

Arquiteturas Expositivas e Identidade Nacional:

Os pavilhões de Portugal em Exposições Internacionais
entre a Primeira República e o *Estado Novo*

Teresa João Baptista Neto

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em

Arquitetura

Orientador: Prof. Vítor Manuel de Matos Carvalho Araújo

Júri

Presidente: Prof. João Rosa Vieira Caldas
Orientador: Prof. Vítor Manuel de Matos Carvalho Araújo
Vogal: Prof.^a Ana Cristina dos Santos Tostões

Maio 2016

Agradecimentos

Os resultados alcançados no presente trabalho não teriam sido possíveis sem o inestimável apoio de algumas pessoas a quem devo os nossos agradecimentos. Em primeiro lugar, sublinho o meu reconhecimento ao Professor Vítor Carvalho Araújo por ter aceitado a orientação desta tese e pelo apoio prestado ao longo da sua realização. Uma palavra de muito apreço para todos os meus professores do Mestrado Integrado em Arquitetura que, com o seu saber, me formaram nestes anos escolares.

Todo o percurso de pesquisa arquivística trilhado não teria alcançado os mesmos resultados sem a orientação conhecedora da Dr^a. Isabel Carneiro, do Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas, e do Dr. Paulo Tremoceiro, do Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Ao Arquiteto Diogo Lino Pimentel muito agradeço a permissão de utilização das imagens do espólio do Arquiteto Raul Lino à guarda da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, bem como dos elementos deste arquiteto pertencentes à coleção da Família. Estes, relativos aos seus projetos para os concursos dos Pavilhões de Portugal para Paris em 1931 e 1937, foram-me dados a conhecer pelo Dr. José Manuel Carneiro a quem deixo os meus agradecimentos.

A todos os meus colegas e amigos, em particular à Carmo, Sofia, Vanessa, Rute, Leonor e Carla, pelo companheirismo, amizade e incentivo transmitido durante estes anos, atenuando o isolamento acarretado pela realização de um trabalho desta natureza.

Por último, aos meus pais e ao João Nuno pelo apoio constante e pelos diálogos proveitosos travados em descontraído ambiente familiar.

Resumo e Palavras Chave

As Exposições Internacionais constituem, no campo da arquitetura, excelentes meios de prática experimental e influências mútuas, onde a novidade é testada com outro arrojo, devido ao carácter efémero destas construções expositivas, embora se registem, igualmente, continuidades e até retrocessos. As estreitas relações entre estas arquiteturas e os aspetos identitários de cada país revelam-se na conceção dos respetivos pavilhões, condicionados por diretrizes políticas, ideológicas e mentais.

Portugal, depois de ter participado em vários eventos, na segunda metade do século XIX, com pavilhões construídos por arquitetos estrangeiros, termina a centúria com um concurso público entre arquitetos nacionais para a Exposição Universal de Paris de 1900. Esta conquista não mais seria perdida em todas as participações de Portugal, sob a bandeira da Primeira República e do Estado Novo, período no qual se inscreve o presente estudo. São nove as representações de Portugal, entre 1915 e 1970, que contaram com a construção de pavilhões próprios. A análise realizada foca as circunstâncias políticas e económicas determinantes na nossa participação e a imagem do país que se foi procurando projetar, em discursos ajustados aos regimes e às suas estratégias de afirmação e propaganda. Neste processo e sob a pressão dos concursos, assiste-se à discussão em torno de um estilo nacional, na qual pela primeira vez os nossos arquitetos decidem entrar e tomar o protagonismo, seja pela defesa de inspirações historicistas, vernaculares ou de um 'modernismo nacional'.

Todo o processo em torno dos pavilhões estudados, entre concurso ou adjudicação, construção e funcionamento, refletem importantes aspetos da evolução da teoria e prática arquitetónica em Portugal, apesar dos muitos condicionalismos existentes. A visão de conjunto proporcionada permite ainda avaliar a estreita relação entre conceção arquitetónica e programa decorativo, onde esta foi sendo progressivamente trabalhada no sentido de alcançar uma obra global, funcionando como um *cartaz* do país levado às cinco partes do mundo.

Palavras-chave: "Exposições Internacionais"; "Arquiteturas Expositivas"; "Pavilhão de Portugal"; "Concursos de arquitetura"; "Estilo Nacional"; "Obra de Arte Total".

Abstract and Keywords

International exhibitions are, in the architectural field, excellent means for experimental practice and symbiotic influences, where novelty is tested with particular boldness, due to the ephemeral nature of these expositive buildings, although there are also continuities and even setbacks. The close connections between these architectures and identity aspects of each country manifest themselves in the design of the respective pavilions, conditioned by political, ideological and conceptual parameters.

Portugal, having participated in several events during the second half of the nineteenth century, with pavilions built by foreign architects, culminates the end of the century with an open competition among national architects for the Universal Exhibition of 1900 in Paris. This achievement would persist in forthcoming events, under the banner of the First Republic and the *Estado Novo* (New State), comprised by this study. There were nine representations of Portugal, between 1915 and 1970, which involved the construction of a national pavilion. The analysis performed focuses on certain circumstances such as politics and economy, determining national policies for our participations, and the image of the country that should be projected, in discourses adjusted to the regimes and their strategies of affirmation and propaganda. In this process and under the pressure of the architectural competitions, a discussion around a national style erupts, in which, for the first time, architects participate and arise to the spotlight, whether it was defending historicist, vernacular, or a 'national modernism' inspirations.

The entire process around the pavilions in this study, among competitions or adjudication, construction and use, reflect important aspects of the evolution of theory and architectural practice in Portugal, despite the many existing constraints. The provided overview also allows assessing the close relation between architectural design and decorative program, gradually developed towards achieving a total work of art, functioning as a *poster* of the country, taken to the five parts of the world.

Keywords: "International Exhibitions"; "Expositive Architectures"; "Portuguese Pavilion"; "Architecture Competitions"; "National Style"; "Total Work of Art".

Índice Geral

Agradecimentos	III
Resumo e Palavras Chave	V
Abstract and Keywords	VII
Índice Geral	IX
Abreviaturas usadas no texto	XIII
Introdução	1
1 – A Arquitetura das Exposições Internacionais ao Serviço da Imagem das Nações:	
Arte e Técnica	11
1.1 – “International certainly.” – Das feiras e mercados ao Crystal Palace	13
1.2 – Arquiteturas expositivas como veículo de Identidade Nacional	16
1.3 – Efemeridade planeada: persistências, experimentação, fixação e rutura de modelos arquitetónicos	21
1.4 – Para lá do efémero	33
2 – A Participação de Portugal: entre a decisão política, a polémica dos concursos e a questão do “estilo”	39
2.1 – Diferentes contextos, a mesma motivação	39
2.1.1. – A primeira participação sob a bandeira da República: São Francisco (1915)	39
2.1.2. – A Exposição comemorativa da Independência do Brasil (1922) e a visita do Presidente da República Portuguesa	41
2.1.3. – O discurso da relação ‘irmã’ entre os países ibéricos e a América Latina anunciado na Exposição de Sevilha de 1929	43
2.1.4. – Portugal nas exposições coloniais de Antuérpia (1930) e Paris (1931): um empenhamento distinto	45
2.1.5. – O Portugal do <i>Estado Novo</i> apresentado em Paris (1937), Nova Iorque e São Francisco (1939)	48
2.1.6. – Roma 1942: a reserva quanto à participação nacional	52
2.1.7. – De novo a internacionalização após a <i>Exposição do Mundo Português</i> : Bruxelas 58	54
2.1.8. – Osaka’70: a imagem de Portugal na <i>Primavera Marcelista</i>	56
2.2 – Concursos: intervenientes e propostas	58
2.2.1 – Rio de Janeiro 1922	60
2.2.2 – Sevilha 1929	63
2.2.3 – Paris 1931	68
2.2.4 – Paris 1937	73
2.2.5 – Bruxelas 1958	78
2.3. A questão do “estilo nacional”	85
2.3.1. – Uma discussão persistente	86

2.3.2. – Da encomenda a estrangeiros ao concurso nacional: a exaustão do modelo manuelino e a procura de alternativas	88
2.3.3. – Paris 1900: dois modelos em oposição	91
2.3.4. – A persistência do manuelino e as alternativas em torno da ‘casa civil portuguesa de início de setecentos’	93
2.3.5. – Uma outra visão protagonizada por Raul Lino	96
2.4 – Pela “criação de um estilo português dessa moderna arquitectura”	99
2.4.1. – Distintos vectores de desenvolvimento da <i>Art Déco</i> em Portugal – entre afastamentos e confluências	100
2.4.2. – O “escândalo artístico”	104
2.4.3. – A ‘Representação 35’	106
2.4.4. – “Moderno, mas que fale português”	110
2.4.5. – A ascensão e falência do “Português Suave”	112
2.4.6. – A procura de modelos alternativos	116

3 – A execução dos projetos vencedores: arquiteturas efémeras enquanto

“obra de arte total”	119
3.1. 1915, o <i>Pavilhão de Portugal</i> de António do Couto Abreu	119
3.1.1 – O “estilo” e o primeiro anteprojecto	119
3.1.2 – O projecto final e a sua execução	121
3.1.3 – O “Portugal Moderno” – as mostras de Belas Artes, Artes Liberais e Produtos Alimentares nos <i>Palácios</i> americanos	122
3.1.4 – O “Portugal Antigo” – o <i>Pavilhão de Portugal</i>	123
3.2. 1922, o <i>Pavilhão de Honra</i> projecto de Cottinelli Telmo, Carlos Ramos e Alexandre da Cunha e o <i>Pavilhão das Indústrias Portuguesas</i> de Guilherme e Carlos Rebello de Andrade	125
3.2.1 – “Os escândalos da exposição”	126
3.2.2 – <i>A tão aguardada</i> inauguração dos pavilhões	128
3.2.3 – De efémero a permanente, do Rio de Janeiro ao Parque Eduardo VII em Lisboa	131
3.3. 1929, o <i>Pavilhão de Portugal</i> dos irmãos Guilherme e Carlos Rebello de Andrade	135
3.3.1 – A realização do projecto escolhido e a preparação da representação portuguesa	135
3.3.2 – A inauguração do pavilhão	138
3.3.3 – Depois do encerramento: demolição e permanência	141
3.4. 1931, os <i>Pavilhões de Portugal</i> de Raul Lino	142
3.4.1 – O concurso para a decoração	143
3.4.2 – A par dos pavilhões nacionais: a Exposição de Arte Portuguesa no <i>Jeu de Paume</i>	145
3.4.3 – <i>Portugal, depois de descobrir o mundo, acaba de conquistar Paris:</i> ecos da participação nacional	147
3.5. 1937, o <i>Pavilhão de Portugal</i> de Keil do Amaral	153
3.5.1 – “Todos os colaboradores são poucos para realizar uma exposição. Mas todos esses colaboradores devem formar-se numa só vontade” – a construção do pavilhão nacional	153
3.5.2 – “Tudo nelle é encantador, feliz, methodico e concordante como o espírito que o imaginou” – apreciações ao pavilhão	159

3.5.3 – Keil do Amaral e a experiência de Paris	159
3.6. 1939, os <i>Pavilhões de Portugal</i> de Jorge Segurado	163
3.6.1 – O Pavilhão para a Exposição Universal de Nova Iorque	166
3.6.2 – O <i>Stand</i> para a Exposição <i>Golden Gate</i> em <i>São Francisco</i>	171
3.7. 1958, o <i>Pavilhão de Portugal</i> de Pedro Cid	172
3.7.1 – “Nada é complicado porque nada se quis complicar” – a edificação do projeto	172
3.7.2 – O acolhimento	179
3.8. 1970, o <i>Pavilhão de Portugal</i> de Frederico George	180
3.8.1 – A execução do projeto	185
3.8.2 – Outros aspetos da participação portuguesa	187
Conclusão	189
Notas	193
Índice de Imagens	213
Fontes e Bibliografia	237
Anexo Documental	251

Abreviaturas usadas no texto

AANBA – Arquivo da Academia Nacional de Belas Artes

AJF – Arquivo José de Figueiredo

AFRL – Arquivo Família Raul Lino

AHMOP – Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas

AHU – Arquivo Histórico Ultramarino

AML – Arquivo Municipal de Lisboa

AMNE – Arquivo do Ministério dos Negócios Estrangeiros

ANIM – Arquivo Nacional das Imagens em Movimento

ANTT – Arquivo Nacional Torre do Tombo

APCER – A Arquitectura Portuguesa Cerâmica e Edificação

BAFCG – Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

CAPOPI – Comissão Administrativa das Obras da Praça do Império e da zona marginal de Belém

DGEMN – Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

DGPC/SIPA – Direção-Geral do Património Cultural/ Sistema de Informação para o Património Arquitectónico

GEO – Gabinete de Estudos Olisiponenses

IC – Instituto Camões

SGPCM – Secretaria Geral da Presidência do Conselho de Ministros

SNI – Secretariado Nacional de Informação

SPN – Secretariado de Propaganda Nacional

Introdução

O tema, justificação da escolha e âmbito cronológico

As Exposições Internacionais constituíram verdadeiros emblemas da modernidade desde a sua criação, no século XIX, como veículos do paradigma arte e técnica entre as várias nações. Sob o mote da promoção das relações internacionais, tanto o país organizador como os participantes procuram tirar proveito da oportunidade de expor e expandir o seu progresso tecnológico e poder económico. A par da industrialização, comércio e desenvolvimento, sempre se pretendeu acentuar, numa perspetiva cultural, a individualidade de cada país através da sua história e produção artística. O veículo expositivo traduzido na conceção de pavilhões nacionais veio a incorporar um conjunto de referências identitárias próprias.

Os pavilhões de Portugal erguidos nestes certames constituem importantes casos de estudo na avaliação das experiências em arquiteturas expositivas e no modo em como estas desejam refletir determinada imagem nacional. Depois de no século XIX, Portugal ter confiado a produção destas construções a arquitetos estrangeiros, eis que a centúria encerra com a abertura de um concurso público entre arquitetos nacionais, para a Exposição Universal de Paris de 1900. A conceção dos pavilhões nacionais, no século XX, passa a estar nas mãos dos nossos arquitetos, através de concursos ou adjudicações diretas, mas ainda assim subjacente a determinadas orientações ideológicas, estéticas e estilísticas, pautadas, quase sempre, por debates e polémicas entre a classe dos arquitetos e outros agentes culturais. Nos diversos casos, a arquitetura satisfaz a função de veículo cénico, uma vitrine com o objetivo de projetar a imagem de Portugal no estrangeiro, simultaneamente de progresso e de evocação histórica. Assim, a busca da definição de um 'estilo nacional' em relação com a construção da imagem do 'Império Português' dominam o discurso, traduzido nas opções arquitetónicas dos seus pavilhões de exposição, entre a Primeira República e o *Estado Novo*. São estas as balizas temporais que enquadram o presente estudo, compreendendo cerca de uma dezena de certames entre 1915 e 1970.

Estudar os pavilhões de Portugal, neste quadro cronológico, permite analisar, dentro desta tipologia, as grandes linhas de desenvolvimento do pensamento arquitetónico contemporâneo, entre nós. São nove as participações de Portugal em Exposições Internacionais e Universais, para este intervalo temporal, que contaram com a construção de pavilhão próprio:

Exposição Internacional Panamá-Pacífico, 1915, Arq. António do Couto (adjudicação)

Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, 1922, Arqs. Cottinelli Telmo, Carlos Ramos e Alexandre da Cunha – Pavilhão de Honra; Arqs. Rebello de Andrade – Pavilhão das Indústrias Portuguesas (concursos)

Exposição Internacional Ibero-Americana de Sevilha, 1929, Arqs. Rebello de Andrade (concurso)

Exposição Internacional e Colonial de Paris, 1931, Arq. Raul Lino (concurso)

Exposição Universal de Paris, 1937, Arq. Keil do Amaral (concurso)

Exposição Universal de Nova Iorque e Exposição *Golden Gate* em São Francisco, 1939, Arq. Jorge Segurado (adjudicação)

Exposição Universal de Bruxelas, 1958, Arq. Pedro Cid (concurso)

Exposição Universal de Osaka, 1970, Arq. Frederico George (adjudicação)



Fig. 1 – António do Couto Abreu, Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional Panamá-Pacífico, São Francisco, 1915.



Fig. 2 – Carlos Ramos, Cottinelli Telmo e Luís Alexandre da Cunha, Pavilhão de Honra na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, Rio de Janeiro, 1922.



Fig. 3 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, Pavilhão das Indústrias Portuguesas, Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, Rio de Janeiro, 1922.



Fig. 4 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional Ibero-Americana, Sevilha, 1929.



Fig. 5 – Raul Lino, Pavilhão Histórico B e Pavilhão da Secção Metropolitana e Comercial, Exposição Internacional Colonial de Paris de 1931, desenho aguarelado de Martins Barata.



Fig. 6 – Francisco Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Paris de 1937, aguarela de Keil do Amaral.



Fig. 7 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Nova Iorque de 1939.



Fig. 8 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal, Exposição Internacional 'Golden Gate', São Francisco, 1939.



Fig. 9 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Bruxelas de 1958, fotografia de Mário Novais.



Fig. 10 – Frederico George, Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Osaka de 1970.

Estas constituíram as escolhas dos governos de Portugal baseadas em estratégias diversas, entre opções políticas, económicas e ideológicas. Houveram outras mostras, realizadas durante o século XX, em que Portugal decidiu não participar. Algumas delas nem sequer assumiram uma dimensão sancionada pelo *Bureau International des Expositions* (BIE) criado a partir da convenção assinada em novembro de 1928, em Paris. A organização veio regular a frequência, direitos e obrigações dos países organizadores e países convidados. Todas as exposições em estudo foram sancionadas pelo BIE – exceto a Colonial de Paris em 1931 e a Exposição Golden Gate de 1939, talvez devido ao caráter específico destas.

Este estudo aborda outros certames realizados ou projetados, como a Exposição Internacional da Antuérpia em 1930, também ela de cariz colonial, ou a Exposição Universal de Roma pensada para 1942, mas não realizada devido à Segunda Guerra Mundial. Em Antuérpia, Portugal teve um *stand* próprio, bem localizado no extremo de um armazém de floricultura, permitindo desenhar uma fachada própria para o exterior. Apesar de uma intervenção reduzida a nível governamental, é, ainda assim, importante contextualizar esta iniciativa, pela desigualdade com a participação na

Exposição Internacional e Colonial de Paris, realizada no ano seguinte. Já os preparativos para a Exposição de Roma não passaram despercebidos no contexto profissional português, constituindo um importante vetor da admiração e inspiração na arquitetura modernista Italiana, como se procura demonstrar.

Em sùmula, os objetivos do presente estudo podem ser enumerados nos seguintes pontos:

- Avaliar a importância das Exposições Internacionais para o desenvolvimento arquitetura a um nível global, tanto como síntese de princípios como abertura de novos caminhos;
- Historiar a participação portuguesa nestes certames entre a Primeira República e o *Estado Novo*, julgando a sua importância;
- Refletir sobre a questão do “estilo nacional”, tanto para os modelos ecléticos adotados, como para a génese do modernismo português;
- Olhar para os concursos do ‘Pavilhão de Portugal’ como o compromisso e/ou síntese do pensamento arquitectónico, assim como do debate em torno da questão do “estilo”;
- A conceção dos ‘Pavilhões de Portugal’ enquanto obra de arte total, na articulação entre arquitetura e programa decorativo, ao serviço de uma imagem nacional;
- Refletir sobre as técnicas construtivas utilizadas e sua evolução;
- Passagem de efémero a permanente e reutilização de pavilhões expositivos;
- Considerar os ‘Pavilhões de Portugal’ como experiências de aquisição de *know-how* para a projeção de espaços expositivos e respectivos discursos museográficos.

Estado da Arte

Faltava um estudo conjunto dos pavilhões nacionais no período cronológico referenciado, depois da dissertação de mestrado de Maria Helena Souto dedicada à participação de Portugal nas Exposições Universais no século XIX¹. Contudo, foram já realizados estudos parcelares votados a alguns destes pavilhões novecentistas, como seja o trabalho pioneiro de Margarida Acciaiuoli, sobre Exposições no tempo do *Estado Novo* de 1934 a 1940, com enfoque na sua faceta histórica, política e artística. A autora trata os pavilhões erguidos em Paris (1937), Nova Iorque e São Francisco (1939) numa perspetiva integrada entre o discurso político, a arquitetura e as artes decorativas². Sob esta perspetiva do *design*, salienta-se a tese de mestrado de Rui Afonso dos Santos sobre decoração em exposições e feiras dos anos 20 e 30, realizada em 1996³ e, mais recentemente os trabalhos de Ana Sofia Matos⁴ e Marisa Rodrigues, versando o Design de Equipamento nas exposições do século XIX e XX⁵.

No domínio específico da análise arquitetónica destas construções, saliente-se o importante trabalho de síntese de Ana Tostões sobre os pavilhões de Paris de 1937 e Bruxelas de 1958 nas fichas produzidas para *Arquitectura do século XX Portugal*, na Exposição *Portugal-Frankfurt 97*, e que encontra apreciação mais alargada e contextualizada no seu trabalho de fundo: *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*⁶.

Sobre a questão da importância dos concursos oficiais de arquitetura, incluindo para os pavilhões nacionais a erguer em exposições no estrangeiro, aponta-se o trabalho de Michel Toussaint, “Concursos de Arquitectura como debate disciplinar”, ressaltando a importância destes como oportunidades de debate e inovação⁷; e do ensaio “Arquitectura e Poder” de Pedro Vieira de Almeida, ao compendiar a importância do concurso para os pavilhões de 1900, os sucessivos concursos para o Monumento ao Infante D. Henrique e os pavilhões de 1937 e 39⁸. Pedro Vieira de Almeida irá aprofundar as suas considerações sobre este importante concurso e as suas implicações na *Exposição*

do *Mundo Português* e na mudança de paradigma da arquitetura nacional, na sua obra *A Arquitectura no Estado Novo – uma leitura crítica*⁹. Mais recentemente, a exposição levada a cabo na Garagem Sul do Centro Cultural de Belém sobre *Arquitectura em concurso: percurso crítico pela modernidade portuguesa* (29 de março a 20 de maio de 2016), com curadoria de Luís Santiago Baptista, não deixou de evidenciar o concurso para o Pavilhão de Portugal, a erguer em Paris em 1937. Neste núcleo, onde triunfa pela primeira vez um projeto distanciados dos historicismos habituais, foram também apresentados os que persistiam nesta linha, como a proposta de Oliveira Ferreira, cujos desenhos enviados a Salazar foram por nós publicados em 2014¹⁰.

Existem ainda múltiplas referências a estas construções expositivas nacionais enquadrados em trabalhos monográficos sobre arquitetos portugueses que foram autores de projetos construídos ou apenas concorrentes, dentro dos *corpora* das suas obras – como os estudos sobre Jorge Segurado por Andreia Galvão¹¹ ou José Manuel Fernandes¹², de Cottinelli Telmo por João Paulo Martins¹³, Carlos Ramos da autoria de Bárbara Coutinho¹⁴, ou de Cassiano Branco realizado por Paulo Tormenta Pinto¹⁵.

Devem ainda ser destacados trabalhos de fundo, relevantes para aspetos particulares abordados neste estudo. Para o entendimento da discussão sobre qual o estilo “original” português, um debate em torno do manuelino, barroco e por vezes da questão da “Casa Portuguesa” – sobressai, entre outros, o trabalho de Rute Figueiredo, entre o final da Monarquia e os primeiros anos da República¹⁶. Já a propósito da importância do modelo de inspiração italiano e alemão para a arquitetura moderna portuguesa, Nuno Rosmaninho, retomando caminhos apontados por Margarida Acciaiuoli, avalia a tradução destes vetores de “arte totalitária” no projeto *estadonovista* da Cidade Universidade de Coimbra¹⁷.

Sobre os projetos dos *campus* universitários do Instituto Superior Técnico e da Universidade de Lisboa e a pesquisa desenvolvida por Pardal Monteiro nas suas viagens, vejam-se os trabalhos de Sandra Vaz Costa¹⁸, Patrícia Santos Pedrosa¹⁹ e Ana Mehnert Pascoal²⁰. Pardal Monteiro, embora não tenha desenhado nenhum dos pavilhões estudados, não só participou como concorrente (no concurso de 1922) e como júri (no concurso de 1937), como também não deixa de ser um elemento incontornável na génese da modernidade. Nesta perspetiva, são incontornáveis os trabalhos de João Vieira Caldas²¹, Ana Tostões²², Ana Assis Pacheco²³ e João Pardal Monteiro²⁴.

De modo a enquadrar a conceção dos pavilhões na produção arquitetónica do século XX, são importantes as considerações tecidas em contexto a propósito do I Congresso Nacional de Arquitetura em 1948, nos ensaios críticos de Ana Tostões²⁵ e Nuno Teotónio Pereira²⁶ a acompanhar a edição *fac-similada*. De um modo análogo, notem-se as reflexões de Ana Tostões e Raúl Hestnes Ferreira a prefaciar o *fac-símile* do relato de viagem à Holanda por Keil do Amaral, realizado por altura da construção do seu Pavilhão de Portugal em Paris, 1937²⁷. Ana Tostões publicou ainda um importante contributo sobre a obra de Keil do Amaral em Monsanto, que contextualiza a obra deste arquiteto e permite a compreensão do seu papel na chamada “geração renovadora”²⁸. Precisamente sobre as perspetivas em confronto no quadro do pensamento e prática arquitetónicas em Portugal nesta viragem de ciclo, os testemunhos de Nuno Portas, como interveniente, e depois amadurecidos em ensaios de História e Teoria da Arquitetura, sobre a última metade do século, são uma referência imprescindível²⁹.

No campo da evolução das técnicas construtivas do século XX, avulta o estudo de Ana Tostões³⁰, sendo pertinente enquadrar as escolhas construtivas para os vários pavilhões, assim como analisar os métodos propostos nas memórias descritivas dos concorrentes. No domínio da arquitetura efémera e das exposições, ganham destaque os estudos de Rui Barreiros Duarte, onde estes acontecimentos *celebram a memória coletiva, traduzindo-se na criação de estruturas que enquadram e organizam o espaço de uma forma inovadora e vivificada*³¹.

Uma outra perspetiva deixada em aberto, embora consistentemente referenciada ao longo do estudo, é a questão da aquisição de experiências museográficas e de arquiteturas expositivas nos Pavilhões de Portugal, e de como foram utilizadas na projeção e adaptação de espaços museológicos. É importante problematizar a experiência arquitetónica resultante das exposições, assim como as relações estabelecidas entre a realização destas Exposições e museus. Assistiu-se em Portugal, no século XIX e primeira metade da centúria seguinte, assim como em outros países, à reutilização de pré-existências para a criação de museus. De certa forma, este fenómeno veio retirar aos arquitetos a oportunidade de desenvolverem a tipologia museológica, enquanto com os pavilhões de exposição esta oportunidade é recuperada e aproveitada, permitindo-lhes a aquisição de uma importante experiência, depois capitalizada em encomendas diretas. Como exemplo deste fenómeno, sobressai a adjudicação aos irmãos Rebello de Andrade da ampliação do Museu Nacional de Arte Antiga, depois de dois pavilhões construídos (1922 e 1929), ou a conversão do Museu de Arte Popular, realizado por Jorge Segurado, depois da experiência adquirida como responsável técnico pela construção do pavilhão de Keil do Amaral, em Paris e com os seus próprios projetos nos Estados Unidos da América em 1939. Neste contexto, merece destaque o já referenciado estudo de Andreia Galvão sobre Jorge Segurado, assim como os escritos de Joana Damasceno na sua obra “Museus para o Povo Português”³² e, em particular, a tese de doutoramento de Carlos Guimarães sobre *Arquitectura e museus em Portugal: entre reinterpretação e a obra nova*, onde a ação dos irmãos Rebello de Andrade é particularmente avaliada³³.

Em termos internacionais, a maior referência é o grande estudo de Peter Greenhalgh³⁴ sobre as exposições universais, com uma abordagem temática dos seus aspetos políticos, artísticos e económicos. Há de facto uma mais-valia neste tipo de abordagem, em paralelo a uma metodologia puramente cronológica, pois possibilita analisar as Exposições como grandes motores de desenvolvimento da arquitetura a um nível global.

Para além de obra publicada, destacam-se a materialização do interesse nestes certames em termos da sua arquitetura através de exposições temáticas em Museus e Centros de Arquitetura, como a exposição *What is the Netherlands* (abril a agosto de 2015) do Centro Holandês de Arquitetura em Roterdão, sobre as 14 contribuições holandesas para Exposições Universais desde 1910 a 2014, baseados no estudo de Marie-Thérèse van Thoor sobre os Pavilhões da Holanda de 1910 a 1958³⁵. Esta foi uma de várias iniciativas desenvolvidas pelo Instituto, que considerou as Exposições Universais como um dos seus grandes temas anuais, em preparação para a participação na Exposição Universal de Milão de 2015. Ainda no âmbito da *Expo Milano 2015*, foi concebida uma mostra sobre a malograda EUR42, sob o título *Esposizione Universale Roma. Una città nuova dal fascismo agli anni '60*, patente ao público entre 12 de março e 14 de junho de 2015, no Museu dell’Ara Pacis, em Roma³⁶. Já o Museu de Arte Contemporânea de Roma (MAXXI) dedicou uma exposição à proposta de Maurizio Scipanti (1916-1996) para o Pavilhão da Itália destinado à exposição de Osaka em 1970 (maio a outubro de 2015).

Estrutura do trabalho

O presente estudo propõe-se a uma apreciação crítica global dos Pavilhões de Portugal – sob a perspetiva da disciplina Arquitetónica – assim como a problematização de questões essenciais no despontar do modernismo em Portugal. Para o efeito, desdobra-se em três capítulos, tratando os aspetos fundamentais das arquiteturas expositivas, em corelação com a ‘Identidade Nacional’.

O primeiro capítulo trata do contexto internacional, da génese destes eventos, a importância destes para a construção de um sentido identitário, processo no qual a arquitetura desempenha um papel basilar, através de estruturas efémeras. Esta “efemeridade planeada” permite múltiplas

experimentações, fixação e rutura de modelos arquitetónicos, assim como certas persistências. Alguns edifícios ultrapassam o cariz efémero, sendo adaptados a construções permanentes, ou dando origem a outras estruturas. As Exposições Universais não são feitas apenas de edifícios, fixando ainda traçados urbanos e equipamentos de apoio, monumentos vestigiais que se tornam ícones universais da identidade do país organizador – como a torre Eiffel – assim como ideais gerados a partir das memórias das visitas aos recintos. Visitar uma exposição era uma lição fulcral de arquitetura, como a Exposição de Artes Decorativas de 1925 em Paris foi inseminadora de muitos conceitos ensaiados pelos arquitetos portugueses que a visitaram.

O segundo capítulo debruça-se especificamente sobre a participação portuguesa, sob quatro vetores essenciais. Importa começar por estabelecer as conjunturas políticas que antecederam as decisões em participar nos certames, assim como as condições para o fazer e consequentemente a estratégia a adotar. Na maioria das vezes, a decisão política passou pela abertura de concurso entre os arquitetos portugueses, tornando-se obrigatório explorar quem foram os proponentes e que trabalhos apresentaram, assim como todo um conjunto de questões suscitadas nestes processos. Um dos aspetos fundamentais dos concursos foi a definição dos respetivos enunciados, onde frequentemente era pedido o atendimento a uma “feição nacional”. Esta solicitação foi sucessivamente tida como restrição opressiva ou uma aparente liberdade inerentemente ambígua, despoletando uma série de controvérsias em torno da conceção dos ‘Pavilhões de Portugal’.

A discussão sobre o “estilo português” não se confinou à grande exposição internacional de 1900 – revisitada neste capítulo – e os concursos na primeira metade do século XX deram a oportunidade aos arquitetos de se pronunciarem sobre o assunto, entrando num debate até então restrito a historiadores e outros intelectuais. Tal facto, não deixa de causar um certo atrito entre os membros dos júris e os concorrentes, como se procurou historiar. Os Pavilhões de Portugal vão então espelhar a complexa reflexão sobre a questão do ‘estilo nacional’, e os concursos – sobretudo a escolha dos projetos vencedores – constituem um excelente barómetro na avaliação das aceções vigentes nas referências ecléticas a adotar.

As discussões e propostas para encontrar uma identidade arquitetónica portuguesa sofrem uma grande alteração com o advento do *Estado Novo*, onde o confronto com outros modelos totalitários que surgiam na Europa precipita um processo de procura de uma nova feição nacional. Para além disto, os próprios arquitetos sentem a necessidade de parar de olhar para o passado e virar-se para o futuro, tentando ensaiar os primeiros passos para uma arquitetura moderna mas portuguesa. Esta atitude irá refletir-se também nos pavilhões, que serão enquadrados na produção arquitetónica a partir de 1934.

O terceiro capítulo irá prender-se com a “vida” dos Pavilhões, o seu processo de construção, projeto expositivo e integração de programas decorativos, assim como os aspetos festivos da sua inauguração e festas do “Dia de Portugal”. O interior dos pavilhões e a escolha de elementos a expor vai evoluindo de forma significativa, ultrapassando a simples exposição de obras de Belas Artes e Artes Liberais (onde a par da pintura e da escultura se exibiram projetos de arquitetura e mostras de edificado construído em Portugal) e mostruários de produtos agrícolas e industriais. Com a necessidade não só de relançar a economia ou mostrar os desenvolvimentos artísticos, tornou-se vital construir uma narrativa, apresentar o país como numa nação consolidada em glórias imperiais passadas, mas também como um país modernizado nos seus equipamentos públicos e progressista nas suas políticas de desenvolvimento colonial. Este processo revela-se na importância da coordenação do projeto arquitetónico com o decorativo, formando-se uma equipa coesa – ensaiada na Exposição de 1931 e aglutinada sob a *Política de Espírito* de António Ferro em 1937, como forma de propaganda do regime do *Estado Novo*.

Concluída a sua efemeridade planeada, algumas estruturas conheceram o seu fim, enquanto outras ultrapassaram o seu cariz temporário, permanecendo parte no lugar, como o de Sevilha de 1929, ou trasladadas para Lisboa, onde conheceram uma nova vida. O pavilhão, pretensamente efémero, das Indústrias de 1922 persiste há quase uma centena de anos, agora no Parque Eduardo VII.

Pesquisa realizada

Este estudo é amplamente apoiado em diversos fundos documentais, alguns deles inéditos, consubstanciando uma visão crítica de conjunto. Destaca-se o Fundo *Exposições Universais* depositado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ainda por tratar arquivisticamente, albergando a documentação gerada pelos comissariados gerais das exposições de 1922, 1929 e 1958. É contudo lamentável o facto de, apesar de estarem referenciados como pertencentes ao arquivo do comissariado, os desenhos técnicos dos Pavilhões de Portugal nas exposições 1922 e 1929 não se tenham mantido com o resto da documentação. Felizmente, os desenhos do pavilhão de Bruxelas, ainda se conservam, possibilitando a reprodução de alguns exemplos neste estudo. De igual modo, a documentação gerada para a organização das exposições de 1937 e 1939 encontra-se no fundo documental do Secretariado Nacional de Informação, no mesmo arquivo nacional, fornecendo elementos inéditos sobre a sua motivação, concurso para o Pavilhão (no caso de 37), execução dos projetos de arquitetura e decoração, assim como os elementos expostos. Ainda na Torre do Tombo, o fundo *Salazar* revelou missivas privadas de protestos dos arquitetos e decisões tomadas para a participação nos certames, até agora inéditas.

O Arquivo Histórico Ultramarino alberga a documentação resultante da organização da Exposição de 1931, incluindo as memórias descritivas de todos os participantes no concurso para os pavilhões e respetivas atas, assim como elementos do processo de construção. O arquivo do Ministério dos Negócios Estrangeiros possui processos das diversas exposições, sob uma perspetiva política de convites à participação e as respetivas decisão. Trata-se de uma fonte de particular interesse quando depois cruzada com a documentação dos respetivos comissariados já aludida.

O Arquivo Municipal de Lisboa recebeu o espólio do arquiteto Cassiano Branco, que se mostrou fundamental na reunião, por parte deste arquiteto, dos elementos de trabalho para os concursos aos pavilhões, incluindo enunciados e plantas, recortes de jornal sobre os concursos e pavilhões construídos, assim como as suas próprias propostas para os concursos de 1929 e 1931. Os espólios de arquitetos constituem pois importantes fontes para este estudo, às quais se recorreu, podendo destacar-se o de Jorge Segurado (tratado por Andreia Galvão) e de Raul Lino, repartido entre os materiais disponíveis na Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian e os elementos mantidos no arquivo da família. Ainda na Fundação Gulbenkian, o significativo espólio do fotógrafo de arquitetura de Mário Novais possibilitou considerar vários aspetos dos Pavilhões de Portugal nas exposições de 1937, 1939 e 1958.

Para a exposição de Osaka em 1970 as fontes principais consultadas foram o espólio do arquiteto Frederico George depositado no Forte de Sacavém (DGPC/SIPA), assim como da Secretaria Geral da Presidência do Conselho de Ministros. A documentação do comissariado geral estava arquivada na sede da Junta Autónoma de Estradas, tendo sido dispersa e parte vandalizada em 2010, com a venda do imóvel. Apesar dos esforços para recuperar este arquivo, não foi possível fazê-lo em tempo útil para o presente estudo.

As fontes impressas, que constituíam os principais suportes dos estudos sobre a matéria antes realizados, foram revistas e forneceram igualmente novos elementos, a nível da apreciação do re-

sultado dos concursos e de diversos aspetos da representação portuguesa. Tal sucedeu tanto em periódicos de larga tiragem como revistas da especialidade, assim como em outras publicações. Não foi de menos importância o testemunho direto dos arquitetos, que deram ao prelo as suas memórias, permitindo enquadrar a importância das exposições na sua produção arquitetónica e naquilo que estas os permitiram ver. Esta pesquisa foi realizada na Biblioteca Nacional de Portugal, Biblioteca da Ordem dos Arquitetos, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e na *British Architectural Library* do *Royal Institute of British Architects*.

1

A Arquitetura das Exposições Internacionais ao Serviço da Imagem das Nações: Arte e Técnica

Em Sydenham, na zona sul de Londres, no topo de um jardim acidentado, encontram-se dois módulos de ferro lacado, dispostos em canto. O jardim desdobra-se em escadarias, pódios abobadados e estatuária já quebrada e escurecida pelo tempo, num arranjo monumental somente para a memória da primeira grande Exposição Universal de 1851. São estas as únicas peças remanescentes do *Crystal Palace*, transladado para Sydenham, depois da conclusão do certame em Hyde Park, onde foi ampliado e serviu como espaço expositivo e de entretenimento cultural e desportivo, até ser devastado pelo fogo em 1936. Fragmentos da visão fabricada de um Império, destroços de um espetáculo outrora usurpador da atenção universal, as naves do grande palácio de ferro e vidro caíram abruptamente no esquecimento, vítimas da efemeridade com que foram concebidas, nunca conseguindo alcançar uma vivência perdurante. Apontamentos vestigiais de um edifício “com mais



Fig. 11 – *Crystal Palace Park*, Sydenham, módulo evocativo do *Crystal Palace*., foto da autora.



Fig. 12 – *Crystal Palace*, Sydenham, c. 1854.



Fig. 13 – *Crystal Palace*, Hyde Park, Londres, 1851.

voz, mais poder popular e uma significância mais abrangente durante a sua curta vida que muitas catedrais assentes há mais de quinhentos anos”³⁷.

Um dos pontos turísticos mais populares à escala planetária, um autêntico ícone de Paris, a Torre Eiffel foi erguida em 1889, por ocasião da Exposição Universal comemorativa do centenário da Revolução Francesa. O *Atomium* de Bruxelas assume-se como o símbolo de modernidade numa cidade de crescente importância desde a Exposição Universal de 1958; um ponto central da Europa. Em Roma, o monumental bairro EUR construído para a Exposição Universal de Roma de 1942, nunca realizada devido à Segunda Guerra Mundial, conheceu o abandono e a posterior revitalização para os Jogos Olímpicos de 1960. Foi consagrado por Fellini, Visconti e Antonioni em obras-primas do cinema italiano. Espalhados pelo mundo, estruturas centenárias, esculturas habitáveis modernistas, parques intemporais e urbanizações inteiras marcam a passagem de extraordinários eventos expositivos mundiais, reminiscências edificadas de um ‘fenómeno cultural’ de desenvolvimento progressivo³⁸.



Fig. 14 – Perspetiva geral da Exposição Universal de Paris de 1889.



Fig. 15 – Perspetiva geral da Exposição Universal de Bruxelas de 1958.



Fig. 16 – Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli, Luchino Visconti, *Boccaccio '70*, 1962, imagem de uma cena filmada no Quadrato della Concordia com vista sobre o Palazzo della Civiltà e Lavoro, Roma, Itália.

“Expos são plataformas de inovação” destinadas a divulgar o progresso e a “mostrar aos cidadãos os problemas enfrentados pela sociedade global nas diferentes culturas e diferentes latitudes.”³⁹ Ao mais alto nível, estas mostras internacionais, designadas *Great Exhibition* em Inglaterra, *Exposition Universelle* na França, *World's Fair* nos Estados Unidos, e somente *Expos* na contemporaneidade, são acontecimentos com uma capacidade impressionante de envolver os países, tanto como expositores, como na qualidade de visitantes, operando em diversos contextos globais em constante mudança, relevantes por uma miríade de motivos. Os pretextos ‘públicos’ centravam-se na educação e cultura, no intercâmbio entre nações, camuflando os propósitos económicos na venda de produtos e abertura de novos mercados, estabelecimento de dinâmicas políticas, muitas vezes sob objetivos imperialistas. Com motivações mais ou menos íntegras, cada certame captou o espírito, inovações e visões específicas do seu tempo.

1.1 – “International certainly.” – Das feiras e mercados ao Crystal Palace

Quando questionado sobre a orientação a dar para a participação internacional, o Príncipe Alberto de Saxe-Coburgo e Gota, consorte da rainha Vitória e presidente da *Royal Society of Arts* em Londres, sublinhou a importância de “abraçar as produções internacionais”⁴⁰ para a exposição de 1851. Ao intuito basilar de apresentar o nível de desenvolvimento tecnológico e industrial da época agregavam-se os éticos – a moral vitoriana assentava na paz, trabalho, religião, comércio livre e responsabilidades sociais⁴¹. Esta comunhão entre progresso industrial e moral poderia ser mostrada às outras nações como veículo de propaganda não só dos produtos britânicos, mas da sociedade vitoriana como um todo.

A descendência destes certames não pode ser estabelecida de um modo linear, contudo remetem longinquamente para as feiras medievais. Mercados em ampla escala eram instalados regularmente em cidades importantes pela sua localização geográfica em relação às grandes rotas comerciais, atraindo visitantes e, consequentemente, prosperidade. Fórum não só de mercadorias, mas também de ideias, culturas e de comparações sociopolíticas e económicas. Vendedores e compradores de diferentes países reuniam-se em Lyon, Frankfurt – terra natal de Príncipe Alberto –, Leipzig e outros pontos da Europa medieval e moderna. Estas transações comerciais cimentaram o



Fig. 17 – *Crystal Palace*, perspectiva interior, c. 1851.



Fig. 18 – O mercado dos tecelões em Hertogenbosch, c. 1530, Den Bosch, Museu Het Noordbrabants.

caminho para as mostras internacionais de hoje, incrementando os papéis educacionais e de comunhão entre nações⁴².

Seguindo modelos precariamente demarcados, o século XIX foi sendo sucessivamente polvilhado de mostras industriais, geralmente nacionais. Deve-se destacar a Exposição Alemã de 1844, onde, para além da colaboração cultural e económica dos diversos estados independentes, havia já uma clara preocupação em veicular uma identidade nacional germânica aos visitantes estrangeiros. A partir deste certame, os outros países mostravam-se agora como potências civilizacionais, cientes de que o resto da Europa os observava, tal como aconteceu em França, cinco anos depois, com a Exposição Nacional de Agricultura e Manufatura, logo depois de implantada a Segunda – República, com Luís Bonaparte⁴³. Nesse mesmo ano, Portugal exibiu uma ainda tímida mostra industrial na grande sala do Risco do Arsenal da Marinha, promovida pela Sociedade Promotora da Indústria Nacional⁴⁴.

As nações europeias encaravam a possibilidade de um mercado livre com receio e anseio, especialmente face ao poderio inglês e à sua capacidade de inundar o mercado com objetos baratos produzidos em massa. Os franceses tinham aperfeiçoado o modelo comercial das exposições de modo a fomentar a produção e consumo nacional, temendo a ‘contaminação’ por outros mercados europeus. Já os ingleses da Sociedade para o Encorajamento das Artes, Manufatura e Comércio, mais tarde Sociedade Real das Artes, em 1847, preferiram um modelo vocacionado para a apresentação de avanços tecnológicos e educação da população. Sobejamente mais desenvolvido em termos técnicos, o Império Britânico pouco tinha a aprender com as outras nações, e tinham já um fluxo de exportações considerável.

As exposições da Sociedade Real das Artes eram pouco ambiciosas quando comparadas com as francesas, mas beneficiaram da vantagem intelectual de terem sido fruto não de exaspero económico mas sim de diletantismo e curiosidade⁴⁵. Na sequência da visita de Henry Cole (1808–1882)⁴⁶ à 11ª Exposição Quinquenal de Paris de 1849 – uma exposição já bastante bem resolvida do ponto de vista da exposição como *medium*, mas ainda de cariz nacional – solicitou à Rainha Vitória a gerência da próxima exposição de 1851, sob a presidência do Príncipe Alberto. Às 30 nações do Império Inglês iriam juntar-se 34 nações convidadas, todas reunidas sob um edifício único.

Depois de um atribulado processo de concurso público, com a rejeição dos 240 projetos concorrentes e a contestação face ao projeto do próprio comissariado – o Engenheiro Isambard Brunel (1806-1859) desenhou um edifício massivo, com recurso a 15 milhões de tijolos, cujo custo de de-



Fig. 19 – Exposição da 2ª República Francesa, Paris, 1849.



Fig. 20 – Retrato de Henry Cole, c.1876.

molição seria igual ao de construção – o jardineiro Joseph Paxton (1803-1865) apresentou a sua proposta para o pavilhão a Henry Cole, por intermédio de um amigo em comum. Com uma experiência em arquitetura confinada a estufas e estudos da resistência de estruturas com base na observação da armação orgânica de nenúfares, Paxton desenhava estruturas pré-fabricadas e modulares de crescentes dimensões, primeiro em estruturas de madeira, mais tarde em ferro forjado e vidro.

A revista satírica *Punch*, cujo autor era amigo de Paxton, apelidou o projeto de 'Palácio de Cristal', popularizando-o mesmo em face de diversos protestos dos aristocratas, levantando problemas de segurança e criticando a falta de formação académica de Paxton. Gerado apoio em vários sectores, acabou por lhe ser adjudicada a construção do pavilhão. "O projecto de Paxton era de tal modo ambicioso que ia necessitar de uma parte significativa da produção nacional de vidro"⁴⁷ – cerca de 300 mil vidros para os 90 mil metros quadrados de área. Com uma nave central de 550m de comprimento e 32 de altura, foi ainda assim descrito como leve e elegante pela Rainha Vitória aquando uma visita ao estaleiro de construção. Aliás, a construção deste edifício suscitou tanta curiosidade que nem a cobrança de entradas, meses antes do edifício estar concluído, impediu a sociedade londrina de visitas assíduas.

Esta construção tornou a Grande Exposição num verdadeiro sucesso, e os seus princípios construtivos a nível dos materiais empregados, estrutura e modularidade iriam revolucionar a arquitetura contemporânea. Os britânicos inauguraram a tradição em 1851, os franceses embelezaram a sua forma e seguidamente tornaram-se mestres do *medium*, e os americanos elevaram as dimensões e despesas a um extremo⁴⁸.

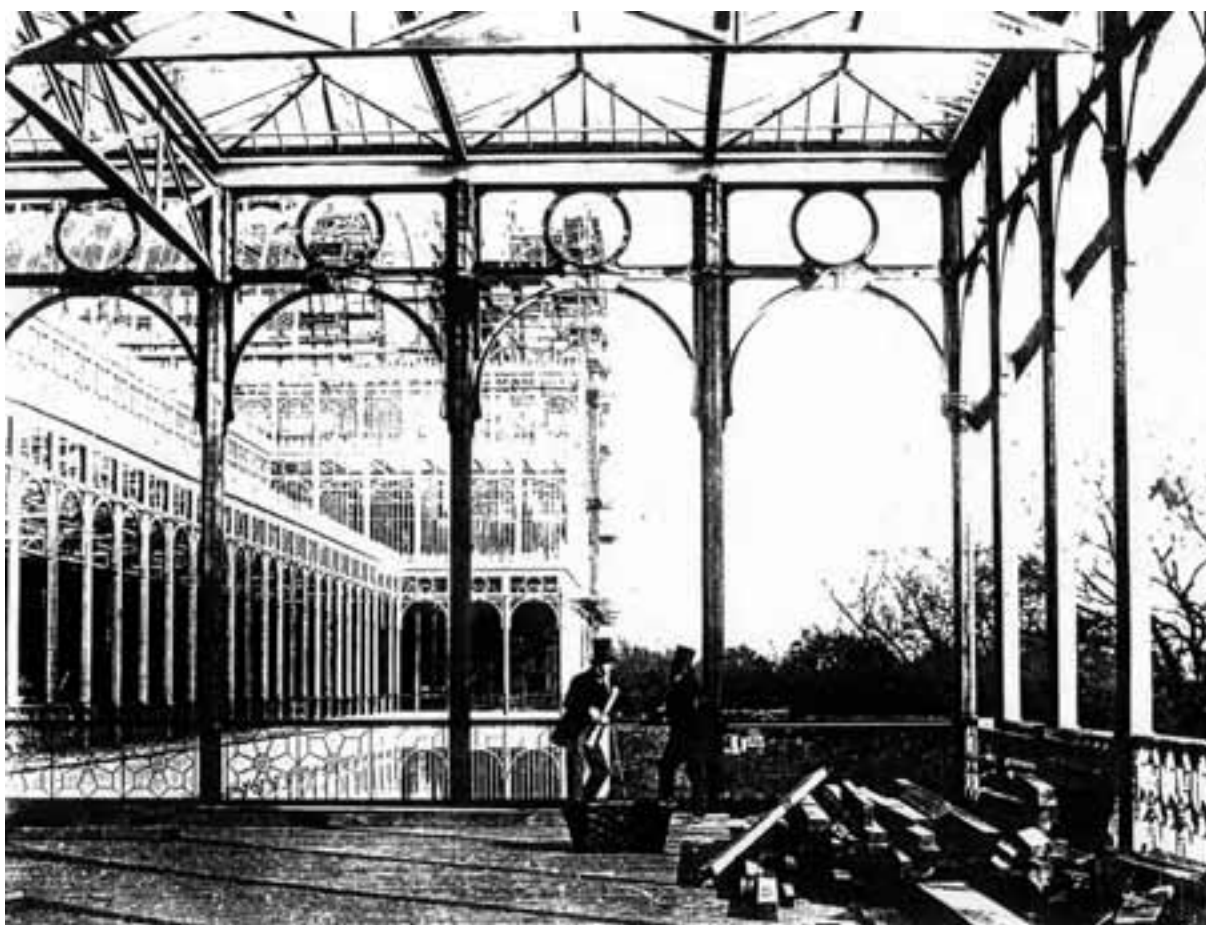


Fig. 21 – *Crystal Palace* durante a construção, Hyde Park, Londres.

1.2 – Arquiteturas expositivas como veículo de Identidade Nacional

A *Exposition Universelle* de 1855 é uma resposta direta à ‘provocação’ lançada pelos ingleses em 51, podendo ser vista como rebate dos sucessos e falhanços desse evento⁴⁹. O comissariado britânico tinha criado quatro categorias de exposição, Manufatura, Maquinaria, Materiais e Belas-Artes, onde a *obsessão futurista da Máquina* deixou pouco espaço para as Artes, ainda assim representadas nos icônicos *Courts* do *Alhambra*, por Owen Jones (1809-1874), e o *Medieval* composto por Augustus Pugin (1812-1852), entre outros apontamentos ponderados. Os franceses souberam assumir o papel central das Belas-Artes no seu certame, determinados em sancionar Paris como o centro estético do mundo da época. Pretenderam assinalar a França como uma nação artística, construindo a sua identidade nacional à volta da elevada qualidade das suas exposições de Belas-Artes.

A identidade nacional é um processo de constante invenção e reinvenção, uma componente poderosa de como as nações se veem e são vistas. As Exposições são fruto de políticas económicas nacionais, às quais se juntou a necessidade de demarcação como uma nação proeminente ou império extenso. As tensões e contrastes entre estas esferas alimentaram o crescimento destas mostras universais. Nos formatos de entretenimento e cultura imiscuíram-se apontamentos de propaganda populista dos méritos nacionais. De modo a gerar convincentemente entusiasmo e aprovação na generalidade dos visitantes: não bastava dizer, era necessário parecer. Foi essencial fazer manifestar



Fig. 22 – *Alhambra Court*, *Crystal Palace*, Sydenham, c. 1854.



Fig. 23 – *Medieval Court*, *Crystal Palace*, Hyde Park, c. 1851.



Fig. 24 – Palácio da Indústria, vista exterior, Exposição Universal de Paris de 1855.



Fig. 25 – Palácio da Indústria, vista interior, Exposição Universal de Paris de 1855.

este sentido de identidade nacional na forma física dos edifícios, os Pavilhões, Palácios, Galerias e respectivas mostras. A arquitetura, e os objetos contidos em si, deveriam ser apreensíveis pela maioria, cativando tanto o cidadão comum como as elites instruídas. Cada país desenvolveu estratégias, muitas vezes olhando para as outras nações, para veicular a identidade escolhida por si. Certos dogmas nacionalistas foram promulgados através da produção cultural construída e exposta nestes certames, racionalizados de modo a ser apreendida por todos.

Explorar a identidade nacional é um mecanismo de relacionamento e posicionamento hierárquico dentro da comunidade internacional. Depois da Revolução Francesa de 1789, era necessário estabelecer uma nova identidade, e os franceses souberam explorar o potencial das exposições como promulgadoras de ideias nacionalistas, promovendo a união pelas Artes, garantindo o seu estatuto através da cultura. Sedimentar o papel fundamental no desenvolvimento das Artes, estabelecendo Paris como o centro artístico da Europa, não tinha apenas uma significância cultural, mas sobretudo política de afirmação nacional no coração da Europa.

Por seu lado, os ingleses não sentiam esta ânsia de consolidar uma identidade nacional, pois viviam no seio de uma sociedade devotada e coesa. A indústria do Império Britânico não só garantia a posição da Grã-Bretanha como o país mais poderoso do mundo, como era definido justamente por esse estatuto. Durante um século, a monarquia, a indústria, a armada e o império rotularam o país; contudo, no fecho do século, começaram a transparecer os primeiros sinais de dissidência. Assim sendo, era necessário renovar os valores vitorianos da primeira grande exposição, transmutar o paradigma para o novo século⁵⁰. Assiste-se a uma incidência nos valores pré-industriais, corporizados pelo movimento *Arts and Crafts*, recuperando categorias estéticas do Romantismo e do *Gothic Revival*, materializados no reaproveitamento do estilo vernacular da “Casa Inglesa” e na arte Pré-Rafaelita.



Fig. 26 – *Grand Palais*, Exposição de Escultura, Exposição Universal de Paris de 1900.



Fig. 27 – Pavilhão de Inglaterra, Exposição Universal de Paris de 1855.



Fig. 28 – Pavilhão de Inglaterra, Exposição Universal de Paris de 1900.

Do outro lado do Atlântico, separados do império Britânico desde 1776, os Estados Unidos da América enfrentaram o desafio de criar uma identidade nacional face a uma Europa desenvolvida e consolidada. Formulada a partir das condições de criação do país, assentava no espírito pioneiro, progresso galopante e valores republicanos. A exposição Panamá-Pacífico de 1915, assinalando o desenvolvimento tecnológico da abertura do canal, recorreu à imagem de pioneiros e nativos americanos. Contudo, em termos arquitetónicos, não foi desenvolvida uma linguagem própria, recorrendo a formas clássicas, sóbrias e austeras. Este estilo evocativo de Roma Antiga enquanto primeiro regime democrático e, mais recentemente, do Neoclassicismo explorado depois da Revolução Francesa, era um modelo já exausto, mas ainda assim apropriado para veicular a identidade nacional americana nas exposições e edifícios públicos principais, com a sua solidez, permanência e aura de poder⁵¹.

O paradigma do estilo nos pavilhões americanos era alvo de crítica desde 1876, e especialmente após a emergência da escola de Chicago, contudo a mudança apenas se configurou a partir dos anos 30 da centúria de novecentos. Quando os regimes fascistas europeus popularizaram o emprego das formas clássicas para expressar o paradigma da sua ideologia, os arquitetos america-



Fig. 29 – Pavilhão dos Estados Unidos da América, Exposição Universal de Paris de 1878.



Fig. 30 – Pavilhão dos Estados Unidos da América, Exposição Universal de Paris de 1900.

nos tiveram a oportunidade de explorar formas modernas e utópicas. A partir da exposição de Chicago em 1933, já Walter Gropius (1883-1969) lecionava em Harvard havia 6 anos, a América abandonou definitivamente as composições historicistas, abraçando o modernismo em certames internacionais. Com a Segunda Guerra Mundial, não só se assistiu a um ressurgimento dos mestres do Modernismo nos Estados Unidos, como o próprio país se lançou economicamente para o seu apogeu. Intensificou-se o processo iniciado desde o fecho do século XIX, com a equação de 'Americanness' a largas escalas.

Entretanto, os franceses exploravam o valor da opulência e extensão na sua identidade nacional, atizando uma rivalidade entre França e América. A grande Exposição Universal de Paris de 1900 surgiu como uma resposta direta ao certame de Chicago de 1893, já este um rebate ao *standard* de elegância parisiense ostentado em 1889. As formas austeras e clássicas do Pavilhão dos Estados Unidos, em 1900 foram completamente substituídas na Exposição Universal de Nova Iorque,



Fig. 31 – Exposição Universal de Chicago de 1893, Perspetiva geral.



Fig. 32 – Exposição Universal de Chicago de 1933, Perspetiva geral.



Fig. 33 – Albert Kahn, Pavilhão da General Motors, Exposição Universal de Nova Iorque de 1939.

em 1939. Talvez por se estar a preparar para este certame, ou numa decisão consciente em se ausentar da tensão política cada vez mais pesada na Europa, não foi construído um pavilhão americano na exposição de Paris, em 1937.

O século XX foi indelevelmente marcado pelos vários nacionalismos, um processo com um importante carimbo na *Exposition Universelle* de 1937. A comissão organizadora da última exposição universal realizada em França tentou contrariar os nacionalismos abrasivos ditatoriais com um modernismo otimista, mas com pouco sucesso. Alemanha, URSS, Itália, Inglaterra, Espanha e Portugal apresentaram visões culturais explícitas, inspiradas por ideais políticos internos⁵². Todos estes pavilhões dispuseram de cinemas ou áreas para a projeção de filmes propagandísticos, assumindo o valor da imagem em movimento para veicular perfis nacionais. O pavilhão da URSS de Boris Iofan (1891-1976) – autor do Palácio dos Soviotes em 1932 – com grande ênfase na verticalidade, estava muito longe da conceção construtivista e moderna patenteada na Exposição de Artes Decorativas de Paris, em 1925. A arquitetura monumental riscada por Albert Speer (1905-1981) carimbou a expressão do nacional-socialismo e marcou o passo das participações estrangeiras, augúrio da renúncia à estabilidade europeia. Com efeito, a Alemanha cunhou definitivamente esta posição quando se excluiu da Exposição Universal de Nova Iorque, justamente sobre o tema ‘Democracia’, num modelo utópico da cidade do futuro. As mensagens dos outros países mantiveram-se, traduzidas num mesclado de arquitetura clássica monumental com laivos modernos, principalmente na apresentação dos estilos de vida.

Depois da Segunda Guerra, a necessidade de fazer prevalecer a identidade nacional não desapareceu, mas foi forçosamente passada para segundo plano. A guerra fria colocou as duas grandes potências mundiais, União Soviética e América do Norte, em conflito travado em comparações culturais. Semelhante ao confronto entre o pavilhão alemão e o russo, em 37, as exposições do pós-guerra exibiram pavilhões de escalas assombrosas, com mensagens pacatas de preocupações sociais no interior.



Fig. 34 – Konstantin Melnikov, Pavilhão da URSS, Exposição das Artes Decorativas de Paris de 1925.



Fig. 35 – Boris Iofan, Pavilhão da URSS, Exposição Universal de Paris de 1937.



Fig. 36 – Mies van der Rohe, Pavilhão da Alemanha, Exposição Universal de Barcelona de 1929.



Fig. 37 – Albert Speer, Pavilhão da Alemanha, Exposição Universal de Paris de 1937.



Fig. 38 – Exposição Universal de Paris de 1937, vista noturna.

1.3 – Efemeridade planeada: persistências, experimentação, fixação e rutura de modelos arquitetónicos

Em nome do progresso, muitas nações tentaram desenvolver formas modernistas na Arquitetura e *Design* dos seus pavilhões em terras estrangeiras. Contudo, a quase obrigação de propagar a respetiva identidade nacional levou ao uso de formas, dispositivos e ornamentos específicos à sua herança nacional. Inglaterra, França, América e outros países, tiveram dificuldade em quebrar com as formas antigas e perseguir novos paradigmas pelo modo como “os sucessos do passado” veiculavam fortemente a sua ideia de identidade nacional⁵³. As novas ideias deixavam os nacionalistas desconfortáveis, até porque muitas vezes surgiam devido a influências exteriores.

As formas modernistas corporizam a rejeição das tradições decorativas superficiais, e a sua conjugação deu origem a pavilhões onde o moderno e o arcaico coexistiram de modos pouco pacíficos. Assumindo o valor efêmero das construções, esta arquitetura contraditória esteve presente em muitos pavilhões nacionais⁵⁴.

As exposições internacionais, pela sua larga escala física e curta extensão temporal, foram ocasiões de síntese do passado e previsões para o futuro. Os certames funcionaram, muitas vezes, como incubadoras de experiências vanguardistas, para em seguida veicular, e consequentemente as legitimar, a uma escala internacional. O curso da arquitetura, do *design* e da engenharia foram decisivamente alterados por estas exposições, em misturas ecléticas de estilos históricos com avanços modernistas, cidades efémeras fabricadas por uma mescla de visões profissionais e amadoras. O carácter temporário dos edifícios permitia tomar liberdades criativas, pelo pouco tempo que estariam presentes e pela necessidade de minimizar os custos. Depois do uso de novos materiais e técnicas no *Crystal Palace*, outras inovações deram seguimento à nova tradição – os pavilhões expositivos tentaram “relacionar-se com a história da Humanidade, e em seguida prever qual o seguimento dessa história”⁵⁵.

Em 1851, o *Alhambra Court* de Owen Jones e o *Medieval Court* de Pugin coexistiram no mesmo espaço, reforçando a noção da importância da história para um *design* de qualidade assente em formas consagradas. Marcavam ainda a tensão entre arquitetura e engenharia, ou formas antigas e novas tecnologias; onde edifícios como o *Palais de l’Industrie* em 1855 apresentavam revestimentos de alvenaria a encobrir as estruturas modernas de ferro e vidro. Estas situações são representativas da forma como as exposições revelavam a consistência, ou a falta, de princípios arquitetónicos e o gosto de uma nação⁵⁶.

Em muitas situações, as inovações projetuais eram trazidas por profissionais fora da área. Depois do jardineiro de Chiswick desenhar o *Crystal Palace*, engenheiros criaram outras estruturas de ferro e vidro, enquanto muitos arquitetos se conformavam com estruturas em madeira e gesso, segundo formas tradicionais. Uma exceção notável é a *Galerie des Machines*, em 1889, – da autoria do arquiteto Ferdinand Dutert (1845-1906), assistido pelo engenheiro Victor Contamin (1840-1893) – um triunfo da combinação entre aparência estética com a função estrutural, muito na linha do pensamento de Viollet-le-Duc (1814-1879), constituindo uma das experiências mais relevantes a marcar uma exposição, ficando merecidamente na História da Arquitetura. Mais destacada ainda,



Fig. 39 – *Galerie des Machines*, Exposição Universal de Paris de 1889.

erguida no mesmo ano pela equipa de engenheiros de Gustave Eiffel, a torre de 324 metros mantém-se como um ícone dos triunfos da engenharia.

Contrariando a efemeridade das exposições, Paris fez questão de manter várias marcas das diferentes Exposições Universais ali realizadas. O Palácio da Indústria foi demolido para dar lugar ao *Grand e Petit Palais*, construídos já com a intenção de serem edifícios definitivos, a manter mesmo depois da conclusão da grande Exposição de 1900. À semelhança da pré-existência, os edifícios de gosto beauxartiano marcam a junção pouco feliz de modelos clássicos com a arquitetura de ferro e vidro, uma prova física dos compromissos da arquitetura face ao contexto sociopolítico da Terceira República Francesa, depois da Guerra Franco-Prussiana⁵⁷. As exposições demonstram a



Fig. 40 – Demolição do Palácio da Indústria (1855), 1899, foto: Centre Canadien d'Architecture.



Fig. 41 – Albert Thomas, estudo para a fachada posterior do *Grand Palais*, s.d.



Fig. 42 – Charles Girault, fachada principal do *Petit Palais*, 1896.



Fig. 43 – Albert Thomas, fotografia da construção do *Grand Palais*, s.d., fotografia: Henri Lemoine.



Fig. 44 – Avenida Nicolas II (vista do *Grand e Petit Palais*), Exposição Universal de Paris 1900.

persistência de certos estilos historicistas, subtilmente reciclados mesmo após se ter declarado a sua extinção, sendo um classicismo neo-barroco o mais imperante em França. Se desde 1890 se sentia a oposição aos historicismos, procurando-se alternativas viáveis, como a já citada *Galerie des Machines*, a resposta anti-ecletista sedimentou-se com os primeiros passos na *Art Nouveau*, inaugurando o caminho para o Movimento Moderno.

Com a *Art Nouveau*, os movimentos de vanguarda na arquitetura e *design* instituíram a sua marca pela primeira vez nas exposições universais, estabelecendo-se nas mesmas através de dispositivos contemporâneos. A Exposição de 1900 consagra a Arte Nova para uma curta ribalta, logo abandonada face à não solução da compatibilidade entre Arte e Indústria, a grande aspiração da segunda metade de oitocentos. Com cerca de cem milhões de visitantes entre as Exposições de Bruxelas de 1897 e Londres de 1908⁵⁸, pode-se falar de marketing a grande escala dos primeiros passos do movimento moderno. Ainda hoje sobrevivem exemplos das entradas para o *Métropolitain* desenhadas pelo arquiteto e designer Hector Guimard (1867-1942). Unificado na sua estética e conteúdo simbólico, a *Art Nouveau* perseguia conscientemente o conceito de “obra de arte total” – *gesamtkunstwerk* – envolvendo o observador num ambiente unificado, onde as formas naturais consistentes, subordinadas à função, substituíam historicismos fragmentados.



Fig. 45 – Restaurante Pavilhão Azul, junto da torre Eiffel, c.1900.



Fig. 46 – Siegfried Bing, “L’Art Nouveau Bing”, Exposição Universal de Paris de 1900.



Fig. 47 – Hector Guimard, Metropolitano de Paris, Entrada da Estação Bastilha.

Para além de possibilitar concretamente a mostra de novas ideias, as Exposições Internacionais permitiam o encontro de culturas díspares, propiciando mudanças de paradigma. As tradições decorativas ocidentais e o próprio modo de pensar a arquitetura foram profundamente alteradas pela descoberta da arte oriental, em particular a japonesa, processo facilitado principalmente através dos grandes certames internacionais. A participação japonesa apareceu pela primeira vez em 1862 em Londres, foi um sucesso estrondoso em Paris 67, chegou à América na exposição de Filadélfia de 1876, novamente em 1878 e 1889 em Paris, e Chicago em 1893. Ao longo dos eventos, tornou-se uma das mais importantes fontes de inspiração para a arte em geral, o *design* e a arquitetura. O uso comedido da decoração, eliminação de dispositivos ilusórios como a perspectiva ou *trompe l'oeil*, composição assimétrica e o uso de formas geométricas depuradas foram elementos fundamentais da modernidade.

É incontornável a importância da inspiração japonesa na obra de Frank Lloyd Wright (1867-1959), e consequentemente no desenvolvimento do movimento Moderno. Terá sido na Exposição Universal de Chicago em 1893 o primeiro contato do arquiteto com a arte nipônica, tendo em seguida iniciado uma experimentação com plantas livres e painéis deslocáveis semelhantes aos utilizados no Pavilhão do Japão. O mobiliário nipônico exposto foi igualmente vital para o desenvolvimento do *design* moderno nos Estados Unidos e na Europa, patenteando um rigor e uma singeleza muito próprios. A estética japonesa apresentava-se como uma alternativa viável aos historicismos e ecletismos, pela sua simplicidade intemporal e maturação⁵⁹.

A par da inspiração japonesa, outro fôlego chegou ao Movimento Moderno através das inovações da Escola de Chicago. Em 1885, William Jenney (1832-1907) projetou o edifício *Home Insu-*



Fig. 48 – Pavilhão do Japão, Exposição Universal de Paris de 1889.



Fig. 49 – Pavilhão do Japão, perspectiva exterior Exposição Universal de Chicago de 1893.



Fig. 50 – Pavilhão do Japão, perspectivas do interior, Exposição Universal de Chicago de 1893.

rance, mais tarde reconhecido como o primeiro arranha-céus. Os futuros intervenientes da Escola de Chicago, como Louis Sullivan (1856-1924) e Daniel Burnham (1846-1912), estagiaram no *atelier* de Jenney. No ativo entre 1880 e 1914, este movimento soube combinar a engenharia com a arquitetura, onde a primeira passou a funcionar como um meio de representação do progresso, no sentido de ser um dispositivo ao serviço do desenho arquitetónico.

Apesar da resistência historicista, a ação de Daniel Burnham na Exposição de Chicago, em 1893, foi um impulso necessário para o início do movimento moderno do outro lado do Atlântico. Mais tarde, como já foi feita referência, o refúgio de grandes mestres modernistas na América do Norte, como Gropius e, alguns anos depois, Mies Van der Rohe (1886-1969), trouxe um fôlego renovado à arquitetura na poderosa nação, em busca de novos modelos e alternativas, uma procura revelada na Exposição de Chicago, em 1933 e consagrada em Nova Iorque 39.

A primeira grande confirmação do Movimento Moderno na Europa surge com a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, em Paris, no ano de 1925, onde os estilos históricos foram banidos e apenas se iriam aceitar os produtos com claras tendências modernas⁶⁰. Como resultado, quem queria participar viu-se obrigado a dedicar-se à questão da contemporaneidade, aplicando princípios modernos a diversos produtos. Esta exposição veio a fixar a denominação de um estilo refractário, desenvolvido em múltiplos vectores até finais dos anos 40. Processo em marcha desde a Exposição Universal de 1900, onde artistas como Hector Guimard – seguramente influenciado pelo seu entendimento das teorias positivistas de Viollet-le-Duc – se afastaram gradualmente das formas orgânicas da *Art Nouveau* a caminho de *simplicité volontaire, symétrie manifeste, l'ordre et l'harmonie*, como descrito por André Vera em 1912⁶¹. Le Corbusier (1887-1965), no seu jornal *L'Esprit Nouveau*, usa a denominação *Arts Déco* para a arquitectura vigente na exposição, explicitando a sua própria visão de uma estética aliada à era mecanicista, segundo a tendência do Purismo proposta em conjunto com o pintor Amedée Ozenfant (1886-1966)⁶².

A *Art Deco* assume ainda uma feição exótica, incluindo elementos das arquiteturas das primeiras civilizações, a serem descobertas pelas campanhas arqueológicas dos anos 20 em Pompeia, Tróia e Egito, com a descoberta do túmulo de Tutankhamon e a exposição das preciosas peças e artefactos, aludindo a um fascínio por outras culturas, sucessivamente evocado desde a Exposição 1851.

A par de influências retrospectivas, assumia-se também o desejo de materializar na arquitectura algumas inovações de diferentes modos de representação de formas no espaço, exploradas no campo da pintura. São disso exemplo o Cubismo de George Braque (1882-1963) e Pablo Picasso (1881-1973), o Construtivismo de Wassily Kandinsky (1866-1944) – exemplarmente executado por Konstantin Melnikov (1890-1974) no certame parisiense. Já o Futurismo, com os seus ideais funcionalistas e de exaltação da máquina, não deixa de ser aproveitado também



Fig. 51 – Walter Gropius, Pavilhão da Pennsylvania, Exposição Universal de Nova Iorque de 1939.



Fig. 52 – Pierre Patout, Pavilhão do Colecionador, Exposição Internacional de Artes Decorativas e Indústrias Modernas de Paris de 1925.



Fig. 53 – Alfred-Auguste Janniot, A Primavera: Homenagem a Jean Goujon, 1919-1924.



Fig. 54 – Konstantin Melnikov, Pavilhão da URSS, Exposição Internacional de Artes Decorativas e Indústrias Modernas de Paris de 1925.

por Le Corbusier, rejeitando a noção de estilo como um conjunto de adições decorativas. A beleza do edifício advinha da manipulação criativa e funcional dos espaços, onde ainda se juntava uma componente de preocupação social, para uma prática ética. Tanto o pavilhão de *l'Esprit Nouveau*, de Le Corbusier, como o Pavilhão da URSS, de Konstantin Melnikov são hoje considerados ícones do Modernismo Internacional, exercícios em espaço e luz, por oposição a volume e massa.

As explorações espaciais de Friedrich (1890-1965) na sua instalação *Raumstadt* (Cidade do Espaço) – uma estrutura escultórica materializando intenções arquitectónicas, exposto no Pavilhão Austríaco de Hoffmann (1870-1956) – despertaram o interesse de Theo van Doesburg (1883-1931), convidando-o a publicar o seu manifesto no volume 6 da revista *De Stijl*⁶³, uma publicação essencial para o desenvolvimento da escola Bauhaus e do Estilo Internacional. As inovações Expressionistas de Erich Mendelsohn (1887-1953) e da Escola de Amesterdão foram pouco sentidas no certame, sendo ainda possível destacar a geometrização descomprometida⁶⁴ de Mallet-Stevens (1886-1945),



Fig. 55 – Le Corbusier, Pavilhão do *L'Esprit Nouveau*, Exposição Internacional de Artes Decorativas e Indústrias Modernas de Paris de 1925.



Fig. 56 – Friedrich Kiesler, Raumstadt (Cidade do Espaço), 1925, Pavilhão da Áustria.

com o seu pavilhão de Informação e Turismo, na listagem de vectores de influência para os arquitectos portugueses que visitaram esta exposição.

Para alguns jovens arquitectos portugueses da “geração de 1896-98”, como Pardal Monteiro (1897-1957), Cottinelli Telmo (1897-1948), Cassiano Branco (1897-1970) e Cristino da Silva (1896-1976), a visita à Exposição de 1925 permitiria o contato com estas obras de referência do Modernismo emergente, como mais à frente se verá.

O caminho para a modernidade, trilhado nestas mostras internacionais, foi tortuoso e repleto de desvios. Olhando para o antigo Palácio das Artes Gráficas, traçado por Pelagi Martinez, atual Museu da Arqueologia da Catalunha, e para o Pavilhão da Alemanha de Mies Van der Rohe, ambos para a Exposição Universal de Barcelona, de 1929, é difícil equacionar a sua contemporaneidade, embora ambos tenham feito parte do mesmo certame⁶⁵.

Quatro anos depois, a arquitetura na Exposição de Chicago de 1933 reconhecia tanto a *Art Déco* como o Estilo Internacional, até porque o *glamour* decadente do *Deco Americano* ainda era muito apreciado. Já as exposições de 1937 (Paris) e 1939 (Nova Iorque) estiveram totalmente empenhadas no Modernismo, embora com aceções muito distintas sobre a ‘arquitetura Moderna’. Paris expandiu as noções do Estilo Internacional, enquanto Nova Iorque ostentou um Modernismo simbólico, fruto ainda da tradição *Art Déco* e da necessidade do marketing de produtos.

Depois de um pavilhão pouco referenciado na exposição de Paris, o Pavilhão do Brasil em 1939 marca um importante momento para o reconhecimento internacional da arquitetura brasileira. Lúcio Costa (1902-1998), na altura envolvido na construção do edifício do Ministério de Educação e Saúde, lidera o grupo de arquitectos cariocas seguidores da doutrina de Le Corbusier, arquitecto consultor neste projeto. Já para o jovem Oscar Niemeyer (1907-2012), o Pavilhão é a oportunidade de se lançar na carreira, consolidando os ensinamentos do arquitecto modernista francês adquiridos na elaboração do projeto no Rio de Janeiro. Após ter ganho o segundo lugar no concurso para Nova Iorque, suplantado por Lúcio Costa, é convidado a colaborar na reformulação do projeto com o seu mestre⁶⁶. Não se tratou de uma mistura das duas propostas, mas sim de uma concepção inteiramente nova riscada por Costa e Niemeyer.

A proposta final deste pavilhão encontrava-se muito distante do projeto de Lúcio Costa, nunca realizado, para a Exposição Internacional de Filadélfia de 1926. O trabalho do ainda estu-



Fig. 57 – Robert Mallet-Stevens, Pavilhão do Turismo, Exposição Internacional de Artes Decorativas e Indústrias Modernas de Paris de 1925.



Fig. 58 – Exposição Universal de Barcelona de 1929, perspectiva geral.

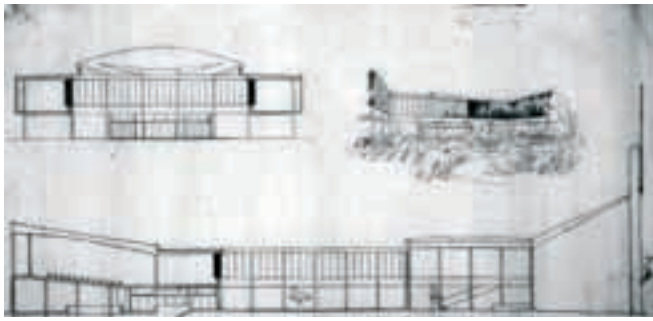


Fig. 59 – Lucio Costa, Cortes e perspectiva interna da proposta para o Pavilhão do Brasil para a Exposição Universal de Nova Iorque de 1939.

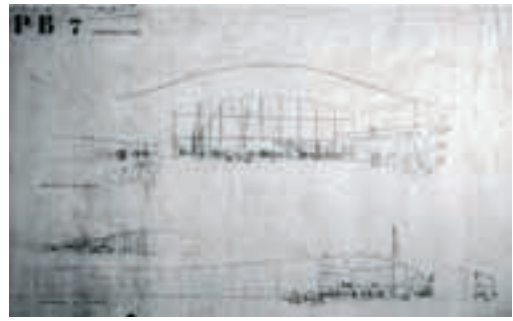


Fig. 60 – Oscar Niemeyer, Perspectivas da proposta para o Pavilhão do Brasil para a Exposição Universal de Nova Iorque de 1939.



Fig. 61 – Lucio Costa e Oscar Niemeyer, Perspectiva exterior do Pavilhão do Brasil para a Exposição Universal de Nova Iorque de 1939.



Fig. 62 – Lucio Costa e Oscar Niemeyer, Perspectiva interior do Pavilhão do Brasil para a Exposição Universal de Nova Iorque de 1939.



Fig. 63 – Lucio Costa, Fachada principal da proposta para o Pavilhão do Brasil, 1925.

dante de 23 anos apresentava um rigoroso modelo de arquitetura civil colonial, sintetizando as características fundamentais do estilo luso-brasileiro; um modelo estudado com minúcia em viagem a Diamantina⁶⁷, no ano anterior à participação no concurso. Escolhido de entre as 21 propostas, o estilo neocolonial era exigido no edital, e por conseguinte os projetos foram analisados sobre o primado estilístico da concepção⁶⁸.

O Pavilhão do Brasil de 1939 não se prende com revivalismos, apostando na modernidade das formas. A nacionalidade da arquitetura transforma-se num conceito subjetivo, abrindo possi-

bilidades de olhar para o futuro – o mote da exposição era a Visão do Amanhã – e traduzir a expressão do ambiente brasileiro nos seus termos essenciais, com recurso ao vocabulário do Estilo Internacional aliado ao ‘barroquismo’ típico das construções modernas brasileiras⁶⁹. O certame exigia uma decoração interior com “dignidade, sobriedade e austeridade”⁷⁰, e o plano sem divisões conferia leveza e graça ao pavilhão de dimensão considerável. Lúcio Costa, no seu texto de 1962 *Sobre Arquitectura*, aponta o desacerto entre estilos históricos passados e os “processos actuaes” de construção, sendo necessário ultrapassar formas mortas e trilhar um novo caminho em busca dos “princípios permanentes da boa arquitectura” sob o espírito dos CIAM⁷¹.

A exposição de Nova Iorque de 1939 foi determinante para a projeção internacional não só da arquitectura brasileira, como também da finlandesa. Depois da exposição dedicada a Alvar Aalto (1898-1976) no *Museum of Modern Art*, no ano anterior, o Pavilhão da Finlândia consolida a posição de Aalto como um dos vetores essenciais do modernismo. Depois de ter concebido o pavilhão do seu país para Paris 37, o arquiteto finlandês consagra a sua alternativa à rigidez racional do Estilo Internacional, dois anos depois em Nova Iorque. Serve-se do tratamento de materiais naturais com liberdade e imaginação artística, captando a atenção da crítica internacional. Para Aalto, a natureza providenciava uma fonte de inspiração cujas formas são expressas simbolicamente na sua arquitetura⁷². O teto ondulante do auditório da biblioteca de Viipuri, concluído em 1934, constitui uma tentativa de “libertar a arquitectura da ameaça da rigidez”⁷³, tal como nas paredes ondulantes de Corbusier no seu Pavilhão da Suíça para a Cité Universitaire de Paris dois anos antes – um caminho particularmente explorado pelo CIAM do Brasil e Oscar Niemeyer. Na sua proposta para o Pavilhão da Finlândia, Aalto irá tratar a parede central com ainda mais liberdade, criando um momento de rutura único na arquitetura, projetando-o de uma semi-obscuridade para uma das referências do movimento.

Alvar e Aino Aalto participaram no concurso para o stand – os países mais pequenos instalaram-se num hall de nações estrangeiras – conquistando os três primeiros lugares, com as duas



Fig. 64 – Alvar Aalto, Pavilhão da Finlândia na Exposição Universal de Paris de 1937.



Fig. 65 – Alvar Aalto, perspectiva interior do Pavilhão da Finlândia na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939.



Fig. 66 – Alvar Aalto, pormenor do painel ‘aurora boreal’, fotografia de Ezra Stoller.

propostas de Alvar em primeiro e segundo, e a de Aino em terceiro. Muito à semelhança da proposta brasileira, os dois arquitectos juntaram-se para criar uma nova proposta conjunta. O exterior do stand encontrava-se extremamente depurado com as suas paredes brancas, revelando um espaço interior estimulante. O casal pretendeu ensaiar uma superfície ondulada e inclinada, inicialmente destinada à Villa Mairea⁷⁴. Apelidada de ‘parede aurora boreal’ pelas suas linhas elegantes e focos de luz dramáticos, a superfície apainelada de madeira de 12 metros de altura, seccionada em três módulos escalonados, recebia as projeções de diversas fotografias ilustrativas da vida finlandesa. A verticalidade das traves e o seu efeito a contra-luz animam a superfície do grande ecrã, uma estrutura inclinada para facilitar a visualização das projeções superiores, intensificando a sensação de movimento contínuo⁷⁵.

As formas destes pavilhões não chegavam apenas aos visitantes dos certames. Diversas revistas de arquitetura, cada vez em maior número, dos dois lados do Atlântico, e com um alcance mais vasto, desempenharam uma importante função de divulgação crítica das novidades preponderantes. *L’Architecture d’Aujourd’hui*, fundada por André Bloc em 1930, rapidamente alcança um prestigiado papel no seio do emergente movimento modernista. Com um número especial dedicado à Exposição de Paris, em Agosto de 1937, a revista tecia várias considerações sobre a lição arquitetónica do certame. A *Architectural Forum*, revista fundada em Boston ainda no final do século XIX, fez sair um número, em Junho de 1939, dedicado às duas grandes exposições ocorridas simultaneamente em ambas as costas americanas. Muitas outras publicações periódicas da especialidade, de diversos países, se ocuparam em fixar em papel a imagem destas construções efémeras, estimulados pelo orgulho

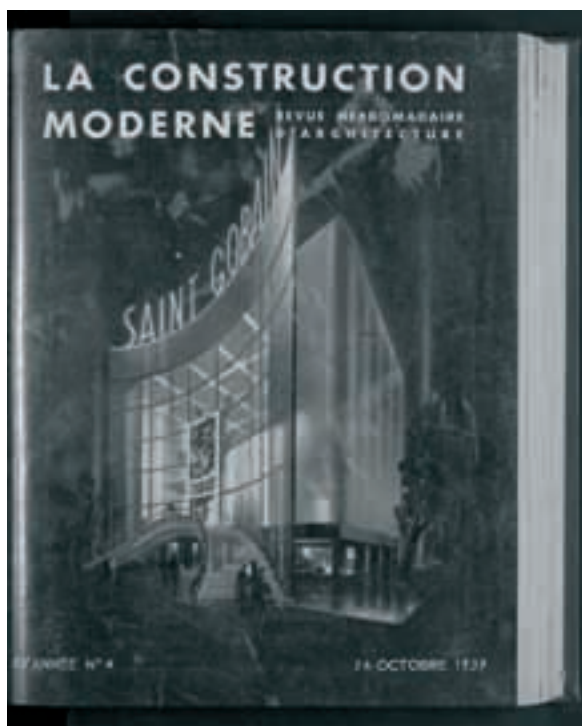


Fig. 67 – Capa da revista francesa de Arquitectura *La Construction Moderne*, ano 53º, nº 4, 24 de Outubro de 1937.

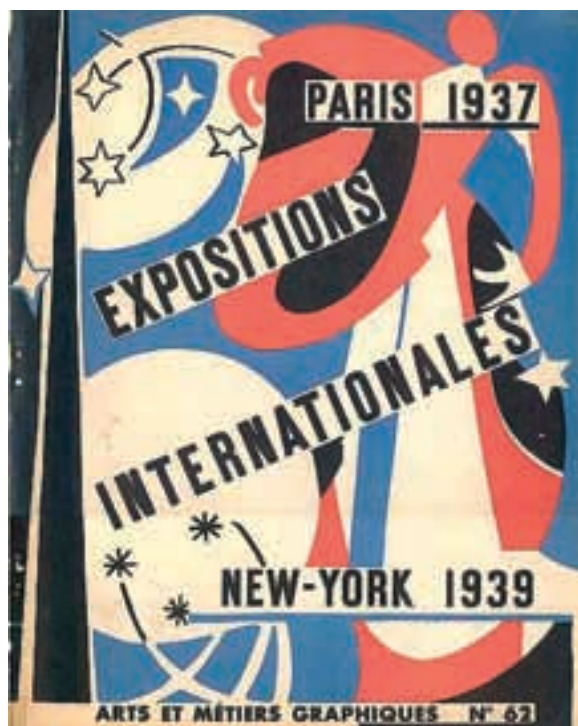


Fig. 68 – Capa da revista francesa de Arquitectura *Arts et métiers graphiques*, nº 62.



Fig. 69 – Artigo sobre a Exposição de 1937, in *Architecture D'Aujourd'Hui*, nº 5, 1937, p. 101.



Fig. 70 – Capa da revista americana de Arquitectura *The Architectural Forum*, junho de 1939.

nacional da participação dos seus arquitetos. Portugal não foi exceção, como veremos para o período em estudo, com as revistas *Arquitectura* (1ª série 1927-1939, 2ª série 1946-56, 3ª série 1957-74), a *Revista Oficial Sindicato Nacional dos Arquitectos* (1938-1942), e *Binário* (1958-1988) a proporcionarem um olhar privilegiado sobre estes importantes eventos, na perspetiva da criação arquitetónica⁷⁶.

1.4 – Para lá do efémero

No rescaldo da Exposição Universal de Paris em 1937, era anunciado com toda a verbosidade a realização do próximo certame na Europa, desta vez tendo Roma como cidade anfitriã. O embrião da ideia para este ambicioso projeto foi inicialmente levantada por um grupo de arquitetos milaneses, propondo a transformação da exposição do *Decennale della rivoluzione* numa exposição permanente. O plano preliminar foi trocando de mãos até chegar ao governo, e na primavera de 1935 tinha já se tornado no projeto para uma Exposição Universal. Mussolini trabalhou com o Bureau Internacional das Exposições (BIE), num expedito processo de negociação, e a 26 de Outubro de 1936 a imprensa italiana anunciava o futuro certame. Inicialmente agendado para 1941, foi adiado para o ano seguinte de modo a coincidir com as celebrações do vigésimo aniversário da *Marcha Sobre Roma*. O local escolhido foi *Tre Fontane*, a 5km a sul da capital. Este deslocamento do centro histórico e simbólico da Roma Clássica, revela não só uma tentativa de aproximação da cidade à costa como o desejo, por parte do ditador, em criar uma nova dimensão monumental – um novo *Fórum* – sob o seu domínio político.

Numa atitude de modernidade política e cultural⁷⁷, o grupo de trabalho formado reunia gestores da confiança do *Duce* e ainda assim ligados a círculos modernos e progressistas. A equipa de arquitetos, liderada por Marcello Piacentini (1881-1960), tentava equilibrar o *tradicionalismo metafísico* do neoclassicismo do *Novecento* italiano e o *avantgardismo* do Racionalismo do *Gruppo*⁷⁸. Este, ‘recém-convertido’ à ‘doutrina’ racionalista, como o acusava o crítico de arte Ugo Ojetti (1871-1946), organizou uma conferência em Outubro de 1936 sobre a Relação da Arquitetura com as Artes Figurativas, uma questão particularmente querida aos Racionalistas. Colaborou com Giuseppe Pagano (1896-1945) e Le Corbusier, sedimentando a preferência pela arquitetura Moderna. Considerava-se o debate entre a modernidade e o tradicionalismo encerrado, a partir das declarações de Mussolini numa reunião a 10 de Junho de 1934, onde ressaltava o esforço dos modernos operando sob o espírito do tempo e as necessidades da era fascista⁷⁹.

Piacentini, autor da *Città universitaria di Roma*, inaugurada a 31 de Outubro de 1935 pelo *Duce*⁸⁰, liderou o importante e prestigioso projeto de desenho urbano, enquanto os edifícios principais da exposição seriam fruto de concursos separados para a criação do EUR (iniciais de *Esposizione Universale Roma*) como um todo. Os cinco arquitetos – Piacentini, Pagano, Luigi Piccinato (1899-1983), Luigi Vietti (1903-1998), Ettore Rossi (1894-1968) – trabalharam em harmonia sob uma nova perspectiva da necessidade de ter em conta a tradição e a memória, mas renovado a linguagem, segundo



Fig. 71 – Convite à participação na Exposição Universal de Roma.

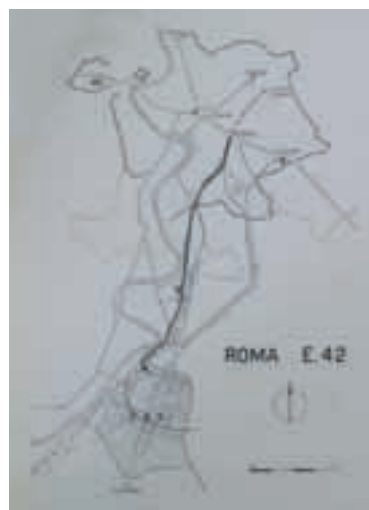


Fig. 72 – Planta de ligação ao bairro EUR.



Fig. 73 – Plano Geral do bairro EUR.

padrões de uma desmaterialização da arquitetura, aprimorando novos modelos construtivos e a organicidade wrightiana na articulação de percursos e das diferentes funções dos espaços. A Segunda Grande Guerra frustraria a concretização do grande evento de Roma, em 1942, mas importa sublinhar a sua originalidade. Paralelamente a Los Angeles e, mais tarde, Brasília, o EUR foi dos primeiros desenhos urbanos a assumir a total supremacia do veículo a motor, em detrimento da pedonalidade.

Os grandes certames tornaram-se cada vez mais auto-referenciais, cuja *raison d'être* gravitava em torno da novidade e espetacularidade⁸¹. No entanto, o EUR, a somar a este caráter de grande cenário, apresentava uma mudança de paradigma, propondo um novo centro urbano, desenhado para funcionar independentemente após o fecho da exposição – funcionando atualmente como um *Central Business District*. Já as exposições entretanto organizadas, em 1939, na América, não apresentaram nem inovações urbanísticas nem um plano de reutilização a longo prazo. A ilha artificial, construída para a Exposição *Golden Gate* em São Francisco, deveria ter sido reaproveitada para um aeroporto de hidroaviões, mas as necessidades da guerra levaram a uma reconversão para base naval do exército americano, em funcionamento até 1997.

A exposição de Bruxelas em 1958, a primeira após a longa interrupção da segunda guerra mundial, não provoca efeitos duradouros. Integrada numa cidade já consolidada do ponto de vista urbano, os mais de duzentos hectares do certame reaproveitaram o traçado do Heysel, entre as antigas construções da Feiras de Bruxelas de 1935, e o Parque Real de Laeken foi restituído à sua forma original após a demolição dos pavilhões estrangeiros. Do certame restou o *Atomium* e pouco mais, tal como em Seattle a *Space Needle* de 1962 se manteve um ícone destes grandes acontecimentos. A Exposição Universal de 1964 em Nova Iorque ocorreu no mesmo local, recuperando e expandindo os conceitos da 'Futurama'. Se a exposição de 1939 veiculou uma visão do urbanismo modernista nos seus primeiros passos, a de 1964 tentava contornar os falhanços desse mesmo movimento. Ainda assim, fizeram-se sentir apontamentos de uma visão alternativa à tecnocracia, da defesa da escala humana e preservação de monumentos⁸². Da exposição de Montreal em 1967 ficou a memória da estrutura efémera de cabos e rede de Frei Otto (1925-2015) para o Pavilhão da Ale-



Fig. 74 – Obras de construção do EUR42, Roma, c. 1953.

manha, com a graça e originalidade patente nos seus trabalhos; e o complexo residencial de Moshe Safdie, *Habitat 67*, persiste até hoje como o ícone na arquitectura canadiana. Já o pavilhão dos Estados Unidos projetado por Buckminster Fuller (1895-1983) – o teórico do conceito de efemerização – dentro de uma gigantesca cúpula geodésica, é atualmente conhecido como a Biosfera de Montreal – Museu do Ambiente. O pavilhão foi recuperado nos anos 90, depois de ter sofrido um incêndio, em 1976, que destruiu o revestimento de acrílico mas poupou a estrutura de aço. Estes três emblemáticos edifícios representaram o potencial da tecnologia, pré-fabricação e produção em massa para uma arquitetura sustentável à medida das necessidades da sociedade de então.

A partir do certame de Osaka em 1970, em vez de ocasionais edifícios relevantes para a História da Arquitetura, deve-se falar em *pólis* futuristas e na criação progressiva de um “estilo expo”, apostando no carácter da efemeridade e cariz festivo dos certames. Assim sendo, o papel de Kenzo Tange (1913-2015) foi fundamental na coordenação, harmonização, e direção da “orquestra de arquiteturas”⁸³. Depois da sua experiência como arquiteto-chefe para os Jogos Olímpicos de 1964 em Tóquio, em Osaka vai desenhar parques, sistemas de transporte e equipamentos sociais, deixando a sua marca na cidade até hoje. Na década de nascimento do *high-tech*, representado pelo Centro Georges Pompidou, a construir no ano seguinte, Tange desenha uma forma arbórea em planta, onde todos os pavilhões se integram na planificação de uma “cidade do futuro”, materializada não só em vidro, betão e aço, mas também no vinil de estruturas insufláveis e tubagens simultaneamente funcionais e decorativas.

Tange contribui para estabelecer uma ponte entre as arquiteturas expositivas tradicionais destes certames, fechando o ciclo de revivalismos ecléticos e reproduções de edifícios icónicos, dando lugar



Fig. 75 – *Futurama*, Exposição Universal de Nova Iorque de 1939.



Fig. 76 – *Futurama*, Exposição Universal de Nova Iorque de 1964.



Fig. 77 – Frei Otto, Pavilhão da Alemanha, Exposição Universal de Montreal de 1967.



Fig. 78 – Moshe Safdie, *Habitat 67*, Exposição Universal de Montreal de 1967.



Fig. 79 – Buckminster Fuller, perspectiva interior do Pavilhão dos Estados Unidos da América, Exposição Universal de Montreal de 1967.



Fig. 80 – Incêndio no Pavilhão dos Estados Unidos da América, 1976.



Fig. 81 – Éric Gauthier, Biosfera de Montreal, c. 1995.



Fig. 82 – Perspetiva geral da Exposição Universal de Osaka de 1970.

ao pós-modernismo ocidental e a um metabolismo experimental “quase ingênuo de natural e construtivista, mas arrojadamente funcional na forma”⁸⁴. O Japão confirmou o seu estatuto de potência global em Osaka, onde a arquitetura foi o grande tema *escondido* da exposição⁸⁵. A associação de arquitetos japoneses considerou o Pavilhão do Canadá, da autoria de Arthur Erickson (1924-2009), como o mais bem conseguido do certame. Um conjunto monumental de prismas triangulares espelhados, este e outros edifícios nunca teriam resultado exceto num evento efêmero como o de Osaka. A Torre do Sol de Tange, outrora incorporada na grande estrutura de aço da *Festival Plaza*, é hoje o símbolo da efemeridade dominante nestes certames, isolada num dos Parques deixados pelo plano de Tange.

Estes vanguardismos arquitetónicos e tecnológicos, necessários como pontos pivotantes para uma verdadeira modernidade, constituíram maioritariamente experiências plásticas das quais apenas restam desenhos construtivos, registos em vídeo e fotografias. Ficaram estradas, pontes, sistemas de transportes públicos e alojamentos turísticos, construídos na altura para acomodar os milhares de visitantes durante os certames e trazer melhores condições de vida aos habitantes locais nos anos vindouros. Seja na memória dos visitantes, pelos equipamentos públicos, monumentos de referência – resíduos dos extraordinários eventos – as Exposições Universais marcaram indelévelmente o desenvolvimento da história pelos produtos exibidos e ideias exploradas. Importantes não só para os países organizadores, como para as nações participantes, estes certames foram muitas vezes basilares na evolução da arquitetura nos diversos países. Portugal não foi exceção, como se verá nas secções seguintes.



Fig. 83 – Arthur Erickson, Pavilhão do Canadá, Exposição Universal de Osaka de 1970.



Fig. 84 – James Maccormick, Pavilhão da Austrália, Exposição Universal de Osaka de 1970.



Fig. 85 – Kenzo Tange, Arata Isozaki, Atsushi Ueda, Festival Plaza, Exposição Universal de Osaka de 1970.



Fig. 86 – Kenzo Tange, Torre do Sol, Osaka.

2

A Participação de Portugal: entre a decisão política, a polémica dos concursos e a questão do “estilo”

2.1 – Diferentes contextos, a mesma motivação

A participação de Portugal nos certames internacionais no período em análise, balizado entre 1915 e 1970, obedeceu, naturalmente, a distintos momentos políticos e a circunstâncias económicas variáveis. Contudo, a determinação em participar sempre respondeu a uma motivação do país em se fazer representar, impelida por fatores de diversa natureza, desde o sentido ideológico de afirmação nacional e legitimidade de posse dos vastos territórios ultramarinos, a objetivos comerciais de implantação e conquista de novos mercados para a exportação dos nossos produtos, ou à divulgação das belezas naturais e do património cultural do país, no estímulo à indústria do Turismo.

A questão da imagem da nação e do seu “império” colonial foi particularmente explorada de acordo com a necessidade política de reconhecimento internacional dos regimes políticos, entre a I República, a Ditadura Militar e o *Estado Novo*. Importa, pois, avaliar como a arquitetura e as artes decorativas serviram estes propósitos, num discurso que se queria afirmativo de propaganda, materializado na conceção do ‘pavilhão de Portugal’. Pois, se a participação neste tipo de certames tem grande importância no plano político e económico para as nações representadas, no campo cultural, a decisão de se erguer um pavilhão é um estímulo para o setor, como o arquiteto Raul Lino tão bem soube reconhecer, aquando da Exposição de Paris de 1931:

“Arquitectos, escultores, pintores, durante alguns meses, puderam viver o seu sonho predileto de um trabalho profícuo: viveram o encanto dos assuntos pátrios em que houveram de se enfronhar; conheceram o elevado prazer de apresentar a olhos estrangeiros caracteres da nossa pátria interpretados pela sinceridade do seu esforço artístico”.

Carta de Raul Lino, 14 de abril de 1932⁸⁶

2.1.1. – A primeira participação sob a bandeira da República: São Francisco (1915)

Pouco mais de um ano após a implantação do regime republicano, decide-se a participação de Portugal na Exposição Universal Panamá-Pacífico, a realizar em São Francisco, no Estado americano da Califórnia, em 1915. Este evento tinha o propósito de celebrar o fim da construção do canal do Panamá (inaugurado em 1914), importante via comercial marítima de ligação entre os oceanos Atlântico e Pacífico. A construção dos diversos edifícios para o certame teve início em novembro de 1911, estendendo-se pelos 6km² de Balboa Park, em São Francisco. Segundo a organização, adotou-se “o estylo colonial espanhol”⁸⁷ para as construções, numa despesa de \$18.365.193.69 – o maior investimento americano em certames internacionais, depois de *Saint Louis*, em 1904.

Portugal responde positivamente ao convite do presidente americano William Taft, quando já se haviam iniciado as grandes obras no recinto da exposição. Para os governantes republicanos havia sido crucial o reconhecimento do regime pelos Estados Unidos, a 19 de junho de 1911.



Fig. 87 – Lembrança oficial do Presidente Howard Taft do início dos trabalhos da Exposição Internacional Panamá-Pacífico de 1915, 1911.



Fig. 88 – Perspetiva geral da Exposição Internacional Panamá-Pacífico de 1915.

As relações com a grande potência americana careciam de ser estimuladas, tanto mais que a colónia portuguesa na Califórnia, sobretudo oriunda dos arquipélagos da Madeira e dos Açores, era já significativa. Por outro lado, se a Espanha havia sido a grande impulsionadora da descoberta e exploração do continente americano, Portugal não tinha protagonizado um papel menos importante nos Descobrimentos, chegando às cinco partes do mundo, do Atlântico, ao Índico e Pacífico.

José Batalha de Freitas, ministro plenipotenciário em Pequim, desloca-se até ao recinto do certame através do canal recém-aberto⁸⁸, com o objetivo de reservar o lugar de construção. Seleciona um terreno de 1.300m² e imediatamente manda plantar árvores de fruto e plantas decorativas “no estylo dos nossos açores”⁸⁹, pensando na inauguração do pavilhão dali a três anos. Após contactar com o ambiente da futura exposição, o ministro vai elaborar um relatório detalhado onde tece várias considerações sobre as vantagens da participação portuguesa, pensando nos produtos nacionais vantajosos a levar ao certame. Tendo em mente a “numerosa colónia açoriana residente na Califórnia”⁹⁰ considerava importante a existência de produtos do arquipélago, para satisfazer a *boa vontade e entusiasmo patriótico* da mesma. A pensar no nosso estímulo económico, propunha a apresentação de produtos nacionais e coloniais, como vinho e conservas ou algodão e borracha, em *stands* próprios. Para além dos produtos comerciais, era de opinião que deveriam ser apresentadas as coleções da Sociedade de Geografia, de elevado valor histórico e com *correlação nas descobertas da América*.

José Batalha de Freitas, no seu relatório, vai mesmo opinar sobre o estilo ao qual devia obedecer a construção do nosso pavilhão, sugerindo uma inspiração no convento de Cristo de Tomar⁹¹. O regime não podia prescindir da evocação do importante papel desempenhado na História da Humanidade por Portugal e a arquitetura do tempo do rei D. Manuel assumia-se como a melhor referência estética para levar à América, apesar da sua recorrente utilização por parte do regime monárquico, em particular depois do Ultimato inglês (1890), ter sido alvo da crítica mordaz dos republicanos.

Será o manuelino, como se verá, a referência tida pelo arquiteto António do Couto Abreu na criação do pavilhão nacional, quando recebe a encomenda para o realizar, da parte do Comissariado nomeado para gerir a participação de Portugal, em outubro de 1913. Couberam ao engenheiro Melo de Matos, diretor geral do Comércio e Indústria, as primeiras diligências para a organização do evento, incluindo a construção do Pavilhão. Estes serviços estavam, por inerência, ligados ao ministério que tutelava o comércio e a indústria designado por Fomento, depois da revolução de 5 de outubro de 1910. O Ministério do Fomento incluía também as Obras Públicas e Minas, a cuja Direção-Geral pertencia o arquiteto encarregado de projetar o pavilhão de Portugal. Na altura, António do Couto Abreu tinha a seu cargo as obras de restauro da Sé de Lisboa, onde o assistiam, como escultores-modeladores, Costa Motta tio e sobrinho. Será precisamente neste ambiente de trabalho que os elementos decora-

tivos do pavilhão de Portugal são criados e modelados em estafe e gesso⁹². A orientação impressa à participação nacional dependia muito da figura do comissário e sobretudo das escolhas de parcerias nas diversas áreas que este estabelecia. Tomava o cargo, o engenheiro de minas diplomado pela Real Academia de Minas de Freiberg, Manuel Roldán y Pego, chefe da Repartição de Minas do Ministério do Fomento. Roldán y Pego, republicano convicto, era ainda o diretor da Sociedade de Propaganda de Portugal, importante organismo para o desenvolvimento do Turismo do país⁹³. O engenheiro havia sido um dos principais organizadores do IV Congresso Internacional de Turismo que teve lugar em Lisboa, entre 12 e 20 de maio de 1911, poucos meses depois da implantação de República⁹⁴. As capacidades e relações do comissário permitiram uma participação de Portugal, na Exposição de São Francisco, bastante expressiva e com reconhecimento internacional. Como Roldán y Pego fez questão em deixar escrito, evidenciando particular orgulho, foi revelada uma imagem do país “antigo”, na sua dimensão histórica, plasmado no pavilhão da autoria de António do Couto Abreu e do país “moderno” propagado a partir da mostra de artes plásticas organizado em *stand* próprio, dentro do grande Palácio das Belas-Artes, sob a direção museográfica do pintor Adriano de Sousa Lopes⁹⁵.

2.1.2. – A Exposição comemorativa da Independência do Brasil (1922) e a visita do Presidente da República Portuguesa

A exposição do Rio de Janeiro constituía o primeiro grande certame internacional depois de terminada a Primeira Guerra Mundial. Numa época de almejado desenvolvimento, o Estado português, a braços com uma grave crise económica e sem conseguir alcançar uma estabilidade política, sentia o peso da necessidade urgente de relançar a nossa economia, com o aumento das exportações. Desejava-se a assinatura de um tratado comercial com o Brasil, como um dos grandes mercados do continente americano. O presidente da República, António José de Almeida, apostava particularmente nas relações comerciais com e a partir do Brasil, chegando mesmo a afirmar: “O Brasil é Portugal na América como Portugal é o Brasil na Europa”⁹⁶. Depois da gorada visita do rei D. Carlos – aquando da Exposição na cidade carioca em 1908, devido ao regicídio – decide-se fazer coincidir a visita presidencial ao Brasil com a inauguração do evento de 1922.

Para a direção do comissariado responsável pelo planeamento e execução da representação nacional é nomeado o engenheiro militar Alfredo Augusto Lisboa de Lima (1867-1935), antigo ministro das Colónias no Governo de Bernardino Machado (9 de Fevereiro a 12 de Dezembro de 1914) e diretor das Obras Públicas da Companhia de Moçambique, tendo sido responsável pelo projeto da gare ferroviária da antiga cidade de Lourenço Marques, em 1908. Lisboa de Lima iria optar pela abertura de concurso, entre a classe dos arquitetos nacionais, para a projeção de dois pavilhões. Portugal teria assim uma participação privilegiada com dois pavilhões, um de carácter histórico e outro dedicado às indústrias. Estes seriam pensados na versatilidade de uma posterior desmontagem e remontagem para servir a cidade de Lisboa, que continuava órfã de um palácio de Exposição e Festas, ao contrário do Porto, onde, desde 1865, se erguia o nosso Palácio de Cristal, da autoria do arquiteto inglês Thomas Dillen Jones, inspirado no original londrino de 1851.

Os projetos vencedores para os dois pavilhões nacionais obedeciam a uma inspiração na arquitetura civil de início de setecentos, considerada uma boa referência, por parte de alguns eruditos e políticos nacionais, para substituir o já muito explorado e “monárquico” manuelino. Com dois pavilhões, foi possível projetar para o de Honra um discurso voltado para um Portugal na continuidade da sua tradição histórica. A mostra de belas-arts selecionada, bem como as fotografias de índole turística do país, procuravam servir essa imagem. Mas o maior acontecimento projetado para suportar este discurso foi a arrojada travessia aérea do Atlântico Sul, por parte de Gago Cou-



Fig. 89 – “O beijo através do oceano”, Capa da Ilustração Portuguesa, 2.ª série n.º 872, 4 de Novembro de 1922.



Fig. 90 – Homenagem à travessia trans-atlântica, s.d.

tinho e Sacadura Cabral, cuja última aeronave utilizada pelos pilotos seria orgulhosamente exibida no espaço central do Pavilhão das Indústrias.

Contudo, todo o processo da participação portuguesa seria muito atribulado, como se irá avaliar mais à frente. Começou logo com a necessidade de aumentar os espaços expositivos dos dois pavilhões, com alterações aos projetos, para fazer face às muitas solicitações por parte dos industriais nacionais ávidos de conquistar o mercado brasileiro. Seguem-se os atrasos nas construções; a falência da estrutura do pavilhão de Honra; os gastos excessivos; as dívidas acumuladas; e a imprensa, em particular uma facção monárquica opositora, apontando o dedo a uma má gestão por parte de Lisboa de Lima⁹⁷. Este seria demitido e o comissariado extinto, num processo de acusações mútuas entre as chefias técnicas da execução de obra e o comissário Lisboa de Lima que, anos depois, decide defender publicamente a sua atuação, num opúsculo intitulado *A Verdade Sobre o Comissariado Geral Portuguez na Exposição Internacional do Rio de Janeiro*⁹⁸. A confusão instalada era bem o espelho da instabilidade política do país que em 1921 contou com sete governos distintos



Fig. 91 – A. A. Lisboa de Lima, *A Verdade sobre o Comissariado Geral na Exposição do Rio de Janeiro*, Tip. Adolpho de Mendonça, Lisboa, 1924.



Fig. 92 – Perspetiva geral das obras, Exposição do Centenário da Independência do Brasil.

de curta duração. A própria viagem presidencial, a bordo do vapor *Porto*, foi, igualmente, muito atribulada, com atraso logo à partida na preparação para o transporte de passageiros do antigo navio mercante alemão que nos havia sido cedido depois da Grande Guerra pelo tratado de Versailles. Sucessivas avarias e combustível falsificado levaram a que António José de Almeida chegasse ao Rio de Janeiro 10 dias depois de inaugurada a Exposição, e ainda com os pavilhões portugueses por terminar. Ainda assim, o discurso das 'nações fraternas' é difundido pelo presidente, para algum contentamento dos nossos industriais, muito agastados com a demora na edificação dos pavilhões e consequente exposição dos seus produtos⁹⁹.

2.1.3. – O discurso da relação 'irmã' entre os países ibéricos e a América Latina anunciado na Exposição de Sevilha de 1929

A Exposição na capital da Andaluzia inaugurada a 9 de maio de 1929 e encerrada a 21 de junho de 1930 resultou de um longo processo de planeamento que remonta a 1909, conhecendo sucessivos adiamentos até ver a sua concretização no mesmo ano da grande Exposição Universal de Barcelona. Ambas as exposições se unificaram como *um esforço potente de um povo*¹⁰⁰, numa tentativa de fomento e consolidação do país como uma potência política e económica sob o regime ditatorial de Primo de Rivera.

Ao pesar as mais-valias de incluir Portugal, suas colónias e Brasil, o certame sevilhano assume a dimensão ibero-americana, mudando até oficialmente de nome, ao estender o convite à participação portuguesa¹⁰¹. Depois de um prolongado impasse, a aceitação oficial da participação portuguesa chegou, por fim, em abril de 1926, dias antes do término da I República¹⁰². Bem-sucedida a revolução de Braga de 28 de maio, por certo o novo regime militar teria todo o interesse em se assumir e consolidar a sua posição política internacionalmente, tomando o evento de Sevilha como um excelente veículo para esse fim.

Tendo como pano de fundo uma simpatia e identificação ideológica entre as duas ditaduras de raiz militar, os governos de Espanha e Portugal foram-se unir num só discurso, no qual o papel histórico dos países ibéricos, na descoberta e colonização do continente americano, se deveria reinventar no estabelecimento de relações comerciais privilegiadas com os países "irmãos". Portugal, para além da relação singular com o Brasil, iria ainda fazer eco da sua implantação pioneira na Ásia, com Macau a surgir como o primeiro entreposto comercial europeu no continente asiático.



Fig. 93 – General Primo Rivera e família real de Espanha na inauguração da Exposição Ibero-Americana de Sevilha de 1929.



Fig. 94 – Regresso do General Carmona a Lisboa, após a sua visita a Espanha, 1929.

Ambos os países ibéricos necessitavam de reabilitar as suas finanças, restabelecer a confiança no investimento e para isso era fundamental transmitir uma imagem de acalmia política, sob uma orientação forte e determinada.

Para Portugal a oportunidade era excelente no já citado quadro das relações com o continente sul-americano, definindo-se, ainda, como um dos objetivos principais da nossa participação, a criação de um entreposto para a divulgação do turismo de Portugal na região andaluza¹⁰³. Desta forma, o pavilhão de Portugal é desde logo pensado num misto de efêmero e permanente, a fim de vir a servir a função consular e de posto de turismo nacional na capital da Andaluzia depois do certame terminar.

Depois dos desaires experimentados pelo comissariado da Exposição do Rio de Janeiro de 1922, é nomeado para dirigir o processo da participação nacional em Sevilha, um militar da confiança do novo regime, o coronel da arma de Engenharia, Manuel Gonçalves da Silveira Azevedo e Castro. O Coronel, conhecido por Silveira e Castro na imprensa, estabelece um acompanhamento rigoroso de todo o processo, começando por dar sequência à necessidade de arrendar uma parte do lote, destinado ao nosso pavilhão, para uma construção definitiva. Esta estaria ligada a uma construção provisória *na sua maior parte* aquando do certame¹⁰⁴. Em março de 1928, firma-se o contrato de arrendamento, a 50cênts/m² durante 75 anos, num lote de localização privilegiada, à entrada do Parque e Jardins Maria Luísa e das Delícias¹⁰⁵. Equaciona-se a hipótese de construir os pavilhões do Brasil e de Macau nas proximidades, mas o tamanho dos lotes vizinhos vem a gorar o plano em relação ao pavilhão brasileiro. Do outro lado da avenida de Portugal acaba por se erguer o pavilhão de Macau, num grande esforço artístico e cultural da colónia.

“Mais uma pedra lançada no grande padrão de amizade de dois povos”¹⁰⁶, declarava o *Notícias Ilustrado*, enquanto o *ABC* estendia o “intensificar das relações amistosas” com as mais de 20 nações da secção estrangeira¹⁰⁷. A organização portuguesa, por seu lado, não perdia a oportunidade de sublinhar Sevilha como o ponto de partida na “hegemonia de determinadas mercadorias nas praças mundiais”¹⁰⁸. A futura casa de Portugal, depois do evento, iria servir de consulado e secção de propaganda e turismo, assim como uma exposição permanente de alguns dos mostruários do certame, e ainda um salão nobre para conferências e exposições de arte¹⁰⁹, fazendo nascer *um novo Portugal* em Sevilha¹¹⁰.



Fig. 95 – Vista aérea da Praça dos Conquistadores, c. 1929.

2.1.4. – Portugal nas exposições coloniais de Antuérpia (1930) e Paris (1931): um empenhamento distinto

A representação portuguesa na Exposição Internacional Colonial de Antuérpia de 1930 passou largamente despercebida na imprensa nacional e contou com um empenhamento governamental modesto. Com o encerramento do certame de Sevilha, Portugal ficou de olhos postos em Paris, onde se desenrolavam os grandes preparativos para a Exposição Internacional Colonial a inaugurar em 1931, e para a qual Sevilha parece ter funcionado como um grande ensaio geral por parte das autoridades portuguesas envolvidas.

A decisão de Portugal se fazer representar no evento de Antuérpia foi tomada tardiamente e com escassos recursos¹¹¹. Nomeado como comissário o engenheiro agrónomo e administrador colonial Armando Zuzarte Cortesão (1891-1971), este pôde apenas dispor de 4 meses até à inauguração do certame e 750 contos de orçamento¹¹². O seu relatório, publicado um ano depois, releva as dificuldades tidas e sobretudo mostra a pouca importância concedida ao evento, por parte do Estado, para pesar do comissário¹¹³.

Apesar de na ótica de Armando Cortesão, Sevilha ter sido *incomparavelmente menos importante e visitada*¹¹⁴, Antuérpia não seduzia o governo português, porque não viu o certame, com um cariz histórico e político, ficando reduzido apenas a uma mostra de produtos.

A hipótese de se construir um Pavilhão de Portugal próprio foi, pois, imediatamente posta de parte pelo elevado custo de construção. A delegação portuguesa iria então instalar-se num dos vários “halls” belgas, à semelhança da Suécia, Áustria e Venezuela. O espaço escolhido foi uma extremidade do armazém efémero de volume paralelepípedo, utilizado para exposições temporárias de floricultura e outros produtos. Encontrava-se bem localizado, num eixo de passagem principal do certame, trazendo uma boa percentagem do fluxo de dois milhões de visitantes ao longo da Exposição. De facto, Portugal conseguiria arrecadar quase 300 contos exclusivamente através da venda de ingressos.

Tanto a cobertura como as paredes do pavilhão estavam construídas com recurso a placas de zinco onduladas, e a pavimentação, inicialmente em terra solta, ficou a cargo do comité executivo belga. O facto de ser a terminação do edifício, permitia a construção de entradas próprias, através de uma fachada nova a erguer, com um pórtico em pérgula de modo a criar um espaço de prova de vinhos. Foi contratado o empreiteiro belga P. Colleye para dirigir os trabalhos de revestimento



Fig. 96 – Cartaz publicitário da Exposição Internacional de Antuérpia de 1930.



Fig. 97 – Perspetiva aérea da Exposição Internacional de Antuérpia de 1930.

das placas de zinco e a decoração interior, nos quais se despenderam 100.000 francos¹¹⁵. A fachada principal foi elaborada segundo um projeto de Félix, de feição *art déco*, retilínea e funcional, apostando na simetria das duas entradas tripartidas. Os contrafortes e as molduras evocam a arquitetura da secessão vienense, mas trazendo pouca novidade.

O comissário procurou estimular a mostra dos principais produtos da indústria metropolitana, exportados para as colónias, tal como a transformação industrial de produtos coloniais no continente. Serviu-se de “novos métodos” de publicitar os produtos, onde os *reclamos modernos*¹¹⁶ recorrem a gráficos luminosos, ou maquetas e dioramas animados. Embora não tivesse sido possível reunir um bom mostruário de tecidos de algodão, os outros produtos portugueses de renome foram expostos, como conservas, vinho e cortiça. Das conservas, apenas foi possível recolher amostras de importadores portugueses na Bélgica, onde as marcas já estabelecidas no mercado local ainda valeram uma medalha de Prata. Pretendia-se dar uma ideia dos portos marítimos, cidades e caminhos de ferros coloniais, carreiras de navegações nacionais, movimento de mercadorias, serviços de saúde e assistência, de ensino, de colonização, etc.

O *stand* mais chamativo da secção portuguesa era o dos Caminhos de Ferro de Benguela, onde uma maqueta representava a estação de Catumbela cativava pelo movimento das rodas de locomotiva e miniaturas do material circulante¹¹⁷. Desenhado pelos irmãos Rebello de Andrade, seria exposto de seguida na exposição Colonial de Paris de 1931. Era particularmente importante desenvolver uma organização interior tão dinâmica quanto possível, de modo a compensar a instalação condicionada devido aos poucos recursos disponíveis. Não foi possível fazer em Antuérpia um “Palácio das Colónias Portuguesas”, sob uma valorização técnica e científica *a par da grandeza do Império Colonial*¹¹⁸, projeto decididamente em fase de planeamento para ser executado, um ano depois, em Paris¹¹⁹.

Sob o lema “Relembrar a obra do passado, afirmar o vigor da obra do presente”, o comissariado para a Exposição de Paris de 1931, novamente sob a chefia de Silveira e Castro, definiu a orientação e propósito da participação portuguesa ligada, em primeiro lugar, a motivos políticos, e só depois a razões de carácter económico e comercial. Restrito a países coloniais, o certame era uma oportunidade de demonstrar o poderio da obra colonial realizada por cada nação. Portugal *não podia alhear-se* da exposição, sob pena de perder a oportunidade de se assumir entre as principais potências coloniais, comprometendo a sua posição política e aceita o convite para participar a 17 de Junho de 1930¹²⁰. A legitimidade da situação das nações coloniais começava a necessitar de ir além do direito histórico, da ocupação efetiva do território e da soberania imposta desde tempos idos, daí a importância de acrescentar então o *direito de civilização*, o desenvolvimento nativo potenciado pelas nações colonizadoras. A comissão pretendia apresentar esta dualidade, por um lado evocar o *brilhante passado dos colonizadores*, mas sobretudo demonstrar a eficiência da obra colonial nos últimos sessenta anos¹²¹.



Fig. 98 – Pavilhão da secção Portuguesa, Exposição Internacional de Antuérpia de 1930, perspetiva exterior.



Fig. 99 – Pavilhão da secção Portuguesa, Exposição Internacional de Antuérpia de 1930, trabalhos de adaptação interior.



Fig. 100 – Lembrança oficial da Exposição Internacional Colonial de Paris de 1931.



Fig. 101 – Vista aérea da secção Metropolitana da Exposição Internacional Colonial de Paris de 1931.

A juntar a este *leitmotiv* político, havia ainda a importante dimensão comercial subjacente, quando uma segunda vaga de industrialização procurava explorar os riquíssimos recursos de matérias-primas das colónias. O comissariado geral vai então delinear a participação portuguesa sob um discurso de afirmação e poder assente em três grandes linhas de força: o facto de Portugal, com o seu passado histórico constituir “um dos maiores factores da civilização europeia” pelas suas descobertas marítimas; a atualidade da sua força colonial, que “não receia confronto com a dos outros países colonizadores”; e a importante produção das colónias portuguesas como grande fonte de interesse comercial¹²².

Paris preparava-se para uma exposição apoteótica de grande carácter cénico, onde iriam ter lugar inúmeras recreações de ícones arquitetónicos coloniais, com o templo de Angkor; um parque zoológico e outro de atrações, com reconstituições das antigas colónias francesas do século XVIII; representações cinematográficas e um bem pensado conjunto de serviços de apoio, da hotelaria à restauração. “Em resumo a exposição colonial” pretendia ser “ao mesmo tempo um ensino e um espectáculo, uma instructiva lição de cousas, uma lição de humanidade.”¹²³

Estes relatos ecoam na imprensa nacional e estimulavam os objetivos da nossa participação. O pintor Jorge Colaço relembra o sucesso *moral, cultural e artístico* em Sevilha, a modesta passagem por Antuérpia, e a necessidade de encarar Paris como uma oportunidade significativa de afirmação nacional¹²⁴. A política de “ressurgimento nacional” conduzida pela ditadura, ditava uma presença oficial no certame, seguindo as mesmas orientações gerais de 1929, apenas “com modificações que outro ambiente impõe”¹²⁵. O *Diário de Notícias* sublinhava a necessidade de afirmar o direito de “possuirmos e mantermos colónias”¹²⁶, reforçando a ideia de não olhar apenas para o passado, mas principalmente para o futuro. A exposição Ibero-Americana tinha tido um cariz marcadamente histórico, uma ocasião para manifestar a cordialidade entre dois países vizinhos e reviver a grandeza da península. Já Antuérpia tinha sido um *banal mostruário*¹²⁷ de produtos, não proporcionando as oportunidades presentes em Paris. O palco da *cidade luz* era de grande visibilidade internacional e prestava-se ao discurso pretendido pelo Estado português. Em termos culturais, Paris ainda era a grande referência para os intelectuais nacionais, sublinhando a imprensa a conveniência política de suprir a necessidade de uma residência para estudantes portugueses na *Cité Universitaire de Paris*. A participação no certame afigurava-se como o momento oportuno para negociar essa nova construção. O *Século* pedia ainda o pulso firme do comissariado, lembrando a vergonha nacional passada no Rio de Janeiro, em 1922, onde os pavilhões inauguraram já perto do fecho da Exposição.

