal, Maria Hermínia Laurel, Mário Júlio Teixeira Krüger e Moisés de Lemos Martins.

Na bibliografia que se segue, selecciono algumas obras de enquadramento e reconstituo um conjunto significativo de peças portuguesas de enunciação do discurso artístico nacional.

1.º Congresso Nacional de Arquitectura. Maio-Junho de 1948, Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1948.

«I Congresso Nacional de Arquitectura», *Arquitectura*, Lisboa, II série, ano XXII, n.º 29, Fevereiro e Março de 1949, pp. 2-7.

ACCIAIUOLI, Margarida – *Exposições do Estado Novo (1934.1940)*. Lisboa, Livros Horizonte, 1998.

ALEGRE, Manuel – «Fausto Sampaio. Um olhar português», *Aqua Nativa*, Anadia, n.º 4, Junho de 1993, pp. 10-12.

Alfredo Keil (1850-1907). Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico/Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 2001. Catálogo da exposição.

- «Algumas obras do arquitecto Edmundo Tavares», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, III série, ano XXXV, n.º 90, Setembro de 1942, pp. 14-20.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – «Especificidade cultural na expressão plástica em Portugal», *Via Latina*, publicação não periódica da Associação Académica de Coimbra, Fevereiro de 1990, pp. 63-64.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de – *A Arquitectura no Estado Novo. Uma leitura crítica. Os Concursos de Sagres*. Lisboa, Livros Horizonte, 2002.
- ALMEIDA, Sónia Vespeira de – «Que nação é esta? Tramas identitários nas artes visuais portuguesas», *Visualidades*, Goiânia, vol. 10, n.º 1, Janeiro-Junho de 2012, pp. 39-61.
- ALVES, Alice Nogueira – *Ramalho Ortigão e o Culto dos Monumentos Nacionais no Século XIX*. Lisboa. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009. Dissertação de doutoramento policopiada.
- AMADO, Miguel – «Três perguntas a Miguel Amado», *Expresso*, Lisboa, n.º 2045, 7 de Janeiro de 2012, «Revista», p. 41.
- AMARAL, Keil do – «Uma iniciativa necessária», *Arquitectura*, Lisboa, II série, ano XX, n.º 14, Abril de 1947, pp. 12-13.
- AMARO, José; ABELHO, Azinhal – «A geração contemporânea de Salazar, a geração da ordem, diz de sua justiça. I – O pintor José Amaro», *Bandarra. Semanário da vida portuguesa*, Lisboa, ano I, n.º 39, 7 de Dezembro de 1935, p. 8. Entrevista.
- ANACLETO, Regina – *Arquitectura Neomedieval Portuguesa (1980-1924)*, Coimbra, 1992.
- ANACLETO, Regina (ed.) – *O Neomanuelino ou a Reinvenção da Arquitectura dos Descobrimentos*, Lisboa, CNCDP, 1994.
- ANDRIEUX, Jean-Yves; CHEVALLIER, Fabienne; NEVANLINNA, Anja Kervanto (dir.) – *Idée Nationale et Architecture en Europe (1860-1919). Finlande, Hongrie, Roumanie, Catalogne*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- ANTOINE, Annie (org.) – *La Maison Rurale en Pays d'Habitat Dispersé de l'Antiquité au XX^e siècle*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- «Arquitectura de hoje pelo estrangeiro. Concurso para a sede do Instituto Luce, em Roma. Pelos arquitectos E. A. Busiri Vici, Rustichelli e Regagioli», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, III série, ano XXXI, n.º 39, Junho de 1938, pp. 17-20.
- Arquitectura Popular em Portugal*. Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1998. Três volumes.
- «Arquitectura portuguesa», *Revista de Turismo*, Lisboa, ano II, n.º 30, 20 de Setembro de 1917, p. 48.

- «Arquitectura tradicional portuguesa. Casa do Sr. Manuel de Morais Pequeno “Casal de Santa Isabel”, Oliveira do Hospital. Arquitecto, Mário Augusto do Amaral», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano XX, n.º 5, Maio de 1927, p. 17.
- «Arquitectura tradicional portuguesa. Projecto de um grupo de dez habitações. Para dez operários que se constituíram em grupo a que deram o nome: Dez de Maio. No ângulo das Ruas do Seixal e Cavadas, no Porto. Arquitecto diplomado José Ferreira Peneda», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano XIX, n.º 12, Dezembro de 1926, pp. 45-47.
- «Arquitectura tradicional portuguesa. O grande casino nas termas de São Pedro do Sul. Arquitecto diplomado: Amílcar Pinto e Frederico de Carvalho», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano XX, n.º 1 e 6, Janeiro e Junho de 1927, pp. 49-52 e 21-23.
- «Arquitectura tradicionalista do século XVIII», *Revista de Turismo*, Lisboa, ano II, n.º 43, 5 de Abril de 1918, p. 148.
- ARROYO, António – «Sala Beethoven», *Atlântida*, Lisboa, ano I, vol I, n.º 2, 15 de Dezembro de 1915, pp. 171-174.
- ARROYO, António – «Sala Beethoven», *Atlântida*, Lisboa, ano I, vol. I, n.º 2, 15 de Dezembro de 1915, pp. 171-174.
- ARROYO, António – *Singularidades da Minha Terra. Na arte e na mística*. Porto, Edição da «Renascença Portuguesa», 1917.
- L'Art Russe dans la Seconde Moitié du XIX^e Siècle: en quête d'identité*, Paris, Musée d'Orsay, 2005.
- AVELAR, Humberto de – «Crónica musical», *Atlântida. Mensário artístico, literário e social*, Lisboa, vol. V, n.º 20, [15 de Junho de 1917], pp. 702-703.
- «Arte escravizada?... Não seria arte», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano XXVII, Junho de 1934, p. 68.
- AXIAL – «A arquitectura cadavérica do passado e a arquitectura moderna. Um confronto entre o passado e o presente», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano XXVII, n.º 12, Dezembro de 1934, pp. 119-120.
- AXIAL – «No mundo da arte. Perguntas embaraçosas», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, II série, ano XXVII, n.ºs 10 e 11, Outubro e Novembro de 1934.
- «Azulejos portugueses», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, I série, ano XXXI, n.º 53, Agosto de 1939, p. 9.
- B., S. – «*Les Arts en Portugal*, par le Comte de Raczynski», *Revista Académica. Jornal literário e científico*, Coimbra, vol. I, de 1945 a 1948, n.º 23, pp. 360-364.

- BACELAR, José – Resposta ao inquérito «Depõem críticos e artistas acerca da génese e da universalidade da arte moderna», *O Diabo*, Lisboa, ano V, n.º 240, 29 de Abril de 1939, pp. 4-5.
- BANDEIRINHA, José António Oliveira – *Quinas Vivas. Memória descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40*. 2.ª edição. Porto, Faculdade de Arquitectura, 1996, p. 54. (1.ª edição, do autor, 1993.)
- BAPTISTA, Tiago – «Cinema e nação. Os primeiros trinta anos de filmes tipicamente portugueses», in: António Pedro Pita e Luís Trindade (coord.), *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português*, Coimbra, CEIS20, 2008, pp. 349-364.
- BARATA, José Pedro M. – «Arquitectura e coerência histórica», *Cidade Nova*, Coimbra, III série, n.º 1, Agosto de 1953, pp. 39-40.
- BARBOSA, Inácio de Vilhena – «Introdução» a: Possidónio da Silva, *Resumo Elementar de Arqueologia Cristã*. Lisboa, Lallemand Frères Imprensa, 1887, pp. 7-12.
- BARBOSA, Inácio de Vilhena – *Monumentos de Portugal. Históricos, artísticos e arqueológicos*. Lisboa, Castro Irmão Editores, 1886.
- BARREIRA, João – «A habitação em Portugal», in: João Barreira, dir., *Arte Portuguesa: Arquitectura e Escultura*. S.l., Edições Excelsior, s.d., pp. 325-358.
- Belas-Artes (As) do Romantismo em Portugal*. Lisboa, Instituto Português de Museus / Ministério da Cultura, 1999.
- BELTING, Hans – *The Germans and Their Art. A troublesome relationship*. New Haven e Londres, Yale University Press, 1998.
- BETTENCOURT, Gastão de – «Nacionalismo na música», *Portugália. Revista de cultura, tradição e renovação nacional*, Lisboa, n.º 3, Dezembro de 1925, pp. 179-182.
- BOWE, Nicola Gordon (ed.) – *Art and the National Dream. The search for vernacular expression in turn-of-the century design*. Dublin, Irish Academic Press, 1993 (copyright).
- BOTELHO, Afonso – *Ensaios de Estética Portuguesa*. Lisboa, Editorial Verbo, 1989.
- BOTELHO, Maria Leonor – *A Historiografia da Arquitectura da Época Românica em Portugal (1870-2010)*. Porto, Faculdade de Letras, 2010. Dois volumes. Dissertação de doutoramento policopiada.
- BOTTINEAU, Yves – «Lyrisme et géométrie dans l'architecture portugaise», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. XI, 1977, pp. 201-212.
- BRAGA, Teófilo – *História da Literatura Portuguesa – Idade Média*. Volume I. 1909.

- BRAGA, Teófilo – *Questões de Literatura e Arte Portuguesa*. Lisboa, Editor A. J. P. Lopes, 1881.
- BRANCO, Gabriela Castelo – «Manifestação cultural. A moderna arquitectura alemã através da interessante exposição que vai abrir nas Belas Artes», *Diário de Lisboa*, Lisboa, ano XII, n.º 6807, segunda-feira, 3 de Novembro 1941, pp. 5 e 7.
- BRÁSIO, P.º António – «A arte nas missões», *O Mundo Português*, Lisboa, vol. I, n.º 12, Dezembro de 1934, pp. 387-393.
- BRITES, Joana Rita da Costa – *O Capital da Arquitectura. 1929-1970. Estado Novo, arquitectos e Caixa Geral de Depósitos*. Dissertação doutoramento em História, especialidade de História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2012, três volumes.
- BRITES, Joana – «Arquitectura e cenografia política. O Mosteiro dos Jerónimos na Exposição do Mundo Português de 1940», *Murphy*, Coimbra, n.º 2, Julho de 2007, pp. 120-145.
- BRITES, Joana – «Em nome da “sanidade artística”: o Estado Novo e o estilo barroco», *Revista da Universidade de Aveiro. Letras*, Aveiro, n.º 23, 2006, pp. 59-86.
- BRITES, Joana – «Movimento Moderno: de resposta universal a hipótese do século», *Estudos do Século XX*, Coimbra, n.º 9, 2009, pp. 29-43.
- BRITES, Joana – *O Capital da Arquitectura (1929-1970)*. Coimbra, Faculdade de Letras, 2012. Dissertação de doutoramento policopiada. 3 vols.
- BRITT, David (dir.) – *Art i Poder. L'Europa dels dictadors, 1930-1945*. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània / Disputació de Barcelona, 1996.
- BUESCU, Helena Carvalhão (coord.) – *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa, Caminho, 1997.
- BYRNE, Gonçalo – «Gonçalo Byrne. Entrevista por Rui Alves e João Santos», *Revista de Estética*, Lisboa, ano I, n.º 1, Janeiro de 1990, pp. 81-93.
- CALAFATE, Pedro; CARDOSO, José Luís (org.) – *Portugal como Problema*. Lisboa, Público / Fundação Luso-Americana, 2006. Seis volumes.
- CALLADO, José – «A casa portuguesa», *Cidade/Campo*, Lisboa, n.º 1, Fevereiro de 1978, pp. 84-100.
- Caminhos do Património. DGEMN (1929-1999)*. Lisboa, DGEMN/Livros Horizonte, 1999.
- CÂNDIDO, António – *Ecoss Duma Voz Quase Extinta*. Porto, Litografia Nacional, 1923.
- CARBONELL, Charles-Olivier (dir.) – *De L'Europe. Identités et identité, mémoires et mémoire*. Toulouse, Presses de l'Université des Sciences Sociales, 1996.

