

MIGUEL BANDEIRA, MOISÉS DE LEMOS
MARTINS & MADALENA OLIVEIRA

sopasbandeira@gmail.com; moiseslmartins@gmail.
com; madalena.oliveira@ics.uminho.pt

CENTRO DE ESTUDOS DE COMUNICAÇÃO E SOCIEDADE
(CECS), UNIVERSIDADE DO MINHO

MORFOLOGIAS URBANAS E ARQUITETURA DA EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS (1940) DESDE O POSTAL ILUSTRADO

“A dificuldade é só ser aquilo que já fomos”

Eduardo Lourenço, a propósito de Almada Negreiros (1982)

UMA CENTELHA DE ETERNIDADE FEITA DE ESTAFE, ESTUQUE E CARTÃO...¹

De novo o postal ilustrado, sempre omnipresente e de elevado potencial icónico. Artefacto de modernidade inalienável perante tudo aquilo que aspire a um rasgo de universalidade ou algo que contenha uma promessa de eternidade, como o foi para o caso da Exposição do Mundo Português na Lisboa de 1940². Daí que, e a partir dele, relevamos a expressão da arquitetura e do urbanismo como temas privilegiados que nos proporcionam uma conjugação espaço-temporal de ordem comunicativa única. Dir-se-ia mesmo, para quem reflita sobre a exposição, e venha donde vier, sobretudo, a partir da natureza e do alcance do seu edificado, vertido na ilustração postal, que nos defrontamos com uma espécie de alinhamento dos “astros”, tal é a cosmologia metafórica que nos ocorre citar por evocação ao imaginário das viagens espaciais que conhecemos da ficção científica. Conjeturando nós, quais aventureiros, como se arribássemos a uma daquelas estações planetárias no intervalo de uma das muitas sagas de inspiração *einsteinianas*, onde a sugestão recorrente é a do confronto

¹ Trabalho inserido no projeto de investigação “Os postais ilustrados: para uma sócio-semiótica da imagem e do imaginário”, Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/CCI/72770/2006), Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade (CECS), Universidade do Minho.

² Sobre a Exposição do “Mundo Português”, realizámos um primeiro estudo, publicado em 2011, na *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 42, com o título “O ‘mundo português’ da Exposição de 1940 em postais ilustrados. O global numa visão lusocêntrica” (ver Martins, Oliveira & Bandeira 2011).

com a possibilidade de existirem certos acontecimentos que se projetam permanentemente, em qualquer tempo e lugar. Também aqui o postal ilustrado, podendo ser uma entrada, mais do que uma porta de passagem para o mergulho vertiginoso numa outra dimensão, é principalmente o espelho que reflete o nosso imaginário interior, onde coexistem passado, presente e futuro, onde, enfim, nos vemos a nós mesmos refletidos na multidimensionalidade intrínseca do nosso ser coletivo.

Lisboa, e mais especificamente a Praça do Império, em Belém – note-se que nem a toponímia destoa – no decorrer do segundo semestre de 1940, tornou-se numa dessas plataformas multidimensionais, onde o local e o global se plasmaram, onde o tempo adquiriu um significado mitológico.

Diga-se, desde logo, pelo que ao de predestinado também lhe sobrou o benefício do acaso. Embora já anteriormente fosse anunciada a motivação comemorativa dos *Centenários* no final dos anos 20, e na esteira de várias exposições internacionais, onde o Estado Novo havia concebido a presença de Portugal – Paris (1931 e 37), Nova Iorque/São Francisco (1939)³ – o sentido humano do internacional possível, sem alternativa à época, aterrava de emergência em Lisboa, fazendo da exposição um paradoxal oásis num mundo tomado pela aridez da guerra. O tal “paraíso claro e triste” de que nos fala A. Saint-Exupéry, o aviador sonhador, sobre o qual, sem que qualquer um suspeitasse do outro, A. Oliveira Salazar, o demiurgo que tudo decidira, na mesma sintonia sintática, replicaria melancolicamente, tratar-se de uma “grande festa nacional, festa para todos os portugueses do Mundo”, apta a banir o “espírito da tristeza e do mal”, revelando “aos nossos próprios olhos e aos olhos de estranhos que Portugal, Nação civilizada, não findou e continua, pelo contrário, a sua alta Missão no Mundo” (citado em Calado, 1998a). Tal foi o ecoar da sua onnipresença que, ainda hoje, estranhamente, parece que ressoa aos nossos ouvidos a sua inconfundível voz trémula com esgares de falsete.

Com o mundo virado ao contrário e sem olhar a meios, subjugado ao deus mecânico do futuro, nós, os portugueses, qual “gente sem idade”, como notou Simone de Beauvoir, contrapúnhamos a organização d“a primeira *grande exposição histórica* do Ocidente” (França, 1998, p. 23), já distante das eras do “fastígio” imperial que, embora conservando uma expressão colonial, não deixava, através do certame, de premonitoriamente pressentir o seu fim, um profundo sentimento nostálgico de orfandade pelas glórias passadas.

³ Podemos mesmo recuar mais ainda se considerarmos a antecedência de referenciais estéticos já vislumbráveis na representação republicana enviada à Exposição Internacional do Rio de Janeiro (1922) (Calado, 1998b, p. 63) ou na Exposição Ibero-Americana de Sevilha (1929) (Santos, 1998, p. 61).

A ditadura vivia então o seu apolíneo esplendor, incluindo o das expectativas futuras, tais eram os sinais vindos do exterior, como o pendor do desfecho da guerra civil espanhola e os fastos militares do *Eixo*. Além disso, a oposição escrita dera mesmo o seu aval ao certame, numa consensualidade somente interrompida pelas insinuações ultraconservadoras acantonadas na Sociedade Nacional de Belas Artes. Celebrava-se, pois, a ritmia *cronoescológica* dos centenários, centrada numa noção intemporal e providencialista de nação, na qual, pela voz do seu arauto, se exaltava a *fundação* (1140), a *restauração* (1640) e a soberania realizadora no *ano apoteótico do ressurgimento* (1940), termos assinados pelo seu principal encenador, António Ferro, o mentor do Secretariado Nacional de Propaganda (fundado em 1933).

Até o tempo ajudou, como nota Calado (1998b), facto que permitiu não só tirar partido da iluminação solar mediterrânica, que tanto fez sobressair a modulação dramática do claro-escuro de uma arquitetura de matriz classicizante, suavizada pelos “cantos amaciados das curvas” carreados pelo Déco, em fim de voga, como até, mais prosaicamente, possibilitou o prolongamento da exposição até praticamente ao final do ano, a 2 de dezembro de 1940, a qual veio a ostentar o bem sucedido cômputo de 3 milhões de visitantes. Enfim, não nos esqueçamos que o Portugal *insularizado* de então não ultrapassava 7,2 milhões de habitantes e a cidade de Lisboa não chegava aos 700 mil.

○ CAMINHO DAS ESTRELAS

O desígnio da arte como *grande fachada de uma nacionalidade* (França, 1979, p. 86) assentava como uma luva ao esforço visual deliberadamente exteriorizador, que se exigia para uma exposição internacional, a *síntese da civilização portuguesa e da sua projecção universal*.

Como referiria o seu comissário no discurso inaugural (França, 1979, p. 45), pretendia-se que a exposição fosse *o padrão, o documentário, a síntese pela imagem da história*, não só do que havíamos sido, mas, sobretudo, do modo como se queria que fôssemos vistos, tanto externa como internamente.

