

Universidades Lusíada

Cabral, Marta Sofia Carvalho

Arquitetura e ideologia : a Semiótica nas formas dos totalitarismos no séc. XX

<http://hdl.handle.net/11067/8905>

Metadados

Data de Publicação

2026

Resumo

Esta dissertação aborda e estuda a relação de cumplicidade estabelecida entre a arquitetura e a ideologia, no contexto de três regimes totalitários europeus que marcaram politicamente a primeira metade do séc. XX. Promove uma aproximação teórica e crítica às formas materializadas enquanto ferramentas semióticas e disciplinares de um objetivo político. Ao analisar e expor o papel ativo da arquitetura nos sistemas ideológicos do Nazismo alemão, do Fascismo italiano e do Corporativismo português, e...

This dissertation addresses and studies the relationship of complicity established between architecture and ideology, in the context of three European totalitarian regimes that politically marked the first half of the twentieth century. It promotes a theoretical and critical approach to materialized forms as semiotic and disciplinary tools for a political objective. By analyzing and exposing the active role of architecture in the ideological systems of German Nazism, Italian Fascism, and Portug...

Palavras Chave

Arquitetura, Teoria da arquitectura, Semiótica

Tipo

masterThesis

Revisão de Pares

Não

Coleções

[ULP-FAA] Dissertações

Esta página foi gerada automaticamente em 2026-10-31T01:47:51Z com informação proveniente do Repositório



UNIVERSIDADE LUSÍADA DO PORTO

Arquitetura e Ideologia

A Semiótica nas Formas do Totalitarismo no séc. XX

Marta Sofia Carvalho Cabral

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre

Porto, 2026



UNIVERSIDADE LUSÍADA DO PORTO

Arquitetura e Ideologia

A Semiótica nas Formas do Totalitarismo no séc. XX

Marta Sofia Carvalho Cabral

Professor Orientador: Prof. Doutor João Cardoso

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre

Porto, 2026

AVISO LEGAL

O conteúdo da presente dissertação reflete as perspectivas, interpretações e opções metodológicas do autor à data da sua submissão. Apesar do rigor adotado na sua elaboração, o trabalho poderá conter imprecisões ou lacunas, de natureza conceptual, metodológica ou factual, que poderão ser identificadas posteriormente. Assim, qualquer utilização, citação ou interpretação dos conteúdos aqui apresentados deve ser realizada com o devido espírito crítico e científico. O(a) autor(a) declara que esta dissertação constitui um trabalho original, da sua exclusiva autoria, e que todas as fontes consultadas foram devidamente referenciadas e identificadas no corpo de texto e na respetiva lista bibliográfica, em conformidade com as normas académicas em vigor. Mais declara que não foram incluídos quaisquer conteúdos cuja reprodução viole direitos de autor, direitos conexos ou direitos de propriedade industrial.

Declaração sob compromisso de honra

*(Artigo 6.º, n.º 2 das Normas e orientações para submissão de trabalhos académicos
na plataforma Urkund para deteção de similaridade e plágio)*

Eu, abaixo assinado, tenho consciência de que a prática de plágio numa forma de violação da integridade académica, constituindo um crime punível por lei com relevância nos regimes disciplinar, civil e criminal.

Nesse sentido, declaro por minha honra que a dissertação apresentada é original e que todas as fontes, incluído as da minha autoria, estão devidamente identificadas e referenciadas.

Porto, ____ de _____ de ____

O (A) Estudante

Agradecimentos

Quero começar por agradecer a todos aqueles pedagogos envolvidos ao longo do meu percurso de aprendizagem e que, de alguma maneira, influenciaram a perspetiva que tenho hoje sobre a arquitetura.

Ao meu orientador, Professor Doutor João Martins Cardoso, pelo apoio, pela disponibilidade e pela exigência ao longo da construção desta dissertação, partilhando comigo os seus conhecimentos e referências para o estudo do tema.

Aos funcionários da secretaria e tesouraria que me auxiliaram nos momentos burocráticos mais críticos e delicados da minha relação com a Universidade Lusíada.

À minha família, pelo apoio emocional e financeiro e pela presença em todos os momentos, bons e menos bons, da minha formação.

Agradeço, por fim, à minha colega e amiga de curso, Ana Faria, pelos bons e inesquecíveis momentos que partilhamos e pelo apoio intelectual e emocional necessário para superar este curso.

Índice

1. Introdução	1
1.1. Enquadramento do tema	1
1.2. Problema da investigação	1
1.3. Justificação/Relevância	1
1.4. Objetivos	2
1.5. Metodologia	3
1.6. Delimitação do estudo	3
1.7. Estrutura da dissertação	4
2. CAPÍTULO I Arquitetura e ideologia	6
2.1. A arquitetura e disciplina	7
2.2. A ideologia e sistema	14
2.3. A disciplina e sistema	20
3. CAPÍTULO II Ideologia e História	26
3.1. A Genealogia na formação dos valores	28
3.2. A historicidade na ideologia	32
3.2.1. Valores da nação	
3.2.2. Valores históricos	
3.2.3. Valores morais	
3.3. A historicidade na arquitetura	44
3.3.1. Valores estéticos	
3.3.2. Valores patrimoniais.	

4. CAPÍTULO III Ideologia e Semiótica	56
4.1. O arquipélago das arquiteturas totalitárias	57
4.2. O confronto entre o Classicismo e a Modernidade	60
4.3. As escalas da monumentalidade	76
4.4. Os espaços e objetos arquitetônicos utópicos	83
4.4.1. A utopia monumental na Alemanha Nazi	
4.4.2. A utopia da “Terceira Roma” na Itália Fascista	
4.4.3. A utopia tradicionalista no Estado Novo Português	
5. Conclusão	118
Referências Bibliográficas	122
Autores/Monografias	
Mestrados/Doutoramentos	
Webgrafia	

Lista de Figuras

- Fig.1 Congresso da juventude hitleriana. Fonte: El País (2016). 19
https://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/01/internacional/1478025759_957657.html
- Fig.2 Catedral de Notre-Dame como centro da atividade social, comercial e cultural. Fonte: Wkimedia commons (2018) 25
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris:_The_Hotel-Dieu_an_Notre_Dame._Wellcome_M0011668.jpg
- Fig.3 Manifestação dos desempregados em Berlim em 1930; Fonte: Público (2018) 29
<https://www.publico.pt/2018/09/16/mundo/noticia/1933-2018-descubra-as-diferencas-ou-as-semelhancas-1844161>
- Fig.4 Marcha sobre Roma, manifestação fascista em Itália, 1922, Fonte: Esquerda, (2022) 31
<https://www.esquerda.net/artigo/marcha-fascista-sobre-roma-faz-cem-anos/83564>
- Fig.5 António de Oliveira Salazar beija a mão do Cardeal Cerejeira, num contexto marcado pelo apoio mútuo entre a igreja e o Estado Novo. Fonte: Arquivos Gesco, (s.d.) 31
<https://expresso.pt/sociedade/2019-07-26-Salazar-e-Estado-Novo-vao-ter-um-museu>
- Fig.6 Cartaz da propaganda nazi intitulado “O Novo Povo”, refletindo a imagem ideal da família alemã. Fonte: Ludwig, 1938. Wikimedia commons (2020) 35
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ludwig_Hohlwein_NEUES_VOLK_1938_Kalender_des_Rassenpolitischen_Amtes_der_NSDAP_85_Rpf._Aquarell_1937_Arische_Familie_Nazi_Party_Office_of_Racial_Policy_propaganda_calendar_cover_Pure_Aryan_family_No_known_copyright_restrictions.jpg
- Fig.7 Cartaz da campanha Battaglia del Gran, Itália, 1925. Fonte: Wordpress (2017). 35
<https://traditionalgrainmedicine.wordpress.com/2017/01/17/mussolinis-battaglia-del-grano/>
- Fig.8 Cartaz de propaganda intitulado “A lição de Salazar”, Portugal, 1926. Fonte: Expresso. 35
<https://expresso.pt/exposicoes/2022-09-02-Adeus-Patria-e-Familia-a-resistencia-a-repressao-da-homossexualidade-em-Portugal-8b595332>

- Fig.9 Reichsadler (Águia Imperial), símbolo de autoridade no Império Romano e adotado pelo Império romano-germânico. Fonte: Wikipédia (2011) 36
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Wappen_Deutsches_Reich_-_Reichsadler_1889.svg
- Fig. 10 Águia nazi, desenhada a partir da Águia Imperial, mais estilizada e agressiva. Fonte: Wikipédia (2019) 36
https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Parteiadler_Nationalsozialistische_Deutsche_Arbeiterpartei_%281933%E2%80%931945%29.svg
- Fig.11 Fórum Romano. Fonte: Wikipédia (2026) 38
https://pt.wikipedia.org/wiki/F%C3%B3rum_Romano
- Fig.12 Cenário sobre os Descobrimentos, na Exposição Universal do Mundo Português. Fonte: Sequeira (1940, p.80) 38
https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/medias/9b/52/41/09/9b524109-ffa9-4afe-b8d9-24a6a6f6fb0f/files/sni-1249_0000.pdf
- Fig.13 Cartaz que afirma que todas as potências eram controladas pelos judeus. Fonte: Schweitzer (1942) 41
<https://acomunarevista.org/2022/04/18/cartazes-do-eugenismo-nazista-os-instrumentos-que-fortaleceram-a-ideologia-1934-1944/>
- Fig. 14 Cartaz afirmando que os culpados da guerra eram os judeus. Fonte: Schweitzer (1943) 41
<https://exhibitions.ushmm.org/propaganda/1939-1945-war/the-jewish-enemy-war-time-antisemitic-propaganda>
- Fig.15 Lema fundamental do regime fascista: “Acredite, obedeça, lute”, que incentiva a obediência e disciplina pelo bem da nação. Fonte: Istituto Luce (1935) 41
<https://www.archivioluce.com/tag/fascismo/page/4/>
- Fig.16 Cenário religioso apresentado na Exposição do Mundo Português. Fonte: Sequeira (1940, p.59) 43
https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/medias/9b/52/41/09/9b524109-ffa9-4afe-b8d9-24a6a6f6fb0f/files/sni-1249_0000.pdf

Fig.17 Projeto Volkshalle (Salão do Povo), não realizado devido ao começo da guerra. Fonte: Krier (1985, s.p.) https://rdpc.uevora.pt/handle/10174/18119	46
Fig. 18 Coliseu Quadrado. Fonte: Archdaily (2015) https://www.archdaily.com.br/br/776163/palazzo-della-civiltà-italiana-em-roma-e-reapropriado-pela-marca-fendi	48
Fig.19 Caixa Geral de Depósitos em Chaves, com o estilo “Português suave”. Fonte: Blog Chaves (2017) https://chaves.blogs.sapo.pt/arquitetura-portugues-suave-em-chaves-1485205	50
Fig.20 Plano urbano que inclui o Bairro de Alvalade. Fonte: ResearchGate (2015) https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-Plano-de-Urbanizacao-da-Zona-Sul-da-Avenida-Alferes-Malheiro-em-Alvalade-Fonte_fig1_338573158	50
Fig.21 Destruição causada pela abertura da Via dei Fori Imperiali. Fonte: Rome on Rome (2015) https://romeonrome.com/2015/02/the-life-and-death-of-via-dei-fori-imperiali-1932-2015/	53
Fig.22 Catedral Sé Velha, monumento que esteve sujeito à ‘limpeza’ do Estado Novo nos anos 30, com a retirada de elementos barrocos e renascentistas do interior para destacar as características românicas. Fonte: Universidade de Coimbra https://www.uc.pt/ruas/patrimonio-edificado/inventario-do-patrimonio-edificado/se-velha-de-coimbra/	55
Fig.23 Presença neoclássica no Pavilhão de exposições, 1936, Alemanha. Fonte: mekuc (2023) https://www.mekuc.cz/akce/2934-architektura-a-totalita	59
Fig.24 Presença neoclássica no Palácio dos Congressos, 1930, Itália. Fonte: Turismo Roma, (s.d) https://www.turismoroma.it/en/places/palazzo-dei-congressi-%C2%A0roma-convention-group	59
Fig.25 Presença neoclássica no Palácio da Justiça, 1961, Portugal. Fonte: Observador, (s.p)	59

<https://observador.pt/2021/07/23/incendio-no-palacio-da-justica-do-porto/>

Fig.26 Homem Vitruviano, 1490, demonstra o regresso da influência greco-romana. Fonte: Wikipédia, (2019) 63

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Vitruvian_Man_by_Leonardo_da_Vinci.jpg

Fig.27 Basílica de S. Lourenço, 1455, Itália, obra de Brunelleschi que introduziu a perspetiva linear. Fonte: Estudo Autónomo 63