- CARVALHEIRA, Rosendo – «A arte em Portugal. Um grande artista», *Brasil-Portugal. Revista quinzenal ilustrada*, Lisboa, ano IV, n.º 91, 1 de Novembro de 1902, pp. 681-682.
- CARVALHEIRA, Rosendo – «A evolução da arte e a tradição dos povos», *Revista Portuguesa Colonial e Marítima*, Lisboa, ano III, vol. 5, 1899-1900, n.º 31, [Abril de 1900], pp. 64-74.
- CARVALHO, Coelho de – *A Língua, e a Arte em Portugal. Carta ao dr. José de Figueiredo*. Lisboa, Antiga Casa Bertrand – José Bastos & C.ª, 1909.
- CARVALHO, Joaquim de – *Compleição do Patriotismo Português*. Coimbra, Atlântida, 1953.
- CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de – «A casa moderna», *Gazeta Ilustrada*, Coimbra, ano I, n.º 17, 21 de Setembro de 1901, pp. 132-134, e n.º 18, 28 de Setembro de 1901, pp. 140-142.
- CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de – «Habitação portuguesa», *Gazeta Ilustrada*, Coimbra, ano I, n.º 1, 29 de Maio de 1901, pp. 3-4.
- CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de – *Notas de Arte e Crítica*. Porto, Livraria Moreira Editora, 1926.
- CARVALHO, José Alberto Seabra – «A invenção de uma identidade para os Primitivos Portugueses», in. *Primitivos Portugueses (1450-1550). O século de Nuno Gonçalves*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga e Athena, 2010, pp. 28-41.
- «Casa de nove compartimentos, para o sul do país. Arquitecto pela EBAL – José Ângelo Cottinelli Telmo», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano XXVI, n.ºs 8 e 9, Agosto e Setembro de 1933, p. 71.
- «A casa portuguesa», *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 368, 10 de Março de 1913, p. 302.
- «A casa portuguesa», *Revista de Turismo*, Lisboa, ano I, n.º 2, 20 de Julho de 1916, p. 11.
- «A casa portuguesa. Casa do Giestal[,] Famalicão. Propriedade do Snr. Ernesto Garcia de Carvalho», *Ilustração*, Lisboa, ano II, n.º 37, 1 de Julho de 1927, p. 31.
- «Casa portuguesa. S. Pedro do Sul», *Arte Portuguesa*, Lisboa, ano I, n.º 6, Junho de 1895, pp. 141-142.
- «A casa portuguesa. O Estoril herdeiro da tradição», *Revista de Turismo*, Lisboa, ano IV, n.º 77, 5 de Setembro de 1919, p. 39.
- «Casa Portuguesa. Na última Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Arquitecto, sr. Edmundo Tavares – II», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano VIII, n.º 10, Outubro de 1915, p. 39.

- «A “casa portuguesa” nos caminhos-de-ferro», *Revista de Turismo*, Lisboa, ano II, n.º 27, 5 de Agosto de 1917, pp. 20-21.
- «Casa Portuguesa. Na última Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Architecto, sr. Edmundo Tavares – II», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano VIII, n.º 10, Outubro de 1915, p. 37-40.
- CASCUDO, Teresa – «A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899)», *Revista Portuguesa de Musicologia*, Lisboa, n.º 10, 2000, pp. 181-226.
- CASCUDO, Teresa – «”Por amor do que é português”: el nacionalismo integralista y el renacimiento de la música antigua portuguesa entre 1924 y 1934», in: Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Concierto Barroco: Estudios sobre música, dramaturgia y historia*. Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 303-324.
- CASCUDO, Teresa – «Razão vs. Quimera na musicologia portuguesa da primeira metade do século XX», in: António Pedro Pita e Luís Trindade (coord.), *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português (1900-1950)*. 2.ª ed. Coimbra, Ariadne Editora/CEIS20, 2008, pp. 335-345.
- CASCUDO, Teresa – *A Tradição Musical na Obra de Fernando Lopes-Graça. Um estudo no contexto português*. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2001. Dissertação policopiada. Editada pela Editorial Doble, de Sevilha, em 2010.
- CASTILHO, António Feliciano de – António Feliciano de Castilho, *Camões. Estudo histórico-poético liberrimamente fundado sobre um drama francês dos senhores Victor Perrot e Armand du Mesnil*. Tomo II. 2.ª ed. Lisboa, Tipografia da Sociedade Tipográfica Franco-Portuguesa, 1863.
- CASTRO, Álvaro de – «A arquitectura de hoje», *Arte e Vida*, Coimbra, n.º 1, Novembro de 1904, pp. 30-31.
- CASTRO, Joaquim Machado de – *Discurso Sobre as Utilidades do Desenho*. Lisboa, 1818. In: Henrique de Campos Ferreira Lima, *Joaquim Machado de Castro Escultor Conimbricense. Notícia biográfica e compilação dos seus escritos dispersos*. 2.ª ed. Coimbra, Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, 1989, pp. 197-256.
- CATROGA, Fernando – *Memória, História e Historiografia*. Coimbra, Quarteto Editora, 2001.
- CAUQUELIN, Anne – *L’Invention du Paysage*. 2.ª ed. Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 1. (1.ª ed., Librairie Plon, 1989.)
- Centenário (O) da Índia (1898) e a Memória da Viagem de Vasco da Gama*. Lisboa, CNCDP, 1998.

- CHAVES, Castelo Branco – *Crítica Inactual*. Lisboa, Arcádia, 1981.
- CHAVES, Castelo Branco – *Estudos Críticos*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932.
- CHAVES, Luís – «Frisos da nossa gente e da nossa terra», *Mensário das Casas do Povo*, Lisboa, ano V, n.º 156, Fevereiro de 1951, p. 13.
- CHAVES, Luís – «O mobiliário», in: João Barreira, dir., *Arte Portuguesa: As Artes Decorativas*. Vol. I. S.l., Edições Excelsior, s.d., pp. 387-388.
- CHENET, Françoise (org.) – *Le Paysage et ses Grilles*. Paris e Montréal, L’Harmattan, 1996 (copyright).
- CHICÓ, Sílvia – «Especificidade cultural das artes plásticas em Portugal», *Via Latina*, publicação não periódica da Associação Académica de Coimbra, Fevereiro de 1990, p. 65.
- CHOAY, Françoise – *A Alegoria do Patrimônio*. 3.ª ed. São Paulo, Estação Liberdade / UNESP, 2006.
- CLARK, Kenneth – *Paisagem na Arte*. Lisboa, Editora Ulisseia, 1965 (?).
- COCHOFEL, João José – *Opiniões com Data*. Lisboa, Editorial Caminho, 1990.
- COELHO, Alexandra Prado – «”Joana de Portugal” navega até Veneza num cacilheiro coberto de azulejos», *Público*, Lisboa, 13 de Fevereiro de 2013, pp. 22-23.
- COELHO, Eduardo Prado – Depoimento em: Augusto Santos Silva e Vítor Oliveira Jorge (orgs.), *Existe uma Cultura Portuguesa? Mesa-redonda realizada na Casa das Artes (SEC, Porto) em 27 de Abril de 1992*. Porto, Edições Afrontamento, 1993, pp. 118-121.
- COELHO, J. M. Latino – *Arte e Natureza*. Lisboa, Empresa Literária Fluminense, s.d.
- COELHO, Nuno Miguel Cabral Carreira – *O Design de Embalagem em Portugal no Século XX: do funcional ao simbólico. O estudo de caso da Saboaria e Perfumaria Confiança*. Universidade de Coimbra, 2013. Dissertação de doutoramento polí-copiada.
- COELHO, Ruy – *La Musique Portugaise, la Langue et l’État*. Lisboa, Tip. da Empresa do Anuário Comercial, 1931.
- COELHO, Ruy – *Os Grilos da «Seara»*. Lisboa, Tip. da Empresa do Anuário Comercial, 1931.
- COELHO, Ruy – *La Musique Portugaise, la Langue et l’État*. Lisboa, Tip. da Empresa do Anuário Comercial, 1931.
- COELHO, Ruy; DURÃO, Américo – «O maestro Ruy Coelho faz à *Ilustração*, afirmações sensacionais», *Ilustração*, Lisboa, ano IV, n.º 95, 1 de Dezembro de 1921, pp. 21-22.

- COLAÇO, Tomaz Ribeiro – «Arquitectura e religião. Carta aberta de Tomaz Ribeiro Colaço ao Sr. Cardeal Patriarca de Lisboa», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, III série, ano XXXI, n.º 47, Fevereiro de 1939, pp. 19-22.
- COLARES, Eduardo Nunes – «Arquitectura portuguesa. As escolas primárias de Avelãs de Cima e de Sangalhos», *Revista de Turismo*, Lisboa, ano III, n.º 65, 5 de Março de 1919, pp. 135-136.
- COLARES, Eduardo Nunes – «Arquitectura portuguesa. Casa de estilização tradicionalista», *Revista de Turismo*, Lisboa, ano III, n.º 68, 20 de Abril de 1919, pp. 156-157.
- COLARES, Eduardo Nunes – «Casa do Ex.^{mo} Sr. Eloy Castanha na sua quinta, na vila da Moita do Ribatejo. Arquitecto, Sr. Guilherme E. Gomes», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano VII, n.º 5, Maio de 1914, pp. 17-20.
- COLARES, Eduardo Nunes – «Casa portuguesa. A casa do engenheiro sr. Ricardo Severo na Rua do Condes – Porto», *Revista de Turismo*, Lisboa, ano I, n.º 13, 5 de Janeiro de 1917, p. 104.
- COLARES, Eduardo Nunes – «A “casa portuguesa”», *Revista de Turismo*, Lisboa, ano I, n.º 4, 20 de Agosto de 1916, pp. 28-29.
- COLARES, Eduardo Nunes – «A “casa portuguesa” na penúltima exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes», *Revista de Turismo*, Lisboa, ano I, n.ºs 5, 6 e 8, 5 e 20 de Setembro e 20 de Outubro de 1916, pp. 39-40, 44-45 e 62.
- COLARES, Eduardo Nunes; NIHIL; autor anónimo – «Casa portuguesa. Na última Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Arquitecto, Sr. Edmundo Tavares», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano VIII, n.ºs 9, 10 e 12, Setembro, Outubro e Dezembro de 1915, pp. 33-36, 37-40 e 45-48.
- «Comemorações. Grão Vasco. 18 de Setembro de 1552», *Revista Universal Lisbo-nense*, Lisboa, I série, volume IV, 12 de Setembro de 1844, p. 90.
- CORDEIRO, Luciano – *Da Arte Nacional*. Lisboa, Tipografia do Jornal *O País*, 1876.
- CORDEIRO, Luciano – *Livro de Crítica. Arte e literatura portuguesa de hoje. 1868-1869*. Porto, Tipografia Lusitana, 1869.
- CORDEIRO, Xavier – *Palavras Sobre a Arte do Povo. Pronunciadas na Exposição de Arte Regional realizada no Palácio Franco dos Santos em 17 de Março de 1917*. Lisboa, Tipografia do Anuário Comercial, 1917.
- CORREIA, Vergílio – «Arte popular portuguesa», *A Águia*, Porto, II série, n.º 39, Março de 1915, pp. 117-123, n.º 45, Setembro de 1915, pp. 97-106, e n.º 48, Dezembro de 1915, pp. 239-249.

- CORREIA, Vergílio – «Joaquim de Vasconcelos», *O Instituto*, Coimbra, vol. 77, n.º 1, 1929, pp. 124-126.
- CORREIA, Vergílio – «Três túmulos», artigo originalmente publicado em 1925, integrado em *Obras. V – Estudos monográficos*. Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1978, pp. 184-185.
- CORREIA, Vergílio – *Vasco Fernandes, Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924.
- CORTESÃO, Jaime – «Universidades Populares. IX – Nacionalismo e cosmopolitismo», *A Vida Portuguesa*, Porto, n.º 22, 10 de Fevereiro de 1914, p. 1.
- CORTESÃO, Jaime – *O Humanismo Universalista dos Portugueses*. Lisboa, Portugália Editora, s.d.
- COSTA, Alexandre Alves – «Arquitectura portuguesa», *Vértice*, I série, Lisboa, n.º 8, Novembro de 1988, pp. 105-107.
- COSTA, Alexandre Alves – *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa. Outros textos sobre arquitectura portuguesa*. 2.ª edição revista e aumentada. Porto, FAUP Publicações, 2007. (1.ª edição, 1995.)
- COSTA, Alexandre Alves – «Valores permanentes da arquitectura portuguesa», *Vértice*, Lisboa, II série, n.º 19, Outubro de 1989, pp. 109-111.
- CRAVEN, Thomas – «Os nossos museus de arte degenerada», *Sinal*, Berlim, edição portuguesa n.º 8 de 1942, 2.º n.º de Abril, pp. 27-30.
- CRAVOÉ, Pedro Alexandre – «Da Pintura, sua existência em Portugal, e seus mais distintos artistas», *Jornal de Belas-Artes ou Mnemósine Lusitana*, Lisboa, 1817, pp. 33-43.
- CRUZ, Ivo – *O que Fiz e o que não Fiz*. Lisboa, s. e., 1985.
- CUNHAL, Álvaro – Resposta ao inquérito «Depõem críticos e artistas acerca da génese e da universalidade da arte moderna», *O Diabo*, Lisboa, ano V, n.º 240, 29 de Abril de 1939, p. 4.
- DAMASCENO, Joana – *Museus Para o Povo Português*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2010.
- DANTAS, Júlio (relator) – Parecer n.º 22 da Câmara Corporativa, datado de 15 de Março de 1947, relativo à proposta de lei sobre a protecção ao cinema português e criação do Fundo Cinematográfico Nacional, in: *Diário das Sessões da Assembleia Nacional*, Lisboa, suplemento ao n.º 107, de 15 de Março de 1947, pp. 874-875.
- DANTAS, Júlio – «Reconstrução», *O Primeiro de Janeiro*, Lisboa, ano 78, n.º 16, quinta-feira, 17 de Janeiro de 1946, pp. 1 e 3.