Momento raro da nossa memória coletiva, a Exposição do Mundo Português reuniu números nunca antes vistos no panorama específico das artes no nosso país: 24 escultores, 17 arquitetos, 43 pintores, mais a mais, os fotógrafos, os gráficos e outros que trabalharam fundamentalmente a sua imagem e formas. A obra levantou um estaleiro em frente ao cais mítico

do império, não para construir de novo as naus da Índia – de algum modo reapropriando-se simbolicamente da energia passada dos descobrimentos, inscrita no Mosteiro dos Jerónimos e na Torre de Belém – mas, para, ao tempo, projetar as novas *naves* do futuro, no âmbito dessa aparência de continuidade realizadora. Ao todo reuniu cerca de 5 mil operários, 129 auxiliares, mais de mil modeladores-estucadores, que trabalharam subordinados a sete *chefes* e 15 engenheiros. Tudo convergente numa área-alvo de 560 mil metros quadrados sob o crédito de uns ainda mais generosos e inusitados 35 mil *contos* (Santos, 1998, pp. 71-73), ironicamente, por contradição, concedidos pelo somítico salvador das finanças públicas.

No vértice criador e executivo da obra pontuaram três artífices, quais cometas que brilharam intensamente mas duraram pouco, a saber: António Ferro (1895-1956), Cottinelli Telmo (1897-1948) e Duarte Pacheco (1899-1943).

António Ferro foi o secretário-geral, espécie de intérprete doutrinário, o mediador com o ditador, “órgão permanente de consulta e direcção superior”; o eclético Cottinelli Telmo, de origem italiana, e arquiteto-chefe do evento, quem programara e concebera o plano geral da exposição (janeiro de 1939); e finalmente, o engenheiro Duarte Pacheco, ministro *plenipotenciário* das Obras Públicas, o “edificador da Nação, portador do remédio e ordenador das cidades” (Acciaiuoli, 1982, p. 51, 53). Sem que se regateasse encómios a este último, o operacional cujo sentido prático advém “directamente da necessidade”, e que então, de acordo com a mesma autora, “arrasa e constrói, traça a direito como se do mar se tratasse, dando origem a uma história realizável e paralela à dos heróis e visionários que às cidades se ligaram em assinaturas de sangue e desvario”.

Como denominador comum, fosse pela fonte ideológica, por inspiração estética, pela aplicação de um conceito, quer ainda, pela afinidade, pelas circunstâncias de missão, ou mesmo somente pelo voluntarismo psicológico mais ou menos exaltado, os três tiveram nos modelos da deslumbrada Itália de Mussolini uma parte determinante dos referenciais das suas citações. Daí trouxeram e adaptaram os fundamentos e ensinamentos explícitos das realizações modernistas do fascismo.

Um pouco por todo o lado, com maior expressão nos sistemas políticos ditatoriais evocadores dos desígnios das massas, buscava-se a síntese entre diversos atratores estéticos afirmantes, tais como o *formalismo modernista*, o *historicismo monumentalizante*, o *folclorismo nacionalista*, entre outras correntes ou expressões pelas quais se pautaram as relações entre a arte e a ideologia.

Aos ímpetos de um primeiro modernismo emergente, abraçado pelos três protagonistas, o desenrolar cronológico foi-lhe acrescentando novos apelos e condições, catalisados pelo pragmatismo das circunstâncias e pelo amadurecimento individual de cada um.

A arquitetura é deste processo de consolidação do regime político um testemunho exemplar e generalizado entre nós, como disse nos dá conta Santos (1998, pp. 59-61), ao afirmar que os primeiros “projectos modernistas, de referente francês ou alemão, gizados ainda durante o período da Ditadura Militar ou de gestação do Estado Novo, segundo uma linguagem afim do estilo internacional”⁴, vieram a ser objeto de progressivo esbatemento, dando lugar a uma *involução estética*, no dizer de França (1982, p. 28). Dir-se-ia que tais projetos modernistas eram próprios de um conservadorismo nacionalista dominante e que, face às ameaças da uniformidade “modernista internacionalizada, preferia a estilização dos elementos indiciadores da nacionalidade, fossem eles folclóricos ou, sobretudo, históricos” (Santos, 1998, p. 61).

António Ferro, impetuoso modernista dos primeiros tempos da *arte nuova dei nostri tempi* e oficiante da *nova ordem* política, foi dos primeiros a compreendê-lo e adotou para si o trajeto que, apesar de pessoalmente coerente desde os seus tempos do *Orpheu*, levá-lo-ia alguns anos mais tarde a um impasse político insustentável, que o relegaria para fora da cena política. Rejeitado por muitos dos modernistas que “estimulara”, em princípio de carreira, de cuja “inquietação” inicial supostamente se afastaram do “indispensável equilíbrio”, por haverem migrado para outras tendências, emocionalmente adjetivadas de cedência à “loucura das formas” e oficialmente julgadas de subversivas, António Ferro veio igualmente a ser descartado pelo poder instituído. Precisamente ele, que todavia o ajudara na sua obra mistificadora, mas que agora deixara de ter utilidade, por perder o ascendente que detinha sobre as artes, em geral, e sobre essa classe suspeita dos artistas, em particular. À sua maneira, António Ferro foi, também ele, mais um utópico.

Como nos explana Rui Santos, “ao modelo decorativo [folclórico amadurecido], cosmopolita e mais aberto de António Ferro, acrescia o modelo estruturante [historicista monumentalizado] do engenheiro Duarte Pacheco” (Santos, 1998, p. 67).

Para lá do referente ideológico, o Ministro das Obras Públicas é, ainda hoje, bem o exemplo da “obra enquanto lugar preciso de *concretização*

⁴ Exemplo, o Instituto Superior Técnico, de Pardal Monteiro (1927-35); o Liceu de Beja, de Cristino da Silva (1930); o Pavilhão da Radioterapia do IPO, de Carlos Ramos (1927-30); e Casa da Moeda, de Jorge Segurado (1934-38) (Calado, 1998b, pp. 59-61).

de um projecto” (Acciaiuoli, 1982, p. 50). Começando do particular, a construção do moderno Instituto Superior Técnico (Pardal Monteiro, 1927-35) não mais parou, até dominar o geral da sua vasta e diversificada obra, da qual a Exposição é o produto simbólico mais eloquente, nessa vertigem convicta de quem estava a querer *construir para cem anos*. Daí que, temos de o admitir, há também, em Duarte Pacheco, uma dimensão visionária. À estreita associação entre historicismo *hipermonumentalista*, de forte pendor ideológico, e o sentido pragmático da ideia e da necessidade, feitas ação, não viria a sofrer o esgotamento das contradições anunciadas, porque o mito exigiu que ele sobrevivesse a uma morte acidental e prematura.