<https://estudoautonomo.dge.mec.pt/recurso/renascimento-arquitetura-religiosa-parte-i>

Fig.28 Villa Savoye de Le Corbusier, 1931, França, uma das obras mais influentes da arquitetura moderna do séc. XX, sendo considerada a materialização máxima do manifesto de Le Corbusier. Fonte: archdaily, (2016) 63

<https://www.archdaily.com.br/br/791619/17-obras-de-le-corbusier-sao-incluidas-na-lista-do-patrimonio-mundial-da-humanidade-da-unesco>

Fig.29 Poster que retrata Fahrradkunst (arte da bicicleta), homenageando o movimento Bauhaus e a sua estética geométrica e funcional. Fonte: Froze Studio 65

<https://printler.com/pt/poster/326586/>

Fig.30 Edifício da escola Bauhaus, 1926, Alemanha, representando o funcionalismo e o modernismo pela sua estrutura de aço e paredes de vidro. Fonte: Oshite, (2022) 65

<https://uxplanet.org/bauhaus-or-bauchaos-what-i-kept-from-the-influential-design-movement-is-not-what-you-think-1ced98504577>

Fig.31 Secção longitudinal do Panteão de Roma, obra clássica do séc.27 a.C., Império Romano. Fonte: Roma pra você (2024) 69

<https://romapravoce.com/pantheon-de-roma/>

Fig.32 Secção longitudinal do Volkshalle (Salão do Povo) por Albert Speer, projeto influenciado pelo Panteão de Roma. Fonte: Wordpress, (2017) 69

<https://martinamicurovaartblog.wordpress.com/2017/09/06/jonathan-glancey-on-surrealist-architecture-in-the-guardian/>

Fig.33 Instituto de Física, 1936, Itália. Fonte: Nastasi, (s.d) 69

<https://archidiap.com/opera/istituto-di-fisica/#gallery-9>

Fig.34 Coliseu Quadrado, 1940, Itália. Fonte: Culturalheritageonline, (2024) https://www.culturalheritageonline.com/location-163_The-Palace-of-Italian-Civilization---Civilization-of-Work.php	69
Fig.35 Exposição do Mundo Português,1940, Portugal. Fonte: Padrão dos Descobrimentos, (s.d) https://padraodosdescobrimentos.pt/galeria/exposicao-do-mundo-portugues/	73
Fig.36 Engenheiro Duarte Pacheco. Fonte: Técnico Universidade de Lisboa, (2025) https://tecnico.ulisboa.pt/pt/noticias/campus-e-comunidade/duarte-pacheco-homenageado-no-125-o-aniversario-do-seu-nascimento/	73
Fig.37 Hotel Infante Sagres no Porto, exemplo da aplicação do estilo “Português suave”. Fonte: Restos de Coleção, (2012) https://restosdecolecao.blogspot.com/2012/01/hotel-infante-de-sagres.html	79
Fig.38 Maquete do plano urbano de Albert Speer em Berlim. Fonte: Wordpress, (2012) https://iitcoauim.wordpress.com/2012/03/11/welthauptstadt-germania/	81
Fig.39 Alçados frontal e posterior da tribuna sem escala, respetivamente. Fonte: Krier (1985, s.p.) https://archive.org/details/albertspeerarchi0000spee	86
Fig.40 Planta da tribuna sem escala. Fonte: Krier (1985, s.p.) https://archive.org/details/albertspeerarchi0000spee	86
Fig.41 Perspetiva da tribuna Zeppelinfeld. Fonte: Nuremberg Municipal Museums https://museums.nuernberg.de/documentation-center/the-site/the-nazi-party-rally-grounds/information-system-rally-grounds/point-07	86
Fig.42 “Catedral de Luz”. Fonte: Nuremberg Municipal Museums, (s.d) https://museums.nuernberg.de/documentation-center/the-site/the-nazi-party-rally-grounds/information-system-rally-grounds/point-08	89
Fig.43 Alçado a partir da Voss e planta da chancelaria, respetivamente. Fonte: Krier (1985, s.p.) https://archive.org/details/albertspeerarchi0000spee	91

Fig.44 Pátio de Honra. Fonte: Speer (1940, p.19) https://rdpc.uevora.pt/handle/10174/18119	91
Fig.45 Sala dos mosaicos. Fonte: Speer (1940, p.48) https://rdpc.uevora.pt/handle/10174/18119	91
Fig.46 Galeria de 150 m de comprimento para acesso ao gabinete de Adolf Hitler. Fonte: Speer (1940, p.66) https://rdpc.uevora.pt/handle/10174/18119	91
Fig.47 Entrada poente da Chancelaria. Fonte: Speer (1940, p.9) https://rdpc.uevora.pt/handle/10174/18119	91
Fig.48 Perspetiva aérea da Exposição Universal de Roma. Fonte: Wordpress (2013) https://litalieparsestimbres.wordpress.com/2013/01/16/palazzo-dei-congressi-roma/	95
Fig.49 Maquete do modelo inicial do EUR. Fonte: Daily mail (2021) https://www.dailymail.co.uk/news/article-10140229/Mussolinis-monument-fascism-host-G20-summit-Joe-Biden-face-world-leaders.html	95
Fig.50 Plano urbano para a Exposição Universal de Roma. Fonte: Cambridge University Press (2020) https://www.cambridge.org/core/journals/modern-italy/article/abs/unarte-ancora-in-embrione-international-expositions-empire-and-the-evolution-of-fascist-architectural-design/3776BF9647DE39CE851A85D5203BB532	95
Fig.51 Alçado e planta do rés-do-chão do Palazzo della Civiltà Italiana. Fonte: Archweb, (s.d) https://www.archweb.com/pt/galeria/Pal%C3%A1cio-da-Civiliza%C3%A7%C3%A3o-Italiana/	97
Fig.52 Coliseu quadrado. Fonte: iStock (2012) https://www.istockphoto.com/br/foto/pra%C3%A7a-coliseu-em-roma-gm177551294-21075804	97

Fig.53 Planta de rés-do-chão e primeiro piso e alçado sudoeste. Fonte: Archdaily (2013) https://www.archdaily.cl/cl/02-223907/clasicos-de-arquitectura-casa-del-fascio-giuseppe-terragni	101
Fig.54 Casa del Fascio. Fonte: García. G. (2013) https://www.researchgate.net/figure/Garcia-GH-2013-Casa-del-Fascio-by-Giuseppe-Terragni-Retrieved-May-20-2019-from_fig1_343055504	101
Fig.55 Interior da Case del Fascio. Fonte: afasia archzine https://afasiaarchzine.com/2022/10/giuseppe-terragni/giuseppe-terragni-palazzo-terragni-ex-casa-del-fascio-como-andrea-martino-afasia-20/	101
Fig.56 Vista aérea da Praça do Areeiro (Praça Francisco Sá Carneiro). Fonte: google maps (2026)	103
Fig.57 Praça do Areeiro e edifícios. Fonte: Biblioteca de Arte Gulbenkian, (s.d) https://gulbenkian.pt/biblioteca-arte/collection/espolio-luis-cristino-da-silva/	105
Fig. 58 Alçado pela Avenida João XXI do lado norte da praça. Fonte: Biblioteca de Arte Gulbenkian https://gulbenkian.pt/biblioteca-arte/collection/espolio-luis-cristino-da-silva/	105
Fig.59 Corte transversal pela Avenida Almirante Reis, mostrando as fachadas posteriores do lado sul da praça. Fonte: Biblioteca de Arte Gulbenkian https://gulbenkian.pt/biblioteca-arte/collection/espolio-luis-cristino-da-sil	105
Fig.60 Mapa da exposição. Fonte: O Leme (2017) https://www.leme.pt/magazine/efemerides/0623/exposicao-do-mundo-portugues.html	109
Fig.61 Fotos dos diversos elementos expostos. Fonte: Esquerda (2017) https://www.esquerda.net/en/artigo/guerra-colonial-o-imperio-foi-uma-construcao-ideologica-do-salazarismo/47747	109

- Fig.62 Pavilhão dos Portugueses no Mundo. Fonte: Wikipédia (2013) 111
https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pavilh%C3%A3o_Portugueses_no_Mundo_Cottinelli_Telmo_1940.jpg
- Fig.63 Pavilhão de Honra e de Lisboa. Fonte: r/ArchitecturalRevival, (2025) 111
https://www.reddit.com/r/ArchitecturalRevival/comments/1lgqy49/in_1940_a_large_stretch_of_bel%C3%A9m_lisbon_portugal/
- Fig.64 Replicação de cenários da atividade piscatória. Fonte: Sequeira (1940, p.199) 113
https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/medias/9b/52/41/09/9b524109-ffa9-4afe-b8d9-24a6a6f6fb0f/files/sni-1249_0000.pdf
- Fig.65 Figura. 65 - Replicação de cenários dos trabalhos em Choupo. 113
 Fonte: Sequeira (1940, p.204)
https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/medias/9b/52/41/09/9b524109-ffa9-4afe-b8d9-24a6a6f6fb0f/files/sni-1249_0000.pdf
- Fig.66 Fotografia tirada para monumentalizar o objeto. Fonte: Novais (1940) 115
https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/medias/9b/52/41/09/9b524109-ffa9-4afe-b8d9-24a6a6f6fb0f/files/sni-1249_0000.pdf
- Fig.67 Cartaz para a exposição. Fonte: Ferreira (1940) 115
<https://rnod.bnportugal.gov.pt/rnod/winlibsrch.aspx?skey=748B37DF5544441194B2BC14B92AF31B&cap=&pesq=5&thesl=81730&pag=1&tp=9&sort=4&prn=true>

Resumo

Esta dissertação aborda e estuda a relação de cumplicidade estabelecida entre a arquitetura e a ideologia, no contexto de três regimes totalitários europeus que marcaram politicamente a primeira metade do séc. XX. Promove uma aproximação teórica e crítica às formas materializadas enquanto ferramentas semióticas e disciplinares de um objetivo político. Ao analisar e expor o papel ativo da arquitetura nos sistemas ideológicos do Nazismo alemão, do Fascismo italiano e do Corporativismo português, este trabalho contribui para uma leitura crítica da disciplina enquanto prática social, política e cultural.

Tem como propósito estratégico compreender o método e a extensão da atividade da disciplina arquitetónica na sua capacidade de legitimação, propagação e expressão destes sistemas ideológicos e avaliar como foram ultrapassados os limites éticos da atuação na sua tradicional e ordinária dimensão meramente funcional e representativa.

O trabalho de investigação procura demonstrar que a arquitetura foi e continua a ser um instrumento de produção e simbolismo do poder político dominante, expressando-se a partir da monumentalidade, materialidade, encenação histórica e espacial. Estes mecanismos permitem a legitimação e a normalização dos ideais e princípios ao nível da sociedade e a construção manipulada da nova identidade coletiva.

Com a acelerada mudança produzida nas dinâmicas políticas atuais e a nova ordem mundial iliberal, torna-se urgente, com referência às leituras do passado, compreender os espaços de atuação da arquitetura contemporânea e os limites éticos e deontológicos da sua aplicação ao serviço de novos sistemas ideológicos.

Palavras-Chave

Arquitetura; Totalitarismo; Ideologia; Semiótica.

Abstract

This dissertation addresses and studies the relationship of complicity established between architecture and ideology, in the context of three European totalitarian regimes that politically marked the first half of the twentieth century. It promotes a theoretical and critical approach to materialized forms as semiotic and disciplinary tools for a political objective. By analyzing and exposing the active role of architecture in the ideological systems of German Nazism, Italian Fascism, and Portuguese Corporatism, this study contributes to a critical reading of the discipline as a cultural and political practice.

Its strategic purpose is to understand the method and extent of the activity of the architectural discipline in its capacity to legitimize, propagate, and express these ideological systems, and to evaluate how the ethical limits of action in its traditional and ordinary merely functional and representative dimension have been overcome.

The research work seeks to demonstrate that architecture was and continues to be an instrument of production and symbolism of the dominant political power, expressing itself through monumentality, materiality, historical, and spatial staging. These mechanisms allow the legitimation and normalization of ideals and principles at the social level and the manipulated construction of the new collective identity.

With the accelerated change produced in the current political dynamics and the new illiberal world order, it becomes urgent, with reference to readings of the past, to understand the spaces of action of contemporary architecture and the ethical and deontological limits of its application in the service of new ideological systems.

Keywords

Architecture; Totalitarianism; Ideology; Semiotics.