- «Decoração de interiores. Futurismo e modernismo», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, II série, ano XXXI, n.º 44, Novembro de 1938, p. 10.
- Decreto-lei n.º 26611, de 19 de Maio de 1936, que aprova o regimento da Junta Nacional da Educação, publicado no *Diário do Governo*, Lisboa, I série, n.º 116, de 19 de Maio de 1936, pp. 536-547.
- Decreto-lei n.º 26 957, de 28 de Agosto de 1936, publicado no *Diário de Governo*, n.º 202, I série, 28 de Agosto de 1936, transcrito a partir do *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, Lisboa, vol. II, 1938, pp. 20-23.
- DIAS, Jorge – *Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.
- DIAS, Manuel Graça – «O verdadeiro triunfo do “português suave”», *Expresso*, Lisboa, n.º 1662, 4 de Setembro de 2004, caderno «Actual», pp. 30-31.
- DIAS, Maria Portugal – «Nacionalização do lar. Adorno e mobiliário», *Mensário das Casas do Povo*, Lisboa, ano I, n.º 2, Agosto de 1946, pp. 9 e 12.
- DIAS, Pedro (dir.) – *O Rosto do Infante*. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1994.
- DINIS, Júlio – «Impressões do campo – III. À Cecília», originalmente publicado no *Jornal do Porto*, de 11 de Janeiro de 1865, incluído em *Inéditos e Esparsos*.
- DIONÍSIO, Mário – Resposta ao inquérito «Depõem críticos e artistas acerca da génese e da universalidade da arte moderna», *O Diabo*, Lisboa, ano V, n.º 240, 29 de Abril de 1939, pp. 4-5 e 8.
- «Duas moradias. Arquitecto Edmundo Tavares», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, III série, ano XXXIX, n.º 134, Maio de 1946, pp. 6-9.
- Enciclopédia Salvat dos Grandes Compositores*. Rio de Janeiro, Salvat Editora do Brasil, 1986. Cinco volumes.
- ESQUÍVEL, Patrícia – *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1921-1940)*. Lisboa, Colibri, 2007.
- ESTANCO, Maria José; AZEVEDO, Manuela de – «Assim me falou a primeira mulher que em Portugal conquistou o diploma de arquitecto [: Maria José Estanco]», *Vida Mundial Ilustrada*, Lisboa, ano II, n.º 66, 20 de Agosto de 1942, pp. 2 e 3. Entrevista.
- Exposição Itinerante da Obra de Egas Moniz e Reynaldo dos Santos. Catálogo. 1982-1983*. Lisboa, Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa e Sociedade Portuguesa de Radiologia e Medicina Nuclear, 1983.
- FABRE, Daniel (dir.) – *L'Europe Entre Cultures et Nations*. Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1996.

- «Façam-se casas portuguesas em Portugal», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, III série, ano XXXI, n.º 46, Janeiro de 1939, p. 9.
- FACOS, Michelle – *Nationalism and the Nordic Imagination. Swedish art of the 1890s*. Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1998.
- FARIA, Dutra – «A propósito da exposição de arquitectura alemã», *Acção*, Lisboa, ano I, n.º 30, 13 de Novembro de 1941, p. 5.
- «Fausto Sampaio», *Defesa de Anadia*, Anadia, 2 de Março de 1929.
- FERNANDES, José Manuel – *A Arquitectura*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda / Comissariado para a Europália91, 1991, pp. 9-15: «Constantes e características da arquitectura portuguesa».
- FERNANDES, José Manuel – «Arquitectura – Portugal: breve síntese», *Boletim Interactivo da Associação Portuguesa de Historiadores de Arte*, n.º 4, Dezembro de 2006, disponível em <http://www.apha.pt/boletim/boletim4>, acedido em 29 de Novembro de 2012.
- «Fernando Lopes Graça fala-nos dos actuais problemas da música», *Vértice*, Coimbra, vol. II, n.ºs 36 a 39, Junho de 1946, pp. 243-248.
- FERRO, António – *Artes Decorativas*. Lisboa, Edições SNI, 1949.
- FERRO, António – *Dez Anos de Política do Espírito (1933-1943)*. Lisboa, Edições do SPN, s.d.
- FERRO, António – *Estados Unidos da Saudade*. Lisboa, Edições SNI, 1949.
- FERRO, António – *Museu de Arte Popular*. Lisboa, Edições SNI, 1948.
- FERRO, António – *Obras. I – Intervenção modernista*. Lisboa, Editorial Verbo, 1987.
- FERRO, António – *Praça da Concórdia*. Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1929.
- FERRO, António – *Prémios Literários (1934-1947)*. Lisboa, Edições SNI, 1950.
- FERRO, António – *Salazar. O homem e a obra*. [Lisboa], Empresa Nacional de Publicidade, [1933].
- FIGUEIREDO, A. Mesquita de – «A casa portuguesa», *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 362, 27 de Janeiro de 1913, pp. 105-111.
- FIGUEIREDO, Filipe André Cordeiro – *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na Primeira Metade do Século XX. O caso exemplar de Domingos Alvão*. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2000. Dois volumes. Dissertação de mestrado, policopiada.
- FIGUEIREDO, José de – *Algumas Palavras Sobre a Evolução da Arte em Portugal*. Lisboa, Livraria Ferreira Editora, 1908.

- FIGUEIREDO, José de – «Do nacionalismo e universalismo da arte portuguesa nos séculos XV e XVI», in: Albino Forjaz de Sampaio (dir.), *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*. Vol. I. Paris e Lisboa, Livrarias Aillaud & Bertrand, s. d., pp. 311-332.
- FIGUEIREDO, José de – *Metsys e Portugal*. S.l., s.d., 1931. Separata de *Mélanges Hulin de Loo*.
- FIGUEIREDO, José de – *O Pintor Nuno Gonçalves*. Lisboa, Tip. do Anuário Comercial, 1910.
- FIGUEIREDO, José de – *Portugal na Exposição de Paris*. Lisboa, Empresa da História de Portugal Editora, 1901,
- FIGUEIREDO, Rute – *Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal (1893-1918)*. Lisboa, Edições Colibri e IHA da UNL, 2007.
- FILIFE, Luís N.; VERAS, Tiago; BOUCHAIN, Johannes – «Calçada portuguesa, sim ou não? Um contributo», *Público*, Lisboa, ano XXIV, n.º 8647, sexta-feira, 13 de Dezembro de 2013, p. 49.
- FISCHER, Raymond; CLOZIER, René – «Arquitectura moderna», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano XXVI, n.º 6, Junho de 1933, pp. 47-51, n.º 7, Julho de 1933, pp. 57-60, e n.ºs 8 e 9, Agosto e Setembro de 1933, pp. 74-77 e 84.
- FRANÇA, José-Augusto – *Amadeo de Souza-Cardoso o Português à Força & Almada Negreiros o Português Sem Mestre*. 3.ª edição refundida e 2.ª edição, respectivamente. Venda Nova, Bertrand Editora, 1986.
- FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. 3.ª ed. Venda Nova, Bertrand Editora, 1990.
- FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. 2.ª edição revista. Venda Nova, Livraria Bertrand, 1985.
- FRANÇA, José-Augusto – *Lisboa 1898*. Lisboa, Expo'98, 1997.
- FRANÇA, José-Augusto – «Pintura e escultura de 60 a 90 em Portugal», *Via Latina*, publicação não periódica da Associação Académica de Coimbra, Fevereiro de 1990, pp. 67-68.
- FRANÇA, José-Augusto – *O Romantismo em Portugal. Estudo de factos socioculturais*. Lisboa, Livros Horizonte, 1993. (1.ª edição, 1974.)
- FUSCHINI, Augusto – *A Arquitectura Religiosa na Idade Média*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1904.
- GADANHO, Pedro; AMADO, Miguel (entrevistados); SOROMENHO, Ana; MARTINS, Christiana (entrevistadoras) – «Dois portugueses, dois grandes museus», *Expresso*, Lisboa, n.º 2015, 7 de Janeiro de 2012, «Revista», pp. 36-41.

- GARCIA, Arnaldo Ressano – «A pintura avançada, Impressões de uma viagem a Paris», *Brotéria*, Lisboa, volume XXIX, Julho e Agosto de 1939, pp. 67-74 e 153-161.
- GARRETT, Almeida – «Exposição da Academia das Belas-Artes de Lisboa (1843)», *Jornal das Belas-Artes*, Lisboa, n.º 5, 1843, p. 63. O artigo não se encontra assinado. Garrett era então o director desta revista, onde subscreveu vários textos com as iniciais A. G.
- GARRETT, Almeida – «O Folar, costumes do Minho. Quadro do sr. A. Roquemont», *Jornal das Belas-Artes*, Lisboa, n.º 5, [Abril?] de 1844, pp. 76-77.
- GARRETT, Almeida – *Obras Completas*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1984.
- GEARY, Patrick J. – *O Mito das Nações. A invenção do nacionalismo*. Lisboa, Gradiva, 2008.
- GIL, José – *Portugal, Hoje. O medo de existir*. 10.ª ed. Lisboa, Relógio D'Água, 2005. (1.ª ed., 2004.)
- GOFF, Jacques Le (dir.) – *Patrimoine et Passions Identitaires*. Paris, Fayard / Éditions du Patrimoine, 1998.
- GOMES, J. Reis – *Casas Madeirenses*. 2.ª edição. Funchal, Editorial Eco do Funchal, 1968. 1.ª edição, 1937.
- GOMES, Paulo Varela – «Um país lindo», *Público*, Lisboa, ano XX, n.º 7186, sábado, 5 de Dezembro de 2009, caderno P2, p. 3. Artigo da coluna regular «Cartas do Interior».
- GONÇALVES, António Augusto – «A casa portuguesa», *A Defesa*, Coimbra, ano III, n.º 117, 19 de Novembro de 1926, p. 1.
- GONÇALVES, António Augusto – «Convento de Cristo em Tomar» e «Convento de Cristo. A igreja», *A Arte e a Natureza em Portugal*, Porto, Emílio Biel & C.ª Editores, vol. 6, 1906, s/ p.
- GONÇALVES, António Augusto – «A Igreja de S. Tiago em Coimbra», *Gazeta Ilustrada*, Coimbra, ano I, n.º 2, 8 de Junho de 1901, p. 12.)
- GRAÇA, Luiz Quartim – «A habitação rural», *Panorama*, Lisboa, ano V, volume V, ano de 1946, n.º 30, páginas inumeradas.
- GRANGE, Daniel J.; POULOT, Dominique (dir.) – *L'Esprit des Lieux. Le patrimoine et la cité*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1997.
- GUSMÃO, Adriano de – «Os Primitivos e a Renascença», in: João Barreira, dir., *Arte Portuguesa: Pintura*. S.l., Edições Excelsior, s.d. pp. 73-256.
- HATTON, Barry – *Os Portugueses*. Lisboa, Clube do Autor, 2011.
- HAUPT, Albrecht – *A Arquitectura do Renascimento em Portugal*. Lisboa, Editorial Presença, 1986. Edição original alemã em dois volumes, 1890 e 1895.

- HENRIQUES, Paulo – *José Malhoa*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1997.
- HENRIQUES, Raquel Pereira – *António Ferro. Estudo e antologia*. Lisboa, Publicações Alfa, 1990.
- HERCULANO, Alexandre – «Arqueologia portuguesa», *O Panorama*, Lisboa, vol. V, 25 de Setembro de 1841, pp. 308-310.
- HERCULANO, Alexandre – *Opúsculos*. Vols. I e II. Lisboa, Editorial Presença, 1982 e 1983. Organização, introdução e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia.
- HERCULANO, Alexandre – *Opúsculos*. Tomo VI: *Controvérsias e estudos históricos*. 3.ª ed. Lisboa, Antiga Casa Bertrand, José Bastos & C.ª Editores, s.d.
- «I love what I am. Debate SNBA. Cristina Tavares, João Pinharanda, Pedro Portugal, Rui Mário Gonçalves, Carlos Vidal, João Soares Santos, Tomás Maia», *Revista de Estética*, Lisboa, ano I, n.º 1, Janeiro de 1990, pp. 66-77.
- «Joana Vasconcelos», *Expresso*, Lisboa, n.º 2093, 22 de Dezembro de 2013, «Revista», p. 31.
- Jornal de Belas-Artes ou Mnemósine Lusitana*, Lisboa, 1816 e 1817.
- JORGE, Ricardo – *Canhenho dum Vagamundo. Impressões de viagem*. 2.ª ed. corrigida. Lisboa, Empresa Literária Fluminense, 1922, pp. 171-183.)
- JUNQUEIRO, Guerra – Carta publicada por Alberto de Oliveira, «O nacionalismo na literatura e as *Palavras Loucas*», *Lusitânia. Revista de estudos portugueses*, Lisboa, volume III, fascículo VII, Outubro de 1925, pp. 7-33.
- JUROMENHA, Visconde de – «Apontamentos para uma história das artes em Portugal. Grão Vasco», *Revista Crítica das Belas-Artes*, Lisboa, n.º 3, 1 de Janeiro de 1877, pp. 65-69, e n.º 4, 1 de Fevereiro de 1877, pp. 97-100.
- JUROMENHA, Visconde de – «Communication de M. le Vicomte de Juromenha après lecture de l'article ci-dessus. 1.º novembre 1845», in: Atanazy Raczyński, *Les Arts en Portugal*. Paris, Renouard et C.º Libraires-Éditeurs, 1846, pp. 123-125.
- K., H. B. – «As artes em Portugal», *Revista Universal Lisbonense*, Lisboa, 2.ª série, ano 10, tomo III, n.º 4, 3 de Outubro de 1850, pp. 46-47.
- Keil do Amaral. O arquitecto e o humanista*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1999 [D.L].
- KEIL, Luís – «A arte portuguesa e a arte oriental», *Congresso do Mundo Português. Publicações*. Lisboa, 1940, vol. V, tomo III, pp. 161-172.
- LACERDA, Aarão de – *Crónicas de Arte*. Porto, Tipografia da Renascença Portuguesa, [1915?].
- LACERDA, Aarão de – *Lucernas*. Porto, Companhia Portuguesa Editora, s.d., pp. 126-129.