O mesmo fado tolheu Cottinelli Telmo, o mais criativo de todos eles. Um eclético em toda a aceção da palavra ou sentido clássico do termo, *arquiteto, desenhador, ilustrador, bailarino, poeta, músico, cineasta, crítico de arte*⁵, dirigente corporativo, e, porque não, também urbanista – *cf.* o plano e direção da Exposição do Mundo Português (1939/40); o ante-projeto do Plano de Urbanização da Cova da Iria – Fátima (1945); e a Cidade Universitária de Coimbra (1943) – revelando uma notável versatilidade, mais próxima da condição existencial de um desportista do que a de um intelectual rendido a uma obsessão. Cedo se revelou um modernismo eivado de influências Déco, como são exemplo, a Estação Sul e Sueste de Lisboa (1943), passando pela submissão ideológica ao monumentalismo de *inspiração ítalo-nazi do agrado de Duarte Pacheco* (1943), recriada no escadório da Universidade de Coimbra (1943), até à Standard Eléctrica (1945/48), em Lisboa, uma das mais belas peças do modernismo da arquitetura industrial portuguesa. Cottinelli Telmo, invariavelmente, estabeleceu uma referência. De facto, ainda presidiu ao 1º Congresso Nacional de Arquitectura, assistindo assim ao fim de um ciclo que ele protagonizou e que, de algum modo, simbolicamente também o encerrou. A partir desse evento seriam outros os rumos mobilizadores da arquitetura e do urbanismo nacional.

A Exposição do Mundo Português, por isolamento do país à guerra e à democracia, coincidia também com a providencial necessidade, eficaz e eficiente, de encerrar o modernismo e de encetar “o *reaportuguesamento* das nossas artes maiores” (Santos, 1998, p. 58). Para o melhor e o pior, voltávamo-nos prodigamente para dentro do *ventre materno*, fosse por medo geral, fosse pela incompreensão coletiva face ao que se estava a passar à nossa volta. A finalidade era a de *repor Portugal*, através de modelos, receituários e orientações, de projetos mais ou menos impositivos, que representam, também, o epíteto do modernismo entre nós.

⁵ VV – *Os Anos 40 na Arte Portuguesa...* (1982, p.136).

Entretanto, a repressão aumentou e o regime musculou-se mais ainda. Os argonautas desta *viagem* efémera, como todas as demais, mas impregnada de intemporalidade, marcaram a viragem, e a Exposição do Mundo Português foi de algum modo a constelação máxima desse desígnio.

A CIDADE DAS ILUSÕES

Com particular lucidez, assim a designou Cottinelli Telmo, à Exposição do Mundo Português, que só a pressentiu como tal enquanto artista, e não enquanto apoiante do regime ditatorial, já que nesse quadro, ainda que só podendo iludir-se, ou podendo dela servir-se para iludir os outros, certamente reconheceria que esta jamais se reconverteria em utopia. No mesmo sentido em que Robert Musil a descreve como “uma possibilidade que pode efectivar-se no momento em que forem removidas as circunstâncias provisórias que obstam à sua realização” (Musil citado em Tomás, 1995, p. 7), e que, todavia, como é por demais sabido, muito particularmente nas ditaduras, a Exposição alguma vez se torna realidade, ou sequer se aproxima disso, dado que as circunstâncias são um mero arbítrio e o provisório é sempre uma palavra vã.

A Exposição do Mundo Português de 1940 é, pois, um clássico revisitado assiduamente como um dos nossos mais mirados espelhos comuns, que transgride dos cânones espacio-temporais. Como aquele texto dramático que, de tempos a tempos, volta à cena, com o mesmo elenco de personagens, referência aos produtores, cenógrafos, encenadores e contra-regras, já amplamente reconhecidos. Qual velho álbum de fotografias, que de quando em quando se volta a folhear em família, porque familiar é tudo aquilo que evoca. Mesmo para aqueles que não têm idade para a ter visitado, há sempre uma velha história de um parente, de um conhecido que esteve lá, alguém que leu umas linhas sobre o assunto. Reencontramos invariavelmente a familiaridade de um símbolo, de um enquadramento, de uma luz, uma frase que já vimos ou lemos algures num livro de escola da nossa infância, num festejo da diáspora, mais recentemente, no certame da Expo 98, ou mesmo, ainda mais recentemente, no 10 de junho de 2009, no “sítio” eletrónico da Presidência da República, essa outra cibernética dimensão da ficção *aespacial* que, na circunstância, dá pelo nome de *second life*.

É pacífico que a arquitetura e o urbanismo sejam a estrutura de assentamento e a expressão formal de uma exposição/feira, qualquer que ela seja, como também esta é sempre um modelo de cidade, ensaio paradigmático de conceção de espaço público e de ordenamento do privado.

Superfície refletora da luz que o nosso olhar capta e constrói as imagens que dela temos.

No plano urbanístico, isto é, na organização do espaço, a Exposição do Mundo Português constituiu-se como uma marca incontornável do panorama nacional neste domínio. Desde logo porque no mesmo ano de 1938 em que Oliveira Salazar anunciaria “o facto geral das comemorações” que conduziram ao certame, Duarte Pacheco sendo nomeado Presidente da Câmara Municipal de Lisboa, voltava também a assumir a pasta do ministério das Obras Públicas, garantindo assim a unicidade e um outro maior alcance ao projeto. Estavam reunidas as condições para que a cidade de Lisboa assumisse a representação de *capital do império*, passando a estar sujeita à direção executiva do “presidencialismo camarário”, que tomou conta dela durante a década que seguiu. Fundia-se assim o ator e a personagem.

Ao deitar *mãos à obra*, Duarte Pacheco começou por privilegiar a elaboração daquele que seria considerado o “primeiro Plano Director da Urbanização de Lisboa”, modelo de urbanismo que fez eclipsar o domínio liberal das companhias de urbanização. A iniciativa camarária, indistinta da do Ministério das Obras Públicas, sobrepunha-se aos últimos resquícios da sociedade liberal. Debaixo da sua liderança unipessoal, imprimiu uma política draconiana de fazer cidade, assente em expropriações sumárias, tendo por objetivo o controlo absoluto do solo edificável. Veja-se que a Câmara Municipal de Lisboa chegou então a ser proprietária de 1/3 do solo urbano. Este período foi de tal ordem determinante que ainda hoje os mais diversos estudos ao tema dedicados não têm hesitação em estabelecer a coerência do seu consulado, como se de um verdadeiro ciclo da história do urbanismo nacional se tratasse.

Como foi seu timbre, o processo desenvolveu-se também do particular para o geral (Acciaiuoli, 1982), da exemplaridade do projeto, em grande escala, para a difusão de um modelo em larga escala. Isto é, pela implementação de uma “nova ordem urbana”, a partir de Lisboa, de onde a Exposição de 1940 reunia as condições que lhe permitiam assumir o estatuto de um verdadeiro “modelo político”, ao tornar-se cidade para o resto do País. Glorificando algumas das imagens fortes, então enunciadas, poder-se-ia dizer que a Exposição do Mundo Português, ainda que efémera, se constituía como um catálogo dos arquétipos de construção para o século que se pretendia.

Para lá do imperativo do risco, que parecia querer condenar tudo o que se afastasse do cânone, ainda assim se denunciava alguma *ambiguidade* mais afoita à introdução da novidade.

A modernidade tolerada debaixo da expectativa criativa da arte e da convicção, que o poder sempre tem de a querer tornar útil em seu próprio proveito, deixou, porém, testemunhos convincentes, como foi o efêmero *Pavilhão de Festas* (Cristino da Silva), unanimemente considerado o melhor do cartaz e que, de algum modo, consubstanciou a síntese entre os vetores conjugáveis do modernismo, do nacionalismo e da tradição.