1. Introdução

1.1. Enquadramento do tema

O tema debruça-se sobre as problemáticas da relação entre a arquitetura e a ideologia, propondo como quadro contextual três dos regimes totalitários europeus que marcaram a primeira metade do séc. XX: o Regime nazi, o Regime fascista italiano e o Estado Novo português. Consequência da Primeira Guerra Mundial, a nova Europa assistiu a mudanças sociais, económicas e políticas profundas. Parte destas mudanças foram elementos positivos de modernidade, como o incremento da ciência, a disponibilidade da indústria e a capacidade de integração dos indivíduos e grupos nas sociedades. Contudo, esta rutura epistemológica com o passado trouxe consigo igualmente resistências, a perceção de instabilidade e de crise, capazes de gerar insegurança e o surgimento de movimentos radicais e nacionalistas a pugnar pelo regresso a uma ordem histórica anterior.

1.2. Problema da investigação

O propósito central deste trabalho é estudar e compreender as mecânicas do modo como a arquitetura se alia aos princípios ideológicos do Totalitarismo e o porquê da utilização de certas linguagens e representações formais. Por norma existe uma lacuna no conhecimento, o que leva ‘perigosamente’ a uma excessiva despolitização nas práticas arquitetónicas e urbanas em intervenções de reabilitação. Enquanto a historiografia tende a focar-se na evolução estética dos estilos adotados por estes regimes totalitários, negligencia-se a forma como a geometria rígida, a austeridade e a monumentalidade foram manipuladas para materializar os objetivos ideológicos de ordem, hierarquia e disciplina marcial no espaço público, condicionadores da vontade dos utilizadores.

1.3. Justificação / Relevância

A escolha do tema revela-se importante para reforçar uma compreensão dos mecanismos de ativação da arquitetura em sistemas autocráticos e da sua manipulação como forma de controlo e influência nos cidadãos no seu estado de espírito e nas suas vontades. Embora os regimes totalitários estudados tenham-se esgotado no tempo, as suas marcas arquitetónicas ainda estão presentes em muitas das realidades urbanas de origem. Num momento histórico onde as ideologias de matriz autoritária e nacionalista estão a ressurgir em força, é essencial

refletir, numa perspetiva crítica e pedagógica, sobre os legados arquitetónicos das formas do ‘Totalitarismo’, pois estas oferecem lições preventivas sobre o uso da arquitetura como uma ferramenta de poder e controle social. Além disso, a reflexão sobre as formas arquitetónicas no ‘Totalitarismo’ pode também contribuir para o entendimento das tensões atuais entre modelo, forma, função e ideologia na arquitetura.

Nesta atualidade de crise política e social, onde há uma necessidade de procura de novos signos de estabilidade, segurança e identidade, a arquitetura está novamente perante o dilema de qual o papel a assumir na construção de narrativas políticas democráticas ou autocráticas. Assim, compreender a história desta arquitetura totalitária oferece uma base crítica para entender como a disciplina arquitetónica pode evitar ser instrumentalizada pelos fenómenos políticos iliberais e radicais atuais.

1.4. Objetivos

O presente estudo tem como objetivo geral a construção de uma visão ordenada para a compreensão de alguns dos arquétipos de representação formal, compositiva e tectónica da arquitetura, e que, descentrados dos valores da ética arquitetónica da procura disciplinar da construção positiva do mundo em benefício da condição humana, podem ser controlados pelo poder tornando-se padrões na manipulação das massas pelos regimes autoritários. Para tal, torna-se essencial revisitar os episódios históricos e os ideais/princípios das suas práxis ideológicas, assim como os valores nacionais, históricos e patrimoniais/morais. Por último, as indagações sobre o uso dos modelos clássicos e o porquê da sua capacidade de manipulação articuladas com o estudo das referências à monumentalidade e aos efeitos psicossomáticos provocados sobre o indivíduo.

O estudo é orientado para estar alinhado com um conjunto de questões de investigação que delimitam o objeto e o método de análise: que formas assume a arquitetura quando assente em bases ideológicas totalitárias; de que maneira as formas arquitetónicas influenciam e são influenciadas pelas práticas políticas; quais os meios formais e simbólicos utilizados para legitimar o poder; em que valores essas ideologias se apoiam e de que forma os modelos clássicos foram reinterpretados e adulterados para se encaixarem no contexto programático desses regimes. Estas perguntas orientam a leitura crítica das manifestações formais, simbólicas e funcionais da arquitetura, instrumento ideológico central de poder e legitimação.

1.5. Metodologia

A abordagem usada pelo presente trabalho passa pela identificação dos espaços referenciais do estudo para atender aos objetivos propostos de forma fundamentada e consistente. Estes lugares epistemológicos servirão como base dedutiva e teórica para contextualizar e validar as abordagens adotadas. Posteriormente, os casos levantados serão analisados à luz dos objetivos definidos. Essa análise será estruturada por meio da construção de uma matriz específica, que permita organizar, categorizar e comparar as informações recolhidas. Esta matriz servirá como uma ferramenta metodológica para identificar padrões, conexões e lacunas nos dados, contribuindo para a compreensão crítica e reflexiva dos resultados.

Como base teórica para este método foi feita uma seleção bibliográfica de fontes que abordam os espaços e fenómenos mencionados pelo tema. Deste modo, foram requisitados distintos autores em diferentes períodos e circunstâncias históricas e sociais, como, por exemplo, Vitrúvio para o entendimento fundacional da arquitetura como disciplina, George Mosse na compreensão da relação semiótica entre ideologia e História ou o contributo de Nuno Portas para a análise crítica e metodológica da arquitetura e urbanismo do Estado Novo.

1.6. Delimitação do estudo

A análise da relação estabelecida entre arquitetura e ideologia carrega grande complexidade e extensão temática, que naturalmente não é totalmente abrangida e aprofundada pelo programa de dissertação. Deste modo, foi necessário delimitar o estudo a um período temporal em que é possível verificar a presença dos vários regimes totalitários escolhidos, com relação geográfica próxima e na qual é viável estabelecer conexões e subsequentes divergências. Posteriormente, o estudo foca-se apenas em obras encomendadas pelos regimes, nas quais são abordados os vazios construídos e o objeto, não abordando obras feitas pelo setor privado. Consequentemente, do ponto de vista crítico, o entendimento da relação entre arquitetura e ideologia exterior à esfera europeia não foi abordado, o que deixa de fora a expressão das formas arquitetónicas noutros continentes, com princípios e episódios históricos diferentes, levando a distintas expressões nas formas arquitetónicas. Para além disso, o período temporal selecionado deixou de lado regimes autoritários contemporâneos, cuja arquitetura se manifestou de diferentes formas devido a técnicas, materialidades e ordens sociais distintas.

1.7. Estrutura da Dissertação

De forma a organizar o trabalho e estudar a temática abordada, o trabalho foi organizado em três capítulos. O primeiro capítulo, com o título “Arquitetura e Ideologia”, subdividido em três subcapítulos, procura tratar a relação entre a disciplina e o sistema de ideias, permitindo introduzir a compreensão singular e autónoma da arquitetura e da ideologia. O segundo capítulo, com o título “Ideologia e História”, subdividido em três subcapítulos, estabelece a relação entre o sistema de ideias e a ciência do passado, entendendo quais valores foram utilizados, cruzados e manipulados para a sua origem. Por fim, o terceiro capítulo, com o título “Ideologia e Semiótica”, dividido em quatro subcapítulos, aborda a expressão física resultante da relação entre a arquitetura e ideologia na propagação de sinais e mensagens.

A análise crítica e o desenvolvimento do temático do trabalho impuseram de forma recorrente o recurso à bibliografia publicada noutros idiomas. Por opção deliberada, e dada a proficiência técnica nos idiomas inglês e espanhol, optou-se pela tradução livre dos textos citados para a língua portuguesa. Este posicionamento visa assegurar a fluidez da leitura e preservar o rigor da interpretação pretendida no contexto desta dissertação. Quanto às imagens, estas foram selecionadas a partir de fontes impressas e digitais, estando devidamente identificadas e referenciadas a partir do crédito bibliográfico.

2. CAPÍTULO I | Arquitetura e Ideologia

Ao longo da História a arquitetura, para além de exercer uma função meramente prática e funcional, transformou-se num recurso cujo propósito ultrapassa o tangível, seja no âmbito social, cultural, político ou religioso. Consequentemente, essa aptidão para moldar estas diferentes esferas da expressão humana favoreceu a criação de um ambiente propício para a sua instrumentalização por várias entidades, que pretendiam através da sua manipulação dar expressividade formal às suas retóricas ideológicas, às suas crenças e conceitos intangíveis. Deste modo, tanto na urbanística como no construído, conseguia propagar-se sentimentos, impressões, estados de espírito e afetos aos utilizadores considerando, as vontades e os propósitos que o sistema ou regime vigente visava. Na primeira metade do séc. XX, esta capacidade de manipulação que a arquitetura sempre incorporou, não passou desacompanhada pelos nacionalismos autoritários europeus. Neste âmbito, diversos projetos foram levados a cabo, todos com um propósito primordial de persuadir e alterar perceções, de disciplinar e uniformizar o carácter idiossincrático do seu poder autoritário.

Neste primeiro capítulo, vamos indagar se apesar do estereótipo de que a arquitetura e a ideologia são temas que se diferenciam entre si, mantendo a sua individualidade e autonomia - pois a primeira tem uma natureza tangível, ao contrário da segunda que por norma se disfarça na sua intangibilidade -, estas duas, quando colocadas num ambiente de interesses mútuos, estabelecem uma relação próxima e de cooperação. Tentamos, também, compreender se esta suposta interação simbiótica, vai possibilitar que o objeto arquitetónico prescindir do seu tradicional valor e simbolismo, enquanto a ideologia alcança uma forma tangível, que é facilmente percecionada e interpretada.

Assim, o resultado desta aliança irá consentir disciplinarmente que o projeto ultrapasse o limiar das fronteiras meramente estéticas e funcionais, atingindo um patamar mais profundo e influente, repleto de símbolos e códigos, com resultados sociais, culturais e políticos. O mesmo acontece no inverso, os sistemas baseados em determinadas conceções ideológicas de glorificação adquirem uma forma física e material capaz de influenciar o espaço urbano e o espaço edificado, potenciando a sua capacidade de influenciar as massas e o indivíduo.

2.1. Arquitetura e Disciplina

A arquitetura é uma disciplina que delimita o espaço, dando forma e função ao vazio que antes o dominava, orientando condutas, hierarquizando os diferentes espaços e estabelecendo as funções que serão realizadas. Todos estes aspetos são adaptados às diferentes circunstâncias, sejam elas físicas, como a orientação solar, a topografia e a economia, ou metafísicas, como os valores, conceitos e propósitos. Posteriormente, o objeto ou o espaço urbano resultante estabelecerá não apenas uma compreensível organização estrutural, como também um conjunto de princípios que guiará comportamentos, atividades e ideias no espaço.

Etimologicamente, o termo arquitetura remete para a palavra "*arkhitekton*", com origem na Grécia Antiga, que designa o arquiteto e que resulta da combinação de "*arkhi*" que significa 'chefe', com "*tekton*" que significa 'construção'. A presença do significante "*arkhi*" permite indicar que a instauração do sujeito já nesse período abrange não somente a habilidade de construir, mas também a capacidade de liderar e organizar no espaço e no objeto, enquanto "*tekton*" tem um significado de referência àquele que executa com habilidade.

Esta denominação foi empregue desde o Período Clássico da Grécia Antiga, como um termo técnico por diversos autores clássicos, entre eles, Heródoto (séc. V a.C.). Posteriormente, a palavra foi derivada e adaptada para o latim "*architectus*", tendo alcançado a sua referência universal por intermédio de Marco Vitruvius Polião no seu tratado *De Architectura* (séc. I a.C.), servindo de base para o uso direto da palavra 'arquitetura'.