- LACERDA, Aarão de – «A propósito da Exposição dos Primitivos Portugueses», *Ocidente*, Lisboa, vol. XI, n.º 32, Dezembro de 1940, pp. 410-428.
- LACERDA, José de – «Raça e alma portuguesas... Notas», *Alma Nacional*, Lisboa, n.º 25, 28 de Julho de 1910, pp. 385-388.
- LAMBERT, Élie – *L'Art Portugais*. Separata de *Annales de l'Université de Paris*, 1948.
- LEAL, António de Freitas – «Interpretação malsã de tradição em arquitectura», *Cidade Nova*, Coimbra, III série, n.º 1, Agosto de 1953, pp. 48-50.
- LEAL, João – *Etnografias Portuguesas (1870-1970)*. *Cultura popular e identidade nacional*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.
- LEAL, Mendes – «Visconde d'Almeida Garrett», *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, Lisboa, ano V, Abril de 1864, pp. 1-8.
- LEAL JÚNIOR, J. S. Mendes – «Teatros», *Revista Universal Lisbonense*, Lisboa, tomo II, 1842-1843, pp. 235-236.
- LEAL JÚNIOR, Mendes – «Apontamentos para uma questão de arte», in: Ernesto Biester, *A Redenção*. Lisboa, 1856, pp. VII-XXX.
- LEÃO, Francisco da Cunha – *Ensaio de Psicologia Portuguesa*. Porto, Guimarães Editora, 1971.
- LEÃO, Francisco da Cunha – *O Enigma Português*. Lisboa, Guimarães & C.ª Editores, 1960.
- LINO, Raul – *A Casa Portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1929. Publicação para a Exposição Portuguesa em Sevilha.
- LINO, Raul – *Casas Portuguesas*. 9.ª edição, feita a partir da 5.ª edição, última revista pelo autor, publicada em 1954. Lisboa, Cotovia, cop. 1992. 1.ª edição, 1933.
- LINO, Raul – Duas cartas para Oliveira Salazar, originalmente publicadas em: Nuno Rosmaninho, *O Poder da Arte. O Estado Novo e a cidade universitária de Coimbra*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2006.
- LINO, Raul – «Os edifícios escolares de Raul Lino», *Atlântida. Mensário artístico, literário e social para Portugal e Brasil*, Lisboa, ano I, vol. I, 15 de Fevereiro de 1916, n.º 4, pp. 332-336.
- LINO, Raul – *L'Évolution de l'Architecture Domestique au Portugal. Essai*. Lisbonne, Institut Français au Portugal, 1937.
- LINO, Raul; ABELHO, Azinhal – «A geração contemporânea de Salazar, a geração da ordem, diz de sua justiça. I – O pintor José Amaro», *Bandarra. Semanário da vida portuguesa*, Lisboa, ano I, n.º 39, 7 de Dezembro de 1935, p. 8. Entrevista.
- LINO, Raul – *Não é Artista Quem Quer*. Edição de Constança Vaz Pinto. Lisboa, O Independente, 2004.

- LINO, Raul – *A Nossa Casa. Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*. 3.ª edição, com um prefácio de Manuel de Sousa Pinto. 3.ª ed. S.l., s.e., s.d. [Lisboa, Atlântida, 1918.]
- LINO, Raul – «Uma carta de Raul Lino», *Atlântida*, Lisboa, ano I, vol. I, n.º 3, 15 de Janeiro de 1916, pp. 279-281.
- LINO, Raul; TRIGUEIROS, Luiz Forjaz – «Raul Lino», *Bandarra. Semanário da vida portuguesa*, Lisboa, ano I, n.º 29, 28 de Setembro de 1935, p. 3. Entrevista.
- LOESEVITZ, João – «Arte e Estado», *Revista Crítica das Belas-Artes*, Lisboa, n.º 2, 1 de Dezembro de 1876, pp. 33-36.
- LOESEVITZ, João – «Nossa aspiração», *Revista Crítica das Belas-Artes*, Lisboa, n.º 1, 15 de Novembro de 1876, pp. 1-3.
- LOPES, A. Teixeira – *Ao Correr da Pena. Memórias de uma vida*. Publicadas e prefaciadas por B. Xavier Coutinho. Gaia, Câmara Municipal, 1968, pp. 534-535: «Uma apreciação estética».
- LOPES, Joaquim – *Do Regionalismo ao Nacionalismo na Arte*. Porto, 1940.
- LOPES-GRAÇA, Fernando – «Sobre o conceito de popular na música», *Vértice*, Coimbra, vol. IV, n.º 46, Maio de 1947, pp. 17-27.
- LOPES-GRAÇA, Fernando – *A Caça aos Coelho e Outros Escritos Polémicos*. Lisboa, Edições Cosmos, 1976.
- LOPES-GRAÇA, Fernando – *A Música Portuguesa e os seus Problemas*. Lisboa, Edições Cosmos, 1974.
- LOPES-GRAÇA, Fernando – *Viana da Mota. Subsídios para uma biografia incluindo 22 cartas ao autor*. Lisboa, 1949.
- LOURENÇO, Eduardo – *O Labirinto da Saudade. Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa, Publicações D. Quixote, 1978.
- LOYER, Françoise; TOULIER, Bernard (dir.) – *Le Régionalisme, Architecture et Identité*. Paris, Monum – Éditions du Patrimoine, 2001.
- LUCENA, Armando de – «A casa portuguesa. O vício e abuso dos telhados e telhadinhos», *Diário de Notícias*, Lisboa, ano 79, n.º 27902, sábado, 16 de Outubro de 1943, p. 1;
- LUCENA, Armando de – «Arquitectura rural portuguesa. O casal saloio. De todos os tipos de casa rural portuguesa é aquele que maior pureza de expressão ainda mostra», *Diário de Notícias*, Lisboa, ano 80, n.º 28094, domingo, 30 de Abril de 1944, p. 1.
- M., A. – «A arte e a literatura ao serviço da Pátria», *Diário de Coimbra*, Coimbra, ano XIII, n.º 4069, quinta-feira, 16 de Julho de 1942, p. 1.

- M., F. – «A casa de Coimbra», *O Despertar*, Coimbra, ano XXX, n.º 2945, 24 de Abril de 1946, p. 1.
- MACEDO, Diogo – «A arte nos séculos XIX e XX», in: João Barreira, dir., *Arte Portuguesa: Pintura*. S.l., Edições Excelsior, s.d., pp. 357-452.
- MACEDO, Diogo – «Arte indígena. Os artistas portugueses nas colónias», *O Mundo Português*, Lisboa, vol. II, n.ºs 19 e 20, Julho e Agosto de 1935, pp. 243-245.
- MACEDO, Diogo de – «Notas de arte», *Ocidente*, Lisboa, ano I, n. 3, Julho de 1938, pp. 439-451.
- MACEDO, Diogo – «Notas de arte», *Ocidente*, Lisboa, vol. X, n.º 29, Setembro de 1940, p. 445.
- MACEDO, Diogo – «Notas de arte – Argumentos e queixumes perdidos», *Ocidente*, Lisboa, vol. XIX, n.º 57, Janeiro de 1943, pp. 82-83.
- MACEDO, Diogo de – «Notas de arte – *L'Art Portugais*», *Ocidente*, Lisboa, vol. III, n.º 7, Novembro de 1938, p. 141.
- MACEDO, Diogo – «Notas de arte – Artistas portugueses do século XVII», *Ocidente*, Lisboa, vol. XIII, n.º 38, Junho de 1941, pp. 501-505.
- MACEDO, Diogo – «Notas de arte – Conferências de arte», *Ocidente*, Lisboa, vol. XIV, n.º 41, Setembro de 1941, pp. 435-436.
- MACEDO, Diogo – «Notas de arte – Exposição da Moderna Arquitectura Alemã», *Ocidente*, Lisboa, volume XV, n.º 44, Dezembro de 1941, pp. 438-439.
- MACEDO, Diogo – «Notas de arte – Invenção da pintura portuguesa», *Ocidente*, Lisboa, vol. XIII, n.º 36, Abril de 1941, pp. 109-115.
- MACEDO, Diogo – «Notas de arte – Nuno Gonçalves, o barroco e Portugal», *Ocidente*, Lisboa, vol. II, n.º 6, Outubro de 1938, pp. 455-457.
- MACEDO, Diogo – «Notas de arte – As pousadas portuguesas», *Ocidente*, Lisboa, vol. X, n.º 29, Setembro de 1940, pp. 450-451.
- MACEDO, Diogo – «Quatro novos escultores», *Panorama. Revista portuguesa de arte e turismo*, Lisboa, ano I, vol. I, n.º 4, Setembro de 1941, p. 14.
- MACEDO, Manuel de – «Nacionalização dos estilos», *Arte Portuguesa*, Lisboa, ano I, n.º 1, Janeiro de 1895, pp. 17-18, e n.º 2, Fevereiro de 1895, pp. 47-48. Artigo subscrito pelo pseudónimo Pin-Sel.
- MACHADO, Alsácia Fontes – «O artista tem nacionalidade?», *Pensamento*, Porto, ano VI, volume IV, n.º 68, Novembro de 1935, pp. 165-166.
- MAIO, Guerra – «A arte portuguesa nos nossos caminhos-de-ferro», *Revista de Turismo*, Lisboa, ano I, n.º 11, 5 de Dezembro de 1916, pp. 81-82.

- MALKIEL-JIRMOUNSKI, Myron – «O elemento nacional na arte», *Ocidente*, Lisboa, vols. LXVIII e LXIX, n.ºs 322, 323, 324, 325, 326, 328 e 329, Fevereiro, Março, Abril, Maio, Junho, Agosto e Setembro de 1965, pp. 82-90, 138-148, 173-180, 257-264, 294-304, 45-52 e 107-112. Artigos subordinados aos temas: «O que é “flamengo” na pintura flamenga» e assim sucessivamente em relação à pintura francesa, espanhola e chinesa, à pintura e arquitectura russas, à pintura bizantina e à arte irlandesa.
- MALTA, Dulce – *Museu Nacional de Arte Contemporânea. Um século de pintura e escultura portuguesa (1800-1900)*. Lisboa, MNAC, [1965], pp. 7-15.
- MALTA, Eduardo – *Nuno Gonçalves e Algumas Características da Escola Portuguesa de Pintura*. Lisboa, 1932. «Pequenos Ensaios Sobre Pintura», primeiro caderno.
- MARMELEIRA, José – «Joana Vasconcelos. Quem tem medo da artista colorida e bem-sucedida. Contra», *Público*, Lisboa, ano XXIII, n.º 8107, 19 de Junho de 2012, pp. 24-25.
- MARTIN, Paul-Louis – «Les facteurs d'évolution de la maison rurale au centre du Québec, de 1760 à 1870», in: Annie Antoine (org.), *La Maison Rurale en Pays d'Habitat Dispersé de l'Antiquité au XX^e siècle*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- MARTINS, Armando Alves – «A arquitectura no espaço e no tempo», *Correio de Coimbra*, Coimbra, ano XXIX, n.º 1485, 13 de Julho de 1951, p. 5.
- MARTINS, João Paulo – «Portuguesismo: nacionalismos e regionalismos na acção da DGEMN. Complexidade e algumas contradições na arquitectura portuguesa», in: AA. VV., *Caminhos do Património*, Lisboa, DGEMN, 1999, pp. 125-126.
- MARTINS, Oliveira – Carta publicada por Alberto de Oliveira, «O nacionalismo na literatura e as *Palavras Loucas*», *Lusitânia. Revista de estudos portugueses*, Lisboa, volume III, fascículo VII, Outubro de 1925, pp. 7-33.
- MARTINS-BARATA, José Pedro; *et al.* – «Acerca dos pseudo-dogmas dos arquitectos portugueses», *Cidade Nova*, Coimbra, III série, n.º 3, Dezembro de 1953, pp. 180-185.
- MATOS, Sérgio Campos – «Nação», *Ler História*, Lisboa, n.º 55, 2008, pp. 111-124.
- MATOS, Sérgio Campos – *Historiografia e Memória Nacional (1846-1898)*, Lisboa, Edições Colibri, 1998.
- MATTOS, Armando de – «Rurália. A habitação tradicional», *Mensário das Casas do Povo*, Lisboa, ano II, n.º 17, Novembro de 1947, pp. 17 e 20.
- MATTOSO, José – *A Identidade Nacional*. Lisboa, Gradiva, 1998.
- MECO, José – *O Azulejo em Portugal*. Lisboa, Publicações Alfa, 1989.