Mais do que somente o prisma da arquitetura, a *Cidade Simbólica da História de Portugal*, como formalmente se designou, sintonizou alcances mais vastos. Não se tratou somente de verter para o evento de Belém a experiência ou, pelo menos, o rasto de planeamento urbano anteriormente testado, vindo já dos *planos gerais de urbanização e expansão* (1934). Veja-se em Lisboa o exemplo do projeto de Alvalade, assinado por aquele que foi considerado “o primeiro urbanista português”, o arquiteto Faria da Costa, e o modo como para aí se concebeu e lhe foi concedido, 56% de espaço público, ficando $\frac{1}{3}$ de reserva para “espaços livres” e $\frac{1}{4}$ para “edifícios de interesse público” (Ferreira, 1987, p. 362). Na época, estas proporções fizeram a sua jurisprudência e imprimiram uma fisionomia de abertura e largueza aos novos projetos de expansão da capital e das nossas cidades. De acordo com este autor, de algum modo o próprio ato de planear a cidade pretextou a coexistência entre a realidade do *autoritarismo político*, que dominava o *modus faciendi* da cidade, com a *modernidade urbanística* caucionada às correntes inovadoras da época, designadamente, por efeito das réplicas transideológicas que se fizeram sentir desde o que ia chegando dos doutrinários emanados da “Carta de Atenas” (1933). Referentes estes que, todavia, só vieram verdadeiramente à ribalta, ainda que em sede corporativa, no Congresso Nacional de Arquitectura de 1948.

Quando a exposição começa a ser preparada existe já uma visão geral do ordenamento e da expansão urbana de Lisboa, subordinada ao “‘controlo’ absoluto sobre todo o desenvolvimento da cidade” (A. Vasconcelos e Sá, 1950, p. 10 citado em Ferreira, 1987, p. 365) por parte da Câmara Municipal de Lisboa. Mais do que uma peça de um puzzle, a exposição é, contudo, o exemplo de um conceito de planeamento urbano sustentado numa *vontade férrea* do planeador e da *disciplina na construção* de quem promove (Figura 1).

No plano das políticas urbanas, a Exposição do Mundo Português também *serve para mostrar à Nação a eficácia do poder* (Acciaiuoli, 1982), ainda que desde a instrumentalização das artes.

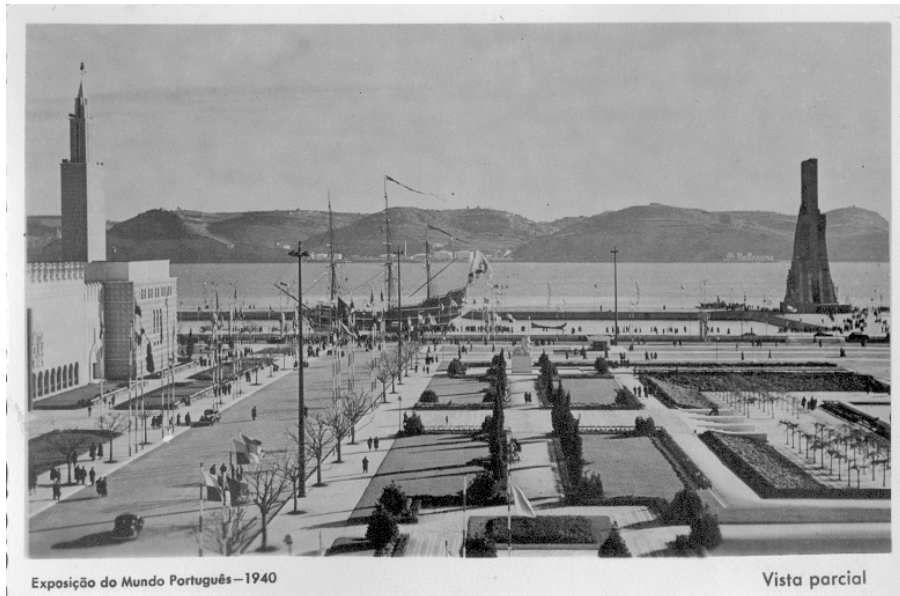


Figura 1: Postal da coleção editada a pretexto da Exposição do Mundo Português de 1940

Embora neste caso, promotor, projetista e fiscalizador se sobrepujassem na mesma silhueta, o contributo da “cidade histórica” para o urbanismo português decorre do impacto que esta teve em primeiro lugar para a cidade de Lisboa – a *capital do império* – e daí, o exemplo que por interposição desta, iria servir para o país, entenda-se, a metrópole e o ultramar.

Não é, pois, por acaso, que a Sala do Futuro, no pavilhão de Lisboa, exibia os principais projetos de urbanismo e obras públicas do regime, centrados na capital, desde logo denunciando a associação entre o porvir e o planeamento urbano e as obras públicas. A esse título recorde-se o texto em letras garrafais e a relevo escrito na parede da sala, onde podia ler-se o seguinte:

o crescimento desordenado de lisboa originou uma série de graves problemas, para os solucionar e orientar o desenvolvimento da cidade elaborou-se um plano de urbanização baseado em estudos sérios de todos os aspectos da vida cidadina. A execução gradual dêsse plano será a garantia de uma lisboa futura mais bela e mais digna, e a certeza de uma vida mais agradável e higienica para todos os seus habitantes. (Mário Novais, 1998, fotografia n. 40)

O fortíssimo referencial simbólico-visual da Exposição do Mundo Português, associado aos centralismos da urbe e do regime político, atribuíram-lhe o papel modelar de ordenamento urbano para toda uma época, o tempo de Duarte Pacheco. Mais do que a conjeturável originalidade de que desfrutou, de facto, o que viria mesmo ao de cima seria mais o método do que propriamente o conteúdo ou a substância dos doutrinários arquitetónico-urbanísticos aplicados. Impunha-se uma margem estreita de variação e de “gosto”; a articulação entre o moderno e o tradicional; a rapidez de execução dos projetos; a explicitude ideológica das obras públicas; a exaltação do monumentalismo historicista; a zonificação da ocupação do espaço – modernista na função e autoritária na segregação social pretendida; a herança do virtuosismo da vida da aldeia na construção da nova cidade, tendo a família por fundamento nuclear; a ordenação e hierarquização do sistema de circulação; uma morfologia urbana de base geométrica; um motivo de oferta de trabalho e desenvolvimento das atividades artísticas e artesanais, entre outros referentes, mais ou menos explícitos.

De facto, como José Augusto França referiu, embora a exposição marque o ocaso do primeiro modernismo artístico em Portugal, *surgido em 1915*, ela consagra, por sua vez, o élan de um novo atrativo, o “gosto de Areeiro”, essa “praça ordenativa e distributiva da nova cidade salazarista” (França, 1979, p. 73), assinada por Cristino da Silva (1938), o já citado autor do Pavilhão de Honra. A Praça do Areeiro, segundo o mesmo estudioso, foi “o motor duma cidade nova [*a salazarista*], feita com dinheiro da guerra e das colónias”, que estará para a nossa história urbana como “a Praça do Comércio *pombalina* e a Rotunda *fontista*”.

Era um tipo novo de cidade que se reproduziu noutros setores de expansão de Lisboa, como a avenida do aeroporto ou a urbanização da encosta da Ajuda-Restelo. Esta última tinha uma referência direta na própria exposição, já que o seu anteprojeto sobressaía, em grande relevo, a partir de uma enorme planta afixada na Sala do Futuro, sob o título “Plano de Urbanização da Encosta da Ajuda” (Figura 2), também atribuída ao arquiteto Faria da Costa (1938). Note-se que este apontamento vem demonstrar a estreita associação do local da exposição à vontade de intervir ativamente no setor da cidade onde esta decorreu.