Silveira e Castro, em entrevista ao *Diário de Lisboa*, sublinhava a necessidade de conferir um *maior vulto* à representação portuguesa em Paris, após Sevilha, afirmando não só o passado, mas também o presente e futuro das realizações coloniais. “Temos de afirmar por forma bem insofismável que fomos, somos ainda e queremos continuar a ser um país verdadeiramente colonizador. Nesta afirmação está englobado tudo o que deve constituir o nosso programa de organização”¹²⁸. As palavras do comissário mostram bem a orientação e o papel protagonista das colónias em termos políticos, ideológicos e económicos, num discurso que será ampliado pelo *Estado Novo*, com particular eco na Exposição Colonial Portuguesa, realizada no Porto, em 1934. Para o efeito, viria a ser escolhido o Palácio de Cristal, o qual recebeu uma nova fachada efémera ao gosto *Art Déco*, da autoria do engenheiro Henrique Mouton Osório, procurando atualizar o pavilhão oitocentista. As linhas direitas projetadas lembravam a fachada do modesto pavilhão/*stand* nacional, em Antuérpia, riscado por Félix Horta.



Fig. 102 – *Diário de Lisboa*, 9 de Julho de 1930.



Fig. 103 – Palácio de Cristal, Porto, Exposição Colonial de 1934.

2.1.5. – O Portugal do Estado Novo apresentado em Paris (1937), Nova Iorque e São Francisco (1939)

Entre o certame Colonial de Paris, em 1931, e a Exposição Universal de 1937, a realizar na mesma cidade, a situação política de Portugal conheceu uma significativa alteração. A ditadura militar evoluiu para uma feição civil, com António de Oliveira Salazar na Presidência do Conselho de Ministros (5 julho de 1932), uma nova Constituição (1933) e a União Nacional, definida estatutariamente em 1932, como uma estrutura partidária de carácter frentista, coibindo a atividade de outros partidos políticos. Estavam lançadas as bases do *Estado Novo* e Salazar anunciava: “temos uma doutrina e somos uma força”¹²⁹. Na construção da imagem do novo líder político foi particularmente importante o conjunto de entrevistas concedidas por Salazar a António Ferro e publicadas no *Diário de Notícias*, entre novembro e dezembro de 1932. Nestas entrevistas, Ferro procura, entre muitos outros aspetos, colher a opinião de Salazar no domínio da iniciativa cultural e artística que era particularmente querida ao antigo editor da revista *Orpheu*. Propôs ao líder, uma nova *Política de Espírito* e a criação de um organismo de propaganda dos feitos do regime, aos quais Salazar acede e nomeia-o para dirigir o recém criado Secretariado de Propaganda Nacional (1933).

Salazar, comparado por Ferro ao Infante D. Henrique, revê-se como um estadista predestinado para reerguer a nação, contado, para o efeito, com uma dupla aposta no culto da tradição e da História, ao mesmo tempo que pretende dar uma imagem de desenvolvimento e modernidade¹³⁰. Na implementação desta política, pôde contar, para além de Ferro, com o engenheiro Duarte Pacheco a quem entrega a pasta das Obras Públicas. Ambos foram determinantes numa nova atitude para com arquitetos e artistas, valorizando as suas atividades e promovendo emprego para muitos nas várias obras e iniciativas estatais de construções públicas.

Neste quadro, comemorações e celebrações são, particularmente, exploradas na vertente propagandística, assim como exposições temáticas, como a já citada Exposição Colonial de 1934 e a *Exposição do Ano X da Revolução Nacional*, ocorrida em 1936, no Parque Eduardo VII no remontado pavilhão das Indústrias, riscado pelos irmãos Rebello de Andrade para a Exposição do Rio de Janeiro de 1922. Com o objetivo de “ocultar por completo o joanino palácio que ali se erguera”¹³¹, Paulino Montez vai edificar uma entrada monumental permeável, ritmada por uma sequência de pilastras paralela à fachada do antigo pavilhão, abrindo em duas alas curvilíneas, conformando um espaço de receção¹³².

A nível externo, a representação portuguesa em certames internacionais tinha obrigatoriamente que promover a imagem política e cultural do país, e é possível observar que tal tarefa foi assumida com especial zelo pelo Secretariado de Propaganda Nacional, liderado por António Ferro.

Ainda assim, é curioso notar que a adesão de Portugal à Exposição Universal de Paris de 1937, dedicada ao tema das *Artes e Técnicas aplicadas à vida moderna*, não foi imediata, tendo o Ministério da Educação chegado mesmo a emitido parecer “de que a nossa representação era impossível”¹³³. O argumento assentava na proximidade temporal com a Exposição Colonial ocorrida na capital francesa, havia 5 anos e na falta de elementos a expor. O novo regime talvez demasiado centrado nas já referidas exposições nacionais do Porto (1934) e de Lisboa (1936) e, certamente, a planear já uma grande Exposição Nacional, por ocasião da celebração dos Centenários em 1940¹³⁴, não havia sido aliciado pela ‘distante’ Exposição de Chicago (1933-34), nem tão pouco por Bruxelas, onde em 1935 se realizou um novo certame universal¹³⁵. Nesse mesmo ano, Portugal opta por organizar em Genebra, na Galeria Moos uma “Quinzena de Arte Popular Portuguesa”, num discurso de valorização do folclore e da produção artística vernacular, ao serviço da ideologia identitária nacionalista do regime, muito acarinhado por António Ferro que, no ano seguinte, fazia reproduzir a exposição na sede do Secretariado de Propaganda Nacional¹³⁶.



Fig. 104 – António Ferro, *Salazar*, Empresa Nacional de Publicidade, 1933.



Fig. 105 – Fotografia de António Salazar, António Ferro e Duarte Pacheco.

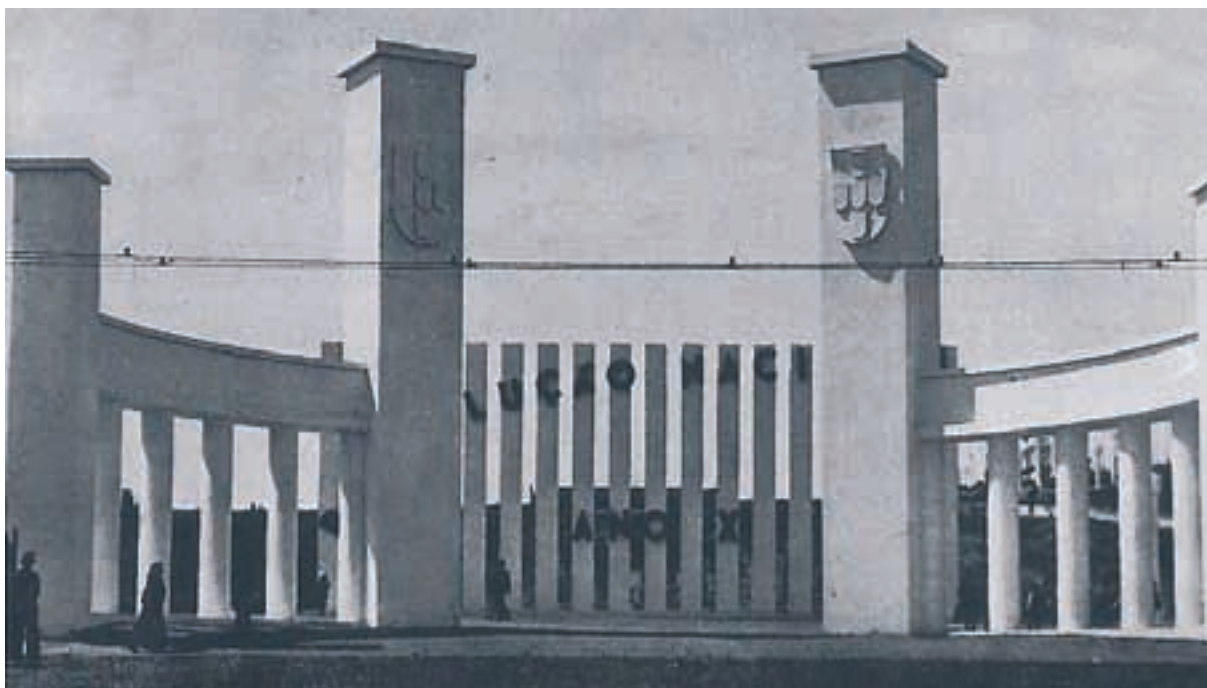


Fig. 106 – Paulino Montês, “Entrada da Exposição do Ano X da Revolução Nacional no Parque Eduardo VII”, Lisboa, 1936.

Foi preciso o, então, responsável pela pasta dos Negócios Estrangeiros e ex-ministro das Colónias, Armindo Monteiro (1896-1955), insistir na importância de Portugal participar na Exposição de 1937, sublinhando que a ausência portuguesa daria uma “impressão de fraqueza, de desinteresse pela vida geral”¹³⁷. Em carta enviada a Salazar, a 9 de Junho de 1936, o ministro ressalva a importância de solidificar o prestígio do país no exterior, esclarecendo a interpretação do enunciado – este não deveria ser entendido como algo redutor e apenas confinado a mostras de artes decorativas ou inovações técnicas, mas ainda a “propaganda da sua acção política, do seu valor



Fig. 107 –Fotografia de Armindo Monteiro e Salazar por ocasião da Exposição Internacional de Antuérpia.

como agentes de civilização ou criadores de riqueza”¹³⁸. Para o discurso expositivo, sob o aspeto de propaganda política, Armindo Monteiro os conteúdos da Exposição do Ano X, aos quais se poderiam adicionar a componente colonial, a arte popular, ensaiada, com êxito, em Genebra e em Lisboa, sem esquecer a promoção turística do país e dos produtos nacionais, como as conservas e o vinho do Porto.

Apesar de não ser um dos seus ministros mais queridos, tendo mesmo sido afastado do cargo meses depois, Salazar não podia ficar indiferente aos argumentos de Armindo Monteiro e responde prontamente, estabelecendo como um dever do país o fazer-se representar na exposição. Com o objetivo de “afirmar a nossa contribuição para a civilização mundial, a nossa obra e pensamento colonial”, dando expressiva representação à produção industrial e investindo na “exposição de arte popular”¹³⁹, Salazar determina a nossa participação em 1937 na capital francesa¹⁴⁰.

Tomando o cargo de comissário geral da Exposição de Paris, Ferro pretendeu ir muito além de uma simples evocação da época áurea dos Descobrimentos, sucessivamente realizada em anteriores participações nacionais, ou ainda de uma apresentação insípida dos produtos coloniais. Colocou todas as suas capacidades na elaboração de uma narrativa coesa, onde as glórias passadas eram evocadas de acordo com o objetivo principal de propaganda do novo regime e do seu líder. Esta era a primeira mostra internacional do regime, e a primeira organizada pelo Secretariado de Propaganda Nacional. O *Estado Novo* sente a necessidade de legitimar a sua estrutura governativa num contexto internacional, assim como afirmar a sua neutralidade face ao conflito mundial cada vez mais iminente.

O passado torna-se um elemento aglutinador e de legitimação do presente, pretendendo agora expressar-se a arte de governar um povo, com as suas complexidades técnicas¹⁴¹. A Exposição sob o mote *Artes e Técnicas aplicadas à vida moderna*, constituía uma oportunidade excelente para o novo regime ‘se estrear’ num certame universal e colher algum apreço internacional. Ferro pôde usufruir de um momento de viragem na arquitetura nacional, quando um conjunto de arquitetos procura demonstrar a possibilidade de se criar um “estilo português de arquitetura moderna”, servido de um sentido de “obra de arte total”, para o qual muito contribui um conjunto de talentosos artistas plásticos, como se verá, com detalhe, mais à frente.

O sucesso da nossa participação em Paris, convenceu o regime a repetir o discurso, dois anos depois, do outro lado do Atlântico, em Nova Iorque e São Francisco, sensivelmente com os mesmos protagonistas. Os Estados Unidos da América, em 1939, encontravam-se no auge do seu desenvol-



Fig. 108 – Cartaz publicitário da Exposição Universal de Paris de 1937.



Fig. 109 – Cartaz publicitário da Exposição Universal de Paris de 1937.



Fig. 110 – Cartaz publicitário da Exposição Internacional “Golden Gate” de São Francisco de 1939.

vimento, decidindo abrir as portas a todo o mundo através de duas exposições a ocorrer simultaneamente. Esta dupla realização é justificada quando se encara a dimensão do país, a dualidade da costa do Atlântico ao Pacífico. Sendo assim, era importante para Portugal fazer-se representar em ambos os certames, tendo sido votada uma verba de 7 mil contos para o efeito¹⁴², quando já se investia muito, em Lisboa, na preparação da grande *Exposição do Mundo Português*. As colónias de portugueses radicadas nos Estados Unidos necessitavam de estar em sintonia com o regime, a quem interessava também cativar a política americana em favor das posições ideológicas trilhadas por Salazar. Numa estratégia semelhante a Paris, António Ferro leva “Portugal ao estrangeiro, o estrangeiro a Portugal”¹⁴³, mostrando uma ‘Portugalidade’ simples, humilde e espiritual.

Numa exposição intitulada “Mundo de amanhã”, a participação portuguesa pretendia ser um momento de pausa do desenvolvimento desenfreado exibido nas outras instâncias do certame. Ainda assim, esta imagem de paz, ordem e prosperidade aspirava dar a subentender uma imagem de unidade e domínio, pois António Ferro fez questão de declarar à imprensa internacional a decisão firme de não vender quaisquer colónias, e do Estado estar preparado para as defender¹⁴⁴. Em São Francisco a imagem a passar foi semelhante, mesmo dispondo de menos recursos. Em ambas as cidades a comunidade portuguesa era considerável, levando à oferta da escultura do descobridor português da Califórnia à cidade de São Francisco, e à criação de uma Casa de Portugal no *Rockefeller Center* em Nova Iorque, um investimento acima dos 10 mil dólares¹⁴⁵.

2.1.6. – Roma 1942: a reserva quanto à participação nacional

“É provável – mas não foi ainda resolvido definitivamente – que Portugal se faça representar na exposição de Roma de 1942”¹⁴⁶. Foram estas as palavras de Oliveira Salazar, escritas a 3 de março de 1939, face ao ofício do mês anterior do Ministério dos Negócios Estrangeiros, acompanhado do convite do governo italiano enviado a 22 de outubro de 1938. Neste convite, a delegação anfitriã expunha o seu objetivo de reunir as inovações materiais e espirituais das várias nações, representando uma síntese da civilização e do progresso universal – algo certamente do agrado de Salazar e em total consonância com o programa expositivo já desenvolvido por António Ferro, por ocasião do certame de Paris, em 1937. No entanto, a resposta do Presidente do Conselho foi reticente, dir-se-ia cautelosa e estava longe de uma adesão imediata e efusiva. Para o responsável pelo SPN, grande admirador de Mussolini e que o havia entrevistado três vezes em Roma¹⁴⁷, esta seria a grande oportunidade de aproximar a obra de ressurgimento ‘estadonovista’ às políticas do Nacional Fascismo praticadas pelo líder da República Social Italiana. Ferro, por certo, sentia grande entusiasmo com o convite do *Duce*, em particular depois de ter ensaiado, com grande sucesso, o discurso de propaganda e soberania nacional nas exposições de 1937 e 1939. Mas Salazar havia anunciado, cerca de um ano antes, a realização de uma *Grande Exposição Histórica do Mundo Português*, inserida no programa das Comemorações dos Centenários da Fundação e da Restauração de Portugal, a ter lugar em 1940, podendo temer alguma dispersão e esforços não suportáveis. Por outro lado, algo prudente, muito ao seu estilo “neutral”, acompanhava, certamente, com particular atenção os desenvolvimentos políticos de uma Europa em grande convulsão, vindo a assumir a pasta dos Negócios Estrangeiros, depois do afastamento de Armindo Monteiro, em novembro de 1936, e dela não abriu mão até 1947.

Ainda assim, a pressão das autoridades italianas fazia-se sentir junto do governo português¹⁴⁸, e a delegação portuguesa em Roma pedia uma resposta urgente quanto à nossa participação, de modo a proceder à seleção de um lote de terreno para a construção do ‘Pavilhão de Portugal’, ainda em março de 1939. Face à posição de Salazar, o Ministério dos Negócios Estrangeiros deter-



Fig. 111 – Cartaz publicitário da Exposição Universal de Roma de 1942.



Fig. 112 – Fotografia de António Ferro e Salazar.

minou que, para a reunião com todos os representantes dos vários países, o diplomata português não deveria tomar “outros compromissos que o acima mencionado” emanado do punho do Presidente do Conselho de Ministros. Apesar da crescente instabilidade política, vários países tinham já aderido ao certame, incluindo “a quase totalidade dos países americanos e os seguintes estados europeus: Grã-Bretanha, Tcheco-Slováquia, Alemanha, Belgica, Lithuania, Hespanha, Suíça, Hungria e Santa Sé”. É de notar ainda a receção de uma carta, a 10 de outubro de 1938, da parte do *atelier* de Carlo de Maria, Dagoberto Ortensi e Vincenzo Salvatore, onde estes arquitetos se colocavam à disposição para colaborar na preparação do projeto e gestão da construção, bem como na preparação do interior do pavilhão.

Já com a Segunda Guerra Mundial em eclosão, o nível de compromisso de Portugal pouco avançou, e a 5 de março de 1940 o comissariado italiano enviou documentos relativos a um novo convite oficial, especificamente para a participação em congressos florestais a realizar pela ocasião do certame.

A 20 de abril de 1939, havia se realizado uma sessão inaugural em Roma, no Capitólio, onde os vários corpos diplomáticos – “Ausentes: França e Soviets” – escutaram um discurso do *Duce*, tendo sido presenteados com um “magnífico álbum demonstrativo, cujo nos será (sic) grato transferir à posse e exame de V.Exa.”, e ainda planos esquemáticos da *città nuova*, dos seus edifícios, bem como sugestivas fotografias das maquetas. O SNI guardou os planos, as fotografias e o magnífico álbum enviado pela Embaixada portuguesa para Lisboa. A luxuosa publicação (45cmx60cm), encadernada a couro, abria com uma mensagem e retrato de Mussolini, seguindo-se a apresentação do evento pelo comissário da Exposição e uma perspetiva geral dos vários núcleos constituintes do *Nuovo Quartiere di Roma*, ao longo das suas 90 páginas. Finas ilustrações aquareladas revelavam o plano geral do conjunto e várias vistas dos principais arruamentos e edifícios¹⁴⁹.



Fig. 113 – Axonometria geral do bairro EUR, c.1940.



Fig. 114 – Marcello Piacentini, "estudo para a via Imperial", 1938.

Pouco tempo depois, a aliança de Itália com a Alemanha, a 10 de junho de 1940, e o anúncio do eixo Roma-Berlim em novembro desse ano, quando as tropas de Hitler haviam já invadido a Polónia a 1 de setembro de 1939, fazem gorar a iniciativa que vinha sendo criteriosamente executada.

2.1.7. – De novo a internacionalização após a Exposição do Mundo Português: Bruxelas 58

Os violentos confrontos bélicos à escala mundial obrigaram a um interregno de quase uma década na organização de certames internacionais desta natureza. Cancelada a grande mostra internacional de Roma, entre outras de menores dimensões, a *Exposição do Mundo Português* acabou por se demarcar como um dos maiores certames dos anos 40, depois de encerradas as exposições de Nova Iorque e São Francisco. No âmbito das Comemorações dos Centenários, em 1940, o regime de Salazar ainda terá ponderado a organização de um Exposição Internacional, contudo no documento oficial de apresentação do programa celebrativo, fica expresso que "renunciaremos a ela", enunciando de seguida o conjunto de exposições nacionais encabeçadas pela *Grande Exposição Histórica do Mundo Português*¹⁵⁰.

No pós-guerra, o *Estado Novo* vai ter de redefinir a sua posição estratégica, em termos internacionais, de acordo com as potências vencedoras, não sem endurecer a sua posição ditatorial no domínio interno. No âmbito cultural, as relações dos arquitetos e artistas com o regime haviam-se alterado profundamente depois das festividades de 1940. A morte do ministro Duarte Pacheco, em 1943, contribuíra para avolumar a onda de discórdia com o poder, que se fará ouvir, de forma nítida, no I Congresso Nacional de Arquitetura, em 1948, num momento em que a oposição política ao regime (Movimento de Unidade Democrática – MUD) apresenta a candidatura do General Norton de Matos para as eleições presidenciais do ano seguinte. Também António Ferro não resiste ao desgaste e à relação cada vez mais difícil com Salazar, vindo a demitir-se do Secretariado Nacional de informação em 1949. Ao afastar-se, decide fazer um balanço da obra realizada, através da *Exposição Catorze Anos de Política de Espírito*, patente ao público no Palácio Foz em 1948, onde não esquece o trabalho desenvolvido nas exposições que comissariou em 1937 e 1939¹⁵¹.

Em período de reposicionamento interno e externo por parte do regime, o país não participou na Exposição de Londres de 1951, sob a designação de *The Festival of Britain* organizado sob a referência comemorativa do centenário da primeira grande exposição oitocentista, mas sobretudo apostado em sublinhar os predicados culturais-artísticos, técnico-científicos e industriais da nação inglesa, uma das vencedoras da Segunda Guerra. Contudo, Salazar rapidamente procura a aproxi-



Fig. 115 – Capa do suplemento especial d'O Século, por ocasião da Exposição do Mundo Português.



Fig. 116 – SNI, *14 anos de Política de Espírito – Apontamentos para uma Exposição*, fotografia de Mário Novais, 1948.



Fig. 117 – Fotografia de António Ferro.

mação aos nossos velhos aliados com as visitas bilaterais dos chefes de Estado do Reino Unido e de Portugal a ambos os países. As duas visitas são cuidadosamente preparadas pela diplomacia portuguesa, não prescindindo o regime de fazer acompanhar a viagem do presidente Craveiro Lopes a Londres, em 1955, de uma grande Exposição de Arte Portuguesa, exibida na prestigiada *Royal Academy of Arts* (1955-1956), comissariada pelo Professor Reynaldo dos Santos (1880-1970), onde não deixou de estar presente nenhuma das nossas obras-primas¹⁵². Também na visita da rainha Isabel II a Portugal, realizada 1957, não faltou o testemunho de alguns dos nossos monumentos nacionais mais emblemáticos, tendo a rainha visitado demoradamente os Mosteiros de Alcobaça, Batalha e Jerónimos, pernoitado no Palácio Nacional de Queluz e assistido à uma noite de gala no Teatro Nacional de São Carlos, depois dos nossos melhores arquitetos terem orientado os respetivos restauros, *alindamentos* e decorações¹⁵³.

Tratou-se de uma operação estratégica, no quadro dos negócios estrangeiros, orientada pelo regime que começava a conhecer uma oposição interna cada vez mais consistente e que se materializaria na candidatura do general Humberto Delgado à Presidência da República, em 1958.



Fig. 118 – Exposição de Arte Portuguesa realizada em Londres na Royal Academy of Arts, Outubro 1955-Fevereiro 1956.



Fig. 119 – Visita da Rainha Isabel II de Inglaterra ao Mosteiro de Alcobaça, 1957.

É neste quadro político que Portugal se preparava para participar no grande evento de Bruxelas adecer entre abril e outubro de 1958. O comissariado, formado logo em 1955, aquando da aceitação formal do convite por parte das autoridades nacionais, presidido pelo conde de Penha Garcia, tinha um cuidado particular em apostar numa imagem de modernidade do país e refundir o discurso histórico do nosso papel nos Descobrimentos¹⁵⁴. Este deveria não parecer retrógrada e colonialista, mas, ainda assim, justificativo da nossa soberania das províncias do ultramar e do nosso empenhamento na melhoria das condições de vida dos povos nativos, quando começavam a emergir os primeiros movimentos independentistas.



Fig. 120 – Cartaz publicitário da Exposição Universal de Bruxelas de 1958.



Fig. 121 – “O prof. Marcelo Caetano, Ministro da Presidência, visitou a Exposição dos anteprojetos para o Pavilhão de Portugal na Exposição de Bruxelas”, Panorama, junho 1956.

2.1.8. – Osaka’70: a imagem de Portugal na Primavera Marcelista

No seguimento de uma já longa tradição de exposições internacionais maioritariamente divididas entre a Europa e a América, chega a vez do grande certame oficial se realizar no Oriente¹⁵⁵. O primeiro ministro japonês Eisaku Satō (1901-1975) fala de uma nação com força suficiente para organizar uma exposição desta magnitude, “assumindo, junto da comunidade internacional, novas responsabilidades”¹⁵⁶. Contudo, compreendeu-se a realização da mostra como um veículo de propaganda nacionalista e afirmação de poderio económico e industrial do Japão renascido da Segunda Guerra. Osaka’70 volta a provar a eficácia desses instrumentos de promoção, ainda que contemplando a introdução dos conceitos de cooperação internacional e novas tecnologias – numa altura de mudança de paradigma, com modernas indústrias, cada vez mais sofisticadas. O esforço consciente, por parte de Japão, de se mostrar ao resto do mundo, como uma nação desenvolvida e passível de ser considerada uma grande potência mundial, refletiu-se no esforço de tornar o evento na maior e mais rica exposição universal da segunda metade do século XX.

Osaka, com os seus quase 4 milhões de habitantes, era a capital comercial do Japão e a segunda maior cidade. A 16km do centro, e a 30km da antiga cidade imperial de Kyoto, os 330 hec-

tares da exposição apresentaram um “compromisso quase impossível” entre uma sociedade conservadora – muito nacionalista, xenófoba por vezes – e uma nova modernidade, num acordo invisível mas sempre presente em todos os aspetos do certame. Apenas 3% dos 64 milhões de visitantes eram estrangeiros, sendo, igualmente, importante notar o exponencial aumento de turistas japoneses a viajar para o estrangeiro depois de 1970. Ou seja, não só o Japão se mostrou ao mundo, como o mundo ficou de portas abertas aos japoneses. Mais de metade da área (186 hectares) foi ocupada pelas 77 participações estrangeiras, a par dos 32 pavilhões japoneses, onde alguns pavilhões de empresas japonesas foram tão exuberantes quanto os das representações internacionais.

Apresentava-se o grande desafio de harmonizar as arquiteturas expositivas do certame de modo coesivo, gerindo as várias vontades e exigências. O tema central da exposição, “Progresso e Harmonia”, exigia uma coesão arquitetónica e urbanística. A associação dos arquitetos japoneses começou por desenhar uma superestrutura expositiva para a participação internacional, rapidamente descartada sob o perigo de ferir o ego das superpotências. A participação internacional seria edificada através de pavilhões individuais, sendo necessário conceber o recinto com um plano diretor da Expo’70¹⁵⁷.

Depois de não ter participado nas exposições universais de Seattle em ‘62 e Montreal em ‘67 com pavilhão próprio, Portugal não deveria perder a oportunidade de realçar as relações luso-japonesas, encetadas desde o século XVI, durante os Descobrimentos e, assim, fazer valer o seu papel na História. A preocupação dos demais países refletia-se sobretudo na necessidade de mostrar os avanços técnicos e as capacidades industriais, mesmo para nações de menores dimensões como a Holanda ou a Checoslováquia¹⁵⁸. Portugal podia evocar a sua História e o facto de termos sido nós, os primeiros europeus, a chegar ao Japão, em 1543. Armando Martins Janeira, Embaixador de Portugal em Tóquio, após insistir na participação portuguesa pela “tradição histórica” naquele país, voltaria a apelar ao aproveitamento económico do mercado japonês¹⁵⁹.

Nos anos 60, com o deflagrar da guerra colonial em várias províncias ultramarinas, o regime estava cada vez mais isolado pelas opções de Salazar em não aceder a uma política de descolonização. A célebre expressão pronunciada pelo velho ditador de “orgulhosamente sós” (18 de fevereiro de 1965), refletia a nossa posição no plano das relações políticas e económicas internacionais nos anos 60. Contudo, depois do acidente vascular-cerebral que impediu Salazar de continuar a



Fig. 122 – Cartaz publicitário da Exposição Universal de Osaka de 1970.



Fig. 123 – Vista aérea da Exposição Universal de Osaka de 1970.

governar, Portugal iria conhecer uma renovação, com a subida ao poder de Marcelo Caetano, em 1968. No domínio económico, várias medidas são implementadas com vista à atração do investimento externo e desenvolvimento de infraestruturas. Procurava-se uma melhoria das condições sociais e pretendia-se aliviar a atitude ditatorial do regime. Mas a política colonial mantinha-se e, consequentemente, a guerra contra as forças independentistas nas várias colónias ultramarinas, o que não ajudava a uma boa imagem internacional do país.

O Japão encontrava-se em franco crescimento “considerado uma das nações destinadas amanhã a um grande papel na política mundial, a única em condições de lançar a elevação económica da Ásia e efectuar a indispensável ligação entre o Oriente e o Ocidente” argumentava a missiva diplomática, de incentivo à adesão de Portugal, enviada pelo nosso embaixador em Tóquio ao governo de Lisboa¹⁶⁰. A participação nacional na exposição em Osaka dava, pois, ao mesmo tempo que possibilidade de explorar de possíveis novas perspectivas comerciais, ao mesmo tempo que possibilidade de exibir ao mundo uma imagem de um país ligado, pela sua tradição histórica, às “cinco partes do mundo”, responsável por um encontro de culturas, raças e etnias, num intercâmbio rico e numa fusão de características únicas.



Fig. 124 – Pormenor de um biombo Nambam, “Uma caravela portuguesa em Nagasaki”, século XVII, Museu Cidade de Kobe.



Fig. 125 – Pormenor de um biombo Nambam.

2.2 – Concursos: intervenientes e propostas

Porque “não é concebível uma história crítica da arquitetura no século XX sem abordar a questão dos concursos”¹⁶¹, impõe-se uma avaliação deste tipo de competição para o ‘Pavilhão de Portugal’, nos vários certames internacionais em análise. A expectativa reside na compreensão da dinâmica do processo, permitindo alargar o estudo, não apenas aos projetos vencedores, mas também contemplar os vencidos, embora nem sempre seja fácil apurar o nome dos concorrentes, em virtude do anonimato a que estavam sujeitos, sendo as propostas identificadas através de divisas. É objetivo deste ponto, procurar determinar quem foram os concorrentes, as respetivas propostas, opções estilísticas e técnicas adotadas, como se constituíram os júris dos concursos e quem foram os respetivos membros, as suas formações e filiação estético-artística-arquitetónica. Pretende-se daí tirar ilações sobre a importância destes concursos para os arquitetos nacionais e em que medida as participações foram relevantes nas suas carreiras e, por conseguinte, no desenrolar da prática arquitetónica em Portugal, nos três primeiros quartéis do século XX.

Não deixa de ser, igualmente, relevante constatar que nem sempre houve lugar a concurso para a construção do pavilhão nacional nos vários certames em que Portugal decidiu se fazer representar, optando-se por atribuições diretas, como no caso da primeira participação portuguesa numa Exposição Universal depois de implantado o regime republicano – Exposição Panamá Pacífico de 1915 – ou na última presença nacional organizada pelo *Estado Novo*: a Exposição Universal de Osaka de 1970. Foi ainda entregue diretamente ao arquiteto Jorge Segurado a encomenda dos projetos para as Exposições de Nova Iorque e São Francisco, ambas realizadas em 1939.

Importa, também, olhar à própria orgânica dos concursos e ver como estes se enquadraram num processo já regulamentado, para o qual muito contribuiu a Sociedade dos Arquitectos Portugueses, desde os primeiros anos da sua constituição, em 1902¹⁶². Volvidos os concursos para os monumentos a *Afonso de Albuquerque*, em Lisboa (1892) ao *Infante D. Henrique*, para a cidade do Porto (1894), e para o Palácio das Cortes (1896) seguiu-se pela primeira vez um concurso público nacional para os dois pavilhões de Portugal, a erguer na Exposição Universal de Paris de 1900. Em 1904, aquando da projeção de uma igreja-monumento à Imaculada Conceição, regista-se a primeira intervenção da Sociedade dos Arquitectos na tentativa de definição da orientação a imprimir ao concurso nacional. Um ano depois, o arquiteto Costa Campos divulgava no *Anuário* da Sociedade uma importante reflexão sobre o tema “Concursos de Architectura”¹⁶³, coincidindo com a publicação em *Diário do Governo* dos honorários dos arquitetos, outro ponto sensível para a classe. O tão desejado regulamento para concursos públicos de arquitetura foi finalmente aprovado em sessão da Sociedade a 2 de agosto de 1909¹⁶⁴, passando a agremiação a ter sempre uma participação nos júris, através de um vogal nomeado para o efeito, e a possibilidade de interferir na definição dos programas de concursos, como se verá nos exemplos em estudo.



Fig. 126 – Anuário da Sociedade dos Arquitectos Portugueses, ano I, 1905, capa.



Fig. 127 – Anuário da Sociedade dos Arquitectos Portugueses, ano I, 1905, p. 45.



Fig. 128 – Anuário da Sociedade dos Arquitectos Portugueses ano V e VI 1909-10, p. 80, 81.

2.2.1 – Rio de Janeiro 1922

“Havendo conveniência de no aspecto geral do Pavilhão de Honra se dever evocar o esforço nacional em matéria de construções monumentais, aquele pavilhão deve dar essa impressão, devendo por isso os concorrentes terem presente o espírito das nossas mais brilhantes épocas da arquitectura civil.”

“Enunciando para o Concurso ao Pavilhão de Honra Português”, 5 de Dezembro 1921¹⁶⁵

Por ocasião do primeiro centenário da independência do Brasil, iniciou-se o planeamento de uma grande exposição nacional. Contudo, o acontecimento rapidamente assumiu um carácter internacional, após recolher interesse da parte de treze países. A extensa “Avenida das Nações” acolheu os vários pavilhões, incluindo o Pavilhão de Honra e o Pavilhão das Indústrias de Portugal.

Antes da abertura dos concursos para os pavilhões, a participação portuguesa equacionou outras alternativas para além da construção dos mesmos. De modo a agilizar o processo, muito restringido em termos temporais, foi oferecido o aluguer de um edifício de quatro pisos, pertencente a um negociante português e cuja renda seria inferior ao custo de construção¹⁶⁶. Esta opção foi rapidamente desconsiderada, pois tinham sido já atribuídos a Portugal um lote de 360 m², destinado a um Pavilhão de Honra e outro de 4165 m² para a edificação do Pavilhão do Comércio e Indústrias, ambos localizados na Avenida da Nação¹⁶⁷, onde todos os pavilhões das representações estrangeiras se iriam erguer.

Portugal agradece a cedência dos terrenos, embora ainda se registem posteriores reajustes de localização¹⁶⁸. Verificaram-se alguns atrasos no envio das plantas de implantação, por parte da comissão executiva brasileira, o que veio a diminuir, consideravelmente, o possível prazo para a elaboração de propostas arquitetónicas a apresentar a concurso. Do Rio de Janeiro chegava, ainda, a recomendação para as autoridades portuguesas se libertarem “de embaraços na escolha de arquitectos”¹⁶⁹. Contudo, o comissário-geral, Alfredo Augusto Lisboa de Lima, descarta a proposta “por motivos fáceis de compreender, impossível era não contar para a elaboração de tais projectos com os architectos portugueses residentes em Portugal, e sobretudo com aqueles que constituem a Sociedade dos Arquitectos portugueses”¹⁷⁰.

Sempre atento a decisões tomadas por outras nações, o diretor-geral dos serviços do Ministério do Comércio, Alberto de Oliveira Soares, toma nota dos orçamentos atribuídos, assim como da intenção de muitos países em oferecer as suas construções ao governo brasileiro. Contudo, merece-lhe especial atenção a resolução da Argentina em “instalar no Rio um pavilhão desarmavel para poder depois reconstruir-o (sic) em Buenos Aires, o que parece uma excelente medida de previsão e economia”. Havia ainda o emblemático exemplo do palácio Monroe concebido, pelo arquiteto e engenheiro militar Francisco de Sousa Aguiar, enquanto pavilhão do Brasil para a Exposição Universal de *Saint Louis*, em 1904 e posteriormente remontado no centro da cidade do Rio, em 1906¹⁷¹. Como Portugal dispunha de dois pavilhões, colocou-se a possibilidade de oferecer o de Honra e de conceber o das Indústrias para poder ser desmontado. O tratamento desta e de outras questões relacionadas com os nossos pavilhões ocupou o comissariado geral¹⁷², tendo sido ainda formada uma comissão de assistência¹⁷³. Desta faziam parte, entre outros, José de Figueiredo, prestigiado crítico de arte e diretor do Museu Nacional de Arte Antiga, evidenciando-se, a propósito das referências estilísticas que os pavilhões nacionais deveriam adotar. Igualmente, a questão da possível reutilização dos pavilhões deveria ser contemplada na formulação do enunciado, como de facto viria a acontecer, onde se pedem materiais escolhidos “por forma a garantir a sua utilização, quando o pavilhão vier a ser desmontado e novamente montado noutro local”¹⁷⁴.

O júri nomeado para a avaliação das propostas concorrentes, teria de ser organizado nos termos do regulamento dos concursos aprovado pela Sociedade dos Arquitetos Portugueses, como se viu. Este era o segundo concurso aberto a arquitetos portugueses para um certame internacional, depois da Exposição Universal de Paris de 1900. Com um período igualmente reduzido, o concurso foi aberto a 5 de dezembro de 1921, com um prazo de 10 dias para o pavilhão de Honra, e de 15 para o das Indústrias (sendo este posteriormente adiado para dia 22). Não isento de críticas e reclamações em sede da Associação dos Arquitetos¹⁷⁵, são apresentados 8 anteprojetos de “estilização bem nacional”¹⁷⁶.

Sai vitorioso o trio Cottinelli Telmo, Luís Alexandre da Cunha e Carlos Ramos, sob a divisa “Morrer, sim; mas devagar”. Este projeto é publicado na imprensa, caracterizado “pela arquitectura civil do tempo de D. João V tendo, no entanto, o critério de conjugar todos os elementos, inclusive os de *Rocaille* (Luís XV) que se aportuguesaram para dar ao pavilhão um carácter próprio, bem português, sem cair no edifício religioso, no palácio ou na casa de Habitação”¹⁷⁷.

Neste concurso saem frustrados os esforços dos arquitetos Pedro Rodrigues Machado, classificado em segundo lugar, sob a divisa ‘Vulcano’, e do duo Eugénio Correia e Paulino Montez, na terceira posição, com o projeto ‘Portugal’. Este último é publicado na imprensa, sendo possível observar um edifício maciço, coroado, nos quatro cantos, por esguias coberturas em agulha – a lembrar o Palácio Azambuja em Lisboa – com pináculos piramidais, muito ao gosto quinto-joanino, nas molduras de remate do edifício.

As menções honrosas foram atribuídas às propostas ‘Terras de Santa Cruz nº7’, ‘Terras de Santa Cruz nº4’ e ‘Lusitânia’. Dois destes projetos, hoje desconhecidos, saíram dos ateliers de Pardal Monteiro, então um jovem de 25 anos, e do veterano José Marques da Silva, pois estes receberam pagamentos do comissariado por estas distinções¹⁷⁸. No arquivo do Ministério das Obras Públicas, apenas persiste a memória descritiva da proposta “Terras de Santa Cruz” sem outra identificação¹⁷⁹. Desconhecida a autoria deste projeto, apenas se pode sugerir tratar-se de alguém próximo da direção das obras de restauro do mosteiro dos Jerónimos, logo pertencente ao quadro das Obras Públicas, pois a referencia aos “modelos de fôrmas existentes [no monumento] e executados pra sua reconstrução a que actualmente se está procedendo”, permite essa possibilidade.

Para o Pavilhão das Indústrias, de fito mais utilitário, onde, segundo o edital, “o estilo das construções” era deixado “ao arbítrio dos concorrentes”¹⁸⁰, foram submetidos quatro projetos.



Fig. 129 – “Esboço do pavilhão de honra de Portugal, com a divisa “morrer, sim; mas devagar”, na exposição do Rio de Janeiro que obteve o 1º prémio”.



Fig. 130 – *Diário de Notícias*, 16 de Janeiro de 1922, “o projecto do grande pavilhão que obteve o 3º prémio. Nos medalhões; os autores Eugénio Correia e Paulino Montez”.

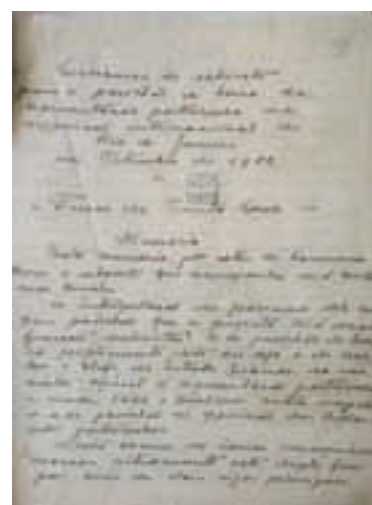


Fig. 131 – Memória descritiva, “Terras de Santa Cruz”, s. d.

Destes, são contemplados, como vencedores, os irmãos Rebello de Andrade e Alfredo da Assunção Santos, com a divisa ‘Padrão de Portugal’¹⁸¹, ficando, novamente, o arquiteto Pedro Rodrigues Machado, em segundo lugar com o projeto ‘Pátria’, e ainda o trabalho designado ‘Vera Cruz’ em terceiro, do qual se desconhece a autoria, o mesmo acontecendo com a quarta proposta, da qual nada se apurou.

O projeto vencedor de Carlos e Guilherme Rebello de Andrade apresentava-se na mesma linha de inspiração arquitetónica à do Pavilhão de Honra, seguindo de perto as referências das construções civis do barroco joanino. A proposta dos dois irmãos surgia afastada do projeto para um “Palácio de Exposições” assinado por Guilherme e exposto em 1917, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, provavelmente feito a pensar no edifício que a Câmara Municipal de Lisboa pretendia erguer ao cimo do Parque Eduardo VII. Este evidenciava um gosto sóbrio neo-paladiano de inspiração inglesa, muito próximo da *Somerset House*¹⁸².

Existe no Arquivo Municipal de Lisboa a fotografia de uma maquete do plano de Henry Lusseau para o Parque Eduardo VII e da Praça Marquês de Pombal, datada de fevereiro de 1922, onde se vê um “Palácio de Exposições e Festas” no topo do parque e o registo da seguinte inscrição: “Palácio de Exposições e Festas – José Alexandre Soares Arquitecto, Chefe da 4ª Repartição; Deolindo Vieira, Guilherme R. d’ Andrade Arquitectos que colaboraram”¹⁸³. Esta construção monumental, pelo que é dado ver, aglutinava vários corpos escalonados a partir de um núcleo central, também ele escalonado em altura, de onde sobressaíam duas proeminentes e esguias torres. Mas o projetado edifício diferia do desenho exposto em 1917, apresentando-se com uma fisionomia eclética mais próxima de um templo religioso.

No pavilhão para o Rio de Janeiro a adoção da exuberância barroca é evidente, com o alçado principal marcado pelo corpo central proeminente, onde se evidenciavam o portal e o janelão aberto sobre um balcão de linhas ondulantes. Duas galerias iam ao encontro dos volumes laterais, à maneira de torreões de ângulo. Pátios interiores permitiam a circulação e davam funcionalidade ao conjunto, dominado pela grande galeria axial de exposições. A decoração das diferentes fachadas abundava em molduras, cornijas, medalhões e pináculos de gosto setecentista, enquadrando painéis de azulejo figurativos em azul e branco, segundo a mesma gramática artística, reforçando a unidade estilística do conjunto.

Seria o início de um linguagem muito própria desta dupla de arquitetos que souberam interpretar as propostas dos críticos de arte, como José de Figueiredo, na definição do carácter da arquitetura nacional, tornando-se numa fórmula de sucesso em importantes concursos, mesmo para além dos certames em estudo.



Fig. 132 – Rebello de Andrade, “Uma sala de festas”.



Fig. 133 – Câmara Municipal de Lisboa, “Baixo relevo da praça marquez de Pombal e do Parque Eduardo VII, segundo o projecto do Architecto Lusseau”, fevereiro de 1922.

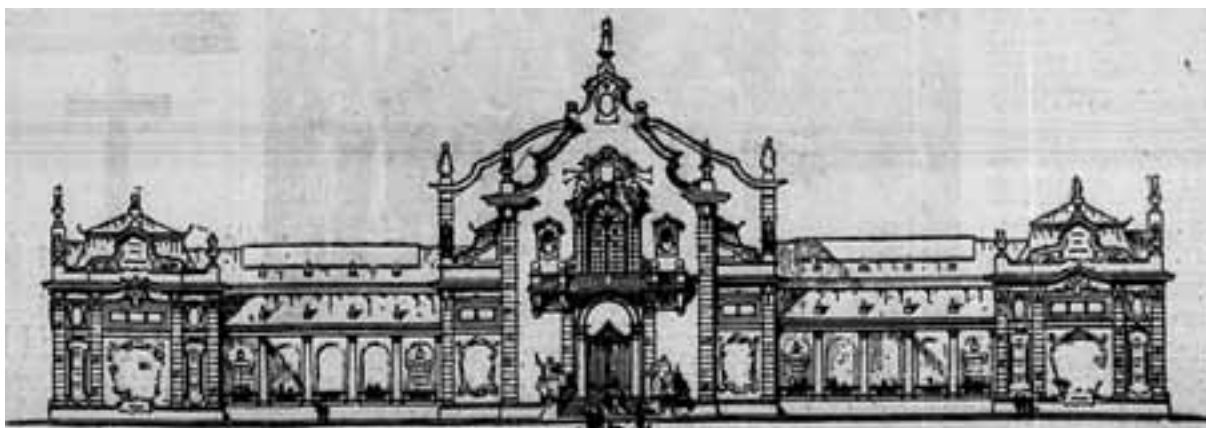


Fig. 134 – *O Século*, 14 Janeiro 1922, “o projecto do grande pavilhão das indústrias Portuguesas, que vai ser erigido na exposição do rio de janeiro e a que nos referimos na respectiva secção”.

2.2.2 – Sevilha 1929

Na sequência da decisão do governo português, tomada em 1926, em se fazer representar o país no certame de Sevilha, foi pedida a nomeação de vogais a fim de ser elaborado um plano de participação na exposição Ibero-Americana a realizar em 1929. Esta comissão é inicialmente formada pelos historiadores e críticos de arte João Barreira, Reinaldo dos Santos e José de Figueiredo. Num relatório de março de 1927, a propósito da conceção do pavilhão nacional, a comissão “sugere que o artista arquitecto (...) adopte as formas universalistas da arquitectura clássica, e que, a desejar imprimir ao projecto um caracter acentuadamente nacional, se inspire nalguns tipos da nossa monumenta do século XVII”¹⁸⁴. Noutros documentos produzidos, nos quais também se sugeriu qual o melhor estilo a utilizar para o projeto, sublinha-se a necessidade de agregar um arquiteto para observar *in loco* as condições para a construção¹⁸⁵. O arquiteto não iria ficar com o direito à elaboração do projeto, mas poderia participar no concurso a abrir. Sugere-se Raul Lino, Tertuliano Marques e Carlos Ramos; e embora a proposta oficial tenha sido feita a Raul Lino¹⁸⁶, foi Tertuliano¹⁸⁷ o arquiteto a viajar para Sevilha, em Abril de 1927¹⁸⁸, para medir o lote e verificar as condições para a construção do Pavilhão de Portugal.

Esperava-se um pavilhão, não como um museu ou uma loja, mas sim “um lindo solar habitado pelo espírito sempre vivo dum povo imortal”¹⁸⁹. Intenções nobres e ambiciosas para a participação portuguesa, cujo pavilhão iria incluir secções de Indústria, Comércio, Agricultura e Colónias, pautadas por galerias de vendas; assim com o gabinete de turismo e exposição de Belas-Artes, mais tarde a integrar na parte definitiva. Ainda assim, vê-se no favorecimento do “estilo D. João V” esse desejo de erguer um nobre solar português em Sevilha.

No final do ano de 1927, o coronel Silveira e Castro, Comissário Geral para a Exposição Ibero-Americana de Sevilha, oficiava ao Ministro da Instrução, Alfredo de Magalhães, no sentido do Conselho Superior de Belas-Artes, ou quem o substituisse, procedesse à organização do programa do concurso para a elaboração do projeto para o “Pavilhão Portuguez”, e fizesse a proposta de constituição do júri “que há de apreciar os trabalhos dos concorrentes”¹⁹⁰.

Havia sido tomada a decisão de que o pavilhão a construir em Sevilha teria, na sua composição, duas partes, uma com carácter definitivo para servir de futuras instalações de um posto de Turismo Nacional de referência na região andaluza, e uma outra com carácter efémero a demolir, depois de encerrado o certame. O lote retangular localizava-se à entrada do recinto, em frente à porta de S. Diego. O lado menor, virado para a praça de entrada, era na verdade a fachada principal

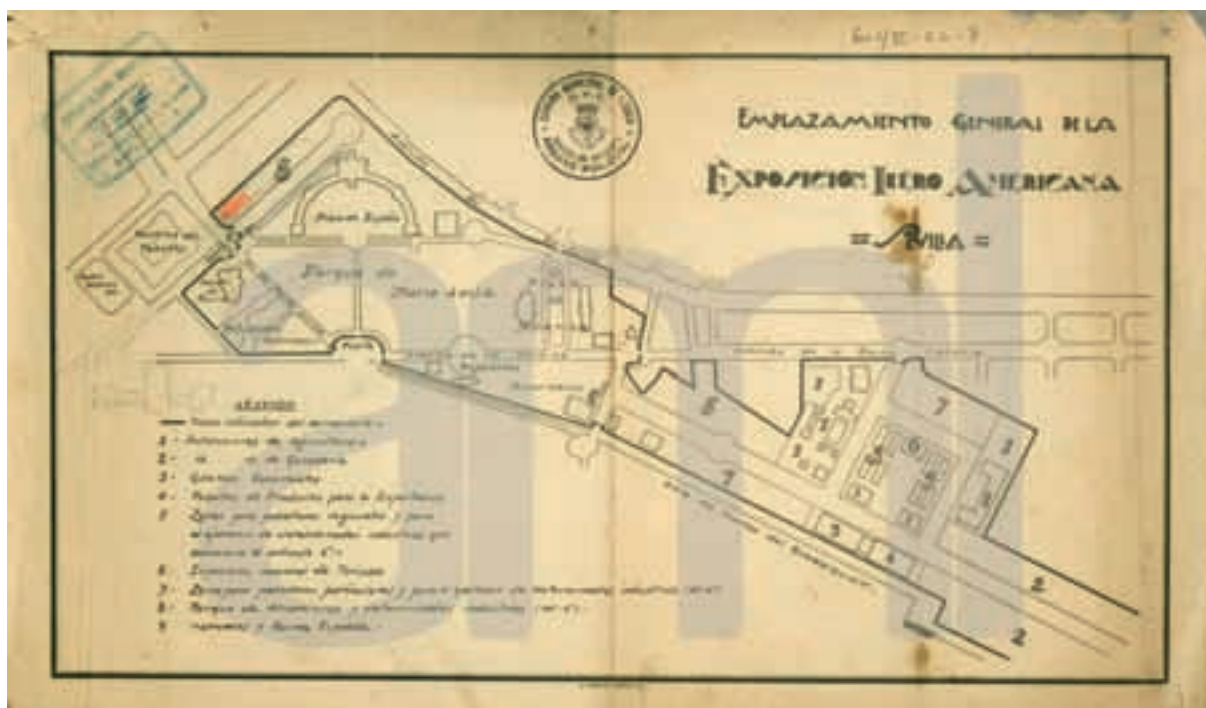


Fig. 135 – “Emplazamiento General de La Exposicion Ibero Americana Sevilla”, 1929.

para o edifício definitivo, sendo também necessário uma entrada alternativa para a parte efémera, virada para a Avenida de Portugal, a nascente. Estes condicionalismos não transparecem com a necessária clareza no programa do concurso elaborado pelo Conselho de Arte e Arqueologia da 1ª Circunscrição¹⁹¹, e publicado no *Diário de Governo* de 9 de janeiro de 1928, vindo a criar muitas dúvidas nos concorrentes e mais tarde seria mesmo um dos motivos de protesto depois da execução do concurso.

A juntar a estas questões funcionais, colocava-se o dilema de qual o “estilo”, ou inspiração estilística a utilizar. O enunciado do concurso, aberto entre 9 de janeiro e 23 de fevereiro de 1928¹⁹², pedia apenas um pavilhão “cuja arquitectura terá o carácter nacional”. Esta expressão deixava muitas dúvidas aos arquitetos. Não era claro o pretendido, apesar de bastante cedo a comissão responsável pelo plano de participação nacional ter refletido sobre o assunto. Esta comissão, composta pelos historiadores e críticos de arte Reynaldo dos Santos, João Barreira e José de Figueiredo, já em 1927 havia defendido um gosto clássico e uma inspiração na nossa arquitetura do século XVII, como referência para a conceção do pavilhão português, na mesma linha conceptual do concurso de 1922 para a Exposição do Rio de Janeiro¹⁹³. Contudo, esta orientação e expectativa dos responsáveis não transparecia no programa do concurso, não sendo comunicada diretamente aos potenciais concorrentes. Outro aspeto mal esclarecido no enunciado do concurso era a decisão de quais as secções a integrar as partes efémera e permanente, bem como a orientação da fachada desta última. Esta deveria estar voltada para a porta de S. Diego e não para a Avenida de Portugal.

O júri para apreciação das propostas é constituído dias antes de fechar o concurso. Sob a presidência do Comissário Silveira e Castro, tinha como vogais o arquiteto João António Piloto, em representação da Escola de Belas-Artes; os arquitetos Luís Alexandre da Cunha e José Urbano de Castro indicados, respetivamente, pela Sociedade Nacional de Belas-Artes e pela Sociedade de Arquitetos Portugueses¹⁹⁴; e os membros do Conselho de Arte e Arqueologia: José de Figueiredo, crítico de arte, o escultor António Augusto da Costa Mota e o arquiteto José Alexandre Soares¹⁹⁵. De imediato, registam-se vozes discordantes sobre os membros indigitados, com as acusações mais



Fig. 136 – Júri do concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha de 1929.

graves a chegar às mãos do comissário Silveira e Castro em forma de missivas anónimas, mas arquivadas no processo de expediente do Commissariado da Exposição.

Uma destas cartas, escrita por alguém com “longa prática destes assumptos tanto no nosso país como no estrangeiro”¹⁹⁶, pedia mesmo a dissolução do júri e nomeação de um novo com 24 horas de antecedência, sob o pretexto da falta de idoneidade e imparcialidade de alguns dos membros designados “que vão para lá unicamente com o fim de defender (...) amigos e sócios com quem têm interesses ligados ocultamente e que não se importando em fazer justiça, só têm em mira o dinheiro”¹⁹⁷. Apontava nomes diretamente, afirmando a intensão de José Alexandre Soares em defender o projeto do seu sócio Adães Bermudes, o mesmo se passaria com João António Piloto cuja missão seria a defesa dos irmãos Rebello de Andrade, seus sócios, enquanto “o architecto Urbano de Castro defenderá o projecto do seu sócio Couto e o incompetente do architecto Cunha que vai unicamente fazer o frete de defender o projecto do Cottinelli Telmo”¹⁹⁸.

Uma outra carta sublinhava mesmo o facto de alguns arquitetos terem optado por não concorrerem em virtude da composição do júri e reivindicava, ao comissário, a defesa dos “arquitectos que se apresentam lealmente sem terem, nem crerem (sic.) sócios lá dentro para os defenderem”¹⁹⁹. Esta missiva era particularmente mordaz com João António Piloto que viria a suceder a José Luís Monteiro na direção da Escola de Belas-Artes, no ano seguinte, e onde exercia o magistério nas disciplinas de “Desenho e Modelação de Ornato” e “Exercícios de Estilização Ornamental e Conhecimento dos Estilos Históricos”²⁰⁰. Acusavam-no de ter sociedade com os irmãos Carlos e Guilherme Rebello de Andrade e de já em anteriores concursos os haver favorecido, como no dos Pavilhões para a Exposição do Rio de Janeiro de 1922, no do “Monumento aos Mortos da Grande Guerra”, para a Avenida da Liberdade, em Lisboa (de Guilherme e do escultor Maximiano Alves) e, também na competição para o “Monumento ao Governador João Ferreira do Amaral”, a erguer em Macau, desta vez assinado pelo irmão Carlos e pelo mesmo escultor (1928)²⁰¹.

Luís Alexandre da Cunha também não era poupado, nem tão pouco “esse escultor d’ares se-ráficos que é o velho Costa Motta sócio dos mesmos Andrades no pavilhão do Rio de Janeiro onde esteve largo tempo fazendo obras de escultura para o mesmo pavilhão e quem actualmente n’este

concurso forneceu bases dos preços de escultura para o projecto dos Andrades e quem como membro do júry está indicado para verificar os orçamentos sobre esculturas”²⁰².

Apesar de todas estas suspeições, muitos foram aqueles que se empenharam no concurso numa *demonstração consoladora* do seu valor²⁰³, tentando satisfazer exigências momentâneas e futuras²⁰⁴ dentro do prazo estabelecido. A revista *Arquitectura* chegou a acusar a organização de descuido, por ter prolongado o adiamento do lançamento do concurso, para depois o realizar num prazo pouco alargado²⁰⁵. Vários arquitetos solicitam ao comissariado a planta topográfica do local destinado ao nosso pavilhão, registam-se os pedidos de Adães Bermudes, Oliveira Ferreira, Fernando Santa Rita, António Brito, José Fernandes da Silva e Américo Alarcão²⁰⁶.

Foram entregues 17 projetos até ao último dia do concurso. Estes foram identificados através de divisas²⁰⁷, mantinham o conhecimento da autoria reservado. O júri reuniu no dia 26 de fevereiro para apreciação das propostas²⁰⁸, anunciando a sua decisão a 2 de Março de 1928, conferindo o primeiro prémio ao projeto de divisa “Sesmarias”, da autoria dos irmãos Rebello de Andrade²⁰⁹. Há que reconhecer ter sido esta a solução mais bem conseguida no equilíbrio entre as duas partes provisória e definitiva, assim como na orientação da fachada principal. Contudo, a dupla de arquitetos assume estes pressupostos depois de ter inquirido o comissariado e obtido orientações nesse sentido²¹⁰.

O 2º prémio sob o nome “Primus Inter Pares” estava assinado por Cassiano Branco e Carlos Dias, enquanto o 3º prémio foi atribuído a José Ângelo Cottinelli Telmo, pelo seu projeto intitulado “Arquitectura do Grande Século de Colonização”.

Os primeiros três classificados, assim como muitos outros projetos entregues, aludiam a estilizações barrocas quinto-joaninas. O projeto de Cottinelli apresentava uma volumetria extensa e monumental – virada para a avenida de Portugal e não para o portal de S. Diego – uma “bela composição de estilo barroco, que lembra a grandesa de Mafra”, contudo demasiado sóbrio e pouco festivo²¹¹. Ainda assim, destaca-o como o projeto mais original dos três, onde “a ideia da planta, recortada, em claustro é feliz e inovadora”²¹². O próprio arquiteto tinha consciência da sua contenção ao afirmar na memória descritiva: “Concluído o projecto e feito o orçamento constatei que tinha ficado um pouco áquem do limite da verba, mas não me arrependo de que uma propensão natural para a sobriedade, maior do que o receio de me exceder, tenha dado como fruto um pavilhão mais digno que espectacular”²¹³.

Também Cassiano Branco e Carlos Dias se inspiraram no barroco, mas procurando evitar, segundo os autores, *exageros de composição* pela exiguidade da verba, encontrando no estilo D.



Fig. 137 – Guilherme e Carlos Rebello de Andrade, junto dos desenhos do seu projeto, classificado em primeiro lugar no concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-americana de Sevilha de 1929.



Fig. 138 – “Uma grande parada de Arquitectura – o que será o Pavilhão de Portugal em Sevilha”.

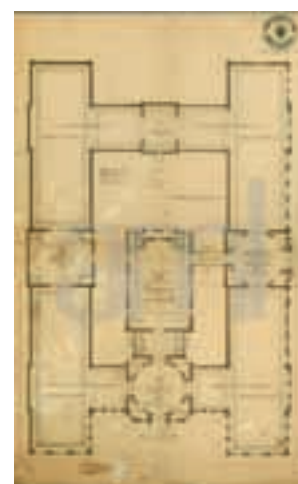


Fig. 139 – Cassiano Branco e Carlos Dias, Planta da proposta para o Pavilhão de Portugal para a Exposição de Sevilha.

João V formas decorativas mais circumspectas²¹⁴. No entanto, quando se olha ao alçado do projeto, a sobriedade não parece ser a principal característica. Na fachada quinto-joanina havia “uma nítida influência das anteriores obras do Rio”²¹⁵, onde a volumetria escolhida e a ornamentação da janela do corpo central evocam, sem dúvida, o Pavilhão das Indústrias dos irmãos Rebello de Andrade; enquanto o torreão central, com a torre em agulha e a esfera armilar no topo, lembra o Pavilhão de Honra. A nível planimétrico, procuraram alinhar por uma simetria, mas ao não interpretarem corretamente quais seriam as partes definitiva e provisória comprometeram o equilíbrio do edifício. Quando à inspiração estilística²¹⁶, dizem não ter enveredado pelo manuelino, por este ser “mais decorativo do que arquitectónico”, com o simbolismo próprio de um estilo, principalmente religioso, representativo do espírito de uma época²¹⁷.

Contudo, houve outros concorrentes a desenhar tendo como referência o manuelino, como Paulino Montez, num projeto *delicado* e cuja “apresentação muito agradou”. Leitão de Barros destaca três projetos manuelinos na seu artigo para o *Diário de Lisboa*: ‘o passado no presente’ era de um manuelino delicado, de “proporção estudada e valiosa”, o projeto ‘ditando a fé e o império’ foi considerado inconsistente e pouco original, e a proposta ‘Lusitania’ apresentava um *largo e forte* sabor modernista, a “primeira prova de elasticidade do manuelino”²¹⁸.

Tertuliano Marques, o quarto classificado no concurso, foi “acusado de falta de nacionalismo”, vendo-se no epicentro de uma controvérsia com José de Figueiredo pelo seu projeto de divisa “Vontade de Ferro” – como se verá mais à frente, a propósito da “questão do estilo nacional”. Já Jorge Segurado procurou assumir uma inspiração regionalista na arquitetura do sul do país, conferindo, sugestivamente, ao seu projeto a divisa ‘Alentejo’. Embora Leitão de Barros tenha criticado a “falta de localização histórica” para Sevilha, é possível encontrar uma aproximação à Andaluzia nesta exploração da arquitetura regional alentejana com inspiração moçárabe. A dupla portuense Serafim Sousa e António de Brito foi excluída do concurso²¹⁹ devido a um atraso de alguns minutos na entrega do projeto, não deixando de lamentar o seu infortúnio e publicar o projeto nos jornais²²⁰ – com uma fachada em tudo muito semelhante ao segundo classificado e, consequentemente, ao Pavilhão das Indústrias de 1922.

Por falta de referências, nada se sabe, até ao momento, sobre os outros nove projetos apresentados e respetivas autorias, a não ser que a proposta denominada “Cinco Quinas” não foi considerada “por lhe faltar o orçamento e plantas das fundações e coberturas”²²¹, bem como a participação do arquiteto Oliveira Ferreira, embora não se encontre documentação no seu espólio²²².

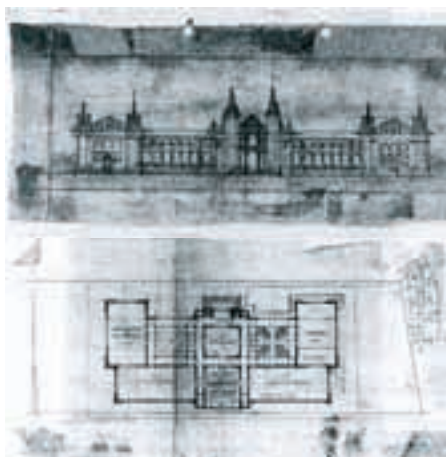


Fig. 140 – Jorge Segurado, Alçado e Planta da proposta para o Pavilhão de Portugal para a Exposição de Sevilha.



Fig. 141 – Serafim de Sousa e António de Brito, Fachada da proposta para o Pavilhão de Portugal para a Exposição de Sevilha.

2.2.3 – Paris 1931

Sensivelmente duas semanas após a aceitação formal do convite da delegação francesa para a participação de Portugal, na Exposição Colonial de Paris de 1931, o concurso para a elaboração dos ante-projetos para os Pavilhões nacionais inicia-se a 2 de Julho de 1930²²³. Foi aproveitado o enunciado do concurso de Sevilha, onde na cópia do edital de 1929 se retificou com as especificidades deste evento. Manteve-se o pedido por um projeto “cuja arquitectura terá o carácter nacional”²²⁴, apesar da enorme celeuma gerado à volta desta expressão, no concurso anterior.

O terreno cedido a Portugal era de uma localização vantajosa, junto à entrada da Porte Dorée, já em termos de implantação, as características não eram as mais favoráveis, pois encontrava-se numa zona particularmente densa do bosque²²⁵. As árvores não podiam ser removidas para o certame, e sendo assim era necessário dividir a participação portuguesa por três edifícios diferentes. Os três edifícios teriam 700m² de área cada, correspondentes à secção Histórica, Etnográfica, e Metropolitana/Comercial com um orçamento de 2 mil contos para a construção²²⁶. O júri detinha a possibilidade de escolher cada pavilhão separadamente, ou decidir pela escolha do conjunto geral de um só concorrente.

No dia 23 de julho haviam chegado até à Sociedade Nacional de Belas Artes nove trabalhos²²⁷, desta feita não identificados por divisas, mas sim com as respectivas autorias: Victor Piloto, irmãos Rebello de Andrade, Raul Lino, Rogério de Azevedo, Norte Júnior, Cassiano Branco e Carlos Dias, Álvaro Machado, Ferreira da Costa, Carlos Ramos e Adelino Nunes. Alguns arquitetos chegaram a pedir os elementos de trabalho, acabando por não concorrer, como Frederico Caetano Carvalho, Jorge Segurado, Cottinelli Telmo, João Antunes, Hermínio Barros, Raul Tojal. O arquiteto do Porto, Oliveira Ferreira ainda trocou correspondência com o comissariado, no sentido de pedir elementos da localização dos pavilhões, seguida de uma reclamação pela incapacidade do comissariado de fornecer os elementos pedidos²²⁸.



Fig. 142 – Exposição Colonial de Paris de 1931, Planta do lote da participação portuguesa.

Dois dias antes da receção, o júri reuniu para decidir quais dos elementos estariam a receber os trabalhos²²⁹. Ao saber da participação de Victor Piloto, o tio, João António Piloto relegou o seu lugar no júri, tendo sido substituído por António do Couto Abreu. O novo vogal fazia parte das nomeações do Conselho de Arte de Arqueologia, juntamente com José Simões de Almeida, José de Figueiredo e Luciano Freire. Adolfo Marques da Costa foi o vogal indicado pela Sociedade Nacional de Belas Artes, enquanto José Alexandre Soares representava a Escola de Belas Artes, José Urbano de Castro a Sociedade de Arquitectos Portugueses e António de Brito da Sociedade de Belas Artes do Porto. O júri era presidido pelo comissário-geral da exposição, o Coronel Silveira e Castro. Repetiam-se alguns nomes que já no concurso de 1929 haviam sido fortemente contestados, valendo várias missivas anónimas a colocar em causa a idoneidade destes.

Após verificar todos os elementos entregues e dentro das condições exigidas²³⁰, foi necessário tomar alguns dias para decidir a classificação dos projetos. A 27 de julho de 1930 foi decidido escolher o melhor conjunto de pavilhões e não pavilhões singulares, pois isso iria acarretar uma logística complexa na coordenação das equipas de arquitetos. Foi dado o mérito absoluto a todos os concorrentes, tendo o mérito relativo em primeiro lugar ido para Raul Lino, o segundo lugar para os irmãos Rebello de Andrade, e o terceiro para a dupla Ramos e Nunes.

Mesmo antes da divulgação dos resultados “*O Diário de Lisboa* dizia (...) saber que os estylos mais representados são o manuelino e o joanino, algumas sugestões de gótico da Batalha, e uma outra influencia modernista, mas com reminiscências de architectura portugueza”²³¹. A questão de qual a melhor referência estilística para representar o nosso país voltava a ser o foco da discussão e das expectativas. Contudo, desta vez, os arquitetos podiam jogar com mais do que uma fonte de



Fig. 143 – Júri do concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição Colonial de Paris de 1931.



Fig. 144 – Raul Lino, proposta vencedora do concurso para os Pavilhões de Portugal.



Fig. 145 – Rebello de Andrade, 2º lugar no concurso para os Pavilhões de Portugal.

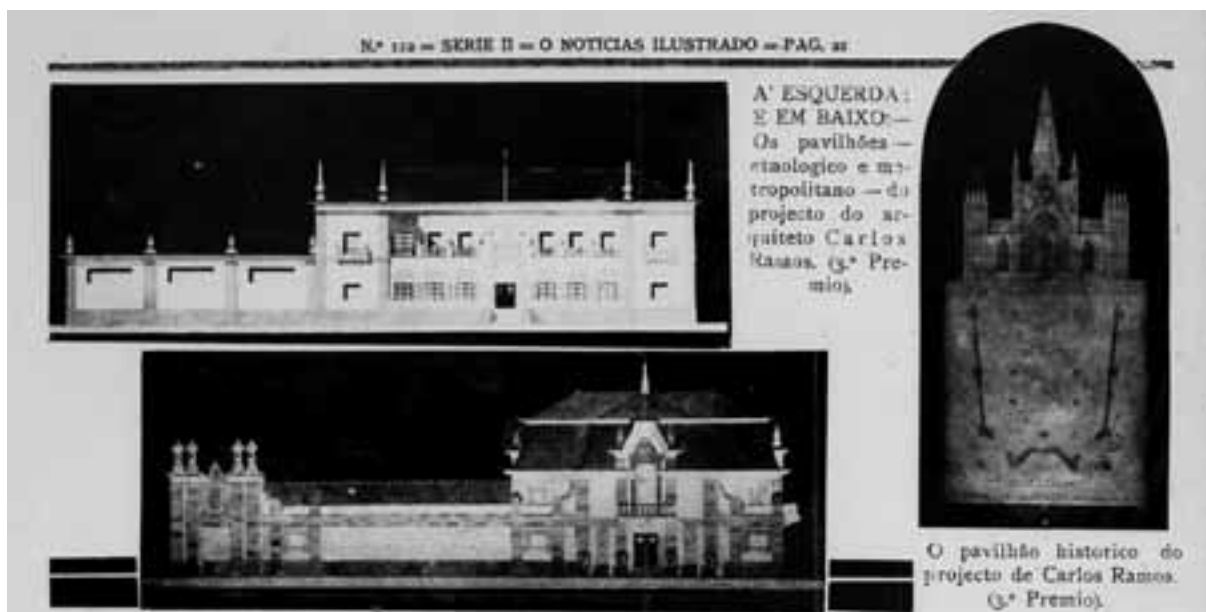


Fig. 146 – Carlos Ramos, 3º lugar no concurso para os Pavilhões de Portugal.

inspiração, pois tinham a incumbência de desenhar três pavilhões distintos. E esta opção foi abraçada por praticamente todos eles. O concurso voltou a seduzir um leque variado de arquitetos, entre os mais velhos e consagrados como Álvaro Machado (1874-1944) ou Norte Júnior (1878-1962), este último vencedor à data de cinco prémios Valmor, e os jovens da promissora geração de 1896-98, na altura a se afirmarem com as primeiras obras de referência nas suas carreiras. Entre estes contavam-se a dupla Cassiano Branco e Carlos Dias, no momento envolvidos na direção dos trabalhos de construção do Éden Teatro, em Lisboa (projetado pelo primeiro); ou Carlos Ramos e Adelino Nunes, outra importante parceria que, no mesmo ano, em conjunto com Jorge Segurado são responsáveis pelo projeto “geométrico e purista” do Liceu Masculino de Coimbra. Carlos Ramos, que já havia ganho o concurso para o pavilhão de Honra, na Exposição do Rio de Janeiro, em 1922 (projeto em conjunto com Cottinelli Telmo e Luís Alexandre da Cunha), estava, neste ano de 1930, também dedicado à conceção de um moderno pavilhão para o tratamento, com rádio, de doenças oncológicas, a erguer em Lisboa, depois de ter realizado uma viagem de estudo pela Europa, com o objetivo de observar modernas construções hospitalares dedicadas ao combate do cancro. Já o portuense Rogério de Azevedo (1898-1983), discípulo de Marques da Silva, preparava-se para protagonizar uma rutura na arquitetura da cidade do Porto, com o projeto moderno para a Garagem do Comércio do Porto, construído em 1932.

Registava-se, ainda, o concurso forte por parte dos irmãos Rebello de Andrade habituados a vencer, desde 1922 e responsáveis pela criação de uma fórmula arquitetónica de inspiração num tipo de casa solarenga barroca, considerada uma excelente imagem a ter como referência na representação de Portugal em certames deste género. O sucesso da receita não só se torna na imagem de marca dos irmãos, como leva a que outros arquitetos adotem o modelo. Um bom exemplo desta tendência é o concurso de 1931, para o Palácio da Agricultura a erguer na Rua Castilho, em Lisboa, no qual os Rebello de Andrade ganham o primeiro prémio, com um imponente edifício, onde os elementos típicos da casa civil portuguesa de finais do século XVII e inícios do XVIII eram tratados numa escala monumental. O mesmo paradigma foi adotado pelos outros concorrentes, pelo menos nos projetos que se conhecem, classificados em segundo e terceiro lugares para a edificação deste palácio nunca construído. Este olhar para a arquitetura civil do passado, não deixa de não estar intimamente ligado à discussão travada no início do século XX em torno da “casa portuguesa” e cujo



Fig. 147 – Rebello de Andrade, Fachada principal da proposta vencedora do concurso para o Palácio da Agricultura.



Fig. 148 – Rebello de Andrade, Fachada lateral da proposta vencedora do concurso para o Palácio da Agricultura.

debate prosseguia, então, protagonizado por Raul Lino. Se a atitude de base é a mesma, já o percurso desenvolvido e, por conseguinte os resultados serão diferentes. Portugal, apesar de pequeno no seu território, tinha uma riqueza e variedade arquitetónica regional na habitação civil, permitindo diversas fontes de inspiração, sem que se possa encontrar um modelo definido de casa portuguesa. Colher inspiração mais no norte do país, ou no centro e sul como fará Raul Lino, trabalhar com diferentes escalas, perfilhando ora a monumentalidade, ora o carácter intimista, privilegiar ornatos e formas de diferentes épocas e diferentes linguagens e depois imprimir-lhe diferentes tratamentos, quando se faz da matriz clássica da simetria e da proporção o princípio, ou pelo contrário, quando se abraça a assimetria e se gosta de jogar com a junção de formas desiguais, o resultado seria, naturalmente, distinto como o era na obra dos Rebello de Andrade e de Raul Lino.

Raul Lino, 30 anos depois, voltava a concorrer para os pavilhões de Portugal a erguer numa exposição internacional a realizar em Paris e, desta vez, iria sair vencedor, interrompendo a sequência de vitórias de Carlos e Guilherme Rebello de Andrade. Felizmente conservam-se vários desenhos dos projetos de Lino no espólio particular deste arquiteto, ainda na posse da família, enquanto as propostas dos segundos e terceiros classificados foram publicadas na imprensa da época, permitindo avaliar o que cada um fez. Dos outros concorrentes, encontram-se as memórias descritivas, cuja leitura possibilita algumas deduções quanto às opções estéticas e técnicas perfilhadas, embora nem todos sejam claros quanto à referência estilística adotada²³².

Ferreira da Costa, por exemplo, não cita nenhum estilo, cingindo-se a descrever o processo construtivo como sendo em estrutura de madeira revestida a estuque, com fachadas em ‘fingido’ de cantaria de líz branca e corada, azulejos e estátuas das maiores personalidades dos descobrimentos e colonização nacional²³³. Rogério de Azevedo, também não descreve o estilo, apresentando uma memória inicial referente a um só pavilhão, projeto a descartar por prever o abate de árvores. Inclui uma nova memória descritiva, onde o volume, agora desdobrado em dois, possuía no primeiro, dedicado à secção histórica, uma galeria em arcadas, e um núcleo central coberto por cúpula que agregava as várias dependências. Já o outro volume reunia as outras duas secções, onde o vestíbulo de entrada se desenvolvia em arcadas e abóbadas, dando acesso a uma galeria central coroada por uma cúpula. Os dois volumes laterais estavam ligados por colunas, criando as várias salas de exposição²³⁴.

Cassiano Branco e Carlos Dias apostaram na estilização segundo a forma decorativa do manuelino, criando três pavilhões de decoração semelhante e volumetria distinta. O da secção história assumia-se com um corpo central dominante, onde o claustro posterior – “rigorosamente nos preceitos do estilo” – agregava as várias dependências. A secção etnográfica também se caracterizava

por um volume central elevado, onde a galeria dava acesso à grande sala principal. Para o terceiro volume, o rasgamento do bloco principal era servido pela galeria circundante, acedida por uma escada de dois 'ramos'²³⁵.

Victor Piloto apresenta o manuelino e o estilo quinto-joanino como as opções passíveis de serem usadas, elegendo, no entanto, o primeiro como o estilo de "carácter retintamente nacional" para transmitir a grandeza colonial da época das Descobertas. O pavilhão da secção histórica era descrito como sendo simétrico, desdobrando-se em duas alas laterais por uma arcaria ampla "formando um todo arquitectónico"²³⁶. O segundo pauta-se por uma planta assimétrica de modo a evadir as árvores e facilitar a construção. Respondia, igualmente, a uma linguagem manuelina "embora nas suas linhas gerais se pretendesse invocar reminiscências da nossa passagem pelo oriente"²³⁷. Já o pavilhão metropolitano e comercial era o mais simples e regular do conjunto.

Álvaro Machado refere-se à discussão do estilo nacional, citando a existência de alguns artigos sobre o assunto, resumindo a questão à dualidade das ideias defendidas, entre a estilização historicista e as inovações modernas. O arquiteto vai incorporar ambas no seu projeto, colhendo inspiração na Torre de Belém para o pavilhão histórico, enquanto para os dois outros "não haveria razão para desprezar (sic) a arquitectura que novos materiais e novos processos de construir tem conduzido os architectos a adoptar" preceitos mais modernos²³⁸.

Os terceiros classificados, Carlos Ramos e Adelino Nunes, seguem uma estratégia semelhante, com uma estilização gótica de inspiração no Mosteiro da Batalha para o pavilhão histórico, a arquitectura solarenga dos séculos XVII e XVIII para a secção etnográfica, como se pode observar nos desenhos publicados n' *O Notícias Ilustrado*²³⁹, enquanto para a secção comercial optaram uma *fusão modernizada* de diferentes elementos "que se procurou unificar num todo que não destoe das nossas tradições artísticas, nem do objectivo do pavilhão"²⁴⁰. Tentando chegar à melhor implantação possível, a dupla acabou por colocar os volumes da secção II e III num eixo orientado a nordeste, enquanto a primeira secção teria de se dividir em dois volumes, ligados por uma galeria.

"Não só desejamos um Portugal melhor, ansiamos com toda a nossa alma um Portugal que seja Português", com esta máxima, os irmãos Rebello de Andrade, classificados em segundo lugar, terminavam as dez páginas consagradas à memória descritiva dos três pavilhões que haviam riscado. No texto, repleto de justificações nacionalistas, discorrem sobre a questão das "características arquitectónicas particulares da nossa raça exuberantemente diferenciadas que até se variabilizaram em modalidades regionalistas, originais coloridas, intensamente dinâmicas", criticando o *sóbrio estilo moderno*, cujo uso seria "prova de abastardamento de falta de carácter"²⁴¹. Num certame onde a maioria se liga diretamente às colónias por via de revivalismos e reconstruções, a dupla sublinha o facto da própria França apenas utilizar o *pseudo internacional* no edifício de entrada.

Assim sendo, como arquitetos *primeiro portugueses, e só depois europeus*, usaram a referência manuelina para a secção histórica, concebendo um pavilhão semelhante a um templo, provavelmente inspirado na igreja do mosteiro dos Jerónimos, como a imagem do alçado principal parece sugerir. Para o pavilhão etnográfico, procuraram a influência moçárabe e feição semelhante à arquitectura regional do Alentejo, justificando a escolha no facto de ser possível observar reminiscências deste estilo nas colónias devido às semelhanças do clima, como por exemplo em Benguela. O alçado permite ver a utilização de pequenas torres nos ângulos coroadas por composições piramidais que poderiam ter sido inspiradas no Mosteiro da Batalha, ou mesmo na torre do Palácio de D. Manuel, em Évora, muito provavelmente as mesmas fontes de referência usadas por Raul Lino no característico coroamento piramidal das torres de algumas das suas primeiras casas (O'Neil e Patudos) e mesmo no projeto para o pavilhão de Portugal da Exposição de 1900.

Para a secção metropolitana e comercial, os arquitetos fazem uso da feição pombalina, *um tanto enriquecida* com elementos barrocos, embora interpretado de uma forma moderna, não se

afastando muito do que haviam feito para Sevilha. Lamentando o facto de ter-se “afirmado com uma inconsciência desconcertante que não possuímos uma arquitectura própria”²⁴², os Rebello de Andrade quiseram mostrar a versatilidade da arquitetura nacional em três variantes estilísticas bem características, e até com influências transmitidas às colónias.

Talvez tenha sido a decisão do júri em escolher o melhor conjunto de pavilhões a razão da vitória de Raul Lino. De facto, nenhuma das outras memórias descritivas, exceto os terceiros classificados, abordaram sequer a relação entre os volumes ou o modo como formavam um todo harmónico. Lino, como ele gostava particularmente de fazer, estuda cuidadosamente o terreno para uma “equilibrada composição pitoresca”²⁴³, implantando cada volume de acordo com a sua função. No *talhão* de maior área instala-se a secção metropolitana e comercial, pois uma área ampla seria a mais indicada para a colocação de *stands*.

Uma outra parcela, do outro lado da avenida implanta o grupo histórico, onde as arcarias de ligação eram propícias à colocação de peças como estátuas, ou padrões. A parcela mais irregular do terreno, no meio de uma secção densa de bosque, ficava reservada para a secção Etnográfica. Para criar um conceito de recinto e tirar “a ideia de terem sido semeados ao acaso”, Raul Lino lança um passadiço aéreo, ligando o pavilhão Histórico “A” e o pavilhão Metropolitano e Comercial fronteiros de cada lado da avenida. À falta de “dispor os pavilhões segundo uma ideia arquitectónica mais imponente ou regular”, o arquiteto tenta criar um aspeto unitário, e não apenas uma soma de partes – obtendo assim, na opinião do júri, o melhor conjunto.

2.2.4 – Paris 1937

A participação de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1937 era o primeiro grande teste internacional para o Secretariado de Propaganda Nacional e para o seu diretor, o jornalista e político António Ferro (1895-1956). Após a confirmação da participação de Portugal no certame, António Ferro desloca-se à *cidade luz* a 26 de junho de 1936, escolhendo o lote para o pavilhão e traçando os limites gerais do orçamento²⁴⁴. Seriam alocados dois mil contos para a construção do pavilhão, num orçamento total de 6.500 contos, incluindo o transporte dos objetos, publicações e prémios. Logo no dia seguinte, é publicado o decreto-lei da participação nacional no certame, tornando pública a iniciativa e procurando mostrar a eficiência do SPN e do comissariado nomeado para o efeito, com Ferro na liderança²⁴⁵. Contudo, a abertura do concurso para o Pavilhão de Portugal, deu largas a alguma especulação, em virtude deste apenas ser lançado de 27 de agosto a 15 de setembro, contrariando a aparente imagem de eficácia dos serviços e sendo



Fig. 149 – Materiais de trabalho para o concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição de Paris, Planta do lote.

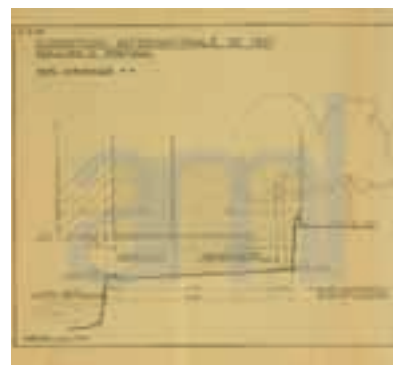


Fig. 150 – Materiais de trabalho para o concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição de Paris, Corte do lote.

mesmo apelidado no relatório da direção da Sociedade Nacional de Arquitetos, desse ano, de “concurso relâmpago”²⁴⁶.

É revelador do cuidado tido por Ferro na redação do enunciado, apurando os termos e precisando as frases em sucessivas versões. No rascunho do enunciado para o anteprojeto, é dito: “A sua concepção patenteará não só o Portugal de hoje, mas também, lembrará, – sobretudo na decoração –, o seu glorioso passado e as suas tradições”²⁴⁷. O Comissário-Geral desejava assumir, abertamente, um compromisso entre a modernidade e a tradição, o mote de toda a participação portuguesa. Sobre o estilo pretendido, foi bastante claro na sua redação inicial: “Assim o Pavilhão de Portugal, terá de ser de hoje, e a sua construção deverá ter o carácter que requer o espírito arquitectónico actual”. Era, contudo, imperativo manter a índole nacional, levando à correção: “terá de obedecer correspondendo ao tema da exposição conservando tanto quanto possível uma fisionomia portuguesa”²⁴⁸. Esta fórmula conhece ainda uma nova alteração, resultando no documento final, onde se lia:

*“O pavilhão de Portugal que se pretende erguer em Paris, nos locais da Exposição Internacional de 1937, terá de representar dignamente o Portugal de hoje sem deixar de evocar, sobretudo na parte decorativa, o Portugal de ontem e de sempre. Os arquitectos que se disponham a concorrer ao concurso aberto para este pavilhão não se podem esquecer do título da exposição (Artes e Técnicas na Vida Moderna) mas devem evitar cópias ou imitações de estilos estrangeiros. **Estilo arquitectónico moderno, do nosso tempo, mas que fale português.**”*²⁴⁹.

Justifica-se este cuidado, não só em face da polémica verificada nos concursos anteriores, mas também em relação à ideia de ‘renovar’ a imagem de Portugal nestes certames, de acordo com a “política de espírito” do *Estado Novo*. Um concurso, em particular, ainda por resolver à data da abertura deste para o ‘pavilhão de Portugal’ a erguer em Paris e que envolvia os principais arquitetos nacionais, havia inflamado o nosso meio cultural. Tratava-se do concurso para o monumento ao Infante D. Henrique, a erguer no Promontório de Sagres, lançado em 1933, sob enunciado redigido por José de Figueiredo, com a colaboração do arquiteto Cristino da Silva. Após uma primeira seleção de cinco concorrentes, é escolhido o projeto dos irmãos Rebello de Andrade e do escultor Ruy Gameiro (com o voto contra de Paulino Montez)²⁵⁰, levantando vivos protestos individuais, em particular de Cottinelli Telmo²⁵¹.

Mas ganhará relevo um protesto coletivo sob a forma de *Representação a sua Excelência o Presidente do Ministério doutor António de Oliveira Salazar para que seja construído em Sagres o monumento digno dos descobrimentos e do Infante*²⁵², subscrita, em 1935, por personalidades da sociedade portuguesa, mas certamente concebida e sancionada pelos principais arquitetos da geração de 97, Cottinelli Telmo, Carlos Ramos e Pardal Monteiro²⁵³. Na opinião de Pedro Vieira de Almeida, a “Representação 35” é um manifesto de rara teorização da arquitetura nacional nos anos 30, onde se procura convencer o líder do regime da importância da “criação de um estilo português de arquitetura moderna”²⁵⁴.

O documento, ao qual será dada a merecida atenção mais à frente, surte o efeito desejado com a anulação do concurso e a rejeição da arquitetura produzida pelos Rebello de Andrade apelidada de “tradicionalista”, mesmo depois do seu arrojado projeto moderno para a Escola Naval do Alfeite, do ano anterior²⁵⁵. Salazar decide pela nomeação de um novo júri a 12 de Maio de 1936²⁵⁶ e pelo aumento pecuniário dos prémios aos concorrentes, num novo programa de concurso²⁵⁷. A questão da afirmação de uma “verdadeira arquitetura nova” estava pois na ordem do dia justificando plenamente o cuidado de António Ferro, que se havia mantido à margem do concurso de Sagres, a repensar bem o enunciado do concurso para o pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1937.

Mediante estas circunstâncias, entende-se o porquê de, pela primeira vez, se solicitar um estilo arquitetónico moderno. Ainda assim, pedia-se um compromisso, pois era essencial encontrar uma expressão própria nacional. Com estas premissas pretendia-se criar um ajuste entre dualidades que não se queriam contraditórias traduzido na “conjugação do formulário «moderno» com as «características portuguesas»”²⁵⁸.

O concurso vai, pois, captar a atenção dos arquitetos; a visibilidade conferida por um projeto deste tipo era inegável. Dezanove arquitetos levantaram a documentação, em pessoa, na sede do SPN, de onde se podem destacar nomes de concorrentes e contemplados em concursos para pavilhões de exposição anteriores, como Carlos Rebello de Andrade, Cassiano Branco, Carlos Ramos, Adelino Nunes, Vasco de Lacerda Marques, Norte Júnior. Contudo, apenas nove trabalhos foram entregues para a apreciação do júri, novamente recorrendo ao sistema anónimo de divisas²⁵⁹. Tomaram assento nessa reunião o comissário António Ferro, o escultor Francisco Franco, e os arquitetos Paulino Montez, Luís Cristino da Silva, António do Couto, Pardal Monteiro, Adelino Nunes e Jorge Segurado, este último na qualidade de assistente técnico da participação portuguesa em Paris.

Escolheu-se por unanimidade o projeto de divisa “Baidiaz”, da autoria de Francisco Keil do Amaral (1910-1975), na altura um jovem de 26 anos. Para trás ficaram participações com uma certa pureza de volumes e já um certo gosto moderno, como as propostas de António Maria Veloso Reis Camelo, em segundo lugar, com o projeto de divisa “Portugal”, e Artur Simões Fonseca com “Ímpar” em terceiro. Foram ainda atribuídas menções honrosas para o projeto com a divisa “Luso”, dominada pela carga heráldica do manuelino, da autoria de João Simões; e também a Raul Lino com “Cavaleiros de Cristo”, um projeto muito distinto das opções por ele tomadas em 1931 para os três pavilhões que fez erguer em Paris. Os resultados do concurso são publicados a 22 de Setembro de 1936, com evidência para o *Diário de Lisboa* ilustrado pelas três primeiras classificações e incluindo o depoimento do arquiteto vencedor²⁶⁰.

Reis Camelo, o futuro autor dos Pavilhões da secção da Vida Popular para a Exposição do Mundo Português em 1940, em colaboração com João Simões, aposta numa arquitetura de *sabor clássico, mas simples*, juntando-lhe “ornamentos evocativos do passado histórico” nessa tentativa de compromisso. A sua proposta consistia em dois volumes horizontais intersectados, criando vãos em L, com pilastras e elementos verticais a contrabalançar a extensão dos corpos. Esta *sobriedade arquitetónica* pretende representar tanto a época presente quanto as idas, mais exuberantes, segundo o autor²⁶¹.

Já Artur Simões da Fonseca projeta uma justaposição de volumes mais complexa, embora também se reporte à “simplicidade da arquitectura moderna”²⁶². Pouco ornamentada, a realidade simples do volume alongado de exposições é sobrepujado pelo volume curvilíneo perpendicular, com a entrada de luz principal do edifício, e suportada por colunas de secção circular. Um volume de maior cota anexo assemelha-se a uma torre, de função essencialmente decorativa.

João Simões veio a publicar o seu projeto na revista *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, não sem reconhecer o valor do projeto vencedor. A opção de Simões apoiava-se na “gloriosa tradição militar e marítima” de Portugal, aliado ao “espírito do Manuelino”. Utilizou a heráldica decorativa deste estilo, como no padrão do alçado lateral ou no escudo de Portugal colocado na grande torre ‘de menagem’ que domina a composição. A entrada realizava-se pelo alçado voltado para o rio Sena, à cota inferior, ou alternativamente, pelo vestíbulo à cota da Avenida de Tóquio, desenvolvendo-se num percurso expositivo contínuo no segundo piso, culminando nos terraços acessíveis à cota mais elevada²⁶³.

Raul Lino, por seu turno, desenha um pavilhão compacto, de laivos *art déco* a fazer lembrar a solução de Pardal Monteiro para o pavilhão central do Instituto Superior Técnico. Edifício estri-



Fig. 151 – “Portugal na Exposição Internacional de Paris – O que nos disse Francisco Keil do Amaral, o autor do ante-projecto premiado”.



Fig. 152 – Raul Lino, Perspetiva aguarelada da proposta para o concurso do Pavilhão de Portugal na Exposição de Paris de 1937, Espólio Raul Lino.

tamente simétrico, com varandas no andar superior e um largo corredor no piso térreo, riscado com a “sensibilidade especial que acaba por se tornar em verdadeiro instinto”²⁶⁴ do arquiteto. O volume tripartido – mais elevado no bloco central, marcado pelo escudo de Portugal e coroado por finos colonelos com as cruzes de cristo – ganha ritmo com as molduras dos vãos num jogo de linhas perpendiculares.

Contudo, nem todos os projetos apresentados seguiam a orientação estética desejada pelo comissariado da exposição, insistindo em referências historicistas utilizadas em certames anteriores. Não tendo merecido mérito absoluto por parte do júri, dois arquitetos verbalizaram o seu desagrado publicamente e por meio de missivas privadas. Na revista *Arquitectura*, o arquiteto Taveira Soares publica o seu anteprojecto, descrevendo-o como “uma composição arquitectónica moderna, estilizando elementos da nossa arquitectura do passado”²⁶⁵, distanciando-se pouco da fórmula “tradicionalista” dos irmãos Rebello de Andrade praticada em Sevilha, em 1929, embora longe da qualidade destes.

O arquiteto Francisco de Oliveira Ferreira reclama através de missivas privadas²⁶⁶, primeiro transmitindo a sua reclamação ao comissário da exposição e presidente do júri, António Ferro. Não obtendo uma resposta favorável, faz sentir o seu mal-estar ao próprio Oliveira Salazar, fazendo acompanhar a sua exposição da memória descritiva e dois esboços da sua proposta. Tendo já participado em concursos anteriores, para este decide apostar num modelo ‘culturalista’, de inspiração na arquitetura vernácula, e ainda de aproveitamento de ensejos decorativos dos monumentos nacionais de referência. Na justificação escrita do projeto, destaca o pedido do enunciado, declarando: “tomeio (sic) para meu lema, procurando fase-lo sentir e prevalecer no meu trabalho”. A própria divisa do trabalho intitulava-se “Mas que fale portuguez”, aproveitando muito do pensamento de Ramalho Ortigão, sendo este amplamente citado na missiva a Ferro²⁶⁷.

A difícil equação de moderno e nacionalista seria resolvida por um jovem que viria a ser um dos grandes arquitetos depois da “geração de transigentes” – tomando as palavras de Carlos Ramos –, então em início de carreira, Francisco Keil do Amaral. Keil é interpelado nesta questão do estilo, afirmando categoricamente “era base do concurso fazer o projeto em estilo português moderno, coisa que ainda não foi definida, nem é possível inventar”²⁶⁸, sublinhando o intuito



Fig. 153 – Henrique Taveira Soares, Perspetiva, "Um projecto para o pavilhão Português que não obteve mérito absoluto".



Fig. 154 – Francisco Oliveira Ferreira, Projeto para o concurso do Pavilhão de Exposições de Paris de 1937, Alçado pela Avenida de Tóquio e Alçado Sudoeste.

do seu projeto de funcionar como um cartaz de Portugal. Keil do Amaral havia-se incompatibilizado com a docência de Adães Bermudes na Escola de Belas-Artes e realizado a sua formação de arquiteto, como aluno externo, frequentando o atelier de Carlos Ramos. Estaria familiarizado com as aspirações da "Representação 35", sentindo a necessidade de responder a este repto do "estilo moderno nacional", avançando, contudo, com alguma cautela e buscando o seu próprio caminho.

Embora as memórias descritivas dos vários projetos a concurso tratem desta questão do "estilo nacional", Keil destaca-se pela abordagem mais virtuosa ao assumir este vácuo de linguagem moderna portuguesa, trabalhando um compromisso equilibrado entre uma depuração de volumes e detalhes decorativos tradicionais. Da gramática empregue nos alçados do projeto vencedor, Keil do Amaral afirma que estes "não são cópia de estilos estrangeiros, mas também não são de estilo moderno português porque um estilo moderno português não existe, nem se inventa em 15 dias por encomenda. Valem o que valem como arquitetura e nada mais"²⁶⁹.

A promissora atitude do jovem arquiteto merece o reparo elogioso do consagrado Pardal Monteiro, numa reflexão sobre a arquitetura contemporânea em Portugal, publicada em 1937²⁷⁰. Contudo, nem todas as apreciações foram positivas, e pouco após uma semana do anúncio dos resultados do concurso, já a proposta de Keil era comparada a caixas de fósforos no jornal satírico de Pedro Bordallo, *Sempre Fixe*²⁷¹.



Fig. 155 – Keil do Amaral, Fachada posterior e lateral do Pavilhão de Portugal.



Fig. 156 – "O Pavilhão de Portugal na Exposição de Paris", *Sempre Fixe*, 1 de outubro de 1936.

2.2.5 – Bruxelas 1958

O concurso para a exposição Universal de Bruxelas foi o primeiro concurso para um “Pavilhão de Portugal” depois de 1937, e da Exposição do Mundo Português, em 1940, onde se tinha refletido particularmente sobre as necessidades formais e programáticas deste tipo de edifícios. Era também o primeiro concurso do *Estado Novo* para uma exposição internacional já sem António Ferro à frente do rebatizado, em 1945, Secretariado Nacional de Informação e do importante I Congresso Nacional de Arquitetura, ocorrido em 1948. Entretanto, o tão discutido concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique voltava a estar na ordem do dia na sua “terceira edição” (1954-1957). Neste ambiente de repensamento, também a Igreja Católica havia mostrado abertura às propostas de jovens arquitetos e artistas unidos, em 1952, num grupo de trabalho e reflexão (Movimento de Renovação da Arte Religiosa – MRAR). Se a adesão ao chamado “Estilo Internacional”, estava na ordem do dia, crescia uma corrente “reformista” que mantinha a preocupação de não deixar a arquitetura nacional perder o contacto com as nossas realidades próprias. Em torno da revista *Arquitetura*, a geração de 30 que iria ter como principal teorizador Nuno Portas (1934-), procura dignificar a atividade dos arquitetos e valorizar “todas as experiências de aprofundamento da realidade portuguesa, todo o esforço tendente a ligar a criação artística à vida autêntica do nosso povo e da nossa época”²⁷². A estes aspetos se voltará com mais detalhe, a propósito da apreciação crítica em torno da questão do “estilo português da arquitetura moderna”.

Nos preparativos para a nossa participação em Bruxelas, ainda se formulou a hipótese de não abrir concurso para a construção do Pavilhão de Portugal²⁷³, adiantando o nome de António Lino²⁷⁴. O Sindicato Nacional de Arquitectos ter-se-á insurgido contra esta situação, pugnando por um concurso público. Com efeito, tal iria ter lugar a 15 de dezembro, tendo o SNA aprovado o enunciado e programa do concurso antes deste ser publicado²⁷⁵. O repto implicava a conceção de um pavilhão cujo objetivo seria o de promover o confronto das múltiplas atividades de todos os povos nos vários domínios do pensamento, técnica e artes. Seria necessário uma arquitetura de cariz internacional, relacionada e integrada nesse novo meio, e ainda assim capaz de ressaltar as características individuais do país. Com efeito, o detalhado programa incluído no edital focava-se nas contribuições portuguesas para o progresso da humanidade, tanto a nível dos descobrimentos como a missão social do *Estado Novo* no continente e no Ultramar.

Dos anteprojetos pretendia-se “patentear o carácter e o espírito da arquitectura portuguesa actual”, para uma representação portuguesa a instalar num lote de 6.300m², onde o pavilhão iria ocupar uma superfície coberta total de 2.800m² totais, distribuídos pelos cinco sectores expositivos, áreas técnicas, sala de recepções, e ainda 200m² de construções anexas para a representação e prova de vinhos do Porto, bem como de venda e distribuição de produtos regionais²⁷⁶. Cada secção encontrava-se detalhada, em termos expositivos e arquitetónicos, com características formais e limites restritos de área.

As imposições do programa, minucioso, exigente, “e por vezes contraditório”²⁷⁷, originaram grandes dificuldades na ação de todos os intervenientes, tanto para os concorrentes, como para o Sindicato Nacional dos Arquitectos e para os membros do júri. Com efeito, dos 78 arquitetos inscritos para o concurso, dos quais se pode salientar nomes como Raul Chorão Ramalho (1914-2002), Viana de Lima (1913-1991), Alberto Pessoa (1919-1985), Ruy d’Athouguia (1917-2006) ou Frederico George (1915-1994), apenas 20 projetos foram entregues, a nome individual ou em equipas de poucos elementos. Com a data inicial de entrega fixada a 28 de fevereiro de 1956, esta viria a ser adiada um mês devido a uma alteração no lote, e ainda a um atraso no envio das cartas climatéricas do local²⁷⁸. A 29 de março de 1956, o júri reúne-se na sede da *Ilustração Portuguesa*, onde os trabalhos tinham sido recebidos no dia anterior, pelo secretário do comissário geral, Manuel da Silva Martins, e nu-



Fig. 157 – Materiais de trabalho para o concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição de Bruxelas, Planta da área.



Fig. 158 – Materiais de trabalho para o concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição de Bruxelas, Planta do lote.

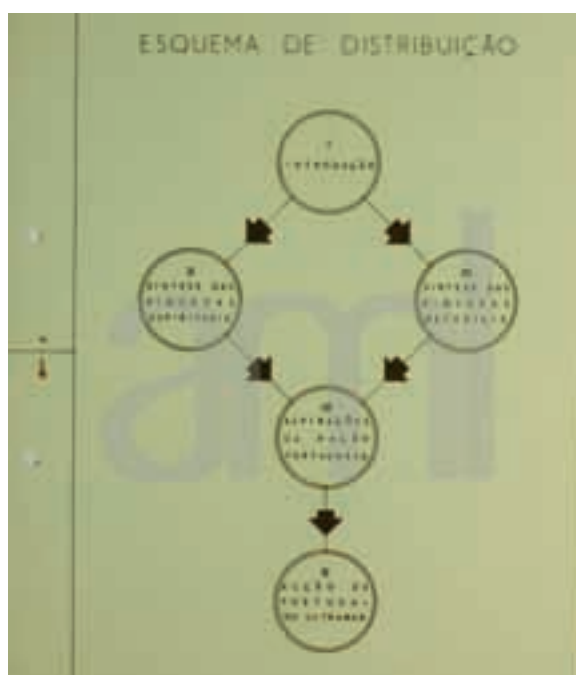


Fig. 159 – Materiais de trabalho para o concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição de Bruxelas, esquema do plano expositivo.

merados por ordem de chegada de modo a ocultar a sua autoria durante o processo de decisão. A cobertura do concurso feita pela revista *Arquitectura* permitiu dar uma maior visibilidade crítica ao processo, tornando público pormenores dos projetos submetidos e do processo de seleção²⁷⁹.

O júri era composto pelo comissário geral Dr. José Penha Garcia; comissário adjunto técnico, Arquitecto Jorge de Almeida Segurado; comissário adjunto administrativo, Mário Neves; Arquitecto

José Pessoa, como representante do Sindicato Nacional dos Arquitectos; Arquitecto Francisco Keil do Amaral, como representante dos concorrentes; e ainda o secretário do comissariado. Ao examinar os trabalhos, o júri observou desvios a certas particularidades do programa e, embora, nem todos os concorrentes se tenham cingido rigorosamente ao pedido, não consideraram esse aspeto motivo de exclusão para nenhum dos anteprojetos. Sendo assim, todos os trabalhos foram considerados em mérito absoluto. Seguiu-se uma seleção de sete, em mérito relativo, destacados pela sua sobriedade do jogo de volumes, apuramento formal, boa integração com a envolvente natural, economia funcional das estruturas, equilíbrio no desenho dos espaços internos – tanto a nível da facilidade de percursos como na clareza da distribuição dos sectores – e ainda uma “correcta síntese plástica dos elementos arquitectónicos”. Os trabalhos pertenciam a Francisco Figueiredo (identificado pelo número 2), Sebastião Formosinho Sanchez (número 7) – os autores do trabalho 8 não se identificaram –, Rui Mendes Paula com a colaboração do artista plástico Jorge Vieira (número 9), Pedro Cid (número 13), Manuel Taíinha (número 17), e a equipa composta por Maurício de Vasconcelos, João José Malato, José Luís Tinoco e J. Américo d’Oliveira (número 19). Na seleção seguinte ficaram os trabalhos 2, 13, 17 e 19, para os quais o júri se debruçou numa análise individual.

O projeto de Francisco Figueiredo destacava-se pela sobriedade dos dois volumes simples justapostos, de coberturas simples e maioritariamente fechados, dando primazia à vida interior. O seu tratamento plástico exterior recorria a motivos tradicionais portugueses, lembrando a casa dos bicos no volume de exposições e a arquitectura vernácula do sul na parede em grelha funcional de tijolo da entrada. No interior, a estrutura apresentava um percurso simples mas ainda assim variado. O júri aponta a “falta de comunhão com o exterior pedida no programa”²⁸⁰, onde o pátio recolhido com *francas* aberturas não era o suficiente para aliviar o aspecto rígido e maciço dos volumes fechados, onde as entradas de luz eram zenitais.

O projeto de Pedro Cid (1925-1983), que sairia vencedor, primava pela hábil conjugação de diferentes elementos da composição. A planta, “de grande clareza e concentração”²⁸¹, apresentava, contudo, uma interpretação “especial” das superfícies de sobreposição e localização de acessos. A secção do Ultramar expandia-se para um piso superior, com a saída no lado adjacente da entrada, simplificando “o desenvolvimento do respectivo programa”. Ou seja, Cid afastou-se das imposições do enunciado, mas na verdade acabou por apresentar uma solução superior à que teria chegado



Fig. 160 – Francisco Figueiredo, proposta para o concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição de Bruxelas.

caso as tivesse respeitado. O comissariado não só resolve não desclassificar o projeto como imediatamente o destaca como valorizando ainda mais o pavilhão, “como convém aos interesses da representação portuguesa”²⁸².

Um dos trabalhos apresentados de “maior sensibilidade e espírito criador”²⁸³, segundo as próprias palavras do júri, foi o projeto de Manuel Tainha (1922-2012) – fundador da revista *Binário* (1958), em conjunto com o seu irmão Jovito Tainha – na procura do cruzamento das visões da Arquitetura e da Engenharia Civil. O projeto mostrava uma conjunção complexa de vários volumes, criando espaços variados, abundância de perspectivas internas e permitindo grande liberdade de manobra aos decoradores. A estrutura metálica oferecia facilidades na montagem e desmontagem, segundo partidos *certos e imaginosos*, “por pontos com o plano do pavimento sobre-elevado e cobertura também metálica organizada segundo uma trama tubular tridimensional”²⁸⁴. A entrada seria feita pelo grande volume circular, agradável nas vistas interiores mas pouco harmonioso no exterior, especialmente quando tomado com todo o conjunto. Os outros três volumes ortogonais de diferentes dimensões pretendiam dar um tratamento harmonioso na articulação das diferentes secções expositivas, acabando por criar uma noção desajustada de escala, pois o volume global era demasiado limitado para ser fracionados em vários corpos. Embora houvesse grande cuidado nos diversos aspectos e pormenores do projeto, este acabava por culminar numa falta de unidade plástica e espacial.

O projeto assinado pela equipa Maurício de Vasconcelos, João José Malato, José Luís Tinoco e J. Américo d’Oliveira era conceptualmente semelhante ao de Pedro Cid, onde também se aproveitava o valor paisagístico da envolvente através do desenho de um volume sóbrio e envidraçado. Foi adoptado uma estrutura metálica, com todas as vantagens trazidas por esse sistema de construção, criando grandes espaços interiores, mas, ainda assim, o júri questiona-se sobre as “vantagens de evidenciar tão profundamente todos os elementos estruturais”²⁸⁵, tanto pelo seu valor plástico como pelas soluções de estabilidade forçadas. Tanto a compartimentação como as determinações sobre os percursos e aspectos formais dos sectores respeitaram o programa, criando ainda pátios interiores em torno dos quais os vários sectores se articulavam. A inspiração nacional transparecia nas abobadilhas das construções anexas e na calçada à portuguesa na praça entre essas construções e a plataforma da zona de recepções, num tratamento plástico geral variado mas ainda assim consistente.

Terminada esta análise, o júri viria a eleger, por maioria, o trabalho número 13, pertencente a Pedro Cid. O único voto contra foi o de Keil do Amaral, devido a um problema de consciência criado pela sua condição de representante dos concorrentes. Cid tomara liberdades na interpretação do programa do concurso ao sobrepor pavimentos – criando um segundo piso, acessível por



Fig. 161 – Pedro Cid, proposta vencedora do concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição de Bruxelas.

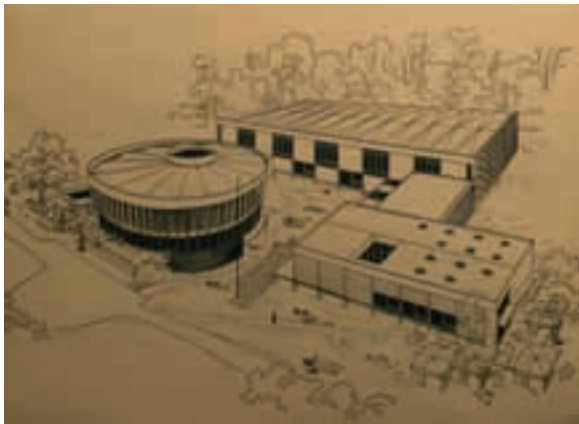


Fig. 162 – Manuel Tainha, proposta para o concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição de Bruxelas.



Fig. 163 – Maurício de Vasconcelos, João José Malato, José Luís Tinoco e J. Américo d'Oliveira, proposta para o concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição de Bruxelas.

rampa, para a última secção expositiva – beneficiando até o seu projeto, mas contrariando as diretrizes dadas. Keil viu-se assim obrigado a votar no número 19 (equipa de Maurício de Vasconcelos), projeto com qualidades semelhantes e respeitando rigorosamente as indicações dadas, até porque não lhe era possível abster-se da votação. Acabou, assim, por ser eleito o “belo e honesto”²⁸⁶ trabalho de Pedro Cid, a erguer na futura exposição de Bruxelas, em 1958.

Para além dos trabalhos apreciado em detalhe pelo júri, a revista *Arquitectura* apresentou os trabalhos classificados com mérito relativo, cujos autores se identificaram. Formosinho Sanchez (1922-2004) que, em 1952, havia sido um dos fundadores do Movimento para a Renovação da Arte Religiosa, contou com a colaboração essencial do engenheiro Álvaro Veiga de Oliveira, no projeto mais inovador a nível estrutural (projeto nº 7). O sistema de cobertura, apoiado apenas em quatro pontos, apresentava uma forma resultante da intersecção de quatro cilindros elípticos, criando o efeito visual correspondente a um conjunto de lonas interligadas a grande escala. Aproveitando a inexistência de múltiplos pontos de apoio, era possível planear uma divisão interior em planta livre. Ligado ao grande volume coberto desenhava-se um outro secundário, para a venda de artigos regionais e de vinho do Porto, facilmente acessível pelo exterior²⁸⁷.

Já Rui Mendes Paula (1924-1996), com a colaboração de Jorge Vieira (número 9), repetiu a fórmula já vista de ligação de volumes simples de planta quadrada, concentrando a área de construção de modo a libertar a envolvência. Acedidos por rampas com calçada à portuguesa, os pavi-

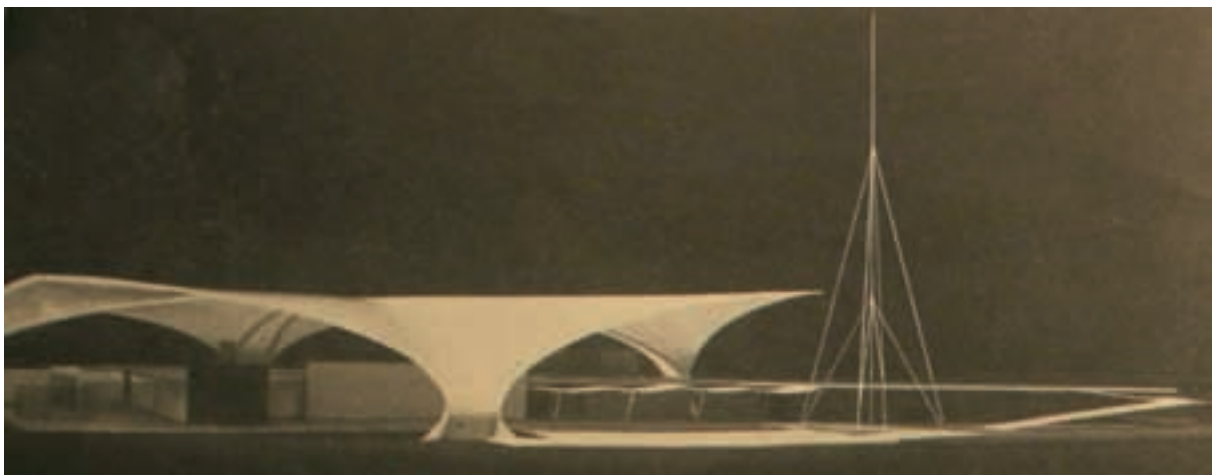


Fig. 164 – Formosinho Sanches, proposta para o concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição de Bruxelas.

lhões apresentavam uma estrutura metálica e placas pré-fabricadas. O percurso expositivo envolvia um jardim interior, comunicante com os jardins exteriores através das superfícies envidraçadas, “as quais dão uma visão geral da exposição para quem está no interior”²⁸⁸.

O arquiteto Mendes Paula discorre sobre as particularidades deste concurso, ainda no mesmo número da revista *Arquitectura*, antes de iniciar, no ano seguinte, a frequência da *Town and Country Planning School*, em Cambridge²⁸⁹. Critica a organização do concurso, por não ter regulamentado devidamente as atividades, pois o programa não havia sido devidamente pensado. Tal facto terá sido a causa de inúmeras desistências – cerca de um quarto dos arquitetos a pedir informações do concurso entregaram uma proposta – e mesmo para quem entregou, teve, necessariamente, de superar as dificuldades impostas pelo enunciado. Mendes Paula lista várias complicações, como a inadaptação do pavilhão ao terreno, onde o declive de três metros inviabilizava a construção num só piso, e a sobreposição de pisos poderia desvalorizar a proposta. A circulação era restrita, devido à imposição das entradas e saídas do pavilhão. Segundo o autor, esta exigência obrigava a uma solução em L com um percurso linear segundo a mesma forma. Uma outra condição restritiva era a obrigatoriedade de entrega da decoração a um grupo de artistas escolhidos pelo comissariado, independentemente do projeto de interiores da proposta.

Na verdade, a liberdade de conceção dada pelo programa era bastante limitada, não sendo inesperado o corte entre as propostas respeitadoras do programa e com quem tomou liberdades criativas no seu trabalho. O júri foi assim colocado numa situação difícil, tendo-se visto na obrigação de classificar os trabalhos em incumprimento. Mendes Paula defendeu a anulação do concurso, pois uma reelaboração do programa iria dar a todos os concorrentes uma oportunidade de apresentar propostas de maior qualidade, elevando o nível da competição. Mesmo criticando a falta de regulamentação para concursos públicos e a pobre atuação do Sindicato Nacional dos Arquitetos – apenas Keil do Amaral se manifestou contra a iniquidade da situação – Mendes Paula prefacia a sua exposição com a defesa da importância matricial dos concursos.

A projeção dos concursos, pelo interesse suscitado na classe profissional, expõe problemas relevantes para a arquitetura, suscita intercâmbios de ideias e vistas panorâmicas dos conceitos ar-



Fig. 165 – Rui Mendes Paula, proposta para o concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição de Bruxelas.

quitétonicos, “permitindo uma visão genérica do avanço ou atrazo em que nos encontramos”²⁹⁰. Pelo facto das soluções adotadas serem um reflexo das possibilidades construtivas da época, também é possível avaliar a amplitude das possibilidades ao dispor dos arquitetos ao rever diversas propostas. Já conceptualmente, cada arquiteto irá tentar superar-se a si mesmo e aos outros concorrentes, criando novos limites para o entendimento da conceção arquitetónica. Assim sendo, “este fenómeno traz consigo uma valorização geral da arquitetura, não só pela escolha da solução que melhor resultou, como também pela indicação de novos caminhos a seguir”²⁹¹.

Perpassados em análise os vários concursos realizados para eleger o projeto para a construção do “Pavilhão de Portugal” nas exposições internacionais para o período em estudo, é possível concluir pela grande importância concedida a estas competições pelos arquitetos nacionais. Da investigação realizada procedeu-se à elaboração de dois quadros sinópticos com os dados que foi possível apurar reativos aos concorrentes e membros dos júris nomeados (cf. Quadros I e II).

O estímulo para a participação nestes concursos não seria, certamente, apenas o valor pecuniário dos prémios em disputa, mas principalmente a oportunidade de estar representado no estrangeiro e a possibilidade de viajar, ver e refletir. Estas competições motivaram os melhores arquitetos portugueses; criaram uma disputa interessante entre diferentes conceitos e modelos; constituíram oportunidades de reflexão sobre arquiteturas expositivas; permitiram experiências colaborativas entre arquitetos e artistas plásticos numa aceção modernista do conceito de “obra de arte total”; e foram um importante barómetro para avaliar a produção arquitetónica nacional de 1915 a 1970, entre persistências e ruturas, como se procurará demonstrar.

Quadro1

Arquitetos concorrentes aos concursos para o “Pavilhão de Portugal” 1922 - 1956

	Concorrentes				
	1º lugar	2º lugar	3º lugar	Menções honrosas	Outros
Rio de Janeiro 22 Pavilhão de Honra	Cottinelli Telmo, Luís Alexandre da Cunha e Carlos Ramos	Pedro Rodrigues Machado	Eugénio Correia e Paulino Montez	Pardal Monteiro, José Marques da Silva	?
Rio de Janeiro 22 Pavilhão das Industrias	Carlos e Guilherme Rebello de Andrade e Alfredo da Assunção Santos	Pedro Rodrigues Machado	?	?	?
Sevilha 29	Carlos e Guilherme Rebello de Andrade	Cassiano Branco e Carlos Dias	Cottinelli Telmo	-	Tertuliano Marques, Jorge Segurado Paulino Montez, Francisco de Oliveira Ferreira
Paris 31	Raul Lino	Carlos e Guilherme Rebello de Andrade	Carlos Ramos e Adelino Nunes	-	Álvaro Machado, Ferreira da Costa, Rogério de Azevedo, Norte Júnior, Víctor Piloto, Cassiano Branco, Carlos Dias
Paris 37	Francisco Keil do Amaral	António Maria Veloso Reis Camelo	Artur Simões da Fonseca	Raul Lino, João Simões	Francisco de Oliveira Ferreira, Henrique Taveira Soares
Bruxelas 56	Pedro Cid	-	-	-	Maurício de Vasconcelos, João José Malato, José Luís Tinoco e J. Américo d'Oliveira, Francisco Figueiredo, Sebastião Formosinho Sanchez, Rui Mendes Paula, Manuel Taíinha

Quadro 2
Membros dos júris constituídos para apreciação dos projetos dos concursos
para o “Pavilhão de Portugal” 1922 - 1956

	Júri					
	Presidente	Vogais				
	Comissário	Academia/ Escola de Belas-Artes	Conselho de Arte e Arqueologia/Conselho Superior de Belas-Artes/Ministério Educação	Sociedade Nacional de Belas-Artes	Sociedade dos Arquitetos Portugueses	Outros
Rio de Janeiro 22	Alfredo Augusto Lisboa de Lima	João António Piloto	?	?	?	?
Sevilha 29	Manoel Gonçalves da Silveira Azevedo e Castro	João António Piloto	José de Figueiredo António Augusto da Costa Mota José Alexandre Soares	-	Luís Alexandre da Cunha José Urbano de Castro	-
Paris 31	Manoel Gonçalves da Silveira Azevedo e Castro	José Alexandre Soares	António do Couto Abreu Luciano Freire José de Figueiredo José Simões de Almeida	Adolfo Marques da Costa António de Brito (Porto)	José Urbano de Castro	-
Paris 37	António Ferro	Luís Cristino da Silva	Paulino Montez	António do Couto Abreu	Pardal Monteiro Adelino Nunes	Jorge Segurado Francisco Franco
Bruxelas 56	José Penha Garcia	Jorge Segurado	-	-	José Pessoa	Francisco Keil do Amaral Mário Neves Manuel da Silva Martins

2.3. A questão do “estilo nacional”

Longe da discussão sobre o “estilo português” ter ficado confinada à última grande exposição internacional da centúria de oitocentos, esta veio a reacender-se cada vez que Portugal participou num destes importantes certames além-fronteiras, na primeira metade do século XX. A utilização das referências manuelinas será uma constante, em muitos projetos concorrentes para a construção do pavilhão português. A sua não consideração foi motivo de frequentes protestos, quando em alternativa surgia a estilização da arquitetura civil barroca do tempo de D. João V e a recuperação da arquitetura vernacular, traduzidas no fenómeno da ‘casa portuguesa’ na tentativa de definir o ‘estilo nacional’. Excelente barómetro da orientação da prática construtiva nacional, os concursos para o ‘Pavilhão de Portugal’ espelham todo um conjunto de discussões e propostas quando se procurava encontrar uma identidade arquitetónica portuguesa.

2.3.1. – Uma discussão persistente

“Pode crear-se um estylo original português na arte?”

Existiu algum dia esse estylo? E quais os elementos que o caracterizaram?”

Joaquim de Vasconcelos, 1884²⁹²

“Ora este estilo tem tanto de português como eu de chinês.”²⁹³ Com esta frase intempestiva o arquiteto Tertuliano Marques comentava a entrevista dada ao *Diário de Lisboa* por José de Figueiredo sobre a apreciação dos projetos concorrentes a ‘Pavilhão de Portugal’ para a Exposição Ibero-Americana de Sevilha, em 1929. Figueiredo fora um dos membros do júri e Tertuliano acusava-o de ter dominado o painel com a “sua teimosia de impor o *barrôco* como estilo arquitectónico nacional”²⁹⁴. Os dois envolvem-se em acesa troca de acusações nas páginas dos jornais, com o diretor do Museu Nacional de Arte Antiga a defender a estilização do barroco “como sendo o estilo da época do Brasil, aquela que nós vamos levar à Exposição de Sevilha e como merecedora de se contrapor ao manuelino religioso mas sem estilização actual, como se conclue de todas as tentativas conhecidas, e até das que fôram presentes neste próprio concurso”²⁹⁵. Figueiredo estende-se em considerações um tanto ortodoxas considerando o barroco como a cristianização do clássico, declarando-o como tendo sido firmado por Miguel Ângelo. O arquiteto contesta esta afirmação, classificando-a de “duvidosa” e avançando com o nome de Bernini como o grande artista deste estilo. Figueiredo considera o desrespeito de Tertuliano “explicável pelo despeito de concorrente vencido”²⁹⁶, acusando-o de confundir “modalidades com estilos (pois não há estilo algum estruturalmente português)”, e ainda de não ter “ideia alguma da génese e espírito do *barrôco* nem do que ele foi entre nós”²⁹⁷, embora não o considere *originariamente português*.

Tertuliano Marques havia submetido, como foi referido, o seu projeto sob a divisa *Vontade de Ferro*, classificado em 4º lugar, pautado por uma inspiração nos monumentos nacionais da época manuelina de acordo com um certo “carácter árabe-andaluz”²⁹⁸. A proposta receberia, aliás grandes elogios de José de Figueiredo que declarou tratar-se de um excelente projeto, onde “a fachada principal é esplendida, e posterior notável, todo o projecto é um bloco de unidade e os pormenores são admiráveis”²⁹⁹.

De facto, embora os modelos de inspiração mourisca tenham sido sempre bem recebidos, não era conveniente criar equívocos de identidade com Espanha. E a opção inspiradora de Tertuliano não lhe foi favorável. Talvez o júri estivesse alertado para evitar possíveis situações conflituosas com o país vizinho, tendo em mente a exposição de Antuérpia, em 1885, onde o pavilhão encomendado pela Sociedade de Geografia “acentuava a confusão identitária”³⁰⁰ – não fosse a inexistência de Pavilhão Espanhol.

Tertuliano não foi o único a emitir os seus juízos sobre a decisão do júri que viria a consagrar o projeto apresentado pelos irmãos Rebello de Andrade, na tal linha, defendida por Figueiredo, de inspiração na arquitetura civil do reinado de D. João V. Também Paulino Montez sublinha a necessidade de se definir e fixar um estilo específico de referência no enunciado do concurso. Este aludia, numa referência vaga, a uma “arquitetura de carácter nacional”. Montez conclui, pesaroso, que, entre a indefinição do estilo pretendido e as questões formais de orientação da fachada, os arquitetos concorrentes “tiveram mais dificuldade em adivinhar o que se pretendia do que em dar desenvolvimento ao seu trabalho propriamente de arquitectura”³⁰¹. O arquiteto, aguarelista, e concorrente, reafirma a inexistência de um estilo nacional, considerando apenas existirem *cambiantes* e nacionalizações de estilos universais nascidos no estrangeiro. Sobre o barroco, não o considera uma opção válida pela falta de formas, proporções e elementos de arquitectura “para caracterizar sensivelmente a nacionalização do barroco entre nós”. Posiciona-o abaixo do manuelino, por ser apenas uma adaptação e não uma “cambiante de criação”.