- MEDEIROS, Luísa – «Nacionalismo cosmopolita», *in*: Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa, Editorial Caminho, 2008, pp. 503-507.
- MEDINA, João – *Portuguesismo(s). Acerca da identidade nacional*. Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2006.
- MELO, Alexandre – «Na fronteira da globalização», *Via Latina*, publicação não periódica da Associação Académica de Coimbra, Fevereiro de 1990, pp. 65-66.
- MÉLONIO, Françoise – *Naissance et Affirmation d'une Culture Nationale. La France de 1815 à 1880*. Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- MESURET, Geneviève ; CULOT, Maurice – *Architectures de Biarritz et de la Côte Basque. De la Belle Époque aux années trente*. Mardaga, Archives d'Architecture du XX^e Siècle, 1990.
- MEXIA, J. Magalhães – «Monsaraz e o nacionalismo literário», *Estudos*, Coimbra, ano XXX, 1952, pp. 399-402.
- «Moderna Architectura Alemã. Recepção à Imprensa na Sociedade Nacional de Belas-Artes», *A Voz*, Lisboa, ano XV, n.º 5274, sexta-feira, 7 de Novembro de 1941, pp. 1 e 6.
- MONIZ, Egas – *A Folia e a Dor na Obra de José Malhoa*. Lisboa, 1955. Separata do *Boletim da Academia das Ciências de Lisboa*, vol. XXVII, Abril-Maio de 1955.
- MONIZ, Egas – *Silva Porto*. Separata de *O Médico*, s. l., n.º 9, 1950, pp. 5, 6, 9, 10, 12, 13 e 14.
- MONTEIRO, Emídio de Brito (pseud. João Sincero) – «Casa portuguesa. Renovação na arquitectura nacional», *Serões*, Lisboa, vol. II, n.º 10, Março de 1902, p. 209-216.
- MONTEIRO, Adolfo Casais – Resposta ao inquérito «Depõem críticos e artistas acerca da génese e da universalidade da arte moderna», *O Diabo*, Lisboa, ano V, n.º 240, 29 de Abril de 1939, p. 4.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva – *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e criação*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.
- MOODY, Ivan – «*Mensagens: Portuguese Music in the 20th Century*», *Tempo*, Cambridge University Press, new series, n.º 198, October 1996, pp. 2-10, URL: <http://www.jstor.org/stable/946288> .acedido em 13/01/2015.
- «Moradia portuguesa. Pelo arquitecto Ferreira da Costa», *A Arquitecto Portuguesa*, Lisboa, III série, ano XXXI, n.º 39, Junho de 1938, p. 16.
- «Moradia portuguesa. Pelo arquitecto João Simões», *A Arquitecto Portuguesa*, Lisboa, III série, ano XXXI, n.º 37, Abril de 1938, p. 16.

- MORAIS, Alberto de – «Bairro das Roseiras, do sr. Dr. José de Lacerda e as casas do sr. Álvaro Machado no Alto do Estoril. Arquitecto – Álvaro Machado», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano III, n.º 7, Julho de 1910, pp. 25-28.
- MOREIRA, Rafael – «A descoberta dos Painéis», in: AA.VV., *Nuno Gonçalves. Novos documentos*, Lisboa, Instituto Português dos Museus /Reproscan, 1994, pp. 33-34.
- MOURA, Leonel – «Segmentos de identidade», *Via Latina*, publicação não periódica da Associação Académica de Coimbra, Fevereiro de 1990, p. 66.
- NADAIS, Inês – «Eles foram para dentro lá fora», *Público*, Lisboa, n.º 9194, 19 de Junho de 2015, caderno «Ípsilon», pp. 18-21.
- NEGREIROS, Almada – «Mística colectiva», *Sudoeste*, Lisboa, n.º 1, Junho de 1935, pp. 30-31.
- NEGREIROS, Almada – «Vistas do SW», *Sudoeste*, Lisboa, n.º 2, Outubro de 1935, excertos das pp. 6-12.
- NEGREIROS, Almada – Resposta ao inquérito «Depõem críticos e artistas acerca da génese e da universalidade da arte moderna», *O Diabo*, Lisboa, ano V, n.º 240, 29 de Abril de 1939, pp. 4 e 8.
- NETO, Maria João Baptista – *Memória, Propaganda e Poder. O restauro dos monumentos nacionais (1929-1960)*. Porto, Faup, 2001.
- NETO, Maria João Baptista – «A propósito da descoberta dos Painéis de São Vicente de Fora. Contributo para o estudo e salvaguarda da pintura gótica em Portugal», *Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, Lisboa, n.º 2, 2003, pp. 219-260.
- NEVES, Abel Gouveia – «Arquitectura regionalista. Casa do Sr. Dr. António da Costa Ferreira Lemos Júnior em Águas Santas, Porto. Engenheiro Abel Gouveia Neves», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano XIX, n.º 7, Julho de 1926, pp. 25-28.
- NEVES, Henrique das – «Casa portuguesa», *Arte Portuguesa*, Lisboa, ano I, n.º 1, Janeiro de 1895, pp. 21-22.
- NEVES, Herculano; CASTRO, Celestino – «Em que se fala de uma pretendida feição nacional a dar à obra arquitectónica e tantas vezes invocada», *1.º Congresso Nacional de Arquitectura. Maio-Junho de 1948. Relatório da comissão executiva, teses, conclusões e votos do congresso*. Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1948, pp. 54-59.
- NEVES, José – *Comunismo e Nacionalismo em Portugal. Política, cultura e história no século XX*. Lisboa, Tinta-da-China, 2008.

- NEVES, José Acúrcio das – *Varietades Sobre Objectos Relativos às Artes e Manufacturas, Consideradas Segundo os Princípios da Economia Política*. In: «Obras completas de José Acúrcio das Neves», vol. 3, Porto, Edições Afrontamento, s.d..
- NIHIL, autor anónimo e COLARES, Nunes – «Casa portuguesa. Na última Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Arquitecto, Sr. Edmundo Tavares», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano VIII, n.ºs 9, 10 e 12, Setembro, Outubro e Dezembro de 1915, pp. 33-36, 37-40 e 45-48.
- NOBRE, Roberto – *Singularidades do Cinema Português*. Lisboa, Portugália Editora, s.d. [1964].
- NOGUEIRA, Vidal Caldas – «Cinema nacional?», *O Despertar*, Coimbra, ano XXXI, n.º 3054, 31 de Maio de 1947, pp. 1 e 4.
- NORA, Pierre (dir.) – *Les Lieux de Mémoire. II – La nation*. Tomo I. Paris, Gallimard, 1986.
- O “kolossal”», *O Século*, Lisboa, ano 54, n.º 18737, segunda-feira, 14 de Maio de 1934, p. 1.
- OLIVEIRA Alberto de – «O nacionalismo na literatura e as *Palavras Loucas*», *Lusitânia*, Lisboa, volume III, fascículo VII, Outubro de 1925, pp. 7-33.
- OLIVEIRA, Alberto de – *Palavras Loucas*. Porto, Livraria Civilização Editora, 1984.
- OLIVEIRA, Carlos Lobo – «Defesa da paisagem rural», *Panorama*, Lisboa, ano V, vol. V, ano de 1946, n.º 30, páginas inumeradas.
- OLIVEIRA, Guedes de – «Museus de mobiliário para o conselho de arte da terceira circunscrição», *Atlântida. Mensário artístico, literário e social, para Portugal e Brasil*, Lisboa, vol. V, n.º 21, [15 de Julho de 1917], pp. 752-760.
- OLIVEIRA, Luísa Soares – «Joana Vasconcelos. Quem tem medo da artista colorida e bem-sucedida. A favor», *Público*, Lisboa, ano XXIII, n.º 8107, 19 de Junho de 2012, pp. 24-25.
- OLIVEIRA, Manuel de – Depoimento em: Augusto Santos Silva e Vítor Oliveira Jorge (orgs.), *Existe uma Cultura Portuguesa? Mesa-redonda realizada na Casa das Artes (SEC, Porto) em 27 de Abril de 1992*. Porto, Edições Afrontamento, 1993, pp. 19-20.
- OLIVEIRA, Sara Dias – «Ovar vai ter tapetes de azulejo e esplanadas no centro da cidade», *Público*, Lisboa, ano XXV, n.º 9081, 24 de Fevereiro de 2015, p. 15.
- OREY, José d’ – «Arquitectura e nacionalismo», *Cidade Nova*, Coimbra, III série, n.º 1, Agosto de 1953, pp. 52-54.
- ORTIGÃO, Ramalho – «A arte nacional e a exposição do Grémio Artístico», *Revista Ilustrada*, 31 de Março de 1891, republicado em: Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa*. Vol. III. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1947, pp. 149-180.

- ORTIGÃO, Ramalho – *Arte Portuguesa*. 3 vols. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1943 e 1947.
- ORTIGÃO, Ramalho – «A arte portuguesa», *Revista Ilustrada*, 15 e 30 de Abril de 1890, reproduzido em: Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa*. Vol. III. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1947, pp. 135-145.
- ORTIGÃO, Ramalho – Carta publicada por Alberto de Oliveira, «O nacionalismo na literatura e as *Palavras Loucas*», *Lusitânia. Revista de estudos portugueses*, Lisboa, volume III, fascículo VII, Outubro de 1925, pp. 7-33.
- ORTIGÃO, Ramalho – «A conclusão do edifício dos Jerónimos», datado de 10 de Junho de 1897, republicado em: Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa*. Vol. III. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1947, pp. 199-268. Excertos das pp. 232-238.
- ORTIGÃO, Ramalho – *O Culto da Arte em Portugal*. Lisboa, Editor António Maria Pereira, 1896.
- ORTIGÃO, Ramalho – «A escultura em Portugal», *Serões*, Lisboa, II série, vol. I, n.º 1, Julho de 1905, pp. 1-8.
- ORTIGÃO, Ramalho – «A fábrica das Caldas da Rainha», artigo originalmente publicado na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 1891, e datado de 16 de Julho. Republicado em: Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa*. Vol. I. 2.ª ed. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1943, pp. 271-298. Excerto das pp. 271-277
- ORTIGÃO, Ramalho – «A pintura de Malhoa», *Serões*, Lisboa, II série, vol. II, n.º 10. Abril de 1906, reproduzido em: Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa*. Vol. II. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1943, pp. 219-242.
- ORTIGÃO, Ramalho – «A ressurreição de uma indústria», *Brasil-Portugal*, ano II, n.º 27, 1 de Março de 1900, reproduzido em: Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa*. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1943, pp. 243-264. Excerto das pp. 258-259.
- ORTIGÃO, Ramalho – «Os Jerónimos – Belém», *A Arte e a Natureza em Portugal*, Porto, vol. III, 1903, reproduzido em: Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa*. Vol. II. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1943, pp. 133-166.
- ORTIGÃO, Ramalho – «Silva Porto», *Arte Portuguesa*, Lisboa, ano I, n.º 2, Fevereiro de 1895, pp. 26-28.
- ORTIGÃO, Ramalho – «Silva Porto», *Diário da Manhã*, 15 de Outubro de 1879, republicado em: Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa*. Vol. III. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1947, pp. 35-44.
- ORTIGÃO, Ramalho – «Um brado a favor dos monumentos», in: Alice Nogueira Alves, *Ramalho Ortigão e o Culto dos Monumentos Nacionais no Século XIX*. Dis-

- sertação de doutoramento policopiada. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009, pp. 565-571.
- ORTIGÃO, Ramalho – «Uma alocução», palavras proferidas como presidente da Assembleia Geral do Grémio Artístico, na sessão solene de encerramento da Exposição e distribuição de prémios, em 25 de Abril de 1892, *in*: Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa*. Vol. III. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1947, pp. 183-184.
- ORTIGÃO, Ramalho – *O Culto da Arte em Portugal*. Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1896.
- ORTIGÃO, Ramalho; FREIRE, Luciano; PESSANHA, José – «Academia Real de Belas-Artes», *Boletim da Associação dos Arquitectos Civis e Arqueólogos portugueses*, Lisboa, 4.ª série, tomo XI, n.º 11, Julho a Setembro de 1909, pp. 721-725.
- PAMPLONA, Fernando de – «Belas-Artes – Malas-Artes. Exposição de Moderna Architectura Alemã. Aspectos gerais», *Diário da Manhã*, Lisboa, XI, 3786, terça-feira, 11 de Novembro 1941, p. 3.
- PAMPLONA, Fernando de – «Uma obra de arte: a Exposição do Mundo Português», *Ocidente*, Lisboa, volume XI, n.º 31, Novembro de 1940, pp. 164-180.
- PAMPLONA, Fernando de – *Rumos da Arte Portuguesa*. Porto, Portucalense Editora, 1944.
- PASCOAES, Teixeira de – *Arte de Ser Português*. Lisboa, Edições Roger Delraux, 1978. 1ª ed., 1915.
- PAULHAN, Frédéric Guillaume – *L'Esthétique du Paysage*. Paris, Librairie Félix Alcan, 1913.
- PEDRO, António – «História breve da pintura – 12», *Mundo Literário*, Lisboa, n.º 18, 7 de Setembro de 1946, pp. 15-16.
- PEDRO, António – *Grandeza e Virtudes da Arte Moderna. Resposta à agressão do sr. Ressano Garcia*. Folheto de 1939 republicado em *Colóquio-Artes*, Lisboa, II série, ano XXXII, n.º 87, Dezembro de 1990, pp. 13-17.
- PEDRO, António – Resposta ao inquérito «Depõem críticos e artistas acerca da génese e da universalidade da arte moderna», *O Diabo*, Lisboa, ano V, n.º 240, 29 de Abril de 1939, p. 4.
- PEIXOTO, Rocha – «A casa portuguesa», *Serões. Revista mensal ilustrada*, Lisboa, II série, vol. I, n.º 2, Agosto de 1905, pp. 106-110, n.º 3, Setembro de 1905, 209-214, e n.º 4, Outubro de 1905, pp. 318-322.
- PEIXOTO, Rocha – *Etnografia Portuguesa. Obra etnográfica completa*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990.