Figura 2: Planta afixada na Sala do Futuro com o título “Plano de Urbanização da Encosta da Ajuda”

Como nota Sandra Almeida (2009, p. 237), embora o Plano de Urbanização da Cidade de Lisboa (1938) previasse já intervenções na zona de Belém, ainda antes de esta vir a acolher a exposição (nas praças dos Jerónimos e de Afonso Albuquerque, Avenida Marginal e arranjo da envolvente à Torre de Belém em 1935) – o próprio Duarte Pacheco definia o local como ponto de contacto com o Plano de Urbanização da Costa do Sol. Com o final do evento, o local continuou a representar um ponto-chave de articulação do ordenamento de toda a marginal de Lisboa e, ao mesmo tempo, um elo de ligação dos desígnios urbanísticos do ministro entre os seus dois breves mandatos, à frente do Ministério das Obras Públicas.

Como afirmara Duarte Pacheco, no seu discurso de encerramento, o “sonho lindo” que fora a exposição dava já lugar, na sua mente, a um plano de obras para a Praça do Império e zona marginal adjacente. Nesse sentido, criou-se uma Comissão Administrativa (CAPOPI)⁶, *autónoma e eventual*, cuja direção foi entregue a Sá e Melo e Cotinelli Telmo. Mais do que dar destino à vasta área de urbanismo efémero, que se deteriorava, coordenar a sua desmontagem, reutilizar o que valia a pena, reordenar todo o espaço, foi decidido que toda a área fosse inteiramente votada ao lazer,

⁶ Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império e zona marginal de Belém, 8 de setembro de 1941.

ao desporto e à cultura. Isto é, à criação de “docas de recreio, uma escola de vela, planeamento de zonas pedestres como praças e passeios, zonas de restauração, zonas de projecção cinematográfica e audição radiofónica, um pavilhão de leitura e a requalificação do Jardim Colonial (...)”, bem ainda como a decisão de aí localizar “toda uma museográfica, como o Museu das Comemorações Centenárias, o Museu de Escultura Comparada, o Museu de Arte Contemporânea e o Museu de Arte Popular” (Almeida, 2009, p. 388). De todo o vasto programa, parte dele até merecedor de projeto aprovado⁷, apenas se concretizou o Museu de Arte Popular (António Camelo, 1941-44) e se passou a pedra o Padrão dos Descobrimentos, em 1960, por Cotinelli Telmo, Leitão de Barros e Leopoldo de Almeida.

No entanto, é bom não esquecer que todo o evento em consideração se integrou na operação e no programa mais vasto do Plano dos Centenários. De facto, há que notar nas múltiplas e diversas obras, que sob esta égide ocorreram em Lisboa e um pouco por todo o país. O rol é de facto exaustivo. Desde as novas infra-estruturas viárias, de que se salientam os viadutos Duarte Pacheco e de Alcântara, a auto-estrada do Estoril e a marginal de Cascais; os equipamentos subsidiários da circulação e das comunicações, tais como, as gares marítimas de Alcântara, a fluvial de Belém, o aeroporto de Lisboa, a central telegráfica do Aterro, as estações dos correios; os equipamentos de ensino dos mais diversos níveis, como as escolas primárias, que se construíram em todo o território, os liceus, as cidades universitárias de Lisboa e Coimbra; os equipamentos de lazer e turismo, como o Estádio Nacional, as obras do museu de arte antiga, da ópera de S. Carlos, as pousadas de Portugal; os monumentos, como as Sés catedrais, os castelos e, em geral, o património mais diretamente relacionado com o espírito das comemorações centenárias, sobretudo, aquele que estava ligado ao período histórico da fundação; e ainda, os diversos equipamentos de justiça, tribunais, bairros económicos e outro tipo de obras públicas. Tudo isto, para já não falar na intensa programação associada às comemorações, como sejam, as “manifestações que cobriam, pelo país fora, urbanizações, estradas e pontes, restauros de monumentos, inaugurações de edifícios e estátuas, exposições de arte, congressos, publicações, cortejos, festas diversas” (VV, *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, p. 55).

Num outro ponto de vista, a Praça do Império, em torno da qual se articulou o espaço da exposição, no plano urbanístico evoca, a seu modo, o Terreiro do Paço. Como registo simbólico geográfico tornou-se o centro

⁷ O projeto do Museu de Arte Contemporânea, da autoria de Cristino da Silva, destinado a localizar-se na ala nascente da Praça do Império, nunca foi concretizado.

de expressão do poder capital, renovado *cais de partida* daqueles que *deram novos mundos ao mundo*, pela “evocativa paisagem de Belém, à sombra dos Jerónimos, junto ao Tejo – que foi a grande estrada da nossa civilização” (Augusto de Castro, 1940)⁸. No mesmo plano sobressai igualmente a geometria da praça, que tudo faz reverter sob a sua centralidade. A Norte, domina o emolduramento dos Jerónimos, qual ala que contém o arco da Rua Augusta, sobranceira à Praça do Comércio, e a Sul, a esplanada abre-se igualmente sobre o rio que é, simultaneamente, uma perspetiva de mar. As docas, a Nau Portugal, o dinamismo plástico do conjunto do Padrão das Descobertas, apontado para o horizonte marítimo, no qual “o sentido da partida é a sua génese”, como esclareceu Cottinelli Telmo, mostram e recriam bem esse arquétipo clássico da união da *polis* com o mar.

Também o alinhamento dos principais pavilhões, a nascente o Pavilhão de Honra (Cristino da Silva) e a Poente o Pavilhão dos Portugueses no Mundo (Cottinelli Telmo), definem o mesmo tipo de polígono quadrangular. Assim se compreende a poderosa inércia do desenho, ao longo do tempo, pelo modo como fixou espaço público, designadamente, pela marca centrípeta deixada, a partir da fonte, ao meio, e dos seus motivos escultóricos de apoio, que foram preservados para a posteridade. Temos aqui uma visão urbana de espaço aberto, que foi considerada em inúmeras intervenções urbanas pelo país, designadamente, como modo de ordenar o espaço público, subordinado à edificação de muitos dos novos equipamentos coletivos, de tal modo sobressaíram os equipamentos relativos a câmaras municipais, igrejas, tribunais, escolas e outros.

O *zoning* da exposição traz-nos igualmente ao de cima critérios de ocupação do espaço que, estando sujeitos à construção de uma imagem padrão, traduzem prioridades e conceitos ideológicos vertidos para o espaço urbano.

O quadrante da entrada principal, aberto a nascente, sobre o aparato cenográfico do tema fundacional e dos referentes mais caros aos valores do nacionalismo, desenvolver-se-á a partir da Praça Afonso de Albuquerque. Esta era a primeira impressão oferecida à maior parte dos visitantes, que demandavam a exposição, já que tinham de se defrontar com quatro gigantes figuras de guerreiros *afonsinos* – pilares descaídos sobre a esquerda, que sustentavam uma *passarela* sobre a passagem do caminho-de-ferro – e que os recebiam, mais numa atitude de atalaia do que numa expressão de boas-vindas.

⁸ Roteiro da Exposição do Mundo Português (1940).