Fig. 166 – “O Pavilhão de Portugal e o projecto apresentado pelo architecto Tertuliano Marques”.



Fig. 167 – Pavilhão de Portugal de na Exposição de Antuérpia de 1885.



Fig. 168 – “O concurso de Sevilha apreciado por um architecto”.

Já Cottinelli Telmo, na memória descritiva do seu projeto e perante o enunciado do concurso, onde estava expresso que o “pavilhão deveria ter caracter nacional”, julga serem duas as orientações apresentadas “nitidamente ao architecto: ou adoptar o Estilo Manuelino (...) ou o estilo barroco”. Considera o primeiro como um “estilo de caracter religioso, comemorativo apenas das descobertas dos portugueses, lugar comum de tôdas as representações nacionais no estrangeiro, de espírito decorativo anacrónico e restrito que se adapta mal as exigências de um pavilhão moderno de exposição, de impracticável realização perfeita, cujo abastardamento de linhas por demais tem sido explorado”. Enquanto o barroco é representativo da “arquitetura dos fins do século XVII e do século XVIII” correspondendo ao “grande período da colonização portuguesa na América”, que se pretendia precisamente evocar na Exposição de Sevilha. Mas a principal razão responsável pela preferência do futuro arquiteto-chefe da Exposição do Mundo Português reside na matriz clássica do barroco, “cuja expressão construtiva também se coaduna com o moderno espírito arquitectónico” como afirma³⁰².

Por seu lado, Paulino Montez descreve o Manuelino como a mais alta expressão arquitetónica referente ao período áureo e glorioso da época dos descobrimentos, rejeitando o significado do barroco como a “arquitetura do grande século da nossa colonização”, como sugerido pelo entrevistador. O arquiteto procura fazer uma apreciação crítica do neomanuelino e salienta que “durante muitos anos, quando devíamos só olhar para a arquitetura mais moderna da nossa época, ateimou-se em construir à antiga manuelina. Agora que devíamos olhar francamente o passado e que o manuelino poderia tão a propósito ser honrado e consagrado como nunca, entendeu melhor o júri exterminá-lo”³⁰³. Considera ser de grande importância levar o assunto à discussão no plenário da Sociedade Nacional de Belas-Artes, para que todos possam refletir sobre a questão.

Idênticas dúvidas e preocupações são manifestadas por Jorge Segurado, também ele um concorrente vencido neste certame. Num pequeno artigo sobre a futura exposição, ainda em 1927, o arquiteto havia questionado se seria conveniente dar-lhe *inteiramente um caráter português*. Rejeitando recordações do distante manuelino ou pombalino, ressalva a importância de ser um pavilhão evocativo, mas moderno, económico, sóbrio, mas de aspecto festivo: “A sua expressão convem que seja moderna – do século XX –, que seja a da Architectura de hoje, que seja racional!”³⁰⁴. Contudo, no seu projeto de divisa “Alentejo”, o arquiteto aparentemente parecia ter-se retraído face ao caminho apontado, recorrendo a citações setecentistas. Ainda assim, na sua memória descritiva faz questão de sublinhar a necessidade de ter em conta a “expressão da arquitetura da região onde

se construirá o edifício”³⁰⁵, estabelecendo uma ligação entre o nosso Alentejo e a Andaluzia. Havia, pois, uma certa indefinição do que se entendia por “moderno”, aliado a uma recusa da importação direta de modelos estrangeiros. Nesta linha do pensamento de Jorge Segurado por uma “arquitetura moderna... e local”,³⁰⁶ situa-se o artigo de fundo da revista *Arquitetura* de agosto-setembro de 1931 escrito pelo diretor do periódico Francisco Costa, onde este descarta uma arquitetura inspirada no manuelino ou no barroco quinto-joanino, mas também não aprova o moderno internacional: “devemos fazer o moderno sim, mas o moderno característico da nossa paisagem, do nosso sentimento e viver”³⁰⁷.

Entre inspirações em diversas épocas da nossa história, na definição de qual o estilo nacional de referência, ou a utilização de uma linguagem “atual”, moderna, a discussão fazia-se e a polémica acendia-se à sombra destas importantes mostras internacionais, onde o país deveria apresentar a sua imagem através de uma construção representativa.

2.3.2. – Da encomenda a estrangeiros ao concurso nacional: a exaustão do modelo manuelino e a procura de alternativas

Portugal tinha vindo a participar com pavilhões ou *stands* próprios em certames internacionais desde 1867, sempre com um acentuado cariz nacionalista³⁰⁸. As mostras internacionais instilavam simultaneamente o desejo de ir beber às outras nações novos estilos e práticas, enquanto se pretendia mostrar Portugal como uma nação consolidada do ponto de vista artístico e económico. Esta dualidade é refletida na encomenda a arquitetos estrangeiros, principalmente franceses, para estilizar elementos emblemáticos das nossas obras arquitetónicas de referência. Os monumentos da época manuelina surgiam como a grande referência inspiradora enquanto símbolo do momento histórico mais alto do país, quando Portugal deu *novos mundos ao Mundo*³⁰⁹.

A procura de um *estilo de carácter nacional* advém de momentos de indefinição política e decadência social, precipitando a necessidade de aderir sentimentalmente, e não esteticamente, a modelos revivalistas centrados “na procura de uma origem, que se relaciona com o exercício da memória.”³¹⁰ A supremacia de um estilo em detrimento de outro acontece não tanto pelas características excecionais da Arquitetura, mas sim pelo sentimento associado a essas obras. Semelhante ao culto do Gótico em Victor Hugo, o discurso romântico em Portugal irá exaltar os *poemas de mármore*, onde os “objetos representativos da singularidade nacional”³¹¹ são escolhidos por razões históricas, e consequentemente patrimoniais e não tanto através de critérios arquitetónicos formais. Sublinhe-se o facto dos intervenientes destes debates serem escritores, etnógrafos, críticos de arte e raramente arquitetos. Almeida Garrett foi dos primeiros a consagrar a arquitetura manuelina como original e portuguesa, servindo-se do mosteiro dos Jerónimos como palco do seu poema *Camões* (Paris, 1825) a primeira obra do romantismo literário nacional. Enquanto Francisco Adolfo de Varnhagen, um diplomata e historiador luso-brasileiro de origem alemã procurava definir as características formais do manuelino³¹², D. Fernando II adotava o emprego de elementos transpostos dos monumentos do tempo de D. Manuel no seu Palácio da Pena, em Sintra. Era o início de uma utilização massiva de formas “manuelinas” diretamente inspiradas ou copiadas dos monumentos quinhentistas, numa relação diretamente proporcional com a necessidade de afirmação nacional, a fragilidade económica e social e a instabilidade política do país. A crise provocada pelo Ultimato inglês (1890) reacende o fervor nacionalista e com ele um renovar do revivalismo manuelino, levando à exaustão formas e modelos. No entanto, a colagem estreita entre este revivalismo e a monarquia, leva os setores republicanos a contestar vivamente este neomanuelino, chegando a sua prática a ser ridicularizada.

Um expressivo exemplo dessa posição é protagonizado num artigo de opinião de Álvaro de Castro, onde este expõe o que chama de “ecletismo do ignorante”³¹³. Para o republicano e futuro governador-geral “tentar hoje a reconstituição d’um estylo é a ideia mais phantástica que se pode imaginar”. O autor não se coíbe nas suas críticas, publicadas na revista *Arte e Vida*, em 1904:

“A nossa architectura actual nasceu d’este estado de espirito. Como uma canção que se cantou durante muito tempo se trauteia depois sem nexo e sem calor, a nossa architectura d’hoje é uma forma inerte que nada representa, porque morreram as ideias e as crenças que a animavam. Os architectos, depois de largo esquecimento, começaram a tirar do olvido a fabrica gloriosa dos Jeronymos e cheios d’um vivo amor pelas glorias passadas copiaram-na e recopiaram-na, sem critério, para toda a espécie de edifícios. Erigiram o estilo manuelino em nacional e, como se ainda tivéssemos no reinado de D. Manuel, lá se levanta uma estação manuelina e passado pouco tempo um hotel manuelino! E essa forma tão gentil do estylo ogival assim grotescamente parodiado, dá lugar ao trocadilho de Junqueiro chamando-lhe – estylo manuelsingho”³¹⁴.

Já antes, mas num contexto puramente estético e artístico, a eleição do manuelino como estilo nacional havia sofrido uma forte contestação da parte de Joaquim de Vasconcelos. Este influente historiador da arte formado na Alemanha procurou desmontar as pertenças *originalidades* do manuelino no seu estudo *Da Architectura Manuelina*, em 1884, rejeitando conjecturas românticas infundadas e urgindo a uma leitura rigorosa dos monumentos. Vasconcelos vê antes nas artes populares elementos decorativos ancestrais que constituem na sua essência algo tipicamente nacional, admitindo a incorporação destes elementos nas nossas construções do românico rural. Sob esta perspetiva, Joaquim de Vasconcelos pretendia ver nestes elementos a grande fonte de referência e inspiração para a renovação da arte nacional, através do desenvolvimento das artes industriais que deveriam ser a grande aposta do país. Tomando o seu raciocínio, seria espectável uma contaminação da arquitetura a partir deste incremento das nossas *Arts and Crafts*, tal como se verificara no passado.

A argumentação de Vasconcelos teria, no entanto, de esperar para começar a ser ouvida e tida em conta. De facto, o manuelino impunha-se como o estilo onde o país mais revia a sua identidade, e consequentemente tomava-se o seu revivalismo. São bem conhecidos os diversos exemplos listados na história da arquitetura da época, como o palácio do Buçaco em 1887, ou a estação do Rossio (1886-87) e ainda outras manifestações – os carros alegóricos das comemorações do centenário de Camões em 1880, frontispícios de revistas como o *Occidente* (1878) – assim como na arquitetura efémera dos Pavilhões de Portugal no século XIX.

O primeiro ‘Pavilhão de Portugal’ é justamente uma estilização do manuelino executada por Rampin Mayor em 1867, para a Exposição Universal de Paris, “construído segundo o estilo d’essa architectura que symbolisa a epocha de maior poderio, opolencia e gloria de Portugal”³¹⁵. Na *Rue des Nations*, em 1878, também em Paris, Jean-Louis Pascal reproduzia o portal sul dos Jerónimos como fachada, onde o interior em galeria materializava a inspiração do arquiteto francês nos monumentos de Belém e da Batalha.

Já para o grande certame de 1889 na capital francesa, inverte-se a tendência com a escolha da proposta do arquiteto francês Jacques-René Hermant num gosto neo-barroco, depois de terem sido recusados dois projetos de outro francês de nome Leidenfrost, sendo um deles uma quase reprodução da Torre de Belém. Talvez seja abusivo ver nesta atitude o reflexo das críticas de Vasconcelos de alguns anos antes, sendo mais plausível aceitar tratar-se de uma opção por uma imagem mais europeia mas, igualmente, nacional, e com expressão própria em França, tendo inclusivamente recebido elogios, por parte da crítica do país anfitrião, que lhe chamou uma “joia da architectura” no “estilo Luís XV português”³¹⁶.



Fig. 169 – Ilustração do Pavilhão de Portugal, 1867, Arq. Rampin Mayor.



Fig. 170 – Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1878.



Fig. 171 – Jacques-René Hermant, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1889.

A escolha não foi contudo pacífica e isenta de críticas. Rafael Bordalo Pinheiro publica os desenhos de Leidenfrost no seu *Pontos nos ii*, lamentando terem estes sido preteridos. Um equilíbrio veio a ser alcançado com o projeto para a decoração do interior do pavilhão entregue precisamente ao artista das Caldas que não deixou de louvar os esforços do comissariado na sua intenção de conferir “o cunho acentuado da nossa nacionalidade, dando-lhe a forma dos nossos mais severos monumentos, de preferência aos rendilhados banaes das construções modernas e de paternidade alheia, e provando assim, além do seu bom gosto e competencia no assumpto, o seu desinteressado affecto pelas coisas portuguesas”³¹⁷.

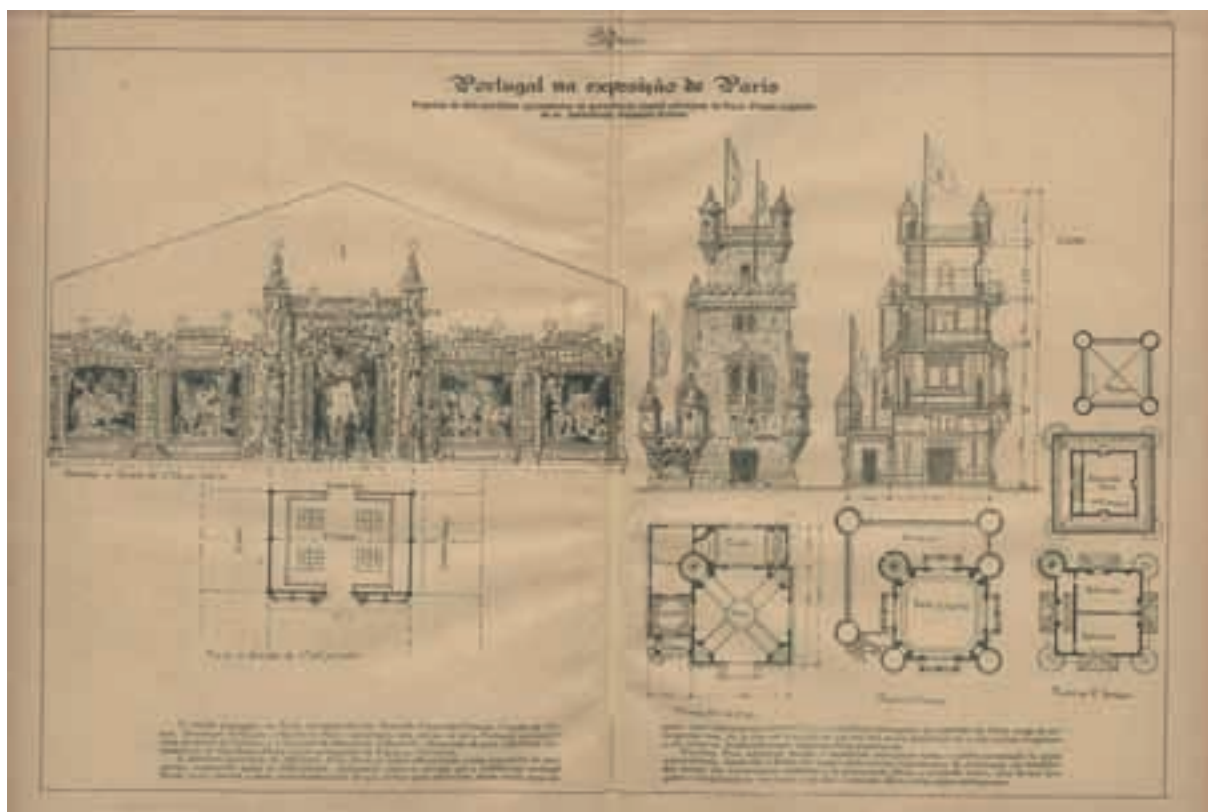


Fig. 172 – Leidenfrost, Proposta para o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1889.

Bordalo volta a ter oportunidade de imprimir o seu gosto e as suas opções estéticas por ocasião da Exposição Historico-Americana de Madrid, em 1892. Responsável pela decoração, escolhe “symbolos ricos d’uma grandeza histórica, quasi incomparável (...) disposto sob um principio decorativo, que, sem vãs modéstias, signalava bem as particulares tendencias da raça lusitana”³¹⁸. Numa desconstrução conceptual do Manuelino, mas sem recusar a fonte, e assumindo o aspeto efémero e cenográfico pretendido para o certame, Bordalo Pinheiro executou com cordas a decoração da ombreira a partir dos motivos de portais manuelinos como o da igreja de Marvila de Santarém, também ele fonte, em conjunto com a pintura das *Relíquias de Santa Auta* para a construção do novo portal neomanuelino que, então, se fazia no Convento da Madre de Deus, em Lisboa³¹⁹. Continuando a evocar a ‘despetrificação’ da arquitetura³²⁰, a ornamentação faustosa das salas foi completada com cabos, azulejos e lenços da terra³²¹.



Fig. 173 – Interior do Pavilhão de Portugal de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1889.



Fig. 174 – Raphael Bordalo Pinheiro, Ilustração do interior do Pavilhão de Portugal na exposição colombiana de 1892.

2.3.3. – Paris 1900: dois modelos em oposição

Chegada a última exposição universal de oitocentos, Portugal decide fazer-se representar e opta por abrir concurso para a submissão de propostas destinadas aos dois pavilhões nacionais a erguer no Campo de Marte, na capital francesa. O concurso nacional tem início no dia 1 de Maio de 1899, com apenas um prazo de 25 dias para a apresentação dos projetos. Adães Bermudes, *cicerone* da exposição para o jornal *O Século*, reprova esta limitação de tempo com escárnio: “Se os artistas nacionaes, notoriamente indolentes, se recusarem a fazer em três semanas o que os architectos estrangeiros tiveram alguns annos para realizar, a digníssima comissão comprará dois projectos nos armazéns Grandella, que tem um admiravel sortimento próprio da ocasião”³²². A *Construção* também recriminou este aspeto, chegando a insinuar que, mediante um tão limitado prazo, “nos faz pensar se n’essa restrição de tempo existe idéa reservada em favor de algum protegido.”³²³

Ainda assim, o primeiro concurso para um certame internacional não deixa de estimular os nossos arquitetos, e o mesmo periódico reporta uma grande adesão, contando múltiplos interessados a pedir esclarecimentos sobre as condições do concurso junto do comissariado da exposição³²⁴. O grande vencedor foi Miguel Ventura Terra (1866-1919), formado nas Beaux-Arts de Paris e o responsável, na altura, pelo projeto de renovação do Palácio das Cortes, com os seus dois projetos para o pavilhão *Colonial* e para o das *Matas, Caça e Pescas*. Embora tendo registado um número significativo de concorrentes e propostas, este concurso ficaria para a história como o confronto



Fig. 175 – Ventura Terra, Pavilhão das Colónias Portuguezas e Portuguez das Mattas, Caça e Pesca, Exposição Universal de Paris de 1900.



Fig. 176 – Raphael Bordallo Pinheiro, Projeto de Raul Lino e interpretação humorística do Projeto de Ventura Terra para o concurso de 1900, 1889.

entre dois modelos opostos, ambos modernos, que Pedro Vieira de Almeida haveria de batizar de ‘progressista’ e ‘culturalista’, protagonizados, respetivamente, por Ventura Terra e Raul Lino³²⁵.

Curiosamente, deve-se a Bordalo Pinheiro o primeiro confronto entre as propostas dos dois arquitetos. Nas páginas de *A Paródia*, o projeto de Ventura Terra para o pavilhão das Colónias, comparado com um jazigo de família³²⁶, com o título jocoso de *Aqui jazem duzentos contos* é posto em comparação direta com “o lindo projecto de casa typica portuguesa, do sr. Raul Lino (...) não aceite pela comissão”. De facto, a proposta de Raul Lino, na altura um jovem de 21 anos, recém-regressado da Escola Politécnica de Hannover, foi classificada em terceiro lugar, mas viria a ser a grande novidade com a utilização de diversos “motivos architectonicos dos paços de Cintra e da pena, trechos de antigas casas portuguesas”³²⁷, presumivelmente inspirados nos desenhos do livro do seu mestre, o historiador-arquiteto alemão Karl Albrecht Haupt, sobre “Die Baukunst der Renaissance in Portugal” (*A Arquitetura do Renascimento em Portugal*)³²⁸.

Houve ainda uma menção honrosa para o projeto designado *Minerva*, cuja autoria se desconhece, inspirado na Torre de Belém “da qual a parte lateral reproduzia toda a elegância e caracter”³²⁹. A rejeição do manuelino como referência não foi novamente pacífica, tendo-se feito ouvir várias vozes a favor e contra.

O historiador João Barreira, nas suas considerações para a revista *Brasil-Portugal*, justifica a crítica e discórdia pela “ingênita superficialidade e precipitada paixão com que é de uso tratarem-se os assumptos de Arte em Portugal”³³⁰. Defende e elogia o projeto de Ventura Terra, descrevendo-o como um edifício de linhas sóbrias e simples, uma construção efémera *engalanada* pelo ar festivo da sua policromia e ornamentos – o pretendido de um pavilhão efémero para um certamente desta espécie. O crítico explicita a dicotomia entre a reprodução histórica, baseada no estudo arqueológico, e a arquitetura moderna de maneira *synthetica*. Valida a escolha de Ventura Terra por não existirem restrições quanto ao *carácter* da construção, pois “o governo portuguez, ao elaborar o programma (...) não pediu, no entanto, aquillo a que é de uso chamar-se um *pavilhão nacional*”³³¹.

Já José de Figueiredo, ao pronunciar-se sobre os pavilhões de 1900, num artigo de imprensa em 1899, começa por apelida-los de “ridículo e mesquinho projecto”³³², não reconhecendo nas suas linhas qualquer referência nacional: “aquillo não é portuguez, nem é nada”³³³. Depois, prossegue

a sua crítica na obra *Portugal na Exposição de Paris*, de 1901, com menção ao “ferro de engomar”³³⁴ estilizado para o pavilhão ‘agrícola’, aproveitando para estender a recriminação ao comissariado: “a escolha do sr. Ventura Terra foi pior (sic) possível. Foi este o seu grande erro. Seu, e do jury que lh’o sancionou”³³⁵. Ao longo do seu livro, o crítico de arte não demarca claramente a sua posição, mais vai oferecendo várias pistas sobre qual teria sido o melhor caminho a seguir para conceber o pavilhão, no seu entender: seja “estylisar um das nossas casas alpendradas de campo”³³⁶, “uma construção typica, o mais acentuadamente portuguesa que fosse possível, de maneira a dar com a bizzaria e originalidade das duas linhas, a suggestão e o pittoresco encanto da nossa terra”, ou “um edifício que, com a marca do nosso character, affirmasse também lá fora as tradições mais características da regionalidade e meio da nossa raça”³³⁷. Sem citar Joaquim de Vasconcelos, aproxima-se da sua opinião quando reconhece que na ausência de “um typo constructivo inteiramente definido, os elementos que mais caracterizam a generalidade dos nossos, são contudo indiscutível e acentuadamente românicos”³³⁸. Relembra a comparação feita por Bordalo Pinheiro, e vislumbra-se uma certa pendência pela proposta de Raul Lino, classificando-o como “um projecto que, apesar de bastante disconnexo, obedecia contudo, ao principio de regionalidade que acima defendemos”³³⁹. Já quanto à inspiração na arquitetura do tempo dos Descobrimentos, Figueiredo é mais incisivo, afirmando “quanto seria erroneo – não contando com o absurdo da repetição, – a escolha do estylo manuelino para tal fim”³⁴⁰. O sucesso do Túmulo Valmor (1900) riscado por Álvaro Machado, num gosto neo-românico, parecia vir a afirmar esta referência estilística a emblematizar o caráter nacional da nossa arquitetura. Mas apesar do domínio conhecido nos primeiros anos da centúria de noventa, em particular em torno do concurso para a Igreja da Imaculada Conceição (1904), rapidamente se diluiria sem grandes resistências.

Destas apreciações, vemos que mesmo quando a autoria dos pavilhões foi limitada a *artistas nacionaes*³⁴¹ em torno da Exposição de 1900, persiste a preferência por *estrangeirados*³⁴² em conjunto com a demanda por um “reaportuguesamento” da nossa identidade como nação. De facto, a reinvenção de modelos ecléticos historicistas sob o estandarte de “verdadeiro estilo nacional” não estanca na defesa do manuelino pela geração romântica, criando uma discussão passível de ser avaliada através dos concursos para os ‘Pavilhões de Portugal’ nos certames internacionais da primeira metade do século XX.

2.3.4. – A persistência do manuelino e as alternativas em torno da ‘casa civil portuguesa de início de setecentos’

O primeiro pavilhão português da República foi erguido por ocasião da Exposição Panamá-Pacífico, em São Francisco, em 1915. O comissariado decidiu não abrir concurso por falta de tempo, adjudicando a elaboração do projeto ao arquiteto António do Couto Abreu³⁴³. Depois da quase hostilização feita ao neomanuelino por parte de setores republicanos, nos últimos anos da Monarquia, eis que o novo regime adota como imagem do país para o exterior os motivos decorativos da arquitetura quinhentista. No relatório de José Batalha de Freitas, ministro plenipotenciário na China e encarregado de escolher um lote para Portugal no certame, este sugere, desde logo, a realização de uma “copia da parte do Convento de Christo em Thomar, um dos seus lindos claustros como centro do edifício e uma torre que se veria a distancia e poderia aproveitar-se para efeitos de eletricidade”³⁴⁴. O comissário geral, Engenheiro Manuel Roldán y Pego, toma esta proposta e encomendou um projeto segundo o estilo manuelino – de modo a recordar “a brilhante época das nossas navegações e descobertas”. António do Couto procura executar a visão do diplo-

mata e do comissário, elaborando um anteprojeto inspirado nas igrejas do nosso gótico mendicante, mas ricamente ornamentado segundo a gramática decorativa manuelina. Questões financeiras levaram ao repensar do projeto e o arquiteto desenha uma segunda proposta, onde o pavilhão proposto se apresentava marcado por um corpo central oitavado abrindo em duas galerias corridas com as suas *loggias*, a fazer lembrar o Palácio de Monserrate em Sintra e o Hotel Palace do Bussaco³⁴⁵. A exuberante ornamentação, com mais de 600 motivos modelados em *staff*, reproduzidos dos mais representativos monumentos nacionais do período dos Descobrimentos, foi executada pela dupla de escultores Costa Motta tio e sobrinho, colaboradores de António do Couto, também no restauro da Sé de Lisboa³⁴⁶. O pavilhão seria “muito admirado na parte artística”, pela imprensa local, principalmente “pela sua arquitectura desconhecida”³⁴⁷.

Para a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, em 1922, Portugal prepara cuidadosamente a sua representação enquanto país-irmão, procurando desvanecer a imagem de antigo colonizador. Se na última grande exposição erguida na cidade do Rio de Janeiro em 1908, por ocasião das celebrações do centenário da abertura dos portos brasileiros às nações amigas, Portugal havia sido brindado pelo governo brasileiro, com um pavilhão projetado pelo arquiteto local Isidro Monteiro, segundo uma inspiração muito próxima da ala sul do mosteiro dos Jerónimos³⁴⁸, agora pretendia-se um outro cenário. É aberto concurso nacional para a execução de dois pavilhões: um de ‘Honra’ e outro dedicado às ‘Indústrias Nacionais’, tendo em conta a necessidade de captar o importante mercado brasileiro para os nossos produtos. Refletindo já um pensamento maturado sobre a tipologia de referência a eleger, o edital do concurso solicitava aos arquitetos uma inspiração no “espírito das nossas mais brilhantes épocas da arquitectura civil”. Subentendia-se, pois, o afastamento do formulário neomanuelino e a adoção da referência das habitações solarengas de início de setecentos, tal como os projetos vencedores vieram confirmar. Conhecido o vencedor para o ‘Pavilhão de Honra’, a imprensa, de imediato, reporta uma conjugação do estilo D. João V com elementos Rocaille aportuguesados³⁴⁹, dando uma impressão de nobreza à fachada evocativa e harmoniosa³⁵⁰. Cottinelli Telmo, em conversa com o jornalista de *O Século*, procura justificar a posição do trio, corrigindo a afirmação de uma colagem estreita ao estilo quinto-joanino: “*Depreendemos também dessa troca de palavras que nunca houve a pretensão, da parte dos arquitectos, de fazer um pavilhão em estilo D. João V, mas n’um estilo em que as reminiscências d’esse estilo abundassem, de forma a que o conjunto tivesse bastante de sugestivo e de nosso – de portugueses!*”³⁵¹.



Fig. 177 – António do Couto, Pavilhão de Portugal na Exposição Panamá-Pacífico de 1915.



Fig. 178 – Cottinelli Telmo, Carlos Ramos, Luís Alexandre da Cunha, alçado frontal do Pavilhão de Honra.



Fig. 179 – “Cottinelli, Carlos Ramos e Luís Alexandre da Cunha, jovens arquitectos autores do esboceto do pavilhão de honra”.

É importante notar a simultaneidade dos projetos do Liceu Gil Vicente de Cottinelli e Cunha, e ainda a casa Barros & Santos de Carlos Ramos – propostas mais *lineares, já com uma certa secura*³⁵², diametralmente opostas ao revivalismo usado neste Pavilhão, numa atitude de entendimento da necessidade de responder à solicitação do concurso.

Para o ‘Pavilhão das Indústrias’, embora a referência estilística tivesse sido deixado ao critério dos participantes, a proposta vencedora dos irmãos Rebello de Andrade, na mesma linha de inspiração da arquitetura civil barroca, inaugurava uma longa prática de estilizações quinto-joaninas, por parte desta dupla de arquitetos.

Sobre o Barroco em Portugal e as suas implicações para a construção de uma identidade nacional através deste estilo, José Fernandes Pereira questiona-se sobre a importância deste estilo na cultura portuguesa: “Ele é, na sua criatividade e nas ilusões criadas, o estilo que se segue à restauração e a consolida. À imagem das igrejas bávaras, dos castelos checos, símbolos de um nacionalismo que se afirma, a arquitectura barroca em Portugal tem um valor simbólico de rebelião anti-espanhola, procurando simultaneamente, e por isso mesmo, uma europeização diversificada.”³⁵³

Novamente se vislumbra a questão do confronto direto com Espanha, acrescentando-se ainda o enfoque nos modelos dos solares senhoriais no espaço rural. Com uma nobreza fortemente ligada à terra, é possível desenhar um paralelo com o *Gothic Revival* em Inglaterra, assumindo-se a arquitetura solarenga deste período, entre nós, enquanto símbolo de uma portugalidade autêntica e genuína, em contraste com o cosmopolitismo do Manuelino. As casas nobres, cujos terratenentes se encontravam mais avessos a inovações, iam “preservando formas e soluções do passado e animando-as com formas decorativas em portais e janelas”³⁵⁴. José de Figueiredo – natural do Porto e habituado a ter como segunda habitação o antigo solar de Fralães, no concelho de Barcelos – foi um “dos que preconizaram”³⁵⁵ a fonte de inspiração na arquitetura barroca do norte do país para a imagem a exhibir lá fora por parte dos pavilhões nacionais.

Se olharmos ao já citado pavilhão de 1889, onde a inspiração nasoniana na Torre dos Clérigos e no Solar de Mateus pode ser reconhecida, este apresenta uma volumetria muito simples, reforçando a importância dos elementos decorativos – aliado a uma construção em madeira ocultada por pano pintado de branco, simulando pedra – constituindo um importante exemplo de arquitetura cenográfica e efêmera que deve ser entendida “num quadro de acentuação do espírito nacionalista”³⁵⁶ a partir de 1880.

É pois esta perspetiva do ‘genuíno nacional’ que Figueiredo quer trazer como referência para a arquitetura portuguesa no panorama cultural da Primeira República, e fazê-la substituir ao já fatigado modelo manuelino. Contudo, a sua visão não tem uma aceitação plena, como vimos, desencadeando acesa polémica com os arquitetos Tertuliano Marques e Paulino Montez, a propósito do resultado do concurso para a Exposição de Sevilha. E nem se pode acusar Tertuliano de desconhecer a prática de uma arquitetura de inspiração barroca, pois soube utilizá-la, em 1917, na casa de São Cristóvão, no Estoril, para o industrial Alfredo da Silva. Mas considerar esta referência como o emblema primordial e representativo da nossa arquitetura não estava no seu entendimento.

Aliás, é justamente nos debates centrados em torno dos concursos para os ‘Pavilhões de Portugal’ onde os arquitetos entram na discussão, que parecia fechada a historiadores, literatos e críticos de arte, e tecem considerações sobre o seu entendimento do *estilo nacional*, assim como a sua relativa importância em detrimento da Modernidade, como se viu Jorge Segurado defender em 1927.

Esta corrente de “estilização do barroco”, como a apelida Figueiredo e a sua transposição do grande projeto público para a arquitetura doméstica ganhava evidência, precisamente em 1929, com a Revista *Arquitectura* a fazer capa com uma “Casa no estilo D. João V” sob a rubrica “Casas para todos”³⁵⁷.



Fig. 180 – Tertuliano Marques, Casa de São Cristóvão.



Fig. 181 – “Casas para todos – casa no estilo D. João V” in *ArquitECTura*, ano III, nº 17, novembro 1929, capa.

2.3.5. – Uma outra visão protagonizada por Raul Lino

Trinta anos depois de ter sido preterido no concurso de 1900, a vitória de Raul Lino para a Exposição Colonial de Paris renovava o debate em torno dos seus preceitos e entendimento dos valores arquitetónicos nacionais. Lino faz questão de deixar bem claro na memória descritiva do projeto para os pavilhões a erguer na *Porte Dorée*, em Paris, que estava longe de perfilhar a eleição do gosto ‘quinto-joanino’, enquanto carácter primordial da nossa arquitetura:

“Ganhou ultimamente certa popularidade a crença de que o caracter nacional se regista de preferencia no estilo de D. João V. Ainda que assim fosse não vemos motivo para nele nos inspirarmos para uma exposição de carácter genérico o estilo de D. João V com sua nota pomposa e seu ressaibo fradesco por muito bem aproveitado que fosse so poderia ter aqui importancia episodica”³⁵⁸.

Sem ter a pretensão de entrar na discussão pormenorizada do movimento *Casa Portuguesa*, há que olhar o fenómeno nesta procura da *alma mater* da arquitetura nacional, tendo particularmente em atenção o pensamento de Raul Lino. A propósito de um projeto de Lino em 1901, a *Construção Moderna* diz que este “não procura apresentar um determinado estilo histórico; procura apenas imprimir um carácter nacional ao edifício, empregando alguns motivos de antiga tradição portuguesa”³⁵⁹. A sua proposta para o concurso da Exposição de Paris de 1900 pretende apontar a casa tradicional portuguesa como uma alternativa viável para a representação identitária do país em certames internacionais. Diferente da proposta de Figueiredo da “estilização barroca” do solar do norte, Lino olha, em particular, para a arquitetura do sul do país, onde o tardo-gótico e a presença mudéjar o atraem. Contudo, devido às particularidades da sua formação, viu o fenómeno à escala internacional e certamente se interessou pela “casa inglesa”. *Das Englische Haus* de Hermann Muthesius foi publicada em 1904 e não deixou, por certo, de ser tópico de discussão com o seu mestre A. Haupt – tendo inclusivamente utilizado motivos de raiz inglesa no famoso projeto de Monsalvat³⁶⁰.



Fig. 182 – Raul Lino, Casa Monsalvat.

Entre nós, a questão havia inicialmente sido levantada por etnólogos, especulando-se sobre a existência de um *tipo de habitação* passível de ser considerado o protótipo de ‘casa portuguesa’. Joaquim de Vasconcelos interessa-se pela questão em 1908, apontando a relação entre a arquitetura popular e a construção e decoração de monumentos, assim como a apreciação dos elementos do vocabulário vernacular de modo a codificar as diferentes tipologias dos vários tipos de casa portuguesa³⁶¹. O debate da *Casa Portuguesa* é alimentado em revistas da especialidade, onde cresce o número de projetos apelidados de “estilização tradicional”. Nem sempre consubstanciados num estudo rigoroso das tipologias existentes, leva José Pessanha a lançar o repto para a realização desse levantamento, adiantando o nome de Raul Lino. Embora o projeto só tenha sido verdadeiramente realizado, anos depois, com o “Inquérito à Arquitetura Portuguesa”, no seguimento do congresso de 1948 e publicado em 1961, Raul Lino irá ao longo de toda a sua carreira emprestar preciosos contributos para o debate.

Certamente estimulado pelo impacto do estudo *A Nossa Casa* (1918), o Coronel Silveira e Castro, comissário da representação portuguesa na exposição Ibero-Americana de Sevilha, encomenda a Raul Lino um ensaio crítico sobre a *Casa Portuguesa*, a publicar numa série de monografias para formar o “Livro de Portugal” por ocasião do certame em 1929³⁶². Esta encomenda impulsiona Lino a uma reflexão mais profunda da matéria e desde as primeiras páginas do ensaio faz questão de esclarecer de imediato o leitor:

*“Quando, ha bons trinta anos, artistas e amadores se lembraram de iniciar um movimento nacionalista para o “reaportuguesamento” da nossa habitação, logo apareceu quem – mal interpretando a ideia dos reformadores – perguntasse, inquieto, se existiria ou não um tipo verdadeiro de casa portuguesa. (...) Mas, dada a variedade etnográfica, a diferenciação dos climas e paisagem que existe no continente, menos é de espantar que não haja um tipo único de casa portuguesa.”*³⁶³

Quando o arquiteto conquista a oportunidade de riscar um conjunto de três módulos como ‘Pavilhão de Portugal’, por ocasião da exposição colonial de 1931, toma convicto as suas opções “não obstante a descabida celeuma que à sua volta se faz”³⁶⁴. Um carácter marcadamente portu-

guês pretende ressalvar o orgulho do passado colonial, tendo Raul Lino colhido inspiração no século XV para o pavilhão da secção histórica. Para o efeito, adota uma inspiração na arquitetura alentejana e algarvia, com o intuito de sugerir a figura do infante de Sagres – “emquanto que nos estrangeiros cativará porventura pelo seu ar estranho, original e propositadamente rude e bisonho”³⁶⁵. De facto, é possível reconhecer uma inspiração muito próxima na ermida de São Brás em Évora, onde a galilé de arcos ogivais é reproduzida, simetricamente, em módulo, formando as arcadas do pavilhão; assim como os colunelos volumosos. Enquanto a fachada principal da ermida de São Sebastião de Alvito parece se adaptar ao alçado onde se rasga a porta da entrada principal. O manuelino não é esquecido – segundo o estilo exuberante de Tomar – “tendo-se contudo evitado qualquer cópia” é utilizado no portal deste pavilhão. Para o Pavilhão da Secção Etnográfica pretende-se afastar do cariz exótico expectável, pois era essa a estratégia usada nos outros faustos pavilhões do certame. Escolhe a feição *universitária*, num estilo erudito e refinado, da arquitetura de fecho do século XVI, onde se sente uma alusão à *loggia* atribuída a Filippo Terzi, do antigo paço episcopal de Coimbra. É o próprio Lino, na memória descritiva, a confessar esta aproximação:

Queremos-nos antes inspirar na época que seguiu às ultimas tentativas serias de reforma na nossa organização colonial, aquela que coincidiu com a nossa maior expansão de cultura e a nossa mais viva penetração etnográfica. Achar-se-há que há na fachada do nosso pavilhão qualquer reminiscência jesuítica? E por qaunto (sic) entrou a coloboração das missões na nossa obra colonizadora?”³⁶⁶



Fig. 183 – Raul Lino, *A Casa Portuguesa*, Imprensa Nacional de Lisboa, 1929.



Fig. 184 – Martins Barata, desenho aguarelado do Pavilhão Histórico B da autoria de Raul Lino.



Fig. 185 – Ermida de São Brás, Évora, vista exterior, Fotografia de Mário Novais, c. 1954.



Fig. 186 – Ermida de São Sebastião, Alvito.



Fig. 187 – Martins Barata, desenho aquarelado do Pavilhão da Secção Metropolitana e Comercial da autoria de Raul Lino.

Embora fosse justificável o historicismo eclético da proposta de Raul Lino pelo tipo de certame onde se enquadrava – de retrospectiva histórica para a legitimação do domínio colonial – a reivindicação pela afirmação de uma arquitectura moderna, entre nós, começava a ganhar força. Uma arquitectura com base em novos paradigmas, técnicas construtivas e uma conceptualização racional. Não bastava, contudo, imitar os modelos estrangeiros do despontar do movimento modernista, o orgulho nacional exigia a criação de uma feição manifestamente portuguesa – especialmente após a instituição do *Estado Novo* e da necessidade de o legitimar e propagandear através da Obra Pública. A discussão veio, pois, a evoluir numa outra variante, tratando-se agora de provar a possibilidade de consolidar a existência de uma arquitectura moderna, mas portuguesa, na sua dimensão espiritual, sem a recusa de uma dimensão histórica, social e etnológica.

2.4 – Pela “criação de um estilo português dessa moderna arquitectura”³⁶⁷

“Efectivamente, desde o seu arranque, a arquitectura moderna parte do que se poderia chamar uma atitude moral, não sendo hoje possível – como se pensava em 1925 – ver a sua história como a de uma tendência para fixar uma dada linguagem formal, como um “estilo”...”

Nuno Portas, 1967³⁶⁸

Depois de inúmeros debates cíclicos em torno da questão do ‘estilo nacional’, fortemente voltados para o passado – onde o convite a configurações modernas era apenas pontual – abre-se um novo capítulo na arquitectura contemporânea portuguesa onde se perseguiu ativamente a criação de novos modelos, entre influências do exterior, vontades políticas repressoras ou indefinidas, e o desenvolvimento do ensino e prática de Arquitectura. Os concursos para o ‘Pavilhão de Portugal’, a partir de 1932, devem ser enquadrados na produção arquitectónica e teórica do pe-

riodo do *Estado Novo*, fornecendo pistas para tomar o pulso às grandes discussões divisivas entre a prática do 'Estilo Internacional' e ortodoxia dos CIAM, à qual se juntou progressivamente um entendimento das noções de 'sublime', importância do espaço sob forma, e uso de vocabulário vernáculo com modernidade.

2.4.1. – Distintos vectores de desenvolvimento da Art Déco em Portugal – entre afastamentos e confluências

A Exposição de Artes Decorativas de 1925 exerceu uma influência capital na denominada 'geração de transigentes', nas palavras de um dos seus próprios membros, Carlos Ramos. O certame constituiu a grande oportunidade para estes jovens saírem do país, visitar a Exposição na capital francesa e de lá seguirem para outras cidades europeias. As inovações testemunhadas tiveram impacto imediato nas suas obras, levando inclusivamente a alterações a projetos em curso.

Pardal Monteiro altera o seu projeto para a agência da Caixa Geral de Depósitos do Porto³⁶⁹, já em construção, de modo a introduzir vocabulário da *Art Deco* após a sua ida a Paris. Já a revista *Arquitectura*, na apreciação realizada a este projeto, não deixa de notar o quanto esta obra "marca de uma maneira bem clara o período da transição artística do seu autor: pois que exteriormente é mais clássico de que modernista, enquanto que interiormente sucede precisamente o contrário"³⁷⁰. O átrio central oitavado, encimado por uma claraboia de vitral geometrizado, evoca inspirações egípcias na sua policromia e apontamentos decorativos naturalistas. Inicia de seguida o projeto para a Estação do Cais do Sodré, "no estilo característico da arquitetura europeia dos últimos anos"³⁷¹, integrando novamente elementos de via exótica. O seu processo de depuração irá acentuar-se com o Instituto Superior Técnico, sedimentando a sua adesão a uma *Art Deco* erudita, racionalizante e monumental.

Já Cassiano Branco, que em 1919 havia já viajado até Paris e Bruxelas e, em 1921, a Amesterdão – onde admira a arquitectura de Hendrik Berlage (1856-1934) e Michel De Klerk (1884-1923) – retorna a Paris, em 1925, para a exposição de Artes Decorativas, "para tomar particular contacto



Fig. 188 – Cottinelli Telmo na Notre-Dame de Paris, 1925.



Fig. 189 – Pardal Monteiro, Caixa Geral de Depósitos, filial do Porto, “Dois aspectos do «hall»”.



Fig. 190 – Pardal Monteiro, Gare do Cais do Sodré, Lisboa, Pormenor da consola sobre a entrada.



Fig. 191 – Pardal Monteiro, Instituto Superior Técnico, Lisboa, Fachada posterior do Pavilhão Central, fotografia de Mário Novais, posterior a 1936.

com o trabalho de Mallet-Stevens³⁷². Esta influência transparece na primeira obra construída na capital, em 1928: a Garagem Rios d'Oliveira, na Avenida da Liberdade, onde é possível distinguir o claro uso da gramática da *Art Deco* na sua vertente mais classizante e ostentosa, a ser desenvolvida em França e posteriormente na América do Norte. A garagem com uma plataforma elevatória para carros – um programa que pedia o próprio uso do novo estilo da moderna era de maquinaria³⁷³.

Na sua obra *A Arquitectura do Estado Novo – uma leitura crítica*, Pedro Vieira de Almeida propõe uma distinção entre a *Art Deco* erudita, “mais mundana e até revestida de alguma frivolidade”, para a distinguir de uma versão “mais carregada e sisuda, talvez mesmo mais ansiosa” designada pelo autor como bastarda (no sentido de versão alternativa, não em termo pejorativo)³⁷⁴. Esta via é formulada através de uma contaminação de cariz exótico, com motivos formais naturalistas e ‘primitivas’, estilização geometrizada, com um simbolismo próprio revelador de explorações iniciáticas, “convictas de íntimas incertezas”.

As duas vias enunciadas por Pedro Vieira de Almeida podem misturar-se, e embora Pardal Monteiro seja o grande nome da via erudita, as consolas sobre a entrada da estação ferroviária do Cais do Sodré “podem em simultâneo figurar todo um zoomorfismo fabuloso”. Embora Cottinelli Telmo tivesse ao seu dispor as mesmas influências, pois também visitou a exposição de 1925, terá absorvido algumas das tendências formais de densa intencionalidade em António Rodrigues da Silva Júnior (1867-1937)³⁷⁵, despertando a sua consciência para valores simbólicos e ritualísticos. Cottinelli irá, por conseguinte, desenvolver preocupações específicas ao longo da sua carreira, como o percurso exterior cenográfico, escadas ‘de subida’ ritualizadas e iluminação expressionista, questões diligentemente investigadas por Silva Júnior nos seus projetos para as estações de *Caminho de Ferro de Montanha – de Sintra à Pena* ou em projetos de habitações unifamiliares³⁷⁶.

Na gare marítima sul-sueste, projetada em 1928, Cottinelli trabalha o valor plástico da espessura da fachada principal – demarcando profundidade dos três arcos de volta perfeita – a planificação do gradeamento com desenhos naturalistas e uma consola mais depurada que a de Pardal Monteiro no Cais do Sodré. Irá, contudo, rematar o volume com pináculos geometrizados segundo o ritmo formal da *Art Deco* erudita, marcando a superficialidade do topo do volume. Esta ambiguidade formal irá acompanhar o arquiteto, entre o privilegiar da superfície, “elegante e nervosamente estruturada”³⁷⁷, e o desenvolvimento da espessura, densidade, e jogos de claro-escuro da iluminação feérica noturna. Esta “densa intencionalidade” contrastava com o “optimismo ainda



Fig. 192 – Cassiano Branco, Garagem Rios d'Oliveira, Avenida da Liberdade, Lisboa.



Fig. 193 – Cottinelli Telmo, Estação Fluvial Sul e Sueste, Lisboa, Fachada posterior.



Fig. 194 – Cottinelli Telmo, Estação Fluvial Sul e Sueste, Lisboa, Interior.

que enganoso” da afirmação de valores capitalistas ocidentais, onde interessava à França e aos Estados Unidos articular o seu cariz gráfico e decorativo, de modo a melhor publicitar as novas tecnologias em pleno desenvolvimento.

Equacionadas e aplicadas estas novas vertentes arquitetónicas no panorama nacional, era necessário consubstanciar a sua prática em novas encomendas, sobretudo de natureza pública, tendo por isso estes jovens arquitetos abraçado, esperançados, a nova ordem política no país depois da revolução militar de 1926, consolidada em 1932 com o *Estado Novo*. Mas se as encomendas estavam a surgir, era também necessário apelar à modernidade, como Jorge Segurado já havia feito em 1927, a propósito do concurso para o pavilhão de Portugal para a Exposição de Sevilha e poucos anos depois, por ocasião do certame de Paris, em 1931, pugnando por uma redação clara do enunciado, onde ficasse manifesto que a arquitectura deveria ter “uma expressão moderna e nacional”³⁷⁸. Entretanto surgia na imprensa um artigo anónimo, mas certamente da mão de um arquiteto, onde se referia a Exposição Colonial como apenas podendo comportar dois estilos: “o Colonial e o Internacional, se chamar se pode assim ao sóbrio estilo moderno corrente, usado com mais ou menos variantes de linhas e planos em quasi todos os pavilhões e palácios das exposições de hoje”³⁷⁹. Esta passagem seria alvo de repúdio por parte dos arquitetos Rebello de Andrade, citando-a de forma depreciativa na memória do seu projeto submetido a concurso³⁸⁰.

Mas a grande discussão sobre a formalização deste conceito e a respetiva teorização dos seus preceitos iria precipitar-se em torno do concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique a erguer em Sagres, o primeiro grande concurso público promovido pelo *Estado Novo*.

2.4.2. – O “escândalo artístico”

O concurso lançado a 27 de Dezembro de 1933, em *Diário do Governo*³⁸¹, resultava do trabalho de uma comissão nomeada para o efeito³⁸², cabendo a redação do enunciado ao arquiteto Cristino da Silva e ao museólogo José de Figueiredo³⁸³. O texto final ganhou forma através de sucessivos ras-cunhos, onde se notam as hesitações em relação aos termos a empregar para o estilo pretendido. Se inicialmente se utiliza a expressão “deve integrar-se nas correntes modernistas”³⁸⁴, esta foi posteriormente suavizada para “expressão esthetica actual”³⁸⁵, e na versão final surge na forma: “não se limitando, portanto, a réplicas e estilizações de motivos que nobilitaram na arte outras gerações”³⁸⁶.

Ao que parece, o programa do concurso terá agradado aos jovens arquitetos, tendo Cottinelli Telmo chegado mesmo a elogiar a sua equação, classificando-o como “um problema” acompanhado quasi da respectiva solução”³⁸⁷. No entanto, o resultado do disputado e concorrido concurso, no qual se empenharam quinze equipas, haveria de desagradar profundamente ao autor da gare marítima sul-sueste. Depois de uma primeira seleção são escolhidas cinco propostas para passar a uma segunda fase, para a qual teriam de entregar cálculos de estabilidade e um orçamento mais pormenorizado, assim como desenvolver o projeto arquitetónico em si: em primeiro lugar, “Dilatando a Fé e o Impé-



Fig. 195 – Rebello de Andrade, proposta vencedora do concurso para o Monumento do Infante.



Fig. 196 – Cassiano Branco, proposta para o concurso ao Monumento do Infante.



Fig. 197 – Pardal Monteiro, proposta para o concurso ao Monumento do Infante.



Fig. 198 – Cottinelli Telmo, proposta para o concurso ao Monumento do Infante.

rio” dos irmãos Rebello de Andrade, com Ruy Gameiro, seguido de “Sagres” da autoria de Fernandes de Sá, “Talent de bien faire” de Cassiano Branco, Tertuliano Marques, António Lino, Norte Júnior e Alfredo Santos, “Mare Nostrum” de Veloso Reis Camelo e Leopoldo de Almeida e “Mar” de Pardal Monteiro e Leopoldo de Almeida. Nos rejeitados aponta-se o projeto de José Cortez e Francisco Franco “Cinco Quinas, Cinco Partes do Mundo”, “Síntese” de Cottinelli Telmo com Bernardino Coelho e Albuquerque Bettencourt, e o trabalho de Raul Lino com o escultor António Duarte,.

Lino haveria sempre de lamentar esta derrota – um dos grandes *malogros* da sua carreira – contentava-se dizendo não existirem “os portugueses para quem (...) sonhara ter podido elaborar aquele projecto”³⁸⁸. Tido por alguns como “francamente mau”, é curioso notar a apreciação deste tecida por Cottinelli Telmo, reconhecendo-lhe carácter moderno apesar da inspiração medieval³⁸⁹.

Carlos Ramos pretendia concorrer, mas não lhe foi possível devido ao limite de entrega. Numa missiva de 18 de Junho de 1934, pede para expor o seu trabalho, pedido prontamente recusado³⁹⁰. O trabalho de Cottinelli foi preterido ao de Pardal Monteiro, alegadamente fruto da decisão firme de Duarte Pacheco³⁹¹, originando diversos reivindicações junto de várias instâncias políticas, dene-grindo o trabalho da equipa de Cassiano Branco e o critério artístico do próprio júri, naquilo que apelidou de “escândalo artístico”³⁹². Considerava terem existido um conjunto de situações menos claras, até porque parecia estar bem definida a orientação estética desejada na mente de alguns influentes membros do júri, ainda antes da entrega das propostas. José de Figueiredo, numa entrevista ao *Diário de Lisboa*, havia referido claramente a sua idealização do que deveria ser o imponente monumento “como uma espécie de grande pilone, adornados de baixos relêvos (...) na base”³⁹³. De facto, a proposta vencedora dos irmãos Rebello de Andrade seguia os preceitos enunciados por Figueiredo. Como se viu, há muito que o diretor do Museu de Arte Antiga apreciava a transposição de modelos da arquitetura civil setecentista para a contemporaneidade, por parte desta dupla. Aquando da execução do concurso henriquino, Guilherme Rebello de Andrade é in-



Fig. 199 – Raul Lino, proposta para o concurso ao Monumento do Infante.



Fig. 200 – Representação a sua Excelencia o Presidente do Ministerio Doutor Antonio de Oliveira Salazar para que seja construido em Sagres o Monumento digno dos Descobrimientos e do Infante, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1935.

dicado por Figueiredo para executar o projeto de ampliação do Museu Nacional de Arte Antiga, dispensando qualquer concurso para o efeito³⁹⁴. O distinto diretor e crítico de arte havia sido demasiado influente na definição de uma estética ‘oficial’ que condicionou a prática arquitetónica dos pavilhões de Portugal, até ao *Estado Novo*. O próprio Cottinelli Telmo, quando ganha o concurso para o Pavilhão de Honra de 1922, estava sob a imposição do “estilo da arquitetura civil portuguesa”. Anos depois, ao concorrer para Sevilha, em 1929, justifica na memória descritiva do seu projeto a opção pelo estilo barroco, numa clara consciência de que esta tendência se mantinha³⁹⁵. Mais amadurecido e expectante da nova ordem política instaurada em 1932, Cottinelli resolve reivindicar pela transposição de preceitos modernos, já ensaiados em programas públicos como os liceus e alguma obra privada, para as futuras grandes obras oficiais.

O protesto de Cottinelli irá ganhar tração junto da sua classe profissional, consubstanciado na anulação do primeiro concurso e consecutivas reiteraões³⁹⁶. Pedro Vieira de Almeida vai utilizar esta série de concursos henriquinos para analisar criticamente o desenvolvimento da arquitetura no tempo do *Estado Novo*. No seu dizer, estes concursos, sucessivamente iterados, sob condições ideológicas em permanente evolução, “puderam constituir-se de facto como uma espécie de corte horizontal sobre a arquitectura feita entre nós, na segunda metade deste século. Mas não apenas os concursos em si, como também as discussões críticas, a que deram origem”³⁹⁷. De facto, as várias edições deste concurso despoletaram reclamações, debates inflamados e declarações controversas – tal como foi visto em relação aos concursos para os Pavilhões de Portugal – podem ser vistos como contributos valiosos para a evolução da arquitetura portuguesa, quando analisados com a devida distância crítica.

Na classe profissional e no meio cultural da época, o descontentamento levou à publicação de um protesto dirigido a Salazar em maio de 1935, de autoria anónima mas subscrito por personalidades da vida cultural, musical, artes plásticas e arquitetos, intitulado “Representação a sua Excelencia o Presidente do Ministerio Doutor Antonio de Oliveira Salazar para que seja construido em Sagres o Monumento digno dos Descobrimentos e do Infante”.

2.4.3. – A ‘Representação 35’

Como bem viu Pedro Vieira de Almeida, esta ‘carta aberta’ constitui um importante documento do contexto mental da primeira geração modernista, representativa do esforço de motivarem e se conseguirem associar ao poder político, ao mesmo tempo que exprimia o significativo desejo de construir uma base teórica, moderna e nacionalista, da arquitetura. Assume involuntariamente o carácter de manifesto, ao repudiar a solução dos irmãos Rebello de Andrade e propondo a junção das propostas de Pardal Monteiro e José Cortez – sob o argumento central da “irrepetibilidade” do projeto vencedor – enquanto a “obra de arte total” proposta pela *Representação* iria resultar na criação de “um novo estilo de arquitetura”³⁹⁸.

A estrutura argumentativa utilizada foi bem delineada, segundo uma objetividade pragmática de anular o projeto vencedor, expondo as suas limitações estéticas e técnicas, e apresentar a solução certa, renovadora, moderna e nacional. Assim, a proposta dos Rebello de Andrade – “dois arquitectos, notáveis dentro do seu campo, limitado, da arquitectura tradicionalista” – deveria ser rejeitada pela falta de capacidade inseminadora³⁹⁹. E sabendo a quem se dirigiam, os autores do protesto insistiram no “sentimentalismo histórico, sem fé verdadeira”⁴⁰⁰ dos Andrade, acabando por projetar uma alegoria “de um materialismo semelhante ao do bolchevismo russo”⁴⁰¹. As críticas ao ‘endeusamento da máquina’⁴⁰² e a acusação de “saltaram por cima da arte moderna e procuraram a engenharia”⁴⁰³ vão de certa forma contra o seu tradicionalismo – embora a máquina seja a Caravela dos Descobrimentos e a prevalência da técnica sob a arte se testemunhe

no “grande pilone, nú, sem interesse de arte”⁴⁰⁴, inclinado “por alegoria ou por simples vontade de espantar pela dificuldade”⁴⁰⁵.

Os autores da *Representação* não se pouparam, pois, a críticas à proposta vencedora, com a alusão ao anti-modelo russo certamente a provocar a reação visceral pretendida da parte de Salazar⁴⁰⁶. Houve contudo, um manifesto cuidado em não antagonizar o júri – talvez com o intuito de não reabrir antigos conflitos culturais com o presidente, apesar do “Manifesto Anti-Dantas” ter 20 anos de publicação – fazendo apenas alusão ao espírito “eminentemente literário”⁴⁰⁷ de alguns dos seus membros, como a causa de ter sido selecionado um monumento-alegoria. Pedese “que o Chefe do Governo saiba escolher o que mais e melhor pode engrandecer a Nação”⁴⁰⁸, evocando o sentimento colectivo por um poder criador da nação uno, exprimindo uma época numa grande obra de arte.

Depois de provar o caminho errado seguido pelo júri, aponta-se a solução certa, procurando provar que esta até se encontrava dentro das propostas apresentadas, mas ainda assim, carente de uma redefinição. Sob o lema da responsabilidade de reunir os “valores da nossa época” o produto deveria traduzir-se “numa grande e nova criação de arquitectura” expressão a alcançar através da junção do projeto exterior de Pardal Monteiro, de divisa “Mar”, e o denominado “Cinco Quinas, Cinco Partes do Mundo” de José Cortez e Francisco Franco, a nível da conceção do interior. O grande padrão monumental de Pardal Monteiro funcionaria como uma *catedral*, um “templo espiritual e tumular”⁴⁰⁹, cujo ambiente interior de altar seria dado pela capela espiritual de Cortez. Esta criação altamente simbólica estaria solidamente apoiada em motivos arquitetónicos válidos e não meramente alegóricos, filiando-se “no grande movimento da arquitetura moderna”. Mas os valores nacionalistas do líder do regime podiam sossegar porque o sentido “anti-tradicionalista” da arquitetura moderna apenas pretendia ir contra o “sentido de repetição ou submissão às grandes obras do passado”. A grande e “formidável” aspiração residia na “formação de um grande estilo, simples, sólido, clássico”, capaz de exprimir a moderna era política do país. Portugal era de novo uma nação recolocada por Salazar nos trilhos da sua dimensão histórica e espiritual. A crença nacionalista deveria, pois, ser uma “força viva e não morto tradicionalismo”⁴¹⁰, e assim pugnar pela criação de um “um novo estilo de arquitectura moderna e um estilo portugueses”⁴¹¹.

Sobre a autoria do documento pouco se sabe, apesar deste ter sido subscrito por quarenta e quatro personalidades do nosso meio cultural, onde figuram oito arquitetos e o pintor Almada Negreiros⁴¹². Como o projeto de Pardal Monteiro era profundamente elogiado no manifesto, alguns acreditavam ser ele o grande mentor do texto. Os irmãos Rebello de Andrade, convictos dessa possibilidade, inclusivamente anotam no seu exemplar da *Representação*, referindo-se ao arquiteto do Instituto Superior Técnico, ser a sua atitude “de uma inveja saloia que se encobre com assinaturas alheias que mendigou para falar de si próprio”⁴¹³. Os arquitetos visados (Pardal Monteiro e José Cortez) certamente estavam informados da iniciativa e até podem ter acompanhado a mesma, mas dificilmente foram os autores do texto – até porque, se assim fosse, teriam trabalhado em conjunto aquando o segundo concurso. É mais pertinente colocar a autoria em Cottinelli Telmo na sua conceção inicial, e Carlos Ramos numa fase mais avançada, como advoga Vieira de Almeida. Cottinelli ficou profundamente desiludido e desgostoso por nem sequer ter passado à segunda fase do concurso. Desdobrou-se em protestos às mais diversas autoridades, incluindo ao próprio Presidente do Conselho de Ministros, face ao que apelidou de “escândalo artístico”, mas sem qualquer sucesso⁴¹⁴. Esgotadas as possibilidades de protesto em seu nome, o último recurso seria levar ao anulamento do concurso, para em seguida voltar a participar. No manifesto são referenciados os outros cinco projetos, “uma singular afirmação de uma pleiade de architectos portugueses”⁴¹⁵, e os nomes de Cottinelli e Raul Lino. Carlos Ramos terá lido o texto da *Representação*, estando um rascunho com vários apontamentos presente no seu espólio⁴¹⁶.



Fig. 201 – José Cortez, proposta para o concurso ao Monumento do Infante, perspectiva interior.



Fig. 202 – Carlos Ramos, proposta do 1º concurso para o Monumento do Infante.



Fig. 203 – Carlos Ramos, proposta vencedora do 2º concurso para o Monumento do Infante.

Embora oficialmente não tenha sido dada uma justificação para o anulamento do concurso, um despacho da Presidência do Conselho de Ministros indica a realização de um relatório de estabilidade por dois engenheiros civis, tendo estes concluído a impossibilidade de realizar a proposta dos irmãos Rebello sem ultrapassar o orçamento⁴¹⁷. Assim, sendo o concurso foi anulado e reaberto em seguida, onde vários concorrentes voltam a enviar as suas propostas, com ou sem alterações. Raul Lino não modifica a sua proposta, chegando inclusivamente a enviar a Salazar a respetiva memória descritiva acompanhada de ilustrações, com a data original de maio de 1934 riscada, e novembro de 1937 escrita a vermelho, assim como sublinhados no seu texto. Carlos Ramos recupera a proposta nunca entregue em primeira fase, tendo-lhe feito alterações, resultando no projeto vencedor do concurso. Os irmãos Rebello de Andrade, já sem José de Figueiredo no júri, caem para a quarta posição. Contudo, a solução de Ramos, segundo Pedro Vieira de Almeida era “quase uma literal aplicação dos princípios enunciados na representação, revelava-se insuficientemente amadurecida, falha de unidade plástica, desinserida no local”⁴¹⁸, contribuindo para o abandono do concurso até 1957, em vésperas da comemoração do 5º centenário da morte do Infante, a celebrar em 1960.

O conteúdo da *Representação* de 1935 não terá passado despercebido a Salazar, a quem certamente não desagradava a ideia da criação de uma linguagem arquitetónica própria para o seu consulado político sob o epíteto de ‘moderna’. Era importante dotar o *Estado Novo* de um estilo particular, e como o líder nunca demonstrou ter intenções de impor uma configuração específica, terá resolvido deixar a sua feição ao carácter dos arquitetos. Vislumbrando a oportunidade, Cottinelli, com a concordância de Pardal Monteiro e o apoio de Ramos, marcam posição e conquistam a primazia para a futura produção arquitetónica do regime. A monumentalidade temperada do padrão de pedra e a sublimidade quase religiosa das aberturas de luz intencionais e simbólicas são elementos explorados no desenvolvimento da arquitetura portuguesa, e embora o manuscrito da *Representação* não tenha tido um seguimento evidente, deve ser entendido como um registo importante das intenções da primeira geração de arquitetos modernistas portugueses.

O documento, para além de ser uma tentativa importante de lançar ‘linhas-guia’ de uma nova expressão arquitetónica, marcava um passo fulcral pelos arquitetos ditos progressivos contra os tradicionalistas, colocando-os mais perto de serem os escolhidos para representantes do poder,

uma situação também algo secundada pela intervenção do SPN/SNI e a ação de António Ferro. Embora tenha deixado muito da sua “Política de Espírito” relegada ao campo abstrato do ‘bom gosto’, António Ferro rodeou-se de um grupo de jovens arquitetos, “rapazes cheios de talento e mocidade que aguardavam ansiosamente para serem úteis aos seu país”⁴¹⁹, tentando pavimentar o caminho para um novo paradigma da arquitetura.

O problema – o da formação de uma arquitetura do regime, nas suas especificidades críticas, formais e simbólicas – não estava claramente enunciado, não podendo ser bem respondido. Permeável a influências exteriores, em particular das exuberantes manifestações dos regimes totalitários, a arquitetura nacional vai bebendo na obra de Albert Speer – mostrada em Lisboa em 1941, mas já antes admirada na Exposição de Paris de 1937 – e na menos citada, mas não menos importante, obra de Marcello Piacentini e do seu grupo, visitada por Pardal Monteiro e Duarte Pacheco, em 1937, na viagem a Roma. Esta realização seria também divulgada em Portugal, através dos materiais gráficos preparativos da Exposição Universal de Roma⁴² enviados para Lisboa. Alguns autores apontaram já relação entre os planos das cidades universitárias de Coimbra e Lisboa com a de Roma⁴²⁰, sem, contudo, explorar esta linha direta de influência a partir dos projetos do EUR.

É indubitável o facto do modernismo de compromisso português se aproximar mais do racionalismo italiano face ao neoclassicismo monumental alemão. Cottinelli assume publicamente, no Congresso de 1948, a sua simpatia pelo modelo italiano ao abraçar novas soluções “que, demolidos os símbolos e as legendas, mantêm a recordação inconfundível de uma época e de uma civilização”⁴²¹. Os seus projetos para a Universidade de Coimbra assumem-se nessa linha, do mesmo modo que é impossível negar as semelhanças entre a fachada desenhada por Pardal Monteiro para a Reitoria da Universidade de Lisboa e o *Pallazzo degli Uffici dell'Ente Autonomo*, no seu ritmo projetado pelas elegantes pilastras. Este edifício foi o primeiro a ser concluído e a ficar operacional antes da interrupção motivada pela guerra, tendo recebido os serviços do comissariado da exposição de 1942, mobilado e decorado para o efeito, conservando-se, ainda hoje, no seu estado original⁴²².

A consciência formal da problemática de um estilo moderno nacional formou-se, pois, lentamente, indo além da batalha ganha em 40, em torno da Exposição do Mundo Português e das reivindicações oito anos depois (pela falta de resultados), faltando-lhe o impulso devido na receção a nível estatal. Faltava ao programa a indicação específica do estilo pretendido, uma questão que procurou ser trabalhada por António Ferro para o enunciado do concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal em Paris de 1937.



Fig. 204 – Perspetiva do *Palazzo dell'INPS*, aguarela, c. 1938.



Fig. 205 – Perspetiva geral da construção do EUR, c.1940.



Fig. 206 – Póvoa do Varzim, Cidade Universitária, Perspetiva da Reitoria, 1955.



Fig. 207 – Perspetiva do *Palazzo degli Uffici dell'Ente Autonomo*, c. 1938.

2.4.4. – “Moderno, mas que fale português”

Como se viu, Ferro foi particularmente cuidadoso com os termos utilizados no enunciado destinado ao concurso para o Pavilhão de Portugal a erguer na Exposição Universal de Paris de 1937. Terá assumido a redação do documento, talvez aliviado com o afastamento de José de Figueiredo, já debilitado e que viria a falecer, precisamente, em 1937. A sua expressão “moderno, mas que fale português” patenteia, em súmula, o caminho apontado pela *Representação* de 1935. A melhor interpretação do enunciado, na opinião do júri, coube ao jovem Keil do Amaral, discípulo

de Carlos Ramos e a quem Pardal Monteiro, que havia sido um dos jurados, reconheceu publicamente o seu valor, logo em 1937. Ao ser interpelado, numa entrevista, sobre a questão do estilo utilizado, Keil, que pretendia ver o seu projeto funcionar como um *cartaz de Portugal*, foi perentório, como se viu, em afirmar: “era base do concurso fazer o projeto em estilo português moderno, coisa que ainda não foi definida, nem é possível inventar”⁴²³.

Mas, com o caminho aberto pelo manifesto de 35, tinha sido possível quebrar a hegemonia dos irmãos Rebello de Andrade e a imagem tradicional do Pavilhão de Portugal. Ainda assim, nem todos os projetos apresentados a concurso seguiam a linha de pensamento desejada pelo comissariado da exposição, insistindo em referências historicistas. Exemplo dessa orientação, era o projeto apresentado por Francisco de Oliveira Ferreira, um arquiteto do Porto, que havia concorrido já para Sevilha, em 1929 e desistira do concurso de Paris, em 1931. Na sequência da decisão do júri, o arquiteto depois de transmitir a sua reclamação ao comissário da exposição e presidente do júri, António Ferro, transmite o seu mal-estar ao próprio Oliveira Salazar, como se estava a tornar hábito. Oliveira Ferreira havia apostado num modelo ecletista de aproveitamento de ensejos decorativos dos monumentos nacionais de referência, com a transposição da janela manuelina de Tomar⁴²⁴. Também nesta linha “historicista”, encontrava-se a proposta de João Simões, estilizando formas “ao espírito manuelino”, de onde se evidenciava uma torre tomada de inspiração dos castelos nacionais. O projeto seria publicado na revista *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, lamentando não ter esta proposta, cheia de ‘portugalidade’, merecido a eleição do júri⁴²⁵.

António Ferro, após cumprir a missão de levar a imagem do *Estado Novo* à Europa, prosseguiu na sua incumbência para a América, em 1939. Jorge Segurado seria o arquiteto escolhido para projetar a participação de Portugal na Feira Mundial de Nova Iorque e na Exposição Internacional ‘Golden Gate’, em São Francisco, depois da sua ativa colaboração em todo o processo da exposição de Paris. Na memória descritiva do seu projeto para Nova Iorque, Segurado tem o cuidado de registar, a propósito da conceção da fachada, ter sido esta “delineada em moldes modernos, mas com a feição da arquitectura portuguesa”⁴²⁶, evidenciando total sintonia com o tom do momento.

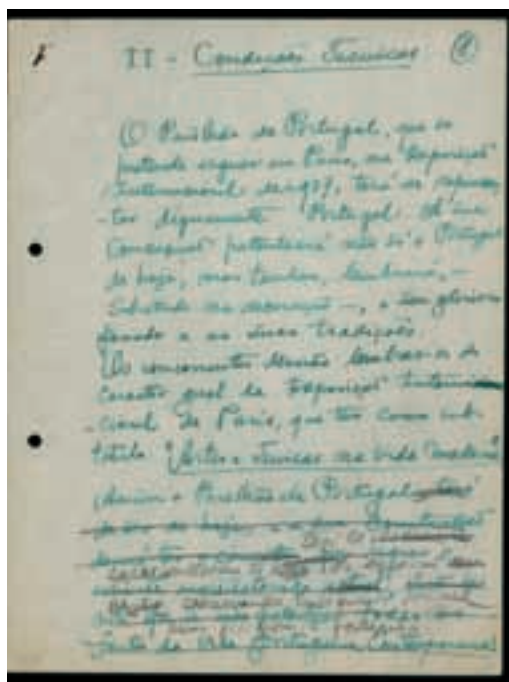


Fig. 208 – “Rascunho do enunciado para o concurso do Pavilhão de Paris de 1937”.



Fig. 209 – Francisco Oliveira Ferreira, Projeto para o concurso do Pavilhão de Exposições de Paris de 1937, pormenor do Alçado Sudoeste.

Ainda assim, abandona-se, em parte, a discussão do estilo arquitetónico como se de uma capa puramente ornamental se tratasse, assumindo-se uma composição de volumes moderna, embora com a “aplicação” de motivos nacionais e, tal como em Paris, o projeto expositivo não esquecia a valorização do regionalismo. De salientar, contudo, o desconforto manifestado por alguns, que não deixam de lamentar não ser este pavilhão ‘vincadamente português’, “não ter a nota tão nossa do azulejo, (...) dando (...) um interesse artístico, industrial e estético que mais nenhum saberia assumir”⁴²⁷. Aproveitando as palavras de Keil do Amaral, em 37, Segurado assume o valor de “cartaz” da arquitetura como veículo da mensagem de António Ferro. Numa época de desenfreado desenvolvimento mecânico, Ferro tencionava ocultar esta falta de capacidade técnica sob um manto de espiritualidade e valores tradicionais caros ao *Estado Novo*, nunca esquecendo a evocação da epopeia marítima, somando a relação com a descoberta das Américas. Depois de um longo historial de exposições universais dominadas por composições ecléticas e historicistas, com apenas alguns laivos de modernidade, o paradoxo inverte-se em 1939: as formas modernas dominam, mas as históricas persistem em cantos discretos⁴²⁸.

2.4.5. – A ascensão e falência do “Português Suave”

A luta dos membros desta ‘geração de 97’, por um lugar privilegiado como arquitetos ao serviço da encomenda pública, culmina na *Exposição do Mundo Português*, em 1940. Cottinelli Telmo, depois de subir nos escalões da Sociedade Nacional dos Arquitetos, torna-se responsável pela sua *Revista Oficial* – fazendo capa no primeiro número com o Pavilhão de Keil – e depois de integrar a comissão preparatória para a *Grande Exposição*, é selecionado como Arquiteto-chefe do certame. A questão da atribuição do cargo a Cottinelli e não a Carlos Ramos, ou Pardal Monteiro, pode talvez ser explicada pela sua atuação aquando do concurso do monumento henriquino, tanto a nível da sua movimentação política nos seus protestos, como nas qualidades do seu projeto. A sua proposta de 34 teria sido destacada pelos seus “princípios interessantes”, de onde se evidenciava principalmente a “parte da iluminação”⁴²⁹.

A Exposição de 40 pedia uma noção de espetacularidade, como na iluminação artificial, ou nos cativantes repuxos de água da Praça do Império, um arranjo urbano equilibrado – e não apenas *uma monumentalidade de espaços e não de edifícios*⁴³⁰ de Cristino da Silva ou a sobriedade depurada de Pardal Monteiro. O desenho da perspetiva noturna da Standard Eléctrica, realizados oito anos depois, e o valor iniciático dos percursos desenhados para a Universidade de Coimbra, em 1945, cimenta essa preocupação com questões de natureza feérica desenvolvidas na via alternativa da *Art Deco*, como já tinha sido explanado anteriormente. Para os objetivos da Exposição, Cottinelli Telmo era a melhor escolha, tendo resolvido distintamente as questões urbanas e plásticas colocadas.

Por oposição aos valores simbólicos trabalhados por Cottinelli, a exposição articulou uma certa sensibilidade decorativa e até mesmo ‘cartazista’. O valor de cartaz, citado por António Ferro para os Pavilhões de Portugal no estrangeiro, foi também adotada em 40, onde o grafismo de Kradolfer e outros é aplicado sobre a arquitetura, “mas insidiosamente vai-se integrar no próprio fazer e pensar da arquitectura”⁴³¹. O Pavilhão de Honra de Lisboa de Cristino acaba por revelar essa “fragilidade decorativa”, não estando ao nível da conceção “seca e densa” de Cottinelli no Pavilhão dos Portugueses, solidamente integrado na praça concebida pelo próprio⁴³², encabeçada pelo seu monumento aos Descobrimentos.

Leitão de Barros sugere a Duarte Pacheco a criação de um “sentido de partida” a contrabalançar os “pavilhões parados”. Para o efeito, Cottinelli e Leopoldo de Almeida irão criar o ‘Padrão’ numa noite, “sobre um esboço feito a cabeças de fósforos, regado a chávenas de café”⁴³³. O es-

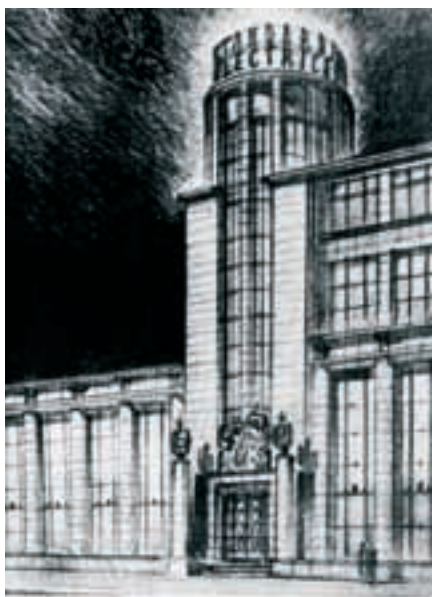


Fig. 210 – Cottinelli Telmo, Standard Eléctrica, Lisboa, 1948, Perspectiva noturna da fachada principal.



Fig. 211 – “Lago e Torre do Pavilhão dos Portugueses no Mundo”, fotografia de Mário Novais.



Fig. 212 – Cottinelli Telmo, Praça do Império, esboço geral.



Fig. 213 – Cristino da Silva, “Perspetiva do ângulo sul do Pavilhão de Lisboa”.



Fig. 214 – Cottinelli Telmo e Leopoldo de Almeida, Padrão dos Descobrimentos – Exposição do Mundo Português, Alçado Lateral.

friamento das relações entre Cottinelli Telmo e o seu antigo colega Carlos Ramos acentuam-se quando o arquiteto-chefe resolve não replicar o seu projeto, vencedor da segunda edição do concurso ao monumento do Infante, e ergue, em Belém, uma proposta inteiramente nova, não sem ter na cabeça, as linhas do padrão-caravela, mais ou menos depuradas, concebidas por Ramos para os dois concursos⁴³⁴.

Um outro edifício de nota e concebido numa perspetiva consideravelmente distinta, seria o Pavilhão do Brasil, de Raul Lino. Ele que em 1935 havia viajado até ao país irmão e tinha protagonizado um encontro e o “desencontro” com Lúcio Costa, como manifesta nas suas *Recordações da Viagem*, publicadas em 1937⁴³⁵. “Lucio Costa não quer ouvir falar de tradição (...) a mim pessoalmente [a tradição] nada oprime nem aflige”, escreveu Lino depois do encontro no Jockey Club do Rio de Janeiro, onde havia ficado bem vincada a divergência entre os dois arquitetos – “uma vala intransponível”. Da conversa mantida, “desenhava-se (...) nitidamente a velha antinomia entre racionalismo e sentimento” – com Lino a lamentar: “como se a qualidade humana pudesse ser completa sem qualquer destes dois princípios”. O Pavilhão do Brasil projetado para Exposição de 1940 é a tradução dessa visão muito própria de Raul Lino, temperada com a forte impressão causada pelas belezas paisagistas daquele país. Como o próprio confessa na memória descritiva do projeto, pretendeu evocar a sugestão “naturalística”, “um certo jeito de pujança vegetativa”, alcançado assim a desejada imponência da construção, devendo deste modo “obedecer a uma ideia representativa do país a que pertence”. Ao modo de Lino – e quando Costa e Niemeyer consagram o modernismo arquitetónico no pavilhão do seu país em Nova Iorque – o pavilhão do Brasil em Lisboa quis sugerir um caminho “audacioso” para a arquitetura brasileira, numa “nova grandeza muito própria”, longe da “concepção de modernidade naquele jeito cosmopolita e amorfo que ameaçou invadir o mundo”⁴³⁶. O arquiteto português não deixou, contudo de recorrer a citações plásticas da “modernidade” com a introdução da grande esfera no topo do edificado, a lembrar o Pavilhão da Secessão Vienense que terá admirado ainda antes de chegar a Portugal para iniciar a carreira⁴³⁷.

De um modo geral, a Exposição da Praça do Império não se constituiu como um vetor de desenvolvimento importante, ficando, grosso modo, enquadrada no estilo mais tarde denominado de “Português Suave”, criticado pela geração seguinte. Nem tão pouco conseguiu materializar a ideia da criação de equipamentos museológicos a partir das construções efémeras realizadas. Das várias adaptações programadas, onde se destacava o grande Museu de Recordações das Comemorações Centenárias, criado por decreto em 1941⁴³⁸, fruto da adaptação dos antigos pavilhões da Secção Histórica (Pavilhão da Formação e Conquista e Pavilhão da Inde-



Fig. 215 – Raul Lino, Pavilhão do Brasil, Axonometria.



Fig. 216 – Raul Lino, Entrada do Pavilhão do Brasil, fotografia de Casimiro dos Santos Vinagre.

pendência de Rodrigues Lima (1909-1980) e Pardal Monteiro), apenas se concluir a adaptação dos pavilhões da Secção da Vida Popular a Museu Etnográfico, depois batizado, por António Ferro, como Museu de Arte Popular.

O primeiro caso, dirigido por Cottinelli Telmo, com a colaboração de Lucínio Cruz (1914-1999), chegou a conhecer projeto com memória descritiva detalhada e a execução dos trabalhos de “abertura de vãos para iluminação natural” e reforço de estruturas na passagem do efémero a permanente, com a “substituição do revestimento das paredes de estafe por metal distendido – revestimento de soco e guarnecimento dos vãos com cantaria”⁴³⁹. Sem programa museográfico definido, haveria de nunca ser concretizado, acabado as construções por servir outros fins até à sua demolição parcial⁴⁴⁰.

Já a Secção Etnográfica, projetada por Veloso Reis Camelo e João Simões, ambos concorrentes para o Pavilhão de Portugal em Paris 1937, foi inicialmente adaptada a Museu Etnográfico pelos autores. Numa segunda fase, depois da atribuição ao SNI por decreto em 1944⁴⁴¹, foi então desenvolvido um projeto de adaptação ao já designado Museu de Arte Popular. As obras estiveram a cargo da equipa de Jorge Segurado, bem rodada nas exposições de Paris e Nova Iorque, tendo sido precisamente o argumento do traquejo coletivo obtido nos certames internacionais a servir a contratação da equipa para a elaboração do projeto museográfico, sem concurso público.⁴⁴² A prática da projeção de arquiteturas expositivas e um programa museográfico bem definido por Ferro fizeram vigar a iniciativa.

Em suma, esta ‘geração de transigentes’, no dizer de Carlos Ramos, depois de se ter ‘iludido’ com o *Estado Novo*, vai assumir a sua desilusão no 1º Congresso Nacional de Arquitetura, em 1948. O apreço pelo volume da encomenda pública e o reconhecimento da profissão por parte do regime deu lugar ao desejo de afirmar a arquitetura moderna na sua dimensão ética, social e política.



Fig. 217 – Cottinelli Telmo, “Corpo C e corpo A. Alçado voltado ao nascente escala 0.01 P.Mº”.

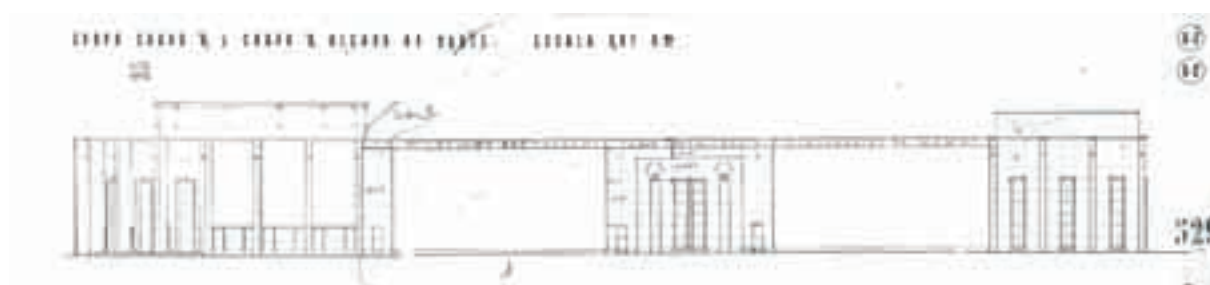


Fig. 218 – Cottinelli Telmo, “Corpo Curvo A e corpo B, Alçado ao norte escala 0.01 P.Mº”.

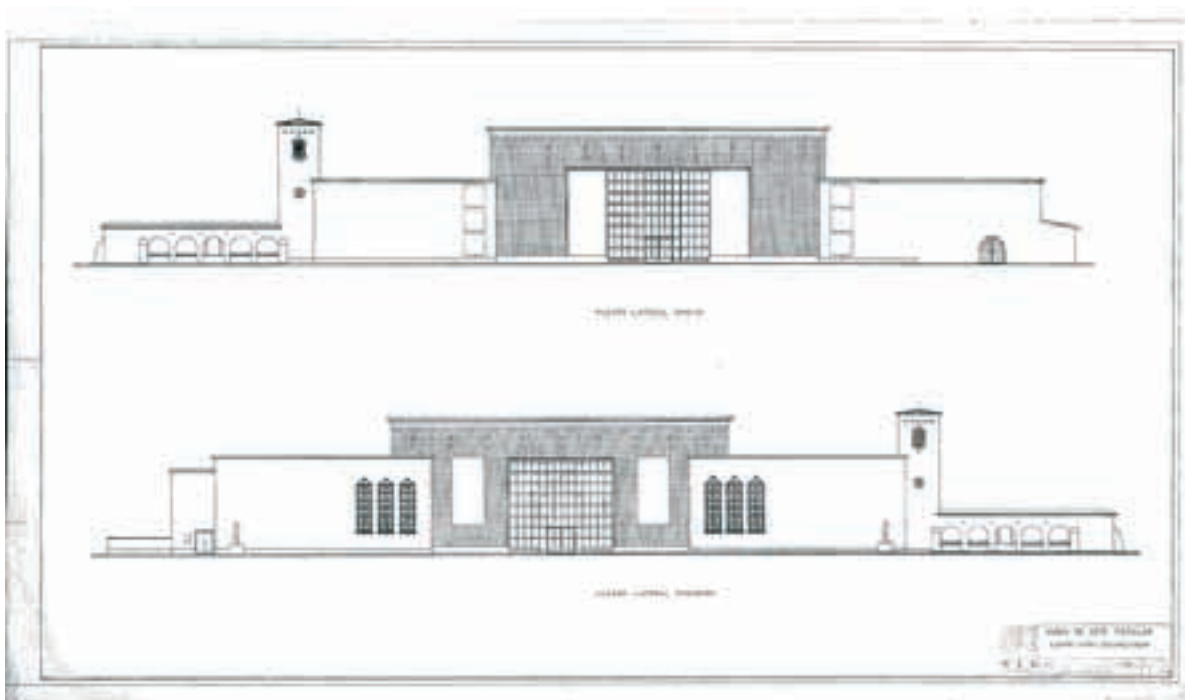


Fig. 219 – Museu de Arte Popular, “Alçado Lateral direito e esquerdo”, s. d.

2.4.6. – A procura de modelos alternativos

Este congresso, presidido por Cottinelli Telmo, beneficiou da promessa das teses não terem a obrigatoriedade de passar pela Censura e da participação dos ‘novíssimos’ arquitetos em tirocínio. No contexto do pós-guerra, os modelos de inspiração alemão e italiano irromperam abruptamente na sua abolição, e a dimensão moral do movimento moderno ganhava tração no meio nacional. Instalara-se a profunda ambição de trabalhar na escala da cidade, de abordar os problemas da habitação a nível do urbanismo.

Embora não existissem diretrizes claramente enunciadas a nível governamental, a nível municipal as imposições eram “caprichosas e quase tirânicas”, como apontado por Pardal Monteiro na sua tese apresentada a congresso⁴⁴³. O SPN/SNI nunca funcionou a esse nível, ao contrário das instituições correspondentes nos outros regimes, com uma “política de espírito” marcada pela indefinição de diretrizes, deixando os pormenores da formalização ao critério dos arquitetos. A revista oficial do Secretariado – *Panorama*, fundada em 1942 – era um reflexo dessa atitude, onde surgiam os projetos tanto dos Rebello de Andrade e Rogério de Azevedo, como de Arménio Losa e Cassiano Branco⁴⁴⁴. Páginas repletas de exemplos radicados no tradicionalismo como em princípios modernos, e onde até se republica a obra inesperadamente depurada da Escola Naval do Alfeite (1932-38), pelos irmãos Rebello, já antes reproduzida no segundo número da revista do Sindicato em 1938 – assim como alguns lamentáveis retrocessos de arquitetos mais progressivos.

Estes impasses revelam a fragilidade e compromisso da arquitetura dos anos 40, e a classe de arquitetos apresentava-se, agora, dividida entre “colaborantes e não colaboracionistas”. Nuno Portas, ao avaliar a situação, ponderando entre influências e imposições, acaba por admitir “não se trata só de uma imposição exterior, mas sim de imposição interiorizada pelos próprios arquitectos melhores, nalguns casos enquanto funcionários ou consultores conscientes de interpretarem um consenso muito mais amplo do que da ideologia do regime”⁴⁴⁵.

O movimento de contra-corrente desta ‘imposição interiorizada’ era encabeçado por Keil do Amaral, líder do movimento *Iniciativas Culturais Arte e Técnica* (ICAT), fundado em 1946. No ano seguinte, surgia um núcleo de atividade semelhante no Porto, denominado *Organização dos Arquitectos Modernos* (ODAM), sob a orientação pedagógica do mestre de Keil, Carlos Ramos. Em Lisboa, o ICAT irá comprar a moribunda revista *Arquitectura*, dando-lhe um novo fôlego, enquanto mostruário das novidades nacionais e internacionais, sem esquecer a teorização com o texto da Carta de Atenas a ocupar em série os 10 números do ano de 1948⁴⁴⁶. Nas suas viagens à Holanda – primeiro por ocasião da construção do seu Pavilhão de Portugal, em Paris, e alguns anos mais tarde para estudo do Vondelpark, aquando da projeção do parque de Monsanto – Keil assimilou a importância da dimensão ética, social e política na arquitetura, uma das componentes ideológicas fundamentais para o avanço da arquitetura contemporânea⁴⁴⁷. Queria repensar o ensino e a prática da arquitetura prejudicada pela legislação obsoleta. Conhecido opositor ao regime, a sua nomeação a Presidente do Sindicato Nacional dos Arquitectos foi reprovada após a conclusão do Congresso, levantando uma onda de contestação contra uma das maiores e mais claras ações de censura sobre a profissão⁴⁴⁸.

Embora não o pudesse ser oficialmente, Keil do Amaral tornou-se o ‘dirigente’ da novíssima geração de arquitetos, pugnando pelo inquérito à arquitetura regional portuguesa, não só como em contra-argumento à ‘casa portuguesa’ de Raul Lino, mas como a semente do futuro ensaio da ponte dos princípios modernistas com a arquitetura vernacular⁴⁴⁹. Um dos maiores preponentes deste conceito será Nuno Teotónio Pereira (1922-2016), onde o seu envolvimento com o *Movimento de Renovação de Arte Religiosa* (MRAR), fundado na década de 50, o estimulou a procurar a “pureza, verdade dos materiais e simplicidade e rigor”⁴⁵⁰ na arquitetura.

É possível associar a ideia do *Inquérito* e da valorização da arquitetura vernacular não apenas a Keil, mas também a Carlos Ramos e ao seu grupo da Escola do Porto, com destaque para o jovem Fernando Távora (1923-2005)⁴⁵¹. O próprio Carlos Ramos não deixou de sublinhar a dívida para com Lucio Costa, afirmando o quanto a iniciativa do inquérito à *Arquitectura Popular em Portugal* havia



Fig. 220 – Rebello de Andrade, Escola Naval do Alfeite, Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos, nº2, Março de 1938, Lisboa, capa.



Fig. 221 – *Arquitectura Popular em Portugal*, Sindicato Nacional dos Arquitectos.

sido influenciada pelo ensaio do arquiteto brasileiro *Documentação Necessária*, escrito em 1938, pouco depois deste ter entrado para o Serviço do Património Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)⁴⁵². De visita a Portugal, em 1948, por ocasião do Congresso, o arquiteto brasileiro terá estimulado essa ideia, certamente baseado no contacto com o património artístico brasileiro e na sua própria pesquisa sobre as raízes da arquitetura colonial portuguesa, um estudo realizado ainda enquanto estudante, que lhe terá valido o primeiro prémio para o Pavilhão do Brasil de 1926 para a Exposição de Filadélfia (nunca construído), ao qual já foi feita referência.

A própria arquitetura de Lúcio Costa e dos seus colegas brasileiros foi uma fonte de inspiração e admiração durante a década de 40. O catálogo da exposição *Brazil Builds*, editada em 1943 pelo MoMA, revelava a força do expressionismo moderno, a adaptação dos princípios e formas europeias ao clima brasileiro, a forte componente ética e até mesmo utópica do seu urbanismo e equipamentos públicos. Conferências e exposições sobre arquitetura contemporânea brasileira, realizadas em 1953 em Lisboa e Porto, sedimentam a ideia da possibilidade de adaptar, e de certa forma ‘nacionalizar’, a gramática modernista⁴⁵³.

A arquitetura brasileira apresentava ainda a integração das artes decorativas na arquitetura, desde o célebre edifício Capanema de matriz corbusiana, com os belíssimos azulejos de Candido Portinari, as pinturas de Alberto Guignard e as esculturas de Bruno Giorgi, Jacques Lipchitz e Celso Antônio Silveira de Menezes. O conceito experimentado depois da visita dos nossos jovens arquitetos à Exposição de Paris de 1925 foi sucessivamente revisitado quer por Pardal Monteiro, em Itália, nos projetos para os edifícios para a Exposição Universal de Roma em 1942, quer por Keil, na sua viagem à Holanda. Agora, o exemplo brasileiro refletia-se no conjunto habitacional da Avenida Infante Santo (1952-55) de Alberto Pessoa, Hênani Granda e João Abel Manta; com esculturas de Jorge Vieira e painéis de azulejos de Maria Keil. Esta ampla colaboração entre arquitetos e decoradores, num registo modernista, anunciada a partir dos primeiros anos da década de 30 e fortemente ensaiada desde o Pavilhão de Portugal de 1937, era agora recuperada e desenvolvida.

Apesar de alguns ventos contrários, os anos 50 foram então marcados pela assimilação dos valores do movimento moderno, onde as inovações dos CIAM são entendidas como mais que um movimento anti-tradicionalista, e como um resultado de preocupações sociais sob o signo de novos materiais e técnicas⁴⁵⁴. A gramática do estilo internacional vai ser assimilada e explorada, “sem constrangimentos nem obrigatoriedades de estilo”⁴⁵⁵, nomeadamente em habitações de larga escala nos denominados ‘Bairros de Estacas’. Estas novidades construtivas são expostas no Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas, em 1958. O próprio edifício, da autoria de Pedro Cid, com os seus largos planos envidraçados e cobertura angulada e materiais pré-fabricados, apresenta a feição do denominado ‘Estilo Internacional’, assim como a integração de esculturas e cerâmica. Contudo, já se fazia sentir a ânsia por modelos alternativos, levando Nuno Portas a criticar a descaracterização do trabalho de Cid por ocasião da inauguração do Pavilhão em Bruxelas⁴⁵⁶. Pedro Cid, como outros antes dele, terá sentido a pressão de se conformar ao estilo pretendido pelo júri, mostrando, pouco depois, saber projetar com sensibilidade ao local, no concurso para a sede da Fundação Calouste Gulbenkian, da qual sai vencedor, integrado na equipa de Ruy d’Authouguia e Alberto Pessoa.

Os anos 60 são, pois, de rutura, de procura de uma terceira via alternativa, na verdade em desenvolvimento desde o congresso de 1948.

3

A execução dos projetos vencedores: arquiteturas efémeras enquanto “obra de arte total”

3.1. 1915, o *Pavilhão de Portugal* de António do Couto Abreu

“A uma comissão especial de Belas Artes competirá certa escolha do estylo e arquitectura do Pavilhão, permitta-me, no emtanto V^a Ex^a que, como simples opinião pessoal, eu lembre uma copia da parte do Convento de Christo em Thomar, um dos seus lindos claustros como centro do edificio e uma torre que se veria a distancia e poderia aproveitar-se para efeitos de electricidade. No interior copias dos azulejos antigos, executados nas Caldas e em Lisboa, pinturas muraes por artistas portugueses, etc.”⁴⁵⁷

Quando António do Couto Abreu é chamado a desenhar o pavilhão de Portugal para a Exposição Panamá-Pacífico, havia já no ar uma clara indicação quanto ao caminho estilístico a seguir. Batalha de Freitas, encarregado da escolha do terreno para a implantação do pavilhão nacional dentro do grande parque expositivo, tinha dado o mote no seu relatório, aceite pelo comissariado do evento. Iniciados os preparativos e a definição dos orçamentos, depressa se percebeu “que não havia nem tempo nem verba para ser aberto concurso”⁴⁵⁸. A escolha do arquiteto “do serviço do estado” recaiu sobre Couto Abreu da Direção-Geral de Obras Públicas e Minas, vencedor de um prémio Valmor, em 1907 e responsável pelo restauro da Sé de Lisboa, a partir de 1911.

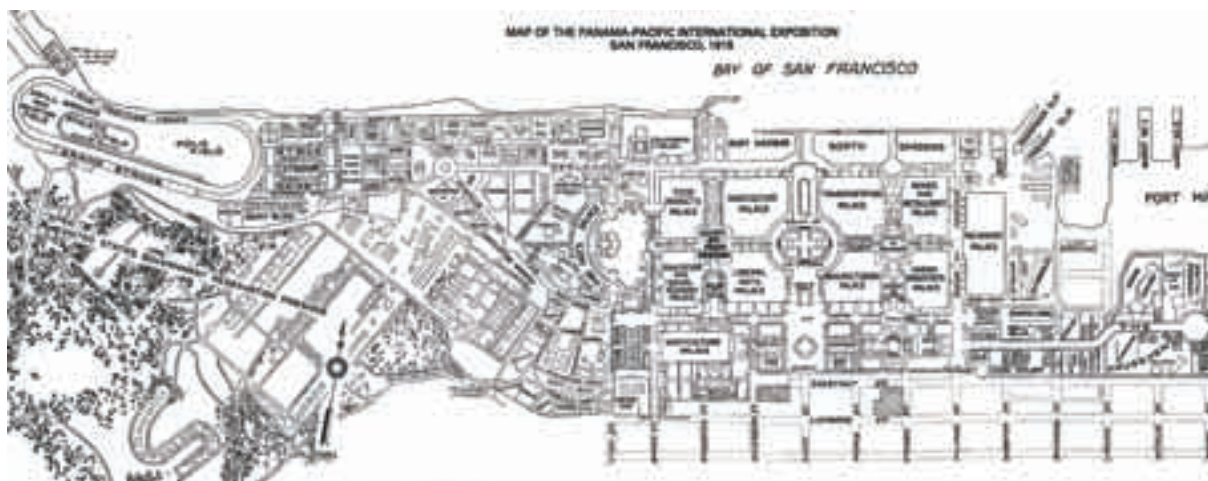


Fig. 222 – Planta geral da Exposição Internacional Panamá-Pacífico de 1915.

3.1.1 – O “estilo” e o primeiro anteprojeto

Tendo o parecer de Batalha de Freitas em conta, o comissário resolve-se pela referência ao manuelino, recorrendo a cópias de detalhes decorativos dos monumentos de maior importância deste estilo, de modo a recordar “a brilhante época das nossas navegações e descobertas”⁴⁵⁹. Considerou dever-se colher inspiração no Hotel Palace do Bussaco, com uma galeria ou terraço a con-

tornar o pavilhão, e onde uma torre iluminada complementa uma volumetria desdobrada em duas alas – uma dedicada à *metrópole e ilhas adjacentes*, e a outra colonial⁴⁶⁰.

O edifício deveria destacar-se pelo seu estilo e disposição interna competente, conforme o orçamento delineado em outubro de 1913. António do Couto Abreu desenha um pavilhão com um custo de 70.000 escudos, elaborado a pensar nas indicações ministradas pela comissão, concluindo “que bem se desempenhara da sua missão”. O anteprojecto apresentado sugere a volumetria das igrejas do nosso gótico mendicante, com uma galilé e torre na fachada principal, um corpo longitudinal semelhante à nave de uma igreja, acompanhado por uma galeria lateral, tudo combinado com uma membrana ornamental manuelina.

O projecto não é aprovado, devido ao elevado custo de execução, e o comissariado fica paralisado até fevereiro de 1914⁴⁶¹, altura de uma segunda visita dos responsáveis americanos a recordar o compromisso tomado. O comité acaba por partir para Madrid sem ter visto o impasse do orçamento resolvido. A situação acaba por se resolver com a atribuição de uma verba de 30.000 escudos para a construção do pavilhão. O comissariado lamenta a impossibilidade de execução do projecto apresentado “com estas dimensões e condições”, e, face ao montante disponível, vê-se na necessidade de solicitar ao arquiteto a reformulação por completo da sua proposta inicial, quando este se encontrava envolvido em dois importantes concursos para a cidade de Lisboa, em parceria com Adães Bermudes: o Palácio de Exposições e Festas a erguer no Parque Eduardo VII e o monumento ao Marquês de Pombal, no qual viriam a sagrar-se vencedores⁴⁶².

Couto concebe uma estrutura diferente para o pavilhão de Portugal e os desenhos finais e caderno de encargos foram enviadas para a Califórnia no fim de setembro de 1914⁴⁶³, pendentes da aprovação pelo comissário geral e direcção da exposição⁴⁶⁴. O comissariado considerava de suprema importância fazer-se representar por um pavilhão próprio, “modesto mas de linhas harmónicas e estéticas”, e António do Couto Abreu vai responder ao desafio com um dos seus projectos mais ecléticos⁴⁶⁵, procurando harmonizar uma estrutura funcional, utilizando materiais modernos, conjugada com uma carga ornamental, com simbolismo de referência.



Fig. 223 – António do Couto Abreu.



Fig. 224 – António do Couto Abreu, Anteprojecto para o Pavilhão da Exposição Internacional Panamá-Pacífico de 1915.

3.1.2 – O projeto final e a sua execução

A nova proposta aprovada apresentava um pavilhão marcado por um corpo central octogonal, abrindo em duas galerias corridas com as suas *loggias*, colhendo inspiração no exemplo sugerido do primitivo pavilhão de caça mandado construir pelo rei D. Carlos na mata do Bussaco, depois transformado em hotel de luxo. Os remates piramidais das extremidades conferiam-lhe ao alçado uma simetria que reforçava a semelhança com outra importante obra arquitetónica revivalista nacional, da segunda metade do século XIX: o palácio de Monserrate, em Sintra.

A modelação dos ornamentos foi realizada em Portugal e estava a cargo dos escultores Costa Motta, tio e sobrinho. Colaboradores de António do Couto também no restauro da Sé de Lisboa, serviram-se do claustro para a execução dos ornamentos manuelinos⁴⁶⁶. Os mais de 600 motivos decorativos⁴⁶⁷ foram reproduzidos em gesso a partir de pormenores dos mais representativos monumentos do manuelino e gótico final – mosteiro dos Jerónimos, Torre de Belém, convento de Cristo e mosteiro da Batalha⁴⁶⁸. A primeira remessa de ornamentos, bem como todos os elementos a expor, incluindo as obras da secção de belas artes, foram expedidos em dezembro de 1914. A construção da estrutura tinha sido já consignada ao arquiteto Norman Coulter, contratado por 13.500 dólares⁴⁶⁹, tendo as obras começado a 25 de novembro. Este valor refletia já a supressão do *basement* do projeto, destinado a espaço de depósito, pois no recinto da exposição foram criados armazéns para o efeito, colocados à disposição de todos os expositores⁴⁷⁰.

O recém-nomeado comissário geral, o engenheiro de minas chefe de 2ª classe Manuel Roldán y Pego, parte para a Califórnia em fevereiro de 1915. A inauguração do pavilhão de Portugal encontrava-se marcada para 5 de março; um data assumida impossível de alterar, mas também impossível de cumprir devido ao largo atraso das obras, e faltando ainda chegar a segunda remessa da ornamentação. Ainda, a inauguração fez-se *entre andaimes* e os trabalhos da representação portuguesa focaram-se nas instalações das secções de Belas Artes, Alimentação, e Artes Liberais, a instalar nos palácios americanos construídos para o efeito, enquanto as obras do pavilhão português prosseguiam.

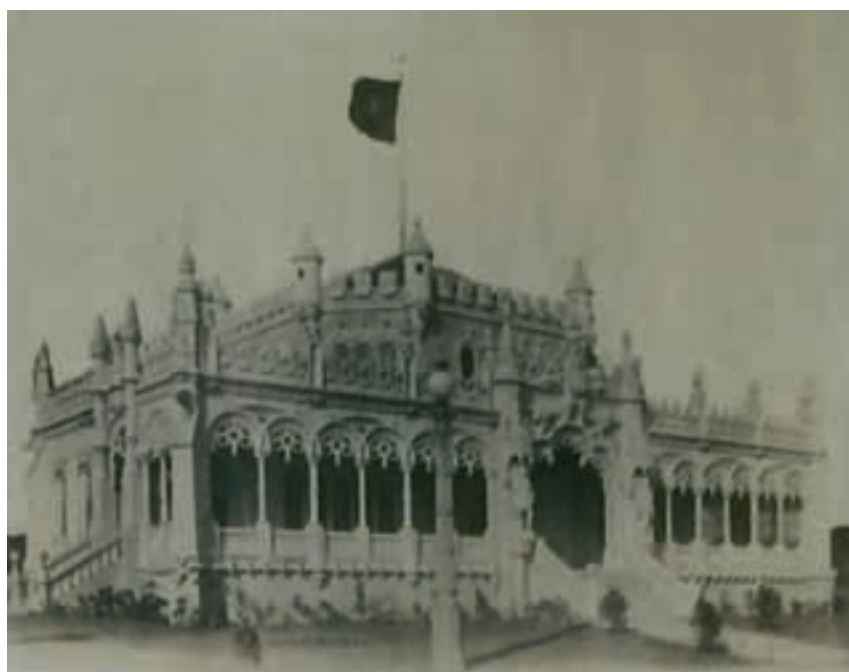


Fig. 225 – António do Couto Abreu, Vista exterior do Pavilhão de Portugal, Exposição Internacional Panamá-Pacífico de 1915.



Fig. 226 – Secção de Belas-Artes, Exposição Internacional Panamá-Pacífico de 1915.

3.1.3 – O “Portugal Moderno” – as mostras de Belas Artes, Artes Liberais e Produtos Alimentares nos Palácios americanos

A secção de Belas Artes é a primeira a inaugurar, a 28 de abril de 1915 no Palácio homónimo, com o custo total de 2.300 escudos. Segundo o relatório do Comissário da Exposição, o espaço inicialmente atribuído à participação portuguesa era reduzido, mas após um exame cuidadoso da nossa coleção, a organização libertou três salas bem iluminadas. Com orientação museográfica de Sousa Lopes, são expostas 130 pinturas. A imprensa americana ficou particularmente agradada com as obras de Columbano, José Malhoa, Ernesto Ferreira Condeixa, e do próprio Sousa Lopes⁴⁷¹. Malhoa, sob a referência do sentimento popular nacional, expõe algumas das suas obras-primas de um “impressionismo conservador”⁴⁷²: *A Festa da Aldeia*, *Volta da Feira*, *O Fado* e *Os Bêbados*, enquanto Columbano se afirmava como mestre do retrato intimista, com a *Dama da Luva Branca* a assumir destaque. Já as conquistas obtidas por Sousa Lopes, nos seus estudos em Paris, no domínio da luz e da cor, são realçadas e não deixam de procurar justificar o prolongamento do naturalismo na pintura portuguesa. No domínio da escultura, o realismo procurava o seu espaço por entre um simbolismo comprometido e a tradicional referência classicista, com relevo para as obras de José Simões de Almeida Sobrinho, Tomás Costa e Júlio Vaz⁴⁷³.

A secção de artes liberais foi inaugurada em maio, onde foi dispendido um conto. Dentro dos vários expositores dispostos pelos 72m² de área, encontravam-se os trabalhos da secção de Arquitetura, onde foram exibidos alguns desenhos, modelos e fotografias. O trabalho de Adães Ber-



Fig. 227 – “Portugal na Exposição do Panamá”.



Fig. 228 – Secção de Artes Liberais, Exposição Internacional Panamá-Pacífico de 1915.

mudes recebeu a medalha de Ouro, e os restantes projetos da responsabilidade do Ministério do Fomento, do arquiteto Ventura Terra e da parceria Adães Bermudes e António do Couto receberam uma menção honrosa⁴⁷⁴. Não são descritos estes projetos, mas muito provavelmente o trabalho conjunto apresentado pela dupla de arquitetos seria a proposta, para o Palácio de Exposições e Festas, submetida à Câmara Municipal de Lisboa, visto que o outro projeto assinado pelos dois, em 1914, foi vencedor no concurso para o monumento ao Marquês de Pombal.

Por motivos de economia, a secção de produtos alimentares e agrícolas não incluiu produtos coloniais, ainda assim a instalação de 264m² foi bem disposta, “cuidando em dar-se-lhe o aspecto menos monótono possível”⁴⁷⁵. Apesar da contenção exercida, esta foi a instalação de valor mais elevado, com o custo total de 4 contos. Servindo um claro propósito comercial, a vasta lista de expositores focou-se nos produtos mais passíveis de serem apreciados e comercializados na América, como o vinho e a produção de rolhas em cortiça. Nas palavras do *mayor* de São Francisco, “os californianos não percebiam muito do fabrico de rolhas por não terem manufacturas, mas sabiam muito bem sacal-as das garrafas”⁴⁷⁶, havendo assim muito interesse por estes produtos portugueses a exportar.



Fig. 229 – Secção de Produtos Alimentares e Agrícolas, Exposição Internacional Panamá-Pacífico de 1915.

3.1.4 – O “Portugal Antigo” – o Pavilhão de Portugal

A segunda remessa de ornamentos para o pavilhão riscado por António do Couto chegou no fim de março depois de uma atribulada viagem pelo canal do Panamá, havendo a necessidade de refazer várias peças *in situ*. Na visita do ex-presidente americano William Taft, em setembro, este mostrou “um verdadeiro interesse pelo estylo do pavilhão”⁴⁷⁷, e na comemoração do dia de Portugal, a 5 de Outubro de 1915, foi plantada uma árvore comemorativa defronte do pavilhão inacabado. Este apenas seria oficialmente inaugurado a 21 de junho de 1915. A cerimónia contou com a presença da direção da exposição e o governador da Califórnia, entre outras personalidades, onde na festa foi servida um *lunch* com produtos portugueses.

A exposição de Belas Artes tinha causado um profundo impacte nos americanos, aguçando o interesse pelo edifício já cognominado de “wedding cake”⁴⁷⁸. O pavilhão estava implantando num terreno de 1830m², localizado num ponto estratégico da representação estrangeira, cuja fachada de “puro estilo manuelino”⁴⁷⁹ se abria para a avenida das nações. Do outro lado da avenida, ficava o *luxuoso* pavilhão Italiano e o *original* edifício dinamarquês, ainda com vista para o Palácio das Belas Artes. No lado da Avenida Lafayette, encontrava-se o imponente pavilhão da França, e na fachada posterior a representação cubana.



Fig. 230 – António do Couto Abreu, Pavilhão de Portugal, Exposição Internacional Panamá-Pacífico de 1915.



Fig. 231 – António do Couto Abreu, Vista interior do Pavilhão de Portugal, Exposição Internacional Panamá-Pacífico de 1915.

O pavilhão, “digno dos mais elogiosos incentivos”, abria-se numa *loggia* panorâmica interrompida por um portal axial de inspiração manuelina, rebuscando a receita já utilizada por Rafael Bordalo Pinheiro em 1892, na Exposição Historico-Americana de Madrid. O corpo central proeminente surgia decorado por torrinhinhas e ameias em formas de escudo⁴⁸⁰ a lembrar a Torre de Belém. Os dois flancos, ricamente ornamentados, serviam, de um lado, as áreas técnicas do comissariado e, do outro, a galeria de exposição. O pavilhão “foi muito admirado na parte artística”, principalmente “pela sua arquitectura desconhecida”⁴⁸¹, diferente de todos os outros edifícios da exposição. De planimetria simples, com uma ossatura em ferro e painéis pré-fabricados, é possível discernir facilmente a estrutura volumétrica. Esta estrutura de cariz efêmero, encontrava-se tomada pela forte carga ornamental, servindo claramente o propósito pretendido da evocação da arquitetura nacional do tempo dos Descobrimentos.

Na ampla sala central oitavada, de quase 100m², iluminada pelos vitrais coloridos da autoria de Cláudio Martins, exibia-se a escultura de Costa Motta “O Cavador” ao centro, num pedestal de Luiz Firmino Castellão⁴⁸². Em redor, nas três arcadas em nicho, foram expostos quatro painéis a óleo de João Vaz, representando paisagens portuárias de Lisboa, Porto, Setúbal e Espinho. Completava o discurso as ampliações fotográficas de monumentos e edifícios notáveis de Portugal e duas vitrines de “ricos bordados em branco da madeira”⁴⁸³, todos os elementos enquadrados sob uma gramática ornamental de frisos e varandins neomanuelinos. Ainda no piso térreo, a galeria em volta do edifício procurava ilustrar as riquezas naturais e paisagistas das ilhas da Madeira e dos Açores. No andar superior, as estátuas, em tamanho natural, do Infante D. Henrique e de Pedro Álvares Cabral assinalavam o importante papel de Portugal na epopeia marítima. Pelo pavilhão encontravam-se dispostas várias peças de mobiliário, presumivelmente peças restauradas inicialmente construídas para a exposição do Rio de Janeiro de 1908⁴⁸⁴.

O custo total do pavilhão foi de 32 contos, muito próximo do orçamento previsto, não incluindo a despesa de 600 dólares contraída pelo vice-cônsul Manuel Teixeira de Freitas para o ajardinamento contratado a uma casa japonesa⁴⁸⁵. No seu relatório, o comissário geral compara este pavilhão ao de certames passados, garantindo a economia deste em contraste com as representações de 1900 em Paris e 1908 no Brasil. Ainda assim, e apesar dos deslizes orçamentais terem sido cobertos pelas receitas de venda dos produtos, foi necessário dissolver o comissariado geral, em agosto, tendo o cônsul Simão Lopes Ferreira tomado posse da participação portuguesa na ausência de Manuel Roldán Y Pego. O pavilhão manteve-se aberto até ao encerramento da exposição, a 4 de dezembro de 1915. O balanço da participação portuguesa contou-se como positivo, onde as exposições modestas, devido ao orçamento exíguo, foram muito admiradas pela componente artística.

3.2. 1922, o *Pavilhão de Honra* projeto de Cottinelli Telmo, Carlos Ramos e Alexandre da Cunha e o *Pavilhão das Indústrias Portuguesas* de Guilherme e Carlos Rebello de Andrade

Escolhidos os vencedores nos concursos para os dois pavilhões com que Portugal se iria apresentar no Rio de Janeiro, importava definir os moldes da sua construção, dentro do vasto recinto nas margens da Baía de Guanabara. Para assumir a responsabilidade da direção dos trabalhos de edificação é feito o convite a Ricardo Severo (1869-1940)⁴⁸⁶, arquiteto e engenheiro português residente em São Paulo, que havia sido responsável pelo pavilhão desta cidade na exposição carioca de 1908⁴⁸⁷. Perante a recusa de Severo, o engenheiro Malheiro Romão, enviado de Lisboa, em janeiro de 1922, pelo comissariado português, assume essa direção e estabelece contatos com a empresa local Terra & Irmãos que ficará responsável pela construção das fundações dos dois edifícios. Já a estrutura deveria ser realizada em Portugal. Com efeito, e no sentido de se estimular a indústria de construção civil nacional, foi aberto concurso para a construção das estruturas dos dois pavilhões, tendo em conta a solicitação da sua possível posterior remontagem. Para melhor responder à premissa, recorreu-se à solução de ossatura metálica. Após parecer da Associação Industrial Portuguesa, foi escolhida a empresa *L. Dargent, construtores Ltda.*, sediada na Travessa do Conde da Ponte, em Lisboa. Já o fornecimento das placas de *staff* ficou a cargo da *Companhia Decoradora Predial* e as madeiras seriam fornecidas pela *Carpintaria Mechanica Portuguesa*, sita na Rua Alexandre Herculano, em Lisboa⁴⁸⁸.

Paralelamente às decisões relativas à construção dos pavilhões, o Comissariado tinha a responsabilidade de estimular e gerir a participação dos industriais portugueses. Numa época de almejado desenvolvimento, sendo esta a primeira grande exposição internacional depois da Primeira Guerra, urgia a necessidade de relançar a nossa economia, com o aumento das exportações. A procura de novos mercados levou a um elevado número de inscrições, por parte de expositores ávidos de poder divulgar os seus produtos. Esta procura acima das expetativas resultou em carência de espaço, obrigando ao aumento da área dos nossos dois pavilhões. Enquanto o das Indústrias foi dotado de galerias num primeiro andar adicional, o pavilhão de Honra viu os seus corpos laterais

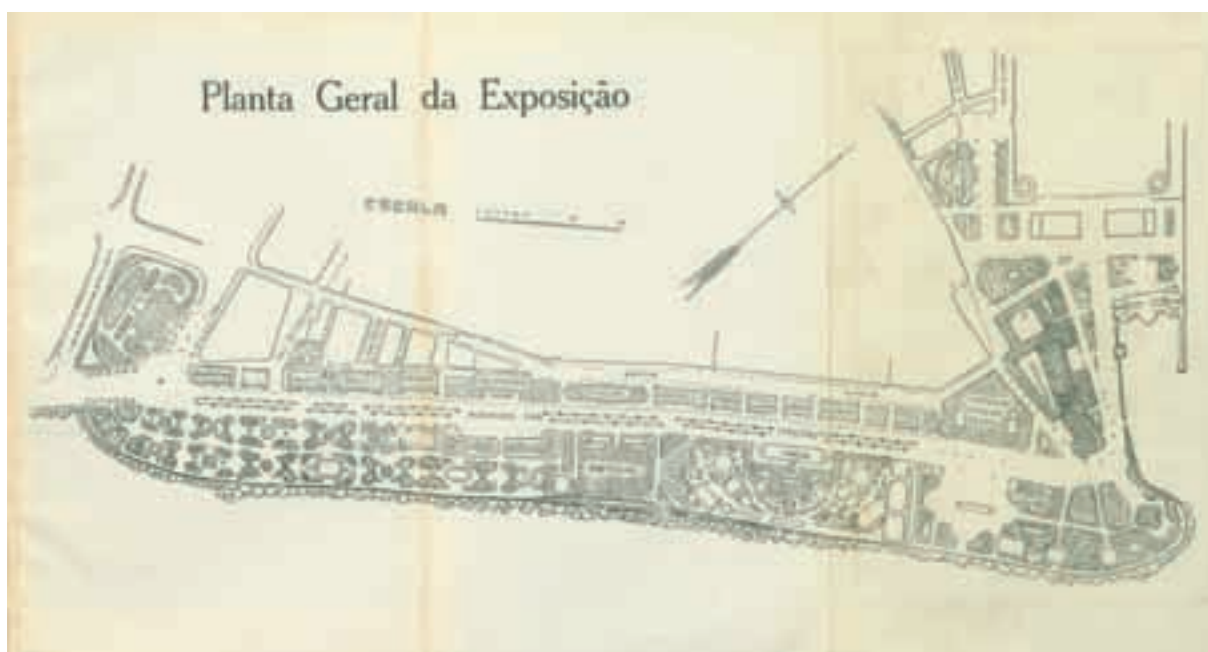


Fig. 232 – Planta Geral da Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922.

receberem um segundo registo. Para o efeito, o pé direito de ambas as construções teve necessariamente de ser elevado, fazendo atrasar os trabalhos e disparar o seu custo, inicialmente pensado na ordem dos 950 contos.

Este acréscimo na despesa vinha somar-se ao facto dos projetos vencedores possuírem cadernos de encargos que apontavam para custos bastante inferiores aos reais⁴⁸⁹. A derrapagem dos gastos, associado a uma gestão pouco eficiente e a uma obra mal executada do ponto de vista técnico, levaram a inúmeros problemas com acidentes, prazo de construção e orçamento total do empreendimento.

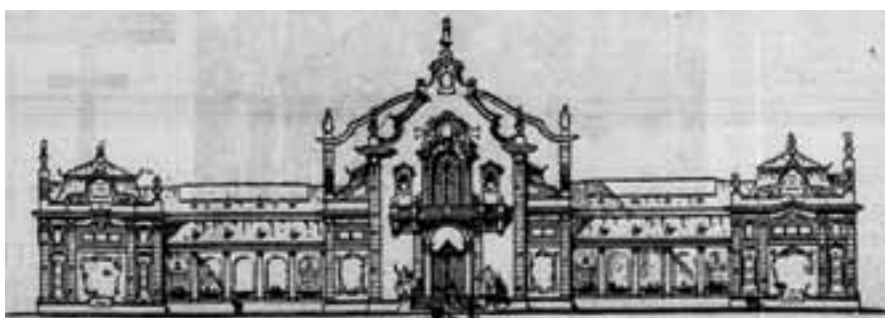


Fig. 233 – Irmãos Rebello de Andrade, alçado principal do Pavilhão das Indústrias, Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922.



Fig. 234 – Carlos Ramos, Cottinelli Telmo e Luís Cunha, alçado principal do Pavilhão de Honra, Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922.

3.2.1 – “Os escândalos da exposição”⁴⁹⁰

Em setembro de 1922, aquando da inauguração oficial da Exposição, ficava a nú o atraso significativo em que se encontravam os pavilhões nacionais, em particular o pavilhão das Indústrias. Este facto dá azo a muitos protestos⁴⁹¹ com a imprensa a atribuir ao comissário-geral Lisboa de Lima a culpa pela situação, exigindo explicações. O engenheiro, por sua vez, apontava o dedo ao subordinado Malheiro Reimão e à empresa Terra & Irmãos, responsável pelas fundações, mas, segundo escrevia *O Século*, tal “não o isenta (...) das maiores e mais graves responsabilidades”⁴⁹². O comissário procurou defender-se, enviando para Lisboa um conjunto de fotografias do desenvolvimento progressivo e sustentado dos trabalhos após a sua chegada ao Rio, em finais de setembro de 1922. É, contudo, acusado de negligência, abandono de funções, e de uma *absoluta falta de senso administrativo*. Lisboa de Lima foi chamado a Portugal e o comissariado foi extinto, na sequência do desabamento de montantes metálicos do pavilhão de Honra. Na superintendência dos assuntos ficou o embaixador português no Brasil, Duarte Leite, tendo este pedido encarecidamente a Ricardo Severo que dirigisse a conclusão das obras dos pavilhões, tendo finalmente alcançado a sua anuência.

O embaixador produz vários relatórios elucidativos sobre o andamento das construções, assim como de todo o processo passado, tendo em conta as dívidas contraídas de modo a suportar as despesas do comissariado. São relatados episódios ‘pitorescos’ de uma má gestão dos recursos, a par de uma negligência na condução técnica das construções. Lisboa de Lima terá chegado ao Rio com um “séquito de 143 pessoas”, onde se incluíam dezenas de *jurys da secção de vinhos*, músicos, bailarinas, e um *sineiro*⁴⁹³. Quando confrontando com a situação, o comissário garantiu ter-lhe sido imposta, tal comitiva, por políticos, de modo a representar o país na inauguração do pavilhão, em-



Fig. 235 – Construção do Pavilhão de Honra, 10 de outubro de 1922.



Fig. 236 – Construção do Pavilhão de Honra, 30 de outubro de 1922.

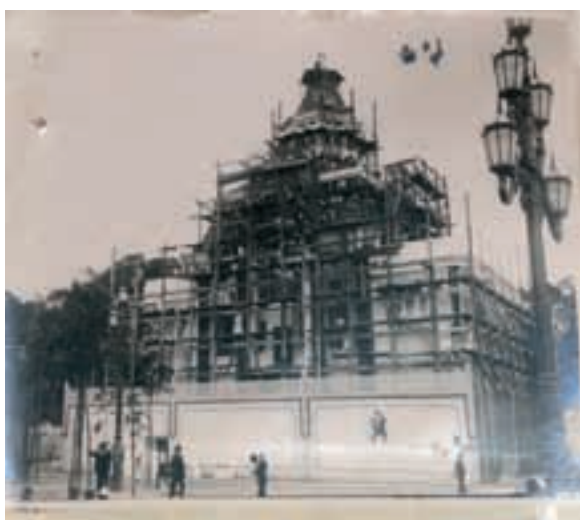


Fig. 237 – Construção do Pavilhão de Honra, 6 de novembro de 1922.



Fig. 238 – Construção do Pavilhão das Indústrias, 21 de agosto de 1922.



Fig. 239 – Construção do Pavilhão das Indústrias, 6 de novembro de 1922.



Fig. 240 – Construção do Pavilhão de Honra, 10 de fevereiro de 1923.

bora o acontecimento só se projetaria 92 dias depois da chegada do comissário. Em tão numeroso séquito, não tiveram cabimento oficial os arquitetos responsáveis pelos projetos, que de Lisboa se limitaram a acompanhar pelos jornais as peripécias da representação nacional.