O tratado "*De Architectura*" de Vitruvius, foi uma obra bibliográfica seminal sobre arquitetura, um tratado clássico com grande influência nos arquitetos do Renascimento e ainda atualmente estudado e mencionado¹. Trata de um conjunto alargado de temáticas que envolvem disciplinarmente a arquitetura, com fundamentos sobre materiais, técnicas construtivas, hidráulica, astronomia, maquinaria e urbanismo. Contudo, o arquiteto romano apresenta uma tríade de princípios que ele considera fundamentais na arquitetura, a *Firmitas* (fundação robusta, a escolha correta dos materiais e a execução técnica que garantem a durabilidade e segurança da estrutura), a *Utilitas* (dimensão prática e funcional que serve as

¹ A primeira tradução do tratado de Vitruvius do latim para português foi realizada pelo Prof. Justino Macial, em 2006. Para o seu trabalho, Maciel utilizou os manuscritos latinos mais antigos, como o *Harleianus 2767* (séc. IX), para garantir a fidelidade do texto original.

necessidades humanas) e a *Venustas* (harmonia, proporção e elegância que agradam aos sentidos e elevam o espírito). Conhecidos como a Tríade Vitruviana, estes princípios, são referenciais quando se apresentam de forma equilibrada para o sucesso do projeto de arquitetura:

*“Todos estes devem ser construídos com a devida referência à durabilidade, conveniência e beleza. A durabilidade será assegurada quando as fundações forem transportadas até ao solo sólido e os materiais selecionados de forma sábia e liberal; conveniência, quando a disposição dos apartamentos é irrepreensível e não apresenta impedimento de uso, e quando cada classe de edifício é atribuída à sua exposição adequada e apropriada; e beleza, quando a aparência da obra é agradável e de bom gosto, e quando seus membros estão na devida proporção de acordo com princípios corretos de simetria.”*² (VITRÚVIO, 1914: p.17)

Estes princípios referidos há milénios tornaram-se os pilares para a compreensão da arquitetura como uma disciplina que equilibra arte, ciência e técnica. Vitruvius já defendia que o arquiteto tem de dominar diversas áreas do saber para integrar estas dimensões, de forma a responder aos três princípios referidos, *“O arquiteto deve estar dotado de conhecimentos de muitos ramos de estudo e de variados tipos de aprendizagem, pois é pelo seu juízo que todo o trabalho realizado pelas outras artes é posto à prova. Esse conhecimento é filho da prática e da teoria.”*³ (VITRÚVIO, 1914: p.5)

Desta forma, a arquitetura como disciplina implica um corpo teórico, histórico e técnico, o qual equilibra arte, técnica e ciência. Com este equilíbrio, resultam tensões e interdependências resultantes destas áreas do saber contrastantes. Esta dualidade coloca a arquitetura entre o campo da liberdade criativa da arte e o rigor lógico da ciência e da engenharia. Walter Gropius, um importante arquiteto alemão do movimento moderno e

² Citação original: *“All these must be built with due reference to durability, convenience, and beauty. Durability will be assured when foundations are carried down to the solid ground and materials wisely and liberally selected; convenience, when the arrangement of the apartments is faultless and presents no hindrance to use, and when each class of building is assigned to its suitable and appropriate exposure; and beauty, when the appearance of the work is pleasing and in good taste, and when its members are in due proportion according to correct principles of symmetry.”*.

³ Citação original: *“The architect should be equipped with knowledge of many branches of study and varied kinds of learning, for it is by his judgement that all work done by the other arts is put to test. This knowledge is the child of practice and theory.”*.

fundador da Bauhaus, explicava a necessidade de uma síntese destas polaridades, *"Um bom planeamento, eu concebo ser ao mesmo tempo uma ciência e uma arte. Como ciência, analisa as relações humanas; como arte, coordena as atividades humanas numa síntese cultural."*⁴ (GROPIUS, 1955: p.142)

O arquiteto, para Walter Gropius (1955), tal como para Vitruvius dois mil anos antes, tem uma tarefa que transcende a mera construção, existindo uma relação intrínseca de vários e distintos fatores. Gropius argumenta que a tarefa fundamental do arquiteto reside na forma como consegue fundir as exigências práticas, técnicas, económicas e estéticas numa unidade inerentemente harmoniosa. Para ele, o arquiteto deve não apenas dominar a técnica, mas também possuir uma sensibilidade artística capaz de dar forma e significado ao ambiente construído. A arquitetura é, por sua natureza, a arte da síntese:

*"A tarefa do arquiteto é unificar as exigências práticas, técnicas, económicas e estéticas em um todo harmonioso. Deve não só dominar os aspetos técnicos, mas também possuir uma sensibilidade artística que lhe permita dar forma e significado ao edifício. A arquitetura é, fundamentalmente, a arte da síntese."*⁵ (GROPIUS, 1955: p.97)

A arquitetura daqueles que abrangem várias áreas do saber, equilibrando a arte e a ciência, conseguirá, de acordo com Vitruvius, responder à tríade de princípios fundamentais antes referidos. Desta forma, as obras conseguirão satisfazer as necessidades da sociedade e do indivíduo que nela está inserido, permitindo, por conseguinte, que esta disciplina assuma uma elevada influência ao nível social e cultural. De acordo com Maria Magalhães (2002), a arquitetura ultrapassa a mera conceção de edifícios isolados, ou seja, a edificação material, assumindo um papel mais amplo e multifacetado na sociedade:

"A arquitetura representa a cristalização e a idealização do humano na vivência do mundo e, por si, um modo de representar mundos; responde a questões presentes na sociedade, questões colocadas sob a forma de necessidades que constituem, para o arquiteto, um problema a resolver; ao adequar o teor da sua resposta às necessidades

⁴ Citação original: *"Good planning I conceive to be both a science and an art. As a science, it analyzes human relationships; as an art, it coordinates human activities into a cultural synthesis."*

⁵ Citação original: *"The task of the architect is to unify the practical, technical, economic and aesthetic requirements in a harmonious whole. He should not only be master of the technical aspects, but also possess an artistic sensibility which enables him to give form and meaning to the building. Architecture is, fundamentally, the art of synthesis."*

presentes no grupo social, o autor presta um testemunho, cumpre um ministério e fornece um serviço que ultrapassa a edificação material, a presença concreta do objeto arquitetónico; (...)" (MAGALHÃES, 2002: p. 9)

A arquitetura é uma disciplina com a capacidade de influenciar a percepção humana, intervindo na forma como nos sentimos e interagimos com o espaço, seja no edificado ou no espaço construído. Segundo Kevin Lynch, na sua obra, *A imagem da cidade*, publicada em 1960, o ambiente construído, especialmente o da cidade, não é apenas um conjunto de edifícios, mas uma estrutura que atua sobre a percepção humana. A organização espacial, a forma das vias, os marcos visuais contribuem, para a legibilidade e a habitabilidade do espaço urbano, afetando diretamente o modo como as pessoas vivem e se movem. Desta maneira, a cidade objetualizada pela arquitetura é composta por elementos físicos morfológicos (ruas, limites, bairros, cruzamentos, entre outros) capazes de afetar diretamente a legibilidade e a construção da imagem mental dos habitantes sobre o espaço urbano.

O mesmo se aplica ao edificado, no exemplo fundacional da arquitetura doméstica. Gaston Bachelard, no mais conhecido dos seus ensaios, *A Poética do Espaço*, descreve a casa como um “cosmo” pessoal, em que memórias e afetos são moldados pelo espaço, “*Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Vista intimamente, a mais humilde moradia não é bela?*” (BACHELARD, 1978: p.24)

Assim, com base nas referências expostas até ao momento, podemos articular o papel e a responsabilidade da arquitetura na sociedade, encontrando o seu entendimento de base disciplinar nas funções sociais de qualificação de vida e do quotidiano da inclusão e da segurança, para além da sua contribuição inteligível para a cultura e memória.

Louis H. Sullivan, citado por Maria Magalhães (2002), já afirmava que a arquitetura era um elemento de participação social, com o seu foco disciplinar na compreensão das condições sociais que a projetam e moldam: “*(...) a arquitetura não é um simples exercício (...) é antes uma tarefa e participação social, o bem entender a arquitetura é entender as condições sociais que a produzem.*” (SULLIVAN apud MAGALHÃES, 2002: p.14)

Logo, a questão da habitabilidade ou da presença na arquitetura impõe-se, ultrapassando o seu carácter funcionalista de resposta mecânica a uma exigência programática. Maria Magalhães destaca a importância do vínculo afetivo com o espaço na necessidade primária de permanência e da consciência do indivíduo face à sua incorporalidade e rastreamento sensorial:

"Todavia, os objetos tocam-nos, não por tal enquadramento meramente útil que rapidamente se esgotará, mas porque nosso uso se anuncia a qualidade vivível, isto é, o quadro permanente ou episódico do desenrolar de uma parcela das nossas vidas. A habitabilidade, porém, não decorre apenas da convivência prática do lugar. O vínculo afetivo é determinante, já que ao perceber o lugar, o conhecimento instalasse prioritariamente no sentir, envolvendo não apenas ordens cognitivas, como cumprir o uso do objeto, mas também a satisfação provocada pelo preenchimento de uma necessidade ainda residualmente sensorial." (MAGALHÃES, 2002: p.30)

Além de funcional e afetiva, a arquitetura é também uma poderosa agente cultural e de memória. A arquitetura não é somente um espaço físico funcional, mas uma entidade que para além do real ou simbólico é capaz de se apresentar como uma representação de um modelo de vida, dos valores e do domínio étnico de comunidade cultural de um povo. Como pontua Susanne Langer, no seu livro, *"Sentimento e Forma: Uma Teoria da Arte, "(...) a arquitetura é também a imagem de uma cultura."* (LANGER, 1953, *apud* MAGALHÃES, 2002: p.16)⁶

Para além da sua permanente procura da homeostase disciplinar, a arquitetura envolveu-se depois da Ilustração e com a Revolução Industrial na procura da colaboração interdisciplinar com outras ciências emergentes, como a Engenharia, a Sociologia ou a Antropologia. Para criar estas soluções integradas, onde as disciplinas interagem e partilham métodos, a arquitetura tem-se descentrado e procurado o seu novo centro noutros espaços disciplinares.

Nas primeiras décadas do séc. XX, a arquitetura adota uma nova abordagem disciplinar de afirmação, contemporizando a sua produção com o racionalismo da tecnologia industrial. Uma declaração ideológica de conceitos e tectónicas funcionais de exaltação das formas

⁶ Langer, Susanne K. (1953). *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Scribner

puras, simples e geométricas, que encontram a sua expressão canónica na proclamação de Louis H. Sullivan, “A forma segue a função.”⁷

Três fatores são seminais para a afirmação disciplinar desta arquitetura Moderna, presentes na equação dos modelos semióticos a adotar pelos Totalitarismos. Em primeiro lugar, a adoção de novas técnicas e materiais. Em segundo lugar, o novo pensamento arquitetónico que prescreve a adequação da forma à função. Por último, uma nova sensibilidade estética com o privilégio das formas elementares.

Na segunda metade do séc. XX, tornou-se evidente a necessidade da revisão crítica da epistemologia da arquitetura, com uma leitura mais inclusiva da relação da arquitetura com a sociedade, cultura e urbanismo. A arquitetura incorporou, assim, contributos de outras disciplinas para responder à complexidade sociotécnica e à sociedade-consumo global emergente. Desta maneira, surgem práticas interdisciplinares ligadas às ciências sociais, ecologia e urbanismo, exigindo sistematização face à expansão suburbana e às novas dinâmicas sociais e tecnológicas.

Hoje a arquitetura demonstra interesse em incluir na sua heurística, disciplinas que percebem melhor a realidade hipertecnológica, como por exemplo as ciências sociais, *media* e tecnologias. Por consequência, surgem publicações e manifestos, como dos *BIG*⁸, que representam a abertura a novos formatos e linguagens que aproximam o discurso arquitetónico do público global.

O carácter transdisciplinar da arquitetura ultrapassa o âmbito de integração e diálogo com outros campos. Supera as fronteiras individuais das disciplinas, criando um entendimento que não está contido na metodologia de atuação de cada uma destas diferentes áreas. A Hipernmodernidade,⁹ uma forma de encarar a contemporaneidade, é descrita como um tempo transdisciplinar que transcende fronteiras disciplinares e epistemológicas, levando a uma

⁷ Esta proclamação defende o domínio da utilidade arquitetónica sobre os elementos e formas físicas do projeto. A forma seria então uma consequência da sua função.

⁸ Grupo Dinamarquês *Bjarke Ingels Group*, autores da obra *Yes is More. An Archicomic on Architectural Evolution*.

⁹ A Hipernmodernidade é um conceito filosófico criado por Gilles Lipovetsky que descreve o atual estado da sociedade, caracterizada pelo radicalismo dos valores da modernidade. Tais valores destacam-se o individualismo e o consumismo, onde o indivíduo foca-se na satisfação pessoal impulsionado pela obsessão do consumo.

mudança no estatuto ontológico do objeto arquitetônico (de corpo/máquina para entidade imaterial/virtual).

Alguns autores e perspectivas, como a leitura feminista de Diana Agrest, defendem posições externas ao sistema para alcançar distância crítica transdisciplinar face à arquitetura. A transdisciplinaridade promove uma revisão crítica dos valores disciplinares e a necessidade de um ‘terceiro polo’ ontológico na arquitetura atual, para além das vanguardas e da tradição.

A transdisciplinaridade e a cultura global provocam alterações nos mecanismos metodológicos e heurísticos do projeto. A arquitetura torna-se mais pragmática, autônoma e orientada por equilíbrios sociais, económicos e ambientais. Existe uma denúncia da ‘inversão dos valores’ disciplinares, com prioridade à imagem, imediatismo digital e perda de heurística processual, com risco de abandono das metodologias disciplinares tradicionais. Contudo, a criação de valores requer participação histórica e prática, sendo influenciada posteriormente pelas novas ferramentas (diagramas, desenho computacional).