Sem ceder à tentação de descrever o ordenamento detalhado da exposição, diríamos que, após a entrada principal, os primeiros núcleos de pavilhões versariam precisamente sobre a dimensão da “cidade histórica”: *fundação, formação, conquista e independência* (Rodrigues Lima). Seguidamente, defrontar-se-iam com uma segunda ordem de edificações: tendo a Sul, o núcleo dedicado aos *Descobrimientos* (Pardal Monteiro/Cottinelli Telmo), que avisadamente fazia a sua relação ao estuário, às docas e ao Padrão; e, a Norte, o núcleo atribuído à *Colonização* (Carlos Ramos), isto é, aos conteúdos, político-administrativo e religioso, justificativos de tal relação. Entre este último e o primeiro, ainda que híbrido pela posição, mas distintivo pelo sítio e exposição, rematava o Pavilhão do Brasil (Raul Lino), perspetivado do interior, como inserto no conjunto colonial, mas privilegiado, se visto de fora, por aparecer alinhado à porta de entrada, sobre a direita, ao mesmo nível dos pavilhões-tema da exposição.

No extremo poente do certame, ainda que obviamente dotado de entradas autónomas, haveria como que um efeito de “traseiras”, ou “fundos”, no que concerne à localização do Centro Regional, constituído pelos núcleos dedicados às artes vernaculares. Referimo-nos à Secção da *Vida Popular* (Velooso Reis/João Simões), junto ao rio, e a Norte, ao núcleo das *Aldeias Portuguesas* (Jorge Segurado). Todavia, reconhece-se um contraste de conceito, que importa salientar. Enquanto no caso da secção havia uma estrutura de pavilhão, caracterizada por uma arquitetura, de base moderna, que surgirá decorada com motivos folclóricos, mais ou menos estilizados, tão ao gosto da síntese concebida por António Ferro⁹, no que tocava às aldeias simuladas (Figura 3), um tal conjunto funcionaria como uma espécie de exposição dentro da própria exposição.

Os 13 núcleos das *Aldeias Portuguesas* surgiam, pois, encaixados numa malha de traçado irregular, que contradita a rigidez geométrica da morfologia urbana geral da própria exposição. A *aldeia* das aldeias portuguesas projetou-se em cada conjunto edificado ou casa, que pretendia representar a diversidade regional da arquitetura popular. Reconheça-se que este procedimento surgia na esteira do sucesso que havia sido conseguido com o concurso, realizado em setembro de 1938, da *Aldeia Mais Portuguesa de Portugal*, organizado pelo Secretariado da Propaganda Nacional.

⁹ “O gosto moderno de António Ferro, notavelmente explicitado nos Pavilhões da Vida Popular, declinaria também, perante o modelo historicista e eclético dos restantes pavilhões e de continuidade assegurada pelo conservadorismo dominante” (Santos, 1998, p. 77).

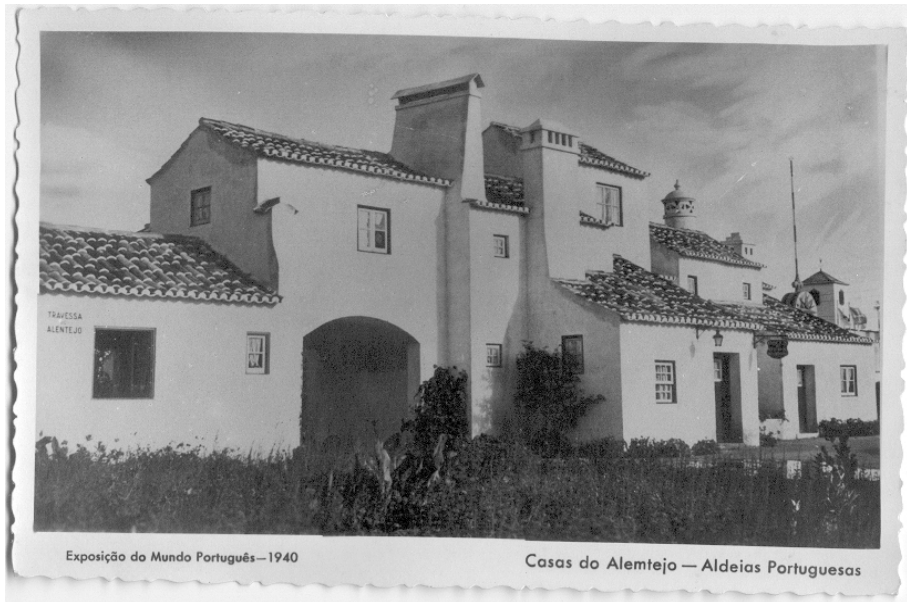


Figura 3: Postal da coleção editada a pretexto da Exposição do Mundo Português de 1940

Para animá-las, nos seus usos e costumes, viriam aldeões e outros artesãos, capazes de fundamentar a imagem remanescente, que hoje dá pelo nome de “país profundo”.

Entre a *aldeia* e o *império*, a Exposição do Mundo Português concebia-se como cidade, porém não enfeitando ambas¹⁰. Pretendia-se que o viver urbano desses tempos inquietantes de guerra mundial, algo paradoxalmente, conciliassem as virtualidades telúricas da vida do campo com o espírito do quotidiano citadino. Entendamo-nos, isto tudo idealizado com o fim de justificar uma cidade que se descobria a si própria arpejada dos complexos industriais e da dimensão estruturante dos grandes tráfegos que estigmatizavam já as grandes *megalopolis*. Uma cidade com um urbanismo alcandorado à centralidade dos equipamentos coletivos, que subordinavam as vias de circulação a si e não o contrário. Enfim, uma cidade pacata, certamente aquém dos desígnios de Duarte Pacheco, mas sem dúvida mais apaziguadora da urbisção geral pretendida por Oliveira Salazar.

¹⁰ Repetia-se, deste modo, a mitologia que desde os anos 30 seguia em livre curso por todo o Portugal. Veja-se, neste sentido, *A Romaria da Senhora da Agonia. Vida e Memória da Cidade de Viana*, obra publicada, em 2000, por Moisés de Lemos Martins, Albertino Gonçalves e Helena Pires (sobretudo o capítulo III. A folclorização das Festas, pp. 73-113).

Ainda assim, mais além dos “fundos” do “Centro Regional”, desfrutavam-se outros motivos temáticos, inalienáveis do alcance popular e universal da Exposição do Mundo Português. Num extremo mais periférico da órbita da “cidade histórica”, fora da unidade do recinto e acima do plano da fachada dos Jerónimos, era possível encontrar a *Secção Colonial* (Henrique Galvão), não despididamente etiquetada de *Bairro* ou *Jardim*. Representou, antes de mais, um fator de exotismo e fascínio, sobretudo pela presença dos figurantes autótones, vindos expressamente das colónias, fardados nos seus trajes tradicionais e de cerimónia, misturando a ficção com a realidade¹¹, e não tanto pela dimensão física da arquitetura tradicional ou das expressões artísticas ostentadas, e que mereceram a atenção do público. Note-se que ainda se reproduzia o confronto etno-antropológico típico do século XIX, entre o colono, “civilizado”, e o indígena, “primitivo”. Mas, o que principalmente relevava deste núcleo era mesmo o alcance da mensagem política, tanto para o estrangeiro como para o nacional, porque, não nos olvidemos, num momento em que a configuração geopolítica do mundo era incerta, adivinhava-se que a perspetiva colonial nunca mais iria ser a mesma. Mais dúvidas houvesse, para quem a visitasse, vindo da entrada principal, encontraria antes a realidade colonial explicada a todos, pelos ditames da fé, da história e das “boas razões de civilização”, ilustrando uns quantos pavilhões mais abaixo.