As primeiras *carregações de ferro* viajaram de Portugal no navio “Pedro Nunes”, no início do verão. O mesmo navio trazia 60 montadores e metalúrgicos, assim como os montantes dos painéis para as paredes e outros elementos construtivos. A dívida contraída com a realização das fundações ascendia a 570 contos. No entanto, após uma vistoria e analisado o material utilizado e a mão-de-obra empregue veio a ficar claro “que o comissariado não só não era devedor como ainda tinha de receber 150 contos”. O engenheiro Malheiro Reimão foi igualmente ouvido em Lisboa, dizendo estar tranquilo⁴⁹⁴, justificando os atrasos com a chegada tardia das ossaturas metálicas das coberturas do pavilhão, assim como as decorações em estafe produzidas pelos Costa Motta tio e sobrinho que viajaram de Lisboa para o Rio no “Lourenço Marques”, na companhia do comissário-geral, apenas em setembro. Ainda assim, um dos principais motivos de crítica recaía sobre o acidente do Pavilhão de Honra, amplamente recriminado na imprensa nacional. Os relatórios de perícia vieram colocar, a origem do desabamento do montante metálico no “recalque do terreno de aterro sob uma pressão unitária excessiva debaixo da base de apoio do mastro de manobras, destinado á suspensão dos montantes da ossatura metálica”⁴⁹⁵. Culpava-se a má ligação dos montantes aos pilares, ou seja, o erro estava na imperfeição da execução e não no planeamento e construção das ossaturas pela empresa *D’Argent e Metallurgica Portuguesa*. O acidente deu-se antes da chegada do comissário geral e durante a má gestão do engenheiro Malheiro Reimão, tendo este de ser protegido pela polícia contra investidas dos operários, enquanto as indemnizações aos quatro feridos no acidente foram oferecidas pelo comissário geral de Inglaterra⁴⁹⁶.

3.2.2 – A tão aguardada inauguração dos pavilhões

A festa do ‘dia de Portugal’ a 12 de novembro ocorreu sem pavilhões, incitando múltiplas reclamações de diversos expositores, querendo estes retirar os seus mostruários do certame. O pavilhão de Honra só veio a ser inaugurado quase no final do ano, a 23 de dezembro de 1922, “apesar de todos os contratempos, irregularidades e questões levantadas”⁴⁹⁷. Sob o olhar atento de Ricardo Severo, a construção de ambos os pavilhões decorreu sem demais percalços, tirando os dias de chuva abundante “quando o pavilhão não tinha ainda telhado, obrigaram a atrasar os trabalhos de outros tantos dias, e a reparar prejuízos causados pelas chuvas”⁴⁹⁸.

“Realmente, e apesar de tudo, a fachada do pavilhão de Honra de Portugal é evocativa, harmoniosa e forte, ao mesmo tempo, e se não nos dá uma nota de ostentação de falsa riqueza, dá-nos, e é já muito, uma impressão de nobreza, d’aquela nobreza que foi sempre, e atravez de todas as vicissitudes, o timbre da altivez e orgulho dos velhos portugueses.”⁴⁹⁹ Assim descrito no jornal *O Século*, o pavilhão era composto por um corpo central de dois andares, onde o segundo piso de pé direito duplo rematava numa torre; ladeado por dois andares de linhas mais modestas. A iluminação era assegurada através das janelas do piso térreo, desenhadas aquando da adição dos pisos laterais superiores, pelos grandes janelões da fachada principal e lanternins no tambor da torre central, coroada por uma esfera armilar⁵⁰⁰.

O volume central formava um salão circular, semelhante ao esquema já utilizado por António do Couto, em 1915, com uma galeria circular no piso superior destinada a trabalhos de arquitectura e pintura contemporânea⁵⁰¹. Estes trabalhos prologavam-se pelas galerias laterais do primeiro andar, persistindo a tónica naturalista, podendo apenas se vislumbrar uma nota mais ousada e já com “outras preocupações” no trabalho enviado de Paris pelo jovem Dórdio Gomes⁵⁰². Sob a “bên-



Fig. 241 – Carlos Ramos, Cottinelli Telmo e Luís Cunha, fachada principal do Pavilhão de Honra, Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922.



Fig. 242 – Carlos Ramos, Cottinelli Telmo e Luís Cunha, vista interior do primeiro piso do Pavilhão de Honra, Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922.



Fig. 243 – Carlos Ramos, Cottinelli Telmo e Luís Cunha, vista interior do primeiro piso do Pavilhão de Honra, Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922.



Fig. 244 – Carlos Ramos, Cottinelli Telmo e Luís Cunha, vista interior do piso térreo do Pavilhão de Honra, Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922.

ção” da obra saída do pincel de Luciano Freire, a mando de José de Figueiredo, as galerias do piso térreo acolhiam a secção de *arte retrospectiva* – “um meio excelente de propaganda”⁵⁰³ –, na qual ganhava destaque essa reprodução de 3 das 6 tábuas dos Painéis de São Vicente de Fora, e diversos artigos históricos. Foi aqui exposto o sextante utilizado pelos aviadores Gago Coutinho e Sacadura Cabral, a primeira de muitas aparições em certames vindouros. A entrada do pavilhão dispunha do busto do Presidente da República, António José D’Almeida, da autoria de Costa Motta sobrinho⁵⁰⁴ ao centro do salão, e a secção de escultura⁵⁰⁵ encontrava-se disposta pelo piso térreo. Nesta categoria artística, a novidade chegava com os trabalhos enviados de Paris, de Canto da Maya e de Francisco Franco, enquanto as artes decorativas, numa mostra muito limitada, não introduziam qualquer apontamento moderno⁵⁰⁶.

Severo contou com o auxílio dos escultores Costa Motta tio e sobrinho, e ainda de Leal da Câmara⁵⁰⁷, para dirigir a decoração artística interna dos pavilhões e as instalações dos mostruários e sua disposição. Costa Motta tio e sobrinho, à semelhança da exposição de São Francisco, foram contratados “para a direção e assentamento e retoque de toda a decoração em staff e cimento ar-

mado do Pavilhão das Indústrias”⁵⁰⁸, mas acabaram por colaborar no arranjo e disposição dos elementos no pavilhão de Honra por falta de um delegado específico. Neste espaço nobre, viram as suas diligências *inutilizadas após o êxito dos seus esforços para obter um conjunto harmónico*, quando vários expositores, “não estando para esperar pela abertura do pavilhão das Indústrias”, vieram a “colocar os seus produtos onde muito bem lhes aprouve”⁵⁰⁹. Os artistas protestaram junto do comissariado, e seguidamente na Sociedade Nacional de Belas-Artes, com a denúncia a ter logo eco na imprensa portuguesa⁵¹⁰. O comissariado foi rápido a rever o sucedido, procurando assegurar “que fossem expostas pratas da firma portuense Reis de Filhos”⁵¹¹, e não o “misto heteróclito de peças artísticas e industriais, decorado com colchas garridas”⁵¹².

O pavilhão das Indústrias – *na graça cadente dos seus curvos ornamentos decorativos, tão elegantes* – só veio a ser inaugurado em março de 1923, constituindo uma extensa área de mostra, com mais de um milhar de expositores representativos das diversas secções de agricultura, indústria, produtos regionais e ourivesaria. Os vários stands divergiam na qualidade de projeção, havendo alguns desenhados por arquitetos, como o da Companhia Industrial de Portugal e Colónias riscado por Raul Lino⁵¹³. A imprensa portuguesa, logo que o projeto foi escolhido, havia gabado as formas arquitetónicas e o amplo salão central⁵¹⁴. Depois de concluída a construção, confirmavam-se esses predcados, tendo o corpo prin-



Fig. 245 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, Pavilhão das Indústrias, Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922.

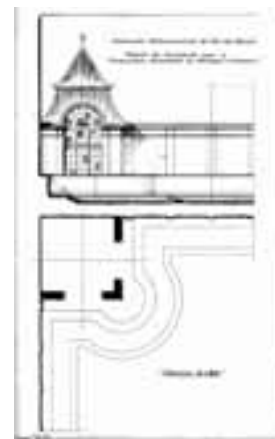


Fig. 246 – Raul Lino, Companhia Industrial de Portugal e Colónias: pavilhão para a exposição internacional do Rio de Janeiro, Alçado, planta, s. d.



Fig. 247 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, vista interior do Pavilhão das Indústrias, Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922.



Fig. 248 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, vista interior do Pavilhão das Indústrias, Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922.

cial do pavilhão, de duplo pé direito, chegando a exibir o avião utilizado na travessia do Atlântico, ladeado por um mezanino, de modo a aumentar a área expositiva. As alas laterais, ligadas por corredores de colunatas permeáveis com acesso a *pateos solarengos*, foram inicialmente pensadas para acolher os serviços do comissariado, e com a ampliação do projeto os novos pisos passaram a receber expositores.

3.2.3 – De efêmero a permanente, do Rio de Janeiro ao Parque Eduardo VII em Lisboa

Desde logo pensados como estruturas passíveis de serem desmontadas e reerguidas noutro local, os pavilhões nacionais viriam a ser reaproveitados em Lisboa, procurando colmatar uma carência desde há muito sentida de um espaço de festas e exposições e de equipamento de apoio a visitantes no centro da capital.

Aquando do planeamento da participação portuguesa no certame, o comissário geral contraiu um empréstimo de mil contos junto do Banco Nacional Ultramarino, onde ambos os pavilhões foram dados como garantia. O empréstimo não seria pago até ao final do evento, e o banco ficava como dono dos mesmos. Contudo, Ricardo Severo não chegou a entregar as chaves dos pavilhões, e o seu destino era incerto. O BNU não manifestava interesse em ficar com os edifícios, pois o custo da demolição, certamente, daria prejuízo, sendo preferível procurar levar o Estado português a pagar a dívida. Equaciona-se diversas soluções, entre as quais entregar os pavilhões ao banco e o Estado cobrir as despesas da demolição; partilhar os prejuízos; ou, ainda, comprar a dívida ao banco e ceder os pavilhões ao estado Brasileiro, a exemplo da França que viria a doar o seu pavilhão – uma cópia do *Petit Trianon* – à Academia Brasileira de Letras⁵¹⁵.

Findo o certame, e embora a questão da tutela não estivesse resolvida, o pavilhão desenhado pelos Rebello de Andrade viria a acolher a mostra de automóveis Ford, em 1925, por ocasião da Primeira Exposição de Automobilismo do Rio de Janeiro⁵¹⁶. A embaixada portuguesa sublinhava a urgência em dar destino ao pavilhão, pois “não é um bem imóvel visto estar em terreno alheio e ser desmontável”⁵¹⁷. Delegavam a autoridade em decidir quais os eventos a realizar no edifício, e ainda sublinhavam o desejo do governo brasileiro em seguir com o novo plano urbanístico, descartando a hipótese de comprar o terreno e estabelecer um equipamento cultural de apoio aos portugueses na capital carioca⁵¹⁸. Em março de 1926, determinou-se a impossibilidade de desmontar os pavilhões e de os transportar para Portugal, e em Maio o governo opta oficialmente por entregar os pavilhões ao Brasil. O governo brasileiro decide, então, pela sua demolição estabelecendo, para o efeito, o limite máximo de outubro de 1927, mas o concurso público para tal fim é prorrogado durante meses.

Perante o impasse, o conselho de ministros português acaba por alterar a decisão anterior e resolve ceder os pavilhões à Câmara Municipal de Lisboa, em novembro de 1927, enviando representantes para procederem à sua desmontagem e transporte⁵¹⁹. No final do ano anterior, já o pavilhão das Indústrias se encontrava em “lamentável estado de ruína e o staff das paredes exteriores, desagregando-se, apresenta fendas e rombos que dão passagem fácil a quem queira entrar”⁵²⁰, conforme reportado pelo Embaixador de Portugal no Brasil.

Enquanto o Rio de Janeiro se *transformava a olhos vistos*⁵²¹, o Parque Eduardo VII, no topo da Avenida da Liberdade, permanecia por aproveitar. “Aqueles 300 hectares são a mancha vergonhosa da cidade”, acusava o jornal *O Século*. Depois de ter sido aberto concurso para a construção de um palácio de Exposições e Festas em 1909 e, posteriormente, em 1914 por iniciativa de Ventura Terra, enquanto vereador da Câmara de Lisboa, o empreendimento tardava em ganhar forma. Um projeto de modificação do antigo parque da Liberdade sai do atelier de Luiz Cristino da Silva, já em 1932, depois do plano de Forestier, de 1927⁵²².



Fig. 249 – 1ª exposição automóvel do Rio de Janeiro, 1925, vista interior do Pavilhão das Indústrias.

O traçado de Cristino excederia “em interesse o de Forestier”⁵²³, propondo uma nova concepção de parque integrado na cidade, sem gradeamento e arborização excessiva. Semelhante a essa proposta anterior, o plano viário atravessava o parque, coroado com uma nova praça e edifícios. A proposta contemplava a inclusão dos dois pavilhões nacionais da Exposição do Rio de Janeiro. O Pavilhão das Indústrias, então em montagem “seria conservado no actual local, e o



Fig. 250 – Luís Cristino da Silva, “Prolongamento da Avenida da Liberdade através do Parque Eduardo VII”. O mesmo projeto, com alterações, no ano seguinte, 1932.

Pavilhão de Honra, que se destina a um restaurante, seria deslocado 50 metros para sul, para equilibrar em volume o eixo transversal desta composição” escrevia Cristino da Silva nas páginas da revista *Arquitectura*, em 1931⁵²⁴. Um ano depois já *O Século* publicava uma nova versão do projeto, onde “o esqueleto de ferro do Pavilhão de Honra também desaparece para ser utilizado como sucata que já era”⁵²⁵ Este acabaria por ser demolido em 1936⁵²⁶. Alguns dias depois da aprovação do projeto de Cristino da Silva, inaugura, a 3 de outubro de 1932, a Exposição Industrial de Lisboa no recém (re)construído Pavilhão das Indústrias, que já então se lamentava o facto “de se ter de conservar”⁵²⁷.

“Quem é o autor do Pavilhão da Rotunda?” inquiria o *Notícias Ilustrado*, numa entrevista aos irmãos Rebello de Andrade. Os arquitetos repudiaram a operação de remontagem do ‘seu’ pavilhão “á qual foram estranhos”⁵²⁸. Encaram a sua não participação como um “inqualificável abuso de autoridade”, e um *atropelo* aos seus direitos de propriedade artística e intelectual. Repetia-se o problema de falta de direção artística aquando da edificação original, onde os defeitos da construção nos motivos arquitetónicos surgiam, pela primeira vez, aos olhos dos autores do projeto original, como mármore fingidos de ‘mau-gosto’. Convém ainda realçar que, uma década depois do traçado inicial, a *visão de Arte* destes arquitetos tinha, naturalmente, evoluído, provocando da parte destes o desejo de introduzir alterações⁵²⁹.

As modificações do pavilhão e o traçado do plano de conjunto da Exposição Industrial em Lisboa ficaram a cargo do jovem Jorge Segurado. “Verifica-se o produto de um grande esforço, de um trabalho persistente, contínuo, disciplinado”⁵³⁰, louva *O Século*. Segurado contou ainda com a colaboração dos artistas Diogo de Macedo, Jorge Barradas, Carlos Botelho e Artur Fonseca; os arquitetos Keil do Amaral, Dário Vieira e Faria da Costa, e ainda Joaquim de Oliveira nos expositores e Almada de Negreiros em aspetos decorativos. O certame contou com mais de 1500 expositores, num edifício de “linhas perfeitas de boa arquitectura”⁵³¹, onde a ossatura do pavilhão original foi adaptada num edifício vasto e bem iluminado.

A partir dessa altura, passou a receber inúmeras exposições, competições e eventos, fazendo jus à denominação de Palácio de Exposições e Festas. Dentro destes, é de realçar a Exposição documentária do I Congresso da União Nacional, em 1934, onde Paulino Montez adaptou o espaço às “exigências racionais” modernas, contrastantes com o preceito barroco do edifício. Dois anos depois, como se viu, o mesmo arquiteto vai regressar ao Palácio de modo a prepará-lo para a Exposição do Ano X do *Estado Novo*.

O edifício veio ainda a sofrer alterações posteriores significativas, em particular a adaptação a Palácio do Desporto para receber o campeonato do Mundo de Hóquei em Patins em 1947. Com a ins-



Fig. 251 – Armação do Pavilhão das Indústrias no Parque Eduardo VII, c.1931.



Fig. 252 – Vista aérea do Parque Eduardo VII, Lisboa, anterior a 1934, Fotografia de Pinheiro Correia.

talação de bancadas o programa do edifício muda, passando a receber ainda concertos e eventos políticos. O cariz desportivo passa a ser o dominante, tendo sido rebatizado de Pavilhão Carlos Lopes em 1984, em honra do atleta português, medalha de ouro na prova da maratona, nos Jogos Olímpicos de *Los Angeles*, nesse ano. Atualmente, encontra-se encerrado desde 2003, aguardando-se a decisão do seu futuro, dependente dos planos para o Centro de Congressos de Lisboa que vierem a ser realizados.



Fig. 253 – “Um grave problema artístico: Quem é o autor do pavilhão da rotunda?”.



Fig. 254 – “A grande exposição Industrial Portuguesa – Um aspecto do salão principal do pavilhão”.

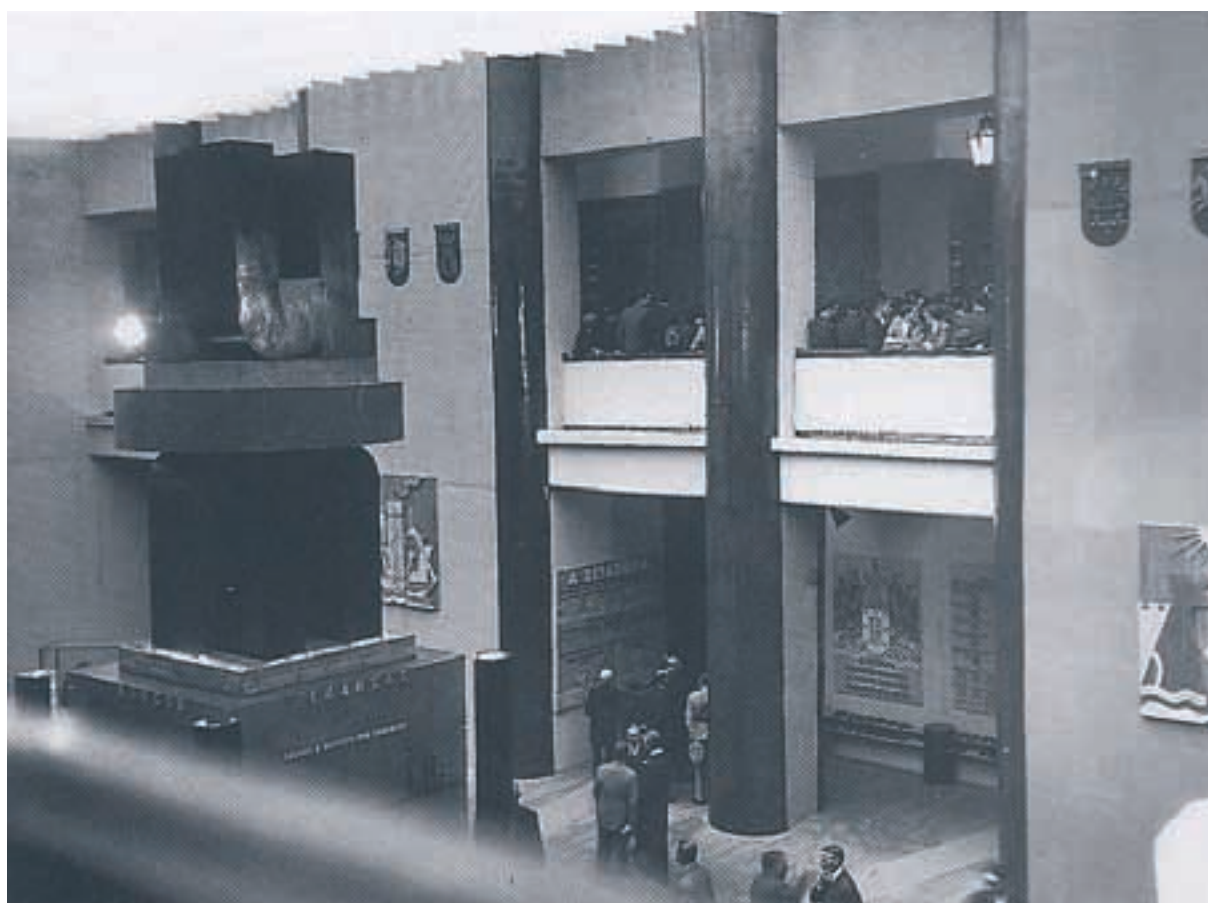


Fig. 255 – Paulino Montês, “Exposição documentária do I Congresso da União Nacional no Palácio de Exposições do Parque Eduardo VII, 1934”.

3.3. 1929, o *Pavilhão de Portugal* dos irmãos Guilherme e Carlos Rebello de Andrade

O projeto escolhido, da autoria dos irmãos Rebello de Andrade, para a representação nacional em Sevilha era na opinião do júri “genuinamente português (...) subordinado a um dos estilos de arquitectura mais característico e mais interessantes da nossa historia”⁵³². José de Figueiredo, na sua apreciação dos projetos concorrentes, não esconde a sua preferência pelos vencedores, enquanto Leitão de Barros enaltecia o “movimento de fachadas saboroso e rico”⁵³³. Fora da vanguarda dos inovadores, a dupla, na linha subjacente ao projeto já elaborado para o pavilhão do Rio de Janeiro, em 1922, serve-se de valores seguros, recomendados nas orientações emanadas da comissão, indo ao encontro de uma inspiração direta em motivos do século XVII, na arquitetura religiosa e civil do norte. O *Diário de Notícias* coloca a inspiração no estilo quinto-joanino, “com as características que abundam em Viana do Castelo”⁵³⁴. O diretor do Museu Nacional de Arte Antiga corrobora esta ideia, evocando Viana e Lamego no ritmo dos telhados. Sobre as opções estilísticas adotadas, os arquitetos, que seriam condecorados com a Comenda da Ordem de Santiago⁵³⁵, justificam a sua escolha numa entrevista dada ao *O Século*, evocando restrições orçamentais e a importância de evocar a época da História de Portugal onde o “comércio português mais se desenvolveu para as colónias, especialmente para o Brasil”⁵³⁶. Em relação à orientação conferida à construção, declaram ter projetado o edifício orientado para a porta de S. Diego a partir dos esclarecimentos obtidos junto do comissariado português⁵³⁷. Houve também um bom entendimento em relação às porção definitiva e às dependências efémeras, pois o projeto encontra-se muito bem resolvido a este nível, onde o bloco fronteiro reunia as várias dependências necessárias de um modo funcional e compacto, e a parte efémera desenvolvia-se posteriormente, em forma de ferradura, onde o espaço negativo do ‘claustro’ se transforma em dois pátios a rodear o salão de festas.



Fig. 256 – Planta geral da Exposição Internacional Ibero-Americana de 1929, Sevilha.



Fig. 257 – “O Pavilhão Português na Exposição Ibero-Americana de Sevilha. Arquitectos: Carlos e Guilherme Rebello de Andrade ”.

3.3.1 – A realização do projeto escolhido e a preparação da representação portuguesa

Terminada a exposição dos vários projetos entregues a concurso para o pavilhão, a maquete saída do atelier destes irmãos vai ser exposta em diversos pontos da cidade de Lisboa e seguidamente em outros pontos do país. Com quase 1 metro de largura por 2 de comprimento, a maquete representativa do grande esforço nacional de participação vai ser exposta nos Armazéns do Chiado, em Lisboa⁵³⁸ e no Palácio de Condeixa⁵³⁹, e mais tarde em Setúbal⁵⁴⁰ e Braga.



Fig. 258 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, maquete da proposta.

Era necessário iniciar os trabalhos com vista à participação nacional, e embora o comissariado estivesse instalado num prédio do Largo Rafael Bordalo Pinheiro, exigia-se uma ampla sala de desenho e oficinas para modelar ornamentos e pintar os frisos decorativos. Para este efeito, o comissário-geral Coronel Silveira e Castro requisitou uma sala do Palácio de Congressos, designação então dada ao Palácio de São Bento, atual Assembleia da República, para os arquitetos, assim como oficinas no lado norte do edifício⁵⁴¹ e o claustro da calçada da Estrela⁵⁴².

Para além do concurso de arquitetura, organizaram-se outros para a escolha do cartaz e do timbre para as publicações oficiais do comissariado. O *design* de Almada Negreiros foi o escolhido, com o cartaz de divisa “Viva Carlos Block”⁵⁴³, enquanto para o concurso do timbre, foi escolhida a Caravela de Raquel Roque Gameiro⁵⁴⁴.

A 8 de março de 1928, o comissário geral Silveira e Castro pede ao Ministro do Comércio a necessária autorização para o arquiteto, do quadro das obras públicas, Carlos Rebello de Andrade,



Fig. 259 – “Cartazes para propaganda da secção portuguesa da exposição de sevilha. O júri que classificou os cartazes”.

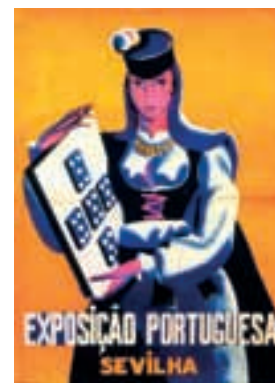


Fig. 260 – Almada de Negreiros, Cartaz para a Exposição Ibero-Americana de Sevilha (1º classificado).



Fig. 261 – Raquel Roque Gammeiro, "O desenho do timbre, classificado em primeiro lugar", recorte de imprensa.

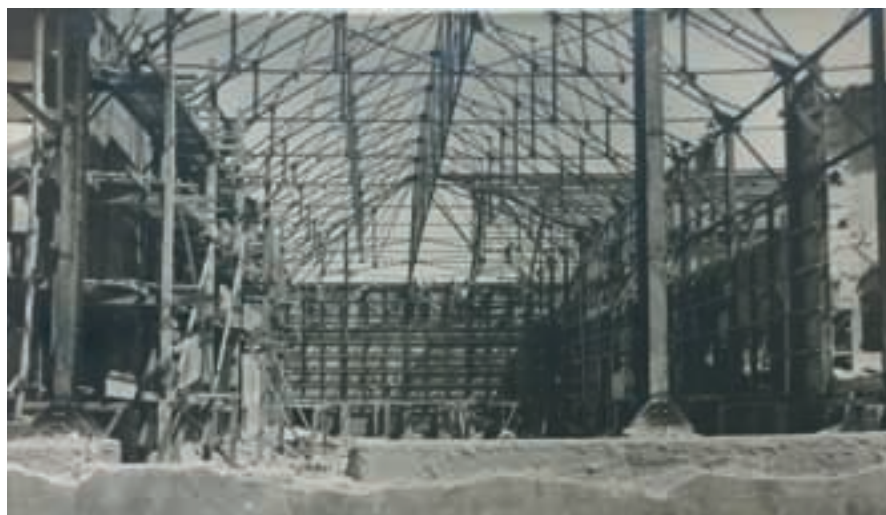


Fig. 262 – Fotografia da construção do Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha.

assim como para o Capitão de Engenharia Fernando Jacome de Castro, se dedicarem ao acompanhamento técnico das obras⁵⁴⁵. Terminados os desenhos finais, procedeu-se à produção das peças metálicas constituintes e encomenda de todos os materiais necessários, e o caderno de encargos foi entregue a 27 de outubro de 1928⁵⁴⁶. A ossatura metálica da parte provisória do pavilhão ficou novamente a cargo da empresa *L. Dargent Lda.*, responsável pela estrutura do Pavilhão das Indústrias de 1922⁵⁴⁷, assim como a cobertura metálica do Salão de Festas, e o vigamento do torreão do corpo definitivo⁵⁴⁸. As cantarias de pedra da parte definitiva foram fornecidas pela empresa Pardal Monteiro, a cerâmica foi encomendada à casa Viúva de Lamego e as inúmeras telhas da *formosa* cúpula central de 26 metros e das outras coberturas foram fornecidas pela Companhia Cerâmica de Telheiras. O pavilhão iria ser ricamente decorado, com a ornamentação quinto-joanina típica no exterior, modelada a partir das "carroçadas" de barro extraídas do parque Eduardo VII, e a azulejaria foi desenhada pelos autores do projeto. No interior, todas as salas seriam merecedoras da atenção dos melhores artistas portugueses, executando frisos decorativos, quadros alegóricos e heráldicos.

A coordenação da decoração interior e exterior estava ao cargo dos arquitetos, enquanto José de Figueiredo ficou responsável por organizar a mostra retrospectiva da arte nacional. Para este fim, selecionou vários objetos e quadros do Museu Nacional de Arte Antiga, e tomou as diligências necessárias no sentido do comissariado pedir empréstimos de objetos ao museu Machado de Castro, documentos e livros da Torre do Tombo, e reposteiros barrocos dos Távora do Palácio da Ajuda, para decorar o salão nobre⁵⁴⁹. A Custódia de Belém, o famoso políptico de São Vicente, de Nuno Gonçalves, as tapeçarias de Pastrana e o sextante utilizado por Gago Coutinho e Sacadura Cabral seriam algumas das obras fundamentais da mostra, evocando uma visão sugestiva do *Portugal marinho, colonial e conquistador* dos séculos XV e XVI⁵⁵⁰.

Para complementar a decoração, Costa Motta tio e sobrinho esculpiram as duas estátuas a serem colocadas em frente ao pavilhão, enquanto Cristino da Silva desenhou o pedestal para a estátua de Gonçalves Zarco, da autoria de António da Costa⁵⁵¹. A par desta mostra retrospectiva, foi organizada uma mostra de Arte Moderna no Palácio de Belas-Artes, onde Portugal teria 200m² disponíveis⁵⁵². Para complementar o esforço nacional, estava ainda a ser preparado um conjunto de publicações: em adição ao catálogo e guia da participação portuguesa da exposição de Sevilha, foi planeado um alargado conjunto de monografias sobre o país – inclusivamente o volume sobre a "Casa Portuguesa" encomendado a Raul Lino.

3.3.2 – A inauguração do pavilhão

A “Semana de Portugal” foi marcada de modo abrangente o 5 de outubro, para a comemoração da inauguração do pavilhão e da participação portuguesa. Dias antes, José de Figueiredo viajou para Sevilha, levando consigo objetos do MNAA para expor⁵⁵³, e ainda objetos de outros museus à consignação⁵⁵⁴. A 20 de outubro de 1929, o rei de Espanha e o presidente da República portuguesa visitam em conjunto o pavilhão de Portugal⁵⁵⁵. O pavilhão de Macau iria ser inaugurado mais tarde, a 28 de outubro de 1929, de pequenas dimensões e de decoração oriental. Sob a atenta direção de Jacome de Castro, em Sevilha e de Silveira e Castro, em Lisboa, a ultimação de todos os pormenores foi cuidadosamente executada. O trabalho dos arquitetos Rebello de Andrade é amplamente elogiado, tanto a nível da arquitetura, quanto na direção da decoração e direção artística da exposição⁵⁵⁶. A imprensa portuguesa seguia atentamente os desenvolvimentos, relatando com afincos o trabalho *febril* dos arquitetos e artistas.

Jorge Barradas, “pintor sugestivo, de admirável colorido e expressão”⁵⁵⁷, em colaboração com Benvindo Ceia, decoraram o salão de festas. Varela Aldemira executou painéis alegóricos, representando os vários continentes, aludindo à exploração marítima portuguesa⁵⁵⁸. Do lado oposto, as três salas coloniais foram decoradas por Eduardo Romero, em colaboração com o Tenente-coronel José Joaquim Ramos. A sala do Comércio foi adornada pelos painéis de Abel Manta e Joaquim Lopes, enquanto os painéis da sala da Indústria seriam executados por Martins Barata, havendo ainda expostos nesta sala quadros de Leitão de Barros. Os painéis das Salas de Agricultura ficaram a cargo de Armando e Vasco Lucena, Martinho da Fonseca e António Quaresma⁵⁵⁹. Lino António, elogiado pela imprensa devido ao “arrojo das concepções estéticas”, executou painéis regionalistas⁵⁶⁰, enquanto Abel Manta e Jorge Barradas surgiram destacados pela sua expressão modernista. A exposição contava ainda com as representações escultóricas de navegadores e colonizadores portugueses, destacando-se as estátuas de *Afonso de Albuquerque*, por Maximiliano Marques, ou *Bartolomeu Dias*, do cinzel de Ruy Roque Gameiro⁵⁶¹.

Na fachada principal, voltada para a “Puerta San Diego”, dois grandes pilares limitavam o largo recinto de acesso ao edifício, ao qual se ascendia por uma ampla escadaria de aspeto palaciano. No corpo central de dois pisos, a larga porta e átrio, encontrava-se sobrepujada pela monumental janela sacada, correspondente à sala de honra, terminando o paramento por um frontão curvo e tendo por remate a cúpula de 26 metros de altura. De um lado e de outro do edifício de-



Fig. 263 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, Fachada Principal.



Fig. 264 – Pavilhão de Macau, Exposição Ibero-Americana de Sevilha, 1929.

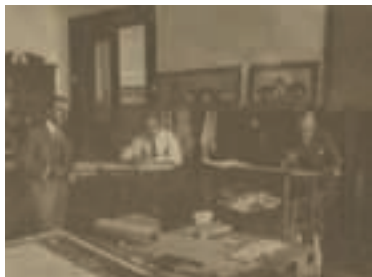


Fig. 265 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade e Engenheiro-construtor Jaime de Castro.



Fig. 266 – “Os que trabalham no Pavilhão Portuguez de Sevilha – António da Costa e a sua obra ‘João Gonçalves Zarco’”.



Fig. 267 – “Os que trabalham no Pavilhão Portuguez de Sevilha – o mestre Pinto celebre artifice modelador, cujo trabalho tem sido duma admiravel dedicação”.



Fig. 268 – “Os que trabalham no Pavilhão Portuguez de Sevilha – Maximiliano Alves e a sua escultura ‘Afonso de Albuquerque’”.



Fig. 269 – “Os que trabalham no Pavilhão Portuguez de Sevilha – Ruy Roque Gameiro e a sua escultura ‘Bartolomeu Dias’”.



Fig. 270 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, “Vista de conjunto”.

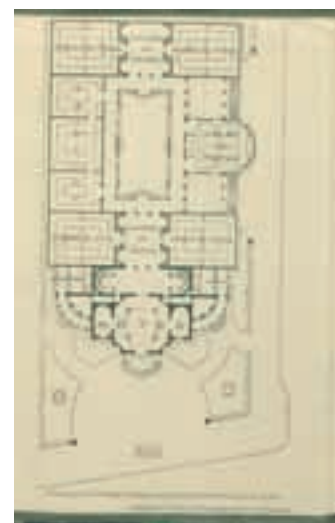


Fig. 271 – Planta do Pavilhão de Portugal, Exposição Internacional Ibero-americana de 1929, Sevilha.

finitivo, como que abraçando-o e ligando as suas partes distintas, desenvolviam-se dois alpendres semi-circulares para a instalação dos serviços de administração, propaganda e turismo, doçarias e outros produtos. Em cada um dos corpos laterais, foram rasgadas duas janelas ligadas por motivos ornamentais do estilo. Os alpendres semi-circulares contavam cinco arcos, dos quais o central dava acesso ao edifício servido por pequenas escadarias. O interior organizava-se num grande átrio, duas salas laterais, seguindo-se um hall com as escadas de acesso ao piso superior. No registo superior, abria-se a galeria, a grande sala de honra, duas outras anexas e várias dependências. Este bloco definitivo foi destinado a expor objetos artísticos e de valor durante o certame, sendo mais tarde remodelado com os expositores fixos e preparado para as novas funções permanentes.

Na fachada voltada para a avenida Portugal, o salão de festas, com uma capacidade para cerca de 260 pessoas nos 240m², encontrava-se ao centro. De cobertura em forma poligonal, era ladeado por dois grupos escultóricos nas passagens para o claustro posterior. Este salão polivalente era acedido através dos pátios laterais e do claustro. Os espaços laterais em arcaria tripartida com portões de ferro, abriam-se ao exterior, através de alguns degraus. As três portas de entrada apresentavam-se coroadas por um frontão cortado, tendo as sobre-portas decorações em painéis de azulejos, desenhados pelos arquitetos e executados pelo italiano radicado em Portugal, Leopoldo Battistini. Os dois alçados restantes a tardoz eram fachadas cegas, para onde não se abria qualquer



Fig. 272 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, “Salão Nobre”.



Fig. 273 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, “O claustro (vista de conjunto)”.



Fig. 274 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, “O claustro visto da parte sul”.



Fig. 275 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, “Exposição de Fotografia” (Galeria de Vendas antes da entrada para a secção de Agricultura).

vão, correndo neles apenas a cornija, beirado e soco decorativos. Todos os cunhais, muito ao gosto quinto-joanino, surgiam marcados por pilastras encimadas por pináculos, a coroar os paramentos.

A parte efêmera destinava-se às restantes instalações, tendo cada grupo a área de 500 m², com exceção do salão de festas com 260 m². Todas estas instalações se agrupavam em redor deste espaço, como suas derivações. A disposição e distribuição destas instalações foi particularmente estudada, de modo a direcionar o visitante a passar pelas galerias de venda dos objetos ou artigos expostos ao transitar de secção. Depois dos espaços que seriam definitivos, onde se encontrava a mostra retrospectiva de arte nacional, encontrava-se a primeira galeria de vendas, a qual dava acesso à secção de Comércio, de um lado, e Indústria, do outro e em frente ao claustro para onde abriam as três salas coloniais. Ao fundo do edifício, as secções de agricultura eram acedidas através da segunda galeria de vendas.

3.3.3 – Depois do encerramento: demolição e permanência

A exposição de Sevilha foi encerrada a 31 de janeiro de 1930, encetando o processo de demolição de parte do pavilhão e encerramento dos assuntos do comissariado. A demolição esteve novamente a cargo da Câmara Municipal de Lisboa, embora não houvesse planos de remontar as partes a suprimir, apenas vender a estrutura e outros materiais de construção⁵⁶². Por esta altura, já havia chegado a Lisboa os pavilhões nacionais que haviam sido erguidos na Exposição Internacional do Rio de Janeiro, de 1922, sendo o das Indústrias da autoria da mesma dupla de arquitetos. As entidades camarárias haviam decidido pela sua remontagem no Parque Eduardo VII, mas sem a supervisão dos Rebello de Andrade. Assim, não fazia sentido pensar-se no novo reaproveitamento de parte da estrutura da construção de Sevilha, ficando apenas de pé, conforme estava pensado de início, o espaço que iria servir de futuras instalações do Consulado de Portugal, na capital da Andaluzia.

No processo construtivo do pavilhão, a madeira foi utilizada de modo a não ter interferência na segurança da parte metálica da estrutura, pois esta estava a suportar todos os madeiramentos e o estafe. As asnas de ferro da cobertura e os painéis de contraventamento eram cobertas por chapas de zinco moldado, ocultas pelas telhas 'à portuguesa'.⁵⁶³ O projeto de ligação do estafe às aplicações em madeira foi realizado tendo em conta o projeto de execução da parte metálica, de modo a facilitar a desmontagem, e assim "nenhum emprego de madeira se fará pois para servir de apoio ao ferro".⁵⁶⁴ A estrutura metálica foi desmontada, pela L. Dargent⁵⁶⁵, e enviada para Lisboa, sendo composta por mais de 900 peças ainda armadas, acompanhadas de 1300 peças soltas, expedidas em novembro de 1930⁵⁶⁶.

A parte permanente foi entregue ao Conselho Nacional de Turismo, depois de realizadas pequenas alterações, segundo o projeto de acabamento dos irmãos Rebello de Andrade⁵⁶⁷. As tapeçarias de Pastrana, representativas das conquistas de Tânger e Arzila, foram desmontadas do salão nobre em abril e devolvidas, em Madrid, após serem *beneficiadas*⁵⁶⁸, e substituídas por um tapete de Arraiolos desenhado pelos arquitetos e executados por Maria Carmina de Heltemin⁵⁶⁹. Foram instalados os expositores e a mostra de Belas-Artes permanentes, assim como a ampliação dos serviços de Turismo.

O comissariado encerrou os seus serviços, devolvendo todos os repositores e objetos emprestados, e ainda organizou o espólio. Este foi enviado para o chefe da Repartição do Comércio, do Ministério do Comércio, Indústria e Agricultura⁵⁷⁰, assim como desenhos emoldurados e todas as peças desenhadas do projeto, um conjunto de 90 documentos gráficos, infelizmente hoje inexistentes no fundo documental do comissariado desta Exposição.



Fig. 276 – Consulado Geral de Portugal em Sevilha (antigo Pavilhão de Portugal), fachada principal, 2008.



Fig. 277 – Consulado Geral de Portugal em Sevilha (antigo Pavilhão de Portugal), Salão Nobre, 2010.

3.4. 1931, os *Pavilhões de Portugal* de Raul Lino

Do concurso para os três pavilhões de Portugal a erguer em Paris, no bosque de Vincennes, em redor do lago Daumesnil, saiu vitorioso Raul Lino. Embora tenha colhido inspiração na arquitetura da época da epopeia dos descobrimentos, confere-lhe ainda um incisivo cariz regionalista das construções quinhentistas do sul do país, como o próprio confessa. Apesar do certame ser de temática colonial, Lino não trabalha a linguagem exótica, adoptando, igualmente, uma feição *universitária*, erudita e refinada. O arquiteto caracteriza os dois pavilhões históricos como “riscados num estilo inspirado das primeiras navegações”, e de uma particular “rudeza primitiva de carácter místico e guerreiro que tam bem se coaduna com a figura do Infante de Sagres”. Já no pavilhão metropolitano adota uma feição mais formal inspirada no “carácter particular dos nossos monumentos do fim do séc. XVI, época em que a nossa colonização atingira o seu apogeu”, e finalmente o edifício de Moçambique e Angola baseia-se nas tradições arquitectónicas do país, “não é antigo nem moderno”⁵⁷¹.

Para além dos pavilhões, foi ainda planeado uma pequena construção destinada a servir de local de prova de vinhos e de apoio à imprensa⁵⁷². De modo a reduzir as despesas, considera-se a hipótese de reaproveitar o recheio do pavilhão de Portugal da Antuérpia, da exposição de 1930⁵⁷³. O orçamento para a representação portuguesa era de facto limitado, tendo sido atribuídos 2.000 contos para a construção dos pavilhões, 2.000 contos para despesas várias com a participação, e ainda outros 2.000 contos destinados à decoração dos interiores.



Fig. 278 – Planta Geral da Exposição Internacional Colonial de Paris de 1937.

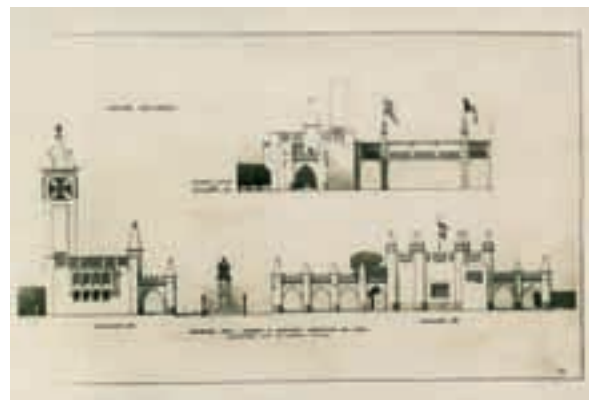


Fig. 279 – Raul Lino, “Fachada sul sobre a Avenida marginal do lago”, Secção Histórica.



Fig. 280 – Raul Lino, Secção Histórica.

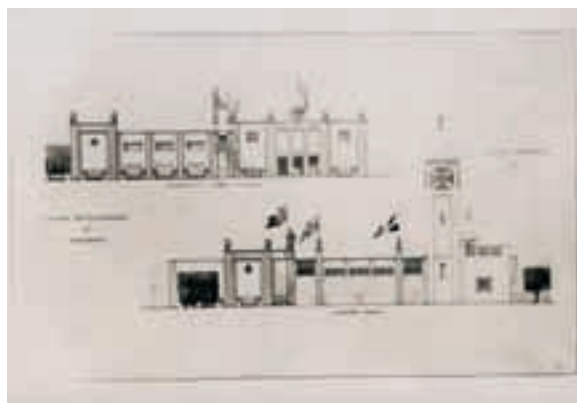


Fig. 281 – Raul Lino, Secção Metropolitana e Comercial.

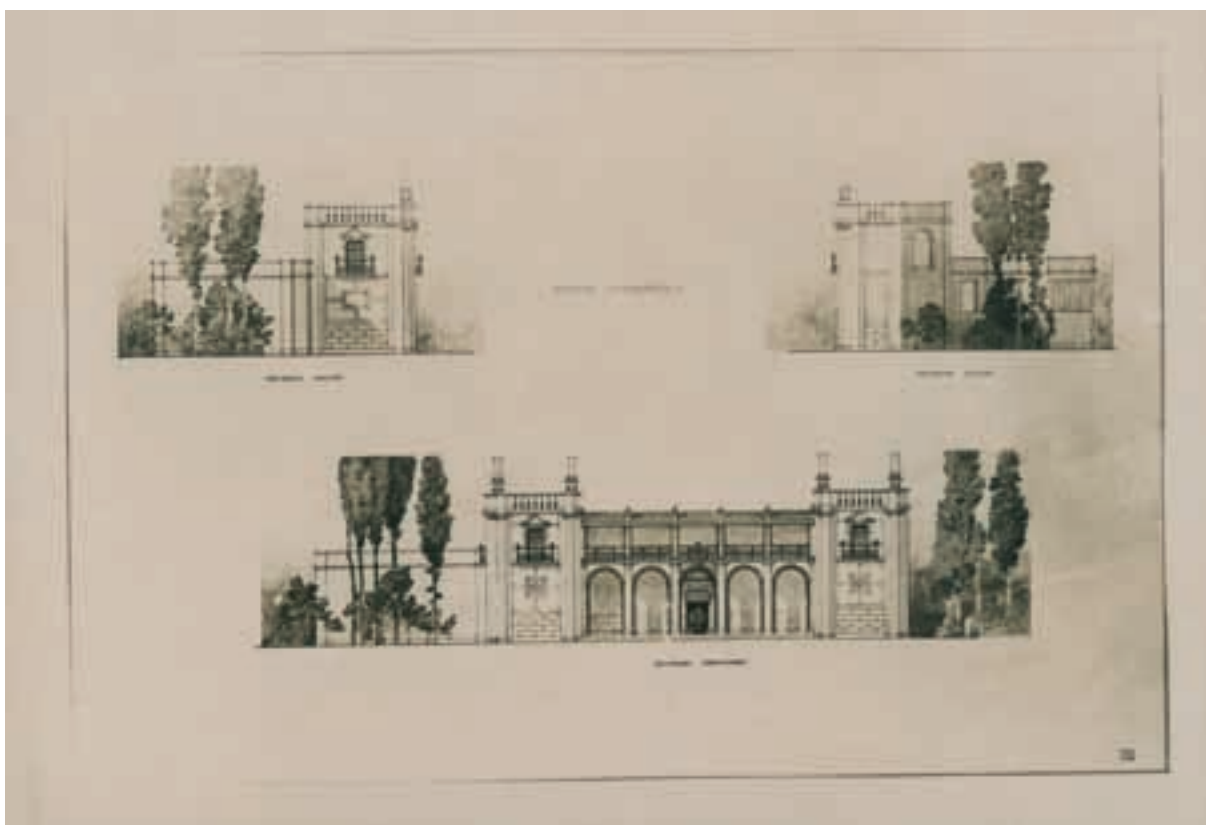


Fig. 282 – Raul Lino, Secção Etnográfica.

3.4.1 – O concurso para a decoração

Após a escolha dos projetos arquitetónicos dos pavilhões e da adjudicação da sua construção à firma *Roiland et Frères*, era necessário planear a decoração interior dos mesmos, juntando “o complemento representativo que só as obras de arte podem fornecer”⁵⁷⁴. Resolveu-se encetar um concurso para o efeito, a pedido da Sociedade Nacional de Belas Artes⁵⁷⁵, aberto a todos os artistas decoradores portugueses, concedendo liberdade na escolha de temas e na sua interpretação. José de Figueiredo, José Pessanha, José Simões d’Almeida sobrinho, António Saúde, Adriano de Sousa Lopes e o autor dos pavilhões, Raul Lino, foram os escolhidos para constituir o júri incumbido de apreciar as obras de pintura, escultura e artes decorativas destinadas a representar Portugal no grande certame colonial.



Fig. 283 – “As condições em que os artistas portugueses podem concorrer à decoração dos Pavilhões”.



Fig. 284 – Reunião do júri dos trabalhos para a Exposição Colonial de Paris.

Por pedido novamente da Sociedade Nacional de Belas Artes, estabeleceu-se a possibilidade de enviar maquetas e esboços ao invés de obras terminadas, com o fim de poupar recursos aos artistas⁵⁷⁶. O concurso foi aberto entre 9 de outubro e 31 de janeiro, dando tempo para possíveis deslocamentos dos artistas às colónias, a fim de colherem inspiração *in loco*. Os trabalhos foram entregues na Sociedade de Geografia, onde seriam avaliados pelo júri e expostos os selecionados. As escolhas do júri recaíram sobre as obras de pintura executadas por Martinho da Fonseca, Abel Manta, Dórdio Gomes, Lino António, António Soares e Jorge Barradas; e as maquetas das esculturas da “Mestiça” de Canto da Maia, destinada ao pavilhão da Secção Metropolitana e Comercial; do Infante D. Henrique, da autoria de Francisco Franco e de Afonso de Albuquerque, da mão de Diogo de Macedo, destinadas a figurar junto à entrada dos pavilhões históricos. É ainda escolhido o trabalho do suíço Friedrich (Fred) Kradolfer, com maquetas de *panneaux* de motivos angolanos⁵⁷⁷, não sem protestos por se ter selecionado um artista estrangeiro⁵⁷⁸.

Outras componentes da decoração, como a serralharia artística, foram dadas por ajuste direto à oficina de Vicente Joaquim Esteves. Este executou uma grade em ferro forjado, “delineado pelo conceituado” Raul Lino, muito elogiado na revista *Arquitectura Portuguesa*⁵⁷⁹. Esta oficina foi ainda responsável pelo fabrico de uma esfera armilar, também desenhada pelo autor dos pavilhões, para ser colocada no topo do pavilhão histórico – à semelhança do Pavilhão de Honra na exposição do Rio de Janeiro em 1922.



Fig. 285 – “Outro quadro do pintor Dórdio Gomes para a Exposição Colonial de Paris”.



Fig. 286 – Estátua de D. Afonso Henriques e Afonso de Albuquerque.



Fig. 287 – “O escultor Diogo de Macedo ultimando o baixo-relevo de Fernão de Magalhães, destinado a decorar o Pavilhão de Portugal na Exposição Colonial de Paris”.



Fig. 288 – “Serralheria Artística – grade em ferro forjado para o Pavilhão Português da Exposição de Paris”.

Esta seria uma componente fundamental do interior dos pavilhões, onde as representações gráficas iriam dar mais vida ao projeto arquitetónico, assim como sedimentar a imagem da força colonizadora portuguesa pretendida. A imagem cultural e artística do país não se confinaria à mostra no bosque de Vincennes, pois José de Figueiredo fez questão de organizar uma outra componente da participação portuguesa, sob a forma de uma exposição de arte nacional a exhibir na Galeria Nacional do Jeu de Paume, no coração de Paris.

3.4.2 – A par dos pavilhões nacionais: a Exposição de Arte Portuguesa no *Jeu de Paume*

Em abril de 1931, no advento da Exposição Colonial, o comissário geral pede oficialmente ao governo português autorização para realizar uma exposição de arte portuguesa, pela mesma altura do certame, nas Tuileries. O diretor do *Jeu de Paume*, Andre Dezarroi, deslocou-se a Lisboa com o intuito de ceder uma sala do seu museu ao diretor do Museu Nacional de Arte Antiga⁵⁸⁰. A missão deste museu passava por dar alojamento condigno e oficial a diversas exposições estrangeiras, e agora apresentava-se uma excelente oportunidade para a vez de Portugal⁵⁸¹. Os Pavilhões *improvisados* não ofereciam as mesmas condições de segurança e conservação para objetos de tão alto valor, e assim o processo tinha ficado suspenso até ser oferecida uma outra solução. A exposição iria realizar-se em junho, e contava-se com a receita das entradas no museu para cobrir todos os custos de envio das peças e sua respetiva instalação⁵⁸². A Direção-geral do Ensino Superior e das Belas Artes aceita o pedido a 30 de abril, colocando o ónus da logística e custos no comissariado geral.

Para o projeto expositivo, a escolha de José de Figueiredo recai sobre arquiteto Guilherme Rebello de Andrade, apesar deste, em conjunto com o irmão Carlos, não terem conseguido vencer Raul Lino no concurso para os Pavilhões de Portugal. Figueiredo nutria, como vimos, um gosto particular pelo trabalho do *atelier* dos dois irmãos. O diretor do Museu de Arte Antiga sublinha a importância de expor em França, lembrando os vários países da Europa a fazê-lo antes de Portugal.

Paris era um dos mais prestigiados centros culturais, consagrando os “que alguma coisa de superior teem a apresentar neste campo”. Figueiredo procurava divulgar a arte portuguesa nos meios internacionais. Depois da experiência que tivera em Sevilha, em 1929, Paris surgia como uma oportunidade única, há muito sonhada pelo museólogo, com o intuito de procurar a afirmação cultural e artística de Portugal, através da exibição de obras-primas criteriosamente selecionadas e obedecendo a um discurso sabiamente planeado⁵⁸³. A juntar a todos estes motivos, o facto de se realizar a exposição em simultâneo com os pavilhões portugueses em Vincennes iria cimentar a participação portuguesa como uma das mais dignas. A exposição iria evocar a iniciação “do movimento de expansão além-mar, movimento que foi a verdadeira origem do mundo moderno”, com arte marcante dessa *grandeza excepcional e esforço homérico*.

“O santuário das relíquias que nos ficaram dos descobrimentos” seria formado pelas quatro tapeçarias de Pastrana, já exibidas em Sevilha; o painel “Cristo a caminho do Calvário”, parte do retábulo quinhentista da capela-mor da Igreja de Jesus, em Setúbal; uma seleção *pictoral* representativa da evolução da arte nos séculos XVII a XIX, onde Columbano teria a honra de uma pequena sala, “só a ele consagrada”⁵⁸⁴. Seria ainda necessário pedir um biombo japonês ao Museu Guimet, mapas e cartas atlânticas exposta também em França, e ainda o Breviário de D. Manuel na Antuérpia.

A exposição “Arte Portuguesa, desde a época dos descobrimentos até ao século XX” foi muito bem recebida, apresentando-se como um triunfo português em Paris e um pretexto para tornar conhecidas várias obras, *arrancadas do esquecimento* por José de Figueiredo. O destaque ia para os “Painéis de Nuno Gonçalves”, um *complemento inteligentíssimo* da nossa representação no certame colonial.

Sousa Lopes, diretor do museu de arte contemporânea e o responsável pelo arranjo da exposição de Belas Artes por ocasião do certame de 1915, em São Francisco, colaborou nesta mostra, para o período contemporâneo, mas foram várias as críticas, pelo critério de escolha apenas contemplar obra póstuma. Vários artistas fizeram ouvir os seus protestos na imprensa, rapidamente rebatidas pela justificação dos limites da exposição, da sua temática e pelo espaço cedido, “tanto mais que, muitos deles, embora queiram, não estão ainda a despacho na alfândega da imortalidade”⁵⁸⁵.

Por ocasião da inauguração da exposição, foram concedidos passaportes para França a José de Figueiredo, na qualidade de organizador da “Exposição Cultural de Paris”, a Guilherme Rebello de Andrade, encarregado de dirigir o projeto de interiores das duas salas do Jeu de Paume, e a alguns funcionários do Museu Nacional de Arte Antiga, com a missão de acompanhar e auxiliar na disposição das peças⁵⁸⁶. O comissariado dispunha de levantamentos dos espaços com medidas em planta e corte⁵⁸⁷.

Aquando da inauguração da exposição, a 23 de maio⁵⁸⁸, esta colaboração foi louvada, onde se atribuía grande parte do sucesso à valorização das obras de arte pela forma como haviam sido dis-



Fig. 289 – “Um grande triunfo de Portugal em paris”.



Fig. 290 – Vistas do interior da exposição de Arte Portuguesa no Jeu de Paume, 1931.



Fig. 291 – Festa de inauguração da exposição de Arte Portuguesa no Jeu de Paume, 1931.

postas. Sublinham-se os predicados e a experiência do “distinto artista”⁵⁸⁹ Guilherme Rebello de Andrade, colaborador muito próximo de Figueiredo que, já em Sevilha, havia interpretado, em pleno, o discurso museográfico deste, encontrava-se, então envolvido no projeto de extensão do Museu Nacional de Arte Antiga. A exposição no Jeu de Paume assumiu-se como uma excelente oportunidade para promover os planos de extensão do museu português, onde o importante crítico de arte e conservador francês, René-Jean (1879-1951) louvou o projeto como uma *nova estrada larga ao mundo*⁵⁹⁰.

3.4.3 – Portugal, depois de descobrir o mundo, acaba de conquistar Paris⁵⁹¹: ecos da participação nacional

O grande certame foi inaugurado a 6 de maio de 1931, levando a um *metamorfosar* da cidade num *amontoado de colónias*, onde a Paris cosmopolita se transformou numa cidade universal⁵⁹². Embora os pavilhões de Portugal ainda não estivessem concluídos⁵⁹³, o andamento das construções avançava rapidamente. Em março, os exteriores estavam já terminados⁵⁹⁴, faltando as



Fig. 292 – “Seguiram para Paris Coronel Silveira e Castro (ao centro), Raul Lino (à esquerda), e engenheiro Jacome de Castro”.

contribuições artísticas dos vários decoradores escolhidos e a montagem dos diversos mostruários. Semelhante a certames anteriores, o design de alguns stands estiveram a cargo de arquitetos, como o stand dos Caminhos de Ferro de Benguela, da autoria dos irmãos Rebello de Andrade⁵⁹⁵.

Raul Lino acompanhou de perto os trabalhos finais de construção dos “seus” pavilhões, viajando para Paris por ocasião do certame. Foi-lhe, na altura, concedido um passaporte com validade não só para França, mas também para a Bélgica e Alemanha, durante o período da exposição, permitindo ao arquiteto usufruir da localização estratégica da cidade de Paris e das boas ligações viárias, tornando acessíveis a realização de viagens rápidas aos outros dois países⁵⁹⁶.

Entretanto a imprensa portuguesa queixava-se de falta de informação, talvez porque só então despertara para o evento: “O pavilhão de Portugal cujo projeto ainda se conserva num misterioso segredo – ou para tornar a surpresa agradável ou para encobrir vergonhas aos nossos olhos – é ignorado no nosso país”⁵⁹⁷, escrevia na altura o jornalista do *Notícias Ilustrado*, recorrendo à revista *L’Illustration* para obter uma imagem do pavilhão e pormenores explicativos da sua conceção, visto Raul Lino ter escrito um artigo, para o periódico francês, detalhando a arquitetura dos pavilhões.

Estes ficaram prontos quase três semanas após a abertura da exposição, sendo inaugurados no dia do 5º aniversário da Revolução de Braga de 1926, com um discurso do Presidente da República, Óscar Carmona⁵⁹⁸. Publicam-se, então, na imprensa nacional várias fotografias dos exteriores e interiores dos pavilhões, apelidando a arquitetura de *histórica* e *sincera*⁵⁹⁹.

Raul Lino teve de lidar com um terreno de difícil implantação junto ao lago Dumesnil. Este “estava, pela sua natureza, retalhado em várias parcelas – cortado por uma larga avenida e guarnecido de grupos de velhas árvores –, circunstância que obrigou também a dividir a nossa sessão, havendo que criar vários pavilhões para bem se poder utilizar o terreno disponível e obter assim a totalidade da área requerida”⁶⁰⁰. Contudo, a divisão da nossa representação em diversas secções e a apetência natural do arquiteto para a junção modelar de diferentes corpos, permitiu uma interessante solução articulada de quatro pavilhões e um pequeno “quiosque” para prova de vinhos. Os denominados “Históricos” apresentavam dois corpos “A” e “B”, com dois pisos cada, separados entre si com alguma distância diluída pelo grande padrão e em cujo fuste se lia a frase “HIC EST PORTUGAL”⁶⁰¹.

O pavilhão “A” era dominado por uma torre de secção quadrangular, com 35 metros de altura, ostentando monumentais cruces da Ordem Militar de Cristo, em esmalte, obedecendo às cores heráldicas de prata e escarlata, para captar a atenção dos visitantes, por entre o denso arvoredo do local⁶⁰². A encimar a torre, formas cónicas inspiradas nas chaminés do Palácio da Vila de Sintra, e tão ao gosto de Lino, apresentavam-se num conjunto de cinco preenchendo os ângulos e o centro, sendo esta última maior e coroada por uma esfera armilar em ferro forjado. O corpo desta construção quadrangular era fenestrado por janelas de feição mourisca e de cobertura em terraço, com guarda vazada. À maneira de uma galilé, Lino faz anteceder a porta do pavilhão de um vestíbulo quadrangular ameadado, com proeminentes formas cilíndricas nos ângulos, perfazendo uma composição modular que irá reproduzir em número de 4 de cada um dos lados do pavilhão Histórico “B”, um interessante “sofisma” que permitiu o alargamento das nossas instalações⁶⁰³.

Esta composição toma inspiração na Ermida de São Brás de Évora e vai enquadrar o corpo central cujas formas surgiam marcadas por contrafortes cilíndricos a fazer lembrar a ermida alentejana de São Sebastião, em Alvito, como já foi referido. A entrada principal fazia-se através de um exuberante portal de formas manuelinas, sobressaindo os salientes cogulhos e as fivelas da Ordem da Jarreteira, bebidas na decoração do muro poente e respetiva janela da Sala do Capítulo do Convento de Cristo, em Tomar.

“Do lado oposto da avenida, na posição mais ingrata do terreno que nos foi destinado”⁶⁰⁴, erguia-se a construção que albergava a secção Etnográfica⁶⁰⁵, serviços de secretariado, e uma re-



Fig. 293 – Pavilhões de Portugal na Exposição Internacional Colonial de Paris, c.1930, fotografia da construção.



Fig. 294 – Pavilhões de Portugal na Exposição Internacional Colonial de Paris, c.1930, fotografia da construção.



Fig. 295 – Pavilhões de Portugal na Exposição Internacional Colonial de Paris, c.1930, fotografia da construção.



Fig. 296 – Pavilhões de Portugal na Exposição Internacional Colonial de Paris, c.1930, fotografia da construção.



Fig. 297 – Pavilhões de Portugal na Exposição Internacional Colonial de Paris, c.1930, fotografia da construção.



Fig. 298 – Pavilhões de Portugal na Exposição Internacional Colonial de Paris, c.1930, fotografia da construção.



Fig. 299 – Pavilhão Histórico A, perspectiva do lago Daumesnil.



Fig. 300 – Raul Lino, “Fachada sul sobre a Avenida marginal do lago”, Pavilhão A da Secção Histórica.



Fig. 301 – Raul Lino, “Fachada sul sobre a Avenida marginal do lago”, Pavilhões A e B da Secção Histórica.



Fig. 302 – Raul Lino, Pavilhão B da Secção Histórica.



Fig. 303 – Raul Lino, Pormenor do Portal principal, Pavilhão B da Secção Histórica.



Fig. 304 – “Trabalho de Costa Mota para a Exposição Colonial de Paris”.

apresentação resumida das nossas colónias, com exceção de Angola e Moçambique. Para este pavilhão, Raul Lino optou por uma mudança de linguagem, inspirando-se na arquitetura maneirista de finais do século XVI. O alçado principal, marcado nos lados por dois corpos salientes de planimetria ortogonal, exibiu uma *loggia* cujo primeiro registo era ritmado por cinco arcos de volta perfeita, intercalados por pilastras, onde assentavam as colunas da varanda do andar superior, em tudo semelhante à solução quinhentista do Paço Episcopal de Coimbra. Com apenas esta fachada mais visível, os outros alçados tinham um tratamento mais livre, coordenados pela “planta abtrusa” nas palavras do próprio Lino e justificada pelas condições do terreno⁶⁰⁶.

Lino desenhou ainda o pavilhão Metropolitano e Comercial, onde igualmente se podiam apreciar os ricos predicados das províncias de Angola e Moçambique. Este ficava fronteiro ao primeiro pavilhão Histórico, ao qual se encontrava ligado através de uma galeria aérea projetada sobre a Avenida Marginal do Lago. A construção desdobrava-se em dois corpos assimétricos, mas retilíneos, marcados, nos seus vários tramos, por pilastras encimadas por urnas decorativas. A entrada fazia-se por três grandes arcos revestidos de mármore de Estremoz “que põe aqui uma nota de nobreza pela simples preciosidade do material autêntico”⁶⁰⁷. O exterior deste pavilhão foi, segundo as palavras de Lino, “tratado com maior liberdade; não obedecendo a qualquer ordenação histórica” e,



Fig. 305 – Raul Lino, Pavilhão da Secção Etnográfica.



Fig. 306 – Raul Lino, Pavilhão da Secção Metropolitana e Comercial.

como faz questão de sublinhar, “tampouco, porém, acusa qualquer tendência internacionalista como a que anima muitas das modernas construções”. Ainda assim, o arquiteto imprimiu-lhe “um certo nacionalismo que o aproxima sem nenhum abalo dos outros pavilhões portugueses”⁶⁰⁸.

O arquiteto projetou ainda um pequeno pavilhão octogonal que servia para provas de vinhos e cafetaria, “no estilo das construções recreativas de antigas quintas portuguesas do século XVI, decorado com imitação de embrechados”. A descrição do próprio Lino refere que este pequeno pavilhão possuía três portas comunicantes com o terreno ajardinado em volta, e nos intervalos desenhou carrancas de onde caia “espadanas de água para dentro de tanquinhos guarnecidos de plantas”⁶⁰⁹.

Raul Lino foi particularmente cuidadoso com alguns pormenores decorativos, como os já citados elementos em ferro forjado, os frisos esgrafitados ou os painéis de azulejo que desenhou para o Pavilhão Metropolitano e Comercial e para o da Secção Etnográfica. Para o primeiro, concebeu três grandes painéis ilustrados com momentos decisivos na história da nossa navegação e comércio colonial: a dobragem do Cabo da Boa Esperança, o descobrimento do Brasil e o exercício intenso do nosso comércio no Japão, notando-se neste último uma inspiração próxima da arte namban. Para a *loggia* do segundo pavilhão, escolheu quatro episódios da história da nossa ação colonizadora e que se prestavam, “pelo pitoresco do assunto a ser tratados nesta técnica ligeira”⁶¹⁰.

O balanço final da exposição foi francamente positivo, com excelente visibilidade e com um bom número de visitantes. Os principais responsáveis pela mostra nacional: o comissário-geral, o



Fig. 307 – Raul Lino, Pavilhão de degustação de vinhos, c. 1931.



Fig. 308 – Raul Lino, pormenores construtivos dos Pavilhões de Portugal.



Fig. 309 – Raul Lino, pormenor do painel de azulejos dos Pavilhões de Portugal.



Fig. 310 – Raul Lino, Pavilhões da Secção Histórica, fotografia, 1931.



Fig. 311 – Raul Lino, vista lateral do Pavilhão B da Secção Histórica, fotografia, 1931.



Fig. 312 – Raul Lino, fachada principal do Pavilhão B da Secção Histórica, fotografia, 1931.



Fig. 313 – Raul Lino, Pavilhão da Secção Metropolitana e Comercial, fotografia, 1931.



Fig. 314 – Raul Lino e José de Figueiredo em frente do Pavilhão B da Secção Histórica, fotografia, 1931.

diretor artístico da exposição do Jeu de Paume e o arquiteto responsável pelos pavilhões veem o seu trabalho amplamente elogiado, e são condecorados pelo Presidente da República, com as grã-cruzes da Ordem de Cristo atribuídas a Silveira e Castro e José de Figueiredo, enquanto Raul Lino foi agraciado com a Ordem de S. Thiago da Espada.

Apesar do clima geral de euforia, ainda surgiram algumas vozes divergentes quanto à estratégia utilizada. Questionava-se se não teria sido melhor criar, ao invés da *reconstrução*, um ícone arquitetónico colonial, ou se teria sido mais eficaz concentrar os esforços em apenas um ou dois pavilhões⁶¹¹. Contudo, prevalece a apreciação favorável e fala-se, mesmo, no “triunfo inegável dos métodos portugueses de colonização”⁶¹², e até os reis da Bélgica fizeram chegar palavras *muito agradáveis* ao comissariado português após a sua visita⁶¹³. Aquando do encerramento da exposição, em novembro de 1931, o ministro das Colónias Armindo Monteiro desloca-se a Paris para a ocasião. Equaciona-se a hipótese de utilizar os conteúdos expositivos e o próprio discurso museográfico suportado pela conceção arquitetónica dos pavilhões para um futuro museu das colónias. Embora se tenha especulado bastante sobre possíveis locais de implantação⁶¹⁴, os planos saem gorados.

3.5. 1937, o Pavilhão de Portugal de Keil do Amaral

Portugal vai elevar um *gracioso pavilhão de tradição nacional* na Exposição Universal de Paris em 1937, escrevia o *Diário da Manhã* em junho desse ano⁶¹⁵. O projeto do jovem arquiteto Francisco Keil do Amaral havia convencido o júri, num momento de afirmação de uma nova perspetiva da arquitetura nacional, onde o moderno devia ter inspiração nacional.

No plano ideológico o enquadramento era perfeito, pois António Ferro desejava assumir, abertamente, um compromisso entre a modernidade e a tradição – o mote de toda a participação portuguesa. Enquanto países como Inglaterra e Japão não pretendiam desviar-se do propósito industrial do certame, outros países como a Holanda, Dinamarca ou Itália entendiam o cariz da exposição como um programa mais elástico, onde Portugal também se poderia enquadrar⁶¹⁶. “Não haverá acaso Arquitectura, Escultura, Poesia, na sua construção de um régimen novo?”⁶¹⁷ questiona Ferro, apresentando o conceito de *Estado Novo* em estreita relação com a produção artística contemporânea. Pretende-se passar uma imagem simultaneamente de progresso, da modernidade na dimensão das Obras Públicas, a par da missão social nas colónias ultramarinas, e o retrato de um Portugal tradicional, popular, orgulhoso da sua História⁶¹⁸. Era importante definir claramente esta dualidade de imagem e traduzi-la na arquitetura do pavilhão nacional a erguer à beira do Sena.

3.5.1 – “Todos os colaboradores são poucos para realizar uma exposição. Mas todos esses colaboradores devem formar-se numa só vontade”⁶¹⁹ – a construção do pavilhão nacional

Segundo Keil do Amaral, este projeto já de si “voluntariamente modesto”⁶²⁰ pela verba destinada – 900 contos dos 5 mil destinados à participação –, tornou-se ainda mais humilde durante o processo de construção. Restrições orçamentais, temporais e de área condicionavam o empreendimento, tornando inexequível um pavilhão monumental ou ostensivo. A construção terá sido apelidada “Casa de Portugal”⁶²¹, não só pelas suas dimensões, mas ainda pela sensação transmitida pelo programa expositivo, de um país com uma longa tradição, mas ainda assim cosmopolita o suficiente para se apresentar na margem do Sena com contemporaneidade.



Fig. 315 – Planta geral da Exposição Universal de Paris de 1937.

O arquiteto terá realizado algumas alterações sobre o anteprojeto aprovado em concurso, sem o alterar visivelmente, certamente obedecendo a diretrizes específicas do comissariado⁶²². Aprovado o projeto, foi executada a maquete final, exposta na cerimónia do lançamento da primeira pedra da construção, a 24 de novembro de 1936, onde esteve presente Gama Ochoa, ministro de Portugal em Paris⁶²³. Na convenção firmada entre António Ferro e o Comissário Geral E. Labbé⁶²⁴, os arquitetos Viret e Marmorat iriam colaborar em estreita *liaison* com Jorge Segurado, delegado técnico do Pavilhão e que na altura era já reconhecido pelos projetos dos Liceus Júlio Henriques, em Coimbra (com Carlos Ramos e Adelino Nunes) D. Filipa de Lencastre, em Lisboa (com António Varela) e da Casa da Moeda, na capital⁶²⁵. Embora Keil fosse o autor do projeto, este arquiteto apenas tinha a experiência de construção adquirida no seu tempo em Atelier de Carlos Ramos e no Instituto



Fig. 316 – Francisco Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal visto do Sena, Exposição Universal de Paris de 1937, aguarela de Keil do Amaral.



Fig. 317 – Francisco Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal visto da Avenida de Tóquio, Exposição Universal de Paris de 1937, aguarela de Keil do Amaral.

Pasteur (Porto, 1933-35), sendo vantajosa a colaboração de Segurado, 12 anos mais velho, e a assistência constante dos arquitetos franceses, enviando relatórios sobre a construção das fundações e ossatura, desta vez, em betão armado e alvenaria de tijolo, tanto para o Pavilhão como para o restaurante português⁶²⁶.

Com o avanço da construção, foi necessário estudar criteriosamente o interior, a nível de percurso expositivo, elementos a expor e materiais gráficos a produzir. A comissão executiva, da qual faziam parte António Ferro, Júlio Cayola, Manuel Homem de Melo e António Eça de Queiroz⁶²⁷, organizou reuniões de ‘estudo das possibilidades’, das quais ainda participaram Jorge Segurado, Reynaldo dos Santos e Cottinelli Telmo, cerca de um ano antes de vir a integrar a comissão de organização para a *Exposição do Mundo Português*⁶²⁸. Ferro demonstra preocupação com a evolução da *arte de expor*, procurando marcar a diferença das exposições ‘bric-à-brac’, do pavilhão como contentor de objetos, onde “para se avaliar a riqueza duma exposição contava-se o número de vitrines e de objectos expostos”⁶²⁹.

De facto, pretendia-se renovar completamente o antigo modelo de mostruários e *stands*, estabelecendo um claro fio condutor narrativo das políticas do *Estado Novo* para as diversas áreas, ao invés de uma mostra de produtos desagregados. Criticava-se não só o desfasamento entre o aspeto interno das exposições e dos pavilhões nacionais, mas também o facto de não “serem o legítimo e digno cartaz das nossas artes e indústrias”⁶³⁰. O comissário reforça constantemente o seu propósito de transformar o pavilhão de Portugal num “filme documentário em nove salas”, gráfico e expressivo⁶³¹.

O suporte arquitectónico deste ‘documentário’ foi pensado como uma obra discreta, “despretensiosa mas equilibrada, sem querer inovar, mas também sem ficar demasiadamente para trás

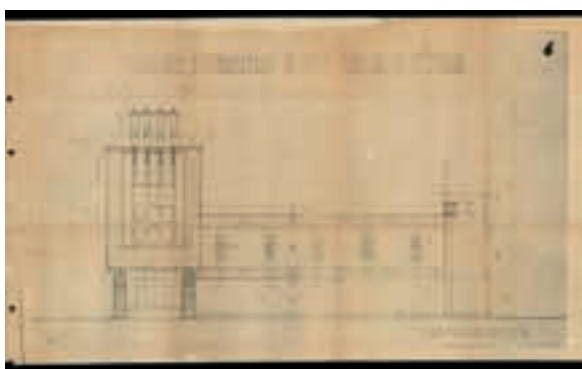


Fig. 318 – Francisco Keil do Amaral, Alçado da margem do Sena, Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Paris de 1937.



Fig. 319 – Francisco Keil do Amaral, Alçado da Avenida de Tóquio, Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Paris de 1937.

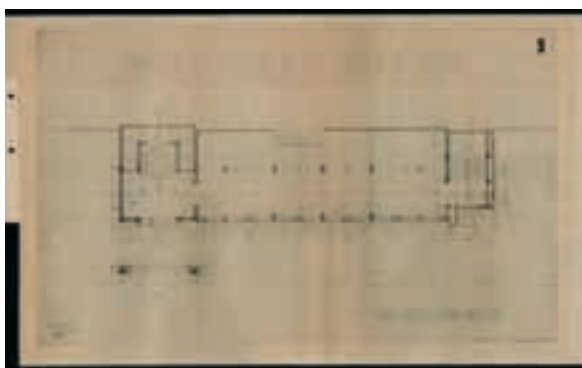


Fig. 320 – Francisco Keil do Amaral, Planta à cota da margem do Sena, Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Paris de 1937.



Fig. 321 – Francisco Keil do Amaral, Planta à cota da Avenida de Tóquio, Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Paris de 1937.

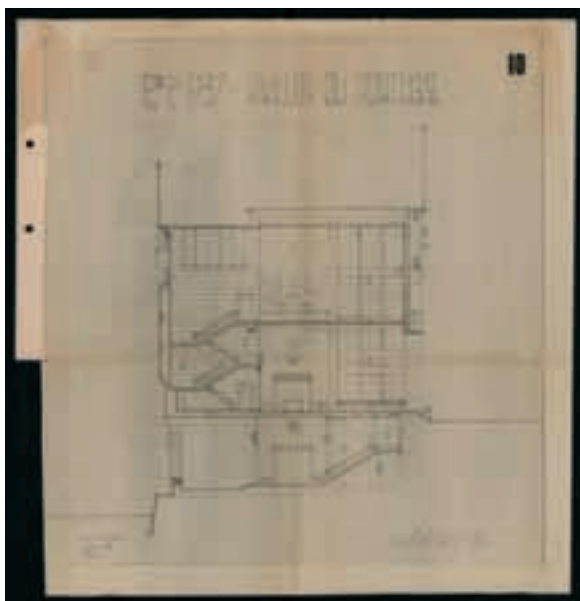


Fig. 322 – Francisco Keil do Amaral, Corte AB, Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Paris de 1937.

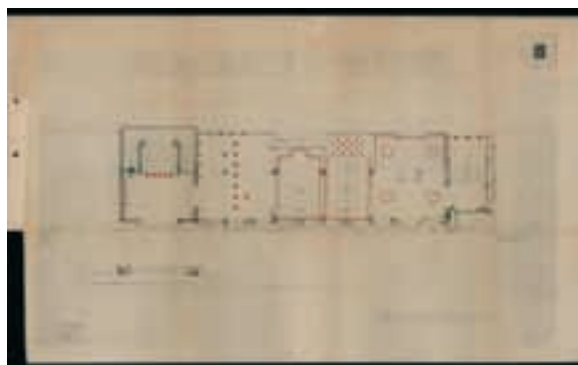


Fig. 323 – Francisco Keil do Amaral, Planta à cota da margem do Sena com indicação dos pontos de luz, Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Paris de 1937.

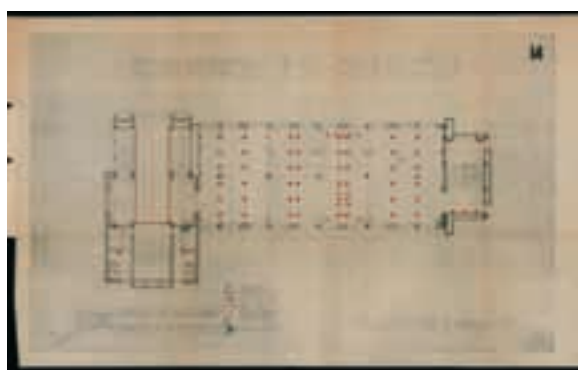


Fig. 324 – Francisco Keil do Amaral, Planta à cota da Avenida de Tóquio com indicação dos pontos de luz, Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Paris de 1937.

em relação à época em que vivemos”⁶³². O projeto escolhido tinha sem dúvida elementos contemporâneos, onde a conjugação dos três volumes, ocupando uma superfície total de 1.600m², eram complementados por elementos decorativos, evocativos da tradição da arquitetura portuguesa.

O primeiro volume, de cota mais elevada, albergava os acessos, instalações técnicas e a sala de honra; esta última decorada pela estátua do Presidente da República, Óscar Carmona, obra de Francisco Franco. Conferia acesso ao terraço sob o corpo principal de exposições, cumprindo a função de local de prova de produtos e para festas. Este volume central era constituído por dois pisos, com oito salas de exposição, completado por um terceiro elemento de conexão entre os dois registos. Preten-



Fig. 325 – Fotografia da construção do Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Paris de 1937.



Fig. 326 – Fotografia da construção do Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Paris de 1937.

dia-se acomodar todas as dependências do modo mais racional possível, aliado a uma grande facilidade de circulação para os visitantes – e a *sequência lógica* das várias secções. A entrada fazia-se pelo corpo alto, a partir da avenida de Tóquio. No vestíbulo principal, os visitantes deparavam-se logo com a estátua de Oliveira Salazar, em traje académico, preparando o tom geral desta obra de mensagem, simultaneamente propagandística em termos nacionais e aparentemente neutral face à já agitada situação internacional, em vésperas do rebentamento do segundo conflito bélico mundial.

A decoração interior, produto coeso da visão de António Ferro, segue o mesmo espírito de simplicidade, mas com uma narrativa bem pensada para expor um Portugal apostado na modernidade, sem, contudo, perder as suas referências históricas e populares. Inicia-se aqui uma colaboração estreita entre o autor do projeto, o jovem Keil do Amaral, o diretor técnico da sua construção, Jorge Segurado e uma miríade de artistas, decoradores e escultores – muitos deles já com experiência em exposições internacionais, tendo sido contemplados no concurso da decoração para o certame de 1931. Escolhidos a dedo por Ferro, bem coadjuvado por Alberto Eça de Queirós, diretor-adjunto, forma-se uma grande equipa de colaboradores coordenada por Segurado, naquele que seria o grande ensaio para a comemoração dos Centenários, em 1940: pintores-decoradores Carlos Botelho, Emérico Nunes, José Rocha, Paulo Ferreira e Tom (Tomaz de Mello), sem esquecer as grandes produções individuais de frescos e painéis alegóricos dos pintores Abel Manta, António Soares, Camarinha, Dordio Gomes, Eduardo Malta, Estrela Faria, Francis Smith, Jorge Barradas, Júlio Santos, Lino António e Maria Keil; escultores-decoradores como António de Azevedo, António Duarte, Luíz Fernandes e Henrique de Bettencourt⁶³³.



Fig. 327 – Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal visto da Avenida de Tóquio, Exposição Universal de Paris de 1937.

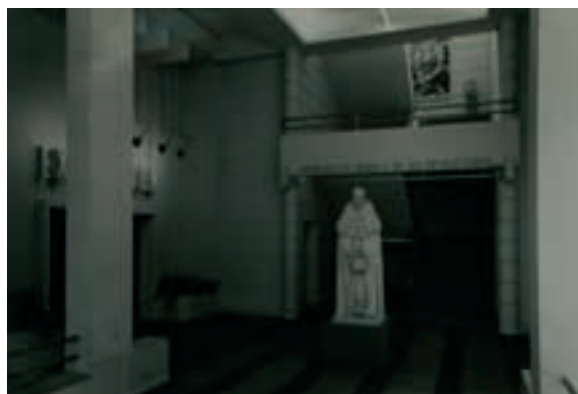


Fig. 328 – Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal, Vestíbulo de entrada com estátua de Oliveira Salazar por Francisco Franco, Exposição Universal de Paris de 1937.



Fig. 329 – Festa de inauguração do Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Paris de 1937.

Barata Feio e Canto da Maya ocuparam-se dos baixos-relevos na fachada da avenida de Tóquio, evocando as glórias marítimas do país. Passando o vestíbulo, a primeira sala abria com expressivos relevos e diagramas alusivos à orgânica e programa do *Estado Novo*, bem como ao equilíbrio das finanças públicas. Seguia-se a Sala das Realizações com a obra do regime em prol do progresso e fomento do país. No piso inferior, as escadas encontravam-se decoradas com bonecas alegóricas vestidas a rigor, com trajes regionais, assinalando a entrada na sala da coleção de Arte Popular, uma das mais consignadas do certame e com a qual António Ferro teve particular atenção. Muitos objetos de faiança, olaria, cobre, cortiça, rendas e bordados encontravam-se expostos, alguns deles emprestados por particulares. Neste piso, desenham-se ainda a sala das Riquezas, Ciência e Turismo, com fotomontagens de Mário Novais e um painel de Fred Kradolfer e Bernardo Marques. Na Sala das Colónias, muitos objetos de arte africana, emprestados pela Sociedade de Geografia de Lisboa, decoravam o espaço enobrecido pelo sextante do Almirante Gago Coutinho e pelo baixo-relevo do malgrado escultor Ruy Gameiro (falecido em 1935), destinado ao monumento ao Infante D. Henrique, no polémico projeto dos irmãos Rebello de Andrade, reproduzido pela oficina Viana e Costa⁶³⁴.



Fig. 330 – Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal, Sala das Realizações, Exposição Universal de Paris de 1937, fotografia de Mário Novais.



Fig. 331 – Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal, Sala Arte Popular, Exposição Universal de Paris de 1937, fotografia de Mário Novais.



Fig. 332 – Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal, Sala do Turismo, Exposição Universal de Paris de 1937, fotografia de Mário Novais.



Fig. 333 – Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal, Baixo-relevo de Ruy Gameiro, Exposição Universal de Paris de 1937, fotografia de Mário Novais.

3.5.2 – “Tudo nelle é encantador, feliz, methodico e concordante como o espírito que o imaginou”⁶³⁵ – apreciações ao pavilhão

O Pavilhão de Portugal foi oficialmente inaugurado a 10 de Junho de 1937, respeitando o orçamento global. Apesar do deslize financeiro da construção, de mil e setecentos contos para dois e cem, o da decoração ficou abaixo dos mil cento e quarenta alocados⁶³⁶, recebendo uma recepção calorosa geral, onde inclusivamente o coronel Silveira e Castro, Comissário Geral dos três certames anteriores, expressou as suas felicitações com o êxito obtido⁶³⁷. A participação portuguesa seria financiada através de venda de publicações e artigos, anúncios publicitários, festas, e com a renda do restaurante abastecido de produtos portugueses.

A grande festa nacional celebrou-se no pavilhão, a 28 de junho, véspera do dia de São Pedro, precisamente sobre o tema dos “Santos Populares” para a qual se convidaram todas as outras delegações. Mas as nossas manifestações culturais e propagandísticas projetaram-se, também, para fora do pavilhão nacional, com a festa de Gala a 17 de outubro no teatro do Champs Elysées, onde atuaram os mestres Vianna da Motta e Freitas Branco e os conceituados atores Mirta Casimiro e Eugénio Salvador, sem esquecer a participação do folclore português, muito apreciado pelo público. Dias depois (22 de outubro) Ferro havia de promover uma conferência nos Musées Royaux de Beaux-Arts sobre *Salazar, sa vie, son oeuvre*, com o claro objetivo de dar a conhecer o perfil do ditador português. As iniciativas de propaganda ideológica passaram ainda pela exibição, na sala Pleyel, a 4 de outubro, da película *A Revolução de Maio*, de António Lopes Ribeiro⁶³⁸.

Atribui-se o sucesso da participação portuguesa neste certame no comando único de António Ferro. Com autoridade total sobre os conteúdos a apresentar e os colaboradores a escolher, foi possível executar um plano unitário. Louva-se o trabalho de Keil do Amaral, onde este se libertou do “tradicionalismo” passadista e soube erguer uma obra simultaneamente moderna e portuguesa, de traços arrojados com características evocadoras na nacionalidade – “fugindo porém ao velho estilo já classificado de *estilo caravela*”⁶³⁹. Estes moldes estão patentes nos mais pequenos detalhes, executados pelos vários colaboradores. A imprensa reconhecia o facto de tanto o comissário, como o arquiteto-chefe, o arquiteto-delegado técnico e os artistas colaboradores, todos terem “trabalhado como um único homem” – só assim tornando possível o Pavilhão de Portugal deixar de ser um mero expositor, e metamorfoseia-se numa narrativa, agora o veículo da mensagem do *Estado Novo*.

3.5.3 – Keil do Amaral e a experiência de Paris

A obra do jovem Keil do Amaral “marca um momento de dupla ruptura”, nas palavras de Ana Tostões, corte com o início da carreira do arquiteto e com a tradição das representações lusas nos certames internacionais anteriores⁶⁴⁰. Apesar das manifestas concessões de referências a símbolos nacionais, este pavilhão marcou um ponto de charneira na arquitectura contemporânea portuguesa, um fôlego de modernidade nunca antes visto nos Pavilhões de Portugal e em técnicas expositivas.

Destaca-se a preocupação com a disposição dos diferentes focos de luz, combinados harmoniosamente e dispostos tendo em atenção o projeto decorativo. O mesmo preceito é aplicado a outros elementos construtivos, onde as vigas depuradas do vão de escadas dão lugar a vigas de madeira com cornijas de ligeiros entalhes na secção popular. A coesão e harmonia interior transpara para o exterior, onde a arcada da sala surge desenhada na fachada. Num esboço inicial da sua proposta, Keil desenhava esta secção da fachada num plano contínuo de vidro, alterado para a feição final aquando a entrega do projeto. Passível de ser visto como uma concessão para o júri supostamente conservador, deve-se ainda considerar as restrições orçamentais e a necessidade de uti-



Fig. 334 – Festa de inauguração do Pavilhão de Portugal (vista das escadas), Exposição Universal de Paris de 1937.



Fig. 335 – Festa do Dia de Portugal (vista do terraço do Pavilhão), Exposição Universal de Paris de 1937, fotografia de Mário Novais.



Fig. 336 – Festa do Dia de Portugal (vista do bar), Exposição Universal de Paris de 1937, Fotografia de Mário Novais.



Fig. 337 – Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal, Sala das Obras Públicas, Exposição Universal de Paris de 1937, fotografia de Mário Novais.



Fig. 338 – Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal, Sala do Estado, Exposição Universal de Paris de 1937, Fotografia de Mário Novais.



Fig. 339 – Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal, acesso vertical, Exposição Universal de Paris de 1937.

lizar a parede como suporte expositivo. Embora possa ser um dos “elementos e formas que, noutras condições, com mais liberdade de acção, não se teriam empregado”⁶⁴¹, deve reconhecer-se a modernidade do gesto de replicar a volumetria das arcadas do interior para o exterior – em oposição a categorizar a parede de vidro como moderna e a arcada conservadora.

Os certames representam ainda um intercâmbio prático de ensinamentos e influências “quasi na sua totalidade aproveitáveis”⁶⁴². O jovem arquiteto aproveitou a ida a Paris, a fim de acompanhar a construção do seu pavilhão, para viajar pela Europa. Sem tempo para mais que uma rápida visita à Holanda, não visita as preparações para o próximo certame internacional, em Itália. Quando Pardal Monteiro e Duarte Pacheco viajaram até à capital italiana, no verão de 1937, seguramente terão admirado as novidades arquitetónicas e urbanísticas, em particular o trabalho de Piacentini na *Città universitaria*, mas também os recentes desenvolvimentos do novo bairro para a Exposição Universal de Roma, para acontecer em 1942⁶⁴³. A imponente maqueta do planeamento urbano encontrava-se exposta na sede do comissariado em Roma e os trabalhos haviam já começado em abril de 1937.

Keil terá repetido alguns itinerários do seu colega Segurado, pois este visitou a Holanda em 1931. Segundo o próprio, a sua curiosidade foi desperta por “uns vagos postais ilustrados”⁶⁴⁴, em-



Fig. 340 – Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal, Sala da Arte Popular, Exposição Universal de Paris de 1937, fotografia de Mário Novais.



Fig. 341 – Keil do Amaral, esboço da proposta para o Pavilhão de Portugal.



Fig. 342 – Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal, vista da margem do Sena, Exposição Universal de Paris de 1937, fotografia de Mário Novais.



Fig. 343 – Willem Dudok, Pavilhão Holandês na Cité Universitaire de Paris, c. 1939.

bora também não se deva ignorar a ligação de Carlos Ramos ao arquiteto holandês Jan Wils (1891-1972)⁶⁴⁵; provavelmente este fascínio pela arquitectura holandesa recuava até aos seus tempos de aluno em *atelier*. O nome de Willem Dudok (1884-1974) não lhe era certamente desconhecido, até porque, aquando a sua estadia, o *Pavilhão Holandês* da Cité Universitaire de Paris se encontrava em construção, próximo do *Pavilhão Suíço* de Le Corbusier, concluído em 1933. Com efeito, irá visitar Hilversum, onde se concentra a grande parte das obras de Dudok, arquiteto-chefe da câmara municipal desde 1927.

Já acostumado ao urbanismo de Paris, Keil rapidamente se comoveu com as “formidáveis lições de tenacidade, beleza e coerência”⁶⁴⁶ na Holanda. Cumprindo a missão cívica e educacional que caracteriza os seus textos⁶⁴⁷, Keil do Amaral decide dar a conhecer a “existência real” daquele país, escrevendo um breve ensaio “de maneira muito simples, acessível mesmo aos que não fossem arquitectos”⁶⁴⁸, publicado em 1943, intitulado “A Moderna Arquitectura Holandesa”.

Os ensinamentos assimilados irão afigurar-se como vitais no seu percurso arquitetónico, não de um modo formal, mas sim conceptual. A arquitectura Holandesa materializava a ligação entre o ‘Moderno’ e o ‘Tradicional’, tão valorizada pelo arquiteto. Esta aparente dicotomia funde-se em Keil do Amaral através os conceitos de Obra de Arte Total e Arquitectura Regional, com o objetivo de praticar uma “arquitetura regional de ontem e de hoje e de sempre”⁶⁴⁹.

Keil do Amaral sentiu-se imediatamente cativado pela preponderância do Urbanismo sobre a Arquitectura, isto é, *o todo é maior do que a soma das partes que o constituem*, pois o individualismo “estava longe de comunicar a mesma forte impressão de beleza e encanto que o conjunto sugeria”⁶⁵⁰. Fugindo da objetividade, é fulcral para o autor sublinhar esta Arquitectura como reflexo dos seus habitantes, cheia de calor humano e *doçura*. Este é um tema matricial para Keil, tendo aprendido com Dudok a “planificar e a construir para o bem-estar e felicidade do homem comum”⁶⁵¹. Esta abordagem, juntamente com a sua experiência na construção e decoração do Pavilhão de Portugal, instilou no arquiteto uma vontade de abordar os seus projetos como um todo nos seus diversos aspectos, assim como elevar a sua participação na vida urbana.

Enquanto uns defendem a necessidade de “construir com os olhos postos no passado”⁶⁵², Keil promove a constante renovação de uma arquitectura firmemente baseada na sabedoria da arquitectura popular de onde há “tantas lições a tirar”⁶⁵³. A isto é necessário aliar a síntese de fatores técnicos e espirituais, económicos e sociais, geográficos e climatéricos. Estes elementos estão

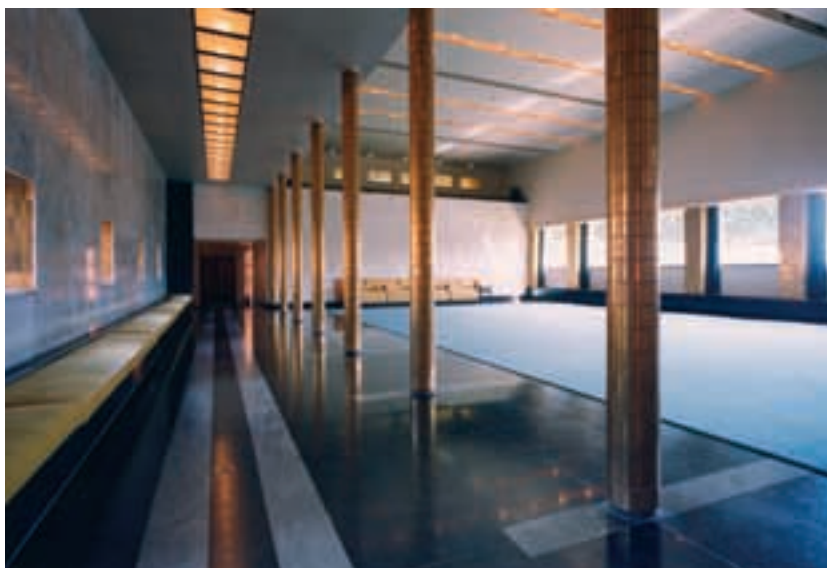


Fig. 344 – Willem Dudok, interior da Câmara Municipal de Hilversum, 2015.



Fig. 345 – Francisco Keil do Amaral, A Moderna Arquitectura Holandesa, Cadernos Seara Nova, Lisboa, 1943.

em constante mudança, impedindo o estancamento das formas arquitetônicas, permitindo a utilização equilibrada do vocabulário Modernista. Esta ideia acompanhou Keil em todo o seu percurso, particularmente patente em momentos, como no I Congresso Nacional de Arquitectura, em 1948, onde tanto incentivou o Inquérito à “Arquitectura Regional Portuguesa”⁶⁵⁴, como se viu. Com efeito, a obra de Keil sempre foi “ajustada ao clima, à paisagem, à configuração do terreno, bem como ao género de vida”⁶⁵⁵.

Do ‘Pavilhão de Portugal’ apenas restou as memórias e experiências adquiridas, depois de um processo de demolição iniciado nos primeiros dias de 1938, com a entrega do terreno a 22 de Julho. Os procedimentos para encaixotar e dar destino a todos os elementos expostos prolongou o processo, onde os elementos da Secção Popular aguardavam destino⁶⁵⁶ e onde muitos caixotes foram diretamente enviados para Nova Iorque, onde já se encontravam em preparação as próximas exposições⁶⁵⁷.

3.6. 1939, os Pavilhões de Portugal de Jorge Segurado

A mensagem do *Estado Novo* foi levada com sucesso à Europa através da participação Nacional na Exposição Universal de Paris em 1937 e, seguidamente, a missão de António Ferro volta-se para a América dois anos depois. “O que não fôsse português no aspecto seria português na afirmação”⁶⁵⁸, isto é, mesmo com o reduzido tamanho dos pavilhões, o cariz nacional dos mesmos seria o suficiente para uma representação correta, digna e *equilibrada*. O importante trabalho de coordenação técnica realizada pelo arquiteto Jorge Segurado, em todo o processo da construção do pavilhão de Portugal erguido na cidade luz, ditará a sua escolha para projetar a participação de Portugal na Feira Mundial de Nova Iorque e na Exposição Internacional ‘Golden Gate’, em São Francisco. O convite surge a 30 de junho de 1937⁶⁵⁹, no rescaldo da participação em Paris, e em maio de 1938 é publicado em *Diário de Governo* a ida oficial de Portugal aos certames⁶⁶⁰.

A participação portuguesa em Paris constituiu um grande campo experimental, onde o SPN fez valer as suas competências organizativas e propagandísticas, sabendo formar uma boa equipa de arquitetos e artistas-decoradores. Segurado reconhecendo o papel de António Ferro, sublinha a importância de um eficaz comissário-geral, um chefe, um *especialista*, para o sucesso da participação de um país, ao invés do orçamento disponível. Assim sendo, destaca Portugal, Polónia, Suíça, Holanda,



Fig. 346 – Planta geral da Exposição Universal de Nova Iorque de 1939.

Áustria e Dinamarca como países representados com “unidade inteira, certa, justa e bela”⁶⁶¹. Contrastadas ficavam as grandes potências Alemanha, Rússia, América do Norte, e ainda a Itália e Inglaterra, pela excessiva altivez da sua mensagem, um mau augúrio dos conflitos internacionais futuros.

Tal como Keil, também Segurado irá transpor para livro da sua experiência na América do Norte, não tanto como um momento de aprendizagem, mas em reafirmação dos ideais compartilhados com Ferro⁶⁶². Na sua *Sinfonia do Degrau*, sublinha a confiança na equipa de decoração – maioritariamente formada desde o concurso de decoração para o pavilhão de 1931, e consolidada sobre sob o comando de Ferro, em 37. A propósito das montras cuidadosamente decoradas da 5ª avenida, o autor fala na importância de fazer o mesmo para as montras das grandes lojas de Lisboa e Porto, onde “nós temos já uma meia dúzia de artistas do melhor que há e que aqui fariam boa figura e a quem se podem confiar esses trabalhos com toda a confiança e certeza de bem realizar”⁶⁶³. Bernardo Marques, José Rocha, Fred Kradolfer, Carlos Botelho, Emmérico Nunes, Tom e Roberto de Araújo, eram artistas já experientes no nosso meio, enquanto ganhavam cada vez mais experiência em contextos internacionais. “Não se pode fazer nem se faz melhor no estrangeiro”⁶⁶⁴, garante Segurado, ressaltando a coerência, encanto e *unidade estética e de espírito*.

Ainda no seu livro, Segurado fala da função do pavilhão aproveitando-se do paralelismo com um cartaz – “cada país tem um pavilhão próprio e cada pavilhão afinal não é mais que um grande cartaz desse país”⁶⁶⁵. A propósito do pavilhão nacional, o *Diário da Manhã* adianta a ideia da cons-



Fig. 347 – Fotografia, tirada por ocasião do almoço, no dia 15 de Março de 1938, no “Administration Building”, oferecido pelo presidente da exposição internacional de nova Iorque – 1939, Senhor Grover Whalen, em honra de António Ferro. Da esquerda para a direita encontram-se: Arq Jorge Segurado, Dr João de Aragão Barros, cônsul adjunto, Albin Johnson (Chefe da representação dos países da Europa junto da exposição), José Saavedra de Figueiredo, vice-cônsul, João Antonio de Bianchi, Ministro de Portugal em Washington, JC Holmes, delegado oficial, Grover Whalen, presidente da exposição, António Ferro, Almirante Standley, antigo chefe supremo das forças navais americanas, Verdades de Faria, Consul de Portugal”.



Fig. 348 – Planta geral da Exposição Internacional Golden Gate de São Francisco de 1939.



Fig. 349 – Segurado, Jorge, *Sinfonia do degraú*: impressões da América, Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1940.



Fig. 350 – [Sinfonia do Degrau, com a dedicatória:] «Ao Grande ALMADA com um abraço amigo do Jorge Segurado 1941».



Fig. 351 – “António Ferro com alguns dos seus grandes colaboradores de sempre: Bernardo Marques, Botelho, Kradolfer, Rocha, Emérico Nunes, etc. Falta Jorge Segurado, o nosso distinto colega e autor do pavilhão de Portugal nesse certame”.

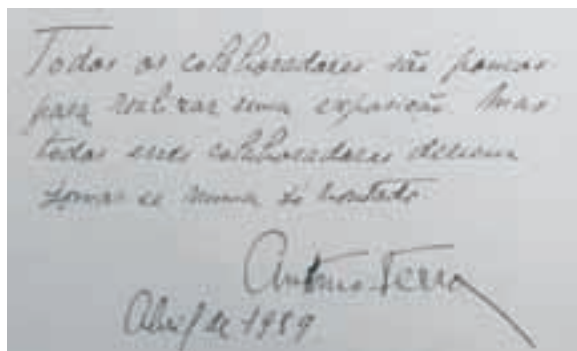


Fig. 352 – “À despedida antonio ferro diz-nos o que pensa acerca de exposições”.



Fig. 353 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, perspectiva aguarelada da fachada.



Fig. 354 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, perspectiva aguarelada do espaço exterior.

trução não ser um livro, um folheto, ou sequer uma carta – mas sim “uma simples mensagem, ia dizer um telegrama”⁶⁶⁶. Keil do Amaral tinha já usado a expressão *cartaz* de Portugal para o seu pavilhão sobre o Sena⁶⁶⁷, uma expressão apropriada para descrever o processo de representação nacional, pela exiguidade de meios. Como uma moldura a enquadrar a participação, a arquitetura deve apresentar uma composição simples, sintética, fácil de apreender num relance, ficando gravada na memória *com agradável impressão*. Num cartaz a imagem deve ser *justa* e o mais sintética possível, de modo a atingir a maior unidade de espírito e aspeto possível, através da orientação, programa e coerência estética, desenhada pelo arquiteto, executada por decoradores, dirigida pelo comissário⁶⁶⁸.

Francisco Keil do Amaral havia abandonado a equipa que transita para o continente americano, ao ter sido chamado por Duarte Pacheco para a Câmara Municipal de Lisboa, onde viria a desenvolver as suas obras mais emblemáticas. Numa missiva privada para Segurado, lamenta ter sido “corrido do lugar de Arquitecto decorador”⁶⁶⁹, e manifesta o seu desejo de abandonar a câmara e dedicar-se inteiramente à exposição. Contudo, sente “o Pacheco muito casmurro e que Ferro, conhecendo-o bem, andava com um certo receio de que se eu abandonasse a Camara o Pacheco lhe fizesse malandrice”⁶⁷⁰, não querendo, pois, prejudicar o comissário geral.

Trabalhou apenas um mês no projeto, garantido “que a rapaziada tem feito coisas lindíssimas, com mais unidade, com conjuntos mais equilibrados que em Paris”. Embora não seja possível aferir exatamente quais foram as contribuições de Keil do Amaral no projeto de interiores, é pos-

sível apontar questões decorativas “que afecta a parte da construção” como os nichos para colocar bonecas etnográficas nas escadas para a secção do Turismo.

Por não ter havido concurso, e consequentemente nenhum edital gerador de controvérsias, a discussão do estilo arquitetónico é, de certa forma, suspensa. Ainda assim, embora se considere o anteprojeto uma “notável afirmação artística”, critica-se a falta da utilização do azulejo, tirando-lhe o cariz nacional⁶⁷¹. Jorge Segurado tinha tido várias oportunidades de refletir sobre esta questão, tendo participado no concurso para o certame de Sevilha uma década antes, e a propósito desse concurso ter discorrido na revista *Arquitectura*, sobre as qualidades e características formais de um “pavilhão nacional” seguindo uma linguagem “moderna”, “racional”⁶⁷².

Em consonância com a sua proposta de 1929, aliada à sua experiência como diretor técnico do Pavilhão em Paris de 1937, Segurado vai apostar em linhas simples para os dois Pavilhões a construir. Sem esquecer ainda um certo gosto regional, vai colher inspiração particularmente na arquitetura vernácula do Alentejo, cortando a modernidade da volumetria com a “aplicação” de motivos nacionais – como não poderia deixar de ser num bom cartaz. A sua ação não se cinge ao desenho do projeto, embora este tenha sido cuidadosamente estudado em todos os seus aspetos, porque a sua preocupação era fazer “em moldes modernos, mas com a feição da arquitectura portuguesa”⁶⁷³.

O Pavilhão de Exposições e Festas no parque Eduardo VII – o qual 10 anos antes havia sido remontado e requalificado sob a sua direção – foi o local onde Segurado e a sua equipa trabalharam na preparação das decorações a levar para o Pavilhão em Nova Iorque, e nesse sentido esteve patente uma exposição dos trabalhos em janeiro de 1939⁶⁷⁴. Vai ainda acompanhar escrupulosamente a construção *in situ*, “com o entusiasmo inerente ao desejo de ver realizadas as duas obras, ainda que sejam de carácter provisório”⁶⁷⁵. Soluciona todos os imprevistos e prepara um ambiente favorável ao recheio expositivo e decorações, lidando com as contingências a nível orçamental. De facto, Portugal foi o único país a não exceder a sua previsão de verba para a adjudicação do pavilhão e ainda assim, o arquiteto não se ficou por imitações, ou pela criação de meras “salas de passos e espaços perdidos”, como elogiou Cottinelli Telmo⁶⁷⁶.

Em termos de conteúdo expositivo, Ferro tencionava ocultar a falta de capacidade técnica e industrial de Portugal e das suas colónias, cobrindo-a sob um manto de espiritualidade e valores católicos do *Estado Novo*. Numa época de desenfreado desenvolvimento mecânico, especialmente na América do Norte, pretende-se contrapor esse andamento, propondo um espaço espiritual e de reflexão. Num presente tão *cruamente utilitário*, Ferro invoca o significado do certame não no gigantesco crescimento dos Estados Unidos, mas sim no desejo espiritual de um mundo melhor – talvez menos progressista, mas certamente mais civilizado⁶⁷⁷. Como não poderia deixar de ser numa participação de Portugal, a aventura marítima não foi esquecida, e para este certame é dado relevo à “mão portuguesa” no descobrimento das Américas.

3.6.1 – O Pavilhão para a Exposição Universal de Nova Iorque

O mote da exposição de Nova Iorque centrava-se na questão de “Passado, Presente e Futuro”, enquadrando-se perfeitamente na narrativa já veiculada em Paris. O Pavilhão foi inaugurado a 30 de abril de 1939⁶⁷⁸, na sua localização no canto superior norte do certame, com uma área total de terreno de aproximadamente 2.300m². O edifício aproveita o lote em chanfra, onde o volume cilíndrico dominava e marcava a entrada do resto da estrutura, assaz regular. Esta composição fazia lembrar a estação de Correios do Estoril de Adelino Nunes, com quem Segurado havia colaborado⁶⁷⁹. O volume em ‘tambor’ possuía dois pisos, demasiado imponente quando comparado pelo núcleo de exposições de menor pé direito, mas encontra-se contrabalançado à esquerda por uma admirável



Fig. 355 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, alçado principal (sul).



Fig. 356 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, planta do piso térreo.



Fig. 357 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, corte RS.

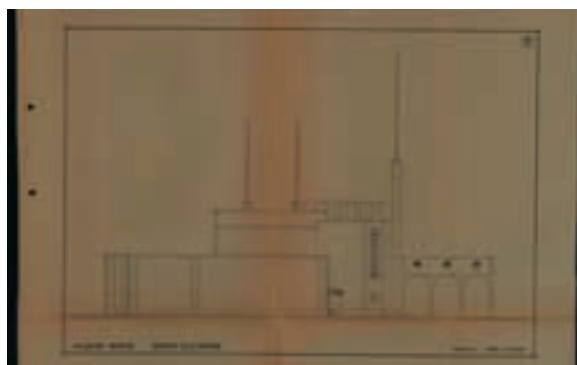


Fig. 358 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, alçado posterior (norte).



Fig. 359 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, alçado nascente (este).



Fig. 360 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, alçado poente (oeste).

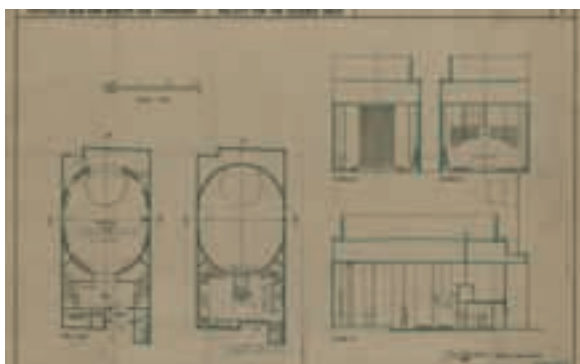


Fig. 361 – Jorge Segurado, "Hall das Nações", Exposição Universal de Nova Iorque de 1939.



Fig. 362 – Fotografia da Construção do Pavilhão.



Fig. 363 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, fotografia da fachada principal.



Fig. 364 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, escadas de acesso à Secção de Arte Popular.

instalação artística de Maria Keil. Uma grande moldura encerrava um trio de figuras regionais portuguesas, uma varina, lavradeira e campino, recebendo os visitantes enquanto estes transpunham o grande portal em arco, encimado pelo escudo nacional. Recortado na fachada, a palavra “Portugal” sublinhava a ideologia já professada por Segurado, aquando o Salão dos Independentes em 1930, de uma arquitetura pensada de “fora para dentro”, e não ao contrário⁶⁸⁰. O alçado principal, segundo o próprio, tinha sido concebido em *moldes modernos*, mas tendo presente a *feição da Arquitectura Portuguesa*⁶⁸¹. Em termos construtivos, a estrutura em ossatura metálica era encerrada por armaduras de metal distendido, revestidas com argamassa de cimento e estuque.

A representação discursava, em nove salas, a narrativa do Passado, Presente e Futuro de Portugal. No hall de entrada circular funcionava o *Bureau of Information*, e à esquerda a escadaria decorada com figuras regionais, à semelhança do Pavilhão de 37, dava acesso à sala de Turismo e Artesanato do primeiro andar. Uma série de miniaturas sintéticas de cada uma das regiões turísticas de Portugal adornavam este piso, ainda com documentação fotográfica e artigos de arte regional.

Voltando ao piso térreo, passando o hall, encontrava-se na sala de exposições de produtos artísticos e industriais, um grande gráfico com a população portuguesa na América, e ainda vitrines dedicadas ao Turismo. Seguia-se a sala da *Descoberta do Oceano Atlântico*, com painéis gráficos ilustravam as descobertas marítimas nacionais de 1514 a 1600, e ainda cinco globos graduais a descrever o descobrimento progressivo dos mares. A sala contígua era dedicada a Colombo, onde uma fotomontagem em forma de livro monumental narrava a vida desta personalidade, acompanhado por retratos de outras figuras históricas portuguesas e documentos do mesmo tema.

A sala da *Expansão Portuguesa* recordava as viagens feitas antes de Colombo, com painéis alusivos a essas empresas. Um grande planisfério de cortiça resumia todas as viagens feitas por mar, terra e ar empreendidas pelos portugueses, sem esquecer a primeira travessia aérea do Atlântico realizada por Sacadura Cabral e Gago Coutinho por ocasião da exposição do Rio de Janeiro, em 1922. Esta sala continha ainda o astrolábio das primeiras viagens marítimas e o sextante utilizado pelo almirante, já exposto nos certames internacionais anteriores.

Seguia-se a sala do *Presente*, onde era exposta documentação variada da obra financeira e económica do *Estado Novo*. A máscara de bronze de Oliveira Salazar dominava o conjunto, onde existia ainda um baixo-relevo do esquema de constituição corporativa do Estado. Nas paredes es-



Fig. 365 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, pormenor do percurso expositivo.

tavam inscritas frases lapidares do Presidente do Conselho de Ministros, e ainda grandes fotomontagens do restauro de Monumentos Nacionais, obras públicas, e outros assuntos da atividade governativa. Um mapa de Portugal em miniatura demonstrava “que o nosso país é pequeno em área mas grande na obra que tem realizado”⁶⁸².

Separado do edifício principal, atravessando o jardim, no terraço ao ar livre ficava o *Mundo de Amanhã*, cuja conceção tinha por base a unidade da família cristã, organizações corporativas e outras, envolto num ambiente de calma e progresso social. O espelho de água com mosaico antecedia este espaço, perpendicular ao alinhamento com a última sala do pavilhão principal e da última secção. Na parte ajardinada encontravam-se a estátua de João Cabrilho, descobridor da Califórnia, um alto-relevo do Infante D. Henrique e um baixo-relevo regional em cerâmica. Existia ainda uma singela construção para alojar o *stands* de produtos nacionais e local de prova de vinhos.



Fig. 366 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, escadas de acesso à Secção do Mundo de Amanhã.



Fig. 367 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, vista da fachada posterior e jardim.

A passagem exterior do jardim era marcada por arcarias, muito semelhantes às do futuro Museu de Arte Popular, um projeto de adaptação de Jorge Segurado, em 1945, do Pavilhão “da Secção da Vida Popular”, da Exposição do Mundo Português, já referido.

Para finalizar a representação nacional em Nova Iorque, foi erguido no *Hall das Nações Estrangeiras* um “Salão de Honra”, com 500m², para albergar condignamente todas as receções oficiais e festividades. O salão era precedido por um foyer onde figura uma demonstração gráfica da ação do *Estado Novo* no restabelecimento da ordem financeira das colónias. No mezanino da sala foram instaladas as representações do Turismo do Arquipélago da Madeira, com os seus bordados típicos. O salão propriamente dito, apresentava-se decorado com duas grandes pinturas murais – uma representando a Fé, a outra o Império – e ainda as estátuas dos Presidentes da República e do Conselho. A estátua de Salazar era uma réplica da exposta em Paris, executada novamente por Francisco Franco, enquanto a de Carmona foi executada por Leopoldo de Almeida. Foi ainda organizada uma exposição de pintura portuguesa, onde as obras expostas eram periodicamente renovadas⁶⁸³, de modo a dinamizar o espaço expositivo e oferecer uma visão ampla da produção artística



Fig. 368 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, pavilhão de prova de vinhos.



Fig. 369 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, interior do pavilhão de prova de vinhos.



Fig. 370 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, vista exterior do “Hall das Nações”.



Fig. 371 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, estátua de Carmona no interior do “Hall das Nações”.

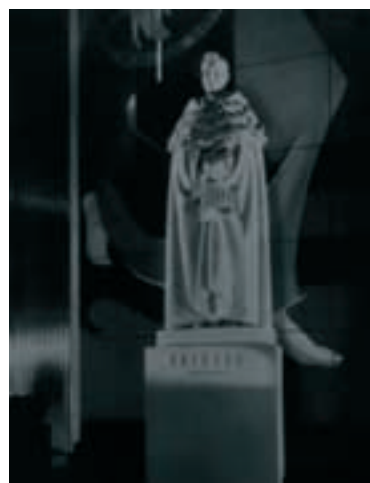


Fig. 372 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, estátua de Salazar no interior do “Hall das Nações”.

contemporânea. Para o efeito, foi enviada uma circular aos pintores nacionais, pedindo para enviar três trabalhos, juntamente com os preços de venda⁶⁸⁴.

O rescaldo da participação nacional foi positivo, um motivo de honra e legítima satisfação⁶⁸⁵, onde os visitantes consideraram o Pavilhão de Portugal como um dos “mais espirituais”⁶⁸⁶, elogiando o gosto impecável da arquitetura e decorações. Louva-se a simplicidade e a *grandeza eterna* dos seus valores, num pavilhão onde “até se pode descansar um pouco o espírito”⁶⁸⁷. Ferro descreve o pavilhão como *propositadamente inocente*, uma excelente adição ao certame numa época onde o futuro apresenta inúmeras incertezas – e ainda assim, sublinha fervorosamente o facto das colónias portuguesas estarem asseguradas e “não para venda”⁶⁸⁸. Esta era uma das ideias fulcrais a disseminar, tendo tido eco na imprensa americana, reportando a intenção de Portugal de defender as colónias de qualquer *challenger*⁶⁸⁹.

Após a veiculação desta mensagem, não havia já veleidade ou verba para continuar a manter o pavilhão durante 1940⁶⁹⁰, e apesar dos inúmeros pedidos das associações nacionais em Nova Iorque, o Estado português comunica a impossibilidade de se continuar a representar da Exposição Universal. As decorações e material aproveitável foram embaladas e enviadas para Lisboa, e procedeu-se à demolição do Pavilhão já em 1940⁶⁹¹.

3.6.2 – O Stand para a Exposição Golden Gate em São Francisco

Para esta exposição, de menores dimensões mas ainda assim de grande importância estratégica, Portugal fez-se representar no grande Hall de participações estrangeiras, ao ocupar os 230m² anteriormente destinados à Alemanha. Muito bem localizado, num dos pontos centrais, constituía um volume sem cobertura, de planta retangular sem divisórias, onde o alçado principal fazia lembrar as igrejas do Portugal rural de feição setecentista. O carácter regional conferia-lhe um cunho tipicamente português, como se de “uma igrejinha de aldeia”⁶⁹² se tratasse. Inaugurado a 8 de maio de 1939⁶⁹³, com uma imagem simples e modesta, evocava severidade e “um portuguesismo bem vindo que impressiona agradavelmente”⁶⁹⁴.

A escultura do descobridor da Califórnia, o português João Rodrigues Cabrilho, executada por Álvaro de Brée, recebia os visitantes à entrada do *stand*. No interior, representava-se, de um modo geral, a vida portuguesa da altura e as suas tradições. Junto ao vestíbulo, encontram-se dois grandes dioramas embemáticos da obra nacional nas colónias, sob o aspeto político e social. Pelo espaço encontravam-se expostos vários artigos de arte popular, como interessantes grupos de figurinos de trajes regionais de Portugal, e ainda riquezas naturais do país e as suas indústrias mais



Fig. 373 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional *Golden Gate* de São Francisco de 1939, fachada principal do stand.

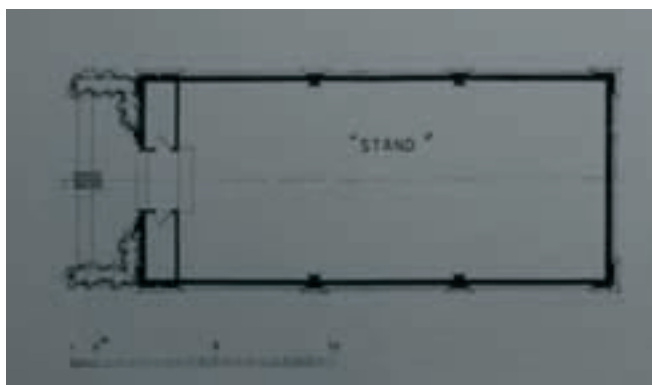


Fig. 374 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional *Golden Gate* de São Francisco de 1939, planta do “stand”.

relevantes. Recordava-se ainda as viagens marítimas dos portugueses, e o seu envolvimento na descoberta da Califórnia. O navegador Cabrilho, às ordens do governador do México António de Mendoza, tinha a sua rota desenhada num painel gráfico, acompanhado por uma réplica da caravela do século XVI. A descoberta da Califórnia era ainda glosada nos dois quadros de Estrela Faria e Manuel Lapa ⁶⁹⁵.

Na sequência do encerramento da exposição Internacional *Golden Gate*, a 29 de setembro de 1940, a área foi ocupada pela marinha americana, destruindo todos os vestígios do certame, quando a Segunda Guerra Mundial já estava em curso⁶⁹⁶.



Fig. 375 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional *Golden Gate* de São Francisco de 1939, vista do interior.



Fig. 376 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional *Golden Gate* de São Francisco de 1939, vista do interior.

3.7. 1958, o Pavilhão de Portugal de Pedro Cid

O terreno de 6.300m², numa das áreas mais arborizadas no parque do planalto de Heysel, acomodou desafogadamente o pavilhão de 2.800m². Com um orçamento total de 20.000 contos, englobando seis mil para a edificação e seis mil e quinhentos para a decoração e projeto museográfico⁶⁹⁷. A supervisão da construção seria superintendida por Jorge Segurado, tendo este sido responsável pela escolha do lote, seu levantamento e orçamentação, ainda antes do concurso público ter sido aberto⁶⁹⁸.

O vencedor do concurso, o arquiteto Pedro Cid, na altura com 30 anos, passou o seu anteprojecto a definitivo após visitar o lote em Bruxelas⁶⁹⁹, tendo para o efeito requisitado um passaporte com a validade de dois anos⁷⁰⁰, de modo a acompanhar todo o andamento das obras⁷⁰¹. Este passaporte seria ainda válido para Espanha, França, Inglaterra, Alemanha, Suíça, Dinamarca, Suécia, Noruega e Itália, possibilitando a realização de viagens formativas, à semelhança do que haviam feitos os arquitetos vencedores dos concursos dos pavilhões nacionais nas exposições anteriores.

3.7.1 – “Nada é complicado porque nada se quis complicar”⁷⁰² – a edificação do projeto

O projeto compreendia um grande edifício de exposições e um pequeno restaurante para produtos portugueses, ligados por uma ponte sobre o lago. Os dois corpos foram implantados de modo a se integrarem na envolvente, dispostos de forma a não quebrar as perspetivas do parque. A maciça



Fig. 377 – Mapa geral da Exposição Universal de Bruxelas de 1958.



Fig. 378 – Pedro Cid, maquete do Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, fotografia de Horácio Novais.



Fig. 379 – Pedro Cid, vista interior maquete do Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958.

estátua do infante D. Henrique, de Barata Feyo, projetava já o 5º centenário da sua morte, a comemorar expressivamente pelo regime em 1960. Sob a legenda *Henry le navigateur*, a peça contrabalança o conjunto dos dois volumes, ponte e espelho de água, enquadrando a saída do pavilhão.

O corpo principal pautava-se pela simplicidade, tanto a nível da estrutura leve e de carácter provisório, uso de materiais pré-fabricados e económicos, como no percurso interior curto e na sobriedade da arquitetura, evitando o aspecto publicitário⁷⁰³. A estrutura do volume único era ligeira, pousando no terreno sem o modificar, não quebrando as perspetivas do parque – conforme premissa do enunciado do concurso. A estrutura compacta era constituída por pilares, vigas e vigas-asnas em perfis normais com contraventamento por cabos, apresentavam-se distribuídos nos planos horizontais e nalguns verticais⁷⁰⁴. A cobertura possuía um ritmo angulado em três módulos, dinamizando o volume regular. Procurando a melhor integração possível da construção no meio, concentrou-se as áreas expositivas no corpo envidraçado, onde a transparência dissimulava a imponência do volume “através



Fig. 380 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, Planta esquemática.

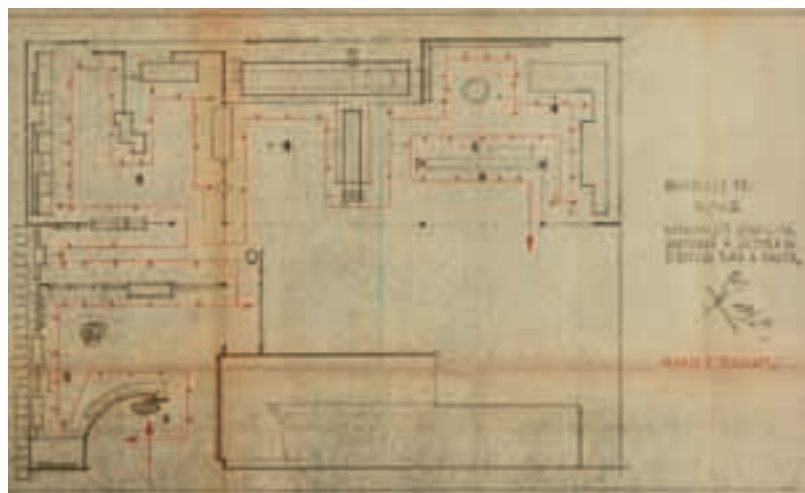


Fig. 381 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, Planta de trânsito.