Assim, o que se compreende hoje como disciplinar na arquitetura, entende-se como interdisciplinaridade, de integração e diálogo entre a arquitetura e as outras disciplinas, de modo a responder aos problemas complexos, mantendo-se as fronteiras e metodologias de cada uma das áreas do saber. A transdisciplinaridade ultrapassa e reconfigura as fronteiras disciplinares, introduzindo novos atalhos mentais, alterando o estatuto da natureza do objeto arquitetônico e exigindo distanciamento crítico. As ferramentas metodológicas contemporâneas, como diagramas e os *media* digitais, funcionam como mediadores desta inter/transdisciplinaridade, com potencial criativo e, simultaneamente, destrutivo para a metodologia e os valores epistemológicos tradicionais da arquitetura.

Este fenómeno observa-se na complexidade das ciências que influenciaram e afetam, hoje, a atuação disciplinar da arquitetura, cada vez mais especializada e colaborativa na sua abordagem holística dos aspetos funcionais, estéticos, tecnológicos, ambientais ou sociais, conferindo ao processo de projeto um papel de ferramenta de inovação e criatividade muito mais eficaz na busca de soluções dentro da esfera de influência da disciplina arquitetónica.

2.2. Ideologia e Sistema

A ideologia é um termo plural que envolve a sistematização de ideias, estando historicamente presente na determinação das visões do mundo, ao orientar as ações de um indivíduo ou grupo social, com consequências diretas no quotidiano da sociedade em que estas ações se inserem, assumindo uma estrutura cada vez mais complexa e multifacetada à medida que novas sociedades surgem e se desenvolvem. Este sistema é formado pela ligação e relação entre conceitos, crenças, valores e princípios, que isoladamente não teriam força para orientar comportamentos e ações do indivíduo e da sociedade em relação a aspetos complexos como a política, cultura, religião e sociedade.

O termo ideologia tem origem no francês *“idéologie”*, derivando do grego *“idéa”*, que significa ideia ou forma, e *“logia”*, que sugere estudo. Assim, etimologicamente, ideologia expressa o estudo das ideias ou “ciência das ideias”. O termo foi criado no final do séc. XVIII pelo filósofo e médico francês Antoine Destutt de Tracy, para designar uma ciência que estudaria a origem e formação das ideias humanas. Napoleão Bonaparte, daria uma conotação negativa e depreciativa à “ciência das ideias” de Tracy, ao ridicularizar os intelectuais liberais, os ditos “ideólogos” da Revolução Francesa, atribuindo ao termo um significado especulativo e doutrinário de ideias abstratas e ineficazes inexecutáveis na realidade prática do poder e da governação.

No final da primeira metade do séc. XIX, com Karl Marx, a palavra ideologia ganha um novo significado na crítica da sociedade capitalista. Para Marx, a ideologia é unicamente a representação de uma imagem distorcida da realidade, para manter a dominação de uma classe sobre a outra. Na obra, de autoria e partilha escrita, entre 1845 e 1846, com Friedrich Engels, a *“A Ideologia Alemã”*, Marx afirma que as ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes. Deste modo, a ideologia passa a ser um sistema constituído por interesses particulares como se fossem universais:

“Admitamos que, no modo de conceber a marcha da história, as ideias da classe dominante sejam desvinculadas dessa mesma classe e ganhem autonomia. (...) Uma vez que as ideias dominantes estejam desvinculadas dos indivíduos dominantes, e sobretudo das relações que decorrem de um dado estágio do modo de produção, obtém-se como resultado

que sempre são as ideias que dominam na história (...).” (MARX e ENGELS, 1998: p.50-53)

Preso por ordem do ditador italiano Benito Mussolini, Antonio Gramsci, a partir do cativeiro nos seus *Cadernos do Cárcere*, introduz a noção de hegemonia ao descrever a maneira como a ideologia se infiltra no quotidiano das vivências e se vai ajustando no senso comum das maiorias, sem recurso crítico direto à coerção. A hegemonia cultural é, para este filósofo marxista italiano das primeiras décadas do séc. XX, a capacidade de uma classe dirigente de organizar o consenso em torno dos seus valores e visões do mundo, o que significa que a ideologia educa, forma e molda o sujeito:

“Toda relação de hegemonia é necessariamente uma relação pedagógica, e ocorre não apenas no interior de uma nação, entre as diversas forças que a compõem, mas em todo o campo internacional e mundial, entre conjuntos de civilizações nacionais e continentais.” (GRAMSCI, 1999: p.399)

A ideologia em Gramsci é, assim, uma forma de concepção ou criação do mundo, com manifestações nas diferentes disciplinas, as artísticas (com relevo na arquitetura), o direito, a economia e em geral, naquelas que resultam da realidade intelectual e coletiva presente. Há uma consciência na ideologia de carácter material com função social e cronografia real.

Envolvida nas hipóteses que apontam as ideologias como fatores de recusa ao pensar livre e, por conseguinte, à manifestação dos Totalitarismos, a alemã Hannah Arendt vê na ideologia a lógica de uma ideia instrumental capaz de explicar o desenvolvimento histórico numa aparente coerência conclusiva, com vitalidade e mobilização para substituir o bom senso e a experiência. Esta lógica implementada conduz à destruição da capacidade do livre pensamento e julgamento, tornando o indivíduo acrítico da doutrina e, pelo controle completo deste, da eliminação da esfera pública e de solidariedade. No livro, *As Origens do Totalitarismo*, Arendt faz um desenvolvimento da sua análise da ideologia e do seu funcionamento como a ‘lógica de uma ideia’:

“O objetivo da educação totalitária nunca foi insuflar convicções, mas destruir a capacidade de discerni-las. (...) A coerção puramente negativa da lógica, a proibição das contradições, passou a ser "produtiva" (...) O perigo de trocar a necessária insegurança do pensamento filosófico pela explicação total da ideologia (...) o de trocar a liberdade inerente da capacidade humana de pensar pela camisa-de-força da lógica, que pode subjugar o homem quase tão violentamente quanto uma força externa.” (ARENDT, 1973: p.520 - 522)

Centrado na crítica à arquitetura e no seu papel para a ‘indústria cultural’, Theodor W. Adorno, a partir da matriz do pensamento da Escola de Frankfurt,¹⁰ considera a arquitetura um veículo fundamental de ideologia. Para este sociólogo e filósofo alemão a “indústria cultural” conforma o espaço e a função do objeto arquitetônico com um propósito e domínio que limitam ou impedem a verdadeira liberdade e o pensamento crítico. A reconhecida racionalidade técnica da arquitetura é entendida por ele como um processo de racionalidade instrumental que se expressa através de um padrão, apoiado em finalidades práticas pré-definidas e com o potencial de alienação dos indivíduos. A técnica e o desenho da arquitetura podem, assim, constituir um instrumento de manipulação e alienação ideológica, contribuindo para os mecanismos de dominação sem justificação, que enfraquecem a subjetividade do ato criativo, impedindo a oposição crítica ao promover a homogeneização do pensamento único sem ética:

“Os palácios colossais que surgem por toda parte representam a pura racionalidade sem sentido dos grandes cartéis internacionais (...) Por sua vez, as casas mais velhas em torno ao centro de cimento armado têm o aspecto de slums (favelas), enquanto os novos bangalôs às margens das cidades cantam (como as frágeis construções das feiras internacionais) louvores ao progresso técnico, convidando a liquidá-las, após um rápido uso, como latas de conserva. Mas os projetos urbanísticos que deveriam perpetuar, em pequenas habitações higiênicas, o indivíduo como ser independente, submetem-no ainda mais radicalmente à sua antítese, o poder total do capital.” (ADORNO, 2002: p.5)

¹⁰ Fundada em 1923, a Escola de Frankfurt, juntou um conjunto de pensadores responsáveis pelo desenvolvimento da teoria crítica europeia, promovendo uma abordagem multidisciplinar e uma análise profunda das dinâmicas de poder na sociedade moderna e na cultura dos meios de comunicação de massa, tendo por base as ideias de Karl Max e Sigmund Freud. Entre os principais pensadores destacam-se Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno ou o representante da segunda geração Jürgen Habermas.

Transferindo a noção de ideologia para uma representação da relação imaginária, Louis Althusser, vê no foco da ideologia uma distorção, uma estrutura material que se manifesta em práticas e rituais quotidianos entre os indivíduos e as suas condições de existência. Para este filósofo francês, a ideologia não pode ser observada como uma simples ideia, mas sim, como uma prática social estrutural, influenciada por diferentes fatores, com maior ou menor presença, e que, criam o “sujeito” por intermédio do que ele considera serem os Aparelhos Ideológicos do Estado (AIEs), como a escola, a igreja ou a cultura, aos quais se podem imputar os mecanismos essenciais para a reprodução de todas e quaisquer relações do indivíduo com a realidade. A função dos AIEs é interpelar os indivíduos, apelando ao seu autorreconhecimento como sujeitos de forma a moldar a subjetividade que os leve (sujeitos) a aceitarem a sua posição no sistema estabelecido, mesmo que este facto signifique a sua própria sujeição. (Fig.1)

Althusser, no livro *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*, dedica um capítulo para afirmar que a ideologia interpela os indivíduos enquanto sujeitos, ou seja, insere-os dentro de estruturas simbólicas que são essenciais para assegurar a continuidade do sistema social imposto:

“(...) a ideologia interpela os indivíduos como sujeitos. Como a ideologia é eterna, vamos suprimir a forma da temporalidade (...) a ideologia sempre-já interpelou os indivíduos como sujeitos, o que nos leva a precisar que os indivíduos são sempre-já interpelados pela ideologia como sujeitos (...)” (ALTHUSSER, 1980: p.102)

A partir das referências críticas estudadas, podemos fechar o círculo hermenêutico e considerar a ideologia como um sistema no sentido mais profundo do termo, uma estrutura ou aparelho articulado, autoprodutor, que, sistematizado, regula a forma como os sujeitos compreendem o mundo abstrato das perceções e o mundo cotidiano da realidade, como se relacionam com os outros e agem no espaço social.

Um sistema ideológico não se limita à produção de narrativas explícitas, ele modela as sensibilidades, condiciona ou manipula as expectativas e orienta os comportamentos. Neste contexto, a ideologia fornece o conteúdo simbólico e valorativo que legitima o sistema como

um todo, garantindo a este sistema ou regime a persistência institucional e organizativa da ideologia através da semiótica da comunicação e propaganda.

Enquanto sistema, o Totalitarismo é uma forma de ideologia estruturada determinada por valores e princípios de matriz doutrinária rígida e apenas abrangente a outras organizações políticas que tenham comportamentos e ações análogas. Com um padrão sistematizado, estes regimes totalitários assumem o controlo total dos poderes das instituições de Governo com ressonância nos domínios da vida social e individual da população, na eliminação da oposição, na instauração da coerção e do medo, entre outros.

De modo a ganhar mais controle e influência, estimular comportamentos automáticos e sensações que favoreçam o Regime, a arquitetura como instrumento de manipulação de vontades obtém protagonismo neste jogo de controlo, materializando os valores e ideias que a Organização ou o Partido pretendem transmitir, juntamente com o medo e a opressão. A concretização de um cenário urbano ou morfologia arquitetónica com fins propagandísticos é sempre configurada com o recurso a sistemas monumentais, simbólicos, organizacionais e geométricos rígidos e previamente canonizados, pois estas são as tipologias ideológicas que o próprio sistema de poder quer ver reconhecidas na sua rígida visão do mundo.



Figura. 1- Congresso da juventude hitleriana. Fonte: El País (2016)

2.3. Disciplina e Sistema

A interdependência que se estabelece na relação entre disciplinaridade e sistematização, constrói o núcleo de conexão da prática arquitetónica com a razão ideológica. Esta relação permanente entre a disciplina e o sistema é necessariamente intrínseca, dinâmica e complexa, pois falamos, no caso da disciplina, da construção de um corpo de conhecimento e, para o caso do sistema, da disposição de um conjunto de regras e métodos, alinhados, de modo a tornar possível a prática projetual. A disciplina retrata os processos da sua evolução, utilização e significados históricos, culturais, sociais e políticos, enquanto o sistema organiza a prática arquitetónica, por intermédio das distintas disciplinas, sejam o projeto, a História, a tectónica, a ideologia. Podemos concluir assim que esta relação na arquitetura entre disciplina e sistema é intrínseca e bidirecional, a primeira fornece a estrutura mental e metodológica, enquanto a segunda acrescenta os instrumentos práticos e organizacionais.