- PEREIRA, Gabriel – «Casa Portuguesa», *Arte Portuguesa*, Lisboa, ano I, n.º 1, Janeiro de 1895, pp. 1-2.
- PEREIRA, Gabriel – «Estética portuguesa», *Arte Portuguesa*, Lisboa, ano I, n.º 2, Fevereiro de 1895, pp. 25-26.
- PEREIRA, Nuno Teotónio (com a colaboração de José Manuel Fernandes) – «A arquitectura do Estado Novo de 1926 a 1959», *O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*. Lisboa, Fragmentos, 1987, volume II, pp. 323-357.
- PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da Arte Portuguesa*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1995. Três volumes.
- PEREIRA, Paulo; NUNES, Maria Leonor – «Paulo Pereira. O essencial da arte portuguesa», *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, ano XXXI, n.º 1065, 9 de Agosto de 2011, p. 35. Entrevista.
- PÉRIS – «Enxertos modernistas», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano XXVII, Junho de 1934, pp. 71-72.
- PESSANHA, José – «Arte portuguesa primitiva. O pintor Nuno Gonçalves e os painéis de S. Vicente», *Boletim da Associação dos Arqueólogos Portugueses*, Lisboa, 5.ª série, tomo XII, n.º 2, Abril a Junho de 1910, pp. 87-94.
- PESSANHA, José – «A pintura primitiva em Portugal», *Revista de Turismo*, Lisboa, ano III, n.º 57, 5 de Novembro de 1918, pp. 69-70.
- PESSANHA, José – «A Quinta Exposição no Grémio Artístico», *Arte Portuguesa*, Lisboa, ano I, n.º 4, Abril de 1895, pp. 94-95.
- PINA, Luís de – «As origens do românico em Portugal: sua evolução e significado nacional. (Conferência pelo Dr. Reynaldo dos Santos, na Sociedade Martins Sarmento, de Guimarães, na noite de 29 de Janeiro de 1927.)», *Ilustração Moderna*, Porto, ano II, n.º 11, Março de 1927, p. 262.
- PINHARANDA, João Lima – «Transforma-se o amador na coisa amada. Especificidade cultural na expressão plástica em Portugal?», *Via Latina*, publicação não periódica da Associação Académica de Coimbra, Fevereiro de 1990, pp. 61-63.
- PINHEIRO, Manuel Maria Bordalo – «O cego rabequista. Quadro original do sr. José Rodrigues. Escola portuguesa», *Literatura Ilustrada*, Coimbra, ano I, n.º 4, 22 de Janeiro de 1860, pp. 29-30.
- PINHEIRO, Manuel Maria Bordalo – «Duas palavras acerca do movimento artístico da Península», *Artes e Letras*, Lisboa, Março de 1872, pp. 34-35.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo – «Portugal na Exposição de Paris», *A Paródia*, Lisboa, ano I, n.ºs 1 e 2, 17 e 24 de Janeiro de 1900, pp. 5 e 3.
- PIN-SEL – Ver MACEDO, Manuel de.

- PINTO, Álvaro – «Notas e comentários [contra o fado]», *Ocidente*, Lisboa, vol. XVI, n.º 47, Março de 1942, pp. 409-410; vol. XVIII, n.º 53, Setembro de 1942, pp. 114-115; vol. XVIII, n.º 54, Outubro de 1942, pp. 241-242.
- PINTO, Álvaro – «Notas e comentários – Epidemia de traduções», *Ocidente*, Lisboa, vol. XX, n.º 62, Junho de 1943, p. 222.
- «A pintura avançada: como Arnaldo Ressano Garcia a vê e considera», *Ilustração*, Lisboa, ano XIV, n.º 327, 1 de Agosto de 1939, pp. 16-17.
- PIO, Ivete – *Alberto de Oliveira. Ideário nacional*. Aveiro, Universidade de Aveiro, 2012. Dissertação de mestrado policopiada.
- PIRES, António – «Afiml o que é a música portuguesa?», jornal *i*, Lisboa, ano I, n.º 227, quinta-feira, 28 de Janeiro de 2010, p. 4.
- POPESCU, Carmen – *Le Style National Roumanin. Construire une nation à travers l'architecture (1881-1945)*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- PORFÍRIO, José Luís – «De que falamos quando falamos de pintura em Portugal?», *Via Latina*, publicação não periódica da Associação Académica de Coimbra, Fevereiro de 1990, pp. 66-67.
- PORTAS, Nuno – Depoimento em: Augusto Santos Silva e Vítor Oliveira Jorge (orgs.), *Existe uma Cultura Portuguesa? Mesa-redonda realizada na Casa das Artes (SEC, Porto) em 27 de Abril de 1992*. Porto, Edições Afrontamento, 1993, pp. 50-54.
- PORTELA JÚNIOR, Severo – *Arte Antiga, Arte Moderna. Relatório apresentado à Junta de Educação Nacional*. Lisboa, 1936.
- PORTELA, Artur – *Francisco Franco e o «Zarquismo»*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997 (DL).
- «Portugal lá fora», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, III série, ano XXXII, n.º 51, Junho de 1939, p. 9.
- «A pousada de turismo em São Brás de Alportel. Pelo arquitecto Miguel Jacobetti», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, III série, ano XXXII, n.º 53, Agosto de 1939, pp. 10-14.
- «Prédio de rendimento em Coimbra. Arquitecto Edmundo Tavares», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, III série, ano XXXV, n.º 87, Junho de 1942, pp. 8-9.
- PROENÇA, Raul – «A arte é social?», *A Águia*, Porto, 1.ª série, ano I, n.º 2, 15 de Dezembro de 1910, p. 12.
- «Prof. Reynaldo dos Santos», *Fradique*, Lisboa, n.º 64, 25 de Abril de 1935, p. 1; Reynaldo dos Santos, «A famosa janela de Tomar não é de João de Castilho mas dos Arrudas», *Fradique*, Lisboa, n.º 65, 2 de Maio de 1935, pp. 1 e 2.

- «Projecto duma casa, para moradia própria a construir na povoação da Parede. Proprietário: Ex.^{mo} Sr. João Pimenta de Castro. Arquitecto: Exmo. Sr. Jacinto Marques Robalo», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, série II, ano XXII, n.º 5, Maio de 1929, pp. 41-43.
- «Projectos para os edifícios da Companhia de Seguros “A Nacional” nas cidades do Porto e Coimbra. Arquitecto: Francisco de Oliveira Ferreira», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, II série, ano XXII, n.º 9, Setembro de 1929.
- QUADROS, António – «Abcedário dogmático dos arquitectos portugueses», *Cidade Nova*, Coimbra, III série, n.º 2, Outubro de 1953, pp. 130-139.
- QUADROS, António – *António Ferro*. Lisboa, Panorama, 1963.
- QUADROS, António – «É possível criar uma escola portuguesa de arte moderna?», *Panorama*, Lisboa, III série, n.º 9, Março de 1958, pp. innumeradas.
- QUADROS, António – *Introdução a Uma Estética Existencialista*. Lisboa, Portugalíia, 1954.
- QUADROS, António – *Portugal, Razão e Mistério. I – Uma arqueologia da tradição portuguesa*. 2.^a ed. Lisboa, Guimarães Editores, 1988.
- QUEIRÓS, Eça de – Carta publicada por Alberto de Oliveira, «O nacionalismo na literatura e as *Palavras Loucas*», *Lusitânia. Revista de estudos portugueses*, Lisboa, volume III, fascículo VII, Outubro de 1925, pp. 7-33.
- QUENTAL, Antero de Quental, *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*. 5.^a ed. Lisboa, Ulmeiro, 1987.
- R. – «*Algumas Palavras Sobre a Evolução da Arte em Portugal* por José de Figueiredo», *Arte*, Porto, ano IV, n.º 44, 31 de Agosto de 1908, pp. 59-60.
- RACZYNSKI, Atanazy – *Les Arts en Portugal. Lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnées de documents*. Paris, Renouard et C.^{ie} Libraires-Éditeurs, 1846.
- RACZYNSKI, Atanazy – *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*. Paris, Jules Renouard et C.^{ie} Libraires-Éditeurs, 1847.
- RACZYNSKI, Atanazy – *Les Arts en Portugal. Lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnées de documents*. Paris, Renouard et C.^{ie} Libraires-Éditeurs, 1846.
- RAMOS, Carlos – «Arquitectura. Um palácio da Academia Nacional de Belas-Artes. Memória elucidativa e justificativa. Prova de concurso para o lugar de professor da 4.^a cadeira da Escola de Belas-Artes de Lisboa. 24 de Agosto de 1933. Algumas palavras e o seu verdadeiro significado», *Sudoeste*, Lisboa, n.º 3, Novembro de 1935, pp. 36-37.

- RAMOS, Feliciano – «Eugénio de Castro e a poesia nova. VI – As *Palavras Loucas* de Alberto de Oliveira e a valorização de Portugal», *Ocidente*, Lisboa, vol. XVII, n.º 52, Agosto de 1942, pp. 465-480.
- RAMOS, Manuel – «Apreciação crítica» a: César das Neves e Gualdino de Campos, *Cancioneiro de Músicas Populares. Contendo letra e música de canções, serenatas, chulas, danças, descantes, cantigas dos caminhos e das ruas, fados, romances, hinos nacionais, cantos patrióticos, cânticos religiosos de origem popular, cânticos litúrgicos popularizados, canções políticas, cantilenas, cantos marítimos, etc. e canções estrangeiras vulgarizadas em Portugal. Coleção recolhida e escrupulosamente trasladada para canto e piano por César das Neves. Coordenada a parte poética por Gualdino de Campos*. Vol. III. Porto, Empresa Editora César, Campos e C.ª, 1898, pp. V-VIII.
- RAMOS, Rui – *O Cidadão Keil*. Lisboa, Dom Quixote, 2010.
- RAPOSO, Hipólito – «Formas, sons, imagens – José Malhoa», *Integralismo Lusitano*, Lisboa, vol. II, fasc. VII, Outubro de 1933, pp. 418-419.
- RAPOSO Hipólito – *Sentido do Humanismo*. Coimbra, Tipografia França Amado, 1914.
- RAPOSO, Hipólito – «Sobre telas do Ultramar», *Acção Nacional*, Anadia, ano VI, n.º 263, 16 de Dezembro de 1939, p. 2. Artigo transcrito do jornal *A Voz*.
- REBELO, J. Correia – «Equívocos e paradoxos», *Cidade Nova*, Coimbra, III série, n.º 1, Agosto de 1953, pp. 44-45.
- RÉGIO, José – «Problemas da crítica literária», *Ocidente*, Lisboa, vol. XIX, n.º 60, Abril de 1943, pp. 434-438.
- RÉGIO, José – «Problemas da crítica literária», *Ocidente*, Lisboa, vol. XX, n.º 61, Maio de 1943, pp. 73-78.
- REIS, Carolina – «Calçada portuguesa: tradição ou maldição?», *Público*, Lisboa, n.º 2212, 21 de Março de 2015, revista «E», p. 7.
- REIS, Jaime Batalha – *O Descobrimento do Brasil Intelectual Pelos Portugueses do Século XX*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988. Organização, prefácio e notas de Elza Miné.
- «A ressurreição de um grande pintor. As tábuas de Nuno Gonçalves», *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 223, 30 de Maio de 1910, pp. 691-696.
- RIBEIRO, António Pinto – «Uma identidade sem fronteiras», *Público*, Lisboa, 5 de Agosto de 2011, caderno «Ípsilon», p. 39.
- RIBEIRO, Aquilino – «A arte em Portugal», *Alma Nacional*, Lisboa, n.º 19, 16 de Junho de 1910, pp. 289-294 e 298. Artigo republicado em: Aquilino Ribeiro,