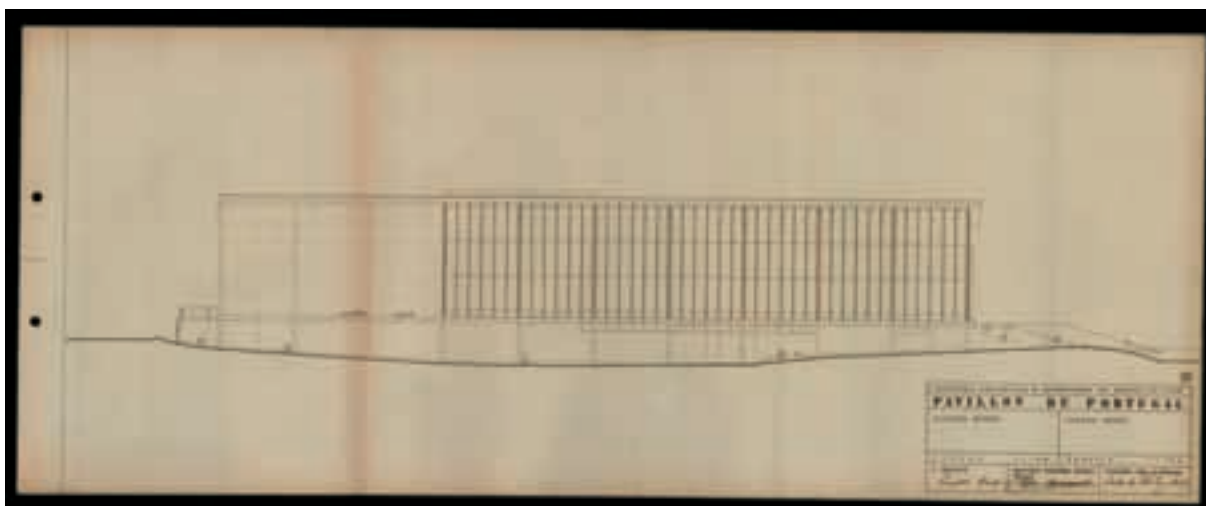


Fig. 382 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, Fachada Norte.

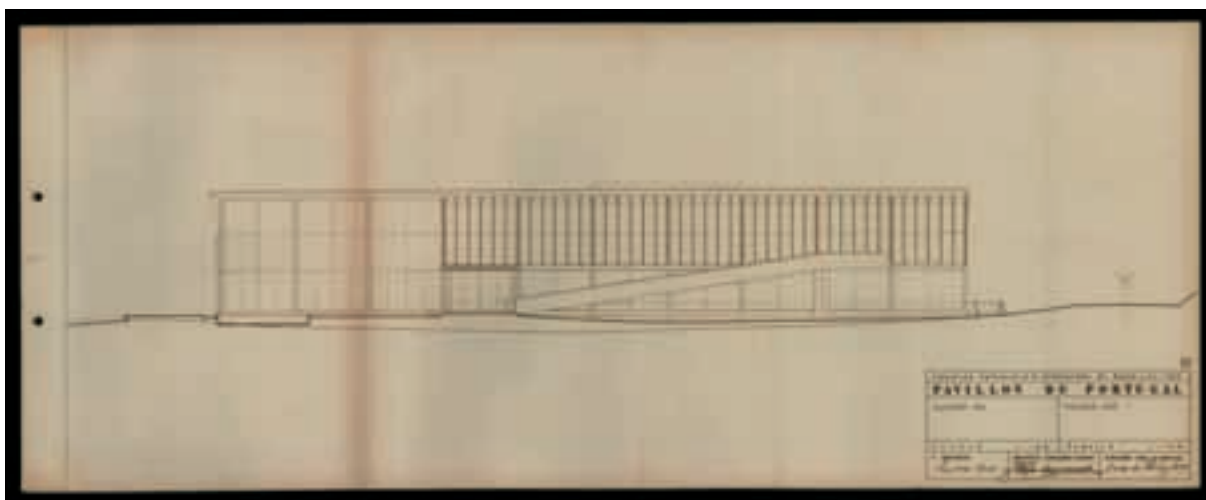


Fig. 383 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, Fachada Sul.

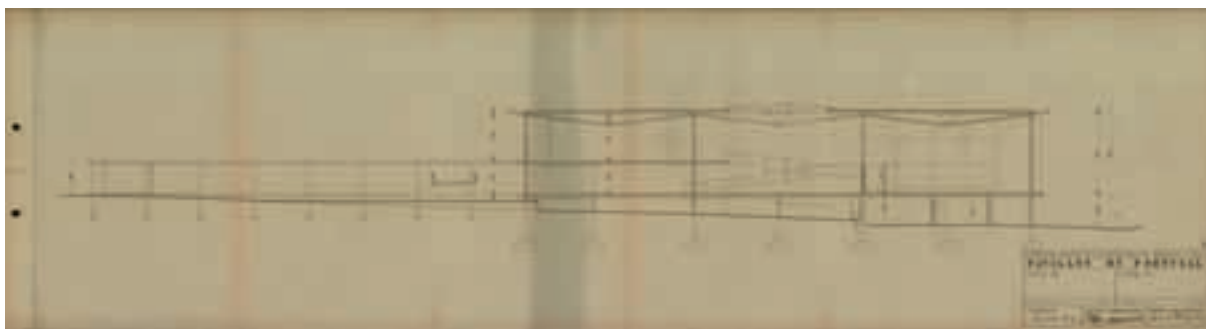


Fig. 384 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, "Corte CD".

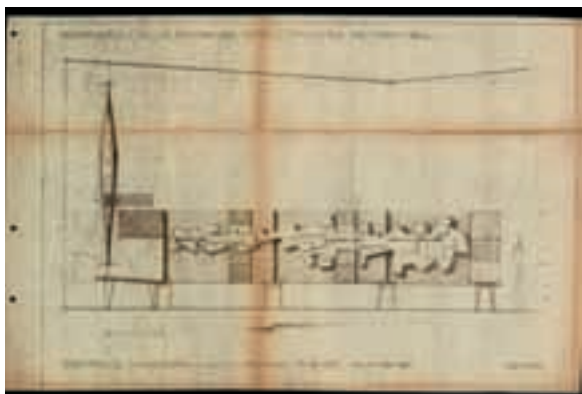


Fig. 385 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, Corte esquemático da secção expositiva.



Fig. 386 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista exterior, fotografia de Horácio Novais.



Fig. 387 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista exterior, fotografia de Horácio Novais.



Fig. 388 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista exterior, fotografia de Horácio Novais.

de aberturas inteligentemente e harmoniosamente distribuídas”⁷⁰⁵, em estrito diálogo com os jardins evolutivos. Mesmo as zonas semi-encerradas, através de grelhas em grés cerâmico e *brise-soleils* em alumínio pintado, providenciavam, ainda assim, alguma permeabilidade e orientavam o olhar dos visitantes para a entrada. Esta, subtilmente localizada no piso térreo, apresentava-se contraposta pela ponte de saída, conduzindo os visitantes de novo para o jardim e acesso ao restaurante.

A suave rampa de acesso à porta principal conduzia os visitantes ao átrio florido com sardineiras, onde se situava o balcão de informações gerais e venda de publicações e produtos – dos quais as reproduções de bonecas vestidas com trajes regionais foram particularmente populares. Em termos de mostra, o pavilhão englobava cinco secções, onde foi estabelecido um percurso con-

tínuo, permitindo uma visão clara e concisa da temática expositiva. O percurso acompanhava uma linha helicoidal, passando pelos diversos sectores do piso térreo – “introdução histórica”, “riqueza espiritual”, “riqueza material” e “aspirações da nação”.

A primeira secção, decorada por Roberto de Araújo e Matos Chaves, servia de introdução à participação portuguesa, documentando a valorização dos povos e a sua aproximação através da História. Uma ampliação de um dos painéis de Nuno Gonçalves e uma perspetiva da Lisboa do século XVI ilustram o apogeu da nação “em pedaços repartida pelo mundo”⁷⁰⁶. A unidade política, moral e económica da Nação fechava o primeiro sector. O sextante de Gago Coutinho, mais uma vez exposto, abria a sala da Ciência, a primeira do segundo sector. Decorado por Fred Kradolfer e Frederico George, apresentava-se dedicada às nossas “riquezas espirituais”, onde sobressaía o prémio Nobel da Medicina atribuído a Egas Moniz, em 1949. A segunda sala celebrava os artistas contemporâneos, com uma exposição rotativa de quadros e esculturas, “nelas mostrando que Portugal não vive alheio às novas correntes estéticas, nem se inferioriza”⁷⁰⁷. Houve, sem dúvida, uma grande aposta na mostra das coleções dos nomes consagrados do nosso modernismo, com obras de Amadeu de Sousa Cardoso, Almada Negreiros, David Gomes, Carlos Botelho, Abel Manta, e outros. O recanto dedicado às Letras funcionou de modo semelhante ao das Artes, com uma seleção de renovação bimensal, exibindo uma edição de *Os Lusíadas*, de 1572, ou as ordenações de D. Manuel, de 1514⁷⁰⁸. Apresentaram-se ainda obras de arquitetura contemporânea portuguesa, entre as quais os conjuntos habitacionais das Avenidas Infante Santo e Estados Unidos da América,



Fig. 389 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista interior, fotografia de Horácio Novais.



Fig. 390 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista interior, fotografia de Horácio Novais.



Fig. 391 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista interior, fotografia de Horácio Novais.

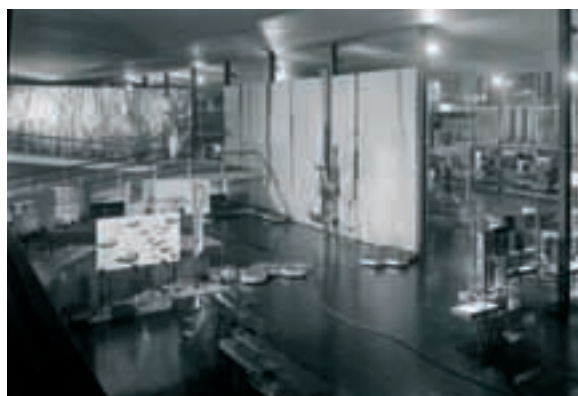


Fig. 392 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista interior, fotografia de Horácio Novais.

respetivamente dos arquitetos Alberto José Pessoa, Hernâni Guimarães Gandra e João Abel Manta, em 1956, e dos arquitetos José Segurado (1913-1988) e Filipe Nobre Figueiredo (1913-1990), em 1952.

O terceiro sector mostrava as “riquezas materiais” e foi decorado por Tomás de Melo, Marcelo de Moraes e António de Paiva. A “coluna rendilhada”, um grupo escultórico em argila vermelha, foi obra de Paiva, enquanto a tapeçaria moderna representativa dos progressos da técnica esteve a cargo de Moraes. O quarto sector, decorado por Manuel e Sebastião Rodrigues, representa as *aspirações* do povo português. O painel de Rezende e a escultura em chapa de ferro de Jorge Vieira mereceram os louvores dos admiradores de arte abstrata. Entre os pintores destacavam-se Júlio Rezende e Câmara Leme, e ainda Querubim Lapa com “Sol”, uma bela peça de cerâmica, louvada por Françoise Choay, na sua crítica do certame⁷⁰⁹ e pelo Diário de Lisboa⁷¹⁰

Ao lado de um batel nazareno, desenhava-se uma ampla rampa de dois lances, conduzindo ao andar superior do pavilhão. Aí desenvolvia-se o sector dedicado às províncias ultramarinas, núcleo que continuava a ser particularmente importante no discurso do regime, com decorações de Manuel Lapa e Fernando de Azevedo. Neste espaço, o visitante tinha uma vista de conjunto sobre todo o pavilhão.

O amplo *open space* era dominado pelas duas peças de arte abstrata, mas destacavam-se, igualmente, apontamentos do *design* dos expositores, onde os quadros estavam “colocados sobre suportes de ferro de interessante aspecto”⁷¹¹, fazendo até lembrar a escultura de Vieira, apoiadas numa zona de pavimento em seixo rolado. Havia, ainda, floreiras rasas espalhadas pelo espaço – em caixas hexagonais de madeira – a partir das quais se conduziam os visitantes pelas diferentes secções. O teto era composto por diferentes planos angulados, criando um efeito ondulante ao refletir a luz. Apesar do volume ser amplamente envidraçado, os tons *surdos* eram “debilmente capazes duma reflexão solar”⁷¹², os *brise-soleils*, a grelha em tijolo da entrada, e ainda a profusão de expositores, cortavam a luz natural, sendo necessário iluminação artificial através de focos fixados aos perfis metálicos.

A saída fazia-se ao nível do primeiro piso, através da ponte, conduzindo o visitante ao restaurante e bar do Vinho do Porto. Sentia-se uma atmosfera acolhedora no restaurante, em muito devido ao pé direito rebaixado e teto falso executado em esteira de vime. As confortáveis cadeiras foram desenhadas por Eduardo Anahory, com o assento e costas em molas, forradas a tecido, e estrutura em varão de ferro lacado.

O espaço encontrava-se bem iluminado no interior e no exterior onde focos de luz no relevado refletiam a claridade sobre os largos envidraçados da estrutura. A iluminação foi um dos elementos importantes para a coesão da unidade expositiva, juntamente com a escolha dos pavimentos, cores, expositores e legendas⁷¹³. As equipas técnicas e de decoração colaboraram com o arquiteto neste sentido, de modo a transformar a construção num “oásis de calma onde o espírito repousa”⁷¹⁴.

O material de decoração foi executado em Lisboa e enviado para Bruxelas, tendo sido despachados mais de 400 caixotes de objetos e peças de arte, numa “expressiva síntese da vida portuguesa”⁷¹⁵. A equipa de decoração era, na sua maioria, já experimentada neste tipo de certames; e apesar de neste faltar a mão de Ferro, o grande ensaio que foi a *Exposição do Mundo Português*, depois das experiências de Paris (1937) e de Nova Iorque (1939) permitia uma representação portuguesa expedita e segura.

Portugal recebeu mais de 90 medalhas e posicionou-se em sexto lugar no ranking de visitantes estrangeiros, pois mais de 60.000 portugueses visitaram o certame em Bruxelas⁷¹⁶ até ao encerramento da exposição.



Fig. 393 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista interior, fotografia de Horácio Novais.



Fig. 394 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista interior do restaurante, fotografia de Horácio Novais.



Fig. 395 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista exterior do restaurante, fotografia de Horácio Novais.



Fig. 396 – Brochura informativa da secção Portuguesa na Exposição Universal de Bruxelas de 1958.



Fig. 397 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista geral, fotografia de Horácio Novais.



Fig. 398 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista interior, fotografia de Horácio Novais.

3.7.2 – O acolhimento

Numa representação “proporcionada às suas possibilidades”⁷¹⁷, correspondente tanto ao passado histórico como à *missão* da altura, Portugal oferecia uma imagem de “honesta isenção”, também representada pela própria arquitetura inserida naquele meio. Enquadrado numa grande área, sem cercas ou delimitações, entre os pavilhões da Jugoslávia, Suíça, Grã-Bretanha e Alemanha, o pavilhão nacional não pretendia competir com as grandes nações vizinhas no certame, mas sim passar a sua mensagem subtilmente. No “reino da cerveja e dos fritos”, o Pavilhão de Portugal não *deslumbra*, podendo ser mais convincente e esclarecedor⁷¹⁸, mas ainda assim o balanço contou-se como positivo, onde as linhas modernas e harmoniosas *encantaram* os visitantes⁷¹⁹.

O Dia de Portugal realizou-se a 24 de Junho de 1958, com um espetáculo de “arte e folclore” de modo a assinalar com colorido e festa a presença nacional no certame. Perante inúmeras personalidades locais e de outras nações representadas na exposição, o espetáculo contou com interpretações do grupo de dança Verde Gaio, sob a direção de Francis Graça. Seguiu-se um desfile alegórico “da vida rural no Ribatejo”, acompanhado pela orquestra de Frederico de Freitas. O fado marcou presença, com Amália Rodrigues acompanhada por Domingos Camarinha e Santos Moreira. Marcelo Caetano, ministro da presidência, visitou o pavilhão oficialmente, após o almoço de honra servido no restaurante anexo.

O pavilhão nacional, um dos primeiros a ser concluído⁷²⁰, foi, de forma geral, bem recebido pela crítica, apresentando-se descrito na imprensa como um pavilhão “equilibrado e digno, honesto e discreto”⁷²¹. A “construção elegante em aço”⁷²², na sua imaterialidade, permitiu um grande fôlego expositivo, criando relações interessantes de reciprocidade entre o espaço e as obras apresentadas. Era a primeira vez que o regime adotava o “estilo internacional” numa obra oficial e de representação nacional, daí o tom mais crítico ter surgido dentro do próprio meio da produção arquitetónica⁷²³. A revista *Arquitetura* veiculou a reprovação na falta de relação entre arquiteto e decoradores na elaboração do anteprojeto, tendo-se assim criado “um invólucro (...) independente de tudo”, sem responder ao próprio conteúdo a expor⁷²⁴. Nuno Portas e Gomes da Silva, autores desse artigo, acusam a construção de Pedro Cid de falta de *ideia-síntese*, levando a uma total desintegração dos vários aspectos da representação portuguesa, refletindo-se inevitavelmente na ar-



Fig. 399 – Visita do Ministro da Presidência Marcelo Caetano à Exposição de Bruxelas.



Fig. 400 – Visita do Ministro da Presidência Marcelo Caetano à Exposição de Bruxelas.



Fig. 401 – “Portugal na Exposição Internacional de Bruxelas”.

quitetura⁷²⁵. A “opção clara e racional” de Cid, como observa Ana Tostões, era assim criticada pelo grupo «reformista», que via na adesão absoluta ao modelo “de estilo internacional” uma perigosa tendência, ao ignorar as “nossas realidades”⁷²⁶.

Já o *Diário Popular*, numa apreciação crítica generalista e naturalmente numa postura suspeita, elegia Portugal como um dos melhores pavilhões, a par da representação italiana e das missões católicas, visto estas não procurarem impor uma *imagem falsa*, como os outros grandes pavilhões da Exposição⁷²⁷. Mas certo é que o pavilhão de Pedro Cid haveria de receber uma estrela “de oiro de mérito”⁷²⁸ pela sua arquitetura, a par de outros sete países e do Pavilhão do Brasil, da autoria de Sérgio Bernardes (1919-2002), particularmente referido pela notoriedade da sua rampa e pelo arrojo da cobertura, mas com “a graça de um sorriso”⁷²⁹.

3.8. 1970, o Pavilhão de Portugal de Frederico George

Em julho de 1968 é publicado o decreto-lei a regulamentar a participação portuguesa na exposição a realizar em 1970 em Osaka, no Japão⁷³⁰. Esperava-se do comissário-geral, cargo inicialmente entregue ao Ministro das Comunicações, o Engenheiro José Canto Moniz (1912-), a apresentação de um plano de participação e um anteprojeto do pavilhão nacional. Em setembro foi submetido, sem a abertura de concurso, o anteprojeto desenhado pelo arquiteto Frederico George (1915-1994)⁷³¹ com a colaboração de Daciano da Costa (1930-2005) que havia começado a sua carreira profissional no atelier de George, em 1947. O tema dominante do pavilhão seria o con-

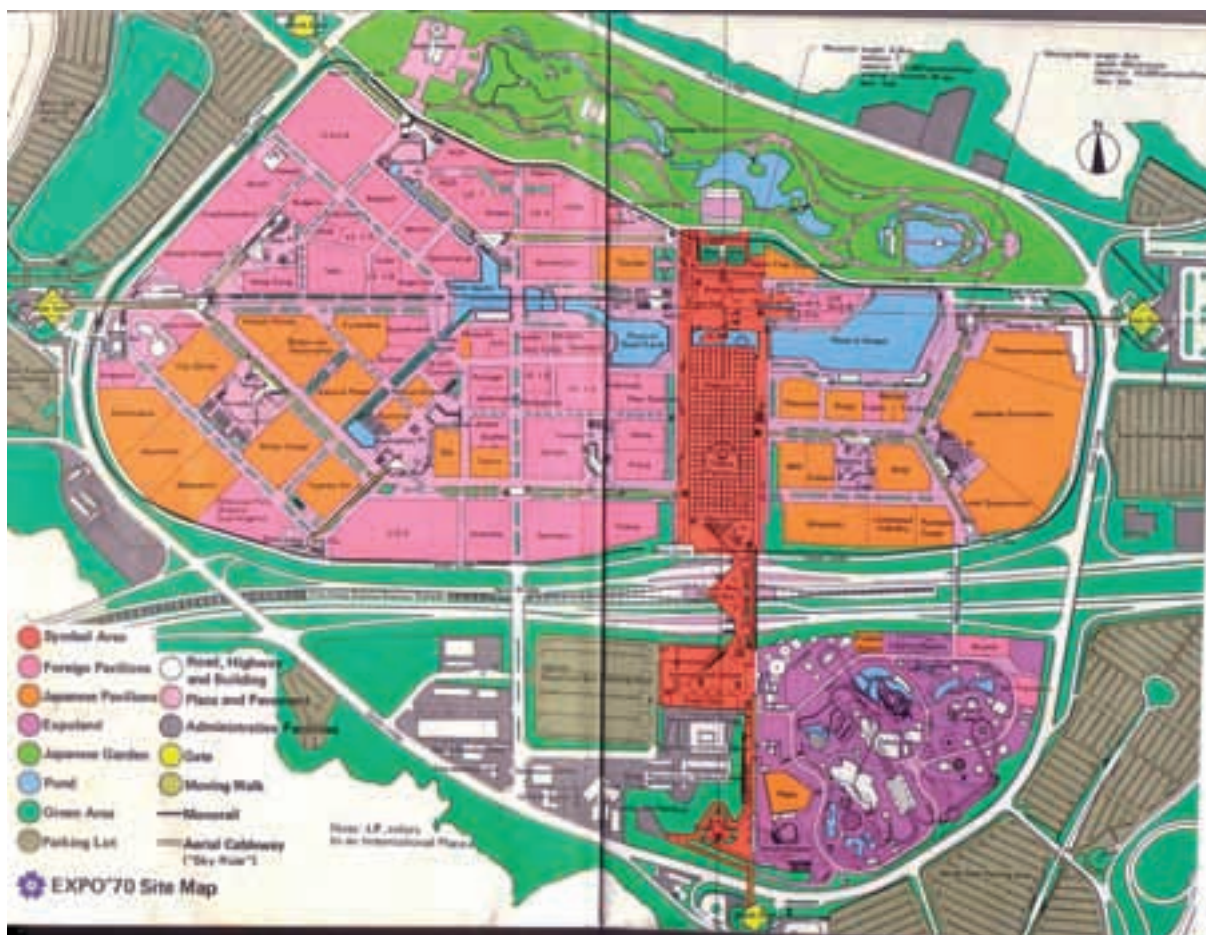


Fig. 402 – mapa geral da Exposição Universal de Osaka de 1970.

tributo português para o progresso humano e a harmonia entre os povos colonizados, uma nação espalhada por vários continentes. Esta seria a ideia motriz para a conceção do interior, a concretizar mais tarde por um grupo de artistas plásticos. Prontamente decidiu-se não se criar um auditório, mas sim diversos recantos com vídeo e som, espalhados pelo pavilhão de modo a servir mais conveniente ao projeto expositivo.

Devido à necessidade premente de se iniciar o processo de construção em colaboração com uma companhia japonesa, foi necessário lançar as linhas mestras do pavilhão mesmo sem conhecer



Fig. 403 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970, esboço da volumetria.



Fig. 404 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição da Comemoração do V centenário da Fundação do Rio de Janeiro, 1965.

a dimensão e forma exata do lote. As funções deveriam ser traduzidas em termos de arquitetura, considerando-se conveniente a criação de dois edifícios distintos, ligados por uma passagem. O pavilhão, contendo as áreas expositivas e serviços de apoio, ocuparia 1.400m², o restaurante com produtos portugueses 300m², dimensões estas que seriam estabilizadas depois de se conhecer o lote de 3.200m² em forma de “L”.

Na reunião de trabalho a 30 de outubro de 1968, na sede do comissariado-geral no edifício da Administração do Gabinete da Ponte sobre o Tejo, Canto Moniz fala dos “estudos do pavilhão a que imediatamente se procedeu”⁷³², tendo para isso contado com a colaboração do arquiteto Frederico George, detentor de uma já longa carreira como arquiteto, pintor (prémio Columbano



Fig. 405 – Frederico George, “Sala da Introdução”, Exposição Infante D. Henrique, 1960.

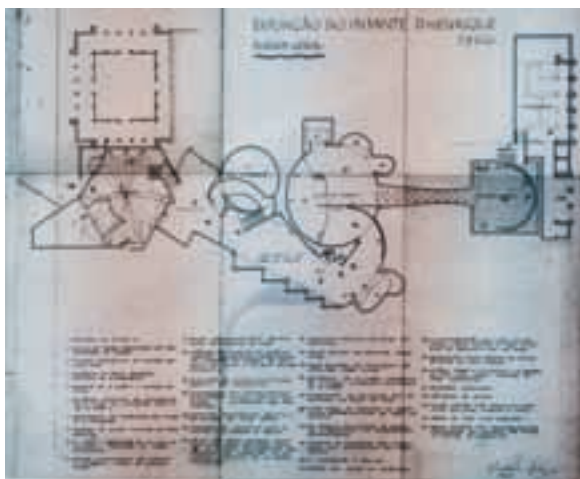


Fig. 406 – Frederico George, Planta da Exposição Infante D. Henrique, 1960.



Fig. 407 – Frederico George, maquete da implantação urbana do Planetário e Museu de Marinha em relação com o Mosteiro dos Jerónimos, s. d.

em 1944), decorador e *designer* e que, dois anos antes, havia desenhado o pavilhão português para a Exposição Comemorativa do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro, no Brasil. Do seu importante currículo constava ainda o projeto, de finais dos anos 50, de ampliação do Museu de Marinha, com o pavilhão das Galeotas, considerado o primeiro edifício construído em Portugal de raiz, para albergar coleções museológicas. Da parceria com Daciano da Costa, saíra, em 1958, a conceção de interiores da exposição henriquina, no Museu de Arte Popular e nos pavilhões anexos, no âmbito das comemorações do V Centenário da Morte do Infante.

O ministro Canto Moniz que, na qualidade de diretor do Gabinete da Ponte sobre o Tejo, havia sido o seu “grande arquiteto”, conhecia bem Frederico George, a quem entregara a responsabilidade gráfica do álbum *A Ponte Salazar* editado, em 1966, pelo Ministério das Obras Públicas, a quando da inauguração da obra. O próprio Frederico George expôs a conceção geral e os aspetos exteriores e interiores de maior importância, mostrando todos os elementos necessários à adjudicação da obra. Nesta reunião, deu-se a passagem do cargo de comissário geral a Manuel Duarte Gaspar (?-2002), engenheiro civil, figura próxima do ministro, na altura, Presidente da Junta Autónoma das Estradas⁷³³ e que havia já se deslocado ao Japão para um primeiro encontro com os comissários-gerais e proceder à assinatura do contrato com a construtora Takenaka Komuten co., Ltd, empresa responsável, também, pelo projeto de estruturas.

Apesar de não ter existido um edital de concurso com as especificações pretendidas para o pavilhão nacional, foi redigido um documento, resultando, provavelmente, já de uma prévia discussão entre as autoridades nacionais e o arquiteto Frederico George, onde se determinava o “partido a tomar” para a elaboração do projeto arquitetónico e discurso expositivo. Pretendia-se um esquema distinto das últimas participações nacionais em Bruxelas 58 e do Rio de Janeiro em 65, porque no distante Oriente o importante seria não uma narrativa minuciosa da nossa História, mas antes o “facto de sermos uma nação espalhada por vários continentes com a fusão cultural e ética



Fig. 408 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970, fotografia da fachada e desenhos técnicos.



Fig. 409 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970, planta do primeiro piso (expositivo).



Fig. 410 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970, planta do piso térreo (áreas técnicas do commissariado e restaurante).

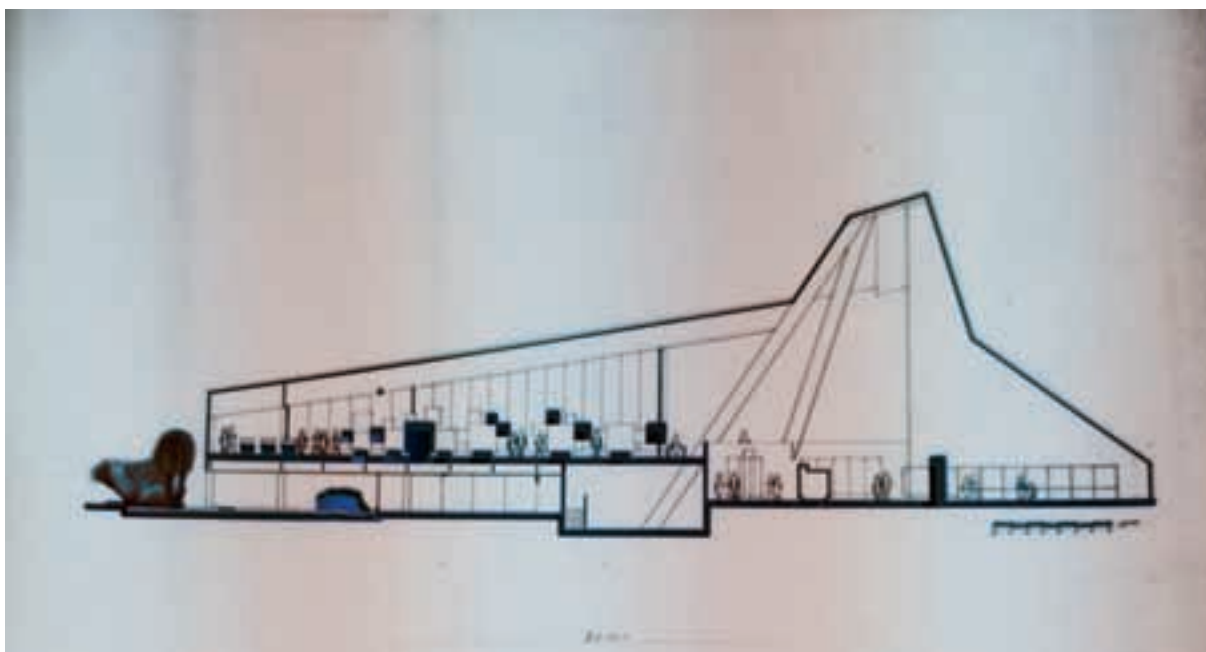


Fig. 411 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970, corte longitudinal.

daí resultante (...) que se acompanha todavia da diversidade das culturas autóctones”⁷³⁴. Pretendia-se do ‘Pavilhão de Portugal’ uma obra concebida no seu todo, indo mais uma vez ao encontro do conceito de *Gesamtkunstwerk*, espelho de um encontro de culturas protagonizado por Portugal no seu passado histórico, onde os arquitetos e *designers* planeariam desde os traços formais mais gerais aos pormenores do percurso expositivo. Estes não deveriam estar estritamente preocupados com questões de modernidade ou de compromisso às referências passadas da arquitetura esperada nestes certames, mas sim com “uma grande unidade decorativa sem prender os elementos arquitectónicos a nenhuma regionalismo e deixando-os viver como puras formas, integrando e contendo a diversidade das manifestações”⁷³⁵.

Frederico George vai apresentar uma hábil solução de compromisso entre a estilização de planos geométricos, num pretense construtivismo e uma decoração integrada com raízes nas nossas

“realidades”, ao nível dos materiais e das técnicas. O pavilhão apresentava-se dominado por uma pirâmide oblíqua do seu corpo central. Esta desembocava em abas laterais pontiagudas, pretendendo evocar “velas, rosa-dos-ventos, compasso de marear”⁷³⁶, elementos simbólicos da presença Portuguesa no mundo. Fruto de um exercício meticoloso de geometria descritiva, esta forma seria visível à distância, distinguindo o edifício. De modo a realizar a construção de forma rápida e pensando no aproveitamento do material após a demolição, a estrutura foi desenhada em ferro, com construção seca nas paredes envolventes. As vigas de suporte em colmeia foram dispostas ritmicamente em relação às colunas de aglomerado nos cantos da sala principal. Os gabinetes do comissariado encontram-se abaixo do pavimento de exposição. Os interiores seriam revestidos com mármore, cortiça, vidro e azulejos vindos de Portugal, assentes numa estrutura facilmente desmontável, com a cobertura em folhas de cobre.

O arquiteto não estava estritamente preocupado com questões de modernidade ou de compromisso às ideias passadas da arquitectura esperada nestes certames, mas sim com “uma grande unidade decorativa sem prender os elementos arquitectónicos a nenhuma regionalismo e deixando-os viver como puras formas, integrando e contendo a diversidade das manifestações”⁷³⁷.

3.8.1 – A execução do projeto

A construtora Takenaka Komuten co., Ltd foi enviando relatórios do andamento da construção do pavilhão, incluindo fotografias da estrutura, em agosto de 1969 e fotografias da inspeção do Frederico George e Daciano da Costa, a 21 de outubro do mesmo ano. Em dezembro, uma fotografia geral mostra o edifício praticamente concluindo, no meio de múltiplos estaleiros de construção e pavilhões rodeados de andaimes.

O Pavilhão de Portugal, acompanhado do restaurante, encontrava-se no centro do certame, próximo da *Wednesday Plaza*. A entrada principal, virada para esta praça, encontrava-se marcada por uma réplica do padrão comemorativo da chegada dos Portugueses ao Japão em 1543, enquanto o jardim se encontrava decorado por uma escultura contemporânea e um espelho de água.



Fig. 412 – Visita de Frederico George e Daciano Costa ao estaleiro de obras do Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970.



Fig. 413 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970, planta de fundações do relatório técnico da construção.



Fig. 414 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970, fotografia da construção.

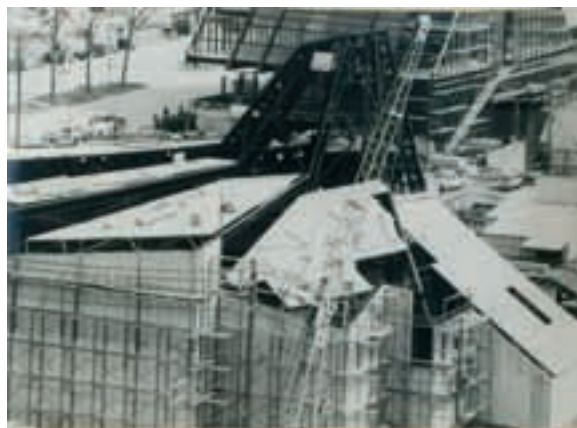


Fig. 415 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970, fotografia da construção.

Uma outra entrada dava para a Avenida Principal, e a terceira dava acesso direto ao restaurante. Masakotsu Tukuoka, o arquiteto japonês responsável pela construção do pavilhão, falou da sua visita a Lisboa como a inspiração para o tratamento plástico do exterior, evocando as paredes de estuque brancas e telhados vermelhos da cidade. O pavilhão equilibrava motivos plásticos modernos com aspetos tradicionais da arquitetura portuguesa, tanto na materialização do exterior como em pormenores interiores.

O projeto expositivo interior ficou a cargo de Frederico George e do pintor Thomaz de Mello, coordenando a equipa formada pelos escultores António Duarte, Fernando Conducto e Martins Correia, os pintores Luís Pinto Coelho e Sá Nogueira, os decoradores António Garcia e Daciano da Costa, entre outros.

Ao entrar na área coberta por uma das abas da grande pirâmide, e ainda antes de chegar a esse corpo central, foram dispostos biombos japoneses representativos do desembarque de navegadores portugueses no Japão. Essa entrada, de pé direito mais baixo, conduzia os visitantes à sala principal da exposição. Todo o edifício centra-se em torno deste grande espaço piramidal, marcada por vários expositores sintéticos e solenes, dispostos circularmente sem definir um percurso. A primeira secção intitulada *Portugal de Ontem* continha um resumo da História de Portugal e da expansão da cultura portuguesa, dos intercâmbios culturais com outras nações e do modo como ambas foram transformadas. Houve um foco particular nas trocas com o Japão, tendo sido apresentados dicionários e gramáticas da língua japonesa escritos por portugueses, cartas de marear executadas por japoneses segundo as técnicas da cartografia portuguesa, armas de fogo da época, os biombos *nambam* e diversos documentos da relação entre os dois países.

As secções *Portugal de Hoje* e *Portugal de Amanhã* ocuparam o restante percurso expositivo. Este trajeto espiralado desenvolvia-se em torno do elemento piramidal, desdobrando-se em sucessivas mudanças de nível até à galeria de saída – através da qual se acedia ao restaurante. Este caminho, com uma certa obrigatoriedade na sequência das zonas, mostrava a constituição do povo português, os territórios habitados, vivências, atividades, educação, lazer e inovações científicas. Houve ainda exposições temporárias de arte contemporânea e de elementos artesanais e etnológicos. “A zona periférica enriquece, acrescentando-a, a mensagem transmitida na zona central”⁷³⁸. As áreas de exposição estavam intercaladas por espaços de repouso, algumas olhando para a zona central, reforçando o conceito de unidade decorativa e síntese discursiva do arquiteto. Frederico George pretendia assim que o visitante pudesse apreender “um todo integrado e simbolicamente significativo”⁷³⁹.



Fig. 416 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970, fotogramas do filme “Portugal na Expo ‘70”, António Lopes Ribeiro, 1970.



Fig. 417 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970, fotografia da fachada principal.



Fig. 418 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970, fotografia da fachada posterior.

3.8.2 – Outros aspetos da participação portuguesa

A representação portuguesa completava-se com o restaurante acedido por um passadiço à saída do Pavilhão ou independentemente, pretendendo ser não só uma entidade comercial, mas sim um complemento do projeto expositivo, de *carácter português*⁷⁴⁰. Ali os visitantes podiam experimentar a cozinha tradicional portuguesa, sempre com referências gastronómicas em comum

com o Japão, assim como vinhos, frutas, conservas e outros produtos nacionais. O restaurante recriava uma atmosfera tradicional, onde a decoração, mobiliário, faqueiros e outros elementos foram desenhados por Daciano da Costa e António Garcia, sob a direção de Frederico George.

António Garcia desenhou a icónica *cadeira Osaka*, em conjunto com a *mesa*. A empresa Móveis Sousa Braga executou cerca de 60 exemplares destas cadeiras, em madeira de pinho e pele natural⁷⁴¹. Com uma certa inspiração escandinava, as cadeiras eram facilmente desmontáveis, uma condição necessária de modo a assegurar a transportabilidade até ao Japão. Tanto as cadeiras como a mesa foram desenhadas para uma altura inferior à métrica típica do mobiliário em Portugal, numa tentativa de aproximação cultural ao Japão, onde é costume realizar as refeições sem recurso a cadeiras e sobre mesas de altura muito reduzida. Os decoradores procuraram uma altura média entre os dois padrões, numa tentativa conceptual de aproximação cultural dos povos. Daciano da Costa refere exatamente a vontade de aprender esta capacidade dos japoneses de criar objetos modernos integrados do ponto de vista cultural, quando entrevistado para o suplemento português do *The Japan Times*⁷⁴².

Foram ainda selecionadas 15 obras portuguesas para integrar a exposição de Belas-Artes num pavilhão japonês construído para o efeito. O diretor da mostra, Soichi Tominaga, deslocou-se a Portugal de modo a selecionar pinturas, mobiliário e trabalhos de ourivesaria, representativos das relações entre Ocidente e Oriente. Portugal foi um dos países mais representados, ultrapassado apenas pela França (20 peças), Checoslováquia (18) e Itália (16). O pavilhão da Etnologia integrou igualmente diversos elementos portugueses na sua exposição, sob a direção de Taro Okamoto.

“Ouvi dizer a vários japoneses – creio que não apenas por amabilidade – que o espectáculo do Dia de Portugal na Exposição Mundial de Osaka excedeu os dias nacionais de todos os demais países. Foi, sem dúvida, superior a todos os espectáculos nacionais que me foi dado apreciar.”⁷⁴³ Foi esta a opinião do escritor e diplomata Armando Martins Janeira (1914-1988) sobre o festival, celebrado a 10 de Junho de 1969. Portugueses em fatos regionais e bailarinos da companhia Verde Gaio entraram num largo palco dividido em cinco praticáveis, assim como os grupos representativos das várias cidades japonesas onde os portugueses estabeleceram comunidade. Peças de Gil Vicente foram encenadas por Carlos Avilez. E não faltou a atuação muito aplaudida de Amália Rodrigues e a presença da equipa de futebol do Sport Lisboa e Benfica, campeões nacionais e por duas vezes vencedores da Taça dos Clubes Campeões Europeus (1960-61 e 1961-62). “A imagem viva de Portugal” foi, ainda, trazida ao Japão, pela companhia de bailado Gulbenkian e o orfeão académico de Coimbra.

Conclusão

O presente estudo procurou tratar, em três grandes capítulos, a questão das arquiteturas expositivas e identidade nacional através da participação de Portugal nas exposições internacionais entre a Primeira República e o Estado Novo, traduzido em todo o processo de projeto, concurso ou adjudicação, construção, vivência e *afterlife* dos Pavilhões de Portugal. Sob pena de fastidiosa repetição, far-se-á agora um balanço final, na medida em que se procurou apresentar, após exposição das principais linhas de análise, uma síntese dessas mesmas ideias, sublinhando a sua importância e significado.

No domínio internacional, ficou demonstrado como as Exposições funcionam, no campo arquitetónico, enquanto veículos fundamentais para a experimentação de novos conceitos, embora se assista também a persistências e até a recuos. A estreita articulação entre os programas arquitetónicos e a vontade política, por vezes, condiciona a prática do arquiteto, nem sempre permitindo a inovação, conquanto as questões identitárias levam ao uso de formas, dispositivos e ornamentos específicos das respetivas heranças nacionais, ou de determinados discursos de propaganda e afirmação de poder. Basta olhar ao contraste entre Pavilhão da Rússia de Melnikov em 1925 e o trabalho de Boris Iofan em 1937; ou o de Mies Van der Rohe em 1929 e o Pavilhão da Alemanha de Speer em 1937.

Também ficou demonstrado que a inovação nem sempre surgiu das grandes potências. Com menos recursos e, consequentemente, muito mais modéstia, países como o Japão mostraram-se tanto subtil quanto amplamente preponderantes. Os seus elementos infiltraram a arte, arquitetura, *design* e indústria do ocidente, constituindo-se como motores fundamentais para a criação de novos paradigmas nestas áreas. Já a Finlândia revelou-se ao mundo pela ‘arte e engenho’ de Alvar Aalto, apontando uma via ‘organicista’ na modernidade, através de materiais tradicionais como a madeira e tijolo. O Brasil apresentou a sua interpretação do modernismo Corbusiano, mostrando aos outros países ser possível conferir um cunho nacional ao ‘Estilo Internacional’.

Portugal fez-se representar em algumas das grandes exposições do século XIX, encomendando os seus Pavilhões a arquitetos estrangeiros, passou, a partir da grande exposição de 1900, a chamar arquitetos nacionais para a execução do ‘Pavilhão de Portugal’ por concurso ou adjudicação direta. Precisamente no concurso para 1900, surge a polémica sobre qual deveria ser a imagem nacional traduzida na procura de um estilo próprio a adotar. A solução beauxartiana de Ventura Terra não satisfaz as facções intelectuais da época, ficando para a história o confronto entre o vencedor e o projeto de inspiração vernácula de Raul Lino. Estas tentativas de encontrar uma alternativa ao modelo de inspiração no manuelino, muito conotado com a monarquia em declínio, não se conseguiram fixar.

Com o regime Republicano implantado, a discussão em torno de um ‘estilo nacional’ persiste, procurando encontrar na nossa história arquitetónica um modelo convincente, digno e facilmente replicável. Já o debate em torno da “casa portuguesa” se apresentava mais complexo e refratário pelas múltiplas especificidades regionais, logo mais difícil de se constituir como um modelo coeso. Nesta demanda, acaba por ganhar preponderância a inspiração na arquitetura civil barroca do tempo de D. João V, muito por ação de alguns intelectuais, com destaque para José de Figueiredo. O processo de afirmação não foi imediato – onde a primeira participação nacional, sob a bandeira

da República, em 1915, recorreu à utilização do modelo manuelino – e só em 1922 a inspiração sediada nos grandes solares e palacetes do século XVIII é consagrada, nos dois pavilhões nacionais erguidos no Rio de Janeiro. Se a tripla vencedora do concurso para o Pavilhão de Honra elaborou o projeto num claro gesto de compromisso, o Pavilhão das Indústrias consagra um estilo próprio da dupla Carlos e Guilherme Rebello de Andrade que, em 1929, voltam a vencer segundo a mesma fórmula.

Sendo assim, a questão estava longe de ser pacífica, e se alguns arquitetos aderiram facilmente a este modelo de inspiração barroca, outros defendiam modelos alternativos para a representação portuguesa no estrangeiro. Seja através dos seus protestos em jornais, ensaios em revistas da especialidade ou apenas nas memórias descritivas dos projetos entregues a concurso, é importante destacar a entrada dos arquitetos nesta discussão, antes travada por historiadores, críticos de arte e outros intelectuais. Os concursos para ‘Pavilhão de Portugal’, disputados pelos melhores arquitetos nacionais, vieram pois colocar em confronto estes modelos alternativos, entre as referências historicistas e o apelo à modernidade, que se começava a fazer sentir.

Apesar desta vontade emergente de aplicar os mesmos princípios modernistas aos pavilhões, já ensaiados em outras tipologias, os arquitetos viram-se na contingência de seguir o paradigma estético de quem tinha o poder de decisão. Justificam-se, pois, as discrepâncias entre as estilizações historicistas apresentadas nestes concursos e outros projetos dos mesmos autores. A gestão deste complexo processo por parte de uma brilhante geração de arquitetos nacionais, nascidos entre 1896 e 98, foi realizada de forma diferente pelos vários intervenientes. Se Cottinelli Telmo, Carlos Ramos, Jorge Segurado e Cassiano Branco ainda persistiram em soluções de compromisso nos concursos de 1929 e 1931, já Pardal Monteiro não voltaria a concorrer depois da sua menção honrosa em 1922.

A rotura desta solução ambígua de compromisso e a tentativa de impor um estilo moderno na arquitetura portuguesa encontra na instauração do *Estado Novo* terreno propício para a sua efetivação. O concurso para o monumento ao Infante D. Henrique, a erguer em Sagres em 1934, foi o momento de fazer ver ao líder do regime o quanto este precisava de uma imagem própria que não fosse inferior à de outras épocas da história da nação. O moderno podia ser a referência a tomar, sem estar estritamente colado aos modelos internacionais, mas imbuído de uma feição nacional. A ideia agradou a Salazar, encarregando António Ferro e Duarte Pacheco de mediar a afirmação do modelo proposto por esta geração de arquitetos.

Este processo teve reflexo direto no concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris em 1937, onde pela primeira vez o enunciado pedia aos arquitetos que fizessem moderno, mas português. Contudo, a ‘geração de transigentes’, no dizer de Carlos Ramos, não participa neste concurso, e a vitória cabe ao seu discípulo, o jovem Keil do Amaral. Enquanto estes consagram o “moderno nacional” na Exposição do Mundo Português, em 1940, Keil e Jorge Segurado projetam os Pavilhões de Portugal em Paris e Nova Iorque nas suas formas depuradas e nas grandes superfícies preparadas para receber a decoração integrada, a fim de funcionarem como um grande cartaz de divulgação de Portugal no estrangeiro. Se o ‘moderno’ foi adotado em 1937, houve concorrentes a persistirem nas referências historicistas, sem darem sinais de entendimento, ou de aceitação da mudança que se procurava impor. De notar a visão muito particular de Raul Lino que habilmente pressente esta mudança de paradigma, vindo a submeter uma proposta de feição moderna, pautada pela simetria, de linhas direitas, elegantes fenestraçãoes, onde a iluminação era fator de unidade espacial. Ele, que em 1931, para a Exposição Colonial de Paris, consegue contrariar a sucessão de triunfos dos Rebello de Andrade e do modelo de referência barroco joanino, com um conjunto de pavilhões, cujas referências a diversos estilos do passado convencem o júri. Mas Lino vai para além do puro historicismo, tomando diversas citações plásticas da arquitetura erudita e vernacular do passado e com elas produz formas novas e “modernas”. Quando Pedro

Vieira de Almeida, em 1970, chocou a comunidade científica ao chamar “arquiteto moderno” a Raul Lino, poucos terão recordado idêntica classificação dada ao autor da obra “Casa Portuguesa”, por parte de Cottinelli Telmo. Ao contrariar vivamente a obra dos Rebello de Andrade para o monumento henriquino, Cottinelli, perante a proposta de inspiração ‘medieval’ de Lino, reconhece-lhe carácter moderno. Do mesmo modo que na *Representação 35*, muito provavelmente saída do punho do futuro arquiteto-chefe da Exposição do Mundo Português, o nome de Raul Lino aparece em destaque elogioso, colocado ao lado do próprio Cottinelli.

Mas se a luta destes arquitetos por fazer vingar as suas intenções de criar uma arquitetura de regime tanto moderna quanto nacional conheceu o seu apogeu em 1940, oito anos depois, no I Congresso Nacional de Arquitetura, os mesmos protagonistas vêm-se obrigados a assumir a sua desilusão com o regime. O concurso seguinte para erguer o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas apenas vai ter lugar em 1956, devido ao grande interregno neste tipo de certames imposto pela Segunda Guerra Mundial. Para compreender as circunstâncias deste concurso é necessário ter em conta o novo ciclo que se começa a desenhar no final dos anos 40. O citado congresso ao invés de constituir uma consagração da geração dos “transigentes” traz já críticas de fundo ao chamado ‘Português Suave’. Novas perspetivas são equacionadas por uma geração mais jovem, onde Carlos Ramos irá providenciar o ambiente pedagógico necessário ao desenvolvimento do pensamento inovador de arquitetos como Fernando Távora, e Keil do Amaral irá assumir-se como líder de um grupo de arquitetos em Lisboa, defensores de um modernismo integrado no meio nacional e com inspiração na arquitetura popular. Outros irão manifestar o seu desejo de aderir e explorar os conceitos dos CIAM, intervindo na cidade a uma escala urbana segundo princípios Corbusianos. Com o ‘Pavilhão de Portugal’ de Pedro Cid, de 1958, o país apresentava-se oficialmente e pela primeira vez como uma síntese dos princípios do ‘Estilo Internacional’. Mas estava longe de colher unanimidade dentro da classe e foi severamente criticado pela sua descaracterização. Com efeito, a voz daqueles que não prescindiam do “ser português” e ser “moderno” fazia-se ouvir. O *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*, bem como o Movimento de Renovação da Arte Religiosa tiveram a sua importância nesta demanda, onde arquitetos como Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas irão desenvolver esta via, há muito sonhada pelos arquitetos nacionais. O último pavilhão erguido sob o consulado do *Estado Novo* em 1970, desenhado por Frederico George, enquadra-se neste caminho alternativo, despreocupado com a problemática do moderno internacional, buscando apenas uma sólida coesão conceptual e formal, mas registando o cuidado em citar “as nossas realidades”.

No domínio da integração do projeto arquitetónico e do programa expositivo, os pavilhões nacionais construídos lá fora, entre 1915 e 1970, assumiram algumas tipologias distintas. Nos primeiros certames seguiu-se o modelo de mostruários-vitrines para um conjunto de obras seleccionadas, onde a par dos produtos industriais, eram realizadas mostras de Belas-Artes, evoluindo depois para um modelo de comissões de obras de pintura e escultura, em Sevilha, decorando as salas recheadas com mostruários de produtos agrícolas, industriais e coloniais, organizados seguindo as salas respetivas. Em 1931, depois de escolhido o projeto arquitetónico vencedor, é lançado um concurso para decoradores, sob a supervisão do autor do projeto arquitetónico. Reúnem-se equipas de artistas de várias especialidades que comungam da mesma orientação e aprendem a trabalhar em conjunto no sentido da produção de uma obra global. Sob a orientação de António Ferro, e aproveitando os ensinamentos da exposição de 1931, nasce o modelo de uma narrativa orientada pelo projeto arquitetónico e enriquecida pelas decorações e maquetas de propaganda da orgânica política e ideológica do regime.

A exposição de Bruxelas marca o triunfo da arte moderna contemporânea, embora esta apareça um pouco dispersa no grande ‘contentor’ envidraçado. O mesmo não sucede em 1970, onde a larga experiência museográfica e decorativa de Frederico George lhe permite desenhar um per-

curso expositivo totalmente integrado na arquitetura, e a sua estreita colaboração com Daciano da Costa possibilita levar o conceito de obra de arte total – enunciado em 1929, ensaiado em 1931 e aperfeiçoado em 1937 e 1939 – a um todo totalmente integrado.

A evolução do paradigma técnico e construtivo é igualmente notório ao repassar todos os pavilhões em análise, escolhas também condicionadas pela sua efemeridade, posterior reutilização e permanência. Ossaturas metálicas cobertas por painéis e ricos ornamentos modelados em estafe serviram aos efémeros pavilhões de 1915 e 1922, construídos em Portugal e enviados para São Francisco e Rio de Janeiro. Contudo, a escolha dos materiais em 22 foi deliberada, havendo desde o início a intenção de poder reutilizar as construções, como acabou por acontecer com a sua remontagem no Parque Eduardo VII, onde ainda hoje existe o Pavilhão das Indústrias dos irmãos Rebello de Andrade, reformulado por Jorge Segurado. Já Sevilha seguiu outro modelo, onde a intenção de fixar o consulado português na Andaluzia levou a um sistema misto de alvenaria de tijolo na parte definitiva e ossatura metálica nas secções a desmontar após o fim do certame, havendo um cuidado para manter as estruturas destacadas desde a sua construção. Não havendo quaisquer planos de reaproveitamento de estruturas para os Pavilhões na Exposição Colonial de Paris, estes foram erguidos com estruturas de madeira e estafe.

A primeira exposição do *Estado Novo* seguiu os preceitos construtivos de outras tipologias, com a estrutura executada em betão armado e alvenaria de tijolo. Após a demolição do Pavilhão na margem do Sena, voltou-se a adotar uma estrutura metálica para Nova Iorque, agora revestidas com argamassa de cimento. Ambos os pavilhões foram cuidadosamente revestidos a estuque, onde no interior se aplicaram pinturas murais integrantes do esquema expositivo. Segundo os preceitos do 'Estilo Internacional' o pavilhão de Pedro Cid foi executado em materiais pré-fabricados, módulos estruturais em aço, grandes planos envidraçados, *brise-soleils* de alumínio e grés cerâmico. Osaka foi a única instância onde a construção esteve inteiramente a cargo de uma firma local, acabando por oferecer uma excelente oportunidade de aprendizagem de técnicas de assentamento japonesas. A estrutura foi executada em aço, revestida com painéis de gesso cartonado e folhas de cobre para a cobertura. Os acabamentos tradicionais foram exportados de Portugal, como painéis de azulejos e mármore regionais.

Por último, neste balanço final, importa sublinhar a existência de algumas perspetivas de desenvolvimento futuro que por agora ficam em aberto. Estas prendem-se sobretudo em torno da importante fonte de aprendizagem constituída por todo este processo de pensar e executar um pavilhão nacional. A prática da tipologia de arquitetura expositiva apresentava-se muito condicionada em Portugal, onde os museus se encontravam instalados em edifícios adaptados para o efeito, na maioria das situações sem concurso de arquiteto. As exigências dos pavilhões nacionais cultivaram essa prática, conferindo uma experiência preciosa para alguns arquitetos que depois vêm a abraçar importantes projetos de natureza museológica. Sobressaem os exemplos dos irmãos Rebello de Andrade chamados diretamente por José de Figueiredo para a realização do projeto de ampliação do Museu Nacional de Arte Antiga, ou de Jorge Segurado e a equipa de decoradores que com ele trabalhou em Paris (1937) e Nova Iorque (1939) indicados por António Ferro para a instalação do Museu de Arte Popular. Também a experiência de Raul Lino adquirida em Paris, em 1931, ter-lhe-á sido proveitosa na importante tarefa de Superintendente dos Palácios Nacionais, onde teve a seu cargo a redecação destes, em véspera das Comemorações dos Centenários de 1940. E mesmo Pedro Cid, depois da experiência em Bruxelas, vai ganhar o importante concurso, em conjunto com Ruy d'Atouguia e Alberto Pessoa, para a Sede da Fundação Calouste Gulbenkian e Museu de Arte para albergar a coleção do fundador. Mas estes são já outros possíveis caminhos e correlações, que uma visão caleidoscópica projetada pelo estudo dos Pavilhões de Portugal permite trilhar.

Notas

- ¹ SOUTO, Maria Helena, *Arte, tecnologia e espectáculo: Portugal nas grandes exposições, 1851-1900*, dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1999; publicada com o título *Portugal nas Exposições Universais*, Edições Colibri, 2011.
- ² ACCIAOULI, Margarida, *Os anos 40 em Portugal, o País, o Regime e as Artes. «Restauração» e «Celebração»*, dissertação de doutoramento em História da Arte apresentada à FCSH/UNL, Lisboa, 1991; *Idem, Exposições do Estado Novo: 1934-1940*, Livros Horizonte, Lisboa, 1998.
- ³ SANTOS, Rui Afonso dos, *O Design e a Decoração em Portugal*, dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 1994.
- ⁴ MATOS, Ana Sofia, *António Garcia – Design e Arquitectura nas décadas de 50-70 do século XX. Depois da obra, o futuro*, dissertação de mestrado em Museologia e Museografia, Faculdade de Belas Artes, 2006.
- ⁵ RODRIGUES, Marisa Gonçalves, *A Participação Portuguesa nas exposições universais na perspetiva do design de equipamento*, dissertação de mestrado em Design de Equipamento, Universidade de Lisboa Faculdade de Belas-Artes, 2013.
- ⁶ TOSTÕES, ANA, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, FAUP Publicações, Porto, 1997.
- ⁷ TOUSSAINT, Michel, "Os Concursos de Arquitectura como debate disciplinar – os três primeiros quartos do século XX" in *Arquitectura do século XX Portugal*, BECKER, Annette, TOSTÕES, Ana (org.) Portugal-Frankfurt 97, Lisboa, pp. 129-137.
- ⁸ ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Arquitectura e Poder – Representação Nacional " in *Arquitectura do século XX Portugal*, BECKER, Annette, TOSTÕES, Ana (org.) Portugal-Frankfurt 97, Lisboa, pp. 93-97
- ⁹ ALMEIDA, Pedro Vieira de, *A Arquitectura no Estado Novo uma leitura crítica*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002.
- ¹⁰ NETO, Teresa, "«Mas que fale português» – o protesto a Salazar a propósito do concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1937", in *Artis – Revista de História da Arte e Ciências do Património*, nº 2, 2014, pp 202-203.
- ¹¹ GALVÃO, Andreia, *O caminho da modernidade. A travessia portuguesa, ou o caso da obra de Jorge Segurado como um exemplo de complexidade e contradição na arquitectura, 1920-1940*, Dissertação de doutoramento, Universidade Lusíada, 2003, 3 vols.
- ¹² FERNANDES, José Manuel, *Arquitectos Segurado*, Lisboa, INCM, 2011.
- ¹³ MARTINS, João Paulo, *Cottinelli Telmo 1897-1945 A obra do Arquitecto*, dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, FCSH/UNL, 1995, 2 vols.
- ¹⁴ COUTINHO, Bárbara, *Carlos Ramos (1897-1969): obra, pensamento e acção: a procura do compromisso entre o modernismo e a tradição*, dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2001.
- ¹⁵ PINTO, Paulo Tormenta, *Cassiano Branco 1897-1970*, Lisboa, Caleidoscópio, 2015.
- ¹⁶ FIGUEIREDO, Rute, *Arquitectura e discurso crítico em Portugal 1893-1918*, Colibri, Lisboa, 2007.
- ¹⁷ ROSMANINHO, Nuno, *O poder da Arte: o Estado Novo e a Cidade Universitária*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2006.
- ¹⁸ COSTA, Sandra Vaz, *O país a régua e esquadro : urbanismo, arquitectura e memória na obra pública de Duarte Pacheco*, Lisboa, IST Press, 2012.
- ¹⁹ PEDROSA, Patrícia Santos, *Cidade Universitária de Lisboa (1911-1950): génese de uma difícil territorialização*, Lisboa, Colibri, 2009.
- ²⁰ PASCOAL, Ana Mehnert, *A cidade do saber : o património artístico integrado nos edifícios de Pardal Monteiro para a Cidade Universitária de Lisboa 1934-1961*, Lisboa, Tinta-da-China, 2012.
- ²¹ CALDAS, João Vieira, *Porfírio Pardal Monteiro : arquitecto*, Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1997.
- ²² TOSTÕES, Ana, *Pardal Monteiro*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2009.
- ²³ PACHECO, Ana Assis, *Porfírio Pardal Monteiro / 1897-1957 A Obra do Arquitecto*, dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998.
- ²⁴ MONTEIRO, João Pardal, *Para o Projeto Global – nove décadas de obra. Arte, Design e Técnica na Arquitectura do Atelier de Pardal Monteiro*, dissertação de doutoramento em Design, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2012.
- ²⁵ TOSTÕES, Ana, "O Congresso e os «verdes anos» 50", *Iº Congresso Nacional de Arquitectura*, Edição fac-similada, Ordem dos Arquitectos, 2008, pp.11-22.
- ²⁶ PEREIRA, Nuno Teotónio, "Que fazer com estes 50 anos", *Iº Congresso Nacional de Arquitectura*, Edição fac-similada, Ordem dos Arquitectos, 2008, pp. 43-49.

- ²⁷ *Keil do Amaral no centenário do seu nascimento*. Ensaios de Ana TOSTÕES e Raúl Hestnes FERREIRA e fac-símile de *A Moderna Architectura Holandesa*, Argumentum – Ordem dos Arquitectos, 2010.
- ²⁸ TOSTÕES, Ana, *Monsanto, Parque Eduardo VII, Campo Grande: Keil do Amaral, arquitecto dos espaços verdes de Lisboa*, Salamandra, Lisboa, 1992.
- ²⁹ PORTAS, Nuno, “Prefácio”, ZEVI, Bruno, *História da Architectura Moderna*, Editora, Lisboa 1967. *Idem*, *A arquitectura para hoje: finalidades, métodos, didácticas*, Lisboa, Of. da Pap. Fernandes, 1964. PORTAS, Nuno, ALMEIDA, Pedro Vieira de, *A arquitectura para hoje seguido de Evolução da arquitectura moderna em Portugal*, Lisboa, Horizonte, 2008.
- ³⁰ TOSTÕES, Ana, *Cultura e tecnologia na arquitectura moderna portuguesa*, dissertação de doutoramento, IST, Lisboa, 2002; publicado com o título: *A Idade Maior: Cultura e tecnologia na arquitectura moderna portuguesa*, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2015.
- ³¹ DUARTE, Rui Barreiros, *A arquitectura do efémero*, dissertação de doutoramento em Arquitectura, apresentada à Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 1992. *Idem*, *As grandes exposições*, prova complementar de doutoramento, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 1993.
- ³² DAMASCENO, Joana, *Museus para o povo português*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2010.
- ³³ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: entre reinterpretação e a obra nova*, Porto, FAUP Publicações, 2004.
- ³⁴ GREENHALG, Paul, *Fair World: A history of world's fairs and expositions. From London to Shanghai 1851-2010*, Berkshire, Papadakis.
- ³⁵ THOOR, Marie-Thérèse van, ‘Dutch identity’ in the Dutch pavilions on international exhibitions, PhD, Universidade de Utrecht, 1998.
- ³⁶ *Esposizione Universale Roma. Una città nuova dal fascismo agli anni '60*, curadoria de Vittorio VIDOTTO, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2015.
- ³⁷ GREENHALG, Paul, *Fair World: A history of world's fairs and expositions. From London to Shanghai 1851-2010*, Berkshire, Papadakis, 2011, p. 271.
- ³⁸ *Idem*, p. 15
- ³⁹ PELLE, Kimberly, *Encyclopedia of world's fairs and expositions*, McFarland & Company, 2008, p. 1.
- ⁴⁰ “Catalogue of the Great Exhibition”, *Edinburgh Review*, vol. 94, N°. 192, outubro 1851 cit. por GREENHALG, Paul, *Fair World: A history of world's fairs and expositions. From London to Shanghai 1851-2010*, op. cit., nota 14, p. 25.
- ⁴¹ LEITÃO, Nicolau A., *Exposições Universais – Londres 1851*, Edição Expo98, Lisboa, 1994.
- ⁴² PELLE, Kimberly, p. 411.
- ⁴³ GREENHALG, Paul, p. 22.
- ⁴⁴ Cfr. SOUTO, Maria Helena, *Portugal nas Exposições Universais*, Edições Colibri, 2011, p. 41.
- ⁴⁵ GREENHALG, Paul, p.21.
- ⁴⁶ Sir Henry Cole organizador das Exposições de Manufatura de Arte em 1847, 48 e 49, e futuro Diretor do South Kensington Museum (1857-1873), onde desenvolve o culto da arte e a prática do desenho na criação do design aplicado à indústria.
- ⁴⁷ LEITÃO, Nicolau A., *Exposições Universais – Londres 1851*, op. cit, p.35
- ⁴⁸ GREENHALG, Paul, p.13.
- ⁴⁹ *Idem*, p. 27.
- ⁵⁰ *Idem*, p. 165.
- ⁵¹ *Idem*, p. 173.
- ⁵² *Idem*, p. 176.
- ⁵³ *Idem*, p. 216.
- ⁵⁴ *Idem*, p.185.
- ⁵⁵ *Idem*, p. 202.
- ⁵⁶ *Idem*, p. 194.
- ⁵⁷ *Idem*, p. 209.
- ⁵⁸ GREENHALG, Paul, *Fair World: A history of world's fairs and expositions. From London to Shanghai 1851-2010*, Berkshire, Papadakis, 2011, p. 11.
- ⁵⁹ *Idem*, p. 202.
- ⁶⁰ *Idem*, p. 220.
- ⁶¹ André Vera, *Le Nouveau style*, published in *L'Art décoratif*, January 1912, pp. 21–32
- ⁶² Sobre o tema veja-se VICOVANU, Iuliana Roxana, “*L'Esprit nouveau*” (1920-1925) and the shaping of modernism in the France of the 1920s, Ph.D., The Johns Hopkins University, Baltimore, 2009.
- ⁶³ <http://thecharnelhouse.org/2013/11/19/frederick-kiesler-city-of-space-1925/>, acedido a 23 de janeiro de 2016.
- ⁶⁴ JOHNSON, J. Stewart, *American Modern, 1925-1940: Design for a New Age*, <<http://gildedjuggernaut.tumblr.com/post/51779286401/information-and-tourist-pavilion-robert>>, acedido a 23 de janeiro de 2016.
- ⁶⁵ GREENHALG, Paul, p. 215.
- ⁶⁶ WISNIK, Guilherme, *Lucio Costa*, Cosac & Naify, São Paulo, 2001, p. 11.
- ⁶⁷ Do final do mês de abril até o final do mês de maio de 1924. Cf. BRITO, Samuel Silva de, *Lucio Costa: o processo de uma modernidade. Arquitetura e projetos na primeira metade do século XX*. 722 f. 2 v, Dissertação de Doutoramento em Arquitetura, Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona, 2014, p. 117.

- ⁶⁸ BRITO, Samuel Silva de, "Pavilhão do Brasil na Exposição de Filadélfia (1925)", *III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva*, São Paulo, 2014.
- ⁶⁹ SOEIRO, Jaqueline, *Espírito na Arquitectura – O pensamento arquitectónico em Raul Lino e Lúcio Costa*, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2012, p. 103.
- ⁷⁰ COMAS, Carlos Eduardo. "A Feira Mundial de Nova York de 1939: o Pavilhão Brasileiro", *Arqutexto*16, pp.56-97. (http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/03_CEC.pdf, acedido a 22-2-2016).
- ⁷¹ COSTA, Lucio, "Pavilhão do Brasil em Nova Iorque", *Sobre Arquitectura*, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitectura, Porto Alegre, 1962, p. 95-96.
- ⁷² *Exposición Alvar Aalto 1898-1976 Arquitectura Orgánica, arte y diseño*, CaixaForum Madrid, 30 de setembro 2015 a 10 de janeiro 2016.
- ⁷³ GIEDION, Siegfried, *Space Time and Architecture The Growth of a New Tradition*, 5ª edição, Cambridge, Harvard University Press, 1966, p. 637.
- ⁷⁴ LAHTI, Louna, *Aalto*, Taschen, 2006, p. 49
- ⁷⁵ GIEDION, Siegfried, *op cit.* p. 633
- ⁷⁶ Sobre a importância das revistas de arquitetura em Portugal, veja-se DÁ MESQUITA, M. (coord), *Revistas de Arquitectura: Arquivo(s) da Modernidade*, Lisboa, 2011, CIAUD/Caleidoscópio. Encontra-se em curso um projeto de investigação dirigido por Margarida Acciaiuoli sob o título *O Lugar do Discurso*, que visa "identificar analisar, debater e reflectir sobre a cultura editorial dos periódicos de arquitetura portugueses do século XX".
- ⁷⁷ MARIANI, Riccardo, "La progettazione dell'E42", in *Lotus*, no. 67, 1990, p. 90-144.
- ⁷⁸ FRAMPTON, Kenneth, *Modern Architecture: a critical history*, London, Thames and Hudson, 1985, p. 204.
- ⁷⁹ MARCUCCI, Laura, *L'altra modernità nella cultura architettonica del XX Secolo*, Gangemi Editore, 2007.
- ⁸⁰ SALA, Silvia, et. al., "Giuseppe Pagano (1896-1945). La città corporativa dell'EUR" in *Casabella*, vol. 78, no. 842, outubro 2014, p. 4-45, 116-118.
- ⁸¹ GREENHALG, Paul, p. 228.
- ⁸² <<http://www.gothamcenter.org/blog/gasopolis-from-the-1939-to-the-1964-worlds-fair>>, acedido a fevereiro de 2016.
- ⁸³ GREENHALG, Paul, p. 27.
- ⁸⁴ GREENHALG, Paul, p. 43.
- ⁸⁵ GREENHALG, Paul, p. 68.
- ⁸⁶ Arquivo Família Raul Lino, "Carta de Raul Lino a propor uma homenagem ao comissário geral da exposição de Paris de 1931, Coronel Silveira e Castro, por parte da Sociedade Nacional de Belas Artes", 14 de abril de 1932.
- ⁸⁷ AMNE, *Processo 233/1915, A28, M51*, "recorte do Jornal do Brasil", s.d.
- ⁸⁸ *Idem*.
- ⁸⁹ AHMOP, *Relatório Final do Comissariado da Exposição Internacional Panamá Pacífico*, Manuel Roldán y Pego, 1919, p. 170.
- ⁹⁰ *Idem*, p. 173.
- ⁹¹ Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas (AHMOP), *Relatório Final do Comissariado da Exposição Internacional Panamá Pacífico*, Manuel Roldán y Pego, 1919, p. 174 e ss.
- ⁹² *Ilustração Portuguesa*, nº 457, 23 de novembro de 1914.
- ⁹³ Cfr. *Thalassa*, nº 67, 2 de julho de 1914, p. 2.
- ⁹⁴ MATOS, Ana Cardoso de, BERNARDO, Ana Maria, SANTOS, Maria Luísa, "A Sociedade Propaganda de Portugal e o Congresso de Turismo de 1911" in *Congresso Internacional I República e Republicanismo – Atas*, ROLLO, Maria Fernanda (coord.) Lisboa, Assembleia da República, 1912, [pp. 393-403] p. 398.
- ⁹⁵ AHMOP, "Relatório Final do Comissariado da Exposição Internacional Panamá Pacífico", Manuel Roldán y Pego, 1919.
- ⁹⁶ *Ilustração Portuguesa*, nº866, 23 de setembro de 1922, p. 289.
- ⁹⁷ Veja-se, a título de exemplo, "Os Desastres da Exposição Portuguesa do Rio de Janeiro" in *ABC*, n.º 113, Lisboa, 14 de Setembro, 1922.
- ⁹⁸ LIMA, A. A. Lisboa de, *A Verdade Sobre o Comissariado Geral Portuguez na Exposição Internacional do Rio de Janeiro*, Lisboa, ed. Autor, 1924.
- ⁹⁹ Sobre a viagem presidencial veja-se TORGAL, Luís Reis, "Duas «Repúblicas» portuguesas no Brasil em 1922: António José de Almeida e António Ferro" in *A Experiência da Primeira República no Brasil e em Portugal*, coord. MOURÃO, Alda e GOMES, Ângela de Castro, Coimbra, Imprensa Da Universidade de Coimbra, 2012, pp. 25-54.
- ¹⁰⁰ *Arquitectura Portuguesa*, maio de 1929, nº 16.
- ¹⁰¹ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 73, "Ofício da Sociedade Nacional de Belas Artes de 20 de janeiro de 1926", fl. 55.
- ¹⁰² *Diário de Governo*, II série, 29 de abril de 1926.
- ¹⁰³ ANTT *Exposições Universais*, cx. 68, "Ofício do Delegado do Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha de 2 de junho de 1930", fl. 422.

- ¹⁰⁴ *Idem*.
- ¹⁰⁵ ANTT *Exposições Universais*, cx. 79, "Ofício do Comissário geral dirigido ao Ministro do Comércio de 7 de março de 1928", fl. 452.
- ¹⁰⁶ *Notícias Ilustrado*, "Portugal na Exposição de Sevilha", 23 de setembro de 1928, p. 4.
- ¹⁰⁷ ABC, "Sevilha Rainha da Andaluzia", 10 de janeiro de 1929, p. 22.
- ¹⁰⁸ *Guia oficial da Exposição Portuguesa de Sevilha*, Lisboa, 1929, p. 52.
- ¹⁰⁹ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 67, "Ofício do Comissário geral dirigido ao Ministro do Comércio de 8 de março de 1930", fl. 665.
- ¹¹⁰ ANTT, *Exposições Univesais*, cx. 76, "recorte de imprensa", "Un nuevo Portugal" in *ABC en Sevilla*, 16 de agosto de 1929.
- ¹¹¹ Cfr. Decreto nº 17:717 de 6 de dezembro de 1929, *Diário do Governo*, nº 281, 1ª série.
- ¹¹² *Idem*, artº 2.
- ¹¹³ Cfr. CORTESÃO, Armando Zuzarte, *Relatório do Comissário de Portugal na Exposição de Antuérpia 1930*, Lisboa, Bertrand Irmãos Lda, 1931.
- ¹¹⁴ *Idem*, p. 26.
- ¹¹⁵ *Idem*, p. 30.
- ¹¹⁶ *Idem*, p. 32.
- ¹¹⁷ *Idem*, p. 33.
- ¹¹⁸ *Idem*, p. 32.
- ¹¹⁹ Cfr. Decreto nº 18:475 de 27 de junho de 1930, *Diário do Governo*, nº 147, 1ª série.
- ¹²⁰ *Diário de Governo*, 1ª série, nº 138, decreto nº 18:475, 17 de junho de 1930.
- ¹²¹ *Diário de Notícias*, 4 de julho de 1930.
- ¹²² AHU, Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 39-67, "Princípios basilares da representação a enviar pelas Colónias", s.d.
- ¹²³ AHU, Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 39-67, "A Exposição Colonial e Internacional e dos Paizes d'Ultramar", setembro de 1930.
- ¹²⁴ *Diário de Lisboa*, 27 de junho de 1930.
- ¹²⁵ *Idem*.
- ¹²⁶ *Diário de Notícias*, 4 de julho de 1930.
- ¹²⁷ *O Século*, 5 de julho de 1930.
- ¹²⁸ *Diário de Lisboa*, 9 de julho de 1930.
- ¹²⁹ Discurso proferido por Oliveira Salazar a 23 de novembro de 1932, na Sala do Conselho de Estado, por ocasião da tomada de posse dos corpos diretivos da União Nacional (cfr. <http://www.politipedia.pt/temos-uma-doutrina-e-somos-uma-forca-1932/>, acedido a 8 de janeiro de 2016)
- ¹³⁰ FERRO, António, "Salazar e o Infante" in *Não Discutimos a Pátria*, Lisboa, Nova Arrancada, Sociedade Editora SA., 2002, pp.19-22.
- ¹³¹ *Diário de Lisboa*, 15 de maio de 1934.
- ¹³² Sobre estas exposições, veja-se ACCIAUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, pp. 16 e ss.
- ¹³³ ANTT, *Arquivo Salazar*, PC-12B cx. 659 pt.1., carta sem identificação.
- ¹³⁴ A ideia da comemoração do duplo centenário da Fundação e Independência de Portugal, em 1940 que esteve na gênese da Exposição do Mundo Português, havia sido lançada pelo Embaixador Alberto de Oliveira, em 1929. Apesar de apenas ser oficialmente anunciada em 1938, estaria a ser planeada alguns anos antes.
- ¹³⁵ O Ministro das Colónias da Bélgica, Paul Tschoffen chegou a visitar a Exposição Colonial do Porto, em 1934, quando já se encontrava empenhado na realização da sessão colonial belga na Exposição Universal de Bruxelas a realizar no ano seguinte.
- ¹³⁶ Sobre a importância do folclore e da arte popular na construção identitária das nações veja-se o estudo de THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales*, Éditions du Seuil, 2001.
- ¹³⁷ ANTT, *Arquivo Salazar*, PC-12B, cx. 659, pasta 1, fl.3, "Carta de Armindo Monteiro dirigido ao Presidente do Conselho de 9 de junho de 1936".
- ¹³⁸ *Idem*.
- ¹³⁹ ANTT, *Arquivo Salazar*, PC-12B, cx. 659, pasta 1, fl.10, "Carta de Oliveira Salazar ao Ministro dos Negócios Estrangeiros de 15 de junho de 1936".
- ¹⁴⁰ Cfr. Decreto nº 26:730 de 27 de junho de 1936, *Diário do Governo*, nº 149, 1ª série.
- ¹⁴¹ ACCIAUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo: 1934-1940*, Livros Horizonte, Lisboa, 1998.
- ¹⁴² AMNE, Proc nº 436/1936.
- ¹⁴³ *Novidades*, 4 de maio de 1939.
- ¹⁴⁴ *New York Herald Tribune*, 4 de maio de 1939.
- ¹⁴⁵ MNE, Proc 436/1936, "Algumas passagens do discurso pronunciado pelo Ministro de Portugal, João de Bianchi, por ocasião do lançamento da primeira pedra do pavilhão de Portugal na New York World's Fair no dia 14 de Novembro de 1939."
- ¹⁴⁶ ANTT, PT-TT-SGPCM-GPC-0180-00007_m0002. Acedido em maio de 2015.
- ¹⁴⁷ FERRO, António, *Viagem à Volta das Ditaduras*, Lisboa, 1927.
- ¹⁴⁸ MNE, "Roma 1942 – Exposição Universal e Internacional".

- ¹⁴⁹ O álbum encontra-se atualmente na Biblioteca Nacional de Portugal, onde deu entrada recentemente, estando ainda em fase de catalogação. Já o conjunto de desenhos e fotografias constam do espólio do SPN/SNI, à guarda do Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Este conjunto gráfico de grande qualidade e em bom estado de conservação revela não apenas os pormenores dos edifícios individuais, como o Palazzo de Recepções e Congressos, o da Civilização Italiana – também jocosamente apelidado de Colosseo Quadrato – a Basílica de São Pedro e Paulo; mas também do arranjo urbano monumental da extensa área a edificar em mármore e travertino.
- ¹⁵⁰ Cfr. “Nota Oficiosa da Presidência do Conselho de Ministros”, março de 1938, in *Revista dos Centenários*, nº 1, janeiro de 1939, [pp. 2-7] p. 5.
- ¹⁵¹ “Exposições no Estrangeiro” in *Catorze Anos de Política de Espírito*, Lisboa, Secretariado Nacional de Informação, 1948. Sobre esta exposição e António Ferro veja-se ACCIAIUOLI, Margarida, *António Ferro A Vertigem da Palavra. Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo*, Editorial Bizâncio, Lisboa, 2013, pp.334 e ss.
- ¹⁵² Sobre esta exposição veja-se: FERNANDES, Maria Amélia, *A exposição de arte portuguesa em Londres 1955-1956 «a personalidade artística do país»*, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2001.
- ¹⁵³ Cfr. NETO, Maria João Baptista, *Memória, Propaganda e Poder. O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*, FAUP Publicações, Porto, 2001, pp. 249 e ss.
- ¹⁵⁴ *Diário do Governo*, Decreto-lei nº40 323, 24 de setembro de 1955.
- ¹⁵⁵ Embora esta seja a primeira Exposição Universal, ocorreram outros certames internacionais fora dos sancionados pelo Bureau of International Expositions: 1872 Kyoto, “Mostra de Arte e Manufatura”; 1877, Kyoto, “Primeira Exposição Industrial Nacional”; 1903, Osaka, “Exposição Industrial Nacional”; 1912/17, Tokyo, “Grande Exposição do Japão” (cancelada); 1922, Tokyo, “Exposição da Paz”; 1940, Tokyo, “Grande Exposição Internacional do Japão” (cancelada).
- ¹⁵⁶ FONTOURA, Miguel, *Osaka 1970*, Lisboa, Edição Expo98, 1997, p. 7.
- ¹⁵⁷ *Idem*, p. 23
- ¹⁵⁸ JANEIRA, Armando Martins, *Figuras de silêncio: a tradição cultural portuguesa no japão de hoje*, Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1981.
- ¹⁵⁹ Presidência do Conselho de Ministros, *ENMP/IME, Prc. P.60, 53*, carta de 8 de julho de 1969.
- ¹⁶⁰ *Idem*.
- ¹⁶¹ TOUSSAINT, Michel, “Os Concursos de Arquitectura como debate disciplinar”, p. 129.
- ¹⁶² Sobre o papel desempenhado por esta sociedade na regulamentação dos concursos públicos de arquitetura veja-se RIBEIRO, Ana Isabel, *Arquitectos Portugueses – 90 Anos de Vida Associativa (1863-1953)*, Porto, Faculdade de Arquitectura do Porto Publicações, 2002.
- ¹⁶³ Cfr. *Anuário da Sociedade dos Architectos Portugueses*, Ano I, 1905, pp. 45-50.
- ¹⁶⁴ *Idem*, Anos V-VI, 1909-1910, pp. 80-81.
- ¹⁶⁵ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 26, Enunciado do concurso para o Pavilhão de Honra de Portugal.
- ¹⁶⁶ AMNE, *Processo nº301/21, Arquivo Antiga Casa da Cifra*, Armário 10, Maço 133, “Carta a 7 de novembro de 1921”.
- ¹⁶⁷ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 41, “Carta a 21 de julho de 1921”.
- ¹⁶⁸ Comunicadas a 2 de setembro de 1921 e a 8 de março de 1922, tendo-se nesta última data procedido à demolição das fundações e consequente reconstrução, a cargo do governo brasileiro (AMNE, *Processo nº301/21, Arquivo Antiga Casa da Cifra*, Armário 10, Maço 133).
- ¹⁶⁹ AMNE, *idem*, “Carta a 9 de setembro de 1921”.
- ¹⁷⁰ AMNE, *idem*, “Carta a 6 de dezembro de 1921”.
- ¹⁷¹ O versátil edifício, assim chamado em homenagem ao presidente dos Estados Unidos James Monroe, veio a albergar importantes serviços públicos até ser demolido em 1976.
- ¹⁷² O comissário-geral da exposição foi o engenheiro Lisboa de Lima, auxiliado pelo Dr. Rodrigues Pereira, Alfredo Pinto da Silva, Vilanova de Vasconcelos, José Martins, Leal da Câmara, Barjona de Freitas, capitão-de-fragata Nuno de Campos, António Dufner. *A imprensa da manhã*, 13 de dezembro de 1921.
- ¹⁷³ Composto por: Augusto Gil, diretor geral; Columbano Bordalo Pinheiro, diretor do museu de arte contemporânea, João Barreira, professor da Faculdade de Letras e da Escola de Belas Artes de Lisboa; José de Figueiredo, diretor do Museu de Arte Antiga. *A Pátria*, 4 de dezembro de 1921.
- ¹⁷⁴ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 26, “Concurso para o projecto do pavilhão de honra – Caderno de Encargos”, s/d., fls. 2 e 3.
- ¹⁷⁵ RIBEIRO, Ana, *Arquitectos Portugueses: 90 anos de vida associativa. 1863-1953*, Lisboa, 1993, vol. II, doc. Nº11, pp. 63 e ss. Citado por COUTINHO, Bárbara, *Carlos Ramos (1897-1969): obra, pensamento e acção: a procura do compromisso entre o modernismo e a tradição*, Dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2001.
- ¹⁷⁶ *Arquitectura Portuguesa*, Junho 1922, citado por COUTINHO, Bárbara, *op. cit.*
- ¹⁷⁷ *ABC*, 5 de janeiro de 1922.
- ¹⁷⁸ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 61, “Pagamento de Honorários aos Arquitectos participantes nos concursos”.
- ¹⁷⁹ AHMOP, DGCI, *Exposição Rio de Janeiro, 1922*, cx.16, Memória descritiva “Terras de Santa Cruz”, Anexo Documental, nº 2.

- ¹⁸⁰ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 26, "Enunciado do concurso para o Pavilhão das Indústrias".
- ¹⁸¹ Cfr. *O Século* de 14 de janeiro de 1922.
- ¹⁸² Cfr. *Sociedade Nacional de Belas-Artes*, 14^a Exposição, 1917, p. 80.
- ¹⁸³ AML – Fotográfico: AMLSB/MNV/000134.
- ¹⁸⁴ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 73, "Carta de 19 de março de 1927".
- ¹⁸⁵ *Idem*, "Carta a 20 de janeiro de 1927".
- ¹⁸⁶ *Idem*, "Carta a 4 de fevereiro de 1927".
- ¹⁸⁷ *Idem*, "Carta a 11 de maio de 1927".
- ¹⁸⁸ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 117, "Decreto de Abonamento de despesas de transporte ajudas de custo relativas ao Arquitecto Tertuliano Marques", 23 de abril de 1927, fl. 70.
- ¹⁸⁹ AML, *Espólio Cassiano Branco*, "Recorte de Imprensa, «Portugal em Sevilha»", PT/AMLSB/CB/04/02/14.
- ¹⁹⁰ ANTT, *Fundo Exposições Universais*, cx. 76, "Ofício do Comissário Geral para o Ministro da Instrução de 19 de dezembro de 1927".
- ¹⁹¹ O Comissário Geral agradece a elaboração do programa de concurso ao Conselho de Arte e Arqueologia da 1^a circunscrição em ofício de 7 de janeiro de 1928. ANTT, *Fundo Exposições Universais*, cx. 76. Já em 20 de janeiro de 1926, a Sociedade Nacional de Belas-Artes havia elaborado um ante-programa da nossa representação em Sevilha (cfr. *Idem*, cx. 73, "Ofício da Sociedade Nacional de Belas-Artes"). Este ofício é assinado entre outras personalidades por Adães Bermudes que, em 1928, é membro do Conselho de Arte e Arqueologia da 1^a Circunscrição e terá recuperado, então, algumas das ideias iniciais.
- ¹⁹² *Diário da República*, II série, nº 2, 9 de janeiro de 1928, "Concurso para o projeto do Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana que se realiza em Sevilha no corrente ano de 1928".
- ¹⁹³ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 73, "Ofício dirigido ao Ministro do Comércio e Comunicações de 19 de março de 1927", fl. 71-73.
- ¹⁹⁴ A comissão da Sociedade de Architectos Portugueses, composta por Urbano de Castro, Pardal Monteiro e Norberto Correia, estiveram envolvidos em vários aspectos da preparação do concurso, mas oficialmente apenas Urbano de Castro participou no júri de classificação dos trabalhos.
- ¹⁹⁵ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 76, "ofício de 20 de fevereiro de 1928".
- ¹⁹⁶ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 76, "Carta dirigida ao Comissário da Exposição, não datada e assinada: «Um admirador do vosso íntegro carácter»".
- ¹⁹⁷ *Idem*.
- ¹⁹⁸ *Idem*.
- ¹⁹⁹ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 76, "Carta dirigida ao Comissário da Exposição, não datada e assinada: «Um grupo de homens de bem»".
- ²⁰⁰ Cfr. MONIZ, Gonçalo Canto, *O Ensino Moderno da Arquitectura. A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Departamento de Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2011, vol. II, pp. 158-159.
- ²⁰¹ O monumento foi inaugurado em Macau em 1940. Viria a ser transferido para Portugal, em 1992, aquando da entrega da província à República Popular da China, estando hoje colocado na Alameda da Encarnação, em Lisboa.
- ²⁰² ANTT, *Exposições Universais*, cx. 76, "Carta dirigida ao Comissário da Exposição, não datada e assinada: «Um grupo de homens de bem»".
- ²⁰³ *Diário de Lisboa*, 3 de março de 1928.
- ²⁰⁴ *Diário de Notícias*, 3 de março de 1928.
- ²⁰⁵ *Arquitectura*, novembro de 1927.
- ²⁰⁶ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 76, ofícios vários, 1928.
- ²⁰⁷ É registada a receção dos projetos com as seguintes divisas: Lux, Simplicidade, Vontade de Ferro, Portucale, Alentejo, Pátria, "Primus inter Pares, Sem Esperança, O Passado no Presente, Sesmaria, Cinco Quinas, Ibéria, Dilatando a Fé e o Império, Arquitectura do Grande Século da Colonização, Tyrios, Luzitânia, Gloriosa Victória.
- ²⁰⁸ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 76, "Acta do concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana em Sevilha de 1929", Anexo Documental nº 3.
- ²⁰⁹ Cf. ANTT, *Exposições Universais*, cx. 117, "Memória descritiva do primeiro classificado, da autoria dos Irmãos Rebello de Andrade, de divisa 'Sesmaria'", Anexo Documental nº 4.
- ²¹⁰ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 63 "Carta dos Arquitectos Rebello de Andrade".
- ²¹¹ AHM, *Espólio Cassiano Branco*, "Recorte de Imprensa, *Notícias Ilustrado*, 18 de março de 1928. PT/AMLSB/CB/04/02/16.
- ²¹² *Diário de Lisboa*, 3 de março de 1928.
- ²¹³ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 76, "Memória descritiva e justificativa do projecto apresentado com a divisa «Arquitectura do Grande Século da Colonização Portuguesa»", p. 5, Anexo Documental nº 6.
- ²¹⁴ *O Século*, 4 de março de 1928.
- ²¹⁵ *Notícias Ilustrado*, ano I, número extraordinário, [1928], p. 12.
- ²¹⁶ Cf. AML, *Espólio Cassiano Branco*, cota 04/02/32, "Memória descritiva do segundo classificado, da autoria de Cassiano Branco e Carlos Dias, de divisa 'Primus Inter Pares'", Anexo Documental nº 5.

- ²¹⁷ *O Século*, 4 de março de 1928.
- ²¹⁸ *Diário de Lisboa*, 3 de março de 1928.
- ²¹⁹ Uma das missivas anónimas enviadas ao Comissário Azevedo e Castro refere a decisão do arquiteto João António Piloto na exclusão do projeto: "A atitude do Piloto na admissão do projecto vindo do Porto por chegar 10 minutos mais tarde já cá fora está sendo discutida e apreciada", cfr. ANTT, *Exposições Universais*, cx. 76, carta dirigida ao Comissário da Exposição, não datada e assinada: "Um grupo de homens de bem".
- ²²⁰ AHM, *Espólio Cassiano Branco*, "Recorte de Imprensa, *Notícias Ilustrado*, s.d. PT/AMLSB/CB/04/02/15.
- ²²¹ Cf. ANTT, *Fundo Exposições Universais*, cx. 76, "Relação dos projetos admitidos".
- ²²² Cf. TEMUDO, Alda Padrão, *Francisco d'Oliveira Ferreira : O arquiteto de Gaia : Homenagem Do Município De Vila Nova De Gaia*, Vila Nova de Gaia, Casa da Cultura, 2008.
- ²²³ AHM, *Espólio Cassiano Branco*, "Exposição Internacional e Colonial de Paris, O concurso para o ante-projeto dos pavilhões portugueses – Recorte de Imprensa, não identificado", PT/AMLSB/CB/04/04/02.
- ²²⁴ AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 1-38*, "rascunho do enunciado", s. d.
- ²²⁵ *Idem*, "Ofício de 4 julho 1930".
- ²²⁶ AHM, *Espólio Cassiano Branco*, "Exposição Internacional e Colonial de Paris, O concurso para o ante-projeto dos pavilhões portugueses – Recorte de Imprensa, não identificado", PT/AMLSB/CB/04/04/02.
- ²²⁷ AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37*, "Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris".
- ²²⁸ AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37*, "Correspondência com Oliveira Ferreira, 15 e 16 de julho de 1930".
- ²²⁹ AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37*, "Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris, acta nº1, 21 de julho de 1930".
- ²³⁰ *Idem*, "acta nº2, 23 de julho de 1930".
- ²³¹ *Jornal do Comércio e das Colónias*, 24 de julho 1930.
- ²³² Cfr. Anexo Documental nº 8 a 17.
- ²³³ AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37*, "Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris – Memória descritiva do projeto apresentado por Ferreira da Costa", Anexo Documental, nº 13.
- ²³⁴ *Idem*, "Memória descritiva do projeto apresentado por Rogério de Azevedo", Anexo Documental, nº 14.
- ²³⁵ *Idem*, "Memória descritiva do projeto apresentado por Cassiano Branco e Carlos Dias", Anexo Documental, nº 17.
- ²³⁶ *Idem*, "Memória descritiva do projeto apresentado por Victor Piloto" Anexo Documental, nº 16.
- ²³⁷ *Idem*.
- ²³⁸ *Idem*, "Memória descritiva do projeto apresentado por Álvoro Machado", Anexo Documental, nº 12.
- ²³⁹ *O Notícias Ilustrado*, nº 112, II série, 3 de agosto de 1930, p. 21.
- ²⁴⁰ AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37*, "Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris – Memória descritiva do projeto apresentado por Carlos Ramos e Adelino Nunes", Anexo Documental, nº 11.
- ²⁴¹ *Idem*, "Memória descritiva do projeto apresentado por Carlos e Guilherme Rebello de Andrade", Anexo Documental, nº 10.
- ²⁴² *Idem*.
- ²⁴³ *Idem*, "Memória descritiva do projeto apresentado por Raul Lino", Anexo Documental, nº 9.
- ²⁴⁴ ANTT, *SNI*, cx. 240.
- ²⁴⁵ *Diário do Governo*, 27 de junho de 1936, decreto-lei nº 26:730, I série, nº 149.
- ²⁴⁶ RIBEIRO, Ana Isabel de Melo, *Arquitectos Portugueses: 90 anos de vida associativa 1863-1953*, p. 368.
- ²⁴⁷ ANTT, *SNI*, cx. 2082, "rascunho do enunciado para o concurso do Pavilhão de Paris de 1937.
- ²⁴⁸ *Idem*.
- ²⁴⁹ Arquivo Municipal Lisboa, *espólio Cassiano Branco*, "Enunciado concurso Pavilhão de Portugal para a Exposição Universal de Paris de 1937", sublinhado nosso.
- ²⁵⁰ Cfr. ALMEIDA, Pedro Vieira de, *A Arquitectura no Estado Novo uma leitura crítica*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002, p. 56.
- ²⁵¹ MARTINS, João Paulo, *Cottinelli Telmo / 1897-1945 A obra do Arquitecto*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, FCSH/UNL, 1995, (2 vols.) vol. 1, pp. 186 e ss.
- ²⁵² Representação a sua Excelência o Presidente do Ministério doutor António de Oliveira Salazar para que seja construído em Sagres o monumento digno dos descobrimentos e do Infante, Lisboa, Imprensa Nacional de Publicidade, 1935.
- ²⁵³ *Idem*, pp. 65 e ss.
- ²⁵⁴ *Idem*, p. 235.
- ²⁵⁵ "Escola Naval do Alfeite" in *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, nº 2, março, 1938, pp. 35-43.
- ²⁵⁶ *Diário do Governo*, 13 de maio de 1936, II série, nº 111.

- ²⁵⁷ *Diário do Governo*, 19 de agosto de 1936, II série, nº 193.
- ²⁵⁸ ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, p. 45.
- ²⁵⁹ Foram entregues os projetos com as seguintes divisas e dos quais conseguimos apurar grande parte das autoras: *Baidiaz* – Francisco Keil do Amaral, *Portugal* – Veloso Reis Camelo, *Ímpar* – Artur Simões Fonseca (estes na qualidade dos três primeiros classificados surgem na imprensa da época); *Mas que Fale Português* – Oliveira Ferreira, *Tejo* – Henrique Taveira Soares (publica o projeto na revista *Arquitectura*), *Cavaleiros de Cristo* – Raul Lino; *Tejo nº 2*; *Era Nova* (mérito absoluto) *Luso* (menção honrosa).
- ²⁶⁰ *Diário de Lisboa*, 22 de Setembro de 1936.
- ²⁶¹ ANTT, *SNI*, cx. 2082, “Memória descritiva do projecto de divisa Portugal” da autoria do arquiteto Veloso Reis Camelo, Anexo Documental, nº 20.
- ²⁶² *Idem*, “Memória descritiva do projecto de divisa Ímpar” da autoria do arquiteto Artur Simões da Fonseca, Anexo Documental, nº 21.
- ²⁶³ “O Pavilhão de Portugal em Paris. Memória descritiva do ante-projecto para o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris em 1937, apresentado com a divisa «Luso»” in *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, nº 22, 3ª série, janeiro de 1937, pp. 14-15.
- ²⁶⁴ BAFCG, *Espólio Raul Lino*, “Memória descritiva do Projecto para o Pavilhão de Portugal para a Exposição de Paris de 1937”, Anexo Documental, nº 22.
- ²⁶⁵ *Arquitectura*, nº35, outubro/novembro de 1936, p.134.
- ²⁶⁶ NETO, Teresa, “«Mas que fale português» – o protesto a Salazar a propósito do concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1937”, in *Artis*, nº 2, pp 202-203.
- ²⁶⁷ ORTIGÃO, Ramalho, *O Culto da Arte em Portugal*, Lisboa, A. M. Pereira, 1896.
- ²⁶⁸ *Diário de Lisboa*, 22 de setembro de 1936.
- ²⁶⁹ ANTT, *SNI*, cx. 2082, “Memória descritiva do projecto de divisa Baidiaz” da autoria do arquiteto Francisco Keil do Amaral, Anexo Documental, nº19.
- ²⁷⁰ PARDAL MONTEIRO, Porfírio, “L’Architecture contemporaine au Portugal”, *Extrait du Bulletin des Études Portugaises*, 1937, p. 7.
- ²⁷¹ *Sempre Fixe*, 1 de outubro de 1936.
- ²⁷² *Arquitectura*, Lisboa, 3ªsérie, nº 60, outubro 1957, p. 3.
- ²⁷³ ANTT, *Fundo Exposições Universais*, cx. 160, “Correspondência endereçada ao Secretário Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo”, 27 de junho de 1955.
- ²⁷⁴ António Lino (1914-1996), sobrinho de Raul Lino, foi o arquiteto autor do Pavilhão dos Desportos Náuticos da Exposição do Mundo Português, com Cottinelli Telmo, em 1940; e a igreja de São João de Deus, na praça de Londres em Lisboa, em 1949.
- ²⁷⁵ ANTT, *Fundo Exposições Universais*, cx. 162, “Correspondência do Técnico do Comissário Adjunto ao Presidente do Sindicato Nacional dos Arquitectos”, 14 de dezembro de 1955, fl. 65.
- ²⁷⁶ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 172, “Concurso de Ante-Projecto do Pavilhão de Portugal na Exposição Universal e Internacional de Bruxelas de 1958”.
- ²⁷⁷ *Arquitectura*, Lisboa, 2ª série, n. 57-58 (jan. - fev. 1957), p. 2.
- ²⁷⁸ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 160.
- ²⁷⁹ “Concurso para o Pavilhão de Portugal em Bruxelas : Exposição Internacional e Universal de 1958” in *Arquitectura*, série 2, nº 57-58, jan. - fev. 1957, p. 2-16.
- ²⁸⁰ *Idem*, p. 5.
- ²⁸¹ *Idem*.
- ²⁸² *Idem*.
- ²⁸³ *Idem*.
- ²⁸⁴ *Idem*.
- ²⁸⁵ *Idem*.
- ²⁸⁶ *Idem*, p. 16.
- ²⁸⁷ *Idem*, p. 14.
- ²⁸⁸ *Idem*, p. 15.
- ²⁸⁹ PAULA, Rui Mendes, “Acerca do Concurso de Bruxelas” in *Arquitectura*, Lisboa, 2ª série, nº 57-58, jan. - fev. 1957, pp. 16-18.
- ²⁹⁰ *Idem*, p. 16.
- ²⁹¹ *Idem*.
- ²⁹² VASCONCELOS, Joaquim de, *Da Architectura Manuelina*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1885.
- ²⁹³ *Diário de Lisboa*, 5 de março de 1928.
- ²⁹⁴ *Idem*.
- ²⁹⁵ *Diário de Lisboa*, 3 de março de 1928.
- ²⁹⁶ *Diário de Lisboa*, 8 de março de 1928.
- ²⁹⁷ *Idem*.
- ²⁹⁸ *A Voz*, 7 março de 1928.
- ²⁹⁹ “José de Figueiredo fala-nos do estilo barroco e da preparação indispensável ao artista”, in *Diário de Lisboa*, 3 de Março de 1928.

- ³⁰⁰ SOUTO, Maria Helena, *Portugal nas Exposições Universais 1851-1900*, Colibri, Lisboa, 2011, p.197
- ³⁰¹ "Exposição de Sevilha, o concurso do Pavilhão apreciado por um arquitecto" in *A Voz*, 11 março de 1928.
- ³⁰² ANTT, *Exposições Universais*, cx. 76, "Memória descritiva e justificativa do projecto apresentado com a divisa «Arquitectura do Grande Século da Colonização Portuguesa»". Anexo Documental, nº 6.
- ³⁰³ "Exposição de Sevilha, o concurso do Pavilhão apreciado por um arquitecto", *A Voz*, 11 março de 1928.
- ³⁰⁴ SEGURADO, Jorge, "A Exposição Ibero-Americana" in *Arquitectura Portuguesa*, fevereiro 1927, p. 32.
- ³⁰⁵ SEGURADO, Jorge, "Memória Descritiva e Justificativa do Projecto com a Divisa «Alentejo» para o Pavilhão Português de Sevilha", Anexo Documental, nº7.
- ³⁰⁶ COSTA, Francisco, "Por uma Arquitectura Própria. A Arquitectura Moderna" in *Arquitectura*, ano IV, nº20, agosto/setembro 1931, p. 80.
- ³⁰⁷ *Idem*.
- ³⁰⁸ Sobre esta participação veja-se o estudo de SOUTO, Maria Helena, *Portugal nas Exposições Universais 1851-1900*, *op. cit.*
- ³⁰⁹ Expressão utilizada por Henrique Lopes de Mendonça na letra de "A Portuguesa" (1890).
- ³¹⁰ FIGUEIREDO, Rute, *Arquitectura e discurso crítico em Portugal 1893-1918*, Colibri, Lisboa, 2007, p. 140.
- ³¹¹ *Idem*, p. 142.
- ³¹² VARNHAGEN, Francisco Adolfo de, *O Panorama*, nº 9, 26 de fev. de 1842, p. 67.
- ³¹³ CASTRO, Álvaro de, "A Architectura D'Hoje", in *Arte e Vida*, nº1, novembro 1904.
- ³¹⁴ *Idem*.
- ³¹⁵ *Archivo Pittoresco*, Vol. X, 1867, p.50.
- ³¹⁶ Cfr. SOUTO, Maria Helena, *Portugal nas Exposições Universais 1851-1900*, p. 220, nota 112.
- ³¹⁷ *Pontos nos ii*, 20 de Setembro (1888), pp. 708-709, cit. por SOUTO, Maria Helena, *idem*.
- ³¹⁸ *António Maria*, 22 dezembro 1892, p. 630.
- ³¹⁹ Cf. TELLES, Liberato, *Mosteiro e Igreja da Madre de Deus*, Lisboa, 1899.
- ³²⁰ SOUTO, Maria Helena, *Portugal nas Exposições Universais 1851-1900*, p. 229.
- ³²¹ *António Maria*, 22 dezembro 1892, p. 634.
- ³²² *O Século*, 7 maio de 1899.
- ³²³ *A Construção*, Anno IV, nº 68, 15 maio de 1899.
- ³²⁴ *O Século*, 6 maio de 1899.
- ³²⁵ Cf. ALMEIDA, Pedro Vieira de, "A Arquitectura Moderna em Portugal", in *História da Arte em Portugal*, volume 14, Edições Alfa, Lisboa, 1986.
- ³²⁶ Existia, de facto, semelhanças entre o projeto de Ventura Terra para o pavilhão das Colónias e o jazigo Valmor, no cemitério do Alto de São João, projetado, no mesmo ano, por Álvaro Machado.
- ³²⁷ *Occidente*, 30 de novembro de 1899.
- ³²⁸ TOUSSAINT, Michel, *Da Arquitectura à Teoria e o universo da Teoria da Arquitectura em Portugal na primeira metade do século XX*, dissertação de doutoramento em Teoria de Arquitectura, Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, 2009.
- ³²⁹ *Occidente*, 30 de novembro de 1899.
- ³³⁰ BARREIRA, João, "Os pavilhões portugueses na exposição de Paris" in *Brasil-Portugal*, 16 de fevereiro 1900, nº 26 pp. 20-21.
- ³³¹ *Idem*.
- ³³² FIGUEIREDO, José de, "O nosso pavilhão continental na próxima Exposição Universal de Paris" in *Novidades*, in *Novidades*, 14 de dezembro de 1899, p. 2.
- ³³³ *Idem*.
- ³³⁴ FIGUEIREDO, José de, *Portugal na Exposição de Paris*, Empresa da História de Portugal Editora, Lisboa, 1901, p. 27.
- ³³⁵ *Idem*, p. 20.
- ³³⁶ *Idem*.
- ³³⁷ *Idem*, p. 9.
- ³³⁸ *Idem*, p. 13. Ainda assim não lhe agrada a opção de Terra para o pavilhão das Colónias, num tom românico-bizantino captado provavelmente da basílica do *Sacré Coeur* que então se erguia na colina de Montmartre, em Paris e já ensaiado pelo arquiteto para a versão portuguesa em Viana do Castelo, por esta altura. O neo-românico assumia-se assim como referência na arquitetura religiosa tendo sido o mote para o concurso da igreja-monumento à Imaculada Conceição para Lisboa, em 1904.
- ³³⁹ FIGUEIREDO, José de, *Portugal na Exposição de Paris*, p. 26.
- ³⁴⁰ *Idem*, p. 18.
- ³⁴¹ *Le Portugal à l'exposition*, 23 março de 1900, nº1, Paris, p.10.
- ³⁴² SOUTO, Maria Helena, *Portugal nas Exposições Universais 1851-1900*, p. 253.
- ³⁴³ AHMOP, *Relatório Final do Commissariado da Exposição Internacional Panamá Pacífico*, Manuel Roldán y Pego, 1919.
- ³⁴⁴ AHMOP, *Relatório Final do Commissariado da Exposição Internacional Panamá Pacífico*, Manuel Roldán y Pego, *op. cit.*

- ³⁴⁵ cf. NETO, Teresa, "Os ensinamentos de Viollet-le-Duc nos critérios de restauro e na arquitetura doméstica em António do Couto Abreu" in *De Viollet-le-Duc à Carta de Veneza Teoria e Prática do Restauro no Espaço Ibero-Americano*, Lisboa, LNEC 20-21 novembro 2014, [pp. 355-362] pp. 360-361.
- ³⁴⁶ *Ocidente*, nº 1294, 10 dezembro 1914, p. 402.
- ³⁴⁷ AHMOP, *Relatório Final do Comissariado da Exposição Internacional Panamá Pacífico*, Manuel Roldán y Pego.
- ³⁴⁸ Cf. LEVY, Ruth, *Entre Palácios e Exposições. A arquitetura efêmera da Exposição Nacional de 1908*, EBA Publicações, Rio de Janeiro, 2008, p. 121.
- ³⁴⁹ *ABC*, 5 janeiro de 1922.
- ³⁵⁰ *O Século*, 24 dezembro de 1922.
- ³⁵¹ *Idem*.
- ³⁵² ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Carlos Ramos – uma estratégia de intervenção", in *Carlos Ramos: exposição retrospectiva da sua obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1986.
- ³⁵³ PEREIRA, José Fernandes, *Arquitectura Barroca em Portugal*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1986, p.12.
- ³⁵⁴ *Idem*, p.198.
- ³⁵⁵ *Diário de Lisboa*, 3 de março de 1928.
- ³⁵⁶ GOMES, Maria Marques Calado de Albuquerque, *A cultura arquitectónica em Portugal 1880-1920: Tradição e Inovação*, Dissertação de doutoramento em Arquitetura apresentada à Universidade Técnica de Lisboa – Faculdade de Arquitetura, Lisboa, 2003, p. 366.
- ³⁵⁷ *Arquitectura*, novembro 1929. O projeto reproduzido era da autoria do arquiteto Vasco Regaleira (1897-1968).
- ³⁵⁸ BAFCG, *Espólio Arquiteto Raul Lino*, "Memória descritiva do Projecto para o Pavilhão de Portugal para a Exposição de Paris de 1931". Anexo Documental, nº 9.
- ³⁵⁹ *A Construção Moderna*, nº6, 16 de abril de 1900, cit. por PEREIRA, Michel Toussaint Alves, *Da Arquitectura à Teoria e o universo da Teoria da Arquitectura em Portugal na primeira metade do século XX*.
- ³⁶⁰ *Idem*, p. 203
- MUTHESIUS, Hermann, *Das Englische Haus*, Berlin, 1904.
- ³⁶¹ FIGUEIREDO, Rute, *op. cit.*, Colibri, Lisboa, 2007, p. 322.
- ³⁶² ANTT, *Exposições Universais*, cx. 59, "Carta do Comissário Geral a Raul Lino de 8 Fevereiro 1928".
- ³⁶³ LINO, Raul, "A casa Portuguesa" in *Livro de Portugal*, Sevilha, 1929, pp. 5-6.
- ³⁶⁴ BAFCG, *Espólio Raul Lino*, "Memória descritiva do Projecto para o Pavilhão de Portugal para a Exposição de Paris de 1931". Anexo Documental, nº 9.
- ³⁶⁵ *Idem*.
- ³⁶⁶ *Idem*.
- ³⁶⁷ *Representação a sua Excelencia o Presidente do Ministerio Doutor Antonio de Oliveira Salazar para que seja construido em Sagres o Monumento digno dos Descobrimentos e do Infante*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1935, [p. 5].
- ³⁶⁸ PORTAS, Nuno, Prefácio à edição Portuguesa da *História da Arquitectura Moderna*, Bruno Zevi, Editora, Lisboa 1967, p. 9.
- ³⁶⁹ MONTEIRO, João Pardal, *Para o Projeto Global – nove décadas de obra. Arte, Design e Técnica na Arquitectura do Atelier de Pardal Monteiro*, Dissertação de Doutoramento em Design, Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, 2012, pp. 417 e ss.
- ³⁷⁰ "Os nossos colaboradores, Porfírio Pardal Monteiro, arquitecto D.P.G.", in *Arquitectura*, outubro/novembro de 1931, p. 90.
- ³⁷¹ PACHECO, Ana Assis – *Porfírio Pardal Monteiro / 1897-1957 A Obra do Arquitecto*, Lisboa, 1998, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- ³⁷² PINTO, Paulo Tormenta, *Cassiano Branco 1897-1970*, Lisboa, Caleidoscópio, p. 71.
- ³⁷³ *Idem*, pp. 107 e ss.
- ³⁷⁴ ALMEIDA, Pedro Vieira, *A Arquitectura do Estado Novo – uma leitura crítica*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002, p. 146.
- ³⁷⁵ Projectista de diversas habitações unifamiliares e equipamentos turísticos no Estoril e Cascais, autor do estudo "A Atlântida (Subsídio para a sua reconstituição histórica, geográfica, etnológica e política)" publicado na revista *A Arquitectura Portuguesa*, de janeiro de 1930 a maio de 1933. Recipiente de uma menção honrosa do Prémio Valmor em 1914, Silva Júnior era projetista liberal da CP, tendo certamente contactado proximamente com Cottinelli quando este integrou o quadro de funcionários da companhia.
- ³⁷⁶ <http://tracodoarquiteto.cm-sintra.pt/silva-junior/projectos-de-silva-junior>. Certas obras de Silva Júnior, como o projeto 'casa sem caixilhos' não deixam de fazer lembrar o edifício da Secessão Vienense de Olbrich, que em conjunto com Hoffmann e Otto Wagner constituíram um importante incursão pioneira no Modernismo, cf. "uma casa sem caixilhos, de janelas, aparentes e visíveis", *A Arquitectura Portuguesa*, ano XXVI, nº8, Lisboa, 1933, p.80-81.
- ³⁷⁷ ALMEIDA, Pedro Vieira, *A Arquitectura do Estado Novo*, *op. cit.*, p.148.
- ³⁷⁸ SEGURADO, Jorge, "Petição sobre o regulamento estético da Exposição Colonial de Paris", in GALVÃO, Andreia, *op. cit.* Anexo Documental nº7.

³⁷⁹ “Com a devida vénia...” in *Diário de Notícias*, de 4 de agosto de 1930.

³⁸⁰ Cf. Anexo Documental, Documento 10.

³⁸¹ *Diário do Governo*, Decreto-Lei 23.405, 27 de dezembro de 1933.

³⁸² Integrados na comissão presidida por Júlio Dantas, tomaram posse a 23 de junho de 1933 ainda o almirante Gago Coutinho, pintor António Soares, Professor Reinaldo dos Santos, arqueólogo Matos Sequeira, jornalista Joaquim Manso e escultor Simões de Almeida (*Diário do Governo*, 16 de Junho de 1933). Este último recusa a nomeação na primeira sessão, manifestando o ensejo de colaborar num projeto para o concurso, sendo substituído por Raul Lino (ANTT, *Inspecção Superior Bibliotecas e Arquivos*, cx. 228, pr. 98. Documento datado de 28 de novembro de 1933) mesmo quando este partilhava das mesmas intenções. Embora tenha sido exonerado para participar no concurso pelo restante júri (*Idem*, documento datado de 8 Janeiro 1934), meses mais tarde teve de se defender de acusações de conflito de interesses na Assembleia Geral Sociedade Nacional de Belas Artes (ANTT, AOS, FI-31A, cx. 285, pt. 5, documento datado de 14 de Abril de 1934), tendo respondido peremptoriamente “se houvesse suscitado a mais pequena dúvida sobre a isenção com que eu poderia apresentar-me neste concurso, logo eu teria desistido de tomar parte nele.” (*Idem*, documento datado de 17 de abril de 1934.) Enquanto trabalhava na sua participação, sob a divisa “Mais Além”, este facto não o impediu de assistir às reuniões para a redação do enunciado, assim como visitar o local com Cristino da Silva e António Soares. Contudo, acaba por sair do júri, tendo sido substituído pelo escultor Maximiliano Alves. No mesmo diploma oficial a 28 de Maio de 1934, o arquiteto Paulino Montez junta-se ao júri (ALMEIDA, Pedro Vieira, *A Arquitectura do Estado Novo*, p.52).

³⁸³ “Para redigir as bases do concurso foram escolhidos em sub-comissão os srs Doutores José de Figueiredo e Cristino da Silva” in *Diário de Lisboa*, 23 de junho 1933, p.5.

³⁸⁴ ANTT, *Inspecção Superior Bibliotecas e Arquivos*, cx. 228, pr. 98, documento datado de 23 de junho de 1933.

³⁸⁵ *Idem*, documento datado de 10 de outubro de 1933.

³⁸⁶ *Diário do Governo*, Decreto-Lei 23.405, 27 de dezembro de 1933.

³⁸⁷ Cf. MARTINS, João Paulo, *Cottinelli Telmo (1897-1948): a obra do arquitecto*, Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 1995, vol. I, p. 189.

³⁸⁸ “Raul Lino visto por ele próprio – Autobiografia” in *Vida Mundial*, 21 de novembro de 1969, p. 37.

³⁸⁹ MARTINS, João Paulo, *op. cit.*, p. 193.

³⁹⁰ ANTT, *Inspecção Superior Bibliotecas e Arquivos*, cx. 228, pr. 98, documento datado de 18 de Junho de 1934.

³⁹¹ MARTINS, João Paulo, p. 196.

³⁹² MARTINS, João Paulo, pp. 192 e ss.

³⁹³ *Diário de Lisboa*, 21 de Janeiro de 1933.

³⁹⁴ Para além do reconhecimento da obra dos dois irmãos a grande amizade entre estes e José de Figueiredo manteve-se até ao fim da vida do diretor do Museu de Arte Antiga, tenho sido Carlos e Guilherme Rebello de Andrade as testemunhas do seu testamento redigido a 11 de novembro de 1937, cf. BAIÃO, Joana, *Museus Arte e Património em Portugal. José de Figueiredo (1871-1937)*, Lisboa, Caleidoscópio, 2015, p. 350.

³⁹⁵ Cf. ANTT, *Exposições Universais*, cx. 76, “Memória descritiva e justificativa do projecto apresentado com a divisa «Arquitectura do Grande Século da Colonização Portuguesa»”, p. 3.

³⁹⁶ O concurso para o monumento ao Infante D. Henrique a erguer em Sagres viria a conhecer três edições – 1933-35, 1936-38 e 1954-57 – apesar de nunca construído.

³⁹⁷ ALMEIDA, Pedro Vieira, *A Arquitectura do Estado Novo*, p.50.

³⁹⁸ *Idem*, p.47. Expressão utilizada na *Representação*, [p. 5].

³⁹⁹ *Idem*.

⁴⁰⁰ *Representação a sua Excelencia o Presidente do Ministerio Doutor Antonio de Oliveira Salazar para que seja construido em Sagres o Monumento digno dos Descobrimentos e do Infante*, *op. cit.*, [p. 11].

⁴⁰¹ *Idem*.

⁴⁰² *Idem*.

⁴⁰³ *Idem*, [p. 14].

⁴⁰⁴ *Idem*.

⁴⁰⁵ *Idem*.

⁴⁰⁶ De notar que esta comparação à arquitetura estalinista foi usada mais tarde, por Cassiano Branco, para denegrir a proposta de Andersen no concurso de 1956, cf. ALMEIDA, Pedro Vieira, *A Arquitectura do Estado Novo*, p. 72.

⁴⁰⁷ *Representação...*, [p. 14].

⁴⁰⁸ *Idem*, [p. 21].

⁴⁰⁹ *Idem*, [p. 10].

⁴¹⁰ *Idem*, [p. 5].

⁴¹¹ *Idem*, [p. 5].

⁴¹² MARTINS, João Paulo, p. 201. Os oito arquitetos eram: Ernesto Korrodi, Carlos Dias, Ferreira Costa, António Lino, Camilo Korrodi, António Martins, Jorge Bermudes França e Francisco Cunha.

⁴¹³ ALMEIDA, Pedro Vieira, *A Arquitectura do Estado Novo*, p. 91.

⁴¹⁴ MARTINS, João Paulo, p. 198.

⁴¹⁵ *Representação...*, [p. 4].

- ⁴¹⁶ ALMEIDA, Pedro Vieira, *A Arquitectura do Estado Novo*, pp. 224-261.
- ⁴¹⁷ ANTT, AOS, FI-31A, cx. 285, despacho de 11 de fevereiro de 1936, fl. 124.
- ⁴¹⁸ ALMEIDA, Pedro Vieira, *A Arquitectura do Estado Novo*, p. 48.
- ⁴¹⁹ Da entrevista de Salazar com António Ferro ao *Diário de Notícias* citado por ALMEIDA, Pedro Vieira, *A Arquitectura do Estado Novo*, p. 46.
- ⁴²⁰ ACCIAIUOLI, Margarida, *Os anos 40 em Portugal, o País, o Regime e as Artes. «Restauração» e «Celebração»*, dissertação de doutoramento em História da Arte apresentada à FCSH/UNL, Lisboa, 1991, p. 442.
- ⁴²¹ TELMO, Cottinelli, "Arquitectura Nacional – Arquitectura Internacional" in *1º Congresso Nacional de Arquitectura*, Maio-Junho de 1948, Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1948, pp. 63-64.
- ⁴²² Sobre esta relação, veja-se NETO, Teresa, "Roma 1942: "A exposição universal que nunca aconteceu" Ecos do planeamento do EUR no quadro da arquitetura portuguesa" in *Artis – Revista de História da Arte e Ciências do Património*, nº3, Lisboa, Editora Caleidoscópio, 2015, pp. 136-139.
- ⁴²³ *Diário de Lisboa*, 22 de setembro de 1936.
- ⁴²⁴ Sobre este projeto e o protesto apresentado veja-se NETO, Teresa, "«Mas que fale Português» o protesto a Salazar a propósito do concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1937" in *Artis – Revista de História da Arte e Ciências do Património*, nº 2, Lisboa, Editora Caleidoscópio, 2014, pp. 202-203.
- ⁴²⁵ Cf. "O Pavilhão de Portugal em Paris. Memória descritiva do ante-projecto para o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris em 1937, apresentado com a divisa «Luso»" in *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, nº 22, 3ª série, janeiro de 1937, pp. 14-15.
- ⁴²⁶ "Memória descritiva do ante-projecto do Pavilhão de Portugal Exposição – New York 1939", a 25 de Maio de 1938, in GALVÃO, Andreia, *op. cit.* Anexo Documental nº43.
- ⁴²⁷ "Ante-projecto do Pavilhão português em Nova Iorque" in *A Arquitectura Portuguesa Cerâmica e Edificação (APCER)*, 3ª série, nº39, junho de 1938, p. 13.
- ⁴²⁸ GREENHALG, Paul, *Fair World: A history of world's fairs and expositions. From London to Shanghai 1851-2010*, *op. cit.*, p. 214.
- ⁴²⁹ ALMEIDA, Pedro Vieira, *A Arquitectura do Estado Novo*, p. 101.
- ⁴³⁰ *Idem*, p. 117.
- ⁴³¹ *Idem*, p. 103.
- ⁴³² *Idem*, p. 99.
- ⁴³³ SYNEK, Manuela O., "O Padrão dos Descobrimentos – a gesta portuguesa rasgando o mar", in *Lisboa – Revista Municipal*, nº13, Lisboa, 1985, pp. 41-45.
- ⁴³⁴ De salientar que depois da colaboração conjunta vitoriosa, no concurso para o Pavilhão de Honra de Portugal, em 1922, entre Carlos Ramos, Cottinelli Telmo e Luís Alexandre da Cunha, em 1929, para Sevilha, Cottinelli já concorre sozinho. Carlos Ramos não abandona o interesse por este tipo de concursos e, em 1931, no concurso para Paris, faz dupla com Adelino Nunes.
- ⁴³⁵ LINO, Raul, *Auriverde Jornada: recordações de uma viagem ao Brasil*. Lisboa: Valentim de Carvalho, 1937. Sobre a viagem de Raul Lino e a sua relação com a arquitetura brasileira do tempo veja-se MATOS, Madalena Cunha, RAMOS, Tânia Beisl, "Um encontro, um desencontro. Lucio Costa, Raul Lino e Carlos Ramos" in *O Moderno já passou – O Passado no Moderno. Reciclagem, Requalificação, Rearquitetura*, Anais do 7º Seminário Docomomo Brasil, Porto Alegre 22 a 24 de outubro de 2007, <www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/034.pdf>, acedido a fevereiro de 2016.
- ⁴³⁶ BAFCG, *Espólio Raul Lino*, "Exposição do Mundo Português, Pavilhão do Brasil, Projecto", RL 417.01.
- ⁴³⁷ ALMEIDA, Pedro Vieira, *A Arquitectura do Estado Novo*, p. 108. Sobre o pensamento de Lucio Costa e Raul Lino e os pavilhões do Brasil que respetivamente fizeram para Nova Iorque (em 1939) e para Lisboa (em 1940) veja-se SOEIRO, Jaqueline Monique, *Espírito na Arquitectura O Pensamento Arquitectónico em Raul Lino e Lúcio Costa*, dissertação de Mestrado em Arquitetura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2012.
- ⁴³⁸ *Diário do Governo*, Decreto-lei nº 31:268, 14 de maio de 1941.
- ⁴³⁹ AHMOP, CAPOPI, *Processo de Secretaria*, cx. 32, "Museu das Comemorações Centenárias – Memória", p. 1.
- ⁴⁴⁰ Sobre a execução deste projeto de adaptação veja-se MARTINS, João Paulo, pp. 373 e ss.
- ⁴⁴¹ *Diário do Governo*, 1ª série, nº164, Decreto-lei nº 33.820, 28 de julho de 1944.
- ⁴⁴² ANTT, SNI, cx. 130, "Correspondência relativa ao Museu de Arte Popular", 21 de novembro de 1944, PT-TT-SNI-GS-15-1_m1083, PT-TT-SNI-GS-15-1_m1084.
- ⁴⁴³ MONTEIRO, Pardal, "A Arquitectura no Plano Nacional" in *1º Congresso Nacional de Arquitectura*, Edição fac-similada, Ordem dos Arquitectos, 2008, p. 5.
- ⁴⁴⁴ ALMEIDA, Pedro Vieira, *A Arquitectura do Estado Novo*, p. 73.
- ⁴⁴⁵ *Idem*, p. 177.
- ⁴⁴⁶ Cf. TOSTÕES, Ana, "O Congresso e os «verdes anos» 50", p.13 e ss.
- ⁴⁴⁷ AMARAL, Francisco Keil, "Uma Iniciativa Necessária", *Revista Arquitectura*, nº13, abril 1947.p.12-13.
- ⁴⁴⁸ Sobre estas questões veja-se PEREIRA, Nuno Teotónio, "Que fazer com estes 50 anos", *1º Congresso Nacional de Arquitectura*, pp. [43-49] 45 e ss.
- ⁴⁴⁹ TOSTÕES, Ana, "O Congresso e os «verdes anos» 50", pp. 15 e ss.