Na sua prática corrente, a disciplina da arquitetura assume a responsabilidade de dar forma e dimensão ao espaço, transmitindo no campo fenomenológico, emoções e comportamentos desejados pelo sistema ideológico vigente. A disciplina deixa, assim, de se basear em conceitos e ideias isolados e passa a um patamar mais complexo com ideais, princípios e conceitos interrelacionados. Em relação à ideologia, o sistema ao ganhar uma forma física e permanente, conseguirá uma maior proximidade às massas e ao indivíduo, tornando-se mais influente e presente na realidade quotidiana.

Para Gramsci (1999), o sistema hegemónico que se apresenta é governado pelo consentimento, precisando para se legitimar de ‘ensinar’ a sua ideologia à sociedade ou ao Estado. Deste modo, a disciplina arquitetónica funciona como meio instrumental para transmitir a ideologia dominante de forma subtil. O arquiteto torna-se, nas palavras do filósofo italiano, então num missionário de uma pedagogia da civilização.

Nos sistemas ideológicos a disciplina, outrora autónoma, passa a ser uma peça vital na máquina de exploração ideológica, tornando-se numa poderosa ferramenta para o sistema ou Regime estabelecer a semiótica das suas formas, criando espaços para a sociedade dentro dos padrões comportamentais e estéticos do poder vigente. A cidade e a sua dimensão social são as formas finais e tangíveis de afirmação do sistema, quer seja político ou religioso,

como signo máximo e simbólico da iminência do Estado. Assim, como qualquer ideologia é formada pela relação entre conceitos, princípios, ideais e crenças, a cidade é composta pela relação morfológica entre avenidas, praças e edifícios públicos e privados. O edificado, especialmente o público, tem a capacidade de instruir determinados grupos, devido à sua natureza fechada e seletiva. Os espaços abertos, como avenidas e praças, são capazes de reunir as grandes massas de uma só vez, organizando, controlando e sobretudo acolhendo a aclamação dos rituais cerimoniais. Estes últimos ajudam a enfatizar a ideia de unidade da nação, comportamento este, incentivado sobretudo pelos regimes totalitários, em períodos de percepção de crise e insegurança, e que promovem a instabilidade social, económica e cultural que sempre antecede a afirmação e institucionalização destas ideologias.

Nas ideologias políticas, em Estados autoritários, a arquitetura ganha terreno e importância neste jogo de controlo, materializando os valores e ideias que o partido ou organização pretende transmitir, juntamente com o medo e a opressão. A concretização de uma paisagem urbana que agrade o Regime sempre é construída com grandiosidade, símbolos, organização e geometria rígida e consolidada, pois estas são as características pelas quais o próprio sistema político quer ser reconhecido e identificado pela população e pelo mundo.

A disciplina encontra a sua eficácia na repetição, na codificação e na visibilidade. A arquitetura, ao ser sistematizada segundo critérios ideológicos, estética da monumentalidade, simetria axial, purismo formal, reforça a sensação de continuidade e inevitabilidade do sistema. A forma torna-se doutrina e o espaço, dogma. Verifica-se a construção de um ambiente ordenado, repetitivo e controlado, a arquitetura passa a ser um discurso e não uma linguagem, pois, *“a arquitetura é mais do que espaço ou função: é uma imagem que comove ou impressiona.”* (RODRIGUES, 2002, p.51)

O arquiteto, apesar de autor responsável pelas formas que comandam e controlam as massas, é vítima do mesmo controlo, perdendo a sua liberdade de expressão artística, assumindo uma função doutrinária e executiva. A eficácia simbólica desta arquitetura sistematizada reside na sua capacidade de tornar natural a legitimação da ideologia. A repetição de formas, o uso insistente de certos materiais, as inflexibilidades na composição espacial, contribuem para criar um cenário onde o poder é percebido como presença permanente, indiscutível, quase ontológica.

Contudo, a eficácia da arquitetura como instrumento ideológico não se limita aos regimes autoritários. Mesmo nas democracias liberais e capitalistas, a organização do espaço urbano, a distribuição das infraestruturas e a lógica do mercado imobiliário refletem e reproduzem as ideias dominantes. A disciplina da arquitetura moderna, com a sua ênfase na racionalização, na funcionalidade e na produção em massa, não foi neutra, ao adotar a lógica da indústria, ela tornou-se um instrumento do sistema capitalista, aceitando e reforçando a sua ideologia subjacente de produção e consumo.

David Harvey, no seu livro publicado, em 2003, *The New Imperialism*, defende que a produção do espaço urbano é, ela própria, um ato ideológico. A segregação social nos bairros, a privatização dos espaços públicos ou a homogeneização estética das zonas comerciais são exemplos de como os sistemas urbanos incorporam ideologias neoliberais de eficiência, consumo e individualismo.

Nesta ideia de produção, Maria João Rodrigues salienta que, “(...) *a arquitetura é também a imagem de uma cultura (...).*” (RODRIGUES, 2002: p. 16) Como fenómeno cultural, a arquitetura, ao condensar a ideologia em forma (objeto), participa na formação de um imaginário coletivo partilhado, tornando-se não apenas expressão, mas igualmente uma extensão do sistema político.

Nas iconografias teológicas de cariz religiosa, um sistema disciplinar, por tradição, de afirmação rígida e complexa, a arquitetura imperativamente foi moldada e modelou historicamente o ambiente social desde os primórdios da consciência espacial da humanidade, servindo como ferramenta para materializar as crenças e aproximar o Homem do Divino. A disciplina não se refere apenas à obediência aos rituais, mas à forma como o espaço sagrado, através das suas regras de composição e simbologia, molda a experiência idiossincrática do crente.

Em épocas em que a ‘ideologia religiosa’ se torna o pilar fundamental do pensamento de uma sociedade, as cidades crescem e evoluem em volta da entidade divina do sistema, ou

seja, os elementos que materializam a presença de Deus ou Deuses. Os espaços de veneração passam a ser a referência para o crescimento e hierarquização das cidades. Os espaços públicos, que servirão para a convivência e o comércio, estão associados ao elemento religioso, marcando a presença divina e da entidade religiosa regente no cotidiano da população. Estes objetos arquitetônicos de veneração, como por exemplo, as igrejas, apesar de assumirem diferentes expressões dependendo da época e da disponibilidade técnica, todas elas têm como objetivo assumirem os valores e princípios da ideologia cristã imutável.

No passado medieval da Arquitetura Gótica, por exemplo, verificou-se uma crescente verticalidade, com torres que tentavam chegar ao céu. Os arcos ogivais que orientavam e ainda hoje orientam o olhar para o alto ensinavam a hierarquia Divina e a insignificância do ser humano perante o poder celestial. Os vitrais, com a sua luz filtrada e as suas narrativas pictóricas, atuavam como um sistema de catequese, ensinando a doutrina e as narrativas sagradas a uma população da época majoritariamente aliterada. (Fig.2)

Tal como argumenta o historiador da arte Otto von Simson (1956), a catedral gótica torna-se o corpo do conceito medieval de ordem, uma ordem que se expressa através da clareza e da luz para representar a hierarquia celestial. A organização interior das igrejas, com a separação entre a nave, onde se encontram os fiéis, e o altar, o domínio dos sacerdotes, é um sistema de hierarquia social e eclesiástica, que reforça a submissão à doutrina e às autoridades religiosas. A arquitetura, neste caso, faz parte de um sistema que molda a experiência espiritual, o comportamento físico e a submissão a uma doutrina, atuando como um poderoso instrumento de hegemonia. Em contraste com a maioria das ideologias políticas, a arquitetura religiosa não precisa de vigilância constante, ela é internalizada através da experiência estética e sensorial, que transforma a ideologia num complexo filosófico e teológico de crença.

Estes elementos criam para o observador um estado de reverência e humildade, valores que constituem e sustentam a ideologia cristã, assim como outras religiões. Erwin Panofsky, na sua obra inicialmente publicada em 1951, *Arquitetura Gótica e Escolástica*, estabelece uma analogia temporal direta entre a estrutura da catedral gótica e o pensamento filosófico escolástico, sugerindo que ambas as disciplinas partilhavam um ‘hábito de mente’ que procurava a clareza, a totalidade e a hierarquia. O edifício, portanto, funcionava como uma

manifestação física do sistema de pensamento que o criou. Um *habitus*¹¹ que construía um sistema de princípios próprios compartilhados capazes de moldarem o pensamento e a criação da época, tal como o fariam os sistemas totalitários, em estudo, na primeira metade do séc. XX.

Este entrelaçamento torna-se muito importante quando se pensa no papel disciplinar da arquitetura, como um sistema codificado de ideias que requer uma linguagem. Tal como a fala organiza o mundo com regras, a arquitetura estrutura lugares por meio de formas, dimensões e materiais que nunca são neutros, impondo ou oferecendo experiências humanas.

Norberg-Schulz (1980), em *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*¹², explorando a relação entre a arquitetura e a experiência humana, diz que a arquitetura não só expressa ideologias, como as torna visíveis e habitáveis. Edifícios, praças, monumentos ou planos de cidade mostram visões do mundo, grupos sociais e formas de poder. O espaço construído é um apoio existencial de uma ideia não apenas porque expõe crenças políticas ou valores culturais, mas também, porque os materializa e os faz ser percebidos e vivenciados. Esta relação é bastante evidente nos sistemas de perfil ditatorial, devido à sua natureza controladora, autoritária e agressiva.

A disciplina, enquanto técnica de controlo, insere-se num sistema que a reproduz e a legitima. E o sistema, por sua vez, depende da disciplina para manter a sua coerência e estabilidade. Compreender a relação entre disciplina e sistema na arquitetura dos regimes ideológicos é, pois, compreender como o espaço torna-se ideologia construída, como o gesto arquitetónico é capaz de transformar-se numa máquina de significados e de propaganda e como a organização da matéria participa na construção da ordem política, religiosa e cultural.

¹¹ Para Panofsky, o *habitus* expunha a atitude mental da sociedade medieval, envolvendo de forma intrínseca a ligação entre arte, filosofia e teologia.

¹² *Genius Loci: Rumo a uma fenomenologia da arquitetura*.

A arquitetura não é apenas reflexo do sistema, é a intenção do próprio sistema em assumir uma forma física e tangível, dando-lhe lugar e sentido objetivos. Michel Freitag (2004), no seu livro *Arquitetura e Sociedade*, tentando compreender a questão da natureza essencial da arquitetura afirma:

“Assim, os problemas técnicos e estéticos, e até mesmo éticos e políticos da arquitetura, mostram-se simplesmente como aspetos particulares, sem dúvida essenciais, de um problema muito mais global e radical, que é o problema existencial de uma civilização em que a vida coletiva, do mesmo modo que a individual, se tornou comumente irrepresentável em termos sensíveis - ainda que através de alegorias -, porque já deixou de se representar a si própria sobre o modo de um ser ideal, de uma entidade moral ou espiritual cuja afirmação ideal transcende todas as modalidades de funcionamento e de operação puramente empíricas.” (FREITAG, 2004: p.71)

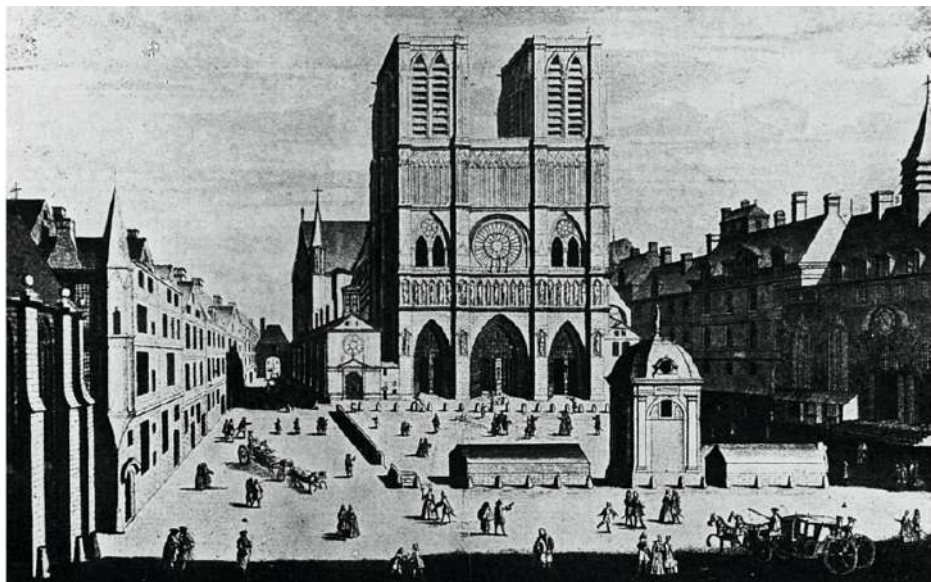


Figura. 2- Catedral de Notre-Dame como centro da atividade social, comercial e cultural.
Fonte: Wikimedia commons (2018)

3. CAPÍTULO II | Ideologia e História

Por tradição a ideologia procura a sua legitimidade e suporte como um conjunto de crenças, ideias, mas, igualmente de valores e princípios, no espaço que a perspectiva da História construiu e constrói, e em que as narrativas históricas são lentes usadas para percecionar uma sensação de continuidade e estabilidade, consolidadora do poder político. A ideologia, ao reinterpretar o passado, introduz e orienta novos significados e lógicas, aptos a moldar o presente de acordo com os seus princípios e ideais de modo a alcançar um futuro almejado.