- Páginas do Exílio. Cartas e Crônicas de Paris: 1908-1914.* Recolha de textos e organização de Jorge Reis. Lisboa, Vega, DL 1988, pp. 73-79.
- RIBEIRO, Irene – *Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitectura.* Porto, FAUP Publicações, 1994.
- ROBINSON, J. C. – *A Antiga Escola Portuguesa de Pintura. Com notas acerca dos quadros existentes em Viseu e Coimbra e atribuídos por tradição a Grão Vasco. Edição portuguesa publicada por ordem e a expensas da Sociedade Promotora das Belas-Artes em Portugal pelo Marquês de Sousa Holstein.* Lisboa, Tipografia Universal, 1868.
- RODRIGUES, António – «A propósito da identidade temporal na arte portuguesa contemporânea», *Via Latina*, publicação não periódica da Associação Académica de Coimbra, Fevereiro de 1990, pp. 64-65.
- RODRIGUES, Maria Dalila Aguiar – *Modos de Expressão na Pintura Portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542).* Coimbra, Faculdade de Letras, 2000. 2 vols. Dissertação de doutoramento policopiada.
- RODRIGUES, Paulo Simões – «The science of architecture representations of Portuguese national architecture in the 19th century world exhibitions: archetypes, models and images», *Quaderns d'Història de l'Enginyeria*, Barcelona, volume XIII, 2012, pp. 25-34.
- ROSAS, Lúcia Maria Cardoso; PEREIRA, Maria da Conceição Meireles – «Arte e nacionalidade. Uma proposta de Yriarte a propósito da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882», *Revista da Faculdade de Letras. História*, Porto, II série, vol. VIII, 1991, pp. 327-338.
- ROSAS, Lúcia Maria Cardoso – *Monumentos Pátrios. A arquitectura religiosa medieval. Património e restauro (1835-1928).* Dois volumes. Porto, Faculdade de Letras, 1995. Dissertação de doutoramento policopiada.
- ROSMANINHO, Nuno – *O Poder da Arte. O Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra.* Coimbra, Imprensa da Universidade, 2006.
- ROSMANINHO, Nuno – «Recepção da arte nazi em Portugal», in: Mário Matos e Orlando Grossegeisse (org.), *Zonas de Contacto. Estado Novo / III Reich.* Perafita, TDP Edições, 2011, pp. 95-121.
- ROSSA, Walter – *A Urbe e o Traço. Uma década de estudos sobre o urbanismo português.* Coimbra, Livraria Almedina, 2002.
- Roteiro da Arte Portuguesa*, s. l., Campanha Nacional de Educação de Adultos, s. d. A página de rosto apresenta o título *Roteiro de Arte Portuguesa*.
- RÚBENS – «O ressurgimento do estilo manuelino», *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, II série, n.º 653, 26 de Agosto de 1918, p. 178.

- S., F. P. – «Um nacionalismo popular», *Vértice*, Coimbra volume V, n.º 56-57, Abril e Maio de 1948, p. 372.
- SAA, Mário – *A Invasão dos Judeus*. S.l., s.e., s.d. [1925?]
- SALAZAR, António de Oliveira – Prefácio a: António Ferro, *Salazar. O homem e a sua obra*. [Lisboa,] Empresa Nacional de Publicidade, [1933]..
- SANCHEZ, Sebastião Formosinho – «A chamada ao nacionalismo e ao português, em 1940, era autenticamente feroz: era galos de Barcelos por todo o lado... – recorda Formosinho Sanchez», *Arquitectura*, Lisboa, n.º 130, Maio de 1974, pp. 4-7.
- SANTA-RITA, Gonçalo de – «O conceito de nacionalismo artístico», *O Diabo*, Lisboa, ano V, n.º 227, 28 de Janeiro de 1939, p. 3.
- SANTOS, Luís Reis – «Sobre o relato da sua conferência, Luís Reis Santos escreve a *Fradique* uma carta», *Fradique*, Lisboa, ano I, n.º 9, 5 de Abril de 1934, pp. 3 e 6.
- SANTOS, Reynaldo dos – «Afonso Lopes Vieira. O artista e o homem», *Boletim da Academia de Belas-Artes*, Lisboa, n.º XVI, 1947, pp. 5-21.
- SANTOS, Reynaldo dos – *A Arquitectura em Portugal*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1929.
- SANTOS, Reynaldo dos – *L'Art Portugais*. Lisboa e Porto, Academia Nacional de Belas-Artes, 1949.
- SANTOS, Reynaldo dos – «A arte», in: Albino Forjaz de Sampaio [dir.], *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*. Vol. III. Paris e Lisboa, Livrarias Aillaud & Bertrand, s. d., pp. 118-120.
- SANTOS, Reynaldo dos – «A arte medieval. Arquitectura, iluminura, artes menores», in: Albino Forjaz de Sampaio dir., *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*. Vol. I. Paris e Lisboa, Livrarias Aillaud & Bertrand, s. d., pp. 72-77.
- SANTOS, Reynaldo dos – *O Azulejo em Portugal*. Lisboa, Editorial Sul Limitada, 1957.
- SANTOS, Reynaldo dos – «Carácter da arte portuguesa através dos tempos», *Colóquio. Revista de artes e letras*, Lisboa, n.º 14, Julho de 1961, pp. 15-21 e 64.
- SANTOS, Reynaldo dos – *Conferências de Arte. 2.ª série*. Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1943.
- SANTOS, Reynaldo dos – *A Escultura em Portugal. II: Séculos XVI a XVIII*. Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1950.
- SANTOS, Reynaldo dos – *O Estilo Manuelino*. Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1952.
- SANTOS, Reynaldo dos – «Homenagem à memória do Dr. José de Figueiredo», *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, Lisboa, n.º III, 1938, p. 9.

- SANTOS, Reynaldo dos – «Homenagem à memória do Dr. José de Figueiredo no Museu das Janelas Verdes em 19 de Fevereiro de 1938 pelo presidente da Academia Dr. Reynaldo dos Santos», *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, Lisboa, vol. III, 1938 [sic], pp. 9-29.
- SANTOS, Reynaldo dos – *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*. 3 vols. [Lisboa], Empresa Nacional de Publicidade, s.d. [1963-1970]
- SANTOS, Reynaldo dos – «A pintura da segunda metade do século XVI ao final do século XVII», in: João Barreira, dir., *Arte Portuguesa: Pintura*. S.l., Edições Excelsior, s.d., pp. 257-320.
- SANTOS, Reynaldo dos – *Os Primitivos Portugueses (1450-1550)*. Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1940.
- SANTOS, Reynaldo dos – *Ramalho Ortigão*. Lisboa, Câmara Municipal, 1935.
- SANTOS, Reynaldo dos – *O Românico em Portugal*. [Lisboa], Editorial Sul Limitada, 1955.
- SANTOS, Reynaldo dos – *O Significado da Pintura Portuguesa do Século XVII. Conferência*. Lisboa, 1953. Separata da *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, 2.^a série, tomo IX.
- SARAIVA, António José – *A Cultura em Portugal*. Amadora, Livraria Bertrand, 1982.
- SARDINHA, António – «A autenticidade de Grão Vasco», *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, II série, 2 de Julho de 1906, pp. 598-605.
- SENA, António – *História da Imagem Fotográfica em Portugal (1839-1997)*. Porto, Porto Editora, 1998.
- SEQUEIRA, Matos – «Les arts mineurs», in: Reynaldo dos Santos, *L'Art Portugais*. Lisboa e Porto, Academia Nacional de Belas-Artes, 1949, pp. 91-109-
- SÉRGIO, António – *Correspondência Para Raul Proença*. Lisboa, Publicações Dom Quixote e Biblioteca Nacional, 1987. Organização e introdução de José Carlos González.
- SERRÃO, Vítor – *A Pintura na Época dos Descobrimentos. Resumo da palestra apresentada ao XI Encontro de Professores de História da Zona Centro - Figueira da Foz, 28 a 30 de Abril de 1993*. Três páginas policopiadas.
- SERRÃO, Vítor – *A Cripto-História da Arte. Análise de obras de arte inexistentes*. Lisboa, Livros Horizonte, 2001.
- SILVA, A. A. Baldaque da – «Nacionalização da arte portuguesa», *Arte Portuguesa*, Lisboa, ano I, n.º 6, Junho de 1895, p. 126.
- SILVA, Ana Cristina Nogueira da; HESPANHA, António Manuel – «A identidade portuguesa», in: António Manuel Hespánha (dir.), *O Antigo Regime (1620-1807)*. Lisboa, Círculo de leitores, 1993, pp. 19 e 24.

- SILVA, Augusto Santos; JORGE, Vítor Oliveira (orgs.) – *Existe uma Cultura Portuguesa? Mesa-redonda realizada na Casa das Artes (SEC, Porto) em 27 de Abril de 1992*. Porto, Edições Afrontamento, 1993.
- SILVA, Jorge Henrique Pais da – *Páginas de História da Arte*. Lisboa, Editorial Estampa, 1993. 2 vols.
- SILVA, L. A. Rebelo da – «A Epifania», *Jornal de Belas-Artes*, Lisboa, tomo I, n.º III, Dezembro de 1843, pp. 3-4.
- SILVA, Manuel Deniz – «O projecto nacionalista do *Renascimento Musical* (1923-1946): “reaportuguesar” a música portuguesa», *Ler História*, Lisboa, n.º 46, 2004, pp. 27-57.
- SILVA, Manuel Emygdio da – *Cousas e Lousas. Crónicas. 1903-1910*. Volume I. Lisboa, Edição comemorativa do centenário do nascimento do autor, 1958.
- SILVA, Mónica Leal da – «Não é só futebol», *Público*, Edição Porto, ano XXIII, n.º 8122, quarta-feira, 4 de Julho de 2012, p. 47.
- SILVEIRA, A. de Mattos – «Da arte clássica à arte revolucionária», *Alma Nacional*, Lisboa, n.º 20, 23 de Junho de 1910, pp. 312-315.
- SIMÃO, Carla Sofia de Matos – *Em Busca da Identidade Cultural Portuguesa Reflectida no Design de Produtos*. Covilhã, Faculdade de Engenharia da Universidade da Beira Interior, 2010. Dissertação de mestrado policopiada.
- SIMÕES, Augusto Filipe – *Escritos Diversos*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1888.
- SIMÕES, Isabel do Carmo Sousa – *Ramalho Ortigão e a Arte. Ideário nacional*. Universidade de Aveiro, 2008. Dissertação de mestrado policopiada.
- SIMÕES, João Gaspar – «Nacionalismo em literatura», *Presença*, Coimbra, n.º 7, 8 de Novembro de 1927, pp. 1-2.
- SIMÕES, João Gaspar – Resposta ao inquérito «Depõem críticos e artistas acerca da génese e da universalidade da arte moderna», *O Diabo*, Lisboa, ano V, n.º 240, 29 de Abril de 1939, pp. 4-5.
- SIMÕES, Veiga – «A nova geração do neolusitanismo», *Os Serões*, Lisboa, n.º 51, Setembro de 1909, pp. 201-211.
- SIMÕES, Veiga – *A Nova Geração. Estudo sobre as tendências actuais da literatura portuguesa*. Coimbra, F. França Amado Editor, 1911.
- SOUSA HOLSTEIN, Marquês de – «Grão Vasco e a história da arte em Portugal», *Artes e Letras*, Janeiro e Fevereiro de 1872.
- SOUSA HOLSTEIN, Marquês de – *Catálogo Provisório da Galeria Nacional de Pintura Existente na Academia Real das Belas-Artes de Lisboa*. Lisboa, Publicado por Ordem da Mesma Academia, 1868.