⁴⁵⁰ *Idem*, p. 16.

⁴⁵¹ Já em 1945 (10 de novembro), no semanário *Aléo*, Távora havia publicado um ensaio sobre *O Problema da Casa Portuguesa*, onde sublinhava a necessidade de um estudo científico da arquitetura popular portuguesa. Dois anos depois republica o seu trabalho, cf. TÁVORA, Fernando, "O Problema da Casa Portuguesa", *Cadernos de Arquitectura*, Lisboa, 1947.

⁴⁵² Cf. *Lucio Costa: registro e uma vivência*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1995, p.457.

⁴⁵³ "Exposição de Arquitectura Contemporânea Brasileira", *Arquitectura*, Lisboa, 2ª série, nº 53, nov.- dez., 1954.

⁴⁵⁴ TOSTÕES, Ana, "O Congresso e os «verdes anos» 50", p. 16.

⁴⁵⁵ *Idem*, p.12.

⁴⁵⁶ Cf. TOSTÕES, Ana, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, p. 126.

⁴⁵⁷ AHMOP, *Relatório Final do Commissariado da Exposição Internacional Panamá Pacífico*, Manuel Roldán y Pego, p. 170.

⁴⁵⁸ *Idem*, p. 174.

⁴⁵⁹ *Idem*.

⁴⁶⁰ *Idem*, p. 175.

⁴⁶¹ *Idem*, p.177.

⁴⁶² NETO, Maria João, *Memória, Propaganda e Poder – O restauro dos monumentos nacionais (1929-1960)*, op. cit, p.219.

⁴⁶³ AHMOP, *Relatório Final do Commissariado da Exposição Internacional Panamá Pacífico*, Manuel Roldán y Pego, p.181.

⁴⁶⁴ AMNE, *Processo 233/1915, A28, M51*, "Carta a 4 de novembro de 1914".

⁴⁶⁵ NETO, Teresa, "Os ensinamentos de Viollet-le-Duc nos critérios de restauro e na arquitetura doméstica em António do Couto Abreu" in *De Viollet-le-Duc à Carta de Veneza Teoria e Prática do Restauro no Espaço Ibero-Americano*, op. cit.

⁴⁶⁶ *Ocidente*, 10 de dezembro de 1914, pp. 402-404.

⁴⁶⁷ *Ilustração Portuguesa*, nº 457, 23 de novembro de 1914.

⁴⁶⁸ AHMOP, *Relatório Final do Commissariado da Exposição Internacional Panamá Pacífico*, Manuel Roldán y Pego, p. 186.

⁴⁶⁹ *Idem*, p. 182.

⁴⁷⁰ AMNE, *Processo 233/1915, A28, M51*, "Carta a 4 de novembro de 1914".

⁴⁷¹ AHMOP, *Relatório Final do Commissariado da Exposição Internacional Panamá Pacífico*, Manuel Roldán y Pego, p. 196.

⁴⁷² *Idem*.

⁴⁷³ NETO, Teresa, "Projetar para expor coleções: os Pavilhões de Portugal em Exposições Internacionais entre a Primeira República e o Estado Novo" in NETO, Maria João, MALTA, Marize (Eds.) *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX Perfis e Trânsitos*, Lisboa, Caleidoscópio, 2014, [pp. 317-346] pp. 330-331. Sousa Lopes permaneceu na Califórnia depois de terminada a sua intervenção na disposição das pinturas, integrado o Júri de Grupo das Belas Artes, na qualidade de Vice Presidente, permanecendo desde Abril até Julho, suportado pelo commissariado da exposição.

⁴⁷⁴ AHMOP, *Relatório Final do Commissariado da Exposição Internacional Panamá Pacífico*, Manuel Roldán y Pego, p. 204.

⁴⁷⁵ *Idem*, p. 206.

⁴⁷⁶ *Idem*, p. 188.

⁴⁷⁷ AMNE, *Processo 233/1915, A28, M51*, "Carta a 7 de setembro de 1915".

⁴⁷⁸ AHMOP, *Relatório Final do Commissariado da Exposição Internacional Panamá Pacífico*, Manuel Roldán y Pego, p. 221.

⁴⁷⁹ *Idem*, p. 213

⁴⁸⁰ *Ocidente*, nº 1294, 10 de dezembro de 1914.

⁴⁸¹ AMNE, *Processo 233/1915, A28, M51*, "Relatório a 8 de maio de 1915".

⁴⁸² AHMOP, *Relatório Final do Commissariado da Exposição Internacional Panamá Pacífico*, Manuel Roldán y Pego, p. 226. Luiz Firmino Castellão, funcionário do commissariado com o curso de modelação, dispôs os painéis de João Vaz no interior das arcadas do pavilhão, emoldurou as ampliações fotográficas, e reparou a estátua d' "O Cavador", danificada pelo transporte, antes de a assentar no pedestal.

⁴⁸³ *Idem*, p. 215.

⁴⁸⁴ AMNE, *Processo 233/1915, A28, M51*, "Carta a 27 de fevereiro de 1914". Foi consignada uma verba de 5 contos para a aquisição e restauro deste mobiliário, guardado à ordem no Museu Agrícola no Pavilhão da Tapada da Ajuda. Embora a documentação mostre esta requisição, não se conhece outros dados sobre a execução deste empreendimento.

⁴⁸⁵ AMNE, *Processo 233/1915, A28, M51*, "Carta a 4 de novembro de 1914".

⁴⁸⁶ AMNE, *Processo nº301/21, Arquivo Antiga Casa da Cifra*, Armário 10, Maço 133, "Carta a 23 de julho de 1921".

⁴⁸⁷ Cf. LEVY, Ruth, *Entre Palácios e Exposições A arquitetura efêmera da Exposição Nacional de 1908*, op. cit, p. 108.

- ⁴⁸⁸ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 61, "Faturas e recibos diversos".
- ⁴⁸⁹ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 62, "Carta de dezembro de 1921".
- ⁴⁹⁰ Título da rubrica dedicada à Exposição Internacional do Rio de Janeiro publicada pelo jornal *O Século* em dezembro de 1922.
- ⁴⁹¹ *O Século*, 24 de setembro de 1922.
- ⁴⁹² *Idem*, 14 de dezembro de 1922.
- ⁴⁹³ AMNE, *Processo nº301/21, Arquivo Antiga Casa da Cifra*, Armário 10, Maço 133, "Carta a 14 de fevereiro de 1923".
- ⁴⁹⁴ *O Século*, 10 de dezembro de 1922.
- ⁴⁹⁵ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 40, "Relatório de Luís J. de Oliveira de 5 setembro de 1922".
- ⁴⁹⁶ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 61, "Relatório de Duarte Leite de 20 março de 1923".
- ⁴⁹⁷ *O Século*, 24 de dezembro de 1922.
- ⁴⁹⁸ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 40, "Relatório de Ricardo Severo, Rio de Janeiro, 1 de fevereiro de 1923".
- ⁴⁹⁹ *O Século*, 24 de dezembro de 1922.
- ⁵⁰⁰ O desenho original do pavilhão apresentava uma caravela no topo da torre, e embora não tenha sido instalada no pavilhão, foi encontrada no Pavilhão das Indústrias durante a sua desmontagem e transporte para Lisboa. *Idem*, 4 de março de 1928.
- ⁵⁰¹ Os cinco expositores da secção de Arquitetura foram: Adães Bermudes (Grande Prémio), Noberto Correia (Bronze), irmãos Rebello de Andrade (Ouro), Francisco dos Santos (Ouro) e Deolindo Vieira (menção honrosa). O nome de Paulino Montez surge junto aos 56 expositores de Pintura. Aparece citado no *Livro de Ouro*, mas não consta numa outra edição do *Catálogo Oficial da Secção Portuguesa: Cr. Exposição Internacional do Rio de Janeiro, Secção Portuguesa, Livro de Ouro – Catálogo Oficial*, 1922, p. 10 e *Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil 1922 Catálogo oficial da Secção Portuguesa*, pp. 5 e 6.
- ⁵⁰² SANTOS, Rui Afonso dos, *O Design e a Decoração em Portugal*, Dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 1994, p.21.
- ⁵⁰³ AHMOP, *Exposição de 1922*, "A arte retrospectiva da secção portuguesa".
- ⁵⁰⁴ *O Século*, 23 de janeiro de 1923, p. 1.
- ⁵⁰⁵ AHMOP, *Exposição de 1922*, "Modificações introduzidas na construção do Pavilhão d'Honra de Portugal na Exposição Internacional do Rio de Janeiro".
- ⁵⁰⁶ SANTOS, Rui Afonso dos, *op. cit.*, p. 23.
- ⁵⁰⁷ Leal da Câmara e a mulher já se encontravam no Brasil. Inicialmente contratado para a decoração do Pavilhão de Honra, colaborou no Pavilhão das Indústrias a pedido de Ricardo Severo. AMNE, *Exposição Internacional do Rio de Janeiro*, 3º piso, armário 10, mç. 133, "Relatório a 14 de fevereiro de 1923". José Emygdio Maia também terá sido contratado para a execução de trabalhos de decoração. ANTT, *Exposições Universais*, cx. 26, "Contrato nº 24, celebrado com José Emygdio Maia para a decoração do Pavilhão de Honra de 23 de agosto de 1922", fl. 145-147.
- ⁵⁰⁸ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 26, "Contrato nº 25, celebrado com António Augusto da Costa Motta para as decorações em staff e molduras para os pavilhões, 28 de agosto de 1922", fls. 148-151; *idem*, "Contrato nº 5, celebrado com o escultor António Augusto da Costa Motta, Sobrinho para a direção e assentamento e retoque de toda a decoração em staff e cimento armado do Pavilhão das Indústrias, 15 de maio de 1922", fls. 64-67.
- ⁵⁰⁹ ANTT, *AJF*, cx. 3, P3, doc. 45.
- ⁵²⁰ *O Século*, 7 de janeiro de 1923, p. 1.
- ⁵¹¹ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 62, "Carta dirigida ao Ministro do Comércio e Comunicações, a 8 de novembro de 1922", fl. 132.
- ⁵¹² *Idem*, "Carta dirigida ao Ministro do Comércio e Comunicações, a 20 de março de 1923, fl. 139".
- ⁵¹³ BAFCG, *Espólio Arquiteto Raul Lino*, RLDA 61.10 "Companhia Industrial de Portugal e Colónias: Porto, Lisboa, Coimbra, Figueira da Foz, Évora, Stands", Alçado, planta, [s.d.]. 1 desenho original; 1:50; 46 x 27 cm.
- ⁵¹⁴ *O Século*, 14 de janeiro de 1922, p. 1.
- ⁵¹⁵ Ainda hoje o pavilhão oferecido pelo estado francês serve de sede à Academia Brasileira de Letras.
- ⁵¹⁶ "O Salão de 1925: uma exposição de automóveis no país que não tinha estradas", <<http://oglobo.globo.com/economia/carros/o-salao-de-1925-uma-exposicao-de-automoveis-no-pais-que-nao-tinha-estradas-16327979>>, acedido em abril de 2016.
- ⁵¹⁷ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 59, fl. 293.
- ⁵¹⁸ AMNE, *Processo nº301/21, Arquivo Antiga Casa da Cifra*, Armário 10, Maço 133, "Ofício de 27 de agosto de 1927".
- ⁵¹⁹ *Idem*, "Ofício de 22 de novembro de 1927".
- ⁵²⁰ *Idem*, "Ofício de 12 de novembro de 1926".
- ⁵²¹ *O Século*, 22 de setembro de 1922.
- ⁵²² Jean-Claude de Nicolas Forestier (1861-1930), urbanista francês, discípulo de Haussmann, seria dois anos depois, o responsável pelo projeto do parque Maria Luísa, em Sevilha, para a exposição Ibero-Americana de 1929; e pelo projeto de urbanização de Montjuic em Barcelona, para a Exposição Internacional no mesmo ano.

- ⁵²³ *O Século*, 29 de setembro de 1932.
- ⁵²⁴ SILVA, Luís Cristino da, "Prolongamento da Avenida da Liberdade através do Parque Eduardo VII", in *Arquitectura*, ano IV, nº20, agosto/setembro 1931, p. 72.
- ⁵²⁵ *O Século*, 29 de setembro de 1932.
- ⁵²⁶ José Augusto-França avança com a informação da sua demolição em 1936. *História da Arte em Portugal no século XIX*, vol. II, Lisboa, Bertrand, 1966, p. 338.
- ⁵²⁷ *O Século*, 29 de setembro de 1932.
- ⁵²⁸ "Um grave problema artístico: Quem é o autor do Pavilhão da Rotunda?" in *Notícias Ilustrado*, nº 226, 9 de outubro de 1932.
- ⁵²⁹ *Idem*.
- ⁵³⁰ *O Século*, 8 de outubro de 1932.
- ⁵³¹ *Idem*, 4 de outubro de 1932.
- ⁵³² ANTT, *Exposições Universais*, cx. 72, "Ofício dirigido ao Comissário da Exposição, de 28 março 1928", fls. 52-53.
- ⁵³³ *Diário de Lisboa*, 3 de março de 1928.
- ⁵³⁴ *Diário de Notícias*, 3 de março de 1928.
- ⁵³⁵ RIBEIRO, Ana Isabel de Melo, *Arquitectos Portugueses: 90 anos de vida associativa 1863-1953*, p. 89.
- ⁵³⁶ *O Século*, 4 de março de 1928.
- ⁵³⁷ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 117, "Memória descritiva do projeto de divisa *Sesmarias*".
- ⁵³⁸ *Idem*, cx. 65, "Ofício do Comissário dirigido ao Gerente dos Armazens do Chiado" de 2 de janeiro de 1929, fl. 191.
- ⁵³⁹ *Idem*, cx. 80, "Ofício do Comissário dirigido ao Director da Vacuum Oil Company, Palácio Condeixa, de 5 de novembro de 1928", fl. 545.
- ⁵⁴⁰ *Idem*, cx. 69, "Ofício do Comissário dirigido ao Presidente da Comissão Administrativa da Câmara Municipal de Setúbal", 20 de fevereiro de 1929, fl. 365.
- ⁵⁴¹ *Idem*, cx. 80, "Ofício do Comissário dirigido ao Ministro do Comércio e Comunicações", 6 de março de 1928, fl. 7.
- ⁵⁴² *Idem*, cx. 64, "Ofício do Comissário dirigido ao Ministro do Comércio e Comunicações", nº 1380/41, fl. 477.
- ⁵⁴³ Para trás ficaram as propostas de Fausto Luís Preto sob a divisa "Leve as flores de Portugal", e "Lusitania" de T. Faria. O júri, composto por Veloso Salgado, José Malhoa, Afonso de Lopes Vieira e José de Figueiredo, tomou a sua decisão no dia 1 de março de 1928, na Escola de Cerâmica António Augusto Gonçalves. Seguidamente, o comissariado enviou pedidos de orçamento à Litografia de Portugal, para dar início à produção do vibrante cartaz, um ex-libris da participação portuguesa em Sevilha, cf. *Idem*, cx. 59, "Ofício do Comissário dirigido aos directores da Litografia Portugal", 2 de março de 1928, fl. 492.
- ⁵⁴⁴ Foi grande a discussão sobre a fisionomia da mesma, onde os entendidos vieram aos jornais manifestar o seu desagrado pela falta de caracterização formal da embarcação representada, cf. AML, *Espólio Cassiano Branco*, "Recorte de Imprensa, «Portugal na Exposição de Sevilha – O timbre premiado no concurso não apresenta uma caravela, na opinião de Gago Coutinho»" PT/AMLSB/CB/04/02/10.
- ⁵⁴⁵ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 59, "Ofício do Comissário dirigido ao Ministro do Comércio e Comunicações", 8 de março de 1928, fl. 441.
- ⁵⁴⁶ *Idem*, cx. 85, "Ofício do Comissário dirigido ao Senhor António de Nascimento & Filho", 27 de outubro de 1928, fl. 29.
- ⁵⁴⁷ *Idem*, cx. 69, "Ofício do Comissário dirigido ao Engenheiro Fernando Galvão Jacome de Castro", 4 de dezembro de 1928, fl. 490.
- ⁵⁴⁸ *Idem*, cx. 80, "Ofício da L. Dargent, L^a dirigido ao Comissário", 30 de junho de 1926, fl. 63.
- ⁵⁴⁹ *Idem*, cx. 69, "Resposta do Ofício do Comissário dirigido ao Ministério das Finanças Direcção Geral da Fazenda Pública", 1 de maio de 1929, fl. 524.
- ⁵⁵⁰ *Idem*, cx. 117, "Relação dos objetos cedidos pelo Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa ao Comissariado Geral da Exposição Ibero-Americana de Sevilha a fim de serem expostos no Pavilhão de Portugal", 3 de maio de 1929. Sobre a organização desta mostra de arte nacional elaborada por José de Figueiredo veja-se BAIÃO, Joana, *op. cit.* pp. 213 e ss.
- ⁵⁵¹ *Notícias Ilustrado*, 12 de janeiro de 1929.
- ⁵⁵² ANTT, *Exposições Universais*, cx. 64, "Ofício do Comissário dirigido a João Augusto Carreira de Mendonça Junior", 26 de julho de 1928, fl. 67. Sobre esta mostra veja-se SANTOS, Rui Afonso, *op. cit.*, pp. 57 e ss.
- ⁵⁵³ *Idem*, cx. 67, "Ofício do Comissário dirigido ao Engenheiro Delegado do Comissário da Exposição Portuguesa em Sevilha", 28 de setembro de 1929, fl. 970.
- ⁵⁵⁴ *Idem*, cx. 64, "Ofício do Comissário dirigido ao Ministro da Instrução", 26 de agosto de 1929, fl. 141.
- ⁵⁵⁵ *Idem*, cx. 74, "Ofício do Comissário dirigido a José da Conceição Guerra e Irmão", 7 de outubro de 1929, fl. 1.
- ⁵⁵⁶ *ABC*, 16 de maio de 1929.
- ⁵⁵⁷ *Notícias Ilustrado*, 24 de março de 1929.
- ⁵⁵⁸ *Idem*, 20 de janeiro de 1929.
- ⁵⁵⁹ *Idem*, 23 de setembro de 1929.
- ⁵⁶⁰ *Idem*, 24 de fevereiro de 1929.
- ⁵⁶¹ *Idem*, 12 de janeiro de 1929.

- ⁵⁶² ANTT, *Exposições Universais*, cx. 75, "Ofício do Comissário dirigido ao Presidente da Camara Municipal de Lisboa", 28 de março de 1930, fl. 1.
- ⁵⁶³ *Idem*, cx. 80, "Ofício do Comissário dirigido ao Consul de Portugal em Sevilha", proc. 209/41, fl. 1
- ⁵⁶⁴ *Idem*, cx. 84, "Memória descritiva e applicativa sobre o projeto para construção do Pavilhão de Festas da Exposição Portuguesa em Sevilha".
- ⁵⁶⁵ *Idem*, cx. 87, "Ofício do Comissário dirigido ao Presidente da Comissão Administrativa da Camara Municipal de Lisboa", 25 de novembro de 1930, fl. 288.
- ⁵⁶⁶ *Idem*, cx. 102, Telegrama de 3 de novembro de 1930, fl. 30.
- ⁵⁶⁷ *Idem*, cx. 68, "Ofício do Comissário dirigido a Guilherme de Andrade", 10 de Maio de 1930, fl. 446.
- ⁵⁶⁸ *Idem*, cx. 87, "Carta de João Barreto ao Comissário Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha", 23 de novembro de 1929, fl. 98.
- ⁵⁶⁹ *Idem*, cx. 74, "Ofício do Comissário ao Visconde de Escoriza", 15 de junho de 1930, fl. 124.
- ⁵⁷⁰ *Idem*, cx. 67, "Ofício do Comissário ao Chefe de Repartição do Comercio do Ministerio do Comercio, Industria e Agricultura", 19 de Agosto, fl. 8.
- ⁵⁷¹ BAFCG, *Espólio Arquiteto Raul Lino*, RL 292.4, Texto dactilografado com a indicação de "Ilustração", 1931, 5 folhas.
- ⁵⁷² Diário de Notícias, 1 de julho de 1931.
- ⁵⁷³ AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris – Correspondência com as diversas autoridades*, "Ofício do Ministério das colónias nº264", 18 de outubro de 1930.
- ⁵⁷⁴ AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris – Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37*, "Acta do concurso para os ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris".
- ⁵⁷⁵ AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris – Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 68-99*, "Exposição Colonial e Internacional de Paris", 31 de janeiro de 1931.
- ⁵⁷⁶ AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris – Correspondência com as diversas autoridades*, "Ofício da Sociedade Nacional de Belas Artes para o Comissário Geral", 28 de outubro de 1930.
- ⁵⁷⁷ AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris – Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 68-99*, "Lista dos colaboradores da construção e decoração dos Pavilhões de Portugal na Exposição Colonial Internacional de Paris, em 1931", s.d.
- ⁵⁷⁸ AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris – Correspondência com as diversas autoridades*, "Ofício da Sociedade Nacional de Belas Artes para o Comissário Geral", 25 de fevereiro de 1931.
- ⁵⁷⁹ *Arquitectura Portuguesa*, setembro de 1931, p. 62.
- ⁵⁸⁰ AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris – Correspondência com as diversas autoridades*, "Ofício do Comissário Geral para o Director dos Serviços Diplomaticos do ministério dos Negocios Estrangeiros", 20 de abril de 1931.
- ⁵⁸¹ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 157, "Recorte de imprensa, *Diário da manhã* s.d."
- ⁵⁸² AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris – Correspondência com as diversas autoridades*, "Ofício do Comissário Geral para o Secretario Geral do Ministerio das Colonias", 20 de abril de 1931.
- ⁵⁸³ Cfr. Clara Moura SOARES, "José de Figueiredo e a construção de uma imagem da Arte Portuguesa além-fronteiras: as Exposições de Sevilha, 1929 e de Paris, 1931" in *Artis, Revista de História da Arte e Ciências do Património*, nº 1, Lisboa, Caleidoscópio, 2013, pp. 138-147.
- ⁵⁸⁴ AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Corresp com as diversas autoridades*, "Correspondência de José de Figueiredo para o Comissário Geral", 21 de abril de 1931.
- ⁵⁸⁵ "A carta de Falcão Tigroso sobre a exposição de Paris", Artur Portela, s.d.
- ⁵⁸⁶ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 157-A, "Contas com o Tesouro Abonos provisórios Contas de Depósito", 1 de junho de 1931.
- ⁵⁸⁷ AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris – Serviços Gerais e de Manutenção – Procº 1-38*, "Levantamento dos espaços do Jeu de Paume", s.d.
- ⁵⁸⁸ *O Século*, 23 de maio de 1931.
- ⁵⁸⁹ BAFCG, Artigos publicados na imprensa sobre José de Figueiredo e a sua actuação na vida cultural portuguesa] / compil. Diogo de Macedo, Recortes sem título [s.d.] [DM 391/2; 18; 27-28; 40-41; 43; 45-46; 48-49; 57; 68; 70; 72; 81; 90; 95].
- ⁵⁹⁰ *Idem*.
- ⁵⁹¹ *O Século*, 25 de junho de 1931.
- ⁵⁹² *Notícias Ilustrado*, 4 de junho de 1931, pp. 12-13.
- ⁵⁹³ *Diário de Lisboa*, 8 de maio de 1931.
- ⁵⁹⁴ *O Século*, 1 de março de 1931.
- ⁵⁹⁵ AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris – Serviços Gerais e de Manutenção – Procº 1-38*, "Ofício do Comissário para José Moraes de Carvalho", 12 de setembro de 1930.
- ⁵⁹⁶ AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris – Correspondência com as diversas autoridades*, "Correspondência do Ministério das Colónias para o Ministro do Interior", 22 de janeiro de 1931. Por esta ocasião, Raul Lino está particularmente empenhado em ver modernos hotéis, como o próprio confessa, ante-endo a possibilidade de lhe ser encomendada a remodelação do Hotel Avenida Palace, em Lisboa cfr. "Raul Lino visto por ele próprio – Autobiografia" *op. cit.*, p. 41.

- ⁵⁹⁷ *Notícias Ilustrado*, 4 de junho de 1931, pp. 12-13.
- ⁵⁹⁸ *Diário de Notícias*, 28 de maio de 1931.
- ⁵⁹⁹ *Idem*.
- ⁶⁰⁰ Raul LINO, "Os pavilhões Portugueses na Exposição Internacional de Paris 1931" in *Boletim da Agência-Geral das Colónias*, ano VII, nº 78, Lisboa, dezembro de 1931, [pp. 27-37] p. 27.
- ⁶⁰¹ *Idem*, p. 30
- ⁶⁰² *Idem*.
- ⁶⁰³ *Idem*.
- ⁶⁰⁴ *Idem*, p. 32.
- ⁶⁰⁵ Raul Lino, na descrição que faz dos seus Pavilhões no artigo publicado no *Boletim da Agência-Geral das Colónias*, p.32, refere este pavilhão como albergando os "serviços metropolitanos". Será certamente um equívoco, pois estes serviços estariam sediados no pavilhão Metropolitano e Comercial.
- ⁶⁰⁶ BAFCG, *Espólio Raul Lino*, "Memória descritiva do Projecto para o Pavilhão de Portugal para a Exposição de Paris de 1931".
- ⁶⁰⁷ Raul LINO, "Os pavilhões Portugueses na Exposição Internacional de Paris 1931", *op. cit.*, p. 34.
- ⁶⁰⁸ *Idem*.
- ⁶⁰⁹ *Idem*, pp. 36-37.
- ⁶¹⁰ *Idem*. Os temas tratados foram os seguintes: "O navegador português João Fernandes, abandonando os seus companheiros de bordo, interna-se no continente negro, curioso de estudar línguas e costumes dos indígenas"; D. João II entrega aos frades de Santo Eloi, de Lisboa, para serem educados, alguns pretos trazidos do reino do Congo, 1492"; "Paulo Dias de Novais funda a cidade de Luanda em 1576"; "Fernão Mendes Pinto, Diogo Zeimoto e Cristovão Borralho, primeiros europeus que desembarcaram no Japão no ano de 1542".
- ⁶¹¹ *Diário de Lisboa*, 8 de maio de 1931.
- ⁶¹² *Diário de Notícias*, 5 de dezembro de 1931.
- ⁶¹³ AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris – Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 39-67*, Telegrama de 2 de novembro de 1931.
- ⁶¹⁴ AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris – Correspondência com as diversas autoridades*, "Ofício do comissariado geral para o Secretario Geral do Ministerio das Colonias", 26 de dezembro de 1931.
- ⁶¹⁵ *Diário da Manhã*, 6 de junho de 1937.
- ⁶¹⁶ ANTT, SNI, cx. 1413, "Correspondência recebida da autoria de António Ferro sobre a Exposição de Paris em 1937", 11 de julho de 1936.
- ⁶¹⁷ *Setubalense*, 14 de junho de 1937.
- ⁶¹⁸ Sobre a organização desta exposição e a ideologia do Estado Novo, veja-se ACCIAOULI, Margarida, *Exposições do Estado Novo: 1934-1940*, pp.39 e ss.
- ⁶¹⁹ Frase manuscrita de António Ferro, abril 1939 in *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, nº 9, abril-junho 1939.
- ⁶²⁰ *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, nº1, fevereiro 1938, p. 21.
- ⁶²¹ ANTT, SNI, cx. 38, "Duas Frases Felizes", s.d.
- ⁶²² *Diário de Notícias*, 20 de novembro de 1936.
- ⁶²³ *Idem*.
- ⁶²⁴ ANTT, SNI, cx. 38, "Section Portugaise – Convention", s.d.
- ⁶²⁵ *Diário de Notícias*, 12 de fevereiro de 1937.
- ⁶²⁶ ANTT, SNI, cx. 38 "Correspondência recebida e expedida para/por António Ferro".
- ⁶²⁷ *Idem*, cx. 1413, "Correspondência recebida da autoria de António Ferro sobre a Exposição de Paris em 1937".
- ⁶²⁸ *Idem*, cx. 2125, "Reunião preliminar para o estudo das possibilidades da participação portuguesa à Exposição de Paris. Estudo perante o programa oficial e dentro do critério da classificação. Presentes – Snr. António Ferro, Snr. António d'Eça de Queiroz, Snr. Reynaldo dos Santos, Snr. Jorge Segurado, Snr. Cotineli Telmo", 18 de julho de 1937.
- ⁶²⁹ *Idem*, cx. 1424, "Paris 1937 – Ontem e Hoje", s.d.
- ⁶³⁰ *Renascença*, 15 de março de 1937.
- ⁶³¹ ANTT, SNI, cx. 38, "Duas Frases Felizes", s.d.
- ⁶³² *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, nº1, fevereiro 1938, p. 21.
- ⁶³³ *Idem*. Sobre os trabalhos destes artistas na decoração do Pavilhão de Portugal veja-se: ACCIAIULOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, pp. 55 e ss.
- ⁶³⁴ ANTT, SNI, cx. 2082, "Ofício do Comissariado para a oficina Viana e Costa".
- ⁶³⁵ *Folha do Norte*, 12 de agosto de 1937.
- ⁶³⁶ ANTT, SGPCM, cx. 26, proc. TOC-28/13 nº1, "Orçamento global da participação na Exposição de Paris em 37".
- ⁶³⁷ ANTT, SNI, cx. 1817, "Correspondência de António Silveira e Castro para António Ferro", 14 de junho de 1936.
- ⁶³⁸ *Idem*, cx. 1954.
- ⁶³⁹ *Diário Português*, 12 de março de 1937.
- ⁶⁴⁰ Cfr. TOSTÕES, Ana, "Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1937" in *Arquitectura do século XX Portugal*, Annette BECKER, Ana TOSTÕES, E. Wilfried WANG (org.) Portugal-Frankfurt 97 Lisboa, p. 182.

- ⁶⁴¹ *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, nº1, fevereiro 1938, p. 21.
- ⁶⁴² *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, nº11, outubro-dezembro 1939.
- ⁶⁴³ Piacentini haveria de ser convidado pela Câmara do Porto para a elaboração do plano geral de urbanização da cidade. Apesar de ter apresentado propostas estas não foram executadas. Os seus estudos de pormenor “propõem espaços amplos, definidos por edifícios porticados, sugerindo uma linguagem próxima das suas propostas para a E42”, cf. LÔBO, Margarida Souza, *Duas Décadas de Planos de Urbanização em Portugal: 1934-1954*, dissertação de doutoramento em Planeamento Urbanístico apresentada à FAUTL, Lisboa, 1993, p. 58.
- ⁶⁴⁴ AMARAL, Francisco Keil do, *A Moderna Architectura Holandesa*, Seara Nova, Cadernos Seara Nova, Lisboa, 1945, p. 5.
- ⁶⁴⁵ Jan Wils, membro do movimento De Stijl e discípulo de Hendrik Berlage (1856-1934), colaborou com Carlos Ramos em projectos nunca implementados, para o Estádio do Jamor e Coliseu do Porto, de 1937 a 1939. Cf. Raúl Hestnes Ferreira, “Keil do Amaral – Prática da arquitectura e desenho urbano. O início e a visita a Holanda”, in *Keil do Amaral no centenário do seu nascimento*. Ensaio de Ana TOSTÕES e Raúl Hestnes FERREIRA e fac-símile de *A Moderna Architectura Holandesa*, Argumentum – Ordem dos Arquitectos, 2010.
- ⁶⁴⁶ AMARAL, Francisco Keil do, *A Moderna Architectura Holandesa*, p. 7.
- ⁶⁴⁷ Em 1942 publica *Arquitectura e a Vida*, um livro de divulgação popular da História da Arquitectura. Este primeiro título inicia uma longa lista de publicações que cumprem o mesmo objetivo: trazer a arquitectura a todos.
- ⁶⁴⁸ AMARAL, Francisco Keil do, *A Moderna Architectura Holandesa*, p. 10.
- ⁶⁴⁹ AMARAL, Francisco Keil do, “Uma Iniciativa Necessária”, *Arquitectura*, Lisboa, 2ª série, nº 14, Abril 1947.
- ⁶⁵⁰ *Idem*, p. 14.
- ⁶⁵¹ Autobiografia Humorística, cf. MOITA, Irisalva, “Para uma Biografia do Arquitecto Francisco Keil do Amaral”, in *Keil do Amaral, o arquitecto e o humanista*, Câmara Municipal de Lisboa, Palácio da Cidade, 1999 (no prelo).
- ⁶⁵² AMARAL, Francisco Keil do, *A Moderna Architectura Holandesa*, p.53. Keil não ignora as propostas de Raul Lino, mas procura novas orientações e perspetivas. Merece desenvolvimento o estudo sobre a relação de pensamento entre estes dois importantes arquitectos e teóricos da Arquitectura, nesta matéria.
- ⁶⁵³ AMARAL, Francisco Keil do, “Uma Iniciativa Necessária”, *op. cit.*
- ⁶⁵⁴ Inquérito este que só foi iniciado em 1955 e publicado em 1961.
- ⁶⁵⁵ AMARAL, Francisco Keil do, *Lisboa, uma cidade em transformação*, Lisboa, Europa-América, 1970.
- ⁶⁵⁶ ANTT, SNI, cx. 1413, “Ofício do comissariado em Paris para António Ferro”, 3 de janeiro de 1938.
- ⁶⁵⁷ *Idem*, 16 de agosto de 1938.
- ⁶⁵⁸ *A Arquitectura Portuguesa Cerâmica e Edificação (APCER)*, 3ª série, nº39, junho de 1938.
- ⁶⁵⁹ IC (Instituto Camões), *Ministério do Comércio e da Indústria*, “Ofício nº 26018 de 30 de junho de 1937”.
- ⁶⁶⁰ *Diário de Governo*, I série, Decreto-lei 28:707, 26 de maio de 1938.
- ⁶⁶¹ *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, nº11, outubro-dezembro 1939.
- ⁶⁶² SEGURADO, Jorge, *Sinfonia do Degrau: impressões da America*, Lisboa, Sociedade Nacional de Tipografia, 1940.
- ⁶⁶³ *Idem*, p. 25.
- ⁶⁶⁴ *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, nº11, outubro-dezembro 1939.
- ⁶⁶⁵ SEGURADO, Jorge, *op. cit.*
- ⁶⁶⁶ *Diário da Manhã*, 6 de junho de 1939.
- ⁶⁶⁷ *Diário de Lisboa*, 22 de setembro de 1936.
- ⁶⁶⁸ *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, nº11, outubro-dezembro 1939.
- ⁶⁶⁹ GALVÃO, Andreia, O caminho da modernidade. A travessia portuguesa, ou o caso da obra de Jorge Segurado como um exemplo de complexidade e contradição na arquitectura, 1920-1940, Dissertação de doutoramento, Universidade Lusíada, 2003, [3 vols], vol. I, p. 361.
- ⁶⁷⁰ *Idem*.
- ⁶⁷¹ *A Arquitectura Portuguesa Cerâmica e Edificação (APCER)*, 3ª série, nº39, *op. cit.*
- ⁶⁷² *Arquitectura*, novembro de 1927.
- ⁶⁷³ “Memória descritiva do ante-projecto do Pavilhão de Portugal Exposição – New York 1939”, a 25 de Maio de 1938, in GALVÃO, Andreia, *op. cit.*, Anexo Documental nº43.
- ⁶⁷⁴ *Humanidade*, 22 de janeiro de 1939.
- ⁶⁷⁵ *Diário de Lisboa*, 21 de março de 1939.
- ⁶⁷⁶ *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, nº11, outubro-dezembro 1939.
- ⁶⁷⁷ FERRO, António, Portugal in New York World's Fair 1939.
- ⁶⁷⁸ AMNE, Proc nº436/1936.
- ⁶⁷⁹ O projeto da Estação de Correios é de 1937, enquanto as colaborações no Liceu Júlio Henriques e no edifício da emissora nacional em Barcarena remontam a 1930.
- ⁶⁸⁰ ACCIAIOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo 1934-1940, op. cit.*, p.88.
- ⁶⁸¹ “Memória descritiva do ante-projecto do Pavilhão de Portugal Exposição – New York 1939”, a 25 de Maio de 1938, in GALVÃO, Andreia, Anexo Documental nº43.
- ⁶⁸² *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, nº11, outubro-dezembro 1939.
- ⁶⁸³ ANTT, SNI, cx. 1034 “Ofício do comissariado da Exposição Universal de Nova Iorque 1939”, s.d.

- ⁶⁸⁴ ANTT, SNI, cx. 2992, "Ofício do comissariado da Exposição Universal de Nova Iorque 1939", 24 de janeiro de 1939.
- ⁶⁸⁵ *Diário de Lisboa*, 21 de março de 1939.
- ⁶⁸⁶ *Jornal do Comércio e das Colónias*, 11 de maio de 1939.
- ⁶⁸⁷ *Idem*, 6 de fevereiro de 1939.
- ⁶⁸⁸ Catálogo da exposição.
- ⁶⁸⁹ *New York Times*, 5 de maio de 1939.
- ⁶⁹⁰ AMNE, *Arquivo 2º piso*, Armário 40, Maço 113, "Carta a 18 de setembro de 1939".
- ⁶⁹¹ AMNE, *Processo nº 436/1936*, "Carta de 17 de junho de 1939".
- ⁶⁹² *A Luta*, 29 de março de 1939.
- ⁶⁹³ AMNE, *Proc nº 436/1936*.
- ⁶⁹⁴ APCER, *op. cit.*
- ⁶⁹⁵ *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, Nº9, abril-junho 1939 e nº11, outubro-dezembro 1939.
- ⁶⁹⁶ PELLE, Kimberly, *Encyclopedia of world's fairs and expositions*, p. 309.
- ⁶⁹⁷ ANTT, Fundo Exposições Universais, cx. 168, "Estimativa Geral do Orçamento", 20 de fevereiro de 1956.
- ⁶⁹⁸ ANTT, *Idem*, cx. 168, "Correspondência de Alvaro Affonso dos Santos para o Comissário Geral", 21 de novembro de 1955.
- ⁶⁹⁹ ANTT, *Idem*, cx. 175, "Exposição Universal e Internacional de Bruxelas de 1958", 25 de maio de 1956, p.3.
- ⁷⁰⁰ ANTT, *Idem*, cx. 160, "Correspondência geral expedida" (assinado pelo Secretário), 15 outubro 1956.
- ⁷⁰¹ ANTT, *Idem*, cx. 161, "Correspondência entre o Secretário do Comissariado e o Director da Polícia Internacional e Defesa do Estado 13 maio 1957, fl. 781.
- ⁷⁰² *Jornal do Comércio*, 21 e 22 de junho de 1958.
- ⁷⁰³ *Arquitectura*, nº 57-58, jan-fev. 1957, p. 7.
- ⁷⁰⁴ *Idem*.
- ⁷⁰⁵ *Idem*, p. 5.
- ⁷⁰⁶ ANTT, *Arquivo Salazar*, PC-55, cx. 631, pt. 26, "Participação Portuguesa na Exposição Universal de Bruxelas", s.d., fl.13.
- ⁷⁰⁷ *Idem*.
- ⁷⁰⁸ ANTT, *Inspecção Superior das Bibliotecas e Arquivos*, cx. 42, processo 111.
- ⁷⁰⁹ CHOAY, Françoise, "L'Art Vivant", *L'oeil*, Nº42, Junho 1958.
- ⁷²⁰ *Diário de Lisboa*, 25 de abril de 1958.
- ⁷¹¹ *Binário – revista de arquitectura, construção e equipamento*, nº7, Outubro 1958.
- ⁷¹² PORTAS, Nuno, SILVA, F. Gomes da, "Expo58" in *Arquitectura*, nº 63, dez. 1958, p. 23-38
- ⁷¹³ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 175, "Recapitulação dos trabalhos", 12 de dezembro de 1957, fls. 1-5.
- ⁷¹⁴ *Jornal do Ribatejo*, 7 de agosto de 1958.
- ⁷¹⁵ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 187, "Recortes de Imprensa", s.d.
- ⁷¹⁶ ANTT, *Idem*, cx. 202, "Recortes de Imprensa", *Novidades*, 12 de dezembro de 1958.
- ⁷¹⁷ ANTT, *Idem*, cx. 200, "Recortes de Imprensa", *Panorama*, setembro 1958.
- ⁷¹⁸ *A Voz*, 17 de julho de 1958.
- ⁷¹⁹ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 222, "Recortes de Imprensa", s.d.
- ⁷²⁰ ANTT, *Idem*, cx. 200, "Recortes de Imprensa", s.d.
- ⁷²¹ *Diário Insular*, 13 de julho de 1958
- ⁷²² *Diário de Lisboa*, 25 de abril de 1958.
- ⁷²³ Veja-se *supra* 2.4.6.
- ⁷²⁴ PORTAS, Nuno, SILVA, F. Gomes da, "Expo58", *op. cit.*, p. 34.
- ⁷²⁵ *Idem*, p. 24.
- ⁷²⁶ TOSTÕES, Ana, "Pavilhão de Portugal na Exposição Universal e Internacional de Bruxelas de 1958" in *Arquitetura do Século XX Portugal*, *op. cit.*, p. 232.
- ⁷²⁷ *Diário Popular*, 12 outubro de 1958.
- ⁷²⁸ ANTT, *Exposições Universais*, cx. 200, "Recortes de Imprensa", s.d.
- ⁷²⁹ ANTT, *Idem*, cx. 199, "Recortes de Imprensa", s.d.
- ⁷³⁰ Decreto-Lei nº 48 501, 27 de Julho 1968. Apesar dos esforços, a documentação do Comissariado da Exposição de Osaka não se encontra, tendo muito possivelmente sido destruída com o abandono de parte do Arquivo da Junta Autónoma das Estradas, cfr." Arquivos e casas da Estradas de Portugal abandonados e vandalizados em Queluz " in *O Público*, 23 de Agosto de 2010, <<https://www.publico.pt/local/noticia/arquivos-e-casas-da-estradas-de-portugal-abandonados-e-vandalizados-em-queluz-1452452>>, acedido a abril de 2016.
- ⁷³¹ Presidência do Conselho de Ministros (PCM), *ENMP/ME*, Prc. P.60, 53, Relatório da reunião (...) a dia 30 de outubro de 1969.
- ⁷³² *Idem*.
- ⁷³³ Duarte Gaspar, no plano da colaboração arquitetónica, tinha no seu currículo o segundo lugar no concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique (1954-1957), como responsável pelo projeto de engenharia da proposta assinada pelo Arquiteto Filipe Nobre de Figueiredo (1913-1989) e do escultor António Duarte (1912-1998). Com o mesmo arquiteto, faria dupla no projeto de renovação do Casino Estoril, nos anos 60.

⁷³⁴ DGPC/SIPA, *Espólio Frederico George*, "O Pavilhão de Portugal na Expo 70 – Osaka. Partido a Tomar", fl. 1. Anexo Documental, nº 25.

⁷³⁵ *Idem*, fl. 2.

⁷³⁶ DGPC/SIPA, *Espólio Frederico George*, "Memória descritiva e explicativa do ante-projecto do pavilhão de Portugal na exposição japonesa universal e internacional de osaka", 1970, p. 5. Anexo Documental nº 26.

⁷³⁷ *Idem*.

⁷³⁸ *Idem*.

⁷³⁹ *Idem*, p. 1.

⁷⁴⁰ *Idem*, p. 9.

⁷⁴¹ MATOS, Ana Sofia, *António Garcia – Design e Arquitectura nas décadas de 50-70 do século XX. Depois da obra, o futuro*. Mestrado em Museologia e Museografia, Faculdade de Belas Artes, 2006.

⁷⁴² *The Japan Times*, 10 de junho de 1969.

⁷⁴³ JANEIRA, Armando Martins, *op. cit.*

Índice de Imagens

Fig. 1 – António do Couto Abreu, Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional Panamá-Pacífico, São Francisco, 1915, in <i>Ilustração Portuguesa</i> , nº 457, 23 de novembro de 1914.	2
Fig. 2 – Carlos Ramos, Cottinelli Telmo e Luís Alexandre da Cunha, Pavilhão de Honra na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, Rio de Janeiro, 1922, in <i>Carlos Ramos : Exposição retrospectiva da sua obra</i> , FCG, 1986.	2
Fig. 3 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, Pavilhão das Indústrias Portuguesas, Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, Rio de Janeiro, 1922, < http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2012/10/antigamente-48.html >, acedido em maio 2016.	2
Fig. 4 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional Ibero-Americana de Sevilha, 1929, <i>Catálogo Oficial</i> , BAFCG, AHP 6308.	2
Fig. 5 – Raul Lino, Pavilhão Histórico B e Pavilhão da Secção Metropolitana e Comercial, Exposição Internacional Colonial de Paris de 1931, desenho aguarelado de Martins Barata, AHU, <i>Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37, "Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris"</i>	3
Fig. 6 – Francisco Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Paris de 1937, aguarela de Keil do Amaral, ANTT, SNI, cx. 1640.	3
Fig. 7 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos, Nº 11, outubro/dezembro de 1939, p. 299.	3
Fig. 8 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal, Exposição Internacional 'Golden Gate' de São Francisco de 1939, Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos, Nº 11, outubro/dezembro de 1939, p. 330.	3
Fig. 9 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Bruxelas de 1958, fotografia de Mário Novais, BAFCG, CFT164 044145.ic.	4
Fig. 10 – Frederico George, Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Osaka de 1970, DGPC/SIPA, <i>Espólio Frederico George</i>	4
Fig. 11 – <i>Crystal Palace Park</i> , Sydenham, módulo evocativo do Crystal Palace, 2015, foto da autora.	11
Fig. 12 – <i>Crystal Palace</i> , Sydenham, c. 1854, foto: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/Kristallpalast_Sydenham_1851_aussen.png >, acedido em maio 2015.	11
Fig. 13 – <i>Crystal Palace</i> , Hyde Park, Londres, 1851, foto: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/92/Crystal_Palace_from_the_northeast_from_Dickinson's_Comprehensive_Pictures_of_the_Great_Exhibition_of_1851._1854.jpg >, acedido em maio 2015.	11
Fig. 14 – Perspetiva geral da Exposição Universal de Paris de 1889, foto: London Stereoscopic Company/Getty Images, disponível em: < https://ahmadalijetplane.wordpress.com/2014/04/01/125th-anniversary-of-the-iconic-eiffel-tower/ >, acedido em janeiro 2016.	12

Fig. 15 – Perspectiva geral da Exposição Universal de Bruxelas de 1958, foto: < https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Atomium_WA_1958.jpg > acedido em janeiro 2016.	12
Fig. 16 – Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli, Luchino Visconti, <i>Boccaccio '70</i> , 1962, imagem de uma cena filmada no Quadrato della Concordia com vista sobre o Palazzo della Civiltà e Lavoro, Roma, Itália, foto: < http://filmap.tumblr.com/post/106609155669/boccaccio-70-le-tentazioni-del-dottor-antonio >, acedido em janeiro 2016.	12
Fig. 17 – <i>Crystal Palace</i> , perspectiva interior, c. 1851, gravura: < http://www.thinglink.com/scene/487301761023868930 >, acedida em janeiro 2016.	13
Fig. 18 – <i>O mercado dos tecelões em Hertogenbosch</i> , c. 1530, Den Bosch, Museu Het Noordbrabants, disponível em < http://www.hetnoordbrabantsmuseum.nl/english/press-jheronimus-bosch/persbeelden-eng/ >, acedida em janeiro 2016.	13
Fig. 19 – Exposição da 2ª República Francesa, Paris, 1849, gravura: < http://www.arthurchandler.com/1849-expo/ >, acedida em janeiro 2016.	14
Fig. 20 – Retrato de Henry Cole, c.1876, < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0a/Henry_Cole,_Lock_%26_Whitfield_woodburytype,_1876-84.jpg >, acedida em janeiro 2016.	14
Fig. 21 – <i>Crystal Palace</i> durante a construção, Hyde Park, Londres, c.1851, < https://designstudioalexander.files.wordpress.com/2013/03/crystal-palace-hyde-park-london_1851.jpg >, acedida em janeiro 2016.	15
Fig. 22 – <i>Alhambra Court, Crystal Palace</i> , Sydenham, c. 1854, < http://www.vam.ac.uk/users/sites/default/files/2010ej4716_delamotte_alhambra_court.jpg >, acedida em janeiro 2016.	16
Fig. 23 – <i>Medieval Court, Crystal Palace</i> , Hyde Park, c.1851, gravura: < http://4.bp.blogspot.com/-c9t7MsBGE4/UGJRWjyJepI/AAAAAAAAAJ4/A7QuqCSYfBQ/s1600/Medieval+Court+1.jpg >, acedida em janeiro 2016.	16
Fig. 24 – Palácio da Indústria, vista exterior, Exposição Universal de Paris de 1855, < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Palais_de_l'industrie.jpg >, acedida em janeiro 2016.	16
Fig. 25 – Palácio da Indústria, vista interior, Exposição Universal de Paris de 1855, < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cf/Palais_de_l'Industrie_(Exposition_universelle_de_1855).jpg >, acedida em janeiro 2016.	16
Fig. 26 – <i>Grand Palais</i> , Exposição de Escultura, Exposição Universal de Paris de 1900, < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Grand_Palais_-_L%27exposition_de_sculpture_2.jpg >, acedida em janeiro 2016.	17
Fig. 27 – Pavilhão de Inglaterra, Exposição Universal de Paris de 1855, < http://www.expositions-universelles.fr/1878-pavillon-doulton.html >, acedida em janeiro 2016.	18
Fig. 28 – Pavilhão de Inglaterra, Exposição Universal de Paris de 1900, < http://www.alamy.com/stock-photo-the-british-pavilion-at-the-universal-exhibition-of-1900-paris-1900-17639774.html >, acedida em janeiro 2016.	18
Fig. 29 – Pavilhão dos Estados Unidos da América, Exposição Universal de Paris de 1878, < http://static1.squarespace.com/static/53b9abe9e4b0366641161844/t/53c9d696e4b06e7bc8458093/1405736602794/american+pavilion+1878+exposition.jpg >, acedida em janeiro 2016.	18
Fig. 30 – Pavilhão dos Estados Unidos da América, Exposição Universal de Paris de 1900, < http://www.alamy.com/stock-photo-the-american-pavilion-at-the-universal-exhibition-of-1900-paris-1900-17639603.html >, acedida em janeiro 2016.	18

Fig. 31 – Exposição Universal de Chicago de 1893, Perspectiva geral, < https://en.wikipedia.org/wiki/World%27s_Columbian_Exposition >, acedida em janeiro 2016.	19
Fig. 32 – Exposição Universal de Chicago de 1933, Perspectiva geral, < http://store.chicagotribune.com/century-of-progress.html >, acedida em janeiro 2016.	19
Fig. 33 – Albert Kahn, Pavilhão da General Motors, Exposição Universal de Nova York de 1939, < http://www.nydailynews.com/new-york/catsimatidis-mayor-bringing-back-world-fair-article-1.1254600 >, acedida em janeiro 2016.	19
Fig. 34 – Konstantin Melnikov, Pavilhão da URSS, Exposição das Artes Decorativas de Paris de 1925, < https://thecharnelhouse.org/2013/08/03/the-soviet-pavilion-at-the-1925-paris-international-exposition/ >, acedida em janeiro 2016.	20
Fig. 35 – Boris Iofan, Pavilhão da URSS, Exposição Universal de Paris de 1937, < http://www.delcampe.net/page/item/id,73964794,var,1937-PARIS-PAVILLON-DE-LURSS,language,F.html >, acedida em janeiro 2016.	20
Fig. 36 – Mies van der Rohe, Pavilhão da Alemanha, Exposição Universal de Barcelona de 1929, < http://www.utilityarchitecture.com/ludwig-mies-van-der-rohe-barcelona-pavilion-architecture/ >, acedida em janeiro 2016.	21
Fig. 37 – Albert Speer, Pavilhão da Alemanha, Exposição Universal de Paris de 1937, < https://en.wikipedia.org/wiki/Exposition_Internationale_des_Arts_et_Techniques_dans_la_Vie_Moderne >, acedida em janeiro 2016.	21
Fig. 38 – Exposição Universal de Paris de 1937, vista noturna, < ">http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9082606p.r=> >, acedida em janeiro 2016.	21
Fig. 39 – <i>Galerie des Machines</i> , Exposição Universal de Paris de 1889, < https://pt.pinterest.com/tim_jacoby/clf-dutert-galerie-des-machines-paris-1889/ >, acedida em janeiro 2016.	22
Fig. 40 – Demolição do Palácio da Indústria (1855), 1899, foto: <i>Centre Canadien d'Architecture</i> , < http://vergue.com/post/284/Palais-Industrie >, acedida em janeiro 2016.	23
Fig. 41 – Albert Thomas, estudo para a fachada posterior do <i>Grand Palais</i> , s.d., desenho: Agence d'architecture du Grand Palais/EMOC, < https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/view-of-the-grand-palais-colonnade-under-construction-%E2%80%93-1900-universal-exhibition-paris/LAGwhX3nfVGg8g?exhibitId=8gJC1Fa86YOXJA >, acedida em janeiro 2016.	23
Fig. 42 – Charles Girault, fachada principal do Petit Palais, 1896, desenho: Agence d'architecture du Grand Palais/EMOC, < https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/view-of-the-grand-palais-colonnade-under-construction-%E2%80%93-1900-universal-exhibition-paris/LAGwhX3nfVGg8g?exhibitId=8gJC1Fa86YOXJA >, acedida em janeiro 2016.	23
Fig. 43 – Albert Thomas, fotografia da construção do <i>Grand Palais</i> , s.d., fotografia: Henri Lemoine, RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay), < https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/view-of-the-grand-palais-colonnade-under-construction-%E2%80%93-1900-universal-exhibition-paris/LAGwhX3nfVGg8g?exhibitId=8gJC1Fa86YOXJA >, acedida em janeiro 2016.	23
Fig. 44 – Avenida Nicolas II (vista do <i>Grand e Petit Palais</i>), Exposição Universal de Paris 1900, fotografia: MuCeM, < https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/view-of-the-grand-palais-colonnade-under-construction-%E2%80%93-1900-universal-exhibition-paris/LAGwhX3nfVGg8g?exhibitId=8gJC1Fa86YOXJA >, acedida em janeiro 2016.	23

Fig. 45 – Restaurante Pavilhão Azul, junto da torre Eiffel, c.1900, < http://humus.livejournal.com/4779261.html >, acedida em janeiro 2016.	24
Fig. 46 – Siegfried Bing, “L’Art Nouveau Bing”, Exposição Universal de Paris de 1900, < https://pt.pinterest.com/pin/403142604118098678/ >, acedida em janeiro 2016.	24
Fig. 47 – Hector Guimard, Metropolitano de Paris, Entrada da Estação Bastilha, < https://visuallanguage101.wordpress.com/arts-crafts-nouveau-deco/ >, acedida em janeiro 2016.	24
Fig. 48 – Pavilhão do Japão, Exposição Universal de Paris de 1889 < http://www.delcampe.net/page/item/id,193782235,var,L039;EXPOSITION-DE-PARIS-1889—16-10—PAVILLON-DU-JAPON—POSTES-ET-TELEGRAPHES—MARCHANDS-PONT-D039;IENA,language,F.html >, acedida em janeiro 2016.	25
Fig. 49 – Pavilhão do Japão, perspectiva exterior Exposição Universal de Chicago de 1893, < http://www.baxleystamps.com/litho/ogawa/ogawa_hooden.shtml >, acedida em janeiro 2016.	25
Fig. 50 – Pavilhão do Japão, perspectivas do interior, Exposição Universal de Chicago de 1893, < http://www.baxleystamps.com/litho/ogawa/ogawa_hooden.shtml >, acedida em janeiro 2016.	25
Fig. 51 – Walter Gropius, Pavilhão da Pennsylvania, Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, < http://www.harvardartmuseums.org/art/221053 >, acedida em janeiro 2016.	26
Fig. 52 – Pierre Patout, Pavilhão do Colecionador, Exposição Internacional de Artes Decorativas e Indústrias Modernas de Paris de 1925, < http://www.vam.ac.uk/_data/assets/image/0006/184254/2006al1165_hotel_collectionneur.jpg >, acedida em janeiro 2016.	26
Fig. 53 – Alfred-Auguste Janniot, A Primavera: Homenagem a Jean Goujon, 1919-1924, Museu Calouste Gulbenkian, Coleção do Fundador, Inventário nº 2333.	27
Fig. 54– Konstantin Melnikov, Pavilhão da URSS, Exposição Internacional de Artes Decorativas e Indústrias Modernas de Paris de 1925, < https://www.pamono.com/stories/style-moderne >, acedida em janeiro 2016.	27
Fig. 55 – Le Corbusier, Pavilhão do <i>L’Esprit Nouveau</i> , Exposição Internacional de Artes Decorativas e Indústrias Modernas de Paris de 1925, < http://www.archdaily.com/769009/pompidou-centre-hosts-le-corbusier-the-measures-of-man-exhibition/5589ed1fe58ece410700001a-pompidou-centre-hosts-le-corbusier-the-measures-of-man-exhibition-photo >, acedida em janeiro 2016.	27
Fig. 56 – Friedrich Kiesler, Raumstadt (Cidade do Espaço), 1925, Pavilhão da Áustria, < https://pt.pinterest.com/pin/35536284535430799/ >, acedido em janeiro de 2016.	27
Fig. 57 – Robert Mallet-Stevens, Pavilhão do Turismo, Exposição Internacional de Artes Decorativas e Indústrias Modernas de Paris de 1925, < https://pt.pinterest.com/pin/356488126731439002/ >, acedido em janeiro 2016.	28
Fig. 58 – Exposição Universal de Barcelona de 1929, perspectiva geral, < http://www.metalocus.es/content/es/blog/concurso-%E2%80%9Ccolumnas-cristalizadas%E2%80%9D >, acedida em janeiro 2016.	28
Fig. 59 – Lucio Costa, Cortes e perspectiva interna da proposta para o Pavilhão do Brasil para a Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, in COMAS, Carlos Eduardo. “A Feira Mundial de Nova York de 1939: o Pavilhão Brasileiro”, Arqutexto16, p. 62, disponível em: < http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/03_CEC.pdf >, acedido em janeiro 2016.	29

Fig. 60 – Oscar Niemeyer, Perspetivas da proposta para o Pavilhão do Brasil para a Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, in COMAS, Carlos Eduardo. “A Feira Mundial de Nova York de 1939: o Pavilhão Brasileiro”, Arqutexto16, p. 65, disponível em: < http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/03_CEC.pdf >, acedido em janeiro 2016.	29
Fig. 61 – Lucio Costa e Oscar Niemeyer, Perspetiva exterior do Pavilhão do Brasil para a Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, disponível em: COMAS, Carlos Eduardo. “A Feira Mundial de Nova York de 1939: o Pavilhão Brasileiro”, Arqutexto16, pp.56, < http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/03_CEC.pdf >, acedido em janeiro 2016.	29
Fig. 62 – Lucio Costa e Oscar Niemeyer, Perspetiva interior do Pavilhão do Brasil para a Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, < https://teturaarqui.files.wordpress.com/2012/09/1346445219-1345906821-pavilhaony-2-1-1000x810.jpg >, acedida em janeiro de 2016.	29
Fig. 63 – Lucio Costa, Fachada principal da proposta para o Pavilhão do Brasil, 1925, in <i>Architectura no Brasil</i> , maio 1926.	29
Fig. 64 – Alvar Aalto, Pavilhão da Finlândia na Exposição Universal de Paris de 1937, in <i>Architecture D’Aujourd’Hui</i> , nº10 1937, p.77.	30
Fig. 65 – Alvar Aalto, perspetiva interior do Pavilhão da Finlândia na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, < https://www.pamono.com/media/library/cache/2016/04/0000054593-1024x1280-1920x1200.jpg >, acedida em janeiro de 2016.	30
Fig. 66 – Alvar Aalto, pormenor do painel ‘aurora boral’, fotografia de Ezra Stoller, disponível em: < http://www.beoriginalamericas.com/wp-content/uploads/2015/09/stoller_finnish_pavillion.jpg >, acedida em janeiro de 2016.	31
Fig. 67 – Capa da revista francesa de Arquitectura <i>La Construction Moderne</i> , ano 53º, nº 4, 24 de Outubro de 1937.	32
Fig. 68 – Capa da revista francesa de Arquitectura <i>Arts et métiers graphiques</i> , nº 62.	32
Fig. 69 – Artigo sobre a Exposição de 1937, in <i>Architecture D’Aujourd’Hui</i> , nº 5, 1937, p. 101.	32
Fig. 70 – Capa da revista americana de Arquitectura <i>The Architectural Forum</i> , junho de 1939.	32
Fig. 71 – Convite à participação na Exposição Universal de Roma, MNE M664, A1, 20/2/1938.	33
Fig. 72 – Planta de ligação ao bairro EUR, MNE M664, A1, 20/2/1938.	33
Fig. 73 – Plano Geral do bairro EUR, MNE M664, A1, 20/2/1938.	33
Fig. 74 – Obras de construção do EUR42, Roma, c. 1953, < http://2.bp.blogspot.com/-toiwmEyJL0/UBOzCyZbt_I/AAAAAAAAAaY/Ax1A6bYTjdk/s1600/120727_Wikipedia_Eur1953S.jpg >, acedida em janeiro de 2016.	34
Fig. 75 – <i>Futura</i> , Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, < https://chateaubstyle.files.wordpress.com/2015/06/futura.jpg >, acedida em janeiro de 2016.	35
Fig. 76 – <i>Futura</i> , Exposição Universal de Nova Iorque de 1964, < http://photo.sf.co.ua/g/412/25.jpg >, acedida em janeiro de 2016.	35
Fig. 77 – Frei Otto, Pavilhão da Alemanha, Exposição Universal de Montreal de 1967, < http://images.worldarchitecture.org/FreiOtto_Montreal.121905.jpg >, acedida em janeiro de 2016.	35

Fig. 78 – Moshe Safdie, Habitat 67, Exposição Universal de Montreal de 1967, < http://4.bp.blogspot.com/_nbq2z7LV5VM/S76tKqq94_I/AAAAAAAAABUc/qsTcZIZDFks/s1600/F-Expo+67+Montreal+Canada-Habitat+67.jpg >, acedida em janeiro de 2016.	35
Fig. 79 – Buckminster Fuller, perspectiva interior do Pavilhão dos Estados Unidos da América, Exposição Universal de Montreal de 1967, < http://www.bmiaa.com/wp-content/uploads/2015/04/43931797_708acf972e_o_zonder.jpg >, acedida em janeiro de 2016.	36
Fig. 80 – Incêndio no Pavilhão dos Estados Unidos da América, 1976, < http://i.imgur.com/Fihs4zh.jpg >, acedida em janeiro de 2016.	36
Fig. 81 – Éric Gauthier, Biosfera de Montreal, c. 1995, < https://scienceinmontrealforeveryone.files.wordpress.com/2013/06/biosphere-image-1.jpg >, acedida em janeiro de 2016.	36
Fig. 82 – Perspectiva geral da Exposição Universal de Osaka de 1970, < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2e/Osaka_Expo'70_Kodak%2BRicoh_Pavilion.jpg >, acedida em janeiro de 2016.	36
Fig. 83 – Arthur Erickson, Pavilhão do Canadá, Exposição Universal de Osaka de 1970, < https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/15/8e/63/158e6302bc81937579ed24402d8b489f.jpg >, acedida em janeiro de 2016.	37
Fig. 84 – James McCormick, Pavilhão da Austrália, Exposição Universal de Osaka de 1970, < http://douglas-snelling.com/wp-content/uploads/2013/12/expo70.jpg >, acedida em janeiro de 2016.	37
Fig. 85 – Kenzo Tange, Arata Isozaki, Atsushi Ueda, Festival Plaza, Exposição Universal de Osaka de 1970, < http://1.bp.blogspot.com/-LT8GKvStpMw/UJGxvQlzlvl/AAAAAAAAAFMM/unyjdHT6kcY/s1600/expo70osaka20(38)-5a997.jpg >, acedida em janeiro de 2016.	37
Fig. 86 – Kenzo Tange, Torre do Sol, Osaka, < http://www.japan-photo.de/TOWER-OF-THE-SUN.jpg >, acedida em janeiro de 2016.	37
Fig. 87 – Lembrança oficial do Presidente Howard Taft do início dos trabalhos da Exposição Internacional Panamá-Pacífico de 1915, 1911, Biblioteca Beinecke Rare Book & Manuscript, Universidade de Yale < http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3537929?image_id=1110335 >, acedido em fevereiro de 2016.	40
Fig. 88 – Perspetiva geral da Exposição Internacional Panamá-Pacífico de 1915, Biblioteca Earth Sciences and Map, Universidade da Califórnia, < http://cluster3.lib.berkeley.edu/EART/maps/sf-1915.html >, acedido em fevereiro de 2016.	40
Fig. 89– “O beijo através do oceano”, Capa da <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2.ª série n.º 872, 4 de Novembro de 1922, disponível em: < http://nacaolusitana.blogspot.pt/2013/08/brasil-iii-brasil-iii-brazil-iii.html >, acedido em fevereiro de 2016.	42
Fig. 90 – Homenagem à travessia trans-atlântica, s.d., < http://salvador-nautico.blogspot.pt/2011/05/aviacao-naval-portuguesa.html >, acedido em fevereiro de 2016.	42
Fig. 91 – A. A. Lisboa de Lima, <i>A Verdade sobre o Comissariado Geral na Exposição do Rio de Janeiro</i> , Tip. Adolpho de Mendonça, Lisboa, 1924.	42
Fig. 92 – Perspetiva geral das obras, Exposição do Centenário da Independência do Brasil, < http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_ruth.htm >, acedido em fevereiro de 2016.	42
Fig. 93 – General Primo Rivera e família real de Espanha na inauguração da Exposição Ibero-Americana de Sevilha de 1929, < http://www.todocoleccion.net/fotografia-antigua-fotomecanica/general-primo-rivera-alfonso-xiii-reina-inauguracion-exposicion-iberoamericana-sevilla-1929~x32283399 >, acedido em fevereiro de 2016.	43

Fig. 94 – Regresso do General Carmona a Lisboa, após a sua visita a Espanha, 1929, ANTT, disponível em: < http://digitalq.arquivos.pt/viewer?id=1210132 >, acedido em fevereiro de 2016.	43
Fig. 95 – Vista aérea da Praça dos Conquistadores, c. 1929, Fototeca municipal de Sevilha, arquivo Sánchez del Pando, disponível em: < http://exposicioniberoamericanadesevilla1929.blogspot.pt/ >, acedido em fevereiro de 2016.	44
Fig. 96 – Cartaz publicitário da Exposição Internacional de Antuérpia de 1930, < https://www.flickr.com/photos/totallymystified/8058757115/ >, acedido em fevereiro de 2016.	45
Fig. 97 – Perspetiva área da Exposição Internacional de Antuérpia de 1930, < http://www.worldfairs.info/expoplantdetails.php?expo_id=30&plan_id=104 >, acedido em fevereiro de 2016.	45
Fig. 98 – Pavilhão da secção Portuguesa, Exposição Internacional de Antuérpia de 1930, perspetiva exterior, in CORTESÃO, Armando Zuzarte, <i>Relatório do Comissário de Portugal na Exposição de Antuérpia 1930</i> , Lisboa, Bertrand Irmãos Lda, 1931.	46
Fig. 99 – Pavilhão da secção Portuguesa, Exposição Internacional de Antuérpia de 1930, trabalhos de adaptação interior, in CORTESÃO, Armando Zuzarte, <i>Relatório do Comissário de Portugal na Exposição de Antuérpia 1930</i> , Lisboa, Bertrand Irmãos Lda, 1931.	46
Fig. 100 – Lembrança oficial da Exposição Internacional Colonial de Paris de 1931, < http://expocolo.paris.1931.pagesperso-orange.fr/Souvenirs.64.html >, acedido em fevereiro de 2016.	47
Fig. 101 – Vista aérea da secção Metropolitana da Exposição Internacional Colonial de Paris de 1931, < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Expo_1931_Metropolitain1.jpg >, acedido em fevereiro de 2016.	47
Fig. 102 – <i>Diário de Lisboa</i> , 9 de Julho de 1930.	48
Fig. 103 – Palácio de Cristal, Porto, Exposição Colonial de 1934, < http://portoarc.blogspot.pt/2013/09/divertimentos-dos-portuenses-ix.html >, acedido em fevereiro de 2016.	48
Fig. 104 – António Ferro, <i>Salazar</i> , Empresa Nacional de Publicidade, 1933, capa do livro, disponível em: < https://ressabiator.wordpress.com/2011/06/20/se-tens-mais-que-fazer/ >, acedido em fevereiro de 2016.	49
Fig. 105 – Fotografia de António Salazar, António Ferro e Duarte Pacheco, < http://antoniodeoliveirasalazar.blogspot.pt/2015/09/antonio-ferro.html >, acedido em fevereiro de 2016.	49
Fig. 106 – Paulino Montês, “Entrada da Exposição do Ano X da Revolução Nacional no Parque Eduardo VII”, Lisboa, 1936, Margarida Acciaouli, <i>Exposições do Estado Novo: 1934-1940</i> , Livros Horizonte, Lisboa, 1998, p. 21	50
Fig. 107 – Fotografia de Armino Monteiro e Salazar por ocasião da Exposição Internacional de Antuérpia, ANTT, disponível em: < http://digitalq.arquivos.pt/viewer?id=1016125 >, acedido em fevereiro de 2016.	50
Fig. 108 – Cartaz publicitário da Exposição Universal de Paris de 1937, < http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90104852 >, acedido em fevereiro de 2016.	51
Fig. 109 – Cartaz publicitário da Exposição Universal de Paris de 1937, < https://artanddiasporablog.wordpress.com/2013/08/06/journeys-in-new-york-flushing-meadows-to-broadway-hi-simply-hi/ >, acedido em fevereiro de 2016.	51

Fig. 110 – Cartaz publicitário da Exposição Internacional “Golden Gate” de São Francisco de 1939, < http://digitalpostercollection.com/1939-golden-gate-international-exposition-be-the-guest-of-the-west-in-39/ >, acedido em fevereiro de 2016.	51
Fig. 111 – Cartaz publicitário da Exposição Universal de Roma de 1942, < http://www.archidiap.com/opera/e42/ >	53
Fig. 112 – Fotografia de António Ferro e Salazar, < https://seculos.wordpress.com/2015/04/15/personalidades-antonio-ferro/ >, acedido em fevereiro de 2016.	53
Fig. 113 – Axonometria geral do bairro EUR, c.1940, < http://www.bmiaa.com/wp-content/uploads/2015/03/Esposizione-Universale-Roma.-Una-citt%C3%A0-nuova-dal-fascismo-agli-anni-%E2%80%9860.jpg >, acedido em fevereiro de 2016.	54
Fig. 114 – Marcello Piacentini, “estudo para a via Imperial”, 1938, in <i>Exposizione Universale Roma Una Città Nuova dal fascismo agli anni ‘60</i> , De Luca Editori d’Arte, Roma, 2015, p.23.	54
Fig. 115 – Capa do suplemento especial d’O Século, por ocasião da Exposição do Mundo Português, < https://largodoscorreios.wordpress.com/2013/12/28/portalegre-e-peniche-no-portugal-de-1940/ >, acedido em fevereiro de 2016.	55
Fig. 116 – SNI, <i>14 anos de Política de Espírito – Apontamentos para uma Exposição</i> , fotografia de Mário Novais, 1948, CFT003 018730.ic.	55
Fig. 117 – Fotografia de António Ferro, < http://s3.observador.pt/wp-content/uploads/2015/04/af-quadro-m-eloy.jpg >, acedido em fevereiro de 2016.	55
Fig. 118 – Exposição de Arte Portuguesa realizada em Londres na Royal Academy of Arts, Outubro 1955-Fevereiro 1956, BAFCG, CFT003 008320.ic.	55
Fig. 119 –Visita da Rainha Isabel II de Inglaterra ao Mosteiro de Alcobaça, 1957, fotografia disponível em: < http://3.bp.blogspot.com/-Aan3J-bCIP8/TbqlxtB6OGI/AAAAAAAAACLw/j4VWq6PPATA/s1600/Elizabeth_Isabel_II_British+Queen_Mosteiro_Monastery_Alcoba%25C3%25A7a_Portugal_1957.jpg >, acedida em fevereiro de 2016.	55
Fig. 120 – Cartaz publicitário da Exposição Universal de Bruxelas de 1958, < https://www.designingdisney.com/sites/default/files/images/america-the-beautiful/ATB1.jpg >, acedido em fevereiro de 2016.	56
Fig. 121 – “O prof. Marcelo Caetano, Ministro da Presidência, visitou a Exposição dos anteprojetos para o Pavilhão de Portugal na Exposição de Bruxelas”, Panorama, junho 1956.	56
Fig. 122 – Cartaz publicitário da Exposição Universal de Osaka de 1970, < http://expositionframes.tumblr.com/ >, acedido em fevereiro de 2016.	57
Fig. 123 – Vista aérea da Exposição Universal de Osaka de 1970, < http://www.worldsfaircommunity.org/topic/10727-expo-70-3d-film/ >, acedido em fevereiro de 2016.	57
Fig. 124 – Pormenor de um biombo Nambam, “Uma caravela portuguesa em Nagasaki”, século XVII, Museu Cidade de Kobe, disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_Nanban#/media/File:NanbanCarrack.jpg >, acedido em fevereiro de 2016.	58
Fig. 125 – Pormenor de um biombo Nambam, < http://liceu-aristotelico.blogspot.pt/2015/02/vestigios-da-passagem-dos-portugueses.html >, acedido em fevereiro de 2016.	58
Fig. 126 – Anuário da Sociedade dos Arquitectos Portugueses, ano I, 1905, capa.	59

Fig. 127 – Anuário da Sociedade dos Arquitectos Portugueses, ano I, 1905, p. 45.	59
Fig. 128 – Anuário da Sociedade dos Arquitectos Portugueses ano V e VI 1909-10, p. 80, 81.	59
Fig. 129 – <i>Jornal da Europa</i> , 25 de Janeiro de 1922, “Esboçeto do pavilhão de honra de Portugal, com a divisa “morrer, sim; mas devagar”, na exposição do rio de Janeiro que obteve o 1º prémio”.	61
Fig. 130 – <i>Diário de Notícias</i> , 16 de Janeiro de 1922, “o projecto do grande pavilhão que obteve o 3º prémio. Nos medalhões; os autores Eugénio Correia e Paulino Montez”.	61
Fig. 131 – Memória descritiva, “Terras de Santa Cruz”, in AHMOP, DGCI, Exposição Rio de Janeiro, 1922, cx.16	61
Fig. 132 – Rebello de Andrade, “Uma sala de festas”, in <i>Sociedade Nacional de Belas Artes</i> , 14ª Exposição, 1917, p.80.	62
Fig. 133 – Câmara Municipal de Lisboa, “Baixo relevo da praça marquez de Pombal e do Parque Eduardo VII, segundo o projecto do Architecto Lusseau”, fevereiro de 1922, AML, cota: PT/AMLSB/MNV/000134.	62
Fig. 134 – <i>O Século</i> , 14 Janeiro 1922, “o projecto do grande pavilhão das indústrias Portuguesas, que vai ser erigido na exposição do rio de janeiro e a que nos referimos na respectiva secção”.	63
Fig. 135 – “Emplazamiento General de La Exposicion Ibero Americana Sevilha”, AML, Espólio Cassiano Branco, cota: PT/AMLSB/CB/04/02/08.	64
Fig. 136 – Júri do concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha de 1929, ANTT, Digitarq: PT-TT-EPJS-SF-001-001-0009-0367C_derivada.	65
Fig. 137 – Guilherme e Carlos Rebello de Andrade, junto dos desenhos do seu projeto, classificado em primeiro lugar no concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-americana de Sevilha de 1929, ANTT, Digitarq: PT-TT-EPJS-SF-001-001-0009-0366C.TIF.	66
138 – “Uma grande parada de Arquitectura – o que será o Pavilhão de Portugal em Sevilha”, <i>Notícias Ilustrado</i> , ano 1, 18 de março de 1928, nº extraordinário, pag.12.	66
Fig. 139 – Cassiano Branco e Carlos Dias, Planta da proposta para o Pavilhão de Portugal para a Exposição de Sevilha, AML, cota: PT/AMLSB/CB/04/02/35.	66
Fig. 140 – Jorge Segurado, Alçado e Planta da proposta para o Pavilhão de Portugal para a Exposição de Sevilha, in GALVÃO, Andreia, O caminho da modernidade. A travessia portuguesa, ou o caso da obra de Jorge Segurado como um exemplo de complexidade e contradição na arquitectura, 1920-1940, Dissertação de doutoramento, Universidade Lusíada, 2003, [3 vols], vol. I.	67
Fig. 141 – Serafim de Sousa e António de Brito, Fachada da proposta para o Pavilhão de Portugal para a Exposição de Sevilha, in <i>Notícias Ilustrado</i> , nº21, Série II, pág. 17.	67
Fig. 142 – Exposição Colonial de Paris de 1931, Planta do lote da participação portuguesa, AHU, <i>Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37</i> , “Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris”.	68
Fig. 143 – Júri do concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição Colonial de Paris de 1931, ANTT, Digitarq, PT-TT-EPJS-SF-001-001-0017-0956E_derivada.	69
Fig. 144 – Raul Lino, proposta vencedora do concurso para os Pavilhões de Portugal, in <i>Notícias Ilustrado</i> , 3 de agosto de 1930, nº112, Série II, p. 20.	69
Fig. 145 – Rebello de Andrade, 2º lugar no concurso para os Pavilhões de Portugal, in <i>Notícias Ilustrado</i> , 3 de agosto de 1930, nº112, Série II, p. 20.	69
Fig. 146 – Carlos Ramos, 3º lugar no concurso para os Pavilhões de Portugal, in <i>Notícias Ilustrado</i> , 3 de agosto de 1930, nº112, Série II, p. 21.	70

Fig. 147 – Rebello de Andrade, Fachada principal da proposta vencedora do concurso para o Palácio da Agricultura, ANTT, Digitarq: PT-TT-EPJS-SF-001-001-0020-0811F_derivada.	71
Fig. 148 – Rebello de Andrade, Fachada lateral da proposta vencedora do concurso para o Palácio da Agricultura, ANTT, Digitarq: PT-TT-EPJS-SF-001-001-0020-0814F_derivada.	71
Fig. 149 – Materiais de trabalho para o concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição de Paris, Planta do lote, AML, cota: PT/AMLSB/CB/04/05/08.	73
Fig. 150 – Materiais de trabalho para o concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição de Paris, Corte do lote, AML, cota: PT/AMLSB/CB/04/05/09.	73
Fig. 151 – “Portugal na Exposição Internacional de Paris – O que nos disse Francisco Keil do Amaral, o autor do ante-projecto premiado”, <i>Diário de Lisboa</i> , 22 Setembro 1936.	76
Fig. 152 – Raul Lino, Perspetiva aguarelada da proposta para o concurso do Pavilhão de Portugal na Exposição de Paris de 1937, Espólio Raul Lino.	76
Fig. 153 – Henrique Taveira Soares, Perspetiva, “Um projecto para o pavilhão Português que não obteve mérito absoluto”, <i>in Arquitectura</i> , out. nov. 1936, Ano IX, Nº35, p.135.	77
Fig. 154 – Francisco Oliveira Ferreira, Projeto para o concurso do Pavilhão de Exposições de Paris de 1937, Alçado pela Avenida de Tóquio e Alçado Sudoeste, ANTT, <i>Arquivo Salazar</i> , PC-12B cx. 659 pt.1.	77
Fig. 155 – Keil do Amaral, Fachada posterior e lateral do Pavilhão de Portugal, < https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Pavilhao_de_Portugal_Exp_Paris_1937_Keil_do_Amaral.jpg > acedido a fevereiro de 2016.	77
Fig. 156 – “ O Pavilhão de Portugal na Exposição de Paris”, <i>Sempre Fixe</i> , 1 de outubro de 1936, AML, <i>Espólio Cassiano Branco</i> , PT/AMLSB/CB/04/05/10.	77
Fig. 157 – Materiais de trabalho para o concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição de Bruxelas, Planta do área, AML, cota: PT/AMLSB/CB/04/01/08.	79
Fig. 158 – Materiais de trabalho para o concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição de Bruxelas, Planta do lote, AML, cota: PT/AMLSB/CB/04/01/02.	79
Fig. 159 – Materiais de trabalho para o concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição de Bruxelas, esquema do plano expositivo, AML, cota: PT/AMLSB/CB/04/01/10.	79
Fig. 160 – Francisco Figueiredo, proposta para o concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição de Bruxelas, <i>in Arquitectura</i> , nº 57-58, janeiro-fevereiro 1957, p. 8.	80
Fig. 161 – Pedro Cid, proposta vencedora do concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição de Bruxelas, <i>in Arquitectura</i> , nº 57-58, janeiro-fevereiro 1957, p. 7.	81
Fig. 162 – Manuel Tainha, proposta para o concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição de Bruxelas, <i>in Arquitectura</i> , nº 57-58, janeiro-fevereiro 1957, p. 20.	82
Fig. 163 – Maurício de Vasconcelos, João José Malato, José Luís Tinoco e J. Américo d'Oliveira, proposta para o concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição de Bruxelas, <i>in Arquitectura</i> , nº 57-58, janeiro-fevereiro 1957, p. 13.	82
Fig. 164 – Formosinho Sanches, proposta para o concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição de Bruxelas, <i>in Arquitectura</i> , nº 57-58, janeiro-fevereiro 1957, p. 14.	82
Fig. 165 – Rui Mendes Paula, proposta para o concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição de Bruxelas, <i>in Arquitectura</i> , nº 57-58, janeiro-fevereiro 1957, p. 15.	83
Fig. 166 – “O Pavilhão de Portugal e o projecto apresentado pelo arquitecto T ertuliano Marques” <i>in Diário de Lisboa</i> , 5 de Março de 1928.	87
Fig. 167 – Pavilhão de Portugal de na Exposição de Antuérpia de 1885, <i>in Jornal O Occidente. Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro</i> . Vol. VII, Nº241, 1 de setembro de 1885, p. 193.	87
Fig. 168 – “O concurso de Sevilha apreciado por um arquitecto”, <i>in A Voz</i> , 11 de março 1928. .	87

Fig. 169 – Ilustração do Pavilhão de Portugal, 1867, Arq. Rampin Mayor, <i>in</i> <i>Archivo Pittoresco</i> , nº7.	90
Fig. 170 – Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1878, fotografia, < http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2014/07/portugal-na-feira-mundial-de-nova-iorque.html >, acedido em março de 2016.	90
Fig. 171 – Jacques-René Hermant, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1889, Livre D’Or de L’Exposition, p. 400.	90
Fig. 172 – Leidenfrost, Proposta para o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1889, <i>in</i> <i>Pontos nos iis</i> , 20 de Setembro de 1888.	90
Fig. 173 – Interior do Pavilhão de Portugal de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1889, <i>in</i> <i>Pontos nos iis</i> , nº especial s.d. [1889].	91
Fig. 174 – Raphael Bordallo Pinheiro, Ilustração do interior do Pavilhão de Portugal na exposição colombiana de 1892, <i>in</i> <i>António Maria</i> , 22 de dezembro de 1892.	91
Fig. 175 – Ventura Terra, Pavilhão das Colónias Portuguezas e Portuguez das Mattas, Caça e Pesca, Exposição Universal de Paris de 1900, <i>in</i> <i>O Occidente</i> , 30 Novembro 1899, capa e p. 264.	92
Fig. 176 – Raphael Bordallo Pinheiro, Projeto de Raul Lino e interpretação humorística do Projeto de Ventura Terra para o concurso de 1900, 1889, <i>in</i> <i>A Paródia</i> , nº 2.	92
Fig. 177 – António do Couto, Pavilhão de Portugal na Exposição Panamá-Pacífico de 1915, <i>Ilustração Portuguesa</i> , nº 457, 23 de novembro de 1914.	94
Fig. 178 – Cottinelli Telmo, Carlos Ramos, Luís Alexandre da Cunha, alçado frontal do Pavilhão de Honra <i>in</i> <i>ABC</i> , 5 de Janeiro de 1922.	94
Fig. 179 – “Cottinelli, Carlos Ramos e Luís Alexandre da Cunha, jovens arquitectos autores do esboço do pavilhão de honra”, <i>in</i> <i>ABC</i> , 5 de Janeiro de 1922.	94
Fig. 180 – Tertuliano Marques, Casa de São Cristóvão, Foto <i>in</i> Ficha de Inventário disponível em: patrimoniocultural.pt , acessado em fevereiro de 2016.	96
Fig. 181 – “Casas para todos – casa no estilo D. João V” <i>in</i> <i>Arquitectura</i> , ano III, nº 17, novembro 1929, capa.	96
Fig. 182 – Raul Lino, Casa Monsalvat, < http://cidadaniacsc.blogspot.pt/2010/12/tres-casas-de-raul-lino-classificadas.html >, acedido em fevereiro de 2016.	97
Fig. 183 – Raul Lino, <i>A Casa Portuguesa</i> , Imprensa Nacional de Lisboa, 1929.	98
Fig. 184 – Martins Barata, desenho aquarelado do Pavilhão Histórico B da autoria de Raul Lino, <i>Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37</i> , “Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris”.	98
Fig. 185 – Ermida de São Brás, Évora, vista exterior, Fotografia de Mário Novais, c. 1954, CFT015.076.ic.	98
Fig. 186 – Ermida de São Sebastião, Alvito, < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alvito2.jpg >. acessado em fevereiro de 2016.	98
Fig. 187 – Martins Barata, desenho aquarelado do Pavilhão da Secção Metropolitana e Comercial da autoria de Raul Lino, <i>AHU, Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37</i> , “Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris”.	99
Fig. 188 – Cottinelli Telmo na Notre-Dame de Paris, 1925, BAFCG, Espólio Cristino da Silva, disponível em: < http://observador.pt/2015/02/20/cottinelli-telmo-um-piano-no-atelie/ >, acedido em fevereiro de 2016.	100

Fig. 189 – Pardal Monteiro, Caixa Geral de Depósitos, filial do Porto, “Dois aspectos do «hall»”, in <i>Arquitectura</i> , outubro/novembro de 1931, p. 91.	101
Fig. 190 – Pardal Monteiro, Gare do Cais do Sodré, Lisboa, Pormenor da consola sobre a entrada, < <a href="http://2.bp.blogspot.com/-DAaoe9zKWvY/UyiMkFnLRQI/AAAAA
AAADR0/pl2qYQkoRTk/s1600/Esta%C3%A7%C3%A3o+do+Cais+do+Sodr%C3%A9,
+Cais+do+Sodr%C3%A9,+Lizbona,+Portugalia.JPG">http://2.bp.blogspot.com/-DAaoe9zKWvY/UyiMkFnLRQI/AAAAA AAADR0/pl2qYQkoRTk/s1600/Esta%C3%A7%C3%A3o+do+Cais+do+Sodr%C3%A9, +Cais+do+Sodr%C3%A9,+Lizbona,+Portugalia.JPG >, acedido em fevereiro de 2016.	101
Fig. 191 – Pardal Monteiro, Instituto Superior Técnico, Lisboa, Fachada posterior do Pavilhão Central, fotografia de Mário Novais, posterior a 1936, CFT003 100971.ic.	101
Fig. 192 – Cassiano Branco, Garagem Rios d’Oliveira, Avenida da Liberdade, Lisboa, in Paulo Tormenta Pinto, <i>Cassiano Branco 1897-1970</i> , Lisboa, Editora Caleidoscópio, 2015, p. 71.	102
Fig. 193 – Cottinelli Telmo, Estação Fluvial Sul e Sueste, Lisboa, Fachada posterior, < http://lisboadeantigamente.blogspot.pt/2016/01/estacao-fluvial-sul-e-sueste.html >, acedido em fevereiro de 2016.	102
Fig. 194 – Cottinelli Telmo, Estação Fluvial Sul e Sueste, Lisboa, Interior, < http://ocorvo.pt/ wp-content/uploads/2015/07/Sul-e-Sueste_01.jpg >, acedido em fevereiro de 2016.	103
Fig. 195 – Rebello de Andrade, proposta vencedora do concurso para o Monumento do infante, in <i>Arquitectura</i> , nº57/58, janeiro/fevereiro 1957.	104
Fig. 196 – Cassiano branco, proposta para o concurso ao Monumento do Infante, < http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/09/os-planos-do-porto-dos-almadas-aos.html >	104
Fig. 197 – Pardal Monteiro, proposta para o concurso ao Monumento do Infante, <i>Representação a sua Excelencia o Presidente do Ministerio Doutor Antonio de Oliveira Salazar para que seja construido em Sagres o Monumento digno dos Descobrimentos e do Infante</i> , Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1935.	104
Fig. 198 – Cottinelli Telmo, proposta para o concurso ao Monumento do Infante, desenho da autora a partir de imagem disponível in João Paulo Martins, <i>Cottinelli Telmo / 1897-1945 A obra do Arquitecto</i> , Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, FCSH/UNL, 1995, (2 vols.), vol. 2, p. 76.	104
Fig. 199 – Raul Lino, proposta para o concurso ao Monumento do Infante, in <i>Arquitectura</i> , nº57/58, janeiro/fevereiro 1957.	105
Fig. 200 – <i>Representação a sua Excelencia o Presidente do Ministerio Doutor Antonio de Oliveira Salazar para que seja construido em Sagres o Monumento digno dos Descobrimentos e do Infante</i> , Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1935.	105
Fig. 201 – José Cortez, proposta para o concurso ao Monumento do Infante, perspetiva interior “Memória descritiva e justificativa do projecto apresentado pelo arquitecto José Cortez, com a colaboração do escultor Francisco Franco, ao concurso para o monumento a erguer em Sagres ao Infante d. Henrique”, Imprensa Libanio da Silva, Lisboa, 1935.	108
Fig. 202 – Carlos Ramos, proposta do 1º concurso para o Monumento do Infante, in <i>Carlos Ramos: Exposição retrospectiva da sua obra</i> , FCG, 1986.	108
Fig. 203 – Carlos Ramos, proposta vencedora do 2º concurso para o Monumento do Infante, in <i>Arquitectura</i> , nº57/58, janeiro/fevereiro 1957.	108
Fig. 204 – Perspetiva do <i>Palazzo dell’INPS</i> , aguarela, c. 1938, ANTT, SNI, cx. 1630, 11.	109
Fig. 205 – Perspetiva geral da construção do EUR, c.1940, ANTT, SNI, cx. 2398, 1.	109
Fig. 206 – Pardal Monteiro, Cidade Universitária, Perspetiva da Reitoria, 1955, in Ana Pascoal, <i>A cidade do saber: estudo do património artístico integrado nos edifícios projectados pelo arquitecto Porfírio Pardal Monteiro para a Cidade Universitária de Lisboa, (1934-1961)</i> , disponível em: < http://repositorio.ul.pt/handle/10451/3719 >, acedido em fevereiro de 2016.	110

Fig. 207 – Perspetiva do <i>Palazzo degli Uffici dell'Ente Autonomo</i> , c. 1938, ANTT, SNI, cx. 1630, 9.	110
Fig. 208 – ANTT, SNI, cx. 2082, “rascunho do enunciado para o concurso do Pavilhão de Paris de 1937”.	111
Fig. 209 – Francisco Oliveira Ferreira, Projeto para o concurso do Pavilhão de Exposições de Paris de 1937, pormenor do Alçado Sudoeste. Fonte: ANTT, <i>Arquivo Salazar</i> , PC-12B cx. 659 pt.1.	111
Fig. 210 – Cottinelli Telmo, Standard Eléctrica, Lisboa, 1948, Perspetiva noturna da fachada principal, < http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2015/03/standard-electrica.html >	113
Fig. 211 – “Lago e Torre do Pavilhão dos Portugueses no Mundo”, Fotografia de Mário Novais, BAFCG, CFT003-41360.	113
Fig. 212 – Cottinelli Telmo, Praça do Império, esboço geral, AHMOP, CAPOPI, PI-6.	113
Fig. 213 – Cristino da Silva, “Perspectiva do ângulo sul do Pavilhão de Lisboa” in Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos, nº9, abril/junho de 1939.	113
Fig. 214 – Cottinelli Telmo e Leopoldo de Almeida, Padrão dos Descobrimentos – Exposição do Mundo Português, Alçado Lateral, desenho, AHMOP, CAPOPI, DC199-12C.	113
Fig. 215 – Raul Lino, Pavilhão do Brasil, Axonometria, BAFCG, RLA 417.0.	114
Fig. 216 – Raul Lino, Entrada do Pavilhão do Brasil, fotografia de Casimiro dos Santos Vinagre, BAFCG, CFT178 008.ic.	114
Fig. 217 – Cottinelli Telmo, “Corpo C e corpo A. Alçado voltado ao nascente escala 0.01 P.Mº”, AHMOP, CAPOPI/Engenharia 54, cx. 15.	115
Fig. 218 – Cottinelli Telmo, “Corpo Curvo A e corpo B, Alçado ao norte escala 0.01 P.Mº”, AHMOP, CAPOPI/Engenharia 54, cx. 15.	115
Fig. 219 – Museu de Arte Popular, “Alçado Lateral direito e esquerdo”, s.d., DGPC/SIPA, des.00036160.	116
Fig. 220 – Rebello de Andrade, Escola Naval do Alfeite, Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos, nº2, Março de 1938, Lisboa, capa.	117
Fig. 221 – <i>Arquitectura Popular em Portugal</i> , Sindicato Nacional dos Arquitectos, < https://ressabiator.files.wordpress.com/2013/05/a_p_p_01.jpg >, acedido em fevereiro de 2016.	117
Fig. 222 – Planta geral da Exposição Internacional Panamá-Pacífico de 1915, < http://www.sanfranciscocomemories.com/ppie/map/map-biggest.gif >, acedido em março de 2016.	119
Fig. 223 – António do Couto Abreu, fotografia cedida por SCP.	120
Fig. 224 – António do Couto Abreu, Anteprojeto para o Pavilhão da Exposição Internacional Panamá-Pacífico de 1915, AHMOP, “Relatório Final do Comissariado da Exposição Internacional Panamá Pacífico”, Manuel Roldán y Pego, 1919, p. 175	120
Fig. 225 – António do Couto Abreu, Vista exterior do Pavilhão de Portugal, Exposição Internacional Panamá-Pacífico de 1915, AHMOP, “Relatório Final do Comissariado da Exposição Internacional Panamá Pacífico”, Manuel Roldán y Pego, 1919, p. 214.	121
Fig. 226 – Secção de Belas-Artes, Exposição Internacional Panamá-Pacífico de 1915, AHMOP, “Relatório Final do Comissariado da Exposição Internacional Panamá Pacífico”, Manuel Roldán y Pego, 1919, p. 197.	122
Fig. 227 – “Portugal na Exposição do Panamá”, in <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª série, nº 481, 10 de Maio de 1915, p. 586, 587.	122
Fig. 228 – Secção de Artes Liberais, Exposição Internacional Panamá-Pacífico de 1915, AHMOP, “Relatório Final do Comissariado da Exposição Internacional Panamá Pacífico”, Manuel Roldán y Pego, 1919, p. 214. p. 202.	122

Fig. 229 – Secção de Produtos Alimentares e Agrícolas, Exposição Internacional Panamá-Pacífico de 1915, AHMOP, “Relatório Final do Comissariado da Exposição Internacional Panamá Pacífico”, Manuel Roldán y Pego, 1919, p. 207	123
Fig. 230 – António do Couto Abreu, Pavilhão de Portugal, Exposição Internacional Panamá-Pacífico de 1915, postal ilustrado, < http://www.ppie100.org/event/the-portuguese-pavilion-at-the-panama-pacific-international-exposition/ >, acedido em março de 2016.	124
Fig. 231 – António do Couto Abreu, Vista interior do Pavilhão de Portugal, Exposição Internacional Panamá-Pacífico de 1915, AHMOP, “Relatório Final do Comissariado da Exposição Internacional Panamá Pacífico”, Manuel Roldán y Pego, 1919, p. 214.	124
Fig. 232 – Planta Geral da Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922, AHMOP, Guia Oficial Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922, Rio de Janeiro, Bureau Official de Informações Palácio Monroe.	125
Fig. 233 – Irmãos Rebello de Andrade, alçado principal do Pavilhão das Indústrias, Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922, <i>O Século</i> , 14 de janeiro de 1922.	126
Fig. 234 – Carlos Ramos, Cottinelli Telmo e Luís Cunha, alçado principal do Pavilhão de Honra, Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922, <i>in Carlos Ramos: Exposição retrospectiva da sua obra</i> , Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.	126
Fig. 235 – Construção do Pavilhão de Honra, 10 de outubro de 1922, ANTT, <i>Exposições Universais</i> , cx. 40.	127
Fig. 236 – Construção do Pavilhão de Honra, 30 de outubro de 1922, ANTT, <i>Exposições Universais</i> , cx. 40.	127
Fig. 237 – Construção do Pavilhão de Honra, 6 de novembro de 1922, ANTT, <i>Exposições Universais</i> , cx. 40.	127
Fig. 238 – Construção do Pavilhão das Indústrias, 21 de agosto de 1922, ANTT, <i>Exposições Universais</i> , cx. 40.	127
Fig. 239 – Construção do Pavilhão das Indústrias, 6 de novembro de 1922, ANTT, <i>Exposições Universais</i> , cx. 40.	127
Fig. 240 – Construção do Pavilhão de Honra, 10 de fevereiro de 1923, ANTT, <i>Exposições Universais</i> , cx. 40.	127
Fig. 241 – Carlos Ramos, Cottinelli Telmo e Luís Cunha, fachada principal do Pavilhão de Honra, Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922, BAFCG, CFT003.55219.	129
Fig. 242 – Carlos Ramos, Cottinelli Telmo e Luís Cunha, vista interior do primeiro piso do Pavilhão de Honra, Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922, BAFCG, CFT003.55220.	129
Fig. 243 – Carlos Ramos, Cottinelli Telmo e Luís Cunha, vista interior do primeiro piso do Pavilhão de Honra, Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922, <i>in Carlos Ramos: Exposição retrospectiva da sua obra</i> , Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.	129
Fig. 244 – Carlos Ramos, Cottinelli Telmo e Luís Cunha, vista interior do piso térreo do Pavilhão de Honra, Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922, BAFCG, CFT003.55222.	129
Fig. 245 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, Pavilhão das Indústrias, Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922, <i>in</i> AHMOP, Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil 1922 – Catálogo Oficial da Secção Portuguesa.	130
Fig. 246 – Raul Lino, Companhia Industrial de Portugal e Colónias: pavilhão para a exposição internacional do Rio de Janeiro, Alçado, planta, [s.d.]. 1 desenho original; 1:50; 46 x 27 cm., BAFCG, RLDA 61.10.	130

Fig. 247 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, vista interior do Pavilhão das Indústrias, Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922, ANTT, <i>Exposições Universais</i> , cx. 59.	130
Fig. 248 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, vista interior do Pavilhão das Indústrias, Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922, ANTT, <i>Exposições Universais</i> , cx. 59.	130
Fig. 249 – 1ª exposição automóvel do Rio de Janeiro, 1925, vista interior do Pavilhão das Indústrias, ...	132
Fig. 250 – Luís Cristino da Silva, “Prolongamento da Avenida da Liberdade através do Parque Eduardo VII”, in <i>Arquitectura</i> , ano IV, nº20, agosto/setembro 1931, p. 70. O mesmo projeto, com alterações, no ano seguinte, 1932, ANTT, Digitalarq, PT-TT-EPJS-SF-001-001-0024-0877G_derivada.	132
Fig. 251 – Armação do Pavilhão das Indústrias no Parque Eduardo VII, c.1931, ANTT, PT-TT-EPJS-SF-001-001-0014-1011D_derivada.	133
Fig. 252 – Vista aérea do Parque Eduardo VII, Lisboa, anterior a 1934. Fotografia de Pinheiro Correia, Arquivo Fotográfico da C.M.L.	133
Fig. 253 – “Um grave problema artístico: Quem é o autor do pavilhão da rotunda?”, <i>Notícias Ilustrado</i> , nº 226, 9 de outubro de 1932.	134
Fig. 254 – “A grande exposição Industrial Portuguesa – Um aspecto do salão principal do pavilhão”, <i>O Século</i> , 4 de outubro de 1932.	134
Fig. 255 – Paulino Montês, “Exposição documentária do I Congresso da União Nacional no Palácio de Exposições do Parque Eduardo VII, 1934”, Lisboa, Margarida Acciaouli, <i>Exposições do Estado Novo: 1934-1940</i> , Livros Horizonte, Lisboa, 1998, p. 17.	134
Fig. 256 – Planta geral da Exposição Internacional Ibero-americana de 1929, Sevilha, AHMOP, Regulamento da Exposição Portuguesa em Sevilha, Comissariado Geral, Lisboa, 1929.	135
Fig. 257 – “O Pavilhão Português na Exposição Ibero-Americana de Sevilha. Arquitectos: Carlos e Guilherme Rebello de Andrade”, in AHMOP, Regulamento da Exposição Portuguesa em Sevilha, Comissariado Geral, Lisboa, 1929.	135
Fig. 258 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, maquete da proposta, ANTT, PT-TT-EPJS-SF-001-001-0012-1786C_derivada.	136
Fig. 259 – “Cartazes para propaganda da secção portuguesa da exposição de sevilha. O júri que classificou os cartazes”, ANTT, PT-TT-EPJS-SF-001-001-0009-0349C_derivada.	136
Fig. 260 – Almada de Negreiros, Cartaz para a Exposição Ibero-Americana de Sevilha (1º classificado), BNP, Iconografia, CT. 3497 R.	136
Fig. 261 – Raquel Roque Gameiro, “O desenho do timbre, classificado em primeiro lugar”, recorte de imprensa, AML, <i>Espólio Cassiano Branco</i> , PT/AMLSB/CB/04/02/10.	137
Fig. 262 – Fotografia da construção do Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, s.d., ANTT, <i>Exposições Universais</i> , cx. 87, fl. 12.	137
Fig. 263 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, Fachada Principal, in BAFCG, Exposição Portuguesa em Sevilha: Catálogo Oficial, Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha, Lisboa, 1929, AHP 6308.	138
Fig. 264 – Pavilhão de Macau, in BAFCG, Exposição Portuguesa em Sevilha: Catálogo Oficial, Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha, Lisboa, 1929, AHP 6308.	138
Fig. 265 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade e Engenheiro-construtor Jaime de Castro, <i>Notícias Ilustrado</i> , ano I, nº 9, 20 de Maio de 1928, p. 12.	139
Fig. 266 – “Os que trabalham no Pavilhão Portuguez de Sevilha – António da Costa e a sua obra ‘João Gonçalves Zarco’”, in <i>Notícias Ilustrado</i> , nº 31, série 2, 12 de janeiro e 1929, p. 21.	139

Fig. 267 – “Os que trabalham no Pavilhão Portuguez de Sevilha – o mestre Pinto celebre artifice modelador, cujo trabalho tem sido duma admiravel dedicação”, <i>in Notícias Ilustrado</i> , nº 31, série 2, 12 de janeiro e 1929, p. 21.	139
Fig. 268 – “Os que trabalham no Pavilhão Portuguez de Sevilha – Maximiliano Alves e a sua escultura ‘Afonso de Albuquerque’”, <i>in Notícias Ilustrado</i> , nº 31, série 2, 12 de janeiro e 1929, p. 21.	139
Fig. 269 – “Os que trabalham no Pavilhão Portuguez de Sevilha – Ruy Roque Gameiro e a sua escultura ‘Bartolomeu Dias’”, <i>in Notícias Ilustrado</i> , nº 31, série 2, 12 de janeiro e 1929, p. 21.	139
Fig. 270 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, “Vista de conjunto”, <i>in</i> BAFCG, Exposição Portuguesa em Sevilha: Catálogo Oficial, Commissariado Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha, Lisboa, 1929, AHP 6308.	139
Fig. 271 – Planta do Pavilhão de Portugal, Exposição Internacional Ibero-americana de 1929, Sevilha, AHMOP, Regulamento da Exposição Portuguesa em Sevilha, Commissariado Geral, Lisboa, 1929.	139
Fig. 272 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, “Salão Nobre”, <i>in</i> BAFCG, Exposição Portuguesa em Sevilha: Catálogo Oficial, Commissariado Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha, Lisboa, 1929, AHP 6308.	140
Fig. 273 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, “O claustro (vista de conjunto)”, <i>in</i> BAFCG, Exposição Portuguesa em Sevilha: Catálogo Oficial, Commissariado Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha, Lisboa, 1929, AHP 6308.	140
Fig. 274 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, “O claustro visto da parte sul”, <i>in</i> BAFCG, Exposição Portuguesa em Sevilha: Catálogo Oficial, Commissariado Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha, Lisboa, 1929, AHP 6308.	140
Fig. 275 – Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, “Exposição de Fotografia” (Galeria de Vendas antes da entrada para a secção de Agricultura), <i>in</i> BAFCG, Exposição Portuguesa em Sevilha: Catálogo Oficial, Commissariado Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha, Lisboa, 1929, AHP 6308.	140
Fig. 276 – Consulado Geral de Portugal em Sevilha (antigo Pavilhão de Portugal), fachada principal, 2008, < https://farm4.staticflickr.com/3138/2517141300_0b0f49087e_b.jpg >, acedido a março de 2016.	142
Fig. 277 – Consulado Geral de Portugal em Sevilha (antigo Pavilhão de Portugal), Salão Nobre, 2010, < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Pabell%C3%B3n_de_Portugal_(Exposici%C3%B3n_Iberoamericana).Sal%C3%B3n_Noble.jpg >, acedido a março de 2016.	142
Fig. 278 – Planta Geral da Exposição Internacional Colonial de Paris de 1937, < ">http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84590341.r=> , acedido a março de 2016.	142
Fig. 279 – Raul Lino, “Fachada sul sobre a Avenida marginal do lago”, Secção Histórica, BAFCG, <i>Espólio Raul Lino</i> , RL292.	142
Fig. 280 – Raul Lino, Secção Histórica, BAFCG, <i>Espólio Raul Lino</i> , RL292.	143
Fig. 281 – Raul Lino, Secção Metropolitana e Comercial, BAFCG, <i>Espólio Raul Lino</i> , RL292.	143
Fig. 282 – Raul Lino, Secção Etnográfica, BAFCG, <i>Espólio Raul Lino</i> , RL292.	143

Fig. 283 – “As condições em que os artistas portugueses podem concorrer á decoração dos Pavilhões”, <i>Diário de Lisboa</i> , 22 de outubro de 1930.	144
Fig. 284 – Reunião do júri dos trabalhos para a Exposição Colonial de Paris, ANTT, <i>Digitarq</i> , disponível em: < http://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=1212316 >, acedido a março de 2016.	144
Fig. 285 – “Outro quadro do pintor Dórdio Gomes para a Exposição Colonial de Paris”, ANTT, <i>Digitarq</i> , disponível em: < http://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=1212305 >, acedido a março de 2016.	144
Fig. 286 – Estátua de D. Afonso Henriques e Afonso de Albuquerque, <i>Revista Ilustração, Espólio Família Raul Lino</i>	144
Fig. 287 – “O escultor Diogo de Macedo ultimando o baixo-relevo de Fernão de Magalhães, destinado a decorar o Pavilhão de Portugal na Exposição Colonial de Paris”, ANTT, <i>Digitarq</i> , Disponível em: < http://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=1212242 >.	145
Fig. 288 – “Serralheria Artística – grade em ferro forjado para o Pavilhão Português da Exposição de Paris” in <i>A Arquitectura Portuguesa</i> , setembro de 1931, p. 62.	145
Fig. 289 – “Um grande triunfo de Portugal em paris”, <i>Recortes de jornais relativos a José de Figueiredo</i> , BAFCG, DM 391/2.	146
Fig. 290 – Vistas do interior da exposição de Arte Portuguesa no Jeu de Paume, 1931, <i>Recortes de jornais relativos a José de Figueiredo</i> , BAFCG, DM 391/2.	146
Fig. 291 – Festa de inauguração da exposição de Arte Portuguesa no Jeu de Paume, 1931, <i>Recortes de jornais relativos a José de Figueiredo</i> , BAFCG, DM 391/2.	147
Fig. 292 – “Seguiram para Paris Coronel Silveira e Castro (ao centro), Raul Lino (à esquerda), e engenheiro Jacome de Castro”, ANTT, <i>Digitarq</i> , disponível em: < http://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=1211487 >, acedido em março de 2016.	147
Fig. 293 – Pavilhões de Portugal na Exposição Internacional Colonial de Paris, c.1930, fotografia da construção, AHU, <i>Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37, “Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris”</i>	149
Fig. 294 – Pavilhões de Portugal na Exposição Internacional Colonial de Paris, c.1930, fotografia da construção, AHU, <i>Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37, “Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris”</i>	149
Fig. 295 – Pavilhões de Portugal na Exposição Internacional Colonial de Paris, c.1930, fotografia da construção, AHU, <i>Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37, “Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris”</i>	149
Fig. 296 – Pavilhões de Portugal na Exposição Internacional Colonial de Paris, c.1930, fotografia da construção, AHU, <i>Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37, “Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris”</i>	149
Fig. 297 – Pavilhões de Portugal na Exposição Internacional Colonial de Paris, c.1930, fotografia da construção, AHU, <i>Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 38</i>	149
Fig. 298 – Pavilhões de Portugal na Exposição Internacional Colonial de Paris, c.1930, fotografia da construção, AHU, <i>Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37, “Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris”</i>	149

Fig. 299 – Pavilhão Histórico A, perspetiva do lago Daumesnil, fotografia, <i>Espólio família Raul Lino.</i>	149
Fig. 300 – Raul Lino, “Fachada sul sobre a Avenida marginal do lago”, Pavilhão A da Secção Histórica, <i>Espólio família Raul Lino.</i>	149
Fig. 301 – Raul Lino, “Fachada sul sobre a Avenida marginal do lago”, Pavilhões A e B da Secção Histórica, <i>Espólio família Raul Lino.</i>	150
Fig. 302 – Raul Lino, Pavilhão B da Secção Histórica, <i>Espólio família Raul Lino.</i>	150
Fig. 303 – Raul Lino, Pormenor do Portal principal, Pavilhão B da Secção Histórica, <i>Espólio família Raul Lino.</i>	150
Fig. 304 – “Trabalho de Costa Mota para a Exposição Colonial de Paris”, ANTT, <i>Digitarq</i> , disponível em: < http://digitarq.arquivos.pt/details?id=1212324 >, acedido em março de 2016. ...	150
Fig. 305 – Raul Lino, Pavilhão da Secção Etnográfica, <i>Espólio família Raul Lino.</i>	151
Fig. 306 – Raul Lino, Pavilhão da Secção Metropolitana e Comercial, <i>Espólio família Raul Lino.</i>	151
Fig. 307 – Raul Lino, Pavilhão de degustação de vinhos, c. 1931, fotografia, AHU, <i>Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais</i> <i>e de Manutenção-Procº 38.</i>	151
Fig. 308 – Raul Lino, pormenores construtivos dos Pavilhões de Portugal, <i>Espólio família Raul Lino.</i>	151
Fig. 309 – Raul Lino, pormenor do painel de azulejos dos Pavilhões de Portugal, <i>Espólio família Raul Lino.</i>	152
Fig. 310 – Raul Lino, Pavilhões da Secção Histórica, fotografia, 1931, <i>Espólio família Raul Lino.</i>	152
Fig. 311 – Raul Lino, vista lateral do Pavilhão B da Secção Histórica, fotografia, 1931, <i>Espólio família Raul Lino.</i>	152
Fig. 312 – Raul Lino, fachada principal do Pavilhão B da Secção Histórica, fotografia, 1931, <i>Espólio família Raul Lino.</i>	152
Fig. 313 – Raul Lino, Pavilhão da Secção Metropolitana e Comercial, fotografia, 1931, <i>Espólio família Raul Lino.</i>	152
Fig. 314 – Raul Lino e José de Figueiredo em frente do Pavilhão B da Secção Histórica, fotografia, 1931, <i>Espólio família Raul Lino.</i>	152
Fig. 315 – Planta geral da Exposição Universal de Paris de 1937, < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/L'exposition_internationale_ des_arts_et_des_techniques_dans_la_vie_moderne_1937_-_Robert_Delaunay_-_ Rythmes_sans_fin_2.jpg >, acedido a março de 2016.	154
Fig. 316 – Francisco Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal visto do Sena, Exposição Universal de Paris de 1937, aguarela de Keil do Amaral, ANTT, <i>SNI</i> , cx. 1640.	154
Fig. 317 – Francisco Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal visto da Avenida de Tóquio, Exposição Universal de Paris de 1937, aguarela de Keil do Amaral, ANTT, <i>SNI</i> , cx. 38.	154
Fig. 318 – Francisco Keil do Amaral, Alçado da margem do Sena, Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Paris de 1937, ANTT, <i>SNI</i> , cx. 1424.	155
Fig. 319 – Francisco Keil do Amaral, Alçado da Avenida de Tóquio, Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Paris de 1937, ANTT, <i>SNI</i> , cx. 1424.	155
Fig. 320 – Francisco Keil do Amaral, Planta à cota da margem do Sena, Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Paris de 1937, ANTT, <i>SNI</i> , cx. 140.	155
Fig. 321 – Francisco Keil do Amaral, Planta à cota da Avenida de Tóquio, Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Paris de 1937, ANTT, <i>SNI</i> , cx. 140.	155

Fig. 322 – Francisco Keil do Amaral, Corte AB, Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Paris de 1937, ANTT, <i>SNI</i> , cx. 140.	156
Fig. 323 – Francisco Keil do Amaral, Planta à cota da margem do Sena com indicação dos pontos de luz, Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Paris de 1937, ANTT, <i>SNI</i> , cx. 140.	156
Fig. 324 – Francisco Keil do Amaral, Planta à cota da Avenida de Tóquio com indicação dos pontos de luz, Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Paris de 1937, ANTT, <i>SNI</i> , cx. 140.	156
Fig. 325 – Fotografia da construção do Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Paris de 1937, ANTT, <i>SNI</i> , cx. 1640.	156
Fig. 326 – Fotografia da construção do Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Paris de 1937, ANTT, <i>SNI</i> , cx. 1640.	156
Fig. 327 – Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal visto da Avenida de Tóquio, Exposição Universal de Paris de 1937, ANTT, <i>SNI</i> , cx. 1640.	157
Fig. 328 – Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal, Vestíbulo de entrada com estátua de Oliveira Salazar por Francisco Franco, Exposição Universal de Paris de 1937, ANTT, <i>SNI</i> , cx. 1640.	157
Fig. 329 – Festa de inauguração do Pavilhão de Portugal, Exposição Universal de Paris de 1937, ANTT, <i>SNI</i> , cx. 1640.	157
Fig. 330 – Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal, Sala das Realizações, Exposição Universal de Paris de 1937, fotografia de Mário Novais, BAFCG, CFT003 102481.ic.	158
Fig. 331 – Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal, Sala Arte Popular, Exposição Universal de Paris de 1937, fotografia de Mário Novais, BAFCG, CFT003 100679.ic.	158
Fig. 332 – Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal, Sala do Turismo, Exposição Universal de Paris de 1937, fotografia de Mário Novais, BAFCG, CFT003 103071.ic.	158
Fig. 333 – Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal, Baixo-relevo de Ruy Gameiro, Exposição Universal de Paris de 1937, fotografia de Mário Novais, BAFCG, CFT003 103322.ic.	158
Fig. 334 – Festa de inauguração do Pavilhão de Portugal (vista das escadas), Exposição Universal de Paris de 1937, ANTT, <i>SNI</i> , cx. 1640.	160
Fig. 335 – Festa do Dia de Portugal (vista do terraço do Pavilhão), Exposição Universal de Paris de 1937, fotografia de Mário Novais, BAFCG, CFT003 050044.ic.	160
Fig. 336 – Festa do Dia de Portugal (vista do bar), Exposição Universal de Paris de 1937, fotografia de Mário Novais, BAFCG, CFT003 100012.ic.	160
Fig. 337 – Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal, Sala das Obras Públicas, Exposição Universal de Paris de 1937, fotografia de Mário Novais, BAFCG, CFT003 103056.ic.	160
Fig. 338 – Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal, Sala do Estado, Exposição Universal de Paris de 1937, fotografia de Mário Novais, BAFCG, CFT003 103309.ic.	160
Fig. 339 – Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal, acesso vertical, Exposição Universal de Paris de 1937, <i>in Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos</i> , nº1, abril de 1938, p.28.	160
Fig. 340 – Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal, Sala da Arte Popular, Exposição Universal de Paris de 1937, fotografia de Mário Novais, BAFCG, CFT003 103387.ic.	161
Fig. 341 – Keil do Amaral, esquiço da proposta para o Pavilhão de Portugal, <i>Arquivo família Keil do Amaral</i>	161
Fig. 342 – Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal, vista da margem do Sena, Exposição Universal de Paris de 1937, fotografia de Mário Novais, BAFCG, CFT003 101054.ic.	161
Fig. 343 – Willem Dudok, Pavilhão Holandês na Cité Universitaire de Paris, fotografia, c.1939 < http://www.ciup.fr/college-neerlandais/wp-content/uploads/sites/34/2013/09/college-n%C3%A9erlandais.jpg >, acedido a março de 2016.	161

Fig. 344 – Willem Dudok, interior da Câmara Municipal de Hilversum, fotografia, 2015, < http://www.architectuur.nl/nieuws/dudok-architectuur-centrum/ >, acedido a março de 2016. ...	162
Fig. 345 – Francisco Keil do Amaral, <i>A Moderna Architectura Holandesa</i> , Cadernos Seara Nova, Lisboa, 1943.	162
Fig. 346 – Planta geral da Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, MNE, 2º piso, Armário 40, Maço 113.	163
Fig. 347 – Fotografia, tirada por ocasião do almoço, no dia 15 de Março de 1938, no “Administration Building”, oferecido pelo presidente da exposição internacional de nova Iorque – 1939, Senhor Grover Whalen, em honra de António Ferro. Da esquerda para a direita encontram-se: Arq Jorge Segurado, Dr João de Aragão Barros, cônsul adjunto, Albin Johnson (Chefe da representação dos países da Europa junto da exposição), José Saavedra de Figueiredo, vice-consul, João Antonio de Bianchi, Ministro de Portugal em Washington, JC Holmes, delegado oficial, Grover Whalen, presidente da exposição, António Ferro, Almirante Standley, antigo chefe supremo das forças navais americanas, Verdades de Faria, Consul de Portugal”, MNE, 2º piso, Armário 40, Maço 113.	164
Fig. 348 – Planta geral da Exposição Internacional <i>Golden Gate</i> de São Francisco de 1939, < http://www.davidrumsey.com/rumsey/Size4/D5005/8046002.jpg >	164
Fig. 349 – Segurado, Jorge, Sinfonia do degrau: impressões da América, Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1940. – 185 p.; 25x18 cm ANSA-BIB-17	164
Fig. 350 – [com a dedicatória:] «Ao Grande ALMADA com um abraço amigo do Jorge Segurado 1941»	164
Fig. 351 – “António Ferro com alguns dos seus grandes colaboradores de sempre: Bernardo Marques, Botelho, Kradolfer, Rocha, Emérico Nunes, etc. Falta Jorge Segurado, o nosso distinto colega e autor do pavilhão de Portugal nesse certame” in <i>Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos</i> , nº9, abril-junho 1939.	165
Fig. 352– “Á despedida antonio ferro diz-nos o que pensa acerca de exposições”, in <i>Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos</i> , nº9, abril-junho 1939.	165
Fig. 353 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, perspectiva aguarelada da fachada, in <i>Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos</i> , nº9, abril-junho 1939.	165
Fig. 354 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, perspectiva aguarelada do espaço exterior, in <i>Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos</i> , nº9, abril-junho 1939.	165
Fig. 355 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, alçado principal (sul), ANTT, <i>SNI</i> , cx. 1283.	167
Fig. 356 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, planta do piso térreo, ANTT, <i>SNI</i> , cx. 1283.	167
Fig. 357 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, corte RS, ANTT, <i>SNI</i> , cx. 1283.	167
Fig. 358 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, alçado posterior (norte), ANTT, <i>SNI</i> , cx. 1283.	167
Fig. 359 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, alçado nascente (este), ANTT, <i>SNI</i> , cx. 1283.	167
Fig. 360 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, alçado poente (oeste), ANTT, <i>SNI</i> , cx. 1283.	167
Fig. 361 – Jorge Segurado, “Hall das Nações”, Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, ANTT, <i>SNI</i> , cx. 1283.	167

Fig. 362 – Fotografia da Construção do Pavilhão, <i>in Jornal de Notícias</i> 6/3/39.	167
Fig. 363 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, fotografia da fachada principal, < http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2014/07/portugal-na-feira-mundial-de-nova-iorque.html >, acedido a março de 2016.	168
Fig. 364 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, escadas de acesso à Secção de Arte Popular, <i>in Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos</i> , nº11, outubro-dezembro 1939.	168
Fig. 365 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, pormenor do percurso expositivo, <i>in Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos</i> , nº9, abril-junho 1939.	169
Fig. 366 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, escadas de acesso à Secção do Mundo de Amanhã, <i>in Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos</i> , nº11, outubro-dezembro 1939.	169
Fig. 367 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, vista da fachada posterior e jardim, <i>in Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos</i> , nº11, outubro-dezembro 1939.	169
Fig. 368 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, pavilhão de prova de vinhos, <i>in Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos</i> , nº11, outubro-dezembro 1939.	170
Fig. 369 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, interior do pavilhão de prova de vinhos, <i>in Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos</i> , nº11, outubro-dezembro 1939.	170
Fig. 370 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, vista exterior do “Hall das Nações”, <i>in Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos</i> , nº11, outubro-dezembro 1939.	170
Fig. 371 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, estátua de Carmona no interior do “Hall das Nações”, <i>in Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos</i> , nº11, outubro-dezembro 1939.	170
Fig. 372 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque de 1939, estátua de Salazar no interior do “Hall das Nações”, <i>in Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos</i> , nº11, outubro-dezembro 1939.	170
Fig. 373 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional Golden Gate de São Francisco de 1939, fachada principal do stand, <i>in Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos</i> , nº11, outubro-dezembro 1939.	171
Fig. 374 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional Golden Gate de São Francisco de 1939, planta do “stand”, <i>in Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos</i> , nº11, outubro-dezembro 1939.	171
Fig. 375 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional Golden Gate de São Francisco de 1939, vista do interior, <i>in Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos</i> , nº11, outubro-dezembro 1939.	172
Fig. 376 – Jorge Segurado, Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional Golden Gate de São Francisco de 1939, vista do interior, <i>in Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos</i> , nº11, outubro-dezembro 1939.	172
Fig. 377 – Mapa geral da Exposição Universal de Bruxelas de 1958, < http://www.reflexcity.net/images/logo-sections/338_0.jpg >, acedido a março de 2016.	173
Fig. 378 – Pedro Cid, maqueta do Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, BAFCG, fotografia de Horácio Novais, CFT164.160129.ic	173

Fig. 379 – Pedro Cid, vista interior maqueta do Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, <i>in ACP</i> , fevereiro de 1958, ANTT, Exposições Universais, cx. 192.	173
Fig. 380 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, Planta esquemática <i>in Binário</i> , nº7, outubro de 1958, p. 5.	174
Fig. 381 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, Planta de trânsito, ANTT, Exposições Universais, cx. 171.	174
Fig. 382 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, Fachada Norte, ANTT, Exposições Universais, cx. 171.	174
Fig. 383 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, Fachada Sul, ANTT, Exposições Universais, cx. 171.	174
Fig. 384 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, “Corte CD”, ANTT, Exposições Universais, cx. 171.	175
Fig. 385 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, Corte esquemático da secção expositiva, ANTT, Exposições Universais, cx. 171.	175
Fig. 386 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista exterior, BAFCG, fotografia de Horácio Novais, CFT164 044139.ic.	175
Fig. 387 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista exterior, BAFCG, fotografia de Horácio Novais, CFT164 044144.ic.	175
Fig. 388 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista exterior, BAFCG, fotografia de Horácio Novais, CFT164 044136.ic.	175
Fig. 389 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista interior, BAFCG, fotografia de Horácio Novais, CFT164 044149.ic.	176
Fig. 390 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista interior, BAFCG, fotografia de Horácio Novais, CFT164 044147.ic.	176
Fig. 391 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista interior, BAFCG, fotografia de Horácio Novais, CFT164 044168.ic.	176
Fig. 392 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista interior, BAFCG, fotografia de Horácio Novais, CFT164 044181.ic.	176
Fig. 393 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista interior, BAFCG, fotografia de Horácio Novais, CFT164 044192.ic.	178
Fig. 394 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista interior do restaurante, BAFCG, fotografia de Horácio Novais, CFT164 044292.ic.	178
Fig. 395 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista exterior do restaurante, BAFCG, fotografia de Horácio Novais, CFT164 044289.ic.	178
Fig. 396 – Brochura informativa da secção Portuguesa na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, < https://ephemerajpp.com/2009/05/23/publicidade-e-propaganda-na-exposicao-universal-de-bruxelas-1958-%E2%80%93-pavilhao-de-portugal/ >, acedido em março de 2016.	178
Fig. 397 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista geral, BAFCG, fotografia de Horácio Novais, CFT164 044154.ic.	178
Fig. 398 – Pedro Cid, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, vista interior, BAFCG, fotografia de Horácio Novais, ...	178
Fig. 399 – Visita do Ministro da Presidência Marcelo Caetano à Exposição de Bruxelas, recorte de jornal, ANTT, <i>Exposições Universais</i> , cx. 197.	179
Fig. 400 – Visita do Ministro da Presidência Marcelo Caetano à Exposição de Bruxelas, recorte de jornal, ANTT, <i>Exposições Universais</i> , cx. 197.	179

Fig. 401 – “Portugal na Exposição Internacional de Bruxelas”, <i>Diário da Manhã</i> , 29 de julho de 1958.	180
Fig. 402 – mapa geral da Exposição Universal de Osaka de 1970, < http://www.worldfairs.info/osaka70/pavillons/bigplangeneral.jpg >, acedido a março de 2016.	181
Fig. 403 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970, esboço da volumetria, DGPC/SIPA, <i>Espólio Frederico George</i>	181
Fig. 404 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição da Comemoração do V centenário da Fundação do Rio de Janeiro, 1965, DGPC/SIPA, <i>Espólio Frederico George</i>	181
Fig. 405 – Frederico George, “Sala da Introdução”, Exposição Infante D. Henrique, 1960, BAFCG, fotografia, CFT003 007593.ic.	182
Fig. 406 – Frederico George, Planta da Exposição Infante D. Henrique, 1960, DGPC/SIPA, <i>Espólio Frederico George</i>	182
Fig. 407 – Frederico George, maquete da implantação urbana do Planetário e Museu de Marinha em relação com o Mosteiro dos Jerónimos, s.d., DGPC/SIPA, <i>Espólio Frederico George</i>	182
Fig. 408 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970, fotografia da fachada e desenhos técnicos, DGPC/SIPA, <i>Espólio Frederico George</i>	183
Fig. 409 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970, planta do primeiro piso (expositivo), DGPC/SIPA, <i>Espólio Frederico George</i>	184
Fig. 410 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970, planta do piso térreo (áreas técnicas do comissariado e restaurante), DGPC/SIPA, <i>Espólio Frederico George</i>	184
Fig. 411 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970, corte longitudinal, DGPC/SIPA, <i>Espólio Frederico George</i>	184
Fig. 412 – Visita de Frederico George e Daciano Costa ao estaleiro de obras do Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970, DGPC/SIPA, <i>Espólio Frederico George</i>	185
Fig. 413 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970, planta de fundações do relatório técnico da construção, DGPC/SIPA, <i>Espólio Frederico George</i>	185
Fig. 414 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970, fotografia da construção, DGPC/SIPA, <i>Espólio Frederico George</i>	186
Fig. 415 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970, fotografia da construção, DGPC/SIPA, <i>Espólio Frederico George</i>	186
Fig. 416 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970, fotogramas do filme “Portugal na Expo ‘70”, António Lopes Ribeiro, 1970, 23’, Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM), 204931.	187
Fig. 417 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970, fotografia da fachada principal, DGPC/SIPA, <i>Espólio Frederico George</i>	187
Fig. 418 – Frederico George, Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Osaka de 1970, fotografia da fachada posterior, DGPC/SIPA, <i>Espólio Frederico George</i>	187

Fontes e Bibliografia

Fontes manuscritas

Arquivo Família Raul Lino (AFRL)

Exposição Colonial de Paris 1931.