Na primeira metade do séc. XX, regimes autocráticos como o Fascismo italiano, o Nacional-Socialismo alemão e o Cooperativismo português, a que se somam muitos outros de cariz autoritário, usaram a História como arma de propaganda e de pedagogia para propagar e enraizar os seus ideais e visões do mundo entre as massas ávidas de identidade comum. O passado, reinterpretado a favor dos perfis destes movimentos ideológicos, tornou-se fonte de legitimidade histórica e unidade nacional. A arquitetura não sendo neutra, desempenhou um papel fundamental nesta construção simbólica, materializando e refletindo instrumentalmente os valores e as ideias defendidos pelos Estados nacionalistas.

Em consonância com Marx e Engels, as ideias dominantes de uma época são sempre os ideais da classe dominante, e em que a História se apresenta como o palco simbólico da consolidação desses ideários ou quimeras. A ideologia torna-se mediadora entre o indivíduo e o coletivo, agregando acriticamente as mentes individuais, segundo uma perceção única da realidade, criadora de comportamentos sociais e políticos uniformizados. Nos regimes totalitários, onde a mediação é unidirecional, o indivíduo é parte integrante da narrativa nacional e moral, definindo-o enquanto parte de uma totalidade superior - o Regime-Estado.

A arquitetura, como arte pública, materializa os valores ideológicos, tornando visível a estrutura simbólica do poder. O edificado e os espaços urbanos tornam-se memoriais e monumentos da ideologia que os integra e, conseqüentemente, a História é narrada através das iconografias dos sistemas formais ditados. A monumentalidade, simetria, ordem e disciplina formal tornam-se expressões visíveis da estabilidade e rigor do Regime.

Por conseguinte, este capítulo, propõe-se analisar a relação intrínseca entre a ideologia e História, expondo como os valores, simbologias e narrativas são empregues, reinterpretados

e materializados nos modelos arquitetônicos. A ideologia precisa da História para a sua construção doutrinária, situada e enraizada em contextos específicos, mas também necessita da arquitetura, como elemento material e simbólico, que os ideólogos sabem constituir uma das formas de fixação dessa historicidade.

3.1. A Genealogia na formação dos valores

A presença e o aprofundamento ideológico nos regimes totalitários em estudo não se circunscreveram à dimensão política e militar. A ideologia invadiu a esfera civil da cultura, interferindo como consequência, na arquitetura. A ascendência de uma matriz de valores desempenhou, neste contexto, um papel fundamental, garantido com a sua introdução a criação de um complexo processo, que na perspectiva de Hannah Arendt ao substituir a realidade pela lógica de uma ideia, reivindicou a legitimidade simbólica do poder.

De forma a governar no presente, era necessário que o regime se colocasse na correspondência sincrónica com os momentos históricos do passado grandioso. A origem destes valores trabalhava como uma estratégia de memória coletiva que, numa lógica de determinismo histórico, trazia os elementos do passado para moldar e manipular a identidade e a ação das massas na crise do presente.

No caso da Alemanha, as dificuldades económicas e sociais originadas no pós-guerra pela derrota militar e as compensações de guerra, foram determinantes para a revolta e descontentamento do povo alemão em relação à República de Weimar¹³ e à Comunidade Internacional. (Fig.3) Por consequência, o Movimento Nacional-Socialista, criado como reação a estas circunstâncias, desenvolveu o seu foco ideológico baseado na premissa do ideal de pureza racial e na construção de uma nacionalidade construída na herança ariana. Para Adolf Hitler, a arte e a arquitetura eram ferramentas para expressar a superioridade cultural germânica, destinada a prevalecer sobre qualquer outra tradição.¹⁴ Os estudos arquitetónicos e urbanísticos desenvolvidos por Albert Speer, como o projeto *De Germania* para Berlim, procuravam estabelecer uma ponte entre o *Reich* e os grandes impérios do passado, em particular com o Império Prussiano e o Império Romano.

Na ótica de George L. Mosse, o Nazismo criou uma tradição inventada e seletiva de idealização, onde o passado era reconstruído e isolado de forma particular para legitimar a sua visão do mundo. Um universo, em que o, “(...) *chamado homem novo do nacional-*

¹³ A República de Weimar governou a Alemanha entre 1919 e 1933, sucedendo ao Império Alemão derrotado na Primeira Guerra Mundial. Foi um regime democrático e parlamentar interrompido pela ascensão do Nazismo em 1933.

¹⁴ Logo a seguir à conquista do poder em 1933, nasce entre os nazis a ideia de um Reich de mil anos.

socialismo estava profundamente enraizado no passado."¹⁵ (MOSSE, 1996: p.163) Os valores ideológicos do Nazismo eram fortemente apoiados em símbolos e mitos da Antiguidade que representavam os antigos povos germânicos com caracteres de força e pureza ligados à natureza e à terra. Uma visão romantizada e seletiva que exigia à arquitetura também um compromisso de robustez e materialidade de grandeza monumental.



Figura. 3- Manifestação dos desempregados em Berlim em 1930; Fonte: Público (2018)

¹⁵ Citação original: *The so-called new man of National Socialism was deeply rooted in the past (...)*

No exemplo italiano, as dificuldades económicas presentes no pós-guerra e a instabilidade política subjacente que enfraqueceram o governo liberal, contribuíram para o fortalecimento do Movimento Fascista, liderado por Benito Mussolini, culminando na “Marcha sobre Roma”, em outubro de 1922, e a instauração da Nova Ordem da ditadura fascista. (Fig.4) Roger Griffin (1991) ao abordar a natureza do fascismo genérico chama a atenção para a sua vontade da convocação a uma Nova Ordem:

*“Com a sua constante ênfase na missão dos "verdadeiros" nacionalistas de combater o declínio e a decadência (...), tais passagens sintetizam uma marca purgante e palingenética do mito político ultranacionalista que vai muito além dos anseios conservadores, no apelo a uma Nova Ordem (...)”*¹⁶ (GRIFFIN, 1991: p.12-13)

O Regime, contudo, iria construir a sua autoridade e legitimidade através da associação com a Antiga Ordem do Império Romano. Os valores de *Romanità* (romanidade) foram apresentados como herança cultural e política do povo italiano, tentando introduzir o Fascismo como o resultado de uma longa tradição histórica. As escavações arqueológicas, a recuperação monumental de espaços antigos e a apropriação simbólica de elementos Clássicos permitiram reafirmar essa ligação.

Analisando a centralidade da ideologia territorial e expansionista do Regime Fascista italiano, Aristotle A. Kallis (2014) vê no saudosismo da Antiga Ordem, uma sucessão legitimada de poder: *“(...) o fascismo italiano procurou ser entendido como a Terceira Roma, sucessora direta da Roma Antiga e da Roma cristã, fundindo passado e presente numa genealogia de poder (...).”* (KALLIS, 2014: p. 52)

¹⁶ Citação original: *“With their constant stress on the mission of 'true' nationalists to combat decline and decadence (here expressed in both national and pan-European terms profoundly influenced by Julius Evola, see p.169), such passages epitomize a purging, palingenetic brand of ultra-nationalistic political myth which goes well beyond conservative longings in the call for a New Order (...).”*



Figura. 4- Marcha sobre Roma, manifestação fascista em Itália, 1922, Fonte: Esquerda, (2022).



Figura. 5- António de Oliveira Salazar beija a mão do Cardeal Cerejeira, num contexto marcado pelo apoio mútuo entre a igreja e o Estado Novo. Fonte: Arquivos Gesco, s.d.

No contexto português, a instabilidade económica e, consequentemente, política causadas no pós-guerra, promoveram o estímulo que resultaria no aparecimento do Regime Cooperativista, idealizado por António de Oliveira Salazar, cujos valores e princípios tinham como base as matrizes “tracionais da nação”, ou seja, a Antiga Ordem dos ideais conservadores e religiosos. Envolvido nas suas próprias idiossincrasias, a Nova Ordem do regime não se centrou numa narrativa expansionista, comparável ao Regime Nazi ou Fascista, porém, apropriou-se da ideia de continuidade histórica, em relação ao passado medieval de enorme religiosidade e ao sucesso da expansão marítima do período das descobertas. (Fig. 5) A figura central do urbanismo pensado por Salazar, o engenheiro e Ministro Duarte Pacheco, e arquitetos como Cristino da Silva ou Porfírio Pardal Monteiro, projetaram obras que expressavam simultaneamente a tradição e a modernidade.

O modelo da Praça do Areeiro, planeada por Duarte Pacheco e com projeto arquitetónico do arquiteto Luís Cristino da Silva, remete para o escudo nacional sob uma forma arquitetónica, traduzindo em pedra e simetria a genealogia de valores relativos à Nação e à perenidade. Estas características específicas de estética monumental servem de rosto ao regime de Salazar, criando na opinião de José-Augusto França (1981) um “urbanismo de encenação” genealogicamente comprometido com a ideologia política: “(...) *a monumentalidade do urbanismo do Estado Novo exprime uma ideia de história encenada, em que a tradição é convertida em símbolo político (...).*” (FRANÇA, 1981: p. 214)

A origem na criação dos valores não foi, assim, um exercício neutro de memória. Foi estrategicamente uma prática política de seleção e exclusão. Elementos considerados inconvenientes ou contraditórios foram omitidos, enquanto outros eram reinterpretados para reforçar o discurso oficial. Nos três casos estudados, o Nazismo, o Fascismo e o Estado Novo, a genealogia funcionou como base ideológica dogmática para uma linguagem arquitetónica monumental e simbólica, cuja função primordial era incutir nos cidadãos a sensação de pertença, resiliência, unidade e de inevitabilidade histórica da Nova Ordem.

3.2. A historicidade na ideologia

Enquanto domínio temporal das ideologias, a qualidade do que é histórico, permite compreender a realidade dos acontecimentos que através da lente do tempo e do contexto,

assistiram ao nascimento dos regimes totalitários e da construção das suas visões seletivas do passado para legitimar o presente e impor um futuro ideal. A percepção das ideias, valores ou crenças dentro de uma sociedade, nem sempre se aproximam das verdades eternas e universais depositadas na História e validadas coletivamente geração a geração. As verdades ideológicas localizadas num mundo material real são os produtos de um tempo determinado e determinante que contextualiza os fenómenos sociais específicos e que, na opinião de Gramsci, estão relacionados com a capacidade da organização das massas, ao criar um espaço onde os indivíduos se revelam e adquirem a consciência da sua posição na esfera das necessidades políticas estabelecidas. Por isso, a ideologia é uma falsa consciência que tem a força histórica capaz de manter ou transformar a História, não de uma forma contínua, mas como um bloco histórico hegemónico manipulado. A arquitetura e o urbanismo desempenharam, nesse processo, um papel central nem fixo nem universal, pois materializaram simbolicamente a continuidade histórica pretendida pelos regimes.

3.2.1. Valores da nação

A apropriação de valores nacionais é um dos núcleos fundamentais da propaganda do séc. XX. Tanto, o Nazismo alemão, o Fascismo italiano, como o Cooperativismo português recorreram à manipulação da História e da tradição para construir um bloco histórico dos símbolos da sua identidade social e cultural.