- TABORDA, José da Cunha – *Memória dos Mais Famosos Pintores Portugueses, e dos Melhores Quadros Seus*. Apêndice à tradução de: Michael Prunetti, *Regras da Arte da Pintura. Com breves reflexões críticas sobre os caracteres distintivos de suas escolas, vidas e quadros de seus mais célebres professores*. Lisboa, Na Impressão Régia, 1815.
- TAVARES, Edmundo – *A Habitação Portuguesa. Casas modernas. Cidade, campo, beira-mar, montanha*. S.l., s.e., s.d. [c. Abril de 1946].
- TAVARES, Edmundo – «Palestras de arquitecto», *Diário de Coimbra*, Coimbra, ano XVIII, n.º 5664, quinta-feira, 29 de Janeiro de 1948, p. 1.
- TÁVORA, Fernando – Depoimento em: Augusto Santos Silva e Vítor Oliveira Jorge (orgs.), *Existe uma Cultura Portuguesa? Mesa-redonda realizada na Casa das Artes (SEC, Porto) em 27 de Abril de 1992*. Porto, Edições Afrontamento, 1993, pp. 90-95.
- TÁVORA, Fernando – «Para uma Arquitectura e um Urbanismo portugueses», *O Comércio do Porto*, Porto, ano XCIX, n.º 233, terça-feira, 25 de Agosto de 1953, p. 5.
- TÁVORA, Fernando – *O Problema da Casa Portuguesa*. Lisboa, 1947. «Cadernos de Arquitectura», n.º 1. Organização e edição de Manuel João Leal.
- TELMO, Cottinelli – «Arquitectura nacional – arquitectura internacional», *1.º Congresso Nacional de Arquitectura. Maio-Junho de 1948. Relatório da comissão executiva, teses, conclusões e votos do congresso*. Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1948, pp. 61-65.
- TELMO, Cottinelli – «Caminhos-de-Ferro Portugueses. Novo edifício de passageiros na Estação do Carregado. Arquitecto EBAL José Ângelo Cottinelli Telmo», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano XXVI, n.º 11, Novembro de 1933, pp. 101-103. Por lapso, vem indicada a data de Setembro de 1933.
- TELMO, Cottinelli – «Casa de seis compartimentos para o sul do país», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano XXVI, n.º 6, Junho de 1933, pp. 41-42.
- TELMO, Cottinelli; RAMOS, Carlos – «[Um estilo português de arquitectura moderna]», in: Pedro Vieira de Almeida, *A Arquitectura no Estado Novo. Uma leitura crítica. Os concursos de Sagres*. Lisboa, Livros Horizonte, 2002.
- TELMO, Cottinelli; CARVALHO, Rodrigues de – Pareceres no âmbito da Comissão Administrativa do Plano de Obras da Cidade Universitária de Coimbra, in: Nuno Rosmaninho, *O Poder da Arte. O Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra*, dissertação de doutoramento policopiada, Coimbra, Faculdade de Letras, 2001, vol. II, pp. 175-180.

- THIESSE, Anne-Marie – *A Criação das Identidades Nacionais*. Lisboa, Temas e Debates, 2000.
- TORGAL, Luís Reis (coord.) – *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*. Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.
- TORGAL, Luís Reis – *Estados Novos, Estado Novo. Ensaios de história política e cultural*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2009. Dois volumes.
- TORGAL, Luís Reis; ROQUE, João Lourenço (coord.) – *O Liberalismo (1807-1890)*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1993.
- TORGAL, Luís Reis; MENDES, José Maria Amado; CATROGA, Fernando – *História da História em Portugal (Séculos XIX-XX)*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1996.
- «Transforma-se o amador na coisa amada. Especificidade cultural na expressão plástica em Portugal?», *Via Latina*, Coimbra, Associação Académica, Fevereiro de 1990, pp. 61-68.
- «Transformação dum velho construção abarracada, numa bela vivenda em estilo português. Projecto do grupo artístico da “Arquitectura Portuguesa”», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, II série, ano XXIII, n.º 4, Abril de 1930, pp. 25-26.
- TRIGUEIROS, Luís Forjaz – «Trinta anos de cultura nacional», *Panorama*, Lisboa, III série, n.º 2, Junho de 1956, pp. inumeradas.
- TÚLIO, António da Silva – «Arqueologia portuguesa», *Revista Universal Lisbonense*, Lisboa, vol. 10, 18 de Agosto de 1842, pp. 541-542.
- «A última palavra do modernismo», *Civilização*, Porto, n.º 38, Agosto de 1931.
- «Uma casa em estilo modernista. Projecto de A. R. Silva Júnior», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano XXVI, n.º 10, Outubro de 1933, pp. 88-89.
- «Uma casa moderna. Projecto do engenheiro civil Carlos Sellerier», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, II série, ano XXV, n.º 1, Janeiro de 1932.
- «Uma casa moderna para o sul do país. Projecto de Cottinelli Telmo]», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, II série, ano XXVI, n.º 7, Julho de 1933, pp. 53-54.
- «Uma “casa portuguesa” nas Azenhas do Mar», *Revista de Turismo*, Lisboa, ano II, n.º 39, 5 de Fevereiro de 1918, p. 120.
- «Uma casa portuguesa no “Casal da Freixieira» por J. Pereira da Silva», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, III série, ano XXXV, n.º 94, Janeiro de 1943, pp. 10-13.
- «Uma casa portuguesa. Por J. Pereira da Silva», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, III série, ano XXXIV, n.º 80, Novembro de 1941, pp. 13-15.
- «Uma habitação moderna. Original da “Arquitectura Portuguesa”», *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, II série, ano XXIV, n.º 2, Fevereiro de 1931, pp. 13-14.

- «Uma moradia portuguesa pelo distinto arquitecto António Varela», *Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, n.º 41, Agosto de 1938, pp. 10-13.
- «Uma moradia portuguesa. Arq. J. António de Aguiar», *A Arquitecto Portuguesa*, Lisboa, III série, ano XXXI, n.º 46, Janeiro de 1939, pp. 16-19.
- Uma moradia portuguesa pelo distinto arquitecto António Varela», idem, n.º 41, Agosto de 1938, pp. 10-13.
- VARGAS, António Pinho – *Música e Poder. Para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*. Coimbra, Faculdade de Economia, 2010. Dissertação de doutoramento policopiada.
- VARGAS, António Pinho; ALVES, Clara Ferreira – «António Pinho Vargas. “O que eu faço também é Património Imaterial”», *Expresso*, Lisboa, 28 de Janeiro de 2012, «Revista», pp. 34-41. Entrevista.
- VARGAS, António Pinho; PARAÍSO, Manuela – «António Pinho Vargas. A invisibilidade da música portuguesa», *JL. Jornal de letras, artes e ideias*, Lisboa, ano XXXI, n.º 1056, 2 de Março e 5 de Abril de 2011, p. 28. Entrevista.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo – *Notícia Histórica e Descritiva do Mosteiro de Belém. Com um glossário de vários termos respectivos principalmente à arquitectura gótica*. Lisboa, Tipografia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 1842.
- VASCONCELOS, Flório de – «Escândalo nas ruas de Lisboa», *Cidade Nova*, Coimbra, III série, n.º 1, Agosto de 1953, pp. 46-48.
- VASCONCELOS, Flório de – «Depois do futurismo», *Cidade Nova*, Coimbra, V série, n.º 1-2, Janeiro e Março de 1957, pp. 74-81.
- VASCONCELOS, Joana; DUARTE, Luís Ricardo – «Joana Vasconcelos. Em Veneza, num cacilheiro», *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, ano XXXIII, n.º 1111, de 1 a 14 de Maio de 2013, pp. 18-21. Entrevista.
- VASCONCELOS, Joana (entrevistada); MÃE, Valter Hugo (entrevistado); CRUZ, Valdemar (entrevistador) – «Portugal está irritante?», *Expresso*, Lisboa, n.º 2073, 21 de Julho de 2012, p. 21.
- VASCONCELOS, Joaquim de – *Cartas de Joaquim de Vasconcelos*. Lisboa, Edições Marques Abreu, s.d. [1973?]
- VASCONCELOS, Joaquim de – Comentários em: Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*. Primeira edição completa, comentada por Joaquim de Vasconcelos. Porto, Edição da Renascença Portuguesa, 1918.
- VASCONCELOS, Joaquim de – *História da Arte em Portugal. Estudos publicados sob a direcção de Joaquim de Vasconcelos. Sexto estudo: Da Arquitectura Manuelina*.

- Conferência realizada na Exposição Distrital de Coimbra*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1885.
- VASCONCELOS, Joaquim de – *A Pintura Portuguesa nos Séculos XV e XVI*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1929. 1.^a edição: Porto, 1881.
- VASCONCELOS, Joaquim de – «A pintura portuguesa nos séculos XV e XVI. Segundo ensaio. Grão Vasco», in: Pinho Leal, Portugal Antigo e Moderno, volume XI, organizado por Pedro Augusto Ferreira, Lisboa, Livraria Editora de Tavares Cardoso & Irmão, 1890, pp. 1854-1883.
- VASCONCELOS, Joaquim de – *Da Architectura Manuelina*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1885.
- VASCONCELOS, Joaquim de – *O Ensino da História da Arte nos Liceus e as Excursões Escolares*. Porto, Tipografia de A. J. da Silva Teixeira Sucessores, 1908.
- VASCONCELOS, Joaquim de – *Ourivesaria e Joalharia Portuguesas*. Porto, 1912.
- VELOSO, Agostinho – «Arte abstracta e culto religioso», *Brotéria*, Lisboa, vol. LXIV, 1957, pp. 136-158.
- VELOSO, Agostinho – «Equívocos de certa arte moderna», *Brotéria*, Lisboa, vol. LXV, 1957, pp. 579-605.
- VELOSO, Agostinho – «A farsa surrealista», *Brotéria*, Lisboa, vol. LXII, 1956, pp. 391-406.
- VELOSO, Agostinho – «A quantidade contra a qualidade em arte», *Brotéria*, Lisboa, vol. LXIII, 1956, pp. 543-556.
- VELOSO, Agostinho – «O surrealismo na arte religiosa», *Brotéria*, Lisboa, vol. LXII, 1956, pp. 643-658.
- VERDELHO, Telmo dos Santos – *As Palavras e as Ideias na Revolução Liberal de 1820*. Coimbra, INIC, 1981.
- VIANA, Mário Gonçalves – «A casa portuguesa», *Civilização*, Porto, n.º 51 Setembro de 1932, pp. 56-60.
- VICENTE, Arlindo – Resposta ao inquérito «Depõem críticos e artistas acerca da génese e da universalidade da arte moderna», *O Diabo*, Lisboa, ano V, n.º 240, 29 de Abril de 1939, p. 4.
- VIEIRA, Afonso Lopes – *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, Manuel Cunha – «As sedes das casas do povo», *Mensário das Casas do Povo*, Lisboa, ano I, n.º 9, Março de 1947, pp. 1314.

- VILLAS, F. Fernandes – «Aspectos de Lisboa. O perigo da circulação desordenada. A desnacionalização dos gostos e dos costumes», *Revista de Turismo*, Lisboa, ano IV, n.º 86 a 88, Janeiro e Fevereiro de 1920, p. 107.
- VITERBO, Sousa – «Anotações artísticas e arqueológicas», *Boletim da Associação dos Arqueólogos Portugueses*, Lisboa, 5.ª série, tomo XII, n.º 12, Outubro a Dezembro de 1912, pp. 561-565. Artigos originalmente publicados no *Diário de Notícias* e coligidos pela filha de Sousa Viterbo. Outros artigos apresentados sob aquela epígrafe encontram-se no tomo XII, n.º 10, Abril a Junho de 1912, pp. 439-450, n.º 11, Junho a Setembro de 1912, pp. 489-508, e n.º 12, Outubro a Dezembro de 1912, pp. 555-573.
- VITERBO, Sousa – «Anotações críticas e arqueológicas», *Boletim da Associação dos Arquitectos Civis e Arqueólogos portugueses*, Lisboa, 5.ª série, tomo XII, n.º 12, Outubro a Dezembro de 1912, pp. 561-570.
- VITERBO, Sousa – *Cem Artigos de Jornal. Insetos no «Diário de Notícias» de Lisboa e pela empresa deste jornal publicados em homenagem ao seu extinto colaborador*. Lisboa, Tipografia Universal, 1912.
- VITERBO, Sousa – *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses ou a Serviço de Portugal*. Três volumes. Lisboa, Imprensa Nacional, 1899, 1904 e 1922.
- WALTER, François – *Les Figures Paysagères de la Nation. Territoire et paysage en Europe (16^e-20^e siècle)*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2004.

A DERIVA NACIONAL DA ARTE.
PORTUGAL, SÉCULOS XIX-XXI

Autor: Nuno Rosmaninho

Capa: Sal Design Studio

© Nuno Rosmaninho
Edições Húmus, Lda., 2018
End.Postal: Apartado 7081
4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão
Tel. 926 375 305
humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde – V. N. Famalicão
1.ª edição: Outubro de 2018
Depósito Legal n.º 446267/18
ISBN: 978-989-755-364-6

Apoios:

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

universidade de aveiro



cllc

centro de línguas, literaturas e culturas

2



C E N T R O
C E N T R O D E E S T U D O S
I N T E R D I S C I P L I N A R E S
D O S S É C U L O S X I X
U N I V E R S I D A D E D E C O I M B R A

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia, IP) no âmbito do Projecto UID/ELT/04188/2016.

ISBN 978-989-755-349-3



9 789897 553493



cllc
universidade de aveiro
centro de línguas, literaturas e culturas

2



F. C. S. D.
CENTRO DE ESTUDOS
DE LINGÜÍSTICA E DE
LINGÜÍSTICA DE COIMBRA

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia

www.fct.pt