Colaboração em revistas, pareceres, propostas, etc.

Exposição Universal de Paris 1937, desenho perspectivado aquarelado.

“Carta de Raul Lino a propor uma homenagem ao comissário geral da exposição de Paris de 1931, Coronel Silveira e Castro, por parte da Sociedade Nacional de Belas Artes”, 14 de abril de 1932.

Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas (AHMOP)

FAA72, Exposição Nacional do Rio de Janeiro, 1908, Secção Portuguesa, II, Anexo (Bellas Artes)
Exposição Internacional Panama Pacifico em S. Francisco da California, Secção Portuguesa, Relatorio por Manuel Roldan Y Pego, 1919.

DGCI, cx. 16, Exposição Rio de Janeiro 1908 e Exposição Rio de Janeiro 1922

Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil 1922 – Catálogo Oficial da Secção Portuguesa

Guia Official Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922, Rio de Janeiro, Bureau Official de Informações Palácio Monroe

Mundo Português – Imagens de Uma exposição Histórica, 1940.

CAPOPI/Engenharia 54, cx. 15.

Idem, DC199-12C; PI-6.

011144 BAHOP, *Exposition Internationale des Arts et des Techniques Appliqués à la vie moderne Paris 1937, Photographies en couleurs, album officiel.*

Regulamento da Exposição Portuguesa em Sevilha, Comissariado Geral, Lisboa, 1929

Arquivo Histórico Ultramarino (AHU)

Ministério do Ultramar, caixas 381 a 399, 440 e 1090.

Arquivo Municipal de Lisboa (AML)

Espólio Cassiano Branco, PT/AMLSB/CB/04/01/01 – PT/AMLSB/CB/04/01/19,

PT/AMLSB/CB/04/02/01 – PT/AMLSB/CB/04/02/35,

PT/AMLSB/CB/04/04/01 – PT/AMLSB/CB/04/04/04,

PT/AMLSB/CB/04/05/01 – PT/AMLSB/CB/04/05/11

AML Fotográfico, AMLSB/MNV/000134

Arquivo do Ministério dos Negócios Estrangeiros (AMNE)

M113 A40 2º piso	M44 A4 Pr I003 3I
M357 A59	C4 M22 AI4 003/22 cx. 1018
C2 M8 AI4 43/I/29 cx. 1014	C44 M3 A14 cx. 1072
C3 MI3 AI4 43/III/30 cx. 1015	C42 M7 A14
C5 M8 AI4 I086 I930 cx. 1019	M133, A10
M183 A10 43 (8) 26	M52 A4 Pr II9/2I
C45 M8 AI4 383 2º piso	M 664 A1 20/2/1938 3º piso
M745 A8 45,1	M407 A11 Pr 20/2/1937 3º piso
M71 A22 Pr II0 1929	M83 A50 Pr 39.82 2º piso
C2 M7 AI4 RR 43/III/1927 cx 1014 2º piso	M45 A4 43 3º piso
M188 A10 43/III/1927 10641/26	M60 A1 Pr 43/54 1931 3º piso
M45 A4 Pr 43/1930	Cx. 57 (1085) Mç1
M51 A28 3º piso	M579 A7 Pr 45.1 2º piso
(UN) – 1 LEGS – EMBS/Paris/5 AD/ M064 (3)	M 146 A14/gov 3 2º piso
M276 AI2 II/33 3º piso	M355 A59 383 2º piso
M52 A4 Pr II9/21 3º piso	M 553 A1 Pr II-1936 3º piso
M197 A6 Pr I003 I9 22 3º piso	

Arquivo Nacional de Imagens em Movimento (ANIM)

2011186-005-01.25.30.01, *Noite Portuguesa na Exposição de Paris*, 1937, 4'.

3005723-001-00.02.00.01, *Escola de Exposições*, 1940, 19' (Exposição de Paris/ Exposição de Nova Iorque).

2003902-005-00.43.45.01 *Imagens de Portugal 94*, 1956, 10' (Reunião do Comissário Belga da Exposição Universal de Bruxelas com o Conde de Penha Garcia, Comissário Geral de Portugal para a Exposição).

2000746-008-01.16.06.01, *Imagens de Portugal 125*, 1957, 10' (Portugal na Exposição de Bruxelas – maquete do Pavilhão de Portugal).

6000461, *Filme de Família de José Francisco Cardoso nº7*, José Francisco Carodos, 1958, 13', filme amador (Viagem à Exposição de Bruxelas).

2001086-009-01.24.34.02, *Imagens de Portugal 137*, Produções Cinematográficas Perdigão Queiroga, 1958, 11' (Portugal na Exposição de Bruxelas).

2001086-003-00.22.32.01, *Imagens de Portugal 142*, 1948, 9' (O Dia de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas).

200555, *Portugal na Exposição Universal de Bruxelas 58*, António Lopes Ribeiro, 22'.

6000076, *Filme da Família Santos David nº17*, 1956, 16', filme amador (Exposição Universal de Bruxelas).

204931, *Dia de Portugal na Expo '70*, António Lopes Ribeiro, 1970, 23'.

203114, *Portugal na Expo'70*, António Lopes Ribeiro, 1970, 19'.

Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT)

Arquivo Salazar

“Representação de Portugal na Exposição Internacional de Paris, 1937”, PC-12C, cx. 660, pt.1; PC-12B, cx. 659, pt.1; “Participação Portuguesa na Exposição Universal de Bruxelas”, PC-55, cx. 631, pt. 26; “Secretaria Geral”, FI-31A, cx. 284.

Exposições Universais
caixas 13 a 222.

Inspecção Superior das Bibliotecas e Arquivos

"Monumento ao Infante D. Henrique Legislação: Regulamento do concurso", cx. 228, proc. 98; "Monumento ao Infante D. Henrique: Abertura do 1º Concurso Público para a sua construção", cx. 228, proc. 98; "Monumento ao Infante D. Henrique: Abertura do 2º Concurso Público para a sua construção", cx. 228, proc. 29.

Ministério do Interior, Gabinete do Ministro

"Pedido de passaporte para Jorge de Almeida Segurado assistente técnico da secção portuguesa da Exposição Internacional de Paris de 1937", Mç. 480, [pt. 7/44].

Secretariado Nacional de Informação

Gabinete do Secretário Nacional, Exposição Internacional de Paris em 1937:

"Correspondência relativa à Exposição Internacional de Paris em 1937", SNI, cx. 38, 136, 140, 240, 588, 1183.

"Correspondência recebida 1936/1939", SNI cx. 1413, 1517, 1515, 1577.

"Exposição Universal de Paris", SNI cx. 1793, 1794, 1800, 1817, 1844, 1954, 2067, 2082, 2111, 2125, 2207.

"Plantas do Pavilhão Português", SNI cx. 1416, 1634-A.

"Fotografias da Exposição Universal de Paris", SNI cx. 1640.

Gabinete do Secretário Nacional, Exposições:

"Exposição Universal de Roma 1942/1942", SNI cx. 1630, 2398.

Gabinete do Secretário Nacional, Museu de Arte Popular:

"Correspondência relativa ao Museu de Arte Popular", SNI cx. 130, 1846.

"Inventário de bens entrados no Museu de Arte Popular", SNI cx. 781, pt. 5.

Repartição da Cultura Popular:

"Fotografias de exposições", SNI cx. 3489.

Secção Portuguesa da Exposição Internacional de Nova Iorque:

"Correspondência recebida e expedida", SNI, cx. 1213, 1283, 2992, 5111.

Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian

Espólio Raul Lino

RLDA 61.10 "Companhia Industrial de Portugal e Colónias: Porto, Lisboa, Coimbra, Figueira da Foz, Évora, Stands", Alçado, planta, [s.d.]. 1 desenho original; 1:50; 46 x 27 cm.

RL 292, *Exposição Colonial Internacional de Paris [projectos de arquitectura] / Raul Lino.*

RL 667, *Exposição Internacional de Paris, 1937 [projectos de arquitectura] / Raul Lino.*

RL 417, *Exposição do Mundo Português: Pavilhão do Brasil [projectos de arquitectura] / Raul Lino.*

Espólio Estúdio Novais

Mário Novais, *Fotografias do Instituto Superior Técnico*, posterior a 1936.

Idem, *Fotografias do Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris, 1937.*

Horácio Novais, *Fotografias do Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas, 1958.*

Direção-Geral do Património Cultural – Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (DGPC/SIPA)

Espólio Frederico George, "O Pavilhão de Portugal na Expo 70 – Osaka. Partido a Tomar";

"Memória descritiva e explicativa do ante-projecto do pavilhão de Portugal na exposição japonesa universal e internacional de osaka", 1970.

Instituto Camões

Instituto de Alta Cultura

0069/13, Osaka 1970

IAC 1353/7, Roma 1942

1356/10, Nova Iorque 1939

Secretaria Geral da Presidência do Conselho de Ministros (SGPCM)

EN. MP/ME, Pr. P53; Prc. P.60, 53, Osaka 1970

Fontes Impressas

Periódicos

ABC, 5 de janeiro de 1922; 14 de Setembro, 1922; 10 de janeiro de 1929; 16 de maio de 1929.
António Maria, 22 dezembro 1892.

Anuário da Sociedade dos Architectos Portugueses, Ano I, 1905; Anos V-VI, 1909-1910.

Arquitectura, 1ª série, novembro de 1927; novembro de 1929; outubro/novembro de 1931; outubro/novembro de 1936; 2ª série, nº 53, nov.- dez., 1954; n. 57-58, jan. - fev. 1957; 3ª série, nº 60, outubro 1957.

Arquitectura Portuguesa, junho de 1922; fevereiro de 1927; maio de 1929; setembro de 1931.

A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas), nº 22, 3ª série, janeiro de 1937; 3ª série, nº 39, junho de 1938.

Archivo Pittoresco, Vol. X, 1867.

Binário – revista de arquitectura, construção e equipamento, nº7, Outubro 1958.

A Construção, Anno IV, nº68, 15 maio de 1899.

A Construção Moderna, nº6, 16 de abril de 1900.

Diário de Governo, II série, 29 de abril de 1926; II série, 9 de janeiro de 1928; I série, 6 de dezembro de 1929; I série, 17 de junho de 1930; I série, 27 de junho de 1930; I série, 27 de dezembro de 1933; I série, 27 de junho de 1936; II série, 13 de maio de 1936; II série, 19 de agosto de 1936; 26 de maio de 1938; I série, 28 de julho de 1944; I série, 24 de setembro de 1955; I série, 27 de Julho 1968.

Diário de Lisboa, 3, 5 e 8 de março de 1928; 27 de junho de 1930; 9 de julho de 1930; 8 de maio de 1931; 21 de Janeiro de 1933; 23 de junho 1933; 15 de maio de 1934; 22 de Setembro de 1936; 21 de março de 1939; 25 de abril de 1958.

Diário da Manhã, 6 de junho de 1937; 6 de junho de 1939.

Diário de Notícias, 4 de julho de 1930; 3 de março de 1928; 28 de maio de 1931; 5 de dezembro de 1931; 20 de novembro de 1936; 12 de fevereiro de 1937.

Diário Insular, 13 de julho de 1958.

Diário Popular, 12 outubro de 1958.

Diário Português, 12 de março de 1937.

Humanidade, 22 de janeiro de 1939.

Ilustração Portuguesa, nº 457, 23 de novembro de 1914; nº866, 23 de setembro de 1922.

Jornal do Comércio e das Colónias, 24 de julho 1930; 6 de fevereiro de 1939; 11 de maio de 1939.

Jornal do Comércio, 21 e 22 de junho de 1958.

Jornal do Ribatejo, 7 de agosto de 1958.

A Luta, 29 de março de 1939.

New York Herald Tribune, 4 de Maio de 1939.

New York Times, 5 de maio de 1939.

Notícias Ilustrado, 23 de setembro de 1928; número extraordinário, [1928]; 12, 20 de janeiro de 1929; 24 de fevereiro de 1929; 24 de março de 1929; 23 de setembro de 1929; 3 de agosto de 1930; 4 de junho de 1931; 9 de outubro de 1932.

Novidades, 4 de Maio de 1939.

Occidente, 30 de novembro de 1899, 10 dezembro 1914;

A Pátria, 4 de dezembro de 1921.

Pontos nos ii, 20 de Setembro de 1888.

Renascença, 15 de março de 1937.

Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos, nº1, fevereiro 1938; nº 2, março, 1938; nº9, abril-junho 1939; nº11, outubro-dezembro 1939.

Revista dos Centenários, nº 1, janeiro de 1939.

Setubalense, 14 de junho de 1937

Thalassa, nº 67, 2 de julho de 1914.

The Japan Times, 10 de junho de 1969.

O Século, 6 e 7 maio de 1899; 13 de novembro de 1914; 14 de janeiro de 1922; 22, 24 de setembro de 1922; 10, 14, 24 dezembro de 1922, 7, 23 de janeiro de 1923; 4 de março de 1928; 5 de julho de 1930; 1 de março de 1931; 23 de maio de 1931; 25 de junho de 1931; 29 de setembro de 1932; 4, 8, 9 de outubro de 1932;

Sempre Fixe, 1 de outubro de 1936.

A Voz, 7, 11 de março de 1928; 17 de julho de 1958.

Relatórios, catálogos, Guias e outros estudos

AMARAL, Francisco Keil, *Arquitectura e a Vida*; Lisboa, Cosmos, 1942.

Idem, *A Moderna Architectura Holandesa*, Seara Nova, Cadernos Seara Nova, Lisboa, 1945.

Idem, "Uma Iniciativa Necessária", *Revista Architectura*, nº13, abril 1947.p.12-13.

Idem, *Lisboa, uma cidade em transformação*, Lisboa, Europa-América, 1970

BARREIRA, João, "Os pavilhões portugueses na exposição de Paris" *in Brasil-Portugal*, 16 de fevereiro 1900, nº 26 pp. 20-21.

Carlos Ramos: Exposição retrospectiva da sua obra, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1986.

CASTRO, Álvaro de, "A Architectura D'Hoje", *in Arte e Vida*, nº1, novembro 1904.

Catorze Anos de Política de Espírito, Lisboa, Secretariado Nacional de Informação, 1948.

CHOAY, Françoise, "L'Art Vivant", *L'oeil*, nº42, Junho 1958.

1º Congresso Nacional de Architectura, Maio-Junho de 1948, Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1948.

CORTESÃO, Armando Zuzarte, *Relatório do Comissário de Portugal na Exposição de Antuérpia* 1930, Lisboa, Bertrand Irmãos Lda, 1931.

COSTA, Francisco, "Por uma Architectura Própria. A Architectura Moderna" *in Architectura*, ano IV, nº20, agosto/setembro 1931, p. 80.

Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil 1922 Catálogo oficial da Secção Portuguesa, Rio de Janeiro, Casa Bellas Artes, [1922].

FIGUEIREDO, José de, "O nosso pavilhão continental na próxima Exposição Universal de Paris" *in Novidades*, *in Novidades*, 14 de dezembro de 1899, p. 2.

Idem, *Portugal na Exposição de Paris*, Empresa da História de Portugal Editora, Lisboa, 1901.

FERRO, António, *Viagem à Volta das Ditaduras*, Lisboa, 1927.

Idem, "Salazar e o Infante" *in Não Discutimos a Pátria*, Lisboa, Nova Arrancada, Sociedade Editora SA., 2002, pp.19-22.

Guia oficial da Exposição Portuguesa de Sevilha, Lisboa, 1929.

LIMA, A. A. Lisboa de, *A Verdade Sobre o Comissariado Geral Portuguez na Exposição Internacional do Rio de Janeiro*, Lisboa, ed. Autor, 1924.

LINO, Raul, "A casa Portuguesa" in *Livro de Portugal*, Sevilha, 1929.

"Os pavilhões Portugueses na Exposição Internacional de Paris 1931" in *Boletim da Agência-Geral das Colónias*, ano VII, nº 78, Lisboa, dezembro de 1931, pp. 27-37.

Idem, *Auriverde Jornada: recordações de uma viagem ao Brasil*. Lisboa: Valentim de Carvalho, 1937.

MUTHESIUS, Hermann, *Das Englische Haus*, Berlin, 1904.

ORTIGÃO, Ramalho, *O Culto da Arte em Portugal*, Lisboa, A. M. Pereira, 1896.

PARDAL MONTEIRO, Porfírio, "L'Architecture contemporaine au Portugal", *Extrait du Bulletin des Études Portugaises*, 1937.

Idem, "A Architectura no Plano Nacional" in *1º Congresso Nacional de Architectura*, Maio-Junho de 1948, Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1948, p. 5.

PAULA, Rui Mendes, "Acerca do Concurso de Bruxelas" in *Arquitectura*, Lisboa, 2ª série, n. 57-58 (Jan. - Fev. 1957), pp. 16-18.

PORTAS, Nuno, SILVA, F. Gomes da, "Expo58" in *Arquitectura*, nº 63, dez. 1958, p. 23-38.

Raul Lino: Exposição retrospectiva da sua obra, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970

"Raul Lino visto por ele próprio – Autobiografia" in *Vida Mundial*, 21 de novembro de 1969.

Representação a sua Excelência o Presidente do Ministério doutor António de Oliveira Salazar para que seja construído em Sagres o monumento digno dos descobrimentos e do Infante, Lisboa, Imprensa Nacional de Publicidade, 1935.

SEGURADO, Jorge, "A Exposição Ibero-Americana" in *Arquitectura Portuguesa*, fevereiro 1927, p. 32. *Idem*, *Sinfonia do Degrau: impressões da America*, Lisboa, Sociedade Nacional de Tipografia, 1940.

Sociedade Nacional de Belas-Artes, 14ª Exposição, 1917.

SILVA, Luís Cristino da, "Prolongamento da Avenida da Liberdade através do Parque Eduardo VII", in *Arquitectura*, ano IV, nº20, agosto/setembro 1931.

TAÍNHA, Manuel, "Estilo e Espaço: Arquitectura", in *Arquitectura*, nº 46, fevereiro 1953, pp.9-10 e 22.

TÁVORA, Fernando, "O Problema da Casa Portuguesa", *Cadernos de Arquitectura*, Lisboa, 1947.

TELMO, José Ângelo Cottinelli, "Arquitectura Nacional – Arquitectura Internacional" in *1º Congresso Nacional de Arquitectura*, Maio-Junho de 1948, Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1948, pp. 63-64.

VASCONCELLOS, Joaquim de, *Da Architectura Manuelina*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1885.

Bibliografia

ACCIAOULI, Margarida, *Os anos 40 em Portugal, o País, o Regime e as Artes. «Restauração» e «Celebração»*, dissertação de doutoramento em História da Arte apresentada à FCSH/UNL, Lisboa, 1991.
Idem, *Exposições do Estado Novo: 1934-1940*, Livros Horizonte, Lisboa, 1998.

Idem, *António Ferro A Vertigem da Palavra. Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo*, Editorial Bizâncio, Lisboa, 2013.

ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Carlos Ramos – uma estratégia de intervenção", in *Carlos Ramos: exposição retrospectiva da sua obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1986.

"A Arquitectura Moderna em Portugal", in *História da Arte em Portugal*, volume 14, Edições Alfa, Lisboa, 1986.

Idem, *A Arquitectura no Estado Novo uma leitura crítica*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002.

ARAÚJO, Vítor Carvalho, *Edifícios de arquivo – concepção e projecto: permanências e mutações*, Dissertação de Doutoramento apresentada ao IST, Lisboa, 2012.

BAIÃO, Joana, *Museus Arte e Património em Portugal. José de Figueiredo (1871-1937)*, Lisboa, Caleidoscópio, 2015.

BAPTISTA, Marta Raquel Pinto, *Arquitectura como instrumento na construção de uma imagem do Estado Novo*, tese de licenciatura em Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2008.

BARRANHA, Helena, *Museus e arte moderna e contemporânea: conceitos, conteúdos, arquitecturas: das tendências internacionais ao caso português*, Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade do Algarve, 2001.

Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007.

BRITO, Samuel Silva de, *Lucio Costa: o processo de uma modernidade. Arquitectura e projetos na primeira metade do século XX*. 722 f. 2 v, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona, 2014.

CALADO, Maria, *A cultura arquitectónica em Portugal 1880-1920: Tradição e Inovação*, Dissertação de doutoramento em Arquitectura apresentada à Universidade Técnica de Lisboa – Faculdade de Arquitectura, Lisboa, 2003.

CALDAS, João Vieira, *Porfírio Pardal Monteiro: arquitecto*, Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1997.

CARDOSO, Rui, *Bruxelas 1958*, Lisboa: EXPO'98, 1997.

COSTA, Lucio. "Pavilhão do Brasil em Nova Iorque", *Sobre Arquitectura*. Centro dos Estudantes Universitários de Arquitectura, Porto Alegre, 1962, p. 95-96.

COSTA, Sandra Vaz, *O país a régua e esquadro: urbanismo, arquitectura e memória na obra pública de Duarte Pacheco*, Lisboa, IST Press, 2012.

COUTINHO, Bárbara, *Carlos Ramos (1897-1969): obra, pensamento e acção: a procura do compromisso entre o modernismo e a tradição*, dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2001.

DAMASCENO, Joana, *Museus para o povo português*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2010.

DÁ MESQUITA, M. (coord), *Revistas de Arquitectura: Arquivo(s) da Modernidade*, Lisboa, CIAUD/Caleidoscópio, 2011.

DUARTE, Rui Barreiros, *A arquitectura do efémero*, dissertação de doutoramento em Arquitetura, apresentada à Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 1992. *Idem*, *As grandes exposições*, prova complementar de doutoramento, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 1993.

Esposizione Universale Roma. Una città nuova dal fascismo agli anni '60, curadoria de Vittorio VIDDOTTO, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2015.

FERNANDES, José Manuel, *Arquitectura modernista em Portugal 1890-1940*, Lisboa, Gradiva, 1993. *Idem*, *Arquitectura portuguesa: uma síntese*, Lisboa, INCM, 2000.

Idem, A arquitectura em Portugal nos anos 1930-40. Do Modernismo ao "Estado Novo": heranças, conflitos, contextos, in *DC PAPERS*, revista de crítica y teoría de la arquitectura, nº. 13-14, 2005.

Idem, *Arquitectos do século XX: a tradição à modernidade*, Lisboa, Caleidoscópio, 2006.

Idem, *Arquitectos Segurado*, Lisboa, INCM, 2011.

Idem, *Carlos Ramos Arquiteturas do século XX em Portugal*, Lisboa, INCM, 2014.

Idem, *Três modernistas Arquitetura do modernismo em Portugal: uma síntese e alguns autores*, Lisboa, INCM, 2015.

FERNANDES, Maria Amélia, *A exposição de arte portuguesa em Londres 1955-1956 «a personalidade artística do país»*, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2001.

FIGUEIREDO, Rute, *Arquitectura e discurso crítico em Portugal 1893-1918*, Colibri, Lisboa, 2007.

FONTOURA, Miguel, *Osaka 1970*, Lisboa, Edição Expo98, 1997.

FRAMPTON, Kenneth, *Modern Architecture: a critical history*, London, Thames and Hudson, 1985.

FRANÇA, José Augusto, *História da Arte em Portugal no século XIX*, 2 vols., Lisboa, Bertrand, 1966. *Idem*, *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand, 1985.

GALVÃO, Andreia, *O caminho da modernidade. A travessia portuguesa, ou o caso da obra de Jorge Segurado como um exemplo de complexidade e contradição na arquitectura, 1920-1940*, Dissertação de doutoramento, Universidade Lusíada, 2003, 3 vols.

GIEDION, Siegfried, *Space Time and Architecture The Growth of a New Tradition*, 5ª edição, Cambridge, Harvard University Press, 1966.

GREENHALG, Paul, *Fair World: A history of world's fairs and expositions. From London to Shanghai 1851-2010*, Berkshire, Papadakis, 2011.

GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: entre reinterpretação e a obra nova*, Porto, FAUP Publicações, 2004.

JANEIRA, Armando Martins, *Figuras de silêncio: a tradição cultural portuguesa no japão de hoje*, Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1981.

Keil do Amaral no centenário do seu nascimento. Ensaios de Ana TOSTÕES e Raúl Hestnes FERREIRA e fac-símile de *A Moderna Architectura Holandesa*, Argumentum – Ordem dos Arquitectos, 2010.

LAHTI, Louna, *Aalto*, Taschen, 2006.

LEITÃO, Nicolau A., *Exposições Universais – Londres 1851*, Edição Expo98, Lisboa, 1994.

LEVY, Ruth, *Entre Palácios e Exposições. A arquitetura efêmera da Exposição Nacional de 1908*, EBA Publicações, Rio de Janeiro, 2008.

LÔBO, Margarida Souza, *Duas Décadas de Planos de Urbanização em Portugal: 1934-1954*, dissertação de doutoramento em Planeamento Urbanístico apresentada à FAUTL, Lisboa, 1993

Lucio Costa: registro e uma vivência, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1995.

MARCUCCI, Laura, *L'altra modernità nella cultura architettonica del XX Secolo*, Gangemi Editore, 2007.

MARIANI, Riccardo, "La progettazione dell'E42", in *Lotus*, no. 67, 1990, p. 90-144.

MARTINS, João Paulo, *Cottinelli Telmo 1897-1945 A obra do Arquitecto*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, FCSH/UNL, 1995, (2 vols.)

MATOS, Ana Cardoso de, BERNARDO, Ana Maria, SANTOS, Maria Luísa, "A Sociedade Propaganda de Portugal e o Congresso de Turismo de 1911" in *Congresso Internacional I República e Republicanismo – Atas*, ROLLO, Maria Fernanda (coord.) Lisboa, Assembleia da República, 1912, pp. 393-403.

MATOS, Ana Sofia, António Garcia, *Design e Arquitectura nas décadas de 50-70 do século XX. Depois da obra, o futuro*, Mestrado em Museologia e Museografia, Faculdade de Belas Artes, 2006.

MONIZ, Gonçalo Canto, *O Ensino Moderno da Arquitectura. A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Departamento de Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2011.

MONTEIRO, João Pardal, *Para o Projeto Global – nove décadas de obra. Arte, Design e Técnica na Arquitetura do Atelier de Pardal Monteiro*, dissertação de doutoramento em Design, Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, 2012.

NETO, Maria João Baptista, *Memória, Propaganda e Poder. O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*, FAUP Publicações, Porto, 2001.

NETO, Teresa, “«Mas que fale português» – o protesto a Salazar a propósito do concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1937”, in *Artis – Revista de História da Arte e Ciências do Património*, nº 2, 2014, pp 202-203.

Idem, “Os ensinamentos de Viollet-le-Duc nos critérios de restauro e na arquitetura doméstica em António do Couto Abreu” in *De Viollet-le-Duc à Carta de Veneza Teoria e Prática do Restauro no Espaço Ibero-Americano*, Lisboa, LNEC 20-21 novembro 2014, pp. 355-362.

Idem, “Projetar para expor coleções: os Pavilhões de Portugal em Exposições Internacionais entre a Primeira República e o Estado Novo” in NETO, Maria João, MALTA, Marize (Eds.) *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX Perfis e Trânsitos*, Lisboa, Caleidoscópio, 2014, pp. 317-346.

Idem, “Roma 1942: “A exposição universal que nunca aconteceu” Ecos do planeamento do EUR no quadro da arquitetura portuguesa” in *Artis – Revista de História da Arte e Ciências do Património*, nº3, Lisboa, Editora Caleidoscópio, 2015, pp. 136-139.

Idem, “Ventura Terra: o Arquiteto Vereador da Câmara Municipal de Lisboa também dedicado à salvaguarda dos Monumentos Nacionais” in *Rossio*, nº 6, abril de 2016, pp. 156-167.

OLIVEIRA, Rosa Maria Neves, *Paris 1937*, Lisboa: EXPO’98, 1996.

PACHECO, Ana Assis, *Porfírio Pardal Monteiro / 1897-1957 A Obra do Arquitecto*, dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998.

PASCOAL, Ana Mehnert, *A cidade do saber: o património artístico integrado nos edifícios de Pardal Monteiro para a Cidade Universitária de Lisboa 1934-1961*, Lisboa, Tinta-da-China, 2012.

PEREIRA, Luís Manuel Pires, *Arquitectura portuguesa anos 30-50: atitude e crise de identidade: elementos para a construção de um percurso*, doutoramento em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura e Artes, Universidade Lusíada, Lisboa, 2011.

PEREIRA, Nuno Teotónio, “Que fazer com estes 50 anos”, *Iº Congresso Nacional de Arquitectura*, Edição fac-similada, Ordem dos Arquitectos, 2008, pp. 43-49.

PINTO, Paulo Tormenta, *Cassiano Branco 1897-1970*, Lisboa, Caleidoscópio, 2015.

PORTAS, Nuno, *A arquitectura para hoje: finalidades, métodos, didácticas*, Lisboa, Of. da Pap. Fernandes, 1964.

“Prefácio”, ZEVI, Bruno, *História da Arquitectura Moderna*, Editora, Lisboa 1967.

PORTAS, Nuno, ALMEIDA, Pedro Vieira de, *A arquitectura para hoje seguido de Evolução da arquitectura moderna em Portugal*, Lisboa, Horizonte, 2008.

PELLE, Kimberly, *Encyclopedia of world's fairs and expositions*, McFarland & Company, 2008.

RIBEIRO, Ana Isabel, *Arquitectos Portugueses – 90 Anos de Vida Associativa (1863-1953)*, Porto, Faculdade de Arquitectura do Porto Publicações, 2002.

RODRIGUES, Marisa Gonçalves, *A Participação Portuguesa nas exposições universais na perspetiva do design de equipamento*, dissertação de mestrado em Design de Equipamento, Universidade de Lisboa Faculdade de Belas-Artes, 2013.

ROSMANINHO, Nuno, *O poder da Arte: o Estado Novo e a Cidade Universitária*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2006.

SALA, Silvia, et. al., "Giuseppe Pagano (1896-1945). La citta corporativa dell'EUR" in *Casabella*, vol. 78, no. 842, outubro 2014, p. 4-45, 116-118.

SANTOS, Rui Afonso dos, *O Design e a Decoração em Portugal*, Dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 1994.

SCHERER, Fabiano de Vargas, *Expondo os planos – As Exposições Universais do séc. XX e seus planos urbanísticos*, dissertação de mestrado, faculdade de arquitectura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

SILVA, Ana Paula Lopes da, *Portugal nas exposições internacionais coloniais e universais (1929-1939): a retórica científica e tecnológica*, dissertação de mestrado em História e Filosofia das Ciências, Universidade Nova de Lisboa, 2000.

SOARES, Clara Moura, "José de Figueiredo e a construção de uma imagem da Arte Portuguesa além-fronteiras: as Exposições de Sevilha, 1929 e de Paris, 1931" in *Artis, Revista de História da Arte e Ciências do Património*, nº 1, Lisboa, Caleidoscópio, 2013, pp. 138-147.

SOEIRO, Jaqueline, *Espírito na Arquitectura – O pensamento arquitectónico em Raul Lino e Lúcio Costa*, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2012.

SOUTO, Maria Helena, *Arte, tecnologia e espectáculo: Portugal nas grandes exposições, 1851-1900*, dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1999.

Idem, *Portugal nas Exposições Universais*, Edições Colibri, 2011.

SYNEK, Manuela O., "O Padrão dos Descobrimentos – a gesta portuguesa rasgando o mar", in *Lisboa – Revista Municipal*, nº13, Lisboa, 1985, pp. 41-45.

TEMUDO, Alda Padrão, *Francisco d'Oliveira Ferreira: O arquitecto de Gaia: Homenagem Do Município De Vila Nova De Gaia*, Vila Nova de Gaia, Casa da Cultura, 2008.

PEREIRA, José Fernandes, *Arquitectura Barroca em Portugal*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1986.

THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales*, Éditions du Seuil, 2001.

THOOR, Marie-Thérèse van, *'Dutch identity' in the Dutch pavilions on international exhibitions*, PhD, Universidade de Utrecht, 1998.

TORGAL, Luís Reis, "Duas «Repúblicas» portuguesas no Brasil em 1922: António José de Almeida e António Ferro" in *A Experiência da Primeira República no Brasil e em Portugal*, coord. MOURÃO, Alda e GOMES, Ângela de Castro, Coimbra, Imprensa Da Universidade de Coimbra, 2012, pp. 25-54.

TOSTÕES, Ana, *Monsanto, Parque Eduardo VII, Campo Grande: Keil do Amaral, arquitecto dos espaços verdes de Lisboa*, Salamandra, Lisboa, 1992.

Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50, FAUP Publicações, Porto, 1997.

Idem, "Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1937" in *Arquitectura do século XX Portugal*, Annette BECKER, Ana TOSTÕES, E. Wilfried WANG (org.) Portugal-Frankfurt 97 Lisboa, p. 182.

Idem, "Pavilhão de Portugal na Exposição Universal e Internacional de Bruxelas de 1958" in *Arquitectura do século XX Portugal*, Annette BECKER, Ana TOSTÕES, E. Wilfried WANG (org.) Portugal-Frankfurt 97 Lisboa, p. 232.

Idem, *Cultura e tecnologia na arquitectura moderna portuguesa*, dissertação de doutoramento, IST, Lisboa, 2002.

Idem, *Arquitectura moderna portuguesa 1920 1970*, (cord.), Lisboa, IPPAR, 2003.

Idem, "O Congresso e os «verdes anos» 50", *Iº Congresso Nacional de Arquitectura*, Edição fac-similada, Ordem dos Arquitectos, 2008, pp.11-22.

Idem, *Pardal Monteiro*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2009.

Idem, *A Idade Maior: cultura e tecnologia na arquitectura moderna portuguesa*, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2015.

TOSTÕES, Ana, CARAPINHA, Aurora, *Gulbenkian: arquitectura e paisagem*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

TOSTÕES, Ana, MONTEIRO, João Pardal, Porfírio Pardal Monteiro: arquitecto de Lisboa, Exposição BNP, Lisboa, 2015.

TOUSSAINT, Michel, "Os Concursos de Arquitectura como debate disciplinar" in *Arquitectura do século XX Portugal*, BECKER, Annette, TOSTÕES, Ana (org.) Portugal-Frankfurt 97, Lisboa, pp. 129-137.

Idem, *Da Arquitectura à Teoria e o universo da Teoria da Arquitectura em Portugal na primeira metade do século XX*, dissertação de doutoramento em Teoria de Arquitectura, Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, 2009.

VICOVANU, Iuliana Roxana, *"L'Esprit nouveau" (1920-1925) and the shaping of modernism in the France of the 1920s*, Ph.D., The Johns Hopkins University, Baltimore, 2009.

WISNIK, Guilherme, *Lucio Costa*, Cosac & Naify, São Paulo, 2001.

Webgrafia

AAVV

"O Salão de 1925: uma exposição de automóveis no país que não tinha estradas":

<http://oglobo.globo.com/economia/carros/o-salao-de-1925-uma-exposicao-de-automoveis-no-pais-que-nao-tinha-estradas-16327979>, acedido a 13 de julho de 2015.

"Arquivos e casas da Estradas de Portugal abandonados e vandalizados em Queluz " in *O Público*, 23 de Agosto de 2010,

<https://www.publico.pt/local/noticia/arquivos-e-casas-da-estradas-de-portugal-abandonados-e-vandalizados-em-queluz-1452452>, acedido a 21 de setembro de 2015.

<http://www.politipedia.pt/temos-uma-doutrina-e-somos-uma-forca-1932/>, acedido a 8 de janeiro de 2016.

<http://thecharnelhouse.org/2013/11/19/frederick-kiesler-city-of-space-1925/>, acedido a 23 de janeiro de 2016.

<http://www.gothamcenter.org/blog/gasopolis-from-the-1939-to-the-1964-worlds-fair>, acedido a 23 de fevereiro de 2016.

COMAS, Carlos Eduardo. "A Feira Mundial de Nova York de 1939: o Pavilhão Brasileiro", *Arqutexto*16, pp.56-97. (http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/03_CEC.pdf, acedido a 22 de fevereiro de 2016.

MATOS, Madalena Cunha, RAMOS, Tânia Beisl, "Um encontro, um desencontro. Lucio Costa, Raul Lino e Carlos Ramos" in *O Moderno já passado – O Passado no Moderno. Reciclagem, Requalificação, Rearquitetura*, Anais do 7º Seminário Docomomo Brasil, Porto Alegre 22 a 24 de outubro de 2007, www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/034.pdf, acedido a 22 de fevereiro de 2016.

JOHNSON, J. Stewart, *American Modern, 1925-1940: Design for a New Age*, <http://gildedjuggernaut.tumblr.com/post/51779286401/information-and-tourist-pavilion-robert>, acedido a 23 de janeiro de 2016.

ANEXO DOCUMENTAL

Índice do Anexo Documental

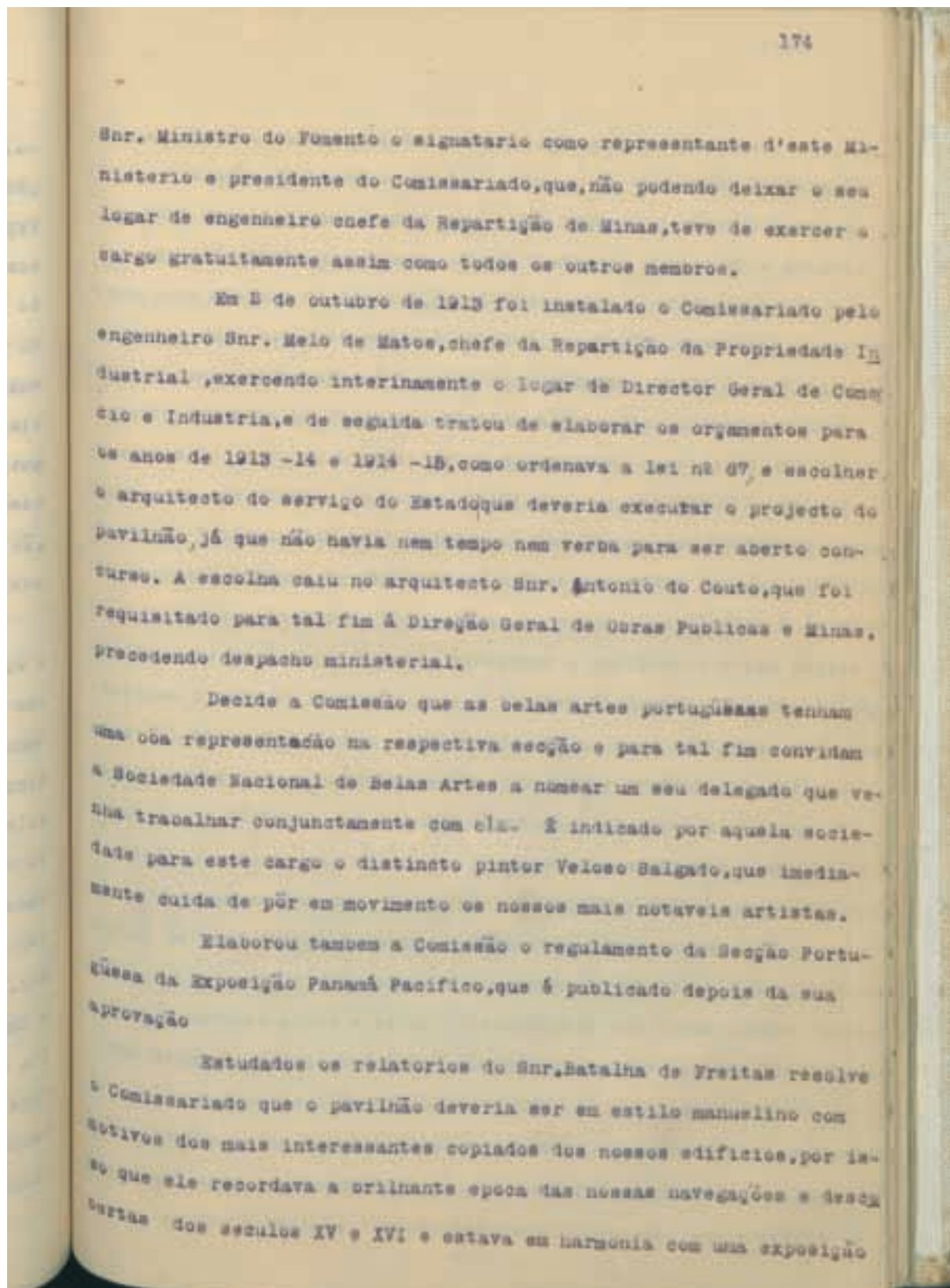
Nº 1 Excerto da Memória descritiva do pavilhão de Portugal de 1915. Fonte: AHMOP, "Relatório Final do Comissariado da Exposição Internacional Panamá Pacífico", Manuel Roldán y Pego, 1919.	255
Nº 2 Memória descritiva, autoria desconhecida, de divisa "Terras de Santa Cruz". Fonte: AHMOP, DGCI, Exposição Rio de Janeiro, 1922, cx.16, Memória descritiva "Terras de Santa Cruz". ...	258
Nº3 Acta do concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana em Sevilha de 1929. Fonte: ANTT, <i>Exposições Universais</i> , cx. 76	259
Nº4 Memória descritiva do primeiro classificado, da autoria dos Irmãos Rebello de Andrade, de divisa "Sesmarias". Fonte: ANTT, <i>Exposições Universais</i> , cx. 117	264
Nº5 Memória descritiva do segundo classificado, da autoria de Cassiano Branco e Carlos Dias, de divisa "Primus Inter Pares". Fonte: AML, <i>Espólio Cassiano Branco</i> , cota 04/02/32	269
Nº6 Memória descritiva do terceiro classificado, da autoria de Cottinelli Telmo, de divisa "Arquitectura do grande século da colonização portuguesa". Fonte: ANTT, <i>Exposições Universais</i> , cx. 76	274
Nº7 Memória descritiva, da autoria de Jorge Segurado, de divisa "Alentejo". Fonte: GALVÃO, Andreia, O caminho da modernidade. A travessia portuguesa, ou o caso da obra de Jorge Segurado como um exemplo de complexidade e contradição na arquitectura, 1920-1940, Dissertação de doutoramento, Universidade Lusíada, 2003, [3 vols]. Anexo Documental Nº6	278
Nº8 Acta do concurso para os Pavilhões de Portugal na Exposição Colonial em Paris de 1931. Fonte: AHU, <i>Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37</i> , "Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris".	281
Nº9 Memória descritiva do primeiro classificado, da autoria de Raul Lino. Fonte: BFCG, <i>Espólio Raul Lino</i> , RL 292.1.	284
Nº10 Memória descritiva do segundo classificado, da autoria dos irmãos Rebello de Andrade. Fonte: AHU, <i>Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37</i> , "Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris".	290
Nº11 Memória descritiva do terceiro classificado, da autoria de Carlos Ramos e Adelino Nunes. Fonte: AHU, <i>Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37</i> , "Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris".	296
Nº12 Memória descritiva do classificado em mérito absoluto, da autoria de Álvaro Machado. Fonte: AHU, <i>Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37</i> , "Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris".	298
Nº13 Memória descritiva do classificado em mérito absoluto, da autoria de Ferreira da Costa. Fonte: AHU, <i>Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37</i> , "Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris".	299

Nº14 Memória descritiva do classificado em mérito absoluto, da autoria de Rogério de Azevedo. Fonte: AHU, <i>Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37, "Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris"</i>	300
Nº15 Memória descritiva do classificado em mérito absoluto, da autoria de Norte Júnior. Fonte: AHU, <i>Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37, "Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris"</i>	302
Nº16 Memória descritiva do classificado em mérito absoluto, da autoria de Victor Piloto. Fonte: AHU, <i>Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37, "Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris"</i>	303
Nº17 Memória descritiva do classificado em mérito absoluto, da autoria de Cassiano Branco e Carlos Dias. Fonte: AHU, <i>Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37, "Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris"</i>	305
Nº18 Acta do concurso para os Pavilhões de Portugal na Exposição Universal em Paris de 1937. Fonte: ANTT, <i>SNI</i> , cx. 2082	308
Nº19 Memória descritiva do primeiro classificado, da autoria de Francisco Keil do Amaral, de divisa "Baidiaz". Fonte: ANTT, <i>SNI</i> , cx. 2082	312
Nº20 Memória descritiva do segundo classificado, da autoria de António Maria Veloso Reis Camelo, de divisa "Portugal". Fonte: ANTT, <i>SNI</i> , cx. 2082	315
Nº21 Memória descritiva do terceiro classificado, da autoria de Artur Simões da Fonseca, de divisa "Ímpar". Fonte: ANTT, <i>SNI</i> , cx. 2082	325
Nº22 Memória descritiva do classificado menção honrosa, da autoria de Raul Lino, de divisa "Cavaleiros de Cristo". Fonte: BAFCG, <i>Espólio Raul Lino</i> , cota: RL667-0-1	328
Nº23 Memória descritiva da autoria de Oliveira Ferreira, de divisa "...mas que fale portuguez". Fonte: ANTT, Arquivo Salazar, PC12B, cx. 659, pt.1	334
Nº24 Memória descritiva da autoria de Jorge Segurado. Fonte: "Memória descritiva do ante-projecto do Pavilhão de Portugal Exposição – New York 1939", a 25 de Maio de 1938. Fonte: GALVÃO, Andreia, op. cit. Anexo Documental nº43	344
Nº25 "O Pavilhão de Portugal na Expo 70 – Osaka. Partido a tomar". Fonte: DGPC/SIPA, <i>Espólio Frederico George, "Memória descritiva e explicativa do ante-projecto do pavilhão de Portugal na exposição japonesa universal e internacional de osaka", 1970.</i>	346
Nº26 Memória descritiva da autoria de Frederico George. Fonte: DGPC/SIPA, <i>Espólio Frederico George, "Memória descritiva e explicativa do ante-projecto do pavilhão de Portugal na exposição japonesa universal e internacional de osaka", 1970.</i>	348
Nº27 "Memorial", Frederico George. Fonte: DGPC/SIPA, <i>Espólio Frederico George, "Memória descritiva e explicativa do ante-projecto do pavilhão de Portugal na exposição japonesa universal e internacional de osaka", 1970.</i>	357

Nº 1 Excerto da Memória descritiva do pavilhão de Portugal de 1915

Fonte: AHMOP, "Relatório Final do Commissariado da Exposição Internacional Panamá Pacífico", Manuel Roldán y Pego, 1919, pp.174-176.

1/3

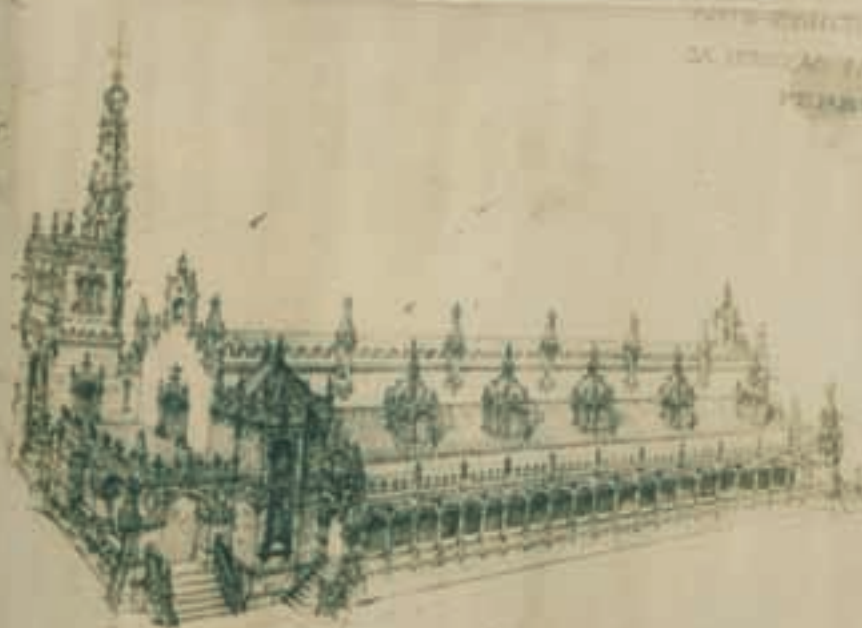


que commemorava a ligação dos oceanos Atlantico e Pacifico; que sendo a situação do terreno uma das melhores da exposição confinando com duas avenidas, uma importante, a das Nações, deveria o pavilhão ter uma alta torre, que fosse vista á distancia e que seria aproveitada para efeitos de iluminação electrica; que o edificio teria duas alas, uma para noroeste, sobre a Avenida das Nações, destinada á Metropole e ilhas adjacentes, e a outra para sudoeste, sobre a Avenida Lafayette, dedicada ás Colonias. N'estas alas seriam instalados com dioramas do porto de Lisboa, de um arranque de cortiça, de uma das mais extensas vinhas do Douro, de Cintra, de uma pesca de atum, do Porto, do Funchal, das Sete Cidades ou das Furnas nos Açores, do porto de Lourenço Marques, de uma roça em S. Tomé com todas as suas instalações, de Angola, de Macau. Uma galeria ou terrago, semelhante á do Hotel Palacio do Bussaco, deveria contornar o pavilhão, e n'ela seriam vendidos, a copo, os nossos vinhos e liccores, á chavana, os cafés e outras colonias, tudo a mui baixo preço, apenas para cobrir as despesas, espalhando-se assim o conhecimento dos nossos productos. Deveria o pavilhão de Portugal ser tal que chamasse a atenção pelo estilo e disposição interna, que ensinasse o que o país portuguez a uma nação que o desconhece mas que d'ele faz um conceito pelas laboriosas colonias de seus filhos, honestas e populosas, que a povoam. Deveriam as secções nos respectivos palacios imitarem-se ás bellas artes, agricultura, alimentação, minas e artes liberaes, para não serem feitas excessivas despesas, mas de tal forma dispostas que atranissem. Nas secções de agricultura e de alimentação deveriam ter uma grande instalação de productos colonias, dispostos em grandes massas e não em pequenas mostras, como correspondia á quinta potencia colonial, que eramos, e para chamar a atenção e apreciação americanas, que por educação e

habito e se impressionam com as enormes dimensões.

Tendo pois em vista estas considerações entendeu a Comissariado que, para uma representação que nos collocasse no devido posto que devemos occupar n'um certamen de nações, não podia ser o orçamento total para a nossa exposição inferior a 200.000 escudos, divididos em três parcelas que seriam 103.000 escudos para o orçamento 1913 - 14, 78.000 escudos para o orçamento 1914 - 15 e 19.000 escudos para o orçamento 1915 - 16.

Feito o projecto do pavilhão, com as indicações que lhe tinham sido ministradas pela Comissão, concluiu o architecto, que bem se desempenhara da missão, que o seu custo seria, sem dioramas, e attendendo aos elevados salarios da California, de 75.000 escudos.



Primeiro projecto do Pavilhão

Nº 2 Memória descritiva, autoria desconhecida, de divisa "Terras de Santa Cruz"

Fonte: AHMOP, DGCI, Exposição Rio de Janeiro, 1922, cx.16, Memória descritiva "Terras de Santa Cruz".

1/3

Concurso do esboceto para o pavilhão de honra da representação portuguesa na exposição
internacional do Rio de Janeiro
em Setembro de 1922
~Terras de Santa Cruz~

Memoria

Esta memoria, pra estar de harmonia com o esboceto que acompanha, será curta mas concisa.

A interpretação do programa diz-nos que o pavilhão que se projecta terá duas funções distintas: a de pavilhão de honra propriamente dito ou seja a de receber o chefe do Estado quando da sua visita oficial à representação portuguesa, e ainda, toda e qualquer outra recepção; e a de pavilhão de exposição das Bellas-Artes portuguesas.

Nesta ordem de ideias imaginámos marcar nitidamente este duplo fim por meio de dois eixos principaes.

2/3

Desde que o programa nos dá as exiguas medidas de 25x16.68 metros pra o terreno, dizendo que a maior será a da frente do pavilhão, implicitamente marca a posição d'estes eixos, perpendiculares entre si, devendo o da sala de exposições ser paralelo áquella maior medida e o outro que necessariamente deverá conter o vestibulo e escadaria principal de acesso ao salão de recepções, dando directamente sobre esta frente. Está n'esta altura posta em equação a questão do partido de fachada. Tendo a fachada apenas de 25 metros, evidentemente que nunca o eixo principal d'esta fachada, o do pavilhão de recepções com o respectivo vestíbulo e escadaria, deverá ser cortado a meio. Não sendo assim restava o que adoptámos, o partido assymetrico collocando o corpo do pavilhão n'um dos extremos. Obtivemos d'esta forma preponderancia de linhas que atenuará a falta de discurso.

Exposto succintamente a razão do p[ilegível, página rasgada] do que adoptámos passamos a tratar solução de planta.

3/3

Quando à sala de exposição parece-nos que respondemos completamente ás condições do programa inspirando-nos na sala do Museu de Bellas-Artes de Bruxellas, ou seja: ao centro disposémos um grande hall pra esculptura, pintura ou tapeçarias. Este hall é ladeado, na altura do primeiro pavimento, por três lados, por uma galeria coberta, quer dizer recebendo luz natural (no alçado principal que acompanha esta memoria não se indicaram estas aberturas que correspondem ao claustro ou mais propriamente varanda coberta por uma questão de efeito de desenho facilmente compreensível) e que servirá para a exposição de aguarella, desenho e artes applicadas. Rompendo o hall até ao segundo pavimento, do tecto do qual recebe luz directa por meio de estirado aplicado na sua cupula de cobertura, será ainda rodeado pelos mesmos três lados por uma 2ª galeria com amplos rasgamentos pra este hall e por sua vez também iluminada directamente por cima por meio de estirado.

Por um dos topos da sala ou seja por [texto em falta]

Nº3 Acta do concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana em Sevilha de 1929
Fonte: ANTT, *Exposições Universais*, cx. 76.

1/13

Acta da sessão nº. 1

Às quinze horas e meia do dia quinze de fevereiro de mil novecentos vinte e oito, reuniu na sede do Commissariado Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha, o júri encarregado de apreciar os projectos do pavilhão português a construir na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, estando presentes os excelentíssimos senhores Manoel da Silveira Azevedo e Castro, comissário Geral; José Alexandre Soares, delegado do conselho superior de Belas Artes; João António Piloto, delegado da Escola de Belas Artes de Lisboa; Luís Alexandre da Cunha, delegado da Sociedade Nacional de Belas Artes; doutor José de Figueiredo, delegado do Conselho Superior de Belas Artes; António da Costa Mota, delegado do mesmo Conselho, tendo justificado a sua falta o senhor José Urbano de Castro, delegado da Sociedade dos Architectos Portugueses.

O júri, tendo eleito para seu secretário o doutor José de Figueiredo, e tendo apreciado a condição décima segunda do programa do concurso, verificou, em virtude das informações sobre o avultado número

2/13

de projectos em elaboração, ser materialmente impossível dar cumprimento a essa condição, dada a exiguidade de espaço disponível na sede do commissariado para receber os projectos e, tomando conhecimento de que a Sociedade Nacional de Belas Artes franqueava as suas salas para nelas se fazer a apreciação e exposição dos projectos, resolveu anunciar aos concorrentes que a entrega dos trabalhos se deve fazer na sede daquela sociedade no próximo dia 23, das onze às quinze horas, assistindo um dos architectos do júri.

Ficou mais resolvido fazer-se a seguinte distribuição do serviço de recepção: – das onze às doze horas o excelentíssimo senhor José Alexandre Soares; das doze às treze o excelentíssimo senhor Alexandre da Cunha; das treze às quatorze o excelentíssimo senhor José Urbano de Castro e das quatorze às quinze horas o excelentíssimo senhor João Augusto António Piloto. – Finalmente ficou que júri reunirá para fazer a primeira apre-

3/13

ciação dos projectos e possa deliberar sobre a sua colocação na Sede da Sociedade Nacional de Belas Artes, no dia vinte e três às quinze horas.

Por proposta do excelentíssimo senhor João Augusto António Piloto, foi deliberado que Sua Excelência o Comissário Geral nomeasse para auxiliar o serviço material de verificação dos orçamentos o pessoal necessário e idóneo.

Não havendo outro assunto a tratar, foi encerrada a sessão.

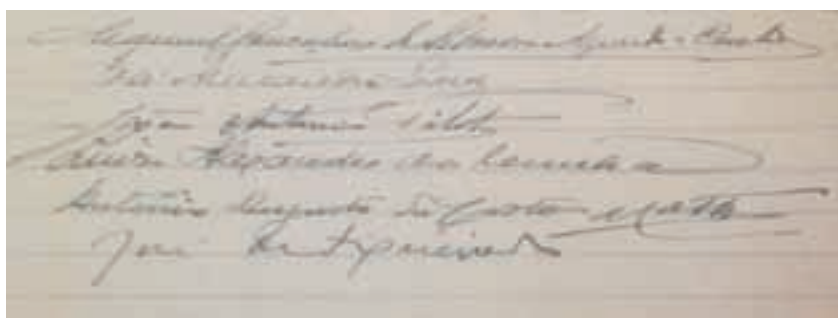
(assinaturas)

Manuel Gonçalves da Silveira Azevedo e Castro

José Alexandre Soares

João António Piloto

Luís Alexandre da Cunha
António Augusto da Costa Motta
José de Figueiredo



4/13

Acta da sessão nº. 2

Às dezasseis horas do dia vinte e três de fevereiro do ano de mil novecentos vinte e oito, reuniu na sala da biblioteca da Sociedade Nacional de Belas Artes, o júri para a apreciação dos projectos do pavilhão português para a Exposição Ibero-Americana de Sevilha, achando-se presentes os excelentíssimos senhores Manoel da Silveira Azevedo e Castro, Comissário Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha, Presidente; José Alexandre Soares, João António Piloto, Luís Alexandre da Cunha, doutor José de Figueiredo, António da Costa Mota e José Urbano de Castro.

Sua excelência o presidente comunicou que, conforme os duplicados das guias apresentadas pelos senhores membros do júri que dirigiram a recepção dos projectos tinham sido recebidos até às quinze horas, dezasete projectos de pavilhão e informou ainda o júri que às quinze horas e sete minutos se tinha apresentado um indivíduo dizendo-se representante de um concorrente do Porto, com os documentos que deviam acompanhar um projecto cujos de

5/13

desenhos chegaram às quinze horas e quinze minutos, pelo que o membro do júri encarregado da recepção se tinha negado a recebe-lo.

O apresentante do projecto, alegando um atraso no caminho de ferro, apelou para o júri a fim de resolver sobre a sua admissão.

Tendo-se o senhor presidente informado com o chefe da estação do Rossio, pode informar, digo comunicar ao júri, que o comboio chegou só com onze minutos de atraso, o que não é motivo suficiente de justificação para a demora havida na entrega. O júri, tendo ponderado o assunto, resolveu não aceitar o referido projecto por a isso se ôpor o preceituado na cláusula décima segunda do programa. Em seguida, o júri verificou que os dezessete projectos recebidos tinham as seguintes divisas: "Lux", "Simplicidade", "Vontade de Ferro", "Portucale", "Alentejo", "Patria", "Primus inter pares", "Sem esperança", "O passado no presente", "Sesmaria", "Cinco quinas", "Iberica", "...dilatando a Fé e o Império...", "Arquitectura do grande século da colonização portuguesa", "Tyrios", "Lusi-

6/13

tânia" e "glória victoris".

Resolveu mais o júri fazer um exame dos desenhos e documentos de cada projeto, verificando que todos se achavam nas condições do concurso, com excepção do que tinha por divisa "Cinco Quinas", que não podia ser admitido por falta de orçamento e plantas das fundações e cobertura.

Finalmente verificou o júri que para se fazer uma apreciação em mérito absoluto era indispensável organizar a exposição de todos os trabalhos, ficando o senhor architecto Luís Alexandre da Cunha de providenciar para essa exposição se fazer nas salas do primeiro andar do palácio da sociedade nacional de Belas Artes, devendo o júri reunir para a apreciação dos projetos já expostos, no próximo domingo dia vinte e seis às quinze horas.

Depois de uma troca de impressões sobre a ordem dos trabalhos, foi encerrada a sessão, eram vinte horas.

(assinaturas)

Manuel Gonçalves da Silveira Azevedo e Castro

José Alexandre Soares

João António Piloto

7/13

Luís Alexandre da Cunha

António Augusto da Costa Motta

José Urbano de Castro

José de Figueiredo

8/13

Acta da sessão nº. 3

Às quinze horas do dia vinte e seis de fevereiro do ano de mil novecentos vinte e oito, reuniu nas salas da Sociedade Nacional de Belas Artes, o júri encarregado de classificar os projectos do pavilhão português a construir na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, tendo comparecido os excelentíssimos senhores Manoel da Silveira Azevedo e Castro, Presidente; José Alexandre Soares, João António Piloto, Luís Alexandre da Cunha, doutor José de Figueiredo, António Augusto da Costa Mota e José Urbano de Castro.

Depois de ter sido tomado conhecimento de uma carta remetida pelo autor do projecto que tem por divisa "Cinco quinas", carta que fica apensa a esta acta, e de terem sido examinados successiva e pormenorizadamente todos os projectos expostos, foi resolvido fazer uma primeira escolha de alguns projectos que no entender de cada uma dos membros do júri reuniam o maior número de probabilidades de ser classificados, a fim de sobre eles se fazer incidir um mais profundo exame, mas sem prejuízo de ulterior resolução ou reconsi

9/13

deração de qualquer dos projectos.

Nesta orientação, o senhor doutor José de Figueiredo chamou à atenção do júri para os projectos que têm as seguintes divisas “Primus inter pares”, “Sesmaria”, “Arquitectura do grande século da colonização portuguesa” e “Vontade de Ferro”. O senhor José Alexandre Soares, para os que têm as divisas “Primus inter pares”, “Sesmaria”, “Vontade de Ferro”, “O passado no presente” e “sem esperança”. O senhor Luís Alexandre da Cunha, para os que têm as divisas, “Arquitectura do grande século da colonização portuguesa”, “Sesmaria”, “Primus inter pares” e “Vontade de Ferro”. O senhor João António Piloto para os que têm as divisas “Primus inter pares”, “Sesmaria” e “Arquitectura do grande século da colonização portuguesa”. O senhor António Augusto da Costa Mota para os que têm as divisas “Dilatando a fé e o império”, “Sesmaria”, “Primus Inter pares”, “Sem esperança”, “glória victoris” e “Vontade de Ferro”. O senhor José Urbano de Castro para os que têm as divisas “Primus Inter Pares”, “Sesmaria”, “Arquitectura do grande século da colonização portuguesa” e “glória victoris”.

Ficou resolvido que o júri se conservasse

10/13

em sessão permanente até se concluir a revisão dos orçamentos que seria auxiliada pelos engenheiros senhores Fernando Jacome de Castro, Eduardo Evangelista do Carvalhal, e Henrique Gomes da Silva e que seria feita em todos os dias seguintes das dezasseis às dezanove horas, e das vinte e uma às vinte e quatro horas.

Seguidamente foi interrompida a sessão eram vinte horas e quinze minutos.

Tendo terminada a apreciação dos projectos no dia dois de março às dezanove horas, prosseguiu nesse dia a reunião interrompida às vinte e uma horas e meia. O senhor presidente deu conhecimento ao júri por um extenso relatório verbal, do resultado dos trabalhos de verificação dos orçamentos dos projectos indicados que acompanhou de perto, informando que de um modo geral, todos eles eram susceptíveis de caber na verba destinada à construção, embora alguns deles fossem pouco detalhados e outros terem omissões que era necessário remediar.

Procedeu-se em seguida à votação do mérito abso

11/13

luto nos termos da cláusula nona do programa do concurso, verificando-se que todos os dezasseis projectos admitidos tinham sido aprovados em mérito absoluto. Em seguida, fez-se a votação do mérito relativo nos termos da citada cláusula, verificando-se que o resultado da votação para o primeiro prémio foi o seguinte: projecto com a divisa “Sesmaria” – cinco votos. Projecto com a divisa “Primus inter pares” – dois votos. Pelo que foi classificado em primeiro lugar o projecto “Sesmaria”.

Na votação para o segundo prémio, o resultado foi o seguinte: Projecto com a divisa “Primus inter pares” – quatro votos. Projecto com a divisa “Vontade de Ferro” – dois votos. Projecto com a divisa “Arquitectura do grande século da colonização portuguesa” – um voto. Na votação, digo, pelo que foi classificado em segundo lugar o projecto com a divisa “Primus inter pares”.

Na votação para o terceiro prémio, o resultado foi o seguinte: Projecto com a divisa “Arquitectura do grande século da colonização portuguesa” – quatro votos, projecto com

12/13

a divisa “Vontade de Ferro” – dois votos. Projecto com a divisa “glória victoris” – um voto.

Pelo que foi classificado em terceiro lugar o projecto com a divisa “Arquitectura do grande século da colonização portuguesa”.

Procedeu-se depois à abertura das cartas dos três projectos classificados, verificou-se que do projecto primeiro classificado eram autores C. Rebello de Andrade e Guilherme Rebello de Andrade; do projecto segundo classificado eram autores Cassiano Viriato Branco e Carlos Florêncio Dias; e do projecto terceiro classificado Cottinelli Telmo, pelo que aos primeiros foi conferido o primeiro prémio, aos segundos o segundo prémio, e ao terceiro o terceiro prémio.

O júri resolveu ainda solicitar da Sociedade Nacional de Belas Artes que os projectos fossem expostos nas salas da mesma Sociedade durante uma semana e dando por terminados os seus trabalhos, foi encerrada a sessão às vinte quatro horas.

(assinaturas)

Manuel Gonçalves da Silveira Azevedo e Castro

José Alexandre Soares

João António Piloto

13/13

Luís Alexandre da Cunha

José Urbano de Castro

António Augusto da Costa Motta

José de Figueiredo

Nº4 Memória descritiva do primeiro classificado, da autoria dos Irmãos Rebello de Andrade, de divisa "Sesmarias"

Fonte: ANTT, *Exposições Universais*, cx. 117.

1/8

CONCURSO PARA O PROJECTO DO
PAVILHÃO PORTUGUEZ
NA EXPOSIÇÃO IBERO AMERICANA EM
SEVILHA

MEMORIA DESCRIPTIVA E JUSTIFICATIVA

LEGENDA:- SESMARIA

2/8

As condições do programa do concurso para elaboração do projecto do pavilhão portuguez da exposição ibero-americana de Sevilha, applicadas ás circunstâncias espaciaes do terreno destinado a ésta edificação, tornas a solução do problema difícil, como passo a demonstrar.

Entre as primeiras avultas duas: - haver no mesmo edificio uma parte provisória e outra definitiva, que deverão constituir um todo, ou seja, o "Pavilhão de Portugal" segundo o programa, (condição 6ª), cuja ligação e uniformidade do aspéto artistico e construtivo é embaraçoso; e a de ser considerado "o terreno com espaço livre em toda a volta do edificio" (condição 1ª), quando se verifica pela planta topográfica que o rectangulo de 9400 m2 a ele destinado, é limitado em dois dos seus lados pela vedação geral do recinto da Exposição.

Entre as segundas menciono o facto de o terreno concedido ser de futuro cortado por uma Avenida que não deverá em caso algum attingir a parte do edificio que de permanecer; o ser a "PUERTA DE S. DIEGO" a principal artéria e principal entrada da Exposição, para onde deve ficar naturalmente voltado o edificio que subsiste, precisamente uma das faces do terreno que se acha vedada; e por ultimo o facto da Avenida "PORTUGAL" ficar nas costas do grande Pavilhão Espanhol, não sofrendo o nosso natural brio nacional, que n'estas circunstancias por ella se desse o acesso da honra ao Pavilhão.

Expostas assim as circunstancias principaes que embaraçavam a solução do problema, entendi que a fachada da parte definitiva, deveria na realidade ficar voltada para a "Puerta S. Diego" obtida a informação no Commissariado Geral, de que seria fácil abrir uma entrada na vedação da "Puerta S. Diego", e portanto desfeita assim assegurada a verdadeira posição do edificio definitivo, isto é, a sua principal fachada voltada para a arteria principal. N'estes termos, a edificação provisoria ficará com entrada franca pela "Avenida Portugal" através de dois pateos reentrantes. Pareceu-me ter assim resolvido pela melhor forma o

3/8

Fl. II

problema, excluída a ipotesi de gaveto, não só pela grande desigualdade dos lados do rectangulo não permitir uma solução satisfatória, mas ainda porque os pilares que marcam a entrada da avenida Portugal prejudicarem e obstruïrem ésta solução, como se avaliará visto não se poderem remover.

PLANTA GERAL

A parte definitiva do edifício destinada á Exposição de objetos de valor artístico (condição 2ª esclarecida pela condição 6ª com ratificação do Commissariado Geral) constitue a parte nobre do Pavilhão, mas nunca a entrada geral da Exposição, pois de contrário ficaria uma porta desproporcionada para um edifício tão pequeno quando se demolisse a parte provisoria. A entrada geral faz-se portanto pela Avenida Portugal, como acima ficou dito.

Ésta parte definitiva é constituída por uma grande sala de honra com outras anexas. Ésta parte é a única que compreende dois pavimentos: no inferior um grande atrium, duas salas e escadas de acesso; no superior galeria, a grande sala de honra, outras duas anexas e dependencias. Destingue-se na planta geral a parte definitiva da provisória por uma cor mais viva.

A parte provisoria destina-se ás restantes instalações de 500ms cada uma, e á cultural com 200m2, alem de um salão de festas, conferencias e projéções com a superficie de 238m2 comportando a lotação de 250 espectadores.

A disposição e distribuição d'estas instalações foi particularmente estudada, de modo tal, que o visitante seja forçado, ao passar de umas para as outras, a transitar pelas galerias de venda dos objectos ou artigos expostos nas instalações d'onde sahiu.

Sendo a cultura dos povos o meio racional e pratico de aquilatar o seu grau de civilização, entendi que em torno do grupo cultural deve-ria ser distribuidos os restantes como consequente natural do primeiro. Assim ocupa este grupo o centro de edificação provisoria, n'uma situação especial e isolada dos restantes por duas galerias de venda e dois corredores de 3,50 metros de largura que estabelecem a comunicação entre as

4/8

Fl. III

duas alas principaes do edificio provisorio, cujos topos terminam sobre a Avenida Portugal. Na frente do grupo escultural, e portanto no eixo principal da fachada da Avenida Portugal, coloquei o salão de festas e conferencias, como subsidiaria dependencia, ou aaccessorio, para o qual a entrada é simultaneamente feita do interior do pavilhão, e do exterior atravez os dois pateos.

Dada a igualdade de importancia e areas que o programa atribui respectivamente, ás instalações colonial, commercio e industria, e agricultura, verifica-se que tambem deverão ficar distribuidas na planta em igualdade de circunstancias. Por isso entendi que á semelhança como o agrupamento do commercio e industria, tambem podia subdividir o terceiro grupo em colonias do Occidente e colonias do Oriente, visto ser esta a sua divisão geografica e administrativa dando por ésta forma uma condição em harmonia com o nosso imperio colonial, e a alta significação que a Exposição de Sevilha tem aproximado as duas Mães Patrias, com as suas antigas colonias.

De um e outro lado da edificação definitiva, como que abraçando-a, e ligando as duas partes distintas do edificio, desenvolvem-se em quarto de circulo dois alpendres para instalações da Administração, Propaganda, Turismo, Doçarias, e W.C. etc.

Em relação á Puerta de S. Diego toda a edificação foi recuada, sem que a futura Avenida prejudique a parte definitiva, de modo a deixar á sua frente um vasto recinto com cerca de 160m2 que será ajardinado lateralmente, implantação ésta a rectificar em detalhe.

ALÇADOS

Foi atravez do seculo XVIII que o commercio portuguez mais se desenvolveu para as colonias, especialmente para o Brazil, néssa grandiosa obra de altruismo e expansão da raça, cujos reflexos perdu-

rarão através a posteridade. Justo seria adoptar o estilo architectónico que n'esta epocha dominou e que melhor se adaptaria á exiguidade da verba orçamental, e assim escolhi a feição que o barroco manifestou no nosso paiz. Qualquer outra feição nacionalista poderia adoptar, EXCEPTO O MA-

5/8

Fl. IV

NUELINO, visto as afinidades que aparenta com o PLATERESCO, poderia induzir a grande massa dos visitantes a supor que Portugal não possuiu uma feição architectónica própria e independente, dado o papel preponderante que desempenhou na colonisação sul-americana, acompanhado pela Espanha.

Na fachada voltada para a Puerta de S. Diego, de la grandes pilares limitam o largo recinto de acesso ao edificio, o qual as ascende por uma larga escadaria de 5 degraus de aspecto palaciano. No corpo central e mais elevado uma larga porta do atrium sobrepujada pela monumental janela de larga sacada, da grande sala de honra, terminando o paramento por um frontão curvo e tendo por remate uma formosa cupula que atinge a altura que se sobrepõem e ligam com motivos ornamentaes do estylo, e a envolvel'os, os alpendres circulares de 5 arcos, dos quaes o do centro dá acesso ao edificio por uma escadaria de 6 degraus.

Na fachada da Avenida Portugal, ao centro o topo do salão de festas que termina em forma poligonal, ladeado por dois grupos escultoraes terminando a cobertura em forma aguçada. Aos lados 3 arcos com portões de ferro a que dão acesso escadarias de 9, 40 metros de largura que limitam os pateos de acesso ao salão e galerias de venda; ao fundo as 3 portas de entrada coroadas por um frontão cortado, tendo as sobrepostas paineis de azulejo. Por ultimo os topos das instalações das colonias e industria nas duas extremidades, com frontões na frente das cupulas em que terminam as coberturas nas duas alas. Nos eixos d'estes dois corpos e afastados 4 metros do edificio erguem-se dois pilares iguaes aos do recinto de acesso da fachada da Puerta de S. Diego.

As duas restantes fachadas são tardozes para onde se não abre qualquer vão, correndo n'ellas apenas a cornija e beirado e o soco. Todos os restantes cunhaes são marcados por pilastras terminando por pinaculos na cobertura.

CONSTRUÇÃO

Fundações

A parte definitiva do edificio assenta n'uma soleira continua de cimento armado de 0.15 de espessura reforçada por vigas

6/8

Fl. V

de 0,30 x 0,40 sobre as paredes de alvenaria e com uma sapata de 0,30. Esta disposição imaginada por excesso, supõe-se como tendo uma percentagem de ferro de 1% e a 300 kilogramas de cimento por metro cubico, a corrigir por meio de calculo definitivo. Esta soleira está todavia calculada a transmitir ao sólo uma carga inferior ao limite indicado na clausula 6ª.

A parte provisoria será fundada em pegões de 0,60 x 0,60 x 0,6 de formigão de cimento areia e cascalho assente n'uma lage de cantaria que receberão prumos de madeira do esqueleto.

A parte do edificio aproveitada para arrecadação (clausula 3ª) fica situada sob a galeria de venda, a meio do grupo comercio e industria; terá 3 metros de pé direito e o seu acesso é feito ex-

teriormente por uma escada coberta no alçado oposto ao de honra. As suas fundações são de alvenaria de tijolo, bem como as fundações dos muros de suporte das terras destinadas a elevar os dois pateos e alpendres. Emprego o tijolo em fundações por ser mais economico, e pequena duração de obra.

Elevação

A elevação da parte definitiva tem uma estrutura de cimento armado que se compõe de pilares de 0,30 x 0,30 ligados por duas ordens de vigas – travessanhos de 0,40 x 0,30 sendo a primeira ordem na altura do piso do primeiro andar, e a segunda na altura da cornija, constituindo assim duas grandes ordens de cintas em toda a volta do edifício, desenvolvendo-se tambem nas divisorias interiores. A colocação dos pilares está claramente indicada na planta das fundações.

Os paineis d'este systema de esqueleto em cimento armado serão preenchidos por panos duplos de alvenaria de tijolo ao baixo, afastados 0,26. As percentagens de cimento e ferro derão semelhantes ás das fundações. O pavimento do 1º andar é constituído por lages de cimento armado de 0,12 de espessura e nervuras de 0,40 de saliencia e 0,30 de espessura, com percentagens iguaes ás anteriores, tudo isto em media. As asnas da cupula são de madeira, e simplificadas na sua composição vistos infustes determinados pelas cargas a que se acham sujeitas, ficarem inutilizados pela sinta de cimento armado que envolve a cornija sobre a qual se apoiam.

7/8

Fl. VI

A parte provisoria é constituída por uma gaiola de madeira sobre a qual se estenderá rede de arame de capoeira nas paredes e tectos, sobre a qual se projectará cimento e areia por meio de ar comprimido segundo o systema mechanico largamente diffundido no estrangeiro e que principia sendo usado em Portugal. D'este processo de construção junto um cathalogo de cada "Ingersell Rand Company" representada em Portugal por Bellard Ld. Prefiro adoptar este processo de construção não só pela manifesta economia, mas principalmente por oferecer absoluta garantia de rapida e facil execução. Por este mesmo processo e tambem em cimento e areia, serão executadas as fundições dos motivos ornamentaes, molduras, placas de 2 m2 de cobertura simulando telha portugueza moldados em formas de estafe, assim como a pintura a oleo em liso e patinados.

As asnas da cobertura d'esta parte provisoria são, de madeira, de typo ligeiro, dada a pequena duração e carga, conforme esquematicamente se vê indicado nos cortes desenhados. O facto das placas da cobertura serem de 2m2 e leves, dispensa o emprego do ripado e varedo sendo estas placas pregadas ás madres espaçadas de 2 em 2 metros. De uma forma geral toda a mão de obra será feita por operarios portugueses, especialmente os trabalhos de carpintaria e cantaria que será laborada em Portugal e montada em Sevilha, bem como todos os trabalhos de arte decorativa. O preço do m3 de granito aparelhado indicado no orçamento, de 700\$00 fora 40% para assentamento e frete, pode baixar consideravelmente, visto que em Espanha ha muito que se trabalha em cantaria ornamentada por meio de ar comprimido.

DECORAÇÃO

Para definir com a maior propriedade o caracter dos edificios que o projecto representa, escolhi para a cantaria exterior e do atrium o granito de Viana do Castello, onde se encontra nas melhores condições de preço; á excepção do escudo que corôa a grande janela da sala de honra que é de marmore de Extremoz e levará as quinas portuguezas.

As pilastras e guarnecimentos dos salão de honra serão de pedra de Pero Pinheiro polida. Na parte definitiva todos os tectos são de estafe

8/8

Fl. VII

e somente serão pintados artisticamente os do atrium, da sala de honra e galeria do 1º andar, de harmonia com o estylo do edificio.

Na parte provisoria haverá no salão de festas e projeções um friso de 2,50m de altura de pintura a oleo artistica.

Haverá 3 grupos esculturaes, o primeiro no eixo da fachada da parte definitiva representado as artes; o segundo e o terceiro adoçados ao salão de festas representado os restantes 4 agrupamentos das instalações.

Haverã em varias partes do edificio conforme o projeto indica paineis de azulejos artisticos do seculo XVIII representando assumptos historicos

Lisboa, 23 de Fevereiro de 1928

“Sesmaria”

Nº5 Memória descritiva do segundo classificado, da autoria de Cassiano Branco e Carlos Dias, de divisa “Primus Inter Pares”. Fonte: AML, *Espólio Cassiano Branco*, cota 04/02/32.

1/3

MEMORIA DESCRITIVA

Referente ao Projecto do Pavilhão Português na Exposição Ibero-Americana, apresentado ao Concurso sob a divisa “Primus inter pares”.

Na elaboração do Projecto do Pavilhão Português na Exposição de Sevilha, respeitaram-se integralmente as disposições das clausulas publicadas pelo respectivo Commissariado Geral no Diario do Governo de 7 de Janeiro do ano corrente.

Em face da planta topografica fornecida aos candidatos ao Concurso, logo este problema se apresentou: A fachada principal deve desenvolver sobre a Puerta de S. Diego ou sobre a Avenida de Portugal?

Aos autores do projecto “Primus inter pares”, pareceu, e segundo a sua opinião, com bom fundamento, que não havia que exitar em optar pela Puerta de S. Diego.

Com efeito, dando para esta Praça uma das portas principais da entrada para a Exposição, e sendo o Pavilhão Português e primeiro edificio que vê quem vem de Sevilha; oferecendo alem disso a mesma Praça, pelo facto da sua maior vastidão, melhor ponto de vista para efeito perspéticos do que a Avenida de Portugal prejudica demais a mais pela existencia de elevadas massas de arvoredo fronteiras ao nosso pavilhão, - impunha-se a solução adoptada.

Ainda outra determinante levou os architecto á solução escolhida: o melhor equilibrio da fachada principal do Pavilhão,

2/3

folha nº. 2

toda incluída na parte da construção destinada a ficar, uma vez demolida a outra parte, e a melhor situação do edificio, sobre a praça, e ocupando um gavêto.

Não esqueceram, porem, os autores do projecto a necessidade de darem á fachada lateral direita, dando sobre uma avenida cujo nome representa, alem disso, uma homenagem ao nosso Paiz, a importancia architetonica indispensavel.

Em conformidade com esta disposição os architectos adotaram para o seu projecto um D. João V, sobrio, singelo sem abandonar um momento o ponto de vista economico, isto é, dentro do criterio de que este fim se consegue procurando compensação para a modestia decorativa na justa proporção e no perfeito equilibrio das massas architetonicas.

Olhando as duas fachadas principal e lateral direita, constata-se que os architectos se serviram do azulejo, tão Português, como elemento decorativo.

Os corpos laterais da fachada principal encimados pelos escudos das duas cidades principais, uma a capital e outra a cidade junto da qual teve o seu berço a nacionalidade, são por conseguinte dedicados a essas cidades, e os panneaux que os decoram encerram os seus motivos architeticos mais notaveis.

Quanto aos azulejos que decoram as janelas compreendidas entre os corpos terminais, são dedicados ás restantes provincias do paiz, simbolisadas pelas suas capitais.

Finalmente os azulejos que decoram a fachada sobre a Avenida de Portugal são desinadas a glorificar a energia da raça através das suas multiplas exteriorisações.

Olhando a planta que faz parte do projeto "Primus inter pares", depreende-se, logicamente, a concepção que presidiu á sua traça, que, em boa sinceridade, julgamos ser feliz.

A meio do corpo que constitue a fachada principal, eleva-se mais alto a parte referente á secção cultural que fica dominando assim toda a construção como seu verdadeiro cerebro.

O rez do chão dessa parte central é ocupado por uma sala circular, de entrada, com largas passagens aos lados para as areas ocupadas pelas secções Industrial e Comercial, á esquerda aquela e esta á direita, e ao fundo por intermedio dum vestibulo, para o edificio destinado a salas de projecções, festas e conferencias.

Segundo diametros a 45 graus sobre os eixos das passagens referidas, abrem-se 4 portas de acesso a compartimentos destinados, nos termos das clausulas já citadas, respectivamente á instalação do gabinete do Exmo. Comissario da Exposição, á Administração, Turismo e Propaganda.

Ficam assim aproveitados os cantos resultantes da forma circular da sala de entrada.

É do vestibulo que partem as escadas de acesso da forma circular da sala de entrada.

É do vestibulo que partem as escadas de acesso á sala de cultura, amplas, acompanhadas por m lambri de azulejo e por uma balaustrada de bom efeito decorativo.

Por baixo destas escadas ficam os lavabos e W.C., dum lado os destinados a homens e do outro os destinadas a senhoras.

É atravessando este vestibulo que se entra na sala de festas e conferencias com uma area e um aproveitamento de molde

a

a assegurarem uma lotação de 620 pessoas.

Á plateia foi dada a devida inclinação e no topo da sala projectado um pequeno palco.

Aos lados do palco ficam dois gabinetes e ao fundo uma sala de espera com acesso pelo exterior.

A parte da construção que acaba de ser descrita, com uma area que é aproximadamente metade da total, constitue a parte permanente da construção. Todos os baixos desta parte são ocupados por uma caixa de ar constituindo cave com 2,20m de pé direito cumprindo-se assim a disposição da clausula 3ª que manda que o envasamento do edificio seja, em parte, aproveitado para arrecadações.

Quando á parte que, finda a Exposição, terá de ser demolida, e que se desenvolve no prolongamento da parte permanente, liga-se a esta por intermedio de dois corpos que constituem os motivos architectonicos centraes dos alçados lateraes.

Estes corpos são ocupados, respectivamente, o da direita, por uma sala de entrada, de forma circular, analoga por consequencia á já descrita do alçado principal e com os cantos identicamente aproveitados para gabinetes destinados á Propaganda ao Turismo, e o da esquerda por uma sala de vendas com o respectivo balcão, e por dois escriptorios com entradas pelo exterior.

A estes dois corpos seguem-se as instalações destinadas, á direita, á secção agricola, e á esquerda, á secção colonial.

Estes corpos, em forma de L tal como os destinados ás secções Industrial e Comercial e de Bellas Artes da parte permanente, vão topejar, dum lado e outro, com o corpo central do al

çado posterior, destinado a escriptorio de vendas.

Dentro do respeito da 2ª cláusula, todas as partes descritas teem as areas adeante indicadas, um pouco inferiores aos numeros mencionados na mesma clausula, por se tratar aqui de areas uteis, isto é medidas descontando as espessuras das paredes.

Sala de cultura	177 m ²
Artes	461 m ²
Comercio e Industria	461 m ²
Colonial	488 m ²
Agricola	486 m ²
Salas de venda, entrada e etc, ...	459 m ²

O facto de parte da construção ser para demolir uma vez terminada a Exposição, enquanto que a outra é destinada a ficar constituindo um palacio permanente para exposição de productos portugueses em Sevilha, estabeleceu uma diferenciação absoluta de processos de construção para ambas as partes.

Quando á permanente, clausula 6ª, o beton armado e o tijolo foram os materiais adoptados.

Toda a construção fica assentando sobre o solo, como a mesma clausula determina, por intermedio duma lage continua de beton armado, destinada a suportar uma reacção do terreno de fundação fatigado á rasão de 2 kga/m2.

Os apoios dessa sapata são constituídos por pilares tambem munidos, por sua vez, de sapatas, estes pilares servem de apoio aos pavimentos igualmente de beton armado e á cobertura constituída por asnas metalicas e telha de canudo.

Todos os pilares são contraventados aos niveis de solo por vigamentos, quer de periferia quer interiores.

Os pavimentos constituídos por lages e pelos vigamentos acima citados, foram calculados para uma s/carga de 600/kgs/m2., e embora tal não seja exigida pelas clausulas publicadas no Diario do Governo, os arquitetos autores do projecto "Primus inter pares" apresentariam todos os calculados em harmonia com as prescrições do Regulamento Português, e os desenhos detalhados referentes a toda a estructura continua de beton armado, se para tal houvessem tido o tempo materialmente necessario.

Sobre a sapata, nos espaços compreendidos entre dois pilares consecutivos, assentam as paredes das caves, constituídas por alvenaria de blocos de cimento e areia, ao traço de 1:4, construídos por compressão mecanica de modo a ficar assegurada aos mesmos blocos uma resistencia ao esmagamento de 60kgs/cm2., aos 28 dias.

A espessura variavel destas paredes é condicionada, como as plantas e cortes indicam, pelas espessuras das paredes que suportam.

A adoção duma alvenaria em blocos de cimento está na falta de pedra rija na região de Sevilha, e no facto de não ser recomendavel o emprego de tijolo em fundações. Por se tratar de fundações, os blocos serão macissos.

As espessuras das paredes de tijolo dos pisos terreo e do 1º andar vão indicadas nos desenhos.

Quando á parte destinada a ser demolida mais tarde, terá apenas uma simples caixa de ar, referente ao envasamento, e

7/3

folha nº. 7

contada acima do terreno de fundação.

As paredes serão constituídas por alvenaria ordinaria, (que dada a pouca duração da obra, mesmo de pedra macia, satisfaz completamente) a contar do pavimento do rez do chão as paredes serão tambem de tijolo com engrossamentos destinados a suportar o peso dos telhados. Estes engrossamentos serão em tijolo macisso.

Pilares interiores de tijolo tambem macisso, assentarão sobre sapatas de beton magro e servirão de apoios intermedios dum forte vigamento de madeira cujo apoios extremos se farão sobre os envasamentos das paredes exteriores.

Este vigamento servirá de apoio ao vigamento dos pavimentos destinados a receber directamente o solho aparelhado á portuguesa e devidamente encabeirado.

Os pavimentos da parte permanente serão todos de betonilha estendida sobre o beton das lages, devidamente esquartelado, e com côr metida na massa.

Exceptuam-se os telhados digo os pavimentos da sala de projecções, palco e gabinetes contiguos que serão de madeira e identicos aos atraz descritos, e o pavimento da sala de cultura e o do vestibulo que serão em parquet de macacauba.

Todos os telhados serão devidamente contraventados.

As pernas das asnas acompanharão a curvatura dos telhados e receberão directamente um ripado de cantoneira, com a secção reforçada em harmonia com os vãos.

Este ripado, como é obvio recebe por sua vez directamente a telha de canudo, de barro vidrado.

Todos os portões de entrada, e os caixilhos do corpo cen-

8/9

folha nº. 8

tral da fachada principal serão metalicos, e todos os caixilhos dos oculos serão em casquinha, sem janela, e fixos.

Durante a Exposição estes caixilhos estarão tapados, recebendo todas as salas uma luz mais propria atravez de lanternins envidraçados de que todas as coberturas são munidas.

Uma vez terminada a Exposição, estes caixilhos poderão tornar-se amoviveis.

As portas interiores com a forma indicada nos cortes, e obedecendo com todas as decorações, quer exteriores quer interiores, ao estilo adoptado, serão de madeira de macacauba, com os arnecimentos na mesma madeira.

Todas as decorações exteriores da parte permanente, serão fundidas em cimento branco, as que dizem respeito á parte a demolir mais tarde, assim como todas as interiores serão em estafe.

Todos os estuques nas salas não decoradas especialmente serão lisos e de cores neutras.

Os tectos, todos em caixotões, em estafe, assentarão sobre vigamentos adequados, fixados nas linhas das asnas.

Todas as portas e caixilhos depois de devidamente preparados serão pintados nas cores mais proprias, com tintas de oleo a 3 demãos.

Toda a cobertura metálica levará duas demãos de aparelho, e todas as demais partes metálicas da obra uma demão de aparelho seguida de 3 demãos de tinta de óleo. Ladeando a escada de acesso à entrada principal do Pavilhão, ficam dois candeeiros em puro D. João V.

Estes candeeiros assim como os dois cataventos que figu-

9/9

folha nº. 9

ram nos alçados serão em ferro forjada e latão.

A sala de cultura além da luz entrada pelas 3 janelas de sacada e pelos 2 janelões já citados, recebe luz do teto, coada através dum sobre-céu em vitraux e recebida por intermédio duma lanterna que sobrepuja o telhado.

Foram previstas no orçamento canalizações de água e saneamento com um desenvolvimento que apreceu bastante e só não se indicaram nas plantas por desconhecimento da situação das canalizações de abastecimento e coletores de descarga.

Acompanham a presente memória descritiva todas as peças desenhadas exigidas pela cláusula 5ª, as medidas e orçamento detalhada da construção a efectuar.

Para algumas parcelas desse orçamento não aparece a respectiva base nas medições. Trata-se de pregos dados por empreiteiros de diferentes especialidades.

Com efeito para quem constroem (pelo menos assim no-lo tem ensinado a experiência) é sempre preferível contratar com esses empreiteiros, desde que sejam honestos, a executar por despesa os trabalhos das suas especialidades.

Nº6 Memória descritiva do terceiro classificado, da autoria de Cottinelli Telmo, de divisa “Arquitectura do grande século da colonisação portuguesa”. Fonte: ANTT, *Exposições Universais*, cx. 76

1/9

MEMORIA DESCRITIVA E JUSTIFICATIVA DO PROJECTO APRESENTADO COM A DIVISA:
“ARQUITECTURA DO GRANDE SÉCULO DA COLONISAÇÃO PORTUGUÊSA”

O estudo da planta do pavilhão a que se refere esta memória foi baseado nas considerações que passo a expôr:

1º Fazer um edifício de um só pavimento, para economia, facilidade de construção e segurança, visto tratar-se de uma construção provisória, que indica, naturalmente, o emprêgo de materiais de menor resistência.

2º Alastrar o mais possível a construção para ela poder ser atacada a um tempo em toda a sua extensão.

3º Colocar as salas de exposição dos diferentes grupos de enfiada, como, de resto, o proprio programa parece sugerir, para tornar facil a visita completa do Pavilhão.

4º Considerar uma entrada e uma saída distintas, para facilidade de circulação dos visitantes.

2/9

5º Assentamento na hipótese de um só pavimento, ganhar em extensão e pitoresco o que se perde em altura

6º Admitindo o princípio da colocação das salas de enfiada, cortar a monotonia que poderia resultar dessa continuidade, dando á planta uma forma quebrada. A planta em grega, adoptada, deu origem a uma espécie de claustro aberto por um dos seus lados, que dá pitoresco á fachada.

7º A fôrma do terreno destinado ao Pavilhão e a sua posição dentro do recinto de exposição, indicam claramente que a fachada principal e a mais extensa deve ficar sôbre a Avenida de Portugal, cujo nome, de resto, justifica esta orientação. Por outro lado, sendo necessário atender á visualidade do edifício deade a Plaza de San Diego coloquei o torreão principal e o corpo da sala de festas sôbre aquela praça.

Dizendo o programa que o pavilhão deveria ter caracter nacional, duas orientações se apresentavam nitidamente ao architecto: ou adotar o estilo manuelino – estilo de caracter religioso, comemorativo apenas das descobertas dos Por-

3/9

portuguesas, lugar comum de tôdas as representações nacionais no estrangeiro, de espírito decorativo anacrónico e restrito, que se adapta mal ás exigências dum pavilhão moderno de exposição, de impraticavel realisação perfeita, cujo abastardamento de linhas por demais tem sido explorado – ou o estilo barocco, cuja proximidade com o clássico, cuja riqueza e largueza de motivos, cuja expressão construtiva tam bem se coaduna com o moderno espírito architectónico e que póde representar de facto a architectura dos fins do seculo XVII e do seculo XVIII – o grande período da colonisação portuguesa na América – esforço cujo valor e cuja história se comemoram principalmente no certame da Exposição Ibero-Americana de Sevilha.

Escolhi pois o estilo barroco, que evoca tôdas as velhas construção do estilo colonial, e, dentro do barroco, aquela feição cuja sobriedade melhor póde representar um paiz que, não sendo rico, não deve exhibir-se com uma ostentação postiça.

A porta de entrada dá acesso ao grande vestíbulo de tecto de masseira, em volta do qual, separadas do público apenas por um balcão, se encontram as secções de informações, vendas, etc.

Para o efeito de negociar as vendas dos produ-

4/9

tos expostos considereirei que, além destas repartições, cada um dos grupos comportará os empregados necessários para atender o público naquele sentido.

Do vestíbulo passa-se para a sala de festas por uma galeria ladeada pelos gabinetes do Comissário, administração e secretário, com ante-câmara, lavabos e escada para a cabine.

Na sala de festas, que comportará uma média de trezentas pessoas, não considereirei senão um simples estrado para exhibição de conferentes, músicos, etc. Ao fundo, o écran para projecções.

Da parte propriamente exposição, pouco ha a dizer: a planta fala por si.

As três primeiras salas do grupo Belas Artes, correspondem á parte aproveitada para a cave pedida.

O acesso a esta faz-se pela porta existentes na sala do centro e pela escada do pequeno corpo anexo.

Tem êste um janelão por onde poderá entrar a caixotaria vinda das diferentes salas, e cuja descida se fará com o auxílio de uma roldana fixada no tecto do corpo anexo. Para facilitar este serviço abriu-se uma porta na sala central do grupo Cultural.

5/9

A nota verdadeiramente decorativa das fachadas é a dos paineis de azulejos, porque os motivos architectónicos, á parte o do torreão principal, não pretendem marcar pela exuberância de detalhe ou riquezas de fórmás, mas sim pela sua escala para a qual desejo chamar a atenção.

Não procurei dar ao pavilhão esse aspecto festivo que apreço estar obrigatoriamente estabelecido, visto que o seu destino é bem definido e não ha senão que deixar que êle transpareça francamente.

Parece que os architectos que projectaram os pavilhões estrangeiros pensaram da mesma fórma dando a êsses pavilhões mais o carinhoso aspecto de casas dessas nacionalidades do que de edificios para exhibição de atrações ou lugares de divertimentos.

O Pavilhão Português na Exposição de Sevilha não será uma casa de habitação portuguesa mas é bem, no fim de contas, a casa de Portugal.

Concluido o projecto e feito o orçamento constatei que tinha ficado um pouco áquem do limite da verba, mas não me arrependo de que uma propensão natural para a sobriedade, tenha dado como fruto um pavilhão mais digno que espectacularo.

6/9

O processo de construção da parte permanente está indicado no programa; quanto ao da parte provisória, bani completamente a idéa de empregar o tijolo, o cimento armado, o ferro, os blocos de cimento, etc.: apenas madeira e estafe.

1º Pela rapidez com que se eleva uma construção desta natureza.

2º Pela facilidade com que se desmancha

3º Porque todo o material empregado nela póde ser aproveitado depois.

4º Pelo seu baixo preço em relação aos outros materiais.

As fundações de todo o edifício, excepto as da cave, são constituídas por uma lage contínua, segundo pede o programa, calculada para transmitir ao solo uma pressão inferior a 2 quilos/cm²

As fundações da cave são constituídas por muros de alvenaria formando sapatas em degraus, com 0,60, 0,75, 0,90 e 1 metro de espessura.

A cave tem um pé direito de 3 metros, pelo que aquelas sapatas representam no terreno firme.

7/9

As paredes da parte definitiva são constituídas por pilares de cimento armado com tijolo entalado, com as espessuras de uma vez e meia vez, revestida a estuque.

No exterior o estuque imitará o tom de pedra indicado nos alçados.

Na parte provisória as paredes são constituídas por prumos de madeira de 0,20X0,20 assentes e ligados á sapata de c.a. por esquadros de chapa de ferro nela embebidos e ligados entre si por travessanhos e escoras de madeira sôbre as quaes é pregado, de um e outro lado, o estafe.

O prumos são ligados superiormente por asnas que fôram estudadas de modo a estabelecer um bom travamento do conjunto.

Os angulos dos torreões da parte provisória fôram chanfrados para permitirem a constituição de torres de madeira para suportarem convenientemente o pêso das mansardas e respectivos tectos de masseira.

O envasamento da parte permanente, os degraus da entrada, da saída e os interiores serão de cantaria aparelhada.

8/9

A cobertura dos quatro torreões será constituída por mansardas com telha de canudo verde e vidrada; e resto do edificio por asnas de madeira cobertura por chapas onduladas de fibro-cimento ocultas pelo acrotério alto, sem o que seria prejudicado o aspecto do edificio.

A iluminação das salas, faz-se na generalidade por melhor de lanternins, tendo-se aberto janelas apenas nos casos em que a sua construção se tornava mais cara.

Na generalidade, os primentos são constituídos por um massame de alvenaria revestido a tijolo rebatido.

Exceptuam-se:

1º O pavimento das três primeiras salas do grupo de Belas Artes, que é constituído por uma lage vigas de c.a. encastradas nas paredes e apoiadas em pilares também de cimento armado. O revestimento é de tijolo rebatido.

2º Os pavimentos da sala de festas, sala do commissario e anexos, que são assoalhados á portuguesa, sobre sarrafões embebidos em massame de béton magro.

3º O pavimento dos lavabos, que é de mosaico.

4º o pavimento da cave é de betonilha.

são de madeira tôdas as portas, caixilharia, roda-pés, escadas de acesso á cave, e á cabine de projecções.

Serão pintados a côres lisas, azul e cinzento, com molduras douradas e fôlha, os quatro torreões.

A sala de festas será pintada a granito e cinzento tambem com as molduras douradas a fôlha, sendo decorados com assuntos portugueses os espaços entre pilastras.

O facto de os cortes não poderem ser aguarelados impediu-me de dar, a não ser por descrição, o aspecto com que aquela sala deverá ficar.

Nº7 Memória descritiva, da autoria de Jorge Segurado, de divisa “Alentejo”. Fonte: GALVÃO, Andreia, O caminho da modernidade. A travessia portuguesa, ou o caso da obra de Jorge Segurado como um exemplo de complexidade e contradição na arquitectura, 1920-1940, Dissertação de doutoramento, Universidade Lusíada, 2003, [3 vols]. Anexo Documental N°6

1/4

MEMORIA DESCRITIVA E JUSTIFICATIVA DO PROJECTO COM A DIVISA
“ALENTEJO”
PARA O PAVILHÃO PORTUGUÊS EM SEVILHA

Distribuição

A planta do piso principal, elevado do terreno cerca de 2,40 m. é formada por cinco corpos distintos:

Um central e dois de cada lado formando angulo recto. O espaço compreendido entre o corpo principal e os lateraes, é preenchido em ambos os lados por galerias de passagem qe formam claustros, que se acusam na frente principal.

CORPO PRINCIPAL – Uma escadaria exterior conduz ao atrio que fica situado no eixo transversal e de simetria do edificio. O átrio dá acesso a duas escadas metidas em dois torrões; á sala destinada ao

Cultural: ás galerias de passagem que circundam aquela sála, em das das quaes, se abrem franca-mente galerias de vendas; aos Claustros; ao Salão de Projecções, Festas e Conferencias, e a duas pequenas dependencias destinadas, dum lado a gabinete para conferentes, etc, com porta de acesso ao estrado do salão, e do outro lado; a W.C. e lavabos.

Ladeiam os Salão de projecções, galerias de passagem para onde se rasgam francas entradas; tanto para o salão, como para a sála de exposições anexas.

CORPOS LATERAES

Os corpos lateraes do lado esquerdo, compreendem o grupo destinado a Artes (construção permanente), e o grupo destinado á agricultura.

Na placa central do claustro deste lado, desenha-se a Cruz de

2/4

– 2 –

Cristo.

Os corpos lateraes do lado direito, comportam, o grupo destinado á Colonial, e o grupo do Comércio e Indústria.

O claustro deste lado possui na placa central, a esfera armilar.

As salas daqueles grupos comunicam entre si por meio de aberturas francas.

Na distribuição desta planta onde alojámos todas as salas de exposição para comodidade dos visitantes e facilidades de construção, houve a intenção de facilitar o trânsito e de conseguir uma acomodação geral de grupos, clara e lógica.

Segundo Piso

As escadas que se abrem no átrio, dão acesso ao piso superior, que abrange a parte correspondente ao átrio, na qual se alojam os escriptórios de administração, turismo e propaganda.
Arrecadações

Será aproveitado o envasamento da parte permanente para esse fim.

Parte Permanente

A parte permanente, destinada às Artes, foi localizada do lado esquerdo em atenção á importância perspética e absoluta do terreno dêsse lado.

Caracter do pavilhão

A circunstância do programa exigir caracter nacional, levou-nos ao raciocínio de ;a-dentro desse caracter; procurarmos uma feição portuguesa equivalente e lógica com a expressão da arquitectura da região onde se constituirá o edificio.

A feição alemtejana estava pois indicada dada a analogia existente entre o caracter construtivo da Andaluzia e do nosso Alemtejo, desde que fôsse enriquecida com motivos festivos pro-

3/4

– 3 –

prios do caracter do pavilhão.

Ao mesmo tempo, os grandes lisos, correspondentes aos caiados, dão-nos uma grande vantagem económica de tempo e de dinheiro.

Construção

Excluindo a parte permanente; que como o programa exige, será construída de betom armado e tijolo; tôda a construção do pavilhão será de madeira – (pinho nacional com o que se entrou nos preços compostos, por ser mais económico)-, em todo o esqueleto geral de paredes, pavimentos e coberturas.

As paredes terão os paramentos interiores e exteriores construidos em estafe.

Os telhados serão de telha de canal cravada.

Os pavimentos dos salões de exposição, do salão de projeções e dos escritorios, serão de madeira, bem como os de tôdas as galerias.

Os pisos de tôdas as galerias dos claustros serão de placas de cimento de côr, assim como o piso do átrio.

Fundações

As fundações como o programa exige, serão construidas por uma lage contínua de betom armado com 0,20m. de espessura de armadura cruzada com 7 varões de ferro de 0,016mø por metro corrente nos dois sentidos. Porém a lage na parte provisoria, será aberta nos pontos onde não há cargas, -ressalvando, é claro, as sapatas indispensaveis que excedem mesmo assim, o limite dos cálculos, -sistema êste que foi empregado por uma questão importantíssima de economia e a dentro do que julgamos ser, o espírito das bases do concurso bem expresso também no pedido da planta de fundações.

Decoração

Exterior

A decoração de moldagem a empregar em tôda a parte

4/4

– 4 –

do pavilhão não permanente, será feita de estafe.

Na parte citada haverá também, decoração de azulejos.

Na parte fixa ou permanente do pavilhão será feita a decoração da massa de areia com cal ou cimento, além da decoração com paineis de azulejos.

Interior

A decoração interior, tanto na parte fixa como na provisoria; no que respeita a moldagem, será feita igualmente de estafe.

Cultural

No salão destinado ao cultural, concebemos um frizo decorativo e policrómico, inspirado em motivos de algumas passagens dos Lusíadas.

Na galeria, entre o mesmo salão e o salão de projecções, colocámos uma estátua simbolizando a Pátria.

Salão de Projecções

No salão de projecções, disposemos painéis de intura a fresco, representando as províncias de Portugal.

Claustros

Nos recintos centrais dos claustros há, como dissemos atrás, a Esfera armilar e a Cruz de Cristo, símbolos das Descobertas e Conquistas.

Estas decorações poderão ser conseguidas por meio de vasos com plantas de côres adequadas aqueles motivos simbólicos.

"A L E N T E J O"

Nº8 Acta do concurso para os Pavilhões de Portugal na Exposição Colonial em Paris de 1931. Fonte: AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37, "Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portuguezes na Exposição Internacional e Colonial de Paris"*.

1/5

–Acta Nº. 1–

Aos vinte e um dias do mez de Julho do ano de mil novecentos e trinta reuniram-se na sede do Comissariado Geral da Exposição Colonial Portuguesa em Paris, no Largo Rafael Bordalo Pinheiro vinte e novo segundo andar os senhores: Manoel Gonçalves da Silveira Azevedo e Castro, Comissario Geral da Exposição Colonial Portuguesa em Paris, Luciano Freire, Doutor Jose de Figueiredo e Jose Simões de Almeida, representantes do Conselho Superior de Belas Artes, Jose Alexandre Soares, representante da Escola de Belas Artes de Lisboa, Jose Urbano de Castro, representante da Associação dos architectos Portuguezes, Antonio de Brito, representante da Associação da Sociedade de Belas Artes do Porto. Tendo faltado os senhores João Antonio Piloto, representante do Conselho Superior de Belas Artes e Adolfo Marques da Silva, representante da Sociedade nacional de Belas Artes. Verificados os poderes de cada um em face dos officios que os creditavam junto do Comissariado Geral da Exposição Colonial Portuguesa em Paris constituiu-se o jury que ha-de julgar os ante-projectos dos Pavilhões da Exposição Colonial Portuguesa em Paris eram quinze horas e trinta minutos. Pelo senhor Luciano Freire foi comunicado que o senhor João Antonio Piloto tinha declarado não poder fazer parte do jury do concurso porque um sei sobrinho a ele concorria, e n'estas condições o Conselho Superior de Belas Artes iria nomear outro representante. Em seguida o jury tendo tomado conhecimento do Regulamento do concurso publicado no Diario do Governo numero cento e cinquenta segunda Serie de dois de Julho assentou. Primeiro escolher para secretario do jury o senhor Antonio de Brito. Segundo que a recepção dos ante-projectos se faça na Sociedade Nacional de Belas Artes, na Rua Barata Salgueiro, das treze ás quinze horas do dia vinte e tres, onde estarão os senhores Jose Urbano de Castro, Adolfo Marques da Silva e Antonio Brito, um dos quaes passará recibo dos trabalhos recebidos, e finalmente, Terceiro que o jury volte a reunir no mesmo dia vinte e tres pelas vinte e uma horas na Sociedade Nacional de Belas Artes. Não havendo mais nada a tratar, o senhor Comissario encerrou a sessão pelas desaseis horas.

2/5

–Acta Nº. 2–

Aos vinte e tres dias do mez de Julho do ano de mil novecentos e trinta, pelas vinte e uma hora e trinta minutos reuniu na Sede da Sociedade Nacional de Belas Artes na Rua Barata Salgueiro o jury do concurso tendo comparecido alem dos presentes na sessão anterior o senhor Adolfo Marques da Silva. Aberta a sessão pelo senhor Presidente foi lida e aprovada a acta da sessão anterior. Em seguida o senhor Jose Urbano de Castro comunicou que a entrega dos projectos a que tinha assistido conjuntamente com o senhor Antonio de Brito tinha recorrido normalmente tendo o senhor Victor Piloto entregue ás trese horas e quarenta e sete minutos sete peças desenhadas e uma peça escrita. Os senhores Carlos e Guilherme Rebello de Andrade entregue ás trese horas e cinquenta minutos onse peças desenhadas e uma peça escrita. O senhor Raul Lino entregue ás catorse horas e cinquenta e cinco minutos sete peças desenhadas e uma peça escrita. O senhor Manoel Rogerio

Azevedo entregue ás trese horas e cincoenta e nove minutos nove peças desenhadas e duas peças escritas. O senhor Norte Junior entregue ás catorse horas sete peças desenhadas e uma peça escrita. Os senhores Cassiano Branco e Dias entregue ás catorse horas e dose minutos sete peças desenhadas e uma peça escrita. O senhor Alvaro de Machado entregue ás catorse horas e quinze minutos quatro peças desenhadas e uma peça escrita. O senhor Ferreira da Costa entregue ás catorse horas e trinta e cinco minutos duas peças desenhadas e uma peça escrita. O senhor Carlos Ramos e Nunes entregue ás catorse horas e quarenta e minutos oito peças desenhadas e uma peça escrita. do que passaram recibo em duplicado ficando um d'elles apensos a esta acta.

O jury passou a examinar em seguida os diversos trabalhos e tendo lido todas as memorias chegou ás seguintes conclusões. Primeiro que as peças desenhadas de todos eles se apresentavam nas condições do concurso Segundo que as memorias embora n'alguns muito resumidas estavam tambem nas condições exigidas; pelo que Terceiro deliberou que todos eles podiam ser admitidos ao concurso; e

3/5

Quarto que os trabalhos ficassem patentes ao jury para estudo minucioso durante o intervalo das sessões. O senhor Luciano Freire comunicou que o Conselho nacional de Belas Artes tinha nomeado o senhor Antonio Couto para substituir no jury o senhor João Antonio Piloto, o qual não podia comparecer a esta sessão por não ter sido avisado a tempo. O senhor Commissario em virtude do adeantado da hora encerrou a sessão eram vinte e quatro horas marcando a seguinte sessão para o dia vinte e cinco ás nove horas.

4/5

–Acta N.º. 3–

Aos vinte e cinco dias do mez de Julho do ano de mil novecentos e trinta ás nove horas reuniu na Sede da Sociedade Nacional de Belas Artes na Rua Barata Salgueiro o jury dos concursos tendo comparecido todos os membros incluindo o senhor Antonio Couto. Aberta a sessão pelo Presidente, foi lida e aprovada a acta da sessão anterior sendo aprovada. Em seguida passou o jury a apreciação dos ante-projectos, mas tendo chegado ás dose horas e tendo alguns dos membros e nomeadamente o senhor Antonio Couto declarado que ainda se não achavam habilitados a fazer qualquer escolha foi pelo seu Presidente encerrada a sessão e marcada a seguinte para o dia vinte e sete ás nove horas.

5/5

–Acta N.º.4–

Aos vinte e sete dias do mez de Julho do ano de mil novecentos e trinta ás nove horas reuni na Séde da Sociedade Nacional de Belas Artes na Rua Barata Salgueiro o jury do concurso tendo comparecido todos os seus membros. Aberta a sessão pelo senhor Presidente foi lida e aprovada a acta da sessão anterior sendo aprovada. Em seguida o jury continuou a apreciação do ante-projecto e tendo dado por findos os seus trabalhos passou a fazer a sua classificação. Primeiro á apreciação em merito absoluto do ante-projecto sendo todos eles aprovados por unanimidade. Como questão previa foi estudada a hipotese se haveria vantagem e possibilidade em escolher para a execução os tres melhores Pavilhões de entre todos os concorrentes conforme a faculdade estabelecida pelo regulamento do concurso.

Trocadas impressões entre os membros do jury foi assente por maioria que havia inconveniente em fazer essa distribuição e optou-se pela escolha do melhor conjunto de Pavilhões. Nesta conformidade foi feita a apreciação em merito relativo tendo sido atribuido o primeiro premio por maioria ao ante-projecto do senhor Raul Lino o segundo premio por unanimidade ao ante-projecto dos senhores Carlos e Guilherme Rebello d'Andrade e o terceiro premio por unanimidade ao ante-projecto dos senhores Carlos Ramos e Nunes. E não havendo mais nada a tratar foi pelo senhor Presidente encerrada a sessão eram doze horas e quarenta e cinco minutos.

441

As condições muito especiais do local tornam ingrata a solução arquitetônica do problema. Quatro parcelas de terreno delimitadas por armazéns, árvores etc., dispostas assimetricamente duas de cada lado de uma avenida em curva e em o campo da nossa exposição. Agravada é a dificuldade pelo exiguo tamanho dos diferentes talhões, ao ponto de termos obrigado a utilizá-los integralmente em espaço coberto para assim se obter a área exigida para cada um dos três grupos. Há portanto que abstrair de qualquer disposição ideal concentrada, com seus eixos e perspectivas, seus corpos ou alas regulares. Tampouco temos margem para adotar de linha ou simples pátio decorativo.

Entretanto, de tres talhões mais proximos tentamos fazer um conjunto, se não monumental-que as circunstancias o não permitem, pelo menos de equilibrada composição pitoresca.

Na parcela maior, que dá lugar a uma construção mais avantajada e regular, colocamos o nosso pavilhão para secção metropolitana e Comercial. Como se obtém a área requerida em um só piso, com forma rectangular e larga, presta-se o recinto particularmente para instalação de stands de caracter comercial.

Mas duas outras parcelas deste conjunto colocamos nos o grupo histórico. São dois pavilhões que ambos têm dois pavimentos para assim se poder alcançar a area necessaria para esta secção. Dada a falta de rigor nas indicações fornecidas por Paris, onde vamos ora uma reunidos rectângulos marcados correspondendo aos dois pavilhões, ora as placas tracejadas em toda a sua extensão, resolvemos manter aquella area mais restrita para os dois pavilhões propriamente, occupando a restante parte das placas por arcarias ao ar livre onde podem ser alojadas peças de interesse historico como padroes, lapidas etc., cujas reproduções fôrão em nada seriam prejudicadas pela falta de abrigo mais completo.

Finalmente a quarta e ultima parcela do terreno-a mais irregular que se encontre entre a avenida e demais bosquetes que somos obrigados a poupar, aproveitamo-la para a secção etnografica.

Area dos tres grupos	
Secção Metropolitana e Commercial-	751 m2
Secção Historica-dois pavilhões com	
dois pisos que prefazem a area	
total de	636 m2
Arcarias ao ar livre -	115 m2
Secção Etnografica-um pavilhão com	
a area de (incluindo arcade)	6" m2
e um 2º pavimento com-(incluindo	
alpendre)	151 m2

EXTERIOR

O desejo de criar certo conjunto em campo tão desconexo levou-nos a estabelecer um curto eixo perpendicular ao lago, que separa os dois pavilhões da secção historica, ficando-se estes a corresponder por meio das suas galerias alinhadas.

Para criar um simulacro de recinto tanto ou quanto recatado que mais tire a idea de terem sido os pavilhões semeados ao acaso, estabelecendo um ambiente de unidade, lançamos a ponte que liga o pavilhão A com o que lhe fica fronteiro do outro lado da avenida.

Assim julgamos obter de algum modo aspecto de conjunto que venha suprir a falta tão sensível dum campo largo e apropriado onde se podessem dispor os pavilhões segundo uma idea architectonica mais imponente ou regular.

Para que os pavilhões-afogados no aliás belissimo arvoredo-~~WPA~~ não fiquem muito escondidos do publico, que acorrerá certamente com mais insistencia e sempre aos grandes complexos das secções colonias francesas, lembramos de erguer uma torre que marque à distancia, por cima das copas das arvores, a posição do nosso sector.

O ESTILO, que segundo a letra do programa deveras de caracter nacional obedece-não obstante a descabida celeuma que à sua volta se faz ao proposito de bem pôr em relevo que nos podemos orgulhar dum passado colonial que entre o das nações existentes prima pela antiguidade, se outros predica-dos não tivessem. Assim para a instalação do grupo historico vamos cair a fundo- como motivo de inspiração- no estilo já caracterisadamente nacional ocovo da primeira fase das nossas expedições colonisadoras tão intima-mente ligadas à historia da nossa navegação. Evidentemente inspiramo-nos no século XV-o século dessa pleiade afortunada de navegadores que abri-ram o caminho à nossa colonização, o século desse notavel João Fernandes

considerado pelos historiadores como o primeiro explorador de Africa no sentido moderno. É importante e necessario que se frize bem a vetustade da nossa obra de colonização, não vão por inadvertencia esquecer que não adiantamos a holandeses, ingleses e outros povos. De mais, o genero adoptado nestes pavilhões inspirados na construção alentejana e algarvia pode sugerir aos portuguezes a obra do nago infante de Sagres, a proximidade da costa africana-estreia da nossa acção colonial-, a pátria de Vasco da Gama, etc, etc, enquanto que nos estrangeiros activará porventura pelo seu ar estranho, original e propositadamente ruí e bisonho.

O portal do pavilhão B. acrescenta a indispensavel nota mammelina no estilo esuberante de Tomar, tendo-se contudo evitado qualquer copia.

A alta torre, cuja justificação já acima referimos, ostenta aos quatro ventos a cruz de Christo, destituída hoje de significado confessional, que se presta mais do que qualquer outro emblema a stabilizar a nossa acção colonizadora, pois à sua sombra navegaram os inelitos navegantes portuguezes e com ella picotamos à frente dos outros povos europeos toda a costa africana desde Cabo Verde até para além de Zanzibar. É bem que fraceces, e estrangeiros em geral, fixam esta nossa cruz emblemática mais bela e mais decorativa do que qualquer das congêneres usadas nas bandeiras nacionaes de Inglaterra, da Suecia, Noruega, Dinamarca ou da Suiza. É muito, a cruz - iluminada interiormente e cujo esmalte é constituído por chapas de vidro opaco (que mantêm o brilho da cor à luz do dia) - surpreenderia os visitantes da exposição com o seu curioso risco de fogo no seu novoento de Paris.

Para o pavilhão da Secção Etnographica situado mais impladamente e cuja planta abstrusa se permite a visibilidade duma fachada, escolheu-se um estilo que por ser entre nos menos apontado não deixa de ser bem distincto. Não procuramos a nota exotica que à primeira impressão o caso nos poderia suggerir: já porque tendo nos sido colonizadores nas tres partes do mundo, difficil seria reunir uma fachada motivos das tres procedencias; E, porque no caracter exotico já existem na mesma exposição de Paris variadas construções riquissimas e de tamanho esmagador. Podendo o género dos nossos pavilhões historicos ter a olhos estrangeiros qualquer coisa de semihárbes, fomos agora neste pavilhão da Secção Etnographica para um estilo mais refinado e erudito-a feição universitaria da architectura do fecho do nosso seculo XVI, epoca em que a nossa colonização já se alargara no Brasil e quando a sua extensão já havia alcançado os seus limites maximos no Oriente e no Occidente.

Ganhou ultimamente certa popularidade a crença de que o caracter nacional se regista de preferencia no estilo de D. João V. Ainda que assim fosse não vemos

motivo para nele nos inspirarmos para uma exposição de carácter genuíno. O estilo de D. João V. com sua nota pomposa e seu ressumbo fradesco por muito bem aproveitado que fosse se poderia ter aqui importância episódica. Queremos-nos antes inspirar na época que seguiu às últimas tentativas serias de reforma na nossa organização colonial, aquela que coincidiu com a nossa maior expansão de cultura e a nossa mais viva penetração etnográfica. Achar-se-há que há na fachada do nosso pavilhão qualquer reminiscência jesuítica? E por quanto entrou a colaboração das missões na nossa obra colonizadora?

N. B. Foi depois resolvido q. a distribuição ficasse pela ordem seguinte:

O pavilhão metropolitano é o que
de Angola e Moçambique.

O etnográfico ficou sendo

o metropolitano e das pequenas
colónias atlânticas e asiáticas.

Finalmente os históricos ficaram
como antes determinados primitivamente.

Finalmente no pavilhão da Secção Metropolitana e Etimológica Comercial procuramos a nota moderna, não sem certa ligação com o estilo do último pavilhão descrito. Gremos que a dentro destas paredes sóbrias, e às quais procurámos imprimir ar disciplinado e digno, não deixarão de se poder instalar exemplos da nossa empreza colonial da mais flagrante actualidade e da mais progressiva espécie.

Neste pavilhão, como em todos os restantes, uma vez fixadas as suas divisórias internas⁸ estabelecidas as suas subsecções, haverá lugar para a decoração mural que convém e que seria principalmente constituida por telas ou placas pintadas e renováveis onde abundariam os interessantíssimos e variados aspectos que dizem respeito às nossas colónias, quer sob o ponto de vista ~~material~~ cultural ou comercial, quer à luz da história ou simplesmente inspirados na exuberante natureza - paisagens, flora, fauna etc.

Exteriormente faz-se uso da decoração entre todas característica de azulejo de faiança pintada à mão. Nos tres grandes painéis do pavilhão metropolitano e comercial, colocados portuguêsmente sobre bancos e alegretes, ficaria bem expor outros tantos episódios da nossa história colonial mais remota, relativos à África, à Ásia e à América respectivamente. Disto damos exemplo na folha de pormenores. Outro elemento decorativo que aproveitamos é o "agrafito" tradicional de larga applicação em todo o Sul do país.

Sobre a exeq^uibilidade dos pavilhões, nada há que observar. Todos podem ser construidos dos materiais preconizados : madeira, estafe etc. A cobertura, à excepção da pequena superfície que cobre a fachada do pavilhão etnográfico, seria toda de eternit ou outro material semelhante, ficando com reduzido ponto que de todo se esconde por de trás das altas platebandas.

Seja observado quanto à ponte projectada, que, obedecendo principalmente a um fim decorativo, pode dar ou deixar de dar passagens entre as dois pavilhões a que se encosta. No caso de surgir qualquer impedimento na sua realização, poder-se-ia asputar com prejuizo do efeito decorativo, sim, mas sem inconveniente para o funcionamento da exposição.