Para rematar a análise da estrutura morfológica da Exposição do Mundo Português, só faltará mesmo que citemos os dois perímetros de apoio ao evento, que foram, também, efetivos fatores da popularidade conquistada pelo certame. O parque de atrações “fazendo *pendant* à secção colonial”, isto é, ocupando uma posição excêntrica, desta vez a poente do Mosteiro dos Jerónimos, por um lado, e por outro, no encaixe entre o Pavilhão de Honra e os pavilhões da Colonização e do Brasil, o *Bairro Comercial e Industrial* (colaboração de Keil do Amaral). Aí, tal como no caso das *aldeias simuladas*, situadas no setor do Centro Regional, também se vislumbraria o sacrifício do modernismo, com a afirmação dos *padrões de estilização seiscentista*, os mesmos que serviriam de motivo ao revivalismo de uma *rua de casas maneiristas*, específica dessa época, na *zona comercial e industrial* da exposição de Belém. Porque, afinal de contas, ainda que a escala do projeto da *rua seiscentista* (Figura 4) fosse a da sugestão de uma imagem de realidade transposta do passado, ela não era cenicamente

¹¹ Mais do que isso, enquanto animadores figurantes, estiveram presentes alguns dos representantes da realeza africana e de outras dignidades tribais vindas expressamente a Lisboa.

distinta, senão na escala, por exemplo, do Portugal dos Pequenitos (Cassiano Branco, 1938/40), inaugurado no mesmo ano da exposição, mas neste caso em Coimbra¹².



Figura 4: Postal da coleção editada a pretexto da Exposição do Mundo Português de 1940

O modo como “tudo se acomodou, porém, na grande Exposição” (França, 1982, p. 25), deixou em todo o nosso inconsciente coletivo uma marca indelével, de fantasia, que, pelo menos, até ao denunciar da “psicose do retorno às formas do passado”, no Congresso Nacional de Arquitectura de 1948, ajudou a eternizar, isso sim, a ideia de uma *cidade de ilusões*. Como V. M. Ferreira nos recorda, Cottinelli Telmo questionou-se

sobre o que acabaria por “ficar na cidade de Lisboa, depois da Exposição do Mundo Português” [refere o autor]. E o comentário é exemplar: daquela exposição ficaria, antes de mais, “a preparação de um vasto plano de urbanização”, mas também “uma lição cultural, uma aplicação de energias latentes e de valores não revelados ainda, um exemplo de actividade, de iniciativa, que muito vai honrar

¹² Sobre o Portugal dos Pequenitos, como “brinquedo político, que é também um modelo reduzido de poder”, ver *O Olho de Deus no Discurso Salazarista*, de Moisés de Lemos Martins, 1990, pp. 88-92.

e põe em foco o Governo da nação e todos os seus colaboradores perante o mundo”. (*Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, 1939, 9, p. 257, citado em Ferreira, 1987, p. 369)

No mesmo registo em que veio então messianicamente a ser exarado na *Revista Municipal*, “a Cidade Nova iniciada com a Exposição do Mundo Português (...) h[á]-de perpetuar o ‘ano áureo’ no dobrar dos tempos e na imaginação dos vindouros” (*Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* (1944), p. 19, citado em Ferreira, 1987, p. 366).

A urbanística do Estado Novo não foi, porém, *nem fascista, nem nacionalista*, como afirma Silva (1987), porque verdadeiramente continuaria a não ser capaz de enjeitar as idiosincrasias de longo rasto. Lisboa cresceria, “com o seu jogo de radiais e circulares”, enfeudada a um planeamento de natureza *fantasmático*, isto é, sempre invocado, mas permanentemente adiado (Ferreira, 1987, p. 361).

Produto concetual da estreita cooperação entre Duarte Pacheco e o urbanista E. De Gröer, Lisboa pretendia-se, ou idealizava-se, sob um mosaico de zonas, de algum modo com o mesmo *zoning* insularizante da estanquicidade funcional dos quarteirões de uma exposição. A cidade prosseguia o afastamento, que já anteriormente havia encetado, relativamente ao seu atrator natural, o Tejo. Neste sentido a exposição foi mais que tudo efémera. No final do ciclo, é certo que se passou a desfrutar de novas redes de equipamentos públicos, de renovadas infra-estruturas, tanto para Lisboa como para o resto do país. Mas a modernidade urbanística quedar-se-ia sobretudo pelas doutrinas, planos, projetos, e não tanto pela transformação estruturante do território urbano nacional. A cidade em Portugal ficou mais próxima do embelezamento reconhecível do postal ilustrado, mas continuou atávica, circunscrita a si própria e entorpecida no tempo, mais dada à ilusão contemplativa do que à enérgica atração da utopia.

○ POSTAL ILUSTRADO, UM EFÊMERO FIXADOR DE ETERNIDADES

O postal ilustrado de uma paisagem é como que o objeto de um museu de teatro. O que se exhibe não é a essência do que pretende significar, porque a paisagem, tal como uma peça teatral, vive da magia irrepetível de um momento único, em *direto e ao vivo*. Desde a instantaneidade que decorre do momento imagético/fotográfico que suporta, do ato único da

aquisição e/ou do uso, por exemplo como suporte de escrita¹³, do desenlace da expedição postal, e finalmente da sua inevitável predestinação para o arquivamento, seja ele íntimo ou sistemático, tal como tudo o que igualmente resulta da atuação dramática, depois de finda a função, terminado o ecoar da palmas do público, além da memória emocional que fica, só restam mesmo artefactos residuais, como o texto, as máscaras, o guarda-roupa, as fotos/gravações, os adereços, os cenários, que por serem de aparato, mais ainda são tremendamente efémeros. No final, resta um amplo denominador comum, próprio das coisas cuja natureza é serem feitas para sugerir, e não para o ser. Isto é, sobra tudo, menos verdadeiramente aquilo que é a essência do espetáculo, resta tudo, menos aquilo que é o pedaço de lugar e de tempo que se quer guardar, que se pretende eternamente fixar, mas que está inexoravelmente condenado, senão já morto.

O *postcard*, embora durável, ainda que devidamente acondicionado, é de uma inquestionável fragilidade. Um incêndio, uma inundação, uma simples mudança de casa, ou o desenlace do depositário, e são mais que prováveis as possibilidades de o *postcard* se extraviar ou desvanecer. No entanto, o postal ilustrado tem um potencial comum, mesmo que não o cumpra, o de servir “para mais tarde recordar”. Isto é, ainda que efémero, serve para consolidar promessas de eternidade. Não tem a nobreza da pedra, a durabilidade do metal, ou genuinidade e a perturbação da pintura, nem mesmo a unicidade da fotografia de um álbum, porém, é pelas vagas insistentes da sua reprodutibilidade, pela expectativa de disseminação global, pela universalidade colecionável que lhe está consignada, que ele usufrui de um elevado poder iconográfico. Tanto mais que oferece uma dimensão grafológica seminal quanto ao ato de se poder manuscrever, conquistando a mesma magia antropológica das inscrições anónimas que povoam os monumentos e os lugares sagrados. O postal ilustrado encerra sempre dentro si a promessa de poder dizer “estive aqui”, “amo-te” ou “saudades”.