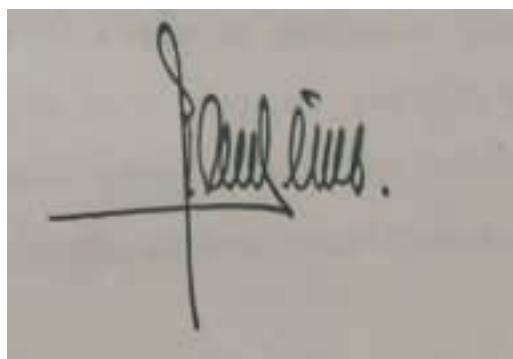
Para manter o aspecto mais meridional - bem português - dos pavilhões, são as janelas levadas na sua maioria para as fachadas posteriores - no caso dos pavilhões ao Norte - ou para pontes invisíveis da linha normal da vista.

Lisboa, Julho de 1930

(s) Raul Lino

A versão arquivada no processo do comissariado apresenta o mesmo texto e encontra-se assinada pelo architecto.

Fonte: AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37*, "Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris".



Nº10 Memória descritiva do segundo classificado, da autoria dos irmãos Rebello de Andrade. Fonte: AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37, "Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris"*.

1/6

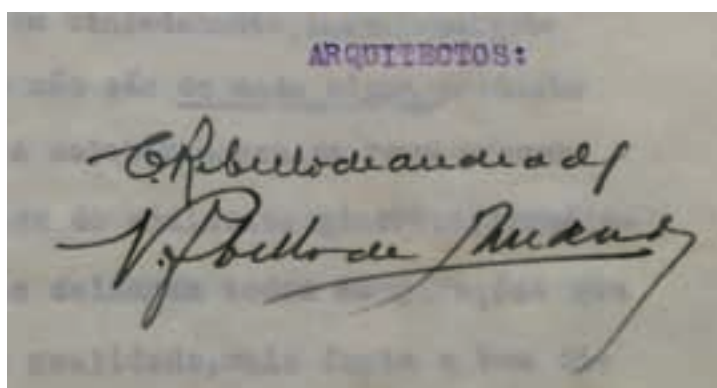
CONCURSO DE ANTE-PROJECTOS
DOS PAVILHÕES PARA A REPRESENTAÇÃO PORTUGUEZA NA
EXPOSIÇÃO COLONIAL E
INTERNACIONAL DE PARIS DE
1931

MEMORIA

ARQUITECTOS:

(assinaturas)

Carlos e Guilherme Rebello de Andrade

A photograph of a document section titled 'ARQUITECTOS:' in purple ink. Below the title, there are two handwritten signatures in black ink. The first signature is 'C. Rebello de Andrade' and the second is 'V. Rebello de Andrade'. The document is slightly aged and has some faint background text visible.

Lisboa, 23 de Julho de 1930

2/10

Uma exposição internacional no campo de actividade que lhe foi atribuída, é como que uma concentração de forças vivas das nações chamadas a colaborar nela e em que cada uma de per si, pretende, logicamente, se é forte, inteligente e lucida, marcar pronunciadamente a sua personalidade.

Ao contrario do que se supunha correntemente ainda em vespas da guerra mundial, a nossa epoca, embora com ideias de confraternização internacional, aspira a manter as nacionalidades acentuadamente individualizadas, o que vem sendo apontados ha anos por eminentes pensadores e sociologos.

Porem para que uma nação possa "marcar" a sua personalidade, é necessario que ele possua de facto características assaz fortes que a individualisam vincadamente, inconfundivelmente, características essas que não são de modo algum productos apenas da vontade e da acção dos colaboradores da hora presente, mas principalmente resultantes do sedimento generoso, irresistivel,

mas não aceleravel, que lhe deixaram todas as gerações que nela viveram e que a teem feito realidade, mais forte e bem diferente daquelas que nascem mercê dos tratados ou producto de guerras sangrentas.

Na colaboração das diversas nações em certames, a construção dos pavilhões de cada paiz tem sempre singular importancia, e alcance quasi sempre largo, cabendo aos architectos conceber, dentro das normas da estatica, a formula que exprima o presente, consequencia atavica, infalivel do passado e as aspirações de

3/10

(2)

beleza do seu paiz, no pleno conhecimento das leis da proporção e do sentimento, albergando ao mesmo tempo dignamente o ramo ou ramos de actividade que a exposição pretende focar.

A colaboração portugueza na Exposição Colonial e Internacional de Paris, a nosso ver, deverá exteriorizar de uma forma que demonstre claramente iniludivelmente o que fomos, o que somos e o futuro que pretendemos preparar.

Devemos aproveitar a oportunidade para demonstrar de maneira clara, inconfundivel, e sem tibiezas, embora sempre elegantes que nós, portuguezes depois de termos sido a primeira potencia colonial do mundo de termos desbravado o caminho que outros colonisadores seguiram, com a sciencia, com esforço superhumano de que nos resultou largo periodo de esgotamento de forças coletivas e impulsionadores de energias, somos hoje ainda a terceira potencial colonial com dignidade, com nobre aprumo de povo livre, consciente, respeitavel.

É necessario revelar aos que nos desconhecem e recordar aos que com facilidade esquecem taes factos que temos um passado glorioso como colonos, que nos deve garantir um lugar de alto relevo no grupo dos povos coloniaes.

É necessario ainda afirmar-se e demonstrar as condições de vitalidade que possuímos, condições éstas que nos permitirão sem duvida alguma manter um presente e provocar um futuro que seja a continuidade sublime de um bello passado e em que as virtudes resgatem, em larga escala, os erros sobretudo filhos do esforço colossal excessivo feito por tão diminuto numero de componentes.

4/10

(3)

A nossa cooperação architectonica neste certame internacional como de resto em todos aqueles que não se oponham formalmente a tal, deve exteriorisar-se por uma forma architectonica que defina e afirme bem alto as características architectonicas particulares da nossa raça, tão exuberante diferenciadas que até se variabilisaram em modalidades regionalistas, originaes, coloridas, intensamente dinamicas.

Tem-se afirmado com uma inconsciencia desconcertante que não possuímos uma architectura propria. Só fasem tal afirmativa aqueles que olhando para os sete seculos da nacionalidade portugesa ficam cégos, os que não teem sensibilidade nem cultura; ou se deixam arastar por indisculpavel parcialidade.

Percorrendo Portugal de Norte a Sul não só encontramos architectura portuguesa, como de provincia para provincia, as edificações se diferenciam entre si, apresentando características, que em paizes mais scientificamente ordenados marcariam estylos definidos.

É necessario saber ver, e de uma vez para sempre perdermos a mania do estrangeirismo, revelador do rebaixamento de character ou de tolo snobismo, quem levam á copia céga do mais que lá fora se faz, sem sequer se atender ao meio, ao clima, ás condições etnicas da raça.

E é tal a preocupação da copia e da imitação que já se alvitrou que se deveria dar neste certame a primasia a um estylo pseudo-europeu, esquecendo que aquilo a que chama europeu não passa de uma moda importa por determinado sector inti-

5/10

(4)

tulado “modernista”, producto hibrido e desordenado do “apóz guerra”.

Se em Sevilha “levámos um critério que conseguiu impor-se ao respeito de todos”, porque não havemos agora confiantes na força que nos dão todos as energias que dia a dia se sentem renascer, palpitar ao nosso sólo bemdito, exteriorizadas em actividades mil, testemunhas incontesteis da nossa imensa vitalidade de mostrar o que somos com e sob arquitectura nossa?

Diz-se que com a Exposição de Paris “pretende-se mas é everiguar como exploram e tratam as suas colonias os paizes que as possuem”. Muito bem, mas porque não se hão-de fazer taes demonstrações no que nos diz respeito, sob tectos genuinamente portuguezes?!

Receia-se que os nossos pavilhões se fossem inspirados “nos estylos nacionaes absolutamente convencionaes (!) e tão pobres de inspiração (!) e de linhas que nunca podiam impor-se á admiração internacional”, nos amesquinhem.

Mas, oiça-se, medite-se a grande lição do sucesso que nos adveio em Sevilha do nosso pavilhão barroco, tão admirado, tão elogiado pelos estrangeiros como manifestação de arte, de particularismo racico.

Diz-se ainda que “ a paisagem e o character de Paris não comportaram numa exposição d’essa natureza qualquer estylo architectonico”, ... Mas em que é que o ambiente de Paris pode ser desfavoravel a qualquer dos nossos estylos nacionaes?! Não está por ventura essa extraordinaria cidade recheada das mais diferentes manifestações do passado, não olha ela sempre com interesse, quando realmente o merecem com respeito e entusiasmo todas as manifestações de vitalidade e de individualisação dos outros povos?

6/10

(5)

E já se pensou na monotonia da exposição se todos os paizes que a ele concorrem na ancia de demonstrar que acompanham a hora presente, se apresentassem escolhendo para as respectivas construções, estylo pseudo-internacional?

Em nosso modo de ver usar para o nosso pavilhão o “sobrio estylo moderno, corrente, usando com mais ou menos variantes de linhas e planos em quasi todos os pavilhões e palacios das exposições de hoje” é um bem seguro meio de darmos bastas provas de abastardamento, de falta de character.

De resto a propria França, apesar da exposição ser “alem de colonial internacional” não segue o chamado estylo moderno o pseudo internacional senão no edificio da entrada.

Enfim nós orientámos os nossos trabalhos convictos inabalavelmente de que acima de tudo e primeiro de que tudo somos portuguezes..... e só depois europeus.....

.....

A parte do programa do concurso que na segunda clausula se refere ás secções de historia, etnologia, metropolitana e commercial, constitui a unica e laconica directriz da nossa representa-

ção. Interpretámos estas trez secções que correspondem a outros tantos pavilhões, como destinadas a albergar a demonstração sintética da colonização portuguesa em trez grandes periodos, a saber:

Primeiro Periodo

Expansão da Raça (descobertas e conquistas)

Segundo Periodo

7/10

(6)

Segundo Periodo

Ocupação (Exploradores, Missionarios e Colonos)

Terceiro Periodo

Exploração (Acção do Estado Administrando, industrializando, educando e instruindo)

E assim concebemos debaixo do ponto de vista architectonico estas trez fases da colonização do seguinte modo:

Historica:-

O grupo que receberá a instalações da secção historica foi projectado em estylo Manuelino porque tal estylo nasceu e floresceu no periodo das descobertas e conquistas. No ambiente por ele oferecido devem caber bem as reliquias historicas mais veneraveis, mais emocionantes do nosso periodo aureo, que documentarão as nossas afirmações de primeiro paiz colonizador que com justo orgulho devemos manter. A planta foi deliniada de forma a harmonisar o seu sentimento patriotico com a historia, em nosso entender dever-se-hia expor n'este pavilhão as tapeçarias de Pastrana, as taboas de Nuno Gonçalves, a custódia de Belem, as cartas de marear, as reliquias dos grandes navegadores e conquistadores, etc. etc., acompanhando toda esta demonstração cultural com deoramas em volume de algumas passagens importantes da época de 500, para mais facil compreensão do publico internacional.

Este pavilhão da secção historica resume-se numa grande "sala" ou "nave" sobre a qual se abre directamente o "portal" de entrada, tendo anexas umas "dependencias" ou "absidiolas".

Estes pavilhão inscreve-se na parte quadrada do terreno. Na parte rectangular projecta-se um "terreiro" vedado no qual se erigirá um monumento alusivo ao periodo das descobertas e conquistas.

8/10

(7)

tas.

A nave será coberta por duas abobadas de berço de penetração recta iguaes aos lados maiores da nave. Os cunhaes da nave serão chanfrados e cobertos tambem de abobadas de berço de diametro igual aos chanfros formando "lunetas" cegas. A nave que tem dimensões para comportar as tapeçarias de Pastrana pode portanto receber quaesquer outros objectos. As abaidiolas forma concebidas para se instalarem deoramas dos factos épicos mais importantes da nossa epopeia de 500 a que atraz nos referimos.

Sendo este pavilhão destinado a expor objecto de alto valor (segundo o nosso modo de ver) e sejam eles quaes forem, a sua construção embora de character provisorio, será incombustivel e tão economica como a construção de madeira e "estafe" desde que se empregue a estrutura de ferro e revestimento de tela metalica embebida em massa de cimento e areia, como se fez em Sevilha.

ETNOGRAFICA:-

O grupo etnografico foi projectado, levando em linha de conta a influencia mosarabe na arquitectura regional do Alemtejo e Algarve; provincias nossas de tão grande semelhança climaterica com o norte de Africa e de cuja arquitectura se pode observar reminiscencias nas antigas construções coloniaes, como tivemos ocasião de observar muito recentemente, como por exemplo na cidade de Benguela.

Belo seria que se pudesse, se não fosse a exiguidade do terreno que atrofia toda e qualquer ideia, delinir a parte urbana de uma herdade Alemtejana, o "MONTE" que mobilada e decorada com os elementos etnograficos que podessemos alcançar, desse a noção exacta

9/10

(8)

e pitoresca das manifestações materiaes do nosso colono e dos povos sob o nosso dominio. Dar-se-hia d'esta forma mais interesse á exposição dos objectos etnograficos evitando-se-lhes um ambiente de museu que se torna um tanto fastidioso visitar.

Este pavilhão é constituido por uma "sala" ou "nave" de planta quadrada tendo uma galeria em toda a volta. O Acesso á nave é feito por um pequeno vestibulo coberto por uma terraço.

Do vestibulo partem duas escadas de caracol por dois torriões lanteraes que comunicam com uma galeria no primeiro pavimento. A nave é coberta por uma cupula cilindrica.

N'este pavilhão deverá expor-se alem dos objectos etnograficos, dois bustos de exploradores, que poderão ser Capelo e Ivens nos dois nichos da galeria da planta terrea, conforma se observa na planta.

METROPOLITANA E COMMERCIAL:-

Este grupo foi projectado em arquitectura Pombalina um tanto ou quanto enriquecida mesmo um pouco barrôca, embora interpretada por uma forma moderna. Escolhemos este estylo das forças vivas do paiz e a ultima das expressões architectonicas nacionaes.

N'ele pensámos que iria bem em toda a documentação referente á administração financeira e economica, á orientação do Estado sobre a assistencia, sobre a educação, e instrução, emfim do aproveitamento das nossas coloniaes, exteriorisadas em graficos pictoricos, estatisticos, modelos em volume, deoramas etc.

Este pavilhão compõe-se do seguinte:-
Vestibulo de entrada á semelhança dos "pavilhões de fresco".

10/10

(9)

De forma octognal, e coberto por um texto de apainelados em cupola, teria as paredes revestidas com um "lambriel" dos nossos caracteristicos azulejos. D'este vestibulo se comunicaria para dependencias de adminsitração e para a grande sala de exposição. Ésta sala seria completamente destituida de decoração. Para desafoço das dependencias haveria varandas cobertas de toldos que amenisariam a incidencia directa dos raios solares quebrando a temperatura e a luz. Obter-se-hia assim uma réplica das construções coloniaes.

.....

As peças desenhadas que apresentamos e que compõem os ante-projectos, são tanto quanto possível suficiente para se fazer a leitura da sua concepção geral e disposição interna, visto que não apresentamos os córtes, por disposição das bases do concurso, muito embora os tivéssemos elaborado por serem indispensáveis á concepção de um projecto. Alongámo-nos por isso em por-menores n'esta memória para suprir em parte a falta dos córtes.

E resta-nos afirmar mais uma vez que concorrendo a este concurso fizemos obra com caracter nacional não só por ser condição expressa do programa oficial do concurso, mas também pela orientação que entendemos dever ser dada ás nossas representações internacionais.

Não só desejamos um PORTUGAL MELHOR, anciamos com toda a nossa alma um PORTUGAL que seja Portuguese!

Nº11 Memória descritiva do terceiro classificado, da autoria de Carlos Ramos e Adelino Nunes. Fonte: AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37, "Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris"*.

1/2

EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL E COLONIAL DE PARIS

Memoria descritiva

O ante-projecto de que apresento memoria descritiva procura justificar com rapidês, sem prejuizo da necessaria clareza e individuação, o pensamento dominador que o inspira, a idea que procura traduzir, porquanto nem o prazo imposto permitiria outra coisa, nem seria possivel anteciparmo-nos entrando em pormenores que só o estudo ulterior, definitivo, feito na sua altura, pode indicar integral minuciosamente. A forma e a extensão do terreno concedidas pelas entidades dirigentes da futura Exposição Colonial de Paris ás instalações portuguesas condicionam, muito naturalmente, a distribuição do agrupamento dos nososs pavilhões, constituindo não pequenas dificuldades a que procede da completa ausencia de um programa e que devam submeter-se as divisões internas das instalações portuguesas.

Procuramos agrupar estas para um e outro lado de um eixo com a direção aproximada nordeste sudoeste, indo esta ultima extremidade dar ao desembarcadouro do lago Daumnesnil do Parque de Vincennes.

Esta orientação geral das construções que compõe o nosso ante-projeto baseia-se nos dados topograficos que reputamos mais recentes – (3 de Abril de 1930), de entre as remetidas ao nosso comissariado.

Em conformidade com esses dados, agrupamos para um e outro lado do eixo referido, extremo nordeste, os dois pavilhões correspondentes ás secções comercial e etnografica, sendo forçados em face daqueles dados, a distribuir em dois corpos a instalação historica que assim fica constituida, a um lado daquele eixo por duas dependencias ligadas por uma galeria e do outro lado, por um pavilhão de menores proporções formando um edificio autonomo.

A justificação deste modo de ver resalta do exame dos dados topograficos e da area que tem de ocupar o conjunto das instalações.

O caracter geral destas, como se pode ver da sumaria descrição que segue, é tipicamente nacional, predominando na secção historica, o nosso manuelino; na etnografica, as nossas modalidades architeticas dos seculos XVII e XVIII; e na secção comercial, uma fusão modernisadas de elementos variados que se procura unificar num todo que não destroe das nossas tradições artísticas, nem do objectivo especial deste pavilhão.

O pavilhão da secção historica que se erige no extremo sudoeste do eixo que tomamos e que já nos referimos, á sua esquerda para quem parte do lago de Daumesnil, procura recordar, numa apertada sintese, o periodo aureo dos descobrimentos portuguezes. A sua planta é um octogno inscrito num quadrado tendo a construção octognal por fim recordar a actividade Henriquina e a fama dos homens de mar da epoca anterior ao Mosteiro e Templo dos Jeronimos.

As faces desta torre octogonal são alternadamente rasgadas por portas excepto pelo lado do quadrado circunscrito, adjacente a um macisso do Parque de Vincennes e consequentemente inacessivel ou quasi. A meio dos outros tres lados do quadrado e em correspondencia perfeita com o meio de outras tantas faces do octogono, levantam-se tres esta tuas, a do Infante D. Henrique denominado precisamente o lado que pode considerar-se a fachada principal, a de Vasco da Gama

e a de Pedro Alvares Cabral. Nos dois vertices da fachada principal, a de Vasco da Gama e a de Pedro Alvares Cabral. Nos dois vertices do quadrado que limitam a face principal da torre, erguem-se dois padrões como tantos dos que os navegadores portugueses levantaram mundo em fora e com que nomeadamente balisaram as costas africanas ao longo das quaes singraram os navios que deviam levar-nos á India. E assim, este pavilhão torreado pretendeu, no seu simbolismo singelo e sugestivo erguer-se ali no vestibulo das nossas instalações coloniaes como um verdadeiro templo levantado a essa gloria portugueza preludiada no admiravel movimento da nossa independencia pela figura colossal de Nuno Alvares cujo vulto, austero de guerreiro e asceta. lá está a imprimir o seu cunho nas duas sub-seccões da instalação historica a que se procurou imprimir á tonalidade gotica especial do nosso admiravel monumento da Batalha.

Do primeiro, Pavilhão A, daremos apenas um dos alçados, aquele que consideramos o “principal”, elemento mais do que suficiente para se poder ajuizar, dada a forma regular da sua planta, de todas as sua faces.

2/2

II

(continuação)

Do segundo, Pavilhão B, daremos tambem aquele que consideramos principal e que em relação no eixo da nossa representação fica situado em frente do primeiro, equilibrando assim a secção historica que constitue por assim dizer a “porta de entrada” para a representação portugueza.

A secção etnografica – (Pavilhão C) – representada por um pavilhão unico no qual preominam, como dissémos, as nossas modalidades arquitetonicas dos seculos XVII e XVIII, terá a decora-lo, no seu alçado principal, duas venerandas figuras de missionarios e ainda, sobre o azulejo que reveste a parede exterior, senas da vida colonial que constituem outros tantos documentos que possam interessar á etnografia.

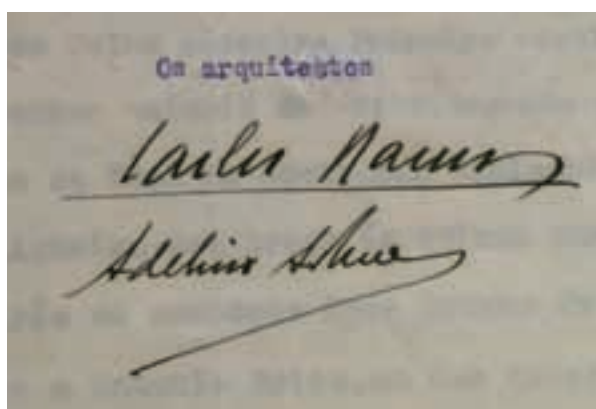
Da leitura da planta e do exame aos elementos arquitetonicos que constituem o alçado que apresentamos, facilmente se conclue o que possam ser as outras fachadas. Convem porém chamar a atenção sobre a existencia, na fachada posterior, de um pateo aberto a noroeste provocado pela existencia naquele local de uma arvore e que ocasiona a inclusão de um dos elementos mais tipicos daquela epoca, ou seja o vão triplo de balaustrada em pedra.

Do (Pavilhão comercial D) daremos apenas o seu alçado principal dentro das suas linhas sobrias que consente com facilidade, como de resto sucede em todos os outros a reconstituição das outras fachadas.

Sobre emprego de materiaes é evidente que qualquer deles pode ser construido utilizando, de preferencia, como reza o artigo 6º do programa do concurso, a madeira, para as paredes, e o fibro-cimento para as coberturas.

Os architectos

(Carlos Ramos
Adelino Nunes)



Os architectos

Carlos Ramos

Adelino Nunes

Nº12 Memória descritiva do classificado em mérito absoluto, da autoria de Álvaro Machado
Fonte: AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37*, “Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris”.

1/2

Memória Descritiva

A publicação do programa do concurso de ante-projectos destinados aos pavilhões a construir em Paris no recinto da Exposição Colonial e Internacional, provocou alguns artigos sobre o “caracter nacional” que o mesmo programa exige.

As duas idéas n’eles defendiam parecem-nos justas e não as achamos incompatíveis. – Assim pensámos, assim orientámos os nossos estudos.

Afigura-se-nos que o pavilhão destinado á secção histórica deve marcar a epoca mais brilhante da Historia Portuguesa.

A exposição é colonial. – E, quem negará que essa época é a de D. Manuel? – Parece-nos quasi obrigatorio recordar n’uma exposição colonial esse periodo grandioso da nossa Patria. –

A Torre de Blemé adaptava-se perfeitamente á nossa idéa, não só por nos parecer apropriado a guardar os nossos feitos de guerreiros audaciosos e colonisadores; como tambem por ser um belo exemplar de architectura d’aquelle periodo.

Baseámos portanto a composição architectonica do pavilhão destinado á secção historica n’esse belo monumento.

Quanto aos outros dois pavilhões, não haveria razão para desprezar a architectura que novos materiaes e novos processos de construir teem conduzido os architectos a adoptar.

Portugal como qualquer outro paiz tem forçadamente a sua expressão architectonica. Conciliar as exigencias do clima, e as exigencias de uma exposição colonial com os novos processos de construir constituiu o nosso esforço ao estudar o ante-projecto dos dois pavilhões destinados ás secções “etnografica”, – metropolitana e comercial.

A superficie obtidas pelos diferentes pavimentos, corresponde inteiramente á superficie exigida pelo respectivo programa.

2/2

O pizo do primeiro andar dos pavilhões lateraes ofereciam certas dificuldades de execução se tivéssemos de seguir rigorosamente o ante-projecto visto não indicar-mos outros pontos de apoio alem das paredes. Fizemo-lo porem assim porque n’um projecto definitivo e com indicações concretas sobre as divisões interiores, essas pequenas dificuldades deveriam desaparecer.

Certamente outras deficiencias apresentará o nosso ante-projecto que só um estudo ponderado poderá evitar.

N’aqueles salões haveria uma galeria destinada á exposição de objectos que exijam melhores condições de isolamento e que seria aproveitada para dár acesso a miradouros ou mirantes que interessam sempre aos visitantes.

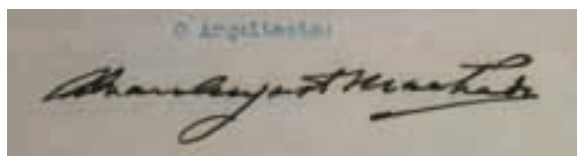
A ornamentação do pavilhão central executar-se-hia pelos processos economicos que nestas condições são habitualmente usados.

Finalmente julgamos ter feito a discrição e justificação suficientes para um ante-projecto.

LISBOA 23 de Julho de 1930

O Architecto:

(Álvaro Machado)

A photograph of a handwritten signature in dark ink on a light-colored paper. The signature is cursive and appears to read 'Álvaro Machado'.

Nº13 Memória descritiva do classificado em mérito absoluto, da autoria de Ferreira da Costa. Fonte: AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37, "Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris"*.

1/2

Exposição Internacional e Colonial de Paris

Pavilhão de Portugal

Secção historica

Memoria descriptiva

Esqueleto de madeira: – secção, as que o calculo indicar, segundo os esforços a que cada peça tenha de trabalhar.

Revestimentos; Exteriores, estuque armado e endurecido.

Interiores: Estafe simples.

Pavimentos: Soalho, coberto com corticite, ou outro material que dê o mesmo resultado e aspecto.

Escadas: Para a galeria do 2º pavimento, se possivel, executada com madeiras da metropole e colonias.

Cobertura; Fibrocimento canelado, côr vermelha

Todos os vãos de luz serão defendidos com chapa de vidro

As carpintarias de limpos serão executadas

2/2

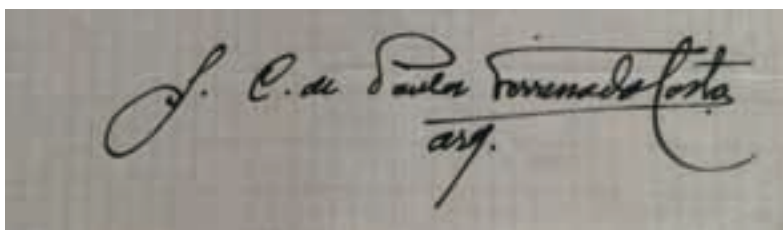
com madeiras das Colonias, se possivel, e applicadas segundo a sua cobertura, tirando-lhe todo o partido decorativo que possam ter.

Todas as fachadas imitarão cantaria lioz branca e corada

Os paineis de azulejo serão ilustrados, representados factos historicos.

As estatuas serão escolhidas de entre as que se tenham realisado sobre individualidades historicas, muito principalmente por feitos praticados nas colonias, ou que para engrandecimento destas tenham concorrido.

(J. C. de Paula Ferreira da Costa
arq.)

A photograph of a handwritten signature in dark ink on a light-colored, slightly textured paper. The signature is written in a cursive, flowing style. It reads 'J. C. de Paula Ferreira da Costa' followed by 'arq.' on a new line. The signature is enclosed in a faint rectangular border.

Nº14 Memória descritiva do classificado em mérito absoluto, da autoria de Rogério de Azevedo. Fonte: AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37, "Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris"*.

1/4



(BALTHAZAR DE CASTRO
E
ROGÉRIO DE AZEVEDO
ARQUITECTOS
PORTO)

Pavilhões Portuguezes na Exposição Internacional e Colonial de Paris

— Concurso para o ante-projecto —

MEMORIA

O presente ante-projecto destinado á exposição Internacional e Colonial de Paris, occuparia todo o terreno destinado a Portugal; se bem que na planta topografica fornecida houvesse a designação de dois terrenos á escolha dos concorrentes, o programa do concurso deixou-nos exitantes por pedir caracterisadamente tres pavilhões com a superficie aproximada de 700 m2 quando cada um dos dois terrenos a escolher accusava essa area.

Resolvemos então estender a construção sem mais preocupação do que as de occupar a superficie em tres pavilhões; para isso ainda tivemos que pôr m andar central.

Os laterais seriam amplos e ligados por uma galeria formando um pateo.

No primeiro andar do pavimento central haverá uma secção aproveitada para qualquer serviço de festas, se fosse necessário, quando não, seriam amplo formando cúpula.

N'esta solução, embora sacrificassemos um macis-

2/4

so de arvores demos a forma chanfrada nos cantos da frente para aproveitarmos o macisso exterior como se pode verificar na planta topografica junta.

Pavilhões Portuguezes na Exposição Internacional e Colonial de Paris

— Concurso para o ante-projeto —

MEMORIA

Só depois de lermos n'uma correspondencia de Paris n'um dos jornais de Lisboa que as arvores não podiam ser sacrificadas, nos vimos na necessidade de fazer outro estudo adaptado unicamente aos dois terrenos destinados a Portugal.

Nos dois terrenos estudamos apenas dois pavilhões; seria um d'um pavimento apenas, e outro de dois.

O de um pavimento destinamo-lo a secção historica e o de dois a secção metropolitana e commercial, designados respectivamente pela letras B e A.

O pavilhão B cujo terreno irregular estudamos de modo a conseguirmos uma solução agradável e completa teria um ante-vestibulo de entrada feito em arcadas e abobadas. Teria uma galeria central em cupula formando hall e dois motivos laterais ligados por colunas alem d'um salão amplo para divisões posteriores; teria duas pequenas salas destinadas a serviços e uma outra destinado a W.C.

4/4

A luz nos salões de exposição seria de cima.

O pavilhão A cujo motivo de entrada é baixo teria uma galeria em arcadas na frente. Teria tambem uma cupula central ligando em galeria os dois pavimentos rez-do-chão e primeiro andar, havendo ainda duas escadas para o primeiro andar.

No rez-de-chão haverá dois salões laterais um destinado exclusivamente a exposições e o outro menor a conferencias na hipotese de ser necessario.

Nº15 Memória descritiva do classificado em mérito absoluto, da autoria de Norte Júnior. Fonte: AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37, "Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris"*.

1/2

MEMORIA DESCRITIVA DOS ANTES-PROJETOS DOS PAVILHOES DA EXPOSIÇÃO COLONIAL DE PARIS

Os presentes ante-projetos segundo o programa do concurso, compoem-se de plantas e alçados principaes à escala de 0,01 por metro.

O ante projeto nº 1 para a instalação Historica, tem dois pavilhões ocupando estes uma area de 721 mq.

O ante-projeto nº 2 para a instalação da Secção Etnografica tem um só pavimento e ocupa uma area de 603,50 mq., e o ante-projeto nº 3. para a instalação da Secção Metropolitana e Comercial de um só pavimento ocupa uma area de 730 mq.

Segundo o programa estes edificios serão de construção ligeira empregando-se madeira nas suas paredes e algum ferro em especial nas prumadas pela responsabilidade das coberturas.

Os paramentos exteriores e interiores serão em estuque e estafe. Os pavimentos serão de sôlho encerado e em xadrêz de pedra serrada algumas divisões segundo a indicação das respectivas plantas.

O atrio do pavilhão nº 3 será feito com mosaico calcetado à portuguesa.

As coberturas serão feitas com zinco sobre ripa e pintado.

O estilo d'estes edificios é inspirado na época de D. João V. e Pombalina.

Os pavilhões nº 1 nº 3 levarão estaturas de homens celebres

2/2

cujos feitos se relacionem com as nossas colonias.

Os azulejos que decoram as fachadas serão verdadeiros ou pintados a frêsko, segundo a verba.

As plantas não teem designação nas suas divisões como está expresso no programa.

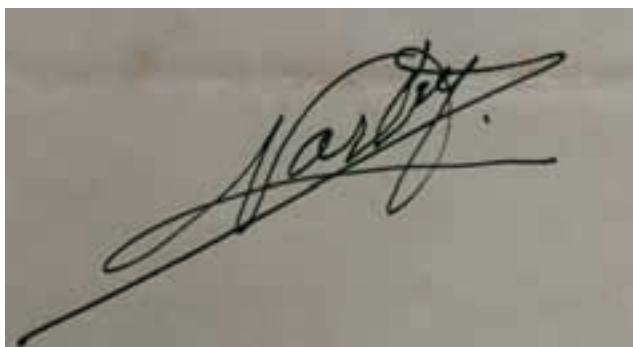
A caixilharia será de madeira pintada.

As paredes d'estes pavilhões serão rematadas por beiraes à portuguesa.

Cada pavilhão terá nas suas fachadas a palavra Portugal.

A construção e decorações d'estes pavilhões, foram estudadas em harmonia tanto quanto possível com a verba de 2.000.000\$00 indicada no programa do concurso.

(Norte Júnior)

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'Norte Júnior', written in a cursive style on a light-colored background.

Nº16 Memória descritiva do classificado em mérito absoluto, da autoria de Victor Piloto. Fonte: AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37, "Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris"*.

1/4

Exposição Internacional e Colonial de Paris

Memoria descritiva dos pavilhões apresentados

Os projectos que acompanham esta memoria, certamente se revestem de uma fraca apresentação, devida sem duvida alguma ao limitado espaço de tempo que nos foi conhecido para a sua elaboração.

Eles são apresentados sob a forma de ante-projecto e por consequencia sujeitos, como todos os ante-projectos, a um estudo demorado do detalhe, quer nas fachadas quer nas plantas, detalhes estes que, de maneira nenhuma poderão alterar a sua linha estrutural.

Assim considerados, poder-se-hão admitir algumas incorreções de desenho, de tom geral, de aspecto, de que, repetimos, o curto limite de tempo foi o verdadeiro causador.

Os projectos referem-se a trez pavilhões, destinados conforme indica a clausula 2ª do concurso ás secções: Historica, Etnografica, Metropolitana e Comercial.

Esta mesma clausula indica que o estilo em que devem ser construidos terá o character nacional.

Assim, como character nacional dois estilos apenas se impoem: Manuelino e D. João V.

Quando no nosso paiz se refere ás descobertas e grandeza do nosso império colonial, quanto ás reminiscencias da nossa Historia sobre as suas passadas grandezas, tudo ficou genialmente marcado em monumentos, cujo character retintamente nacional é o manuelino.

Sendo a exposição puramente colonial, julgamos que o

2/4

estilo e character que se impoem para a elaboração dos projectos será certamente o estilo nacional, adoptados para tudo que se refere, entre nós, ás nossas colonias, isto é, o estilo manuelino, porquanto o estilo D. João V, dominante tambem no nosso paiz em epoca posterior, nunca interpretou a nossa Historia na parte em que se refere ao nosso dominio colonial e marcou acentuadamente o periodo da nossa decadencia.

Embora o estilo D. João V seja um dos que mais facilmente possa ser trabalhado com exito, nós preferimos, como fizemos, encontrar a solução do problema proposto dentro do estilo manuelino.

O pavilhão principal, destinado á Secção historica, foi aquele que mais prendeu a nossa atenção e no qual se mantem a rigor a pureza do estilo empregado.

Compõe-se, como o desenho indica, de duas alas laterais, ligadas por uma arcaria aberta formando um todo architectonico, pretendendo dar-se para fundo da arcaria, o que de facto existe no conjunto de arvores que a planta fornecida indica.

Este pavilhão gosa da propriedade da sua instalação, porque é visivel, tanto do arruamento destinado ás instalações de Portugal, como do lago, para o qual deita uma das fachadas.

Nunca em outro estilo, este pavilhão poderia apresentar a beleza que o estilo manuelino impõe junto de agua, não só pelos motivos maritimos que o compõem, mas ainda pela sua expressão architectonica.

As estatuas que ladeiam este pavilhão serão dos nossos navegadores e colonisadores.

Neste, como em todos os outros pavilhões, as retretes e os urinoes serão colocados debaixo das escadas.

O pavilhão que se destina á Secção Etnografica tem o seu local proximo dos pavilhões da Historia e é, como todos, manuelino tambem, embora nas suas linhas gerais se pretendesse invocar reminiscencias da nossa passagem pelo oriente.

A planta deste pavilhão, em virtude de terreno que foi dado para a sua instalação, é assimétrica, sendo no entanto regular bastante para que a sua construção seja facilitada.

O terceiro pavilhão, destinado á Secção Metropolitana e Comercial, é, de uma maneira geral, o mais simples em ornamentação arquitetónica.

No entanto a sua parte central é a de todas a mais cuidada, por se destinar á Metropole e as suas componentes laterais são quais que francamente lisas, dentro do mesmo estilo, pois se pretendem dar a impressão verdadeira do fim comercial a que se destina.

A estatua central será a do Infante D. Henrique e inferiormente existem dois grupos que deverão representar as nossas relações com as colonias.

A planta é, como o desenho indica, absolutamente regular, sendo as alas laterais, tão livres quanto possível, não só para se destinarem a exposições mas ainda a secções de venda.

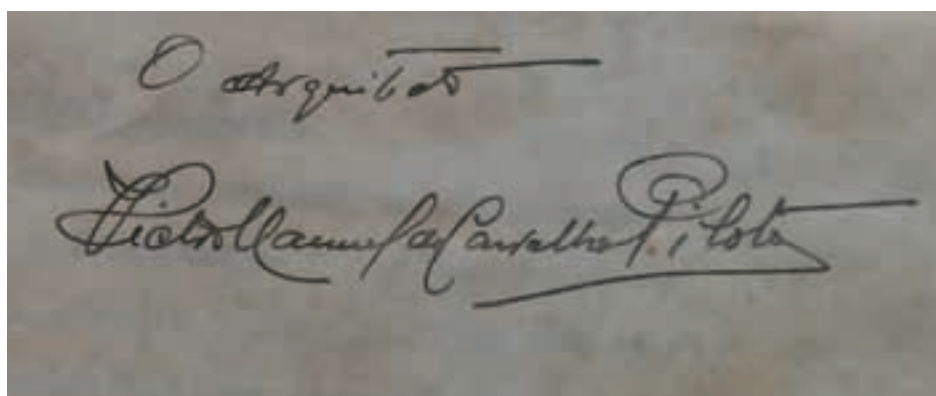
Todas as plantas estão em conformidade com a clausula terceira do concurso, de forma a poderem receber as divisões internas que o jury oportunamente designar.

Toda a construção destes pavilhões será feita em ma-

deira e estafe, as coberturas em fibro-cimento, as ornamentações em gesso, e as estatuas em gesso e patinadas, ou em cimento, conforme as necessidades da construção.

Lisboa, em 23 de julho de 1930

(Victor Manuela Carvalho Piloto)



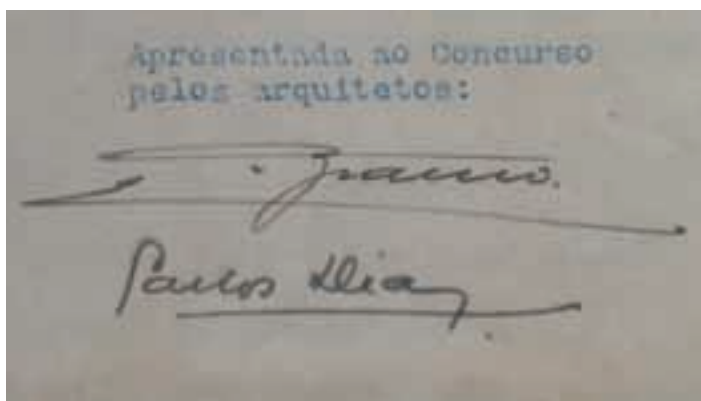
O arquiteto
Victor Manuela Carvalho Piloto

Nº17 Memória descritiva do classificado em mérito absoluto, da autoria de Cassiano Branco e Carlos Dias. Fonte: AHU, *Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Paris-Serviços Gerais e de Manutenção-Procº 37*, “Concurso para o ante-projectos dos Pavilhões Portugueses na Exposição Internacional e Colonial de Paris”.

1/4

MEMORIA DESCRITIVA
dos
Ante-projectos dos Pavilhões destinados á Representação Portuguesa na
Exposição Internacional e Colonial de Paris

Apresentada ao Concurso pelos architectos:
(Cassiano Branco
Carlos Dias)



2/4

Memoria Descritiva
dos ante-projectos da representação portuguesa na
Exposição Internacional e Colonial de Paris

Na elaboração do estudo dos três ante-projectos da representação colonial portuguesa na Exposição Internacional e Colonial de Paris, respeitaram-se integralmente as disposições das clausulas publicadas pelo respectivo comissariado em 2 de Julho de 1930.

Em face da planta topografica facultada aos signatarios, verificou-se a necessidade de adaptar as plantas dos três pavilhões, de forma a satisfazêr não só a clausula segunda das bases do concurso que determina a area de cada pavilhão – aproximadamente 700 metros quadrados – mas tambem o arranjo architectonico das fachadas de forma a constituirem, nas suas diferentes applicções, e nos seus mesmos detalhes, uma peça perfeitamente homogenea.

Ainda, respondendo á condição expressa na mesma clausula, que impõe a adopção de um caracter architectonico nacional, resolveram os autores escolher para a estilisação dos pavilhões a forma decorativa denominada: Manuelina, como a mais representativa daquela

epoca em que Portugal lançou imorredouramente as bases do primeiro imperio colonial do mundo.

Assim, em cada um dos elementos que decoram as fachadas, se procurou imprimir nota da grandêza do nosso passado, deixando para os interiôres a afirmação do que tem sido o nosso esforço para a civilização – a nota menos espiritual, mas mais humana, que será a exposição propriamente dita, somatorio magnifico dos sacrificios de tantas gerações de heroicos portugueses.

3/4

Distribuição dos Pavilhões

I

Secção Histórica

– Os autôres, entenderam que a Secção Historica, bem caberia no Pavilhão Principal –ou pavilhão de Honra- que é formado por um elevado côrpo central, de forma a dominar, na medida do possivel, toda a exposição, o arranjo arquitetônico desse côrpo central tem por base a ampla porta, que será sobrepujada por um friso constituído pelos escudos das nossas principaes possessões; sôbre esse friso, m rasgamento a toda a altura formará a grande lanterna do edificio, em cuja cimalha se ostentará o escudo português da epoca das descobertas, encimado pela esfera armilar.

Ladeado o côrpo central, ficará um claustro em que rigorosamente se observavam os preceitos do estilo escolhido, formando no interiôr um conjunto de três salas, afora as outras dependencias destinadas serviços administrativos.

II

Secção Etnografica

– O segundo pavilhão, destinado á Secção Etnografica, é constituído tambem por um côrpo mais elevado que forma o arranjo lateral esquerdo, e por uma galeria que o liga á grande sala situada no extremo direito. A fachada é constituída por uma expressão arquitetônica propositadamente sobria, sendo porém animada pelos braços coloniaes que ali desempenham um alto papel decorativo.

III

Secção Metropolitana e Comercial

– O terceiro pavilhão, diferindo completamente, nas suas linhas geraes, dos anteriôres, obedece contudo em todos os seus detalhes, ao mesmo estilo e forma adotada. No seu côrpo central possui um grande rasgamento que interiormente é servido pela galeria circundante, cujo acêsso é feito por uma escada de dois ramos. Aparte as dependencias destinadas a serviços internos, possui este pavilhão seis salas.

4/4

Fundações

– É desconhecida dos autôres a naturêza dos terrenos escolhidos, mas tratando-se – de uma maneira geral – de construcções extremamente leves, consideráram suficiente uma ligeira fundação de alvenaria, assente sôbre forme, apenas reforçada nos côrpos principaes dos edificios.

Natureza dos Materiaes a aplicar

– Procuraram os autôres cingirem-se ao mais rigoroso espirito de economia dada a curta vida das edificações. Os três pavilhões serão portanto constituídos por esqueletos de madeira revestidos interior e exteriormente de malha metálica (rede vulgar) envolvida por estôpa e gesso, sobre o qual serão colocados todos os motivos ornamentaes, também em gesso moldado.

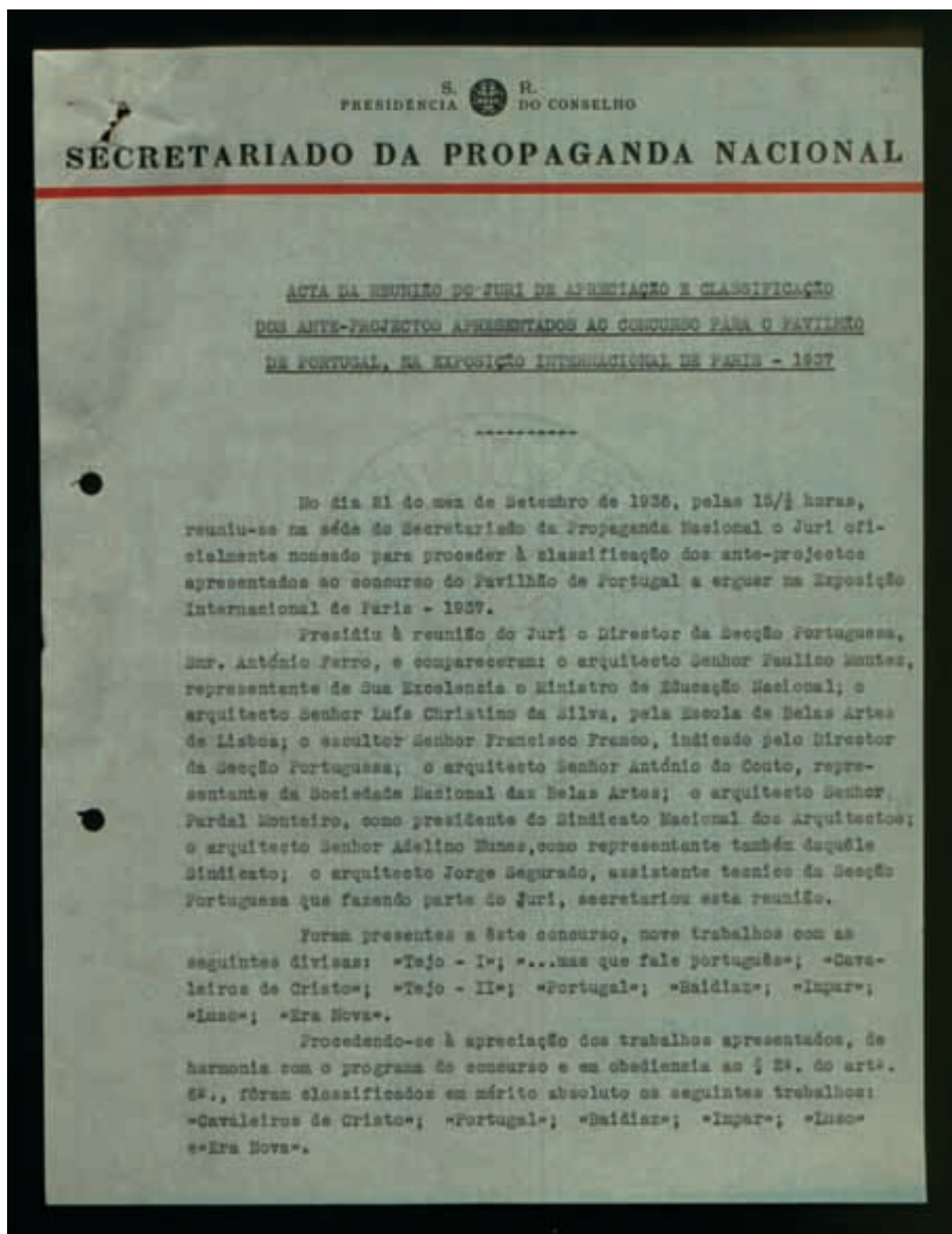
Em certas secções, a madeira, poderá sêr, convantagem económica substituída pelo ferro, preferencia que facilmente um estudo mais profundo nos seus varios detalhes determinará. As coberturas serão em chapa de fibro-cimento – uralite, ardezite, eternit, etc – forrado interiormente por madeira.

Decorações interiores

– Na parte interior, as paredes dos pavilhões, levarão panneaux de azulejos e pinturas a óleo, decorativas e alegóricas á nossa acção de povo colonisadôr constituindo por assim dizer, o documentario artistico dessa acção. Taes trabalhos não podem têr o caracter precario de todas as outras applicações, já que pedem, e devem sêr, utilizadas como propaganda colonial, quando fiada a exposição, quer em Lisboa – ou logar proprio – quer como elementos a aproveitar a futuros certamens.

Custo dos Pavilhões

– De harmonia com a clausula 4ª, o custo calculado para os trez edificios, incluindo as decorações fixas, está dentro da verba fixada de dois mil contos.



SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

E.

Em seguida fez-se a classificação em mérito relativo a qual deu o seguinte resultado: Para primeiro classificado foi escolhido por unanimidade o ante-projecto com a divisa «Baidiaz»; para segundo, o trabalho com a divisa «Portugal» e para terceiro, o trabalho designado pela divisa «Impar».

Resolveu ainda o Juri atribuir menções honrosas aos trabalhos com as divisas: «Luso» e «Cavaleiros de Cristo».

Abertos os subscritos dos concorrentes premiados, verificou-se que à divisa «Baidiaz» corresponde a autoria do architecto sr. Francisco Keil do Amaral; à divisa «Portugal» a autoria do architecto sr. Antonio Maria Veloso Reis Camelo; à divisa «Impar», a autoria do architecto sr. Artur Simões da Fonseca.

O vogal do Juri, sr. architecto Pardo Monteiro, presidente do Sindicato Nacional dos Architectos, pede que fique consignado nesta acta o seguinte:

«Como membro d'este Juri na qualidade de presidente do Sindicato Nacional dos Architectos peço que fique consignado na acta o seguinte: o S. N. A. exprime a S^a. Excellencia o Senhor Presidente do Conselho e a S^a. Excellencia o Senhor Ministro dos Negocios Estrangeiros o seu reconhecimento por terem decidido que Portugal não deixasse de se representar na Exposição Internacional de Paris de 1937.

A S^a. Excellencia o Senhor Director do Secretariado da Propaganda Nacional, a quem foi confiada a direcção dessa representação, felicita pela forma patriótica como tem diligenciado recuperar o atraso com que nos apresentamos a face certeira de arte.

O S. N. A. que diligenciou conseguir, em tempo oportuno, que, contra os habitos do passado se tomassem decisões a tempo e horas de modo a permitir que a representação portugueza nessa exposição se preparasse metódicamente aproveitando-se assim uma occasião excepcional para dar ao mundo uma demonstração, tão grandiosa

quanto possível, do actual momento histórico da nacionalidade, declara-se à disposição incondicional de S. Ex.^a o Director da representação portuguesa para lhe dar toda a colaboração de que necessitar naquele sentido.

As condições excepcionalmente difíceis do programa que deveria ser resolvido em tão curto prazo afastaram d'este concurso muitos architectos prejudicando assim a larga concorrência que o caso requeria, mas, a-pesar-de tudo, este Sindicato regozija-se pelas qualidades artisticas de alguns dos trabalhos apresentados e ainda pela circumstancia de, pela primeira vez, em Portugal, um concurso publico de architectura ser fulgado, como sempre desejou a corporação que representa, por uma franca maioria de architectos. "

O Sr. architecto, Antonio do Couto, vogal do Juri pede que se exare na acta, o desejo da Sociedade Nacional de Belas Artes para que na decoração do Pavilhão de Portugal haja a maior representação possível, compativel com a verta respectiva de trabalho de artistas portuguezes de escultura e pintura.

Considerando o Juri, terminados os seus trabalhos, deu por finda a sua missão.

Secretariado da Propaganda Nacional - Secção Portuguesa na Exposição Internacional de Paris de 1937.

O Director da Secção Portuguesa

Antonio Seno

o Representante de Sua Excelencia O Ministro de Educação Nacional

Francisco Xavier

o Representante da Escola de Belas Artes de Lisboa

Luís António de Sá

SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

4.

O Artista indicado pela Director da Secção Portuguesa

Francisco Franco

O Representante da Sociedade Nacional de Belas Artes

António de Santa

O Presidente do Sindicato Nacional dos Arquitectos

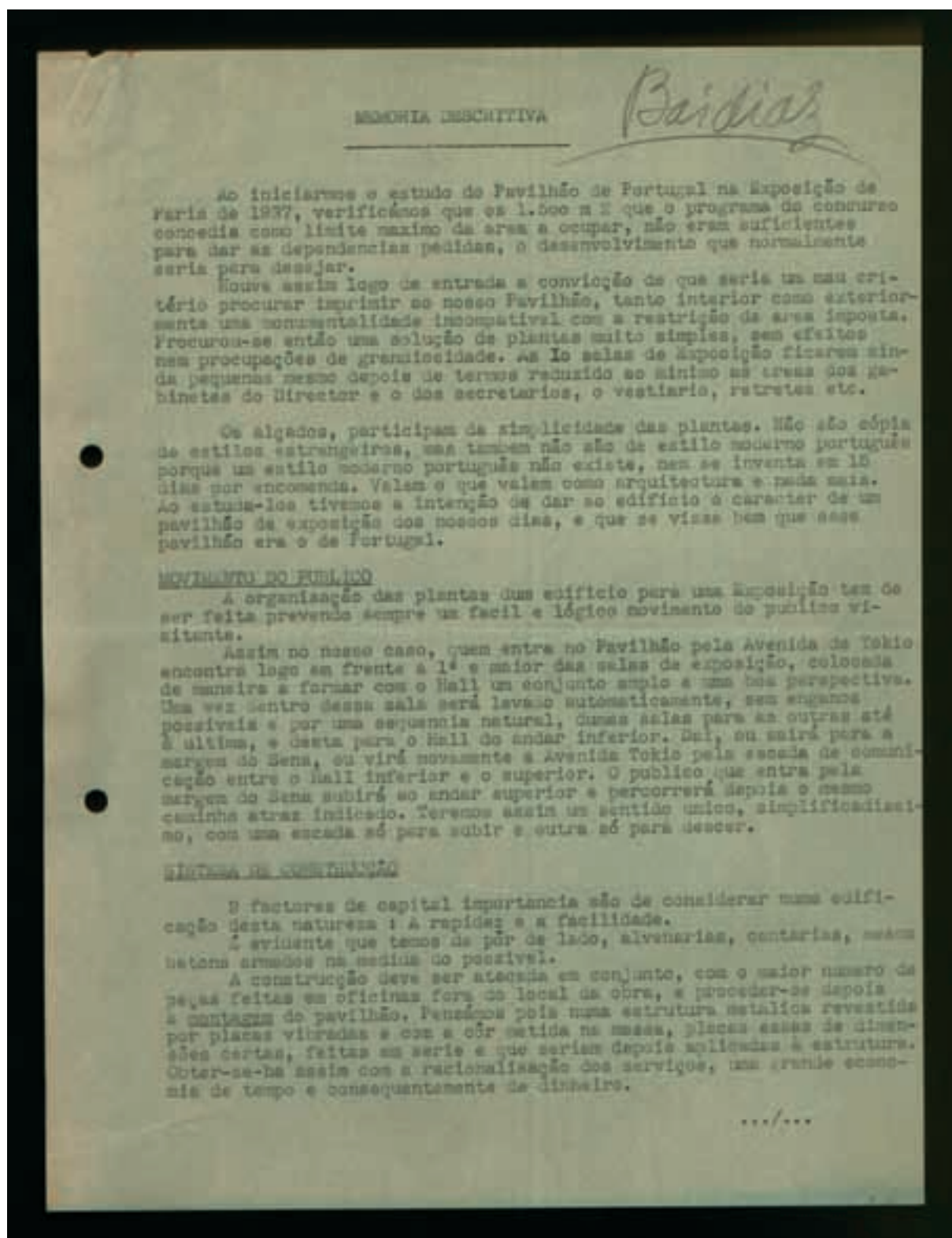
António de Santa

Representante do mesmo Sindicato

Adelino Silva

Assistente Técnico da Secção Portuguesa

João Sampaio



.../...

SALAS DE EXPOSIÇÃO

Seria absurdo procurar neste ante-projecto, dar uma arrumação definitiva a estas salas, sem termos para isso os elementos necessários. Só depois de se saber as certas quais as que devem ter maior importância o que se temia meter dentro delas, como se pensa decorá-las etc. se poderá proceder conscienciosamente a esse estudo. Limitamo-nos por isso a apresentar agora um exemplo do que pode ser essa arrumação. As duas grandes zonas livres do r/c e do 1º andar poderiam depois ser divididas contra modo, se se julgasse necessário, e isso feito evidentemente de acordo com os decoradores.

DEPENDÊNCIAS VARIAS

Para que as salas de exposição não ficassem dum tamanho ridiculo, reduzindo todas as outras dependências a um mínimo razoável. Mesmo assim excedendo alguns metros quadrados a area limite concedida. Fixemo-lo conscienciosamente, porquanto orçamos um piso intermedio entre parte do 1º andar e do 2º, que nunca poderá ser contada para efeitos de orçamento como um piso vulgar. Assim a escada que lhe dá acesso já existia, é a mesma que leva ao andar de cima. As paredes, as janelas etc. já existiam também. O aumento do custo da construção reduz-se pois apenas ao preço dos pavimentos e dumas simples divisórias e não é logico portanto que se conte essa area do mesmo modo que a dos outros pisos.

As retratos foram collocadas perto da Direcção, a sala da recepção e o Hall do 1º andar. No 2º andar foram feitas para servir as secretarias da Direcção para receber pessoas de maior importancia os mandantes, secretarias etc.

No Hall da Avenida de Tokio ficam os serviços de informação. Procurou-se evitar as classificações gabinetes, com uma sala de emprego e um gabinete. No 3º andar aproveitou-se o esboço da escada para arrumação de atendimento de pessoas etc.

DIVISA "baldias"

Concetti D. L.

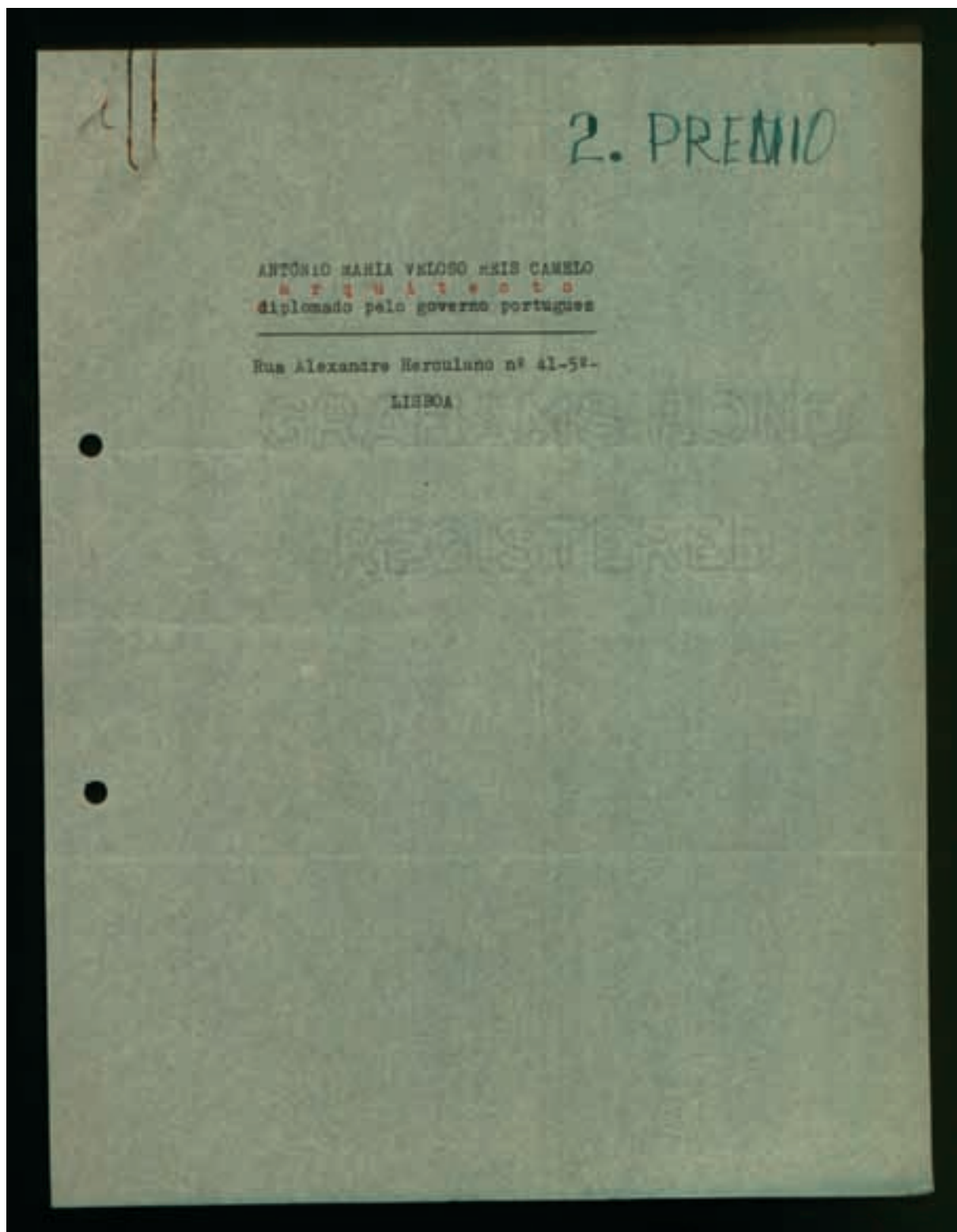
Relação das peças apresentadas para a exposição do Ante - projeto
do Pavilhão de Portugal na Exposição de Paris 1977.

- 1 grade com as plantas
- 1 grade com as alçadas
- 1 grade com as cortes
- 1 grade com a perspectiva
- 1 envelope com a memória descritiva
- 1 envelope com o nome do autor

.....

Nº20 Memória descritiva do segundo classificado, da autoria de António Maria Veloso Reis Camelo, de divisa "Portugal". Fonte: ANTT, SNI, cx. 2082.

1/10



MEMÓRIA DESCRITIVA DO PROJECTO DO PAVILHÃO DE PORTUGAL
À EXPOSIÇÃO DE PARIS DE 1937 APRESENTADO AO CONCURSO
SOB A DIVISA "PORTUGAL"

O pavilhão destinado à representação de Portugal na exposição de Paris de 1937, tem, segundo o projecto que temos a honra de apresentar ao concurso, apenas dois pavimentos.

O primeiro, sensivelmente ao nível do cais, ocupa a área indicada na planta que nos foi fornecida, ou seja 572,40; o segundo, aproximadamente ao nível da Avenida Tokio, cobre uma área de 812,55 e tem uma varanda em "porte-à-faux" cuja área, calculada segundo a proporção estabelecida pelo Programa de Concurso para as partes da construção deste género, é de 86,00 m².

A altura do pavilhão, medida a partir da cota (28,44), ou seja da margem do Sena, é de 16,26, ficando portanto acima da Avenida Tokio, cota (33,70), com 11 m., a excepção do pórtico central que ultrapassa essa medida em mais 1 metro.

Muito embora o pavilhão tenha, como aliás, o programa exige, acesso pelo cais e pela Avenida Tokio, a sua entrada principal faz-se por esta última, ou seja pelo segundo piso, que é onde ficam a Grande Sala de Recepções, os locais apropriados para o serviço de informações e as dependências da direcção da Secção portuguesa, além das 4 principais salas de exposição e das instalações sanitárias para o público.

No 1.º piso, situado, como dissemos, ao nível do cais, com um átrio de entrada bastante amplo, que abre para o exterior por três largos vãos, ficam as 6 restantes salas de exposição, dioramas, etc, divididas em dois

grupos e em comunicação directa entre si e com o átrio, por dois vãos de 2 m. de largura. Ficam ainda neste piso as instalações sanitárias e o vestiário para o pessoal.

A comunicação entre os dois pavimentos faz-se por meio de duas escadas amplas, situadas uma em cada extremo da galeria que, no primeiro piso, corre por detrás das salas de exposição e no segundo fica na face anterior do edifício, acusada pelo corpo mais baixo da fachada.

O motivo principal da fachada sobre a Avenida Tokio, é constituído pelo pórtico de entrada do pavilhão. Na parede do fundo deste pórtico, de sabor clássico, mas simples, abre-se uma porta monumental de acesso à grande sala de Recepções, encimada pelas armas portuguesas trabalhadas em ferro forjado e aço polido.

As paredes laterais, são decoradas, de alto a baixo, com frescos representativos do Portugal Continental e Colonial, em apoteose nos trajes e costumes nacionais.

Nos corpos mais recuados que ladeiam o pórtico, serão colocados dois dos ornamentos mais evocativos do nosso passado histórico: a caravela e a esfera armilar, que, com a Cruz de Cristo, os artistas e o tempo consagraram de modo a tornarem-se por assim dizer em símbolos ou atributos de representação nacional.

Nesta fachada serão ainda colocadas duas estátuas alegóricas do Estado Novo e da reconstrução do nosso patriótico artístico, além de dois mastros com a bandeira nacional.

A fachada sobre o rio Sena, mais movimentada do que a da Avenida Tokio, por motivo do acidentado do terreno e ainda das exigências do Departamento do Sena, apresentará, em todo o caso, a mesma sobriedade arquitectónica

que caracteriza aquela outra fachada, e que, intencionalmente, procuramos dar a este pavilhão de representação nacional, por ser essa, quanto a nós, a principal característica da arquitectura portuguesa, tanto na época presente como em todas as épocas, ainda as mais exuberantes.

O corpo avançado que domina esta fachada, apoia-se num renque de pilares e é formado por uma grande varanda, parte em balcão ("porte-à-faux") e parte em alpendre, ladeada por dois corpos onde se destacam dois baixos relevos alusivos à acção do Estado Corporativo, no continente e nas Colónias.

Na parede do fundo do alpendre, será desenhado em relevo e de maneira bem nítida, um grande mapa mundo, com a indicação, em cor diferente, do nosso país e de todo o nosso império colonial. Com este mapa, que de noite será fortemente iluminado, e que, pela sua localização, não passará despercebido a todos quantos visitem a exposição, além de constituir por si só um forte padrão de propaganda nacionalista, será para os estrangeiros uma lição de geografia e dir-lhe-á que Portugal não é um país pequeno.

Completam a decoração desta fachada, as armas portuguesas, colocadas no eixo do seu corpo avançado e trabalhadas, como as do pórtico de entrada, em ferro e aço polido.

O nome de Portugal, aparece em todas as fachadas para elucidação do público que transite em qualquer dos sentidos, escrito com letras bem legíveis. De noite, as duas fachadas sobre a Avenida Tokio e sobre o Sena, serão iluminadas com tubo "neon".

Independentemente desta iluminação do nome de Portugal e da iluminação do mapa a que atrás nós referimos, as

fachadas são iluminadas por renques de lâmpadas e projectores dissimulados no próprio edifício, no case ou nas árvores da Avenida Tokio.

A iluminação do pórtico da entrada principal será feita de maneira idêntica à do mapa, por projectores ou guilhermas colocadas por detrás dos pilares.

Os baixos-relevos da fachada sobre o Sena, e as estátuas da fachada principal, terão igualmente uma iluminação apropriada.

Para assinalar porem a situação do pavilhão de Portugal, será colocado, sobre o edifício, um projector especial de grande potencia. Este projector atira para o ar um feixe de focos luminosos divergentes que, automaticamente, se reúnem num só, ou giram em torno de um eixo vertical, quando abertos.

- Distribuição das salas de exposição e circulações dos visitantes:

A grande sala de recepção, fica situada, como dissemos, no 1º andar do edifício. Sem prejuizo da exposição especial do Estado Corporativo, a fazer numa das salas contíguas, esta sala pode perfeitamente constituir, pelos elementos que compoem a sua decoração, a apoteose da Revolução Nacional.

Dentro d'este sentido imaginamos e compoemos a decoração da sala, como pode ver-se, ainda que muito sucintamente, pelos cortes que apresentamos.

Na parede fronteira à entrada principal, junto da qual ficaria a secretária para a assinatura do auto de abertura da exposição, e para a presidência nas sessões so-

lenas ou conferências, o busto de Salazar, em bronze, colocado sobre uma mísula de mármore preto, ocupa o lugar de honra. E a completar a composição dessa parede, apenas a seguinte frase sua: "TUDO PELA NAÇÃO NADA CONTRA A NAÇÃO" e o seu nome, escritos com letras clássicas, a castanho e vermelho.

Nas paredes laterais, dois painéis, evocando datas gloriosas da Revolução Nacional, ocupariam quasi toda a sua superficie.

Finalmente, na parede onde se abre a porta de entrada principal, de um e outro lado desta porta, collocar-se-iam lápides de mármore preto com inscrições alusivas à obra da Revolução Nacional, gravadas a branco.

A cabine cinematográfica que existe sobre a porta principal permitirá ainda fazer a projecção sobre um "ecran" desmontavel, de "filmes" demonstrativos dessa gigantesca obra de resurgimento Nacional, ou outros que porventura interessarem.

As 4 salas que neste piso se destinam a exposição, eituadas, duas de cada lado da sala de recepção, seriam destinadas: as duas maiores ao Estado Corporativo e à Acção Colonial; e as mais pequenas à Técnica da Propaganda e às Obras Públicas.

As 6 salas do 1.º piso, seriam destinadas à exposição das Descobertas Cientificas, da obra de Conservação de Monumentos Nacionais, de Turismo, de Vinho e Conservas, da Cortiça e frutas e do Artisanato.

A circulação do público, far-se-á facilmente, dada a disposição das salas, tanto num como outro piso. Essa disposição de resto, foi dada tendo em atenção que o público não deve ser collocado de maneira rígida numa fila, da qual não possa desviar-se, ou tomar o rumo que melhor

lhe convenha.

Os visitantes que entrem pela Avenida Tokio poderão desta forma e mercê da galeria neste andar, dirigir-se, muito embora sempre pelo lado direito, às salas que ficam situadas neste andar, ou directamente ao andar inferior, descendo a escada que lhe dá acesso. Quando porem, o entendam, poderão abandonar a visita da parte restante da exposição neste andar, saindo pela porta principal da sala de recepções, sem que isso provoque o congestionamento do trânsito.

Outros poderão iniciar a sua visita pela sala de recepções, seguindo depois no sentido da direita para a esquerda, e descer ao andar inferior, quando chegarem de novo à galeria.

Os que entrem pela margem do Sena, poderão, tambem como lhes aprover, iniciar a sua visita por qualquer das alas à direita e à esquerda, continuando a visita no andar superior, subindo as escadas que lhe dão acesso.

Na ocasião de sessões solenes ou conferências, em que haja necessidade de interromper o trânsito dentro da sala de recepções, tambem o público que se encontra dentro do pavilhão, e a quem o assunto não interesse, pode circular perfeitamente entre as salas situadas à direita e à esquerda da sala de honra, pela varanda ou passagem exterior.

Esta facilidade nas circulações dentro de um pavilhão de exposição, tem uma importancia capital, não só pela disposição que cria no visitante, naturalmente cansado, a simples ideia de não ser obrigado a ir até ao fim, numa avalanche de gente, da qual não pode sair senão quando fôr despejado conjuntamente pela bocarra de esgôto comum, mas tambem, pela economia de pessoal a que dá lugar.

Na visita que fizemos de todos os pavilhões da última ex

posição internacional em Bruxelas podemos observar o cuidado que este pormenor mereceu da parte dos architectos que os delinearam.

- Construção:

A construção do pavilhão que projectamos, será feita com os materiais naturalmente indicados para uma construção desta natureza, temporária e facilmente desmontável.

Sobre uma estrutura de ferro (pilares, vigas, prumos e necessários contraventamentos) serão feitos os paramentos exteriores e interiores em estuque áspero ou liso, conforme os casos, sobre placas de estafe, ligadas à estrutura directamente, ou por intermédio de sarrações de madeira, contra as quais serão pregadas e ligadas entre si por linhas.

Os pilares que sustentam o corpo avançado da fachada sobre o Sena, os do alpendre nesta mesma fachada, bem como os do pórtico da entrada principal, serão cobertos com escaiola preta, atendendo a que o mármore nacional desta cor, material que antes desejariamos empregar, torna, ao fim de certo tempo, uma patina esbranquiçada desagradável.

Os painéis que dividem os vãos do corpo mais baixo da fachada principal, as faixas das vergas e peitoris destes vãos e as que guarnecem os outros vãos, bem como os pilares interiores no átrio do primeiro piso, serão revestidos deste mesmo material.

Os pavimentos serão de madeira enceradas, podendo, o da sala de recepções ser recoberto com uma tapeçaria beiriz, fabricada especialmente com um desenho apropriado.

Os caixilhos exteriores serão de ferro e os limpos inte-

ricas de madeira, pintada a óleo. Os ornamentos modelados das fachadas serão de gesso imitando o granito, mas as estátuas existentes na fachada principal serão deste material.

Para a construção deste pavilhão, será necessário demolir a parte do parapeito do paredão que sustenta as terras da Avenida Tokio, correspondente à largura do pórtico da entrada, afim de evitar um pé direito exagerado no primeiro piso e uma consequente desproporção entre os volumes dos dois pisos ou o encarecimento supérfluo da construção pela altura exagerada do edifício, em busca de uma proporção mais conforme.

O vidro das janelões e lanternina será de fabrico nacional mas fosco e sólido.

A cobertura, será de fibro-cimento, também de fabrico nacional e assentará sobre amsas de ferro.

As dimensões dos pilares que sustentam a construção, foram calculadas em conformidade com as disposições applicaveis dos extractos de regulamentos officiaes que acompanharam o Programa de Concurso.

Estabelecem essas disposições que a secção total dos pilares das margens não poderá exceder, num mesmo perfil perpendicular à direcção da corrente, 15% da secção bruta, medida acima das margens e abaixo da cota (31,43).

Ora a secção total dos pilares num perfil perpendicular à direcção da corrente, medida no renque que tem maior numero de pilares e abaixo da linha do tecto do corpo avançado do pavilhão, é de 8,31 mt e a secção bruta, do trapézio formado pela linha do case, pela linha correspondente à cota (31,43) e pelas verticais tiradas nos extremos destas duas linhas, é de 58,3347, sendo 15% desta medida igual a 8,75.

=====

W8.8

LISTA DOS VOLUMES ENTREGUES COM A DIVISA "PORTUGAL"

-
- 1 - envelope contendo a memória descritiva;
 - 1 - envelope contendo o nome e a morada do arquitecto autor do projecto;
 - 1 - Pacote contendo quatro desenhos emoldurados, sendo um com as plantas e os cortes na escala de 0,005 m por metro, dois com os alçados pedidos, na escala de 0,01 m por metro e um com a perspectiva do pavilhão visto do rio.

Todos os volumes vão lacrados e levam por fora a designação do conteúdo e a divisa "PORTUGAL", também escrita em todos os desenhos, na memória descritiva e no papel com o nome do arquitecto.

DIVISA - Í M P A R -

MEMÓRIA DESCRITIVA E JUSTIFICA DO ANTE-PROJECTO
DESTINADO AO PAVILHÃO A CONSTRUIR EM PARIS, NA
EXPOSIÇÃO DE "ARTE E TÉCNICA NA VIDA MODERNA"

Na elaboração deste ante-projecto consideraram-se todos os elementos fornecidos, como sejam: Programa, regulamentos, fotografias, etc.

Assim, pedindo o programa entradas pela margem do Sena e Avenida Tokio, consideramos esta ultima como sendo a principal, embora tenhamos que considerar como fachada principal aquella que fica sobranceira ao Sena.

A fachada sobre a Avenida Tokio, só pode ter interesse até á linha inferior da cortina de arvoredo que encobre quasi completamente tudo que fica para cima d'ela. O interesse desta fachada está pois, quasi exclusivamente na entrada que é completamente rasgada e na decoração que é feita com elementos portugueses.

A fachada aberta sobre o rio, como a lateral pode ser vista da outra margem da ponte sobre o Sena. É pois o seu conjunto, e angulo por elas formado, que maior interesse devem despertar ao publico que pela ponte caminha para a exposição. Aparecem aí consequentemente os principais volumes que entram na composição deste pavilhão

São ellas: 1º. O conjunto formado pela entrada principal, Hall, e a grande entrada destinada a -recepção e exposição-. A sala grande é o elemento de maior preponderancia, sendo o grande escudo que nela se recorta um grande elemento decorativo, quer de dia quer de noite, destinado a chamar a atenção do publico sobre o pavilhão, cujo eixo principal é perpendicular á Avenida Tokio. 2º. Estada principal aberta sobre o hall num eixo longitudinal e tendo ainda uma torre que ocupa o vertice do angulo.

Esta torre tem uma função decorativa, sendo todavia uma parte dela aproveitada para alguns serviços.

3º.- Bloco formado pelas diversas salas de exposição mais recolhido e mais sóbrio achando todavia a possibilidade de divisão do seu interior.

Menos importante mas achando-se também aparece ainda o corpo da escada situado no topo virado a norte. O conjunto equilibra-se pela proporção dos seus volumes e pela distribuição das suas linhas.

Como nos alçados houve na planta a preocupação de o tornar claro facilmente, legível, sem complicações de efeitos momentâneos.

Isto é, procurou-se cumprir o programa deixando possibilidade de futuros arranjos decorativos, função de inúmeros factores ainda não definidos.

Fazendo a entrada pela Avenida Tokio temos primeiramente o Hall cujo prolongamento é a Grande Sala formando conjunto com ele.

Este dada a sua função -recepção e exposição- e sendo a peça mais importante, encontra-se em sítio acessível pelo público e também num eixo principal.

No caso de cerimónias, conferências, etc. Esta sala pode ser isolada do Hall por meio de portas que, correm dentro da parede. Neste caso continua a fazer-se a circulação do público nas outras salas.

À direita desenvolve-se a escada principal que estabelece comunicação com o rés-do-chão e com a parte destinada à Direcção, e ainda com um terraço superior. Este terraço terá uma parte coberta que em caso de festas poderá ser visitada pelo público.

Pelo lado esquerdo, e como as escadas, no eixo longitudinal, encontram-se as salas de exposição distribuídas conforme a sua importância e às quais foi arbitrada uma sequência.

Os painéis que as formam poderão facilmente serem desmontáveis. As restantes salas de exposição e outras dependências pedidas no programa encontram-se distribuídas conforme as plantas juntas. Nas condições do concurso lê-se o seguinte:

O pavilhão de Portugal que se pretende erguer em Paris, nos locais da Exposição Internacional de 1937, terá de representar dignamente o Portugal de hoje sem deixar de evocar, sobretudo na parte decorativa, o Portugal de ontem e de sempre. Os arquitectos que se disponham a concorrer ao concurso aberto para este pavilhão não se podem esquecer do título da exposição (Artes e Technicas na Vida Moderna) mas devem evitar copias ou imitações de estilos estrangeiros. Estilo architectónico moderno, do nosso tempo, e mas que fale português.

O aspecto exterior com a simplicidade que caracteriza a arquitectura moderna, não exale a decoração, conforme se vê exemplificado no alçado principal.

Os pilares que formam a estrutura são acasados no envasamento por meio de pilares de granito polido que poderão ser fixos. Ceilins formadas por grades de madeira, revestidas com mosaicos nacionais e tendo applicadas motivos decorativos portugueses de ceramica.

Os painéis das fachadas laterais como os já referidos serão desmontáveis e divididos em superficies pequenas.

A estrutura será metalica o que permite o seu futuro aproveitamento.

Além dos revestimentos já citados haverá ainda:

Placas de cimento armado para as coberturas. Metal distendido e cimento, ou estafe para o exterior. Placas de estafe para os interiores.

MEMÓRIA DESCRITIVA

O programa do Concurso começa por determinar o carácter estético a que deve obedecer o Pavilhão de Portugal. Comecemos nós também por definir o aspecto artístico da obra apresentada com a divisa- **Cavaleiros de Cristo.**

Modernismo, actualidade, carácter português, português de sempre, - são expressões que podem parecer antagónicas ou insensíveis entre si a quem não tem perfeito conhecimento do processo por que em geral são concebidos trabalhos desta natureza.

Efectivamente, para que se produza em arquitectura obra de portuguêsismo, não há necessidade de recorrer sempre ao repatório das formas de Arte de passadas épocas. Não é visita de museus ou Monumentos Nacionais, à última hora, ou folheando afincadamente livros de História, que se cria de momento aquela disposição de espírito propícia às congeminações nacionalísticas. Repetir os motivos da Batalha, de Tomar ou de Belém; saber de cor os Lusíadas - não bastam como preparação para elaborar um projecto de onde se quer que resulte portuguêsismo convincente.

A boa preparação para tais elaborações faz-se em muitos anos de encantamento diante do que é nosso, caracteristicamente nosso. A observação demorada, admirativa e repetida; o re-

conhecimento de que há de particular nas manifestações da Arte portuguesa, desde a arquitectura monumental até ao folclore, com o tempo conferem-nos uma sensibilidade especial que acaba por se tornar em verdadeiro instinto. É nesta disposição que atacamos o nosso problema.

Mas há um ponto importante a que é preciso atender. Quando projectamos qualquer exhibição a que se pretende dar um certo significado, há que rever a atitude que nos propomos adoptar. Delinear um pavilhão que represente Portugal no ano de 1937 em Paris, não é fantasia ao arbitrio pessoal do autor. Parece-nos que, dentro da exigida caracterização nacional, o ensaio deve ser aproveitado para afirmações positivas, para demonstração de uma idea definida, de um sentido forte e intencional. A idea de nacionalismo está na base da organização do Estado Novo. O aspecto exterior do Pavilhão põe em evidência os motivos heráldicos que mais se ligam ao sentimento da nossa nacionalidade. O escudo das armas avulta levantado firme entre dois betaréis na grande frente desafogada sobre o rio, e, a encimar os mesmos betaréis e mais outros quatro idênticos que balizam o alto reduto, erguem-se ao céu outras tantas cruces de Cristo, nitidamente desenhadas na escura ebr de brasa, crescendo para as nuvens acumuladas e parecendo que adquirem hoje nova significação neste segundo quartel tan perturbado do século XX. - Cavaleiros de Cristo, ressurgi ! Novos Cavaleiros de Cristo, alerta !

É esta a ideia que presidiu à elaboração do projeto como Padrão Nacional; - esta a maneira como procuramos traduzir o sentido de actualidade. Tudo mais nos parece secundário.

. . .

A construção de que se projectou obedece em todas as suas disposições ao que está determinada no programa. Áreas, entradas, escadas, distribuição dos apoios etc. etc.

Aproveitadas para os pavimentos as cotas sensivelmente aos níveis do Cais e da Avenida de Tóquio, conforme é exigido, outros andares não se levantam porque da presente maneira já a área prescrita de 1.500 metros quadrados é atingida; e não nos parece aconselhável a diminuição das áreas de cada piso só para se poderem levantar mais andares. Obedecendo a uma lei natural, o público hesita sempre e tem relutância em trepar por sucessivas escadarias.

À direita da entrada superior acha-se o balcão de informações; à esquerda Sala de Espera em comunicação com a Secretaria e o gabinete do Director. No pavimento inferior estão as instalações sanitárias para público e empregados. Há duas escadas que põem em ligação os dois andares, das quais uma é principal. A meio do andar superior existe o Salão de Honra, com 18m x 8m, e 9,50m de altura, iluminado por cima. Para o destino das restantes divisões está dada uma simples sugestão por meio de al

garismos que correspondem à lista de secções que acompanha o programa, mas qualquer outra distribuição é naturalmente aplicável.

Como material mais conveniente adopta-se na generalidade madeira e estafe. São forrados de azulejo deirado os resguardos dos balcões, e de azulejo é também o campo de golos no escudo nacional.

As placas que são amovíveis estão indicadas a azul na planta de piso inferior. As próprias escadas estão traçadas de modo que o primeiro lance (inferior) ultrapassa o nível a que já são permitidos os contraventamentos transversais, e, por uma disposição simples de pernas articuladas junto ao patin, podem ser estes lances igidos com facilidade para deita molitões suspensos do tecto em ponte conveniente.

Os prumos estruturais estão dispostos em fiadas e podem ser na sua grande maioria elevados até aos pontes mais altas da construção. Quanto ao mais, a estrutura não oferece complicação, como se verifica pelo projecto.

É de notar que na planta vêm indicadas com setas vermelhas as vãos que podem servir de saída em casos de sinistro e que - de ordinário - se conservam fechados.

. . .

I l u m i n a ç ã o

Há algumas dezenas de anos que appareceu como novidade

de a iluminação de edifícios por meio de ribaltas.

A Natureza imaginou a figura humana para ser iluminada, a luz forte, exclusivamente de alto, e o mesmo succede com a arquitectura clássica, com suas cimbras, seus pórticos e projecções - que foi tãda criada para suportar a intensidade máxima da luz vinda de cima.

Deficiências de ordem técnica obrigaram a estabelecer o uso de ribaltas à frente dos antigos palcos cénicos, e eis que o efeito estranho e desnado desta iluminação anormal que accentua as narinas, o mento e as cavas dos olhos, provocou o apeteite de alguns artistas que a applicaram de modo semelhante e por desfastio à arquitectura. A lâmpada eléctrica veio substituir o gás, succedendo das velas, na iluminação dos theatros, mas a retina conservou inverosimilmente as ribaltas até há pouco tempo. Já não existe porém palco moderno, em parte alguma, em que se tolere a luz de ribaltas. No entanto, na arquitectura mantêm-se ainda estranha predilecção, que tem qualquer coisa de novo-riço, pela iluminação rasante que parte do embasamento das edificações. Este sistema, applicado a pavilhões de construção ligeira e provisória, resulta em geral no mais detestável efeito, fazendo parecer que as construções foram recortadas em cartão ou papel de scenografia.

Seja como for, nós não nos sentimos contagiados por esta estética que contribuiu para grandes êxitos de propaganda commercial. Se tanto for necessário, e nesse pavilhão (cujas janelas deviam permanecer iluminadas interiormente) receberia o

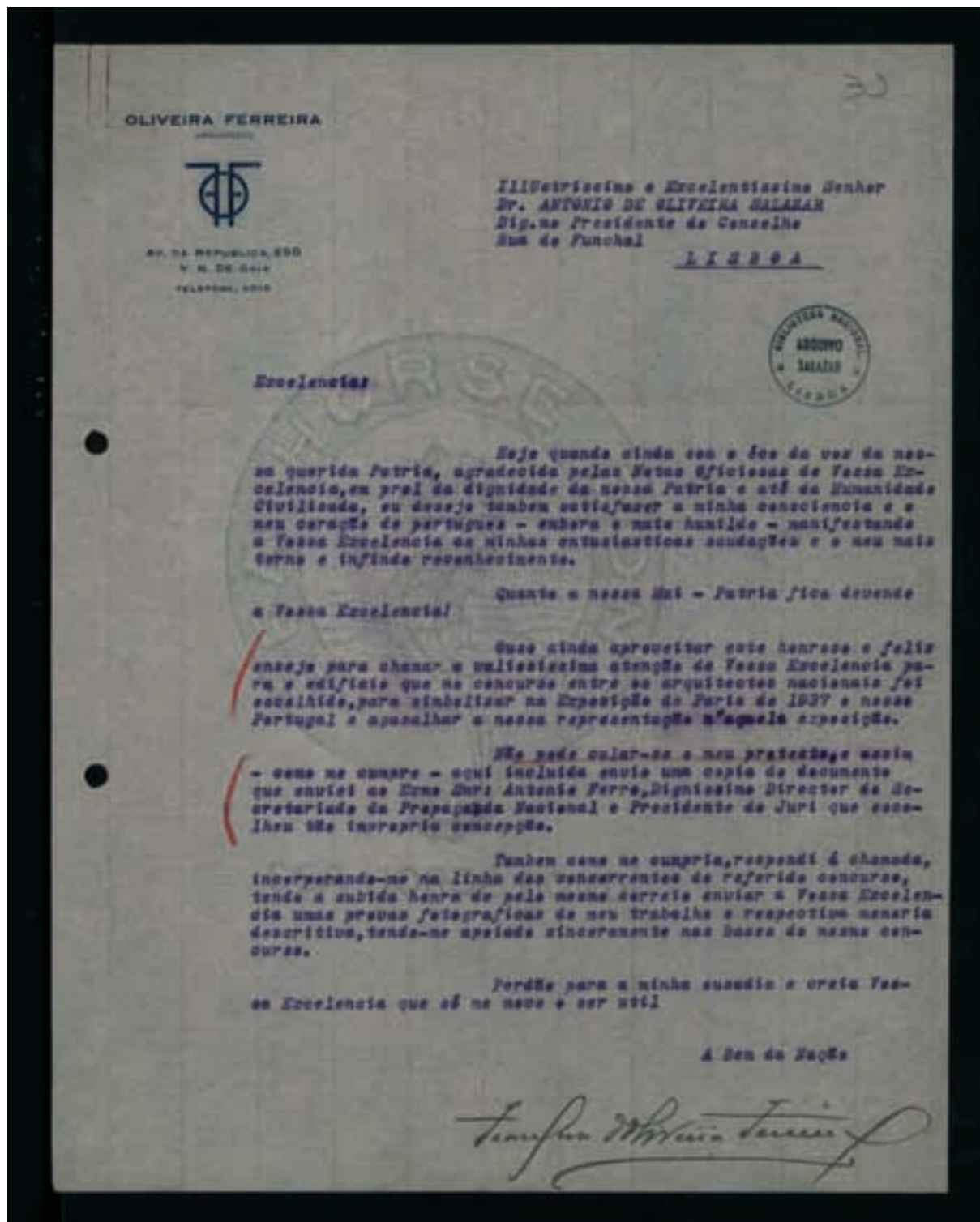
clarão discreto de reflectores colocados defrente na outra margem da Sema. O grande realce ficaria reservado aos motivos heráldicos da construção : os castelos - de vidro fundido, e as quintas - de vidro opalescente, receberiam luz por transparência, e os arcos dos dois fundos armoriais seriam delimitados por rectângulos de tubo Neon nas respectivas cores - branco e vermelho. A borda a larga faixa dourada que constitui o resguardo dos balcões, assender-se-iam em toda a sua extensão duas linhas brancas a tubo Neon, conforme indica a perspectiva, e, finalmente, para valorização bem indispensável das significativas armoes de Cristo alçadas, recorrer-se-ia a pequenos reflectores alojados -dele no interior de cada capitel, círculo de Neon Branco a cingir a rodela que lhes serve de base, e iluminação interna dos colaretes - verde e vermelha - formados por grandes ventas de vidro, com cores de 0,04m de diâmetro, nas respectivas cores.

Reflectores instalados invisivelmente no alto do pavilhão, iluminarão a bandeira nacional, recortando-a do negrume do céu.

15 de Setembro de 1936

Nº23 Carta dirigida a Salazar, carta dirigida a António Ferro, Memória descritiva da autoria de Oliveira Ferreira, de divisa "...mas que fale português", alçado principal e alçado lateral. Fonte: ANTT, Arquivo Salazar, PC12B, cx. 659, pt.1.

1/10





Exmo Sr: ANTONIO FERRO
 Dig. na Director de Secretariado da Propa-
 ganda Nacional e Presidente do Juri de
 Censuras para a Pavilhão Portuguez na Ex-
 posição de Paris de 1937

LIBRA

Exmo Sr:

Não só na qualidade de censorrente,mas mui-
 to principalmente como portuguez,eu não posso calar o meu pre-
 teste pela infeliz escolha feita,de ante-projecto do Pavilhão
 que hade simbolisar Portugal na Exposição de Paris de 1937!

Tal escolha,para mim,é triplicamente lanen-
 tavel;já porque não obedecou-come devia-de condições de concur-
 so,que lhe balenente definem o caracter do pavilhão desejado,
 quando no seu princípe paragrafo das Condições Técnicas,diz:

"O pavilhão de Portugal que se pretende ar-
 guer em Paris nos locais de Exposição Internacional
 de 1937,tera de representar dignamente a Portugal de
 hoje sem deixar de evocar,sobre tudo na parte decora-
 tiva,e Portugal d'Antem e de sempre."

"Os arquitectos que se dispunham a concorrer
 ao concurso aberto para este pavilhão não se podem
 esquecer de titulos da exposiçõe (Artes e Technica na
 Vida Moderno)mas devem evitar copias ou imitações de
 estylos estrangeiros. Estylo architectónico moderno
 de nosso tempo,mas que fale portuguez."

Já porque não está á altura de representar a nossa Patria,par-
 que falta-lhe a dignidade e o caracter e já,por ultimo,porque
 sendo V.Ex^a o Dignamente Presidido do Juri,sem querer, con-
 trariou a vontade do Salazar que lhe balenente definiu o seu
 pensar sobre a arquitectura nacional,e que V.Ex^a escuteu,es-
 creveu e fez publicar nas inasqueciveis,brilhantes e altamente
 civicas entrevistas do "Diario de Noticias".

....



"A personalidade não é copiar, mas é na-
nas a que se faz lá fora; é criar alguma coisa de
novo dentro do clima nacional"....

Na verdade, se como diz Manuel Ortigues: "é
"infecundação de indivíduos pelo espírito da raça cor-
"responde e desfalectamento do poder creativo, a ener-
"cia da inteligência, a estereotipação do estudo, a depen-
"dência da fantasia, o abandono do gosto, a estre-
"teza do próprio carácter, e, em última resultante da de-
"pendência geral, a desnacionalização polítrica de todo
"um povo" - e ainda de mesmo auctor - "com o rebaixo-
"mento da arte rebaixa-se tudo, porque no mundo é pre-
"ducto da arte tudo o que não é unicamente obra do ho-
"mém".

"O homem depende, porque sempre e em toda a
"parte, e assim tem fatalmente a configuração das coi-
"sas que o rodeiam e, para assim dizer, lhe enferma a
"personalidade".

"Dissolvida a culte artística pela negligência
"ou pela inopia de abastardadas classes dirigentes,
"as fôrças debandam por não haver espreja que as reuna,
"e é já evidente esta inerte catástrophe: que na arte
"de Portugal faltam caracteres portugueses".

Reje que, humanamente, devesse lutar contra o
internacionalismo, é lamentavel, duplamente lamentavel, que se apre-
vem projectos como o que V. Erã aprovaram, com caracter interna-
cional, applicando-se tais trapaces ou feições, em edificios nesses
e muito principalmente nas que têm de simbolizar o nosso Portu-
gal!

"O que constitui a originalidade na archite-
"ctura de qualquer povo é, como em Portugal, na espec-
"maneira, a subordinação d'um sistema qualquer de ge-
"ometria architectural de condições de clima e da paisa-
"gem, da natureza dos materiais empregados, da flora, da
"fauna, da historia, da poesia, do temperamento e da popula-
"ção dos artistas em cada região. - como ainda diz Mano-
"lho.

E' a V. Erã, tão acertadamente escolhida para
dirigir a "Propaganda Nacional", que compete fazer sentir e conhe-
cer a arte portuguesa, pois é triste verificarmos que individualida-
des que se encontram em lugares de destaque, e de responsabilidade,

no nosso País, ainda afirmam que não possuem uma arte própria, quando em todas as épocas, em todas as manifestações de Arte, desde a fundação da nossa nacionalidade até aos fins do século XVIII se sabem caracterizar a nossa arte, dando-lhe o carácter e personalidade, sem nos referir à diversidade da nossa arte rural, tão variada e original de provincia para provincia, onde os artistas se podem inspirar, para executarem obras modernas sim, mas originais e sentimentemente portuguesas, como em França decoraram de uma humilde panelinha portuguesa de barro preto, de Prada ou de Melilles, o assucareiro, o leiteiro, a cafeteira e o bule de um serviço de alface que ficou tradicional na fabricação de Seuren e sem se referir ao nosso castiço de que é filho o mais belo elemento de toda a Europa, eu seja o de nosso mestre das Janelinas, como afirmou Haupt!

Não seja pois permitida a arquitectura internacional no nosso País, para assim não se evitar a perda do carácter, mas ainda, como factor importantissimo, elevar a educação civica do nosso Povo.

Depenho pela sua mão de V. Ex.ª este meu protesto, afirmando que outras razões não me moveram senão, como artista, a defesa da arte nacional e como português, a preceder

A seu de V. Ex.ª

Vila Nova de Gaia, 7 de Outubro de 1936



MEMORIA DESCRITIVA



Na medida das minhas possibilidades, cumpri o dever patriótico de comparecer com o meu trabalho para a representação da nossa Nacionalidade na próxima Exposição de Paris de 1937.

Tendo-me impressionado belamente, a primeira parte das Candeias Técnicas com o seu, lógico, cívico e encantador sublinhado "mas que fale português", tentei para meu leno procurando fazer-se-la sentir e prevalecer no meu trabalho.

Não excedendo a superfície demarcada, nas graficas que me foram fornecidas, consegui obter mais que o limite mínimo de salas, pedindo algumas, das as que lhe ficam próximas fazer uma só peça.

A estrada principal é feita, pela Avenida de Tokio, por um largo portico e ampla escada dividida, ao centro, por um pedestal decorado com figuras decorativas de Triconas e encimada pela cantura de Coimbra de uma elegancia tão fina e tão atica.

A mesma entrada é encimada pela nossa famosa janela de veniente de Cristo em Tomar com umbleas da nossa raça, como muito bem descreve Ramalho Ortigão "a flamejante janela da sala de capitulos é e abra mais eloquente, mais convicte, mais perçica, mais entusiasticamente patriótica, mais estremecidamente portuguesa, que jamais realizou em nossa raça o talento de esculpir e de fazer cantar a pedra".

E assim julguei que tratando-se de uma exposição de Artes e Técnicas estas mais nativas não deviam faltar em tão famosa e oportuna certamen.



Remata o corpo ou pavimento da entrada principal a elegante e característica agulha d'uma das torres da Sé de Évora, revestida a azulejo, de tradição arabe com os cunhais facetados.

O corpo central é todo aberto em rasgadas janelas para a iluminação das salas de 1ª e 2ª andar, intercaladas, estas por cinco padrões nacionais das descobrimentos, estilizados e que pela sua altura abrangem os dois andares, simbolizando as cinco partes do mundo onde lutamos e colonizamos.

Nos intervalos d'esta serie de padrões, farnamés frias, em relevo e coloridas as costumes regionais e a sua indumentaria tão variada de provincia para provincia.

Os referidos padrões assentam em pedestais simples onde apertam também as lindas cestas de Viana, com frutas e flores e as cestas vindiciras de Beira transbordando as delicias das cachas das bastardas e douradas mascates das incensuradas luas, ou seja e ouro de Portugal, todas ligadas por festões de frutas, flores, corvalho e leures sinbolas de abundancia, victoria e força.

O frito do centro simboliza a nossa filigrana com as suas características e bizarras cordões e graciosas cruces suspensas pelas respectivas cordões, ornamento das lauraisiras de Nossa Senhora.

Este corpo central é ladeado por outras duas laterais sendo a do lado sul, aberta por ampla janela, abrigada inferiormente pelo alpendrado minhoto de beiral naurico e superiormente em rendilhado getico da nossa Batalha e o oco de luz é resguardado por um artistico vitral apropriado ao assunto a expor na sala que ilumina.

As lades pelas fendas abertas rematadas por chanfres saem as bandeiras das duas nações, Portugal e França.



Ainda o cunhal sul d'este corpo é inspirado nos cunhais brasonados dos nossos selos, tendo o brasão de Portugal audazmente agarrado pelo leão, simbolo da nossa Fé.

O lado norte tem igual ampla janella e é reservado aos nossos fanecas e artisticos azulejos de decorativos e caracteristicos.

Tanto na frente deste corpo como na do lado norte levará grupos esculturais em allegoria á Arte, Comercio, Agricultura, Industria e ao Portugal Novo.

As restantes fachadas esboçar-se-ão no mesmo espirito da principal, como se verifica na posterior que apresenta a perspectiva.

A decoração interior será inspirada e executada em nativos e em elementos nacionaes, como tapeçarias de Urros, Arrastales estampados, marmellos, azulejos, variados elarizos como as preciosas peças empedradas de Niza etc etc, não faltando a serralharia artistica e de tradicional.

O nativo principal da fachada posterior é formado pelo grupo das caracteristicas e originalissimas barcas de Portugal com as suas paridas pinturas e formas caprichosas.

Este grupo assentar-se-á em planos varios, metallocos pelos quais passarem cachoeiras de agua com efeitos, ferricos, de luz.

Na execução de pavilhão que projecto será empregada o cimento armado, tijolo e gesso armado, sendo aquele para os cunhais, pantes de apoio, pavimentos e escaadas e estes para pantes de paredes, revestimentos e decorações.

Em toda a construção prevalecerão os nativos nossos

e bem assim a maior economia ligada ao melhor efeito regional
que se deve incentivar.

... QUE FAZ PORTUGUES







Nº24 Memória descritiva da autoria de Jorge Segurado, Fonte: “Memória descritiva do ante-projecto do Pavilhão de Portugal Exposição – New York 1939”, a 25 de Maio de 1938, in GALVÃO, Andreia, op. cit. Anexo Documental nº43.

1/7

Memoria descritiva do ante-projecto do Pavilhão de Portugal Exposição – New York 1939

O ante-projecto foi concebido de harmonia com o programa estabelecido pelo Exmo. dr. Antonio Ferro, Comissario Geral de Portugal e tambem com a configuração e a situação do terreno destinado ao nosso pais. Houve a intenção de tirar o maximo partido da distribuição geral do nosso pequeno Pavilhão de modo a conseguir-se um aspecto agradavel e digno, não só no alçado principal – (sul) –, mas tambem naquele

2/7

que enfrenta o jardim – (alçado poente). Os outros dois alçados, o de exposição norte e o virado a nascente, dada a posição do nosso talhão (GG-3), apresentam como é natural uma menor importância. A distribuição de planta obedecem ao criterio de estabelecer um sentido unico de transito de modo que os visitantes entrando no atrio percorram ordenadamente toda a nossa representação e saiam pela arcaria ou portico da fachada principal.

Pela leitura da planta – desenho nº 1 –,

3/7

pode com claresa, crêmos, ajuizar-se da natureza da composição e tambem da finalidade de todos os seus elementos, pelo que julgamos desnecessario descrever, pois seria repetir, todos os titulos nela bem expressos. No entanto podemos a largos traços dizer que a nossa representação visa muito principalmente:

1º- Patentear o glorioso Passado historico de Portugal na descoberta do mundo atravez dos oceanos, incluindo a propria America, e o Imperio Colonial Portugues.

2º- Mostrar o Portugal de hoje, isto é o Presente portugues.

4/7

3º- Apresentar simbolicamente o Mundo de Amanhã debaixo do ponto de vista do Estado Novo de Portugal.

A fachada principal foi delineada em moldes modernos mas com a feição da Architectura portuguesa. A grande vitrine à esquerda da entrada, destina-se à apresentação em tamanho natural, dos principais tipos de indumentária regional de Portugal e será um dos elemen-

5/7

tos mais curiosos do pavilhão. O baixo relevo projectado na mesma fachada, representa o Infante D. Henrique, criador da grande escala de navegadores portugueses, que no seculo XV, foi estabelecida em Sagres e da qual Cristovão Colombo colheu directamente aqueles ensinamentos da ciencia de navegações no mar largo, o que lhe permitiu a descoberta da America.

No alçado do jardim, estão previstos mais três baixos relevos, que representam

6/7

os grandes navegadores portugueses, Vasco da Gama, Pedro Alvares Cabral e o imortal poeta português Luis de Camões.

A estrutural geral do pavilhão será metálica e as paredes serão constituídas por armaduras de metal distendido revestidas com argamassa de cimento e estuque.

Toda a construção será incombustível e executada de acôrdo com

7/7

os regulamentos tecnicos gerais da Exposição.

O Architecto:

Lisboa, 25 de Maio de 1928

Nº25 "O Pavilhão de Portugal na Expo 70 – Osaka. Partido a tomar", Frederico George. Fonte: DGPC/SIPA, Espólio Frederico George, "Memória descritiva e explicativa do ante-projecto do pavilhão de Portugal na exposição japonesa universal e internacional de osaka", 1970.

1/2

O PAVILHÃO DE PORTUGAL NA EXPO 70 - OSAKA

PARTIDO A TOMAR

A Expo 70 é uma exposição internacional com pavilhões representativos de numerosos países, em que cada pavilhão reterá apenas uma parte do tempo e da atenção do visitante. Serão raros, além disso, os visitantes que visitarão a Expo por causa de um pavilhão particular e, nesses casos, será com certeza muito mais pelos pavilhões dos grandes países do que por aquele de um país pequeno como Portugal. O êxito de um pavilhão português em Osaka dependerá fundamentalmente:

- 1) - Da qualidade da arquitectura e da decoração. Houve pavilhões de países pequenos que assim se distinguiram em exposições internacionais atraindo o público pela sua qualidade plástica e exposicional, contribuindo, portanto, para o prestígio do país pela sua simples existência.
- 2) - De um critério temático exposicional. Esse critério terá que se basear numa ideia mestra ilustrada e desenvolvida de uma maneira exposicionalmente eficaz.

Não nos parece que se devam seguir os esquemas exposicionais de Bruxelas 1958 ou Rio de Janeiro 1965. Portugal não é o único país nem um convidado de honra nesta exposição. A exposição passa-se num país onde se sabe muito menos de Portugal do que na Bélgica, para não falar do Brasil. Não há temas que devam ser tratados por apelar para os sentimentos de uma colónia portuguesa e uma descrição sistemática, minuciosa e quasi didáctica das nossas história, cultura e produções materiais não parece de grande relevância para o tipo de público a que a exposição se destina, tendendo mais a afastá-lo que a atraí-lo.

A pergunta a fazer é a seguinte: Em que nos podemos basear para apresentar um pavilhão com interesse original na Expo 70?

A resposta só nos parece poder ser uma: Basear o critério exposicional no facto de sermos uma nação espalhada por vários continentes com a fusão cultural e étnica daí resultante, fusão que se acompanha todavia da diversidade das culturas autóctones das várias parcelas do território.

Para fazer viver o pavilhão sobre esta ideia, ela tem que estar imbuida na planificação, pormenorização e decoração do pavilhão e patente em cada ângulo da visão do visitante. Não pode ser apenas mencionada nas poucas legendas ou numa secção histórico-geográfica de introdução, que teriam o efeito de uma voz "off" em cinema, perturbando, sem a esclarecer, a leitura da exposição. Os valores culturais das várias parcelas do território, expressas em formas de vida artística, religiosa e até familiar, deverão ser apresentados de maneira a mostrar a riqueza da sua variedade e a profundidade das suas interpretações. Em alguns casos poder-se-ão ilustrar explicitamente suas interpretações: um marfim de Benin ou uma peça da Companhia das Índias podem ser acompanhadas de reproduções de pormenores ampliados em que se mostram os elementos europeus, africanos e asiáticos. Os ciclos das matérias primas e a sua transformação industrial entre as várias parcelas poderão ser também assim ilustrados.

Este critério não exclue evidentemente a exposição do que de melhor haja nas nossas arte, ciência, técnica e indústria, antes integra esse melhor de uma maneira talvez única em toda a Expo.

O resultado ideal seria obtido se o visitante que ignora tudo sobre Portugal saísse do pavilhão, não com a imagem de um pequeno rectângulo na Europa onde se fazem angiografias cerebrais e bicicletas Pachancho, mas de uma multiplicidade de raças e culturas autóctones tendendo para a fusão e unidas, política, linguística e, em muitos casos, espiritualmente, através de vicissitudes históricas passadas e presentes.

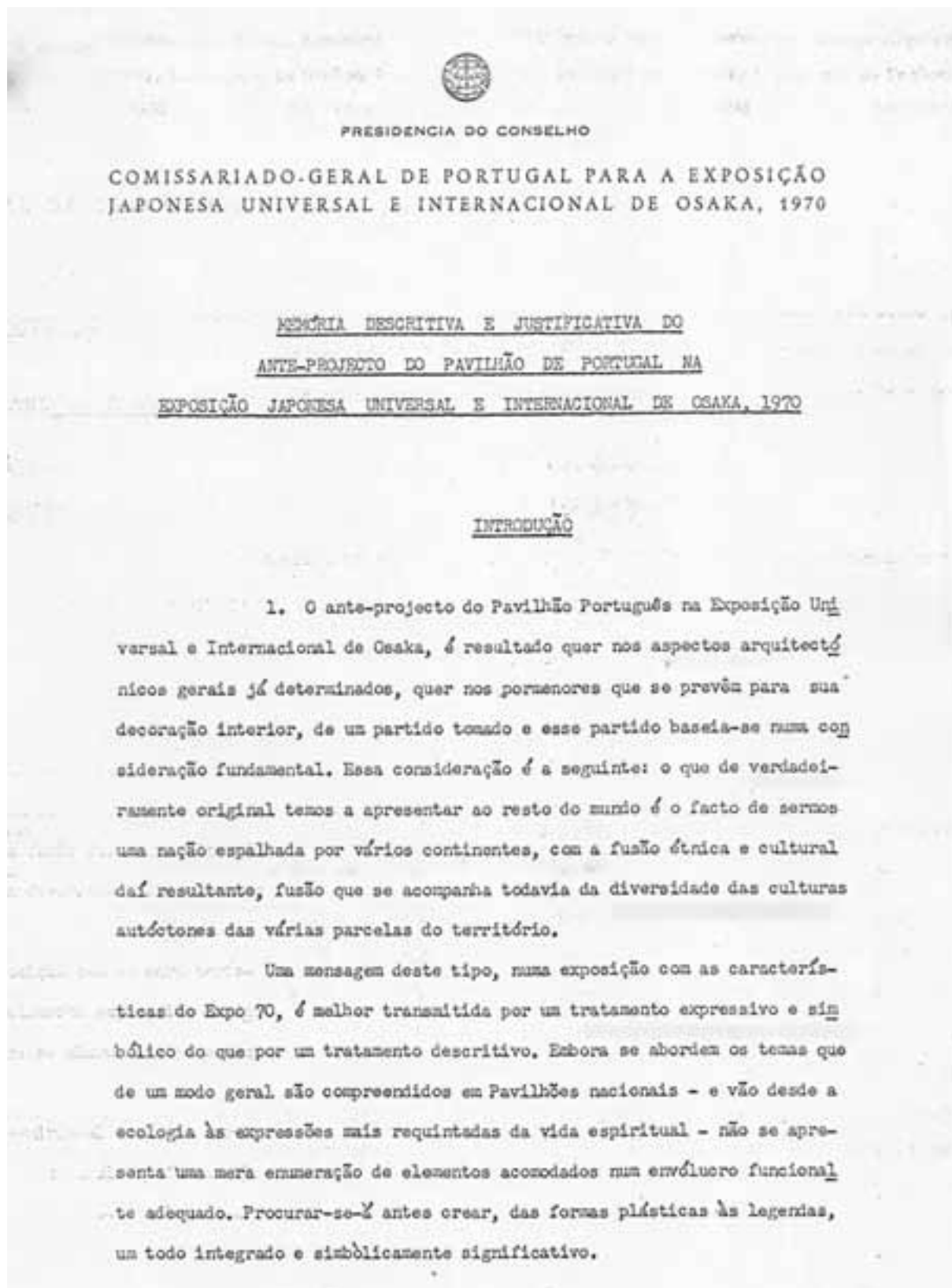
Dada a localização da Expo dever-se-ia, também, tirar partido das relações Portugal-Japão, biosbos de Kioto, woodbules, etc., que se inserem, aliás, no critério exposto.

Como alguém disse já "a nation is a feeling" e é esse "feeling" que através das suas manifestações materiais, culturais e espirituais se procurará apresentar.

Tal critério permitirá, além do mais, uma grande unidade decorativa sem prender os elementos arquitectónicos a nenhum regionalismo e deixando-os viver como puras formas, integrando e contendo a diversidade das manifestações acima indicadas.

Nº26 "O Pavilhão de Portugal na Expo 70 – Osaka. Partido a tomar", Frederico George. Fonte: DGPC/SIPA, Espólio Frederico George, "Memória descritiva e explicativa do ante-projecto do pavilhão de Portugal na exposição japonesa universal e internacional de osaka", 1970.

1/9





PRESIDENCIA DO CONSELHO

COMISSARIADO-GERAL DE PORTUGAL PARA A EXPOSIÇÃO
JAPONESA UNIVERSAL E INTERNACIONAL DE OSAKA, 1970

- 2 -

ANÁLISE DO LOCAL

A necessidade urgente de iniciar os trabalhos de arquitectura implicou que as primeiras linhas mestras do futuro Pavilhão Português nessa Exposição fossem lançadas quando ainda não eram inteiramente conhecidas a dimensão e a forma do lote que lhe haveria de ser destinado. Das várias hipóteses postas em relação ao terreno ainda em Lisboa optou o Commissariado Geral por uma sobre a qual foram elaborados estudos de esboço e que em Osaka se verificou ser de excepcionais qualidades para o fim a atingir.

O local geográfico escolhido em forma de "L" tem a área de 3.222 m², confina a

N. com Rua

S. com Rua

L. com a Wednesday Plaza de importância na composição geral da Expo

W. com Avenida que constitui importante via de circulação onde existe uma Estação de passeadeiras rolantes a poucos metros do Pavilhão Português.



PRESIDENCIA DO CONSELHO

COMISSARIADO-GERAL DE PORTUGAL PARA A EXPOSIÇÃO
JAPONESA UNIVERSAL E INTERNACIONAL DE OSAKA, 1970

- 3 -

OS ELEMENTOS DA COMPOSIÇÃO ARQUITETÓNICA

A análise do propósito da Exposição de Portugal em Osaka, a classificação e coordenação das suas funções forneceram os dados que deverão ser traduzidos em termos de arquitectura, ainda que por ora muito genêricamente.

Considerou-se conveniente a criação de dois edifícios distintos sob o ponto de vista de construção. Um, o edifício que conterá a exposição propriamente dita e os serviços de apoio. Outro, o edifício do restaurante. Os dois estão ligados por passagem.

O primeiro ocupará uma área de 1.412 m².

O restaurante ocupará a área de 303 m².

Tráfico para o local

Pelas vias envolventes do Pavilhão claramente se vê a facilidade de acesso que elas facultam.

Topografia e condições geológicas

Tem o lote um desnível de 3 metros no sentido Norte-Sul, na sua maior dimensão.

A geologia do terreno não oferece dificuldades especiais para qualquer tipo de estrutura que venha a ser adoptada.



PRESIDENCIA DO CONSELHO

COMISSARIADO-GERAL DE PORTUGAL PARA A EXPOSIÇÃO
JAPONESA UNIVERSAL E INTERNACIONAL DE OSAKA, 1970

- 4 -

O ORGANISMO ARQUITECTURAL

Entradas

São três as entradas para o Pavilhão. A entrada principal que é feita pelo lado poente virado, portanto, para a Wednesday Plaza, a entrada pelo lado Nascente dando para a Avenida principal e ainda outra que se fará também pelo lado Poente que dará acesso directo ao Restaurante.

Estrutura

Julgou-se o emprego da estrutura em ferro como o tipo de construção mais indicado, possibilitando a rapidez de construção, a facilidade de montagem e desmontagem e aproveitamento do material após a demolição. Será utilizado quanto possível o emprego de construção seca no que diz respeito a paredes envolventes de enchimento. Como cobertura a folha de cobre será o material adoptado, dada a sua grande beleza e fácil aquisição no Japão.

Jardins

Grande importância se atribui aos jardins e espaços que antecedem as estradas, onde julgamos conveniente intervirem alguns materiais portugueses. O emprego da técnica tradicional do azulejo decorativo execu-



PRESIDENCIA DO CONSELHO

COMISSARIADO-GERAL DE PORTUGAL PARA A EXPOSIÇÃO
JAPONESA UNIVERSAL E INTERNACIONAL DE OSAKA, 1970

- 5 -

tado por artistas modernos será empregado nalgumas partes das fachadas.

Julga-se de grande importância a presença de espelho de
água onde poderá ter lugar a escultura moderna portuguesa.

Forma

A forma exterior do Pavilhão é dominada pela pirâmide obli-
qua do seu corpo central. Esta pirâmide apontando para o céu, em conjunto
com as várias abas laterais pontiagudas é uma evocação de velas, rosa dos
ventos, compasso de marear e catedral, elementos por si próprios simbóli-
cos da presença portuguesa no mundo.

Esta forma geral, visível à distância, distingue o pavilhão
dos pavilhões que lhe estão próximos. As intenções que informaram a sua
concepção são reforçadas e pormenorizadas quando o visitante se aproxima e
inicia a sua visita.

Percurso expositivo

O primeiro elemento de leitura próxima que o visitante encon-
tra é a réplica do padrão comemorativo da chegada dos portugueses ao Japão,
em 1543, colocado no exterior do Pavilhão, junto da entrada. Este monumento
expressamente significa com a sua inscrição em japonês, um passado históri-
co, uma acção de navegação e descoberta e a primeira comunicação directa en-
tre o Japão e a Europa. Marca assim um timbre próprio da representação por-
tuguesa.



PRESIDENCIA DO CONSELHO

COMISSARIADO-GERAL DE PORTUGAL PARA A EXPOSIÇÃO
JAPONESA UNIVERSAL E INTERNACIONAL DE OSAKA, 1970

- 6 -

Ao entrar na área coberta e antes de chegar ao corpo central estão dispostos biombo japoneses (originais ou cópias) representando o desembarque de navegadores portugueses no Japão. Percorrida esta zona de introdução, de pé direito relativamente baixo, o visitante entra na sala central da exposição. Esta é um grande espaço piramidal que a iluminação fará parecer cónico, obscuro na sua periferia e ocupado por elementos de grande escala que se prevêem ser:

- 1) - Um mapá mundo, envolvendo parte do tronco de cone e correndo acima da cabeça dos visitantes, onde se mostrarão os lugares aonde os portugueses chegaram no seu destino de unificar o mundo.
- 2) - Uma estilização das actuais parcelas do território que ocupará uma área circular no centro do pavimento deste espaço.
- 3) - Uma série de grandes painéis fotográficos em que se mostrarão os portugueses de hoje, europeus, africanos, asiáticos e oceânicos em momentos rituais e profissionais das suas vidas. Estes painéis pretendem dar uma imediata ideia ao visitante da variedade de raças e culturas que hoje constituem o país.
- 4) - Algumas obras de arte tradicional e erudita que exibam interpenetrações culturais (Marfins de Benim, por exemplo).



PRESIDENCIA DO CONSELHO

COMISSARIADO-GERAL DE PORTUGAL PARA A EXPOSIÇÃO
JAPONESA UNIVERSAL E INTERNACIONAL DE OSAKA, 1970

- 7 -

O corpo central não tem um percurso definido que obrigue o visitante a uma ordem preestabelecida de apreciação dos vários elementos expostos. Este percorre-lo-á como melhor desejar familiarizando-se com o espaço geográfico, com alguns aspectos essenciais do passado histórico e com a aparência física (e de certa maneira social) do nosso povo. São aqui fornecidos os dados fundamentais correspondendo à acção de Portugal e à apresentação de Portugal e do seu povo.

Pretende-se nesta zona um tratamento sintético e solene. Os elementos a apresentar devem ser poucos e tratados numa ampla escala. Profusão de elementos e masquinhos de escala comprometerão necessariamente o efeito que se pretende obter.

As secções "Portugal de hoje" e "Portugal de amanhã" ocupam o restante percurso exposicional. Este percurso desenvolve-se na zona periférica e vai por sucessivas mudanças de nível fazendo subir o visitante, numa espiral que o conduz por fim à galeria de saída de onde, se assim quiser, se pode dirigir ao restaurante. Desde a saída da zona central até à galeria final o percurso tem uma obrigatoriedade resultante da necessidade de apresentar por ordem vários sectores diferentes

A) - PORTUGAL DE HOJE

- 1 - Paisagem, ecologia, demografia
- 2 - Produção biológica
- 3 - Exploração e preservação dos recursos naturais



PRESIDENCIA DO CONSELHO

COMISSARIADO-GERAL DE PORTUGAL PARA A EXPOSIÇÃO
JAPONESA UNIVERSAL E INTERNACIONAL DE OSAKA, 1970

- 8 -

- 4 - Indústria
- 5 - Transportes e comunicações
- 6 - Urbanismo e projectos de aproveitamento rural
- 7 - Alegria de viver
- 8 - Cultura

B) - PORTUGAL DE AMANHÃ

Apresentação dos principais empreendimentos projectados e em curso que em variados sectores estão a contribuir para um futuro melhor dos Portugueses.

Verifica-se que estas várias zonas ou sectores têm títulos muito gerais. Assim a obrigatoriedade do percurso não significa mais do que a sequência destas zonas. Dentro de cada uma delas o visitante terá grande liberdade de movimentos. Evitar-se-á sempre uma apresentação minuciosa e didáctica dos assuntos. A zona periférica enriquece, acrescentando-lhe a mensagem transmitida na zona central. O seu tratamento não será necessariamente tão solene mas há certos princípios a que se obedece.

1) - Não se separam a Metrópole do Ultramar pela criação de uma secção ou de sub-secções destinadas a este. Realçamos elementos que exibem mais interrelação entre as várias parcelas do território.

2) - Expoem-se poucos elementos, bem significativos e não uma profusão de detalhe inútil ou de repetições também inúteis que dimi-



PRESIDENCIA DO CONSELHO

COMISSARIADO-GERAL DE PORTUGAL PARA A EXPOSIÇÃO
JAPONESA UNIVERSAL E INTERNACIONAL DE OSAKA, 1970

- 9 -

numa em vez de o aumentar, o efeito que se pretende obter. Criam-se zonas livres, de repouso, de algumas das quais se pode disfrutar o centro que o visitante já percorreu.

Além da zona de exposição propriamente dita que vimos descrevendo, o pavilhão compreende uma zona de serviços, colocada em plano inferior, que inclui: os serviços do Comissariado, zonas de informações económicas, banco e turismo e sala de equipamento mecânico e instalações sanitárias.

O restaurante, cujo ~~acesso~~ pode ser independente do acesso à exposição, deverá também ter cardeões portugueses, realçar características do tradicional conforto português.

Fredrico Jorge

Nº27 "Memorial", Frederico George. Fonte: DGPC/SIPA, Espólio Frederico George, "Memória descritiva e explicativa do ante-projecto do pavilhão de Portugal na exposição japonesa universal e internacional de osaka", 1970.

1/3

Frederico George-Arquitecto
L. St Domingos de Benfica, 1
Lisboa Tel. 783386

MEMORIAL

1 - O tema principal do Pavilhão é a distribuição da nação portuguesa por quatro continentes, variadas etnias e diversas religiões, unificadas por uma língua, uma cultura e uma administração. Este tema tem a dupla vantagem de representar a característica mais original de Portugal de hoje e de se inscrever no tema geral da exposição que é o de melhor compreensão entre os homens no mundo contemporâneo.

2 - O desenvolvimento deste tema será acompanhado por uma apresentação das nossas principais riquezas materiais e espirituais. Estas não serão meramente enumeradas, fora do contexto humano que as produz e de las beneficia, mas integradas nele. A presença humana pluriracial e geograficamente dispersa dos portugueses será constantemente referida - constituirá mesmo o eixo temático da exposição.

3 - Ao deixar a zona histórica em que o passado português lhe foi apresentado o visitante começa imediatamente a tomar contacto com a gente portuguesa de hoje.

Depara primeiro com quatro muito grandes fotografias de crianças (uma chinesa, uma melanésica, uma europeia e uma africana). Uma legenda explicará que todas estas crianças são portuguesas, embora pertençam a raças diferentes e vivam a muitos milhares de quilómetros umas das outras.

Frederico George-Arquitecto
L. S. Domingos de Benfica, 1
Lisboa Tel. 783386

- 2 -

A decoração desta zona procurará obter um efeito dramático que informa bem no espírito do visitante a mensagem fundamental.

O resto do percurso expositivo desenvolve-se segundo um esquema muito simples. Há um fio condutor central que apresenta pessoas portuguesas em vários ambientes e circunstâncias enquanto, periféricamente se vão apresentando os produtos do labor dessa gente. Aparecem primeiro adolescentes e jovens - que são acompanhados pelo sector da educação - escolas, liceus, Estudos Gerais, Universidades, etc.

Segue-se gente trabalhando, depois festas e momentos rituais da vida de família e da vida religiosa, do lazer, dos passatempos e distrações. Apresentar-se-ão sempre exemplos de várias regiões de Portugal.

Periféricamente e em relação com o desenvolvimento deste fio condutor vão-se apresentando os diferentes sectores: agricultura e pecuária, pescas, indústrias, minas, energia, transportes e comunicações, saúde pública, urbanismo, arquitectura, artes plásticas, religião, ciência, língua e cultura, até ao final da exposição. Nesse final, o visitante disfrutará uma visão da introdução histórica que visitou primeiro e deparará com um mapa das comunidades de língua portuguesa espalhadas pelo mundo.

A - Para se obter o efeito que se pretende é necessário que os elementos a expor sejam em número reduzido e muito seleccionados. A força e originalidade do caso português está nas suas circunstâncias étnicas, geográficas e espirituais e essas são bem marcadas na exposição. A produção agrícola, industrial, cultural deverá ser representada pelo seu melhor, fi-

Frederico George-Arquitecto

L. S. Domingos de Benfica, 1

Lisboa

Tel. 783386

- 3 -

cando bem claro que se não procure uma apresentação exhaustiva do que cá se faz mas sim uma exemplificação. É preferível, como numa loja cara, apresentar poucas mas boas peças do que criar uma espécie de grande armazém da portuguesidade.

O tratamento plástico e sonoro (preveem-se zonas em que se ouvirá música portuguesa, desde Carlos Seixas a música popular tradicional) tenderá a reforçar os valores simbólicos e expressivos dos elementos expostos.