Neste sentido o postal ilustrado de uma paisagem encerra um paradoxo, porque propondo-se como um repositório de espaço e de tempo, que se guarda para sempre, ele próprio, fora do lugar, já não é esse tempo nem lugar, pelo que não guarda mais do que um resíduo, uma caricatura do que pretende representar. A ilusão de eternidade que deixa é também ela fugaz, porque a natureza do material em que assenta é de risco. Resiste sem fim, somente pela expectativa do espécime sobrevivente que é inerente

¹³ Não queremos invocar o potencial valor literário ou documental do texto, embora a ideia de ato único, presente na aquisição e/ou no uso como suporte de escrita também, não tenha de ser necessariamente referente ao postal ilustrado.

à grande tiragem, às sucessivas reedições, ou pela convicção do exemplar zelosamente guardado por um colecionador ou arquivo.

O problema aqui está em que o postal ilustrado, sendo por natureza efêmero, tal como a paisagem da exposição que veiculou, ironicamente não é mais efêmero que ela. Porém, a imagem que projetou, a galeria imagética que se disseminou na *grande tiragem* dos seus visitantes, impregnou a nossa memória coletiva de referentes, quando não de mitos, onde o cinema, a fotografia e o postal, mais do que qualquer texto, se converteram em janelas iconográficas desse grande espetáculo. Mais ainda quando, sabendo-se que besta lá fora rugia, o evento, apesar de tudo, mostrou-se um oásis de brandura em tempos cinzentos, de conformação das massas e áridos de humanismo.

Quando o postal ilustrado sobra à paisagem, assume o papel de um fóssil e dá-nos o molde do ser vivente do passado, mas só o negativo do que existiu, já que dele não resta nada, senão alguns resíduos testemunhais. A haver memória, será quiçá a do património genético, mais ou menos intangível, que se propagou na evolução do nosso ser coletivo.

Pela série incompleta dos postais ilustrados de que dispomos da Exposição do Mundo Português¹⁴, podemos, contudo, reconstituir um modelo *virtual* no nosso imaginário. De como era o recinto, a fachada e, quiçá, imaginar o interior dos seus pavilhões, podemos até simular percursos, confrontar perspetivas. Melhor ainda, se nos servirmos da cartografia, podemos dispor os elementos uns em função dos outros, decalcarmos mentalmente o itinerário, imaginamo-nos a vencer a porta principal e a avançarmos por entre os pavilhões. Existe ainda a possibilidade de cotejarmos os postais com a inúmera fotografia existente. Desde logo, vêm à mente os trabalhos de Mário Novais, que também deram origem à edição postal. Pelo seu olhar ficaram famosas aquelas imagens noturnas da exposição que foram amplamente divulgadas.

Hoje, através da *navegação cibernáutica*, começam a sair dos álbuns e dos baús velhas preciosidades, que deixam a obscuridade íntima do privado e que nos permitem o reencontro desafetado com o passado. Disso é exemplo a notável “Fotobiografia da Família Tavares na Exposição do Mundo Português de 1940”¹⁵. Aí estamos nós, de novo, refletidos no espelho da nossa identidade, em permanência, independentemente do tempo e do

¹⁴ São 70 postais integrantes de uma série de fotografias, a preto e branco, desdobrada com legendas em duas línguas, respetivamente, em português e inglês, série essa que reuniria cerca de quatro centenas de espécimes.

¹⁵ Retirado de <http://tavares1952.no.sapo.pt/Exp01940/Exp01940.htm>

lugar, quais passageiros interestelares, que somos na dimensão tátil do postal ilustrado, no leve aroma fúngico do cartão, na imagem amarelecida pelo tempo, um retalho, quase que uma relíquia, que nos identifica com parte daquilo que somos, enfim, passageiros acidentais desta longa viagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acciaiuoli, M. (1982). A utopia Duarte Pacheco. In *Arte Portuguesa nos Anos Quarenta* (cat. exp.), n/a - n/a. Lisboa: FCG.
- Almeida, S. C. de J. V. C. M. de (2009). *O País a Régua e Esquadro - Urbanismo, Arquitectura e Memória na Obra Pública de Duarte Pacheco*. Tese de Doutoramento em História, especialização em Arte, Património e Restauro. Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Calado, J. (1998a). Independência de Portugal (Nota oficiosa da Presidência do Conselho). *Revista dos Centenários*, 31 de Janeiro de 1939, 1, 2-7.
- Calado, J. (1998b). Rectas e Curvas. In *Catálogo da Exposição do Mundo Português* (pp. 45-55). Lisboa: Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.
- Castro, A. (1940). *A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- Ferreira, V. M. (1987). Uma nova ordem urbana para a capital do império – a “modernidade” da urbanização e o “autoritarismo” do Plano Director de Lisboa, 1938-1948. In *VV. - Das origens ao fim da autarcia – 1926-1959*, II, (pp. 359-375). Lisboa: Fragmentos.
- França, J. A. (1979). 1940: Exposição do Mundo Português. *Colóquio - Artes*, 45, 35-47.
- França, J. A. (1982). *Os Anos 40 na Arte Portuguesa - Catálogo da Exposição homónima*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- França, J. A. (1998). *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. Venda Nova, Mirandela: Bertrand Editora.
- Lourenço, E. (1982). Almada-Mito e os Mitos de Almada. In *Os Anos 40 na Arte Portuguesa – Catálogo da Exposição homónima* (pp. 44-47). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Martins, M. L. (1990). *O Olho de Deus no Discurso Salazarista*. Porto: Afrontamento.

- Martins, M. L., Gonçalves, A. & Pires, H. (2010). *A Romaria da Senhora d'Agonia. Vida e Memória da Cidade de Viana*. Viana do Castelo: Associação Desportiva e Cultural dos Trabalhadores dos Estaleiros Navais de Viana do Castelo.
- Martins, M. L., Oliveira, M. & Bandeira, M. (2011). O “mundo português” da Exposição de 1940 em postais ilustrados. O global numa visão lusocêntrica. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 42, 265-278. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/24149>
- Novais, M. (1998). *Exposição do Mundo Português – 1940*. Lisboa: FCG; fotografia n.º 40, Sala do Futuro, Pavilhão de Lisboa.
- Santos, R. A. (1998). A Exposição do Mundo Português, celebração magna do Estado Novo Salazarista. In *Catálogo da Exposição do Mundo Português* (pp. 57-79). Lisboa: Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes Fundação Calouste Gulbenkian.
- Silva, C. N. (1987). A ‘Urbanística’ do Estado Novo (1926-1959): nem nacional nem fascista. In *VV. - Das origens ao fim da autarcia – 1926-1959*, II (pp. 377-386). Lisboa: Fragmentos.
- VV – Mário Novais (1998). Exposição do Mundo Português. Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, Catálogo da Exposição, Director Manuel Costa Cabral, Lisboa.
- VV – Os Anos 40 na Arte Portuguesa (1982). Catálogo da Exposição homónima. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Galerias de Exposições Temporárias, de 30 de Março a 17 de Maio.

Citação:

Bandeira, M., Martins, M. L. & Oliveira, M. (2017). Morfologias urbanas e arquitetura da Exposição do Mundo Português (1940) desde o postal ilustrado. In M. L. Martins (Ed.), *Os postais ilustrados na vida da comunidade* (pp. 89-111). Braga: CECS.