Na Alemanha, a nação foi compreendida como uma comunidade fundada na origem racial e destino comum, a nação ariana. Esta posição transformou a pertença à nação numa condição espiritual, onde a identidade nacional mais do que uma construção política, era uma missão quase teologia. A Alemanha elevou a raça e o povo como fundamentos da nação (Fig.6), onde o Partido Nacional-Socialista via o cidadão como parte de uma massa homogénea, destinada a uma posição de superioridade, se necessário imposta pela violência. Para reforçar a autenticidade, a temporalidade e o contexto da legitimidade desta condição existencial de superioridade, Hitler e Speer preocuparam-se com a codificação dos valores da nação na monumentalidade arquitetónica, apresentando Berlim como a futura capital (Germânia) de um império destinado a durar pelo menos um milénio. Albert Speer, nas suas memórias recorda que, “(...) *Hitler via cada pedra erguida em Berlim como um símbolo eterno do espírito alemão (...).*” (SPEER, 1970: p.92)

Na Itália a unidade era essencial para a construção de um Estado forte e o sucesso do país, por consequência, o fascismo procurou consolidar a unidade e cessar as rivalidades regionais, “*Tudo no Estado, nada contra o Estado, nada fora do Estado (...)*.” (MUSSOLINI, 1932: s.p). Com esta união, a nação devia renascer como potência imperial, exaltando o militarismo como valor da identidade italiana, graças ao espírito guerreiro e imperialista do passado de Roma. Paralelamente, o fascismo valorizou a ruralidade, exaltando o trabalho na terra, pois representava a autossuficiência e identidade nacional. Para reforçar o apoio ao trabalho agrícola, foi realizada a campanha da *Battaglia del Grano* em 1925, (Fig.7) esta iniciativa do regime tinha como propósito tornar a Itália autossuficiente na produção de trigo, dependendo menos de importações estrangeiras.

Em Portugal, o Estado Novo recorreu à estratégia do mito da “portugalidade” como valor primário de afirmação da nação. Esta portugalidade conservadora, rural e católica, promovida em parte pelo criado Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) deu especial sentido de identidade nacional ao tema da habitação. A narrativa da “unidade nacional” levou a que o Regime, sustentando um dos seus pilares, a família, promovesse um modelo arquitetónico, baseado na valorização de uma interpretação idealizada da “casa popular portuguesa” como valores nos elementos rurais, regionais e tradicionais. O arquiteto Raul Lino, em 1933, defendia que a ‘casa portuguesa’ é um reflexo da alma nacional, e essa conceção foi integrando essa concessão nos novos programas habitacionais do regime. Expressão do nosso modo de ser, a ‘casa portuguesa’ devia girar entre a sensibilidade e as necessidades tradicionais, “*Impõe-se igualmente o respeito pelas condições sociais do país em que se vive, e, implicitamente, pela tradição. Quanto menos individualismo, quanto mais popular a construção houver de ser, mais ao sabor do povo a devemos querer concebida; E ao povo não se deve falar numa língua que ele não entende.*” (LINO, 1992: p.51-52) Deste modo, a casa teria de ser modesta, com elementos religiosos exclusivamente cristãos, como a cruz, habitada por uma família tradicional. Este cenário resultou da “A Lição de Salazar”, que consistia em “Deus, Pátria e Família: A trilogia da educação nacional”. (Fig.8)



Figura. 6- Cartaz da propaganda nazi intitulado “O Novo Povo”, refletindo a imagem ideal da família alemã. Fonte: Ludwig, 1938. Wikimedia commons, (2020)



Figura. 7- Cartaz da campanha Battaglia del Gran, Itália, 1925. Fonte: Wordpress (2017).



Figura. 8- Cartaz de propaganda intitulado “A lição de Salazar”, Portugal, 1926. Fonte: Expresso (2020).

3.2.2. Valores históricos

Os regimes totalitários no séc. XX, reinterpretaram o passado de acordo com os seus objetivos propagandísticos. A História não é compreendida como uma disciplina de análise crítica do passado, que estuda as ações humanas no tempo e no espaço, preocupando-se em encontrar fontes credíveis para entender as mudanças e permanências nos decursos das sociedades e dos indivíduos, mas como um importante instrumento de propaganda na disseminação ideológica e controle da opinião pública.

Na Alemanha nazi, os valores da História assentavam na apropriação do passado germânico e imperial. Hitler rejeitava o legado cosmopolita e liberal das sociedades capitalistas, promovendo uma narrativa centrada no Império Romano-Germânico (Fig.9). Segundo George L. Mosse (1996), a ideologia nazi recuperava símbolos do passado para legitimar o III Reich (Fig.10), como herdeiro de uma missão histórica milenar. Contudo, os valores históricos não se referiam apenas ao passado político ou cultural, mas sobretudo à suposta continuidade da ‘raça ariana’ e que, incluíam a crença na superioridade racial, o ultranacionalismo agressivo, o militarismo e o culto à violência: “(...) o verdadeiro alemão deveria executar um plano definido para o Estado racial, que sempre deveria crescer organicamente a partir do passado da nação.” ¹⁷ (MOSSE, 1996: p.164)



Figura. 9- Reichsadler (Águia Imperial), símbolo de autoridade no Império Romano e adotado pelo Império romano-germânico. Fonte: Wikipédia (2011)



Figura. 10- Águia nazi, desenhada a partir da Águia Imperial, mais estilizada e agressiva. Fonte: Wikipédia (2019)

¹⁷ Citação original: “(...) the true German was meant to execute a set plan for the racial state, which was always supposed to grow organically out of the nation's past.”.

Na Itália fascista, as necessidades da apropriação da História tiveram episódios persistentes, em que os mais propagandeados foram, talvez, as escavações promovidas no Fórum Romano e no Coliseu de Roma (Fig.11), transformadas em grandes espetáculos políticos e mediáticos que reforçavam a ligação histórica entre o ditador Mussolini e o legado imperial da Antiga Roma. A História foi encenada como ritual, tornando-se um palco de legitimação para a ideologia fascista: “(...) a grande ênfase em encontros, marchas, símbolos visuais e rituais cerimoniais ou litúrgicos, dada uma centralidade e função na atividade fascista que ia além da encontrada nos movimentos revolucionários de esquerda. O objetivo era envolver o participante numa mística e comunidade de rituais que apelasse ao sentido estético e espiritual, bem como ao político.”¹⁸ (PAYNE, 1995: p.12)

O projeto da *Esposizione Universale di Roma* (EUR), de 1942, que originalmente tinha como objetivo comemorar o vigésimo aniversário da Marcha sobre Roma, momento capital na ascensão do regime fascista, adotou dentro do racionalismo arquitetónico italiano, esta lógica da valorização histórica ao integrar a materialidade do mármore travertino e a monumentalidade da geometria clássica, como metáforas da eternidade imperial de Roma. Esta foi a ideia encontrada por Benito Mussolini para o plano do projeto EUR, um objetivo político que, “(...) significa celebrar o nosso tipo de civilização, significa exaltar a nossa história e a nossa raça, significa apoiar-se firmemente no passado para se projetar melhor no futuro. Roma e a Itália são dois termos inseparáveis (...).” (MUSSOLINI, 1935/1956: Vol.18, p.160)

No Portugal corporativo, o passado histórico foi igualmente utilizado como matriz do fundamento político, recorrendo a uma memória romantizada da Idade Média e dos Descobrimentos Marítimos. António de Oliveira Salazar identificava na Idade Média e na posterior Expansão Marítima os momentos principais da glória da nação, a partir dos quais se deveria edificar a identidade do presente lusitano, em contraponto com os modelos das democracias liberais. A Exposição do Mundo Português, na aproximação da primeira década da ditadura do Estado Novo, realizada na zona de Belém, em Lisboa, foi o momento mais

¹⁸ Citação original: “the great emphasis on meetings, marches, visual symbols, and ceremonial or liturgical rituals, given a centrality and function in fascist activity which went beyond that found in the left revolutionary movements. The goal was to envelop the participant in a mystique and community of ritual that appealed to the aesthetic and the spiritual sense as well as the political.”

explícito dessa operação ideológica. (Fig. 12) Evento maior da propaganda política e cultural do Estado Novo, a pretexto da comemoração do “Duplo Centenário”¹⁹ o principal propagandista do regime, António Ferro, com o auxílio do arquiteto Cottinelli Telmo, reuniu uma equipa empenhada na apresentação simbólica do modelo de modernidade nacionalista português. Como defende Tostões, esta exposição constituiu a maior encenação do Estado Novo, convertendo a História num espetáculo de propaganda nacionalista.



Figura. 11- Fórum Romano. Fonte: Wikipédia (2026)



Figura. 12- Cenário sobre os Descobrimentos, na Exposição Universal do Mundo Português. Fonte: Sequeira (1940, p.80)

¹⁹ O pretexto oficial do evento de propaganda foi a dupla comemoração da Fundação de Portugal (1140) da Restauração e da independência (1640).

3.2.3. Valores morais

O percurso histórico das ideologias totalitárias revela que os valores morais foram moldados fora da esfera ética tradicional, refletindo as estranhezas das tensões políticas e sociais presentes. A dependência moral à obediência política e à disciplina social funcionou como uma bússola de legitimação ou de oposição aos regimes, variando conforme a postura do pensamento coletivo, perante os fundamentos que a eficácia da propaganda criou da visão de mundo pela Nova Ordem no poder.

No Nazismo, os tradicionais valores morais foram substituídos por uma propaganda ética pseudocientífica apoiada na biologia e na ideia da supremacia da pureza racial alemã. O monopólio da violência pelo Estado na defesa dos cidadãos foi substituído pela banalidade criminal, numa inversão moral contra os grupos considerados inferiores face ao povo ou comunidade racial. Num processo de ‘darwinismo’ social o mais forte tinha a autoridade de subjugar e eliminar os mais fracos num sistema ‘natural’ de apuramento da raça. Acima de qualquer lei ou código moral pré-existente, o líder (*Führer*)²⁰ exigia a lealdade absoluta ajuramentada. Dentro desta coletividade social superior criada por Hitler, havia um imperativo moral de categorização dos outros povos, sobretudo o inimigo comum de todos os alemães, os judeus (Fig.13 e 14). Estes eram uma representação metafísica de todas as instabilidades e problemas que afetaram a Alemanha pré-nazi. Na ideologia nazi a ascendência do povo constituía, um elemento essencial da constituição do indivíduo. Uma vez reconhecida, essa origem convertia-se moralmente numa nova forma de religião política:

“O indivíduo, portanto, só tem valor divino enquanto pertence ao povo escolhido, cuja origem é divina. Perde-a, quando decide mudar de nacionalidade, pois com este ato destrói todos os laços através dos quais fora dotado de origem divina, e cai num estado de a pátria metafísica.” (ARENDDT, 1973: p.265).

Assim, todos os homens tornar-se-iam iguais dentro da nação, pois a nacionalidade elevava-os a um patamar comum, anulando diferenças sociais. Essa crença numa origem divina visava ainda elevar o cidadão alemão a um patamar de imortalidade. A ambição de Hitler remetia, assim, para modelos de eternidade como o Antigo Egito, onde as arquiteturas

²⁰ *Führer*: termo alemão para líder ou chefe.

monumentais das pirâmides desafiavam o tempo. Hitler pretendia que o seu povo se eternizasse no tempo, como as pirâmides do Egito.

A monumentalidade arquitetônica procurava transmitir ordem, autoridade e permanência, marcando no indivíduo um sentimento de inferioridade diante do poder do Estado. Speer observa que, “(...) os edifícios eram concebidos para fazer o indivíduo sentir-se insignificante perante a grandeza da comunidade (...).” (SPEER, 1970: p. 108)

No início do Fascismo, o conceito que mais frequentemente estava ligado à ideia de Roma imperial, expressava-se na palavra latina “*disciplina*”. Essa probidade superior era simbolizada principalmente no ritual da marcha fascista, destinada a infundir nos participantes um sentido de união, de solidariedade e de força:

“Sonhamos a Itália romana, ou seja, sábia e forte, disciplinada e imperial. Muito do que foi o espírito imortal de Roma renasce no fascismo: o lictor é romano, a nossa organização de combate é romana, o nosso orgulho e a nossa coragem são romanos: “Civis romanus sum”. (MUSSOLINI, 1935/1956: Vol.18, p.160)

Esta visão de exaltação da virilidade, da disciplina militar e da obediência coletiva configurava os códigos morais baseados no Totalitarismo, no Nacionalismo e Militarismo. O Regime na procura do “novo homem” impunha ao cidadão a ideia de sacrifício pela coletividade e a rejeição do individualismo liberal. Como entidade moral, o Estado corporificava a sociedade como um todo,²¹ exigindo a obediência cega ao *Duce*, o líder com valor moral supremo. (Fig. 15) O Fascismo na busca da nova identidade italiana, idolatrava a ética da abnegação pessoal total, numa espécie de liturgia nacional sistematicamente presente nos discursos oficiais e nos monumentos criados:

“Apesar das controvérsias sobre o valor artístico de muitos monumentos, geralmente considerados muito modestos, e das controvérsias sobre o seu significado simbólico entre aqueles que desejavam exaltar a virilidade do heroísmo e aqueles que desejavam comemorar a tragédia da guerra e a piedade do sacrifício, os primeiros

²¹ O lema fascista da entidade moral do Estado era resumido em: “Tudo pelo Estado, nada fora do Estado, nada contra o Estado”



Figura. 13- Cartaz que afirma que todas as potências eram controladas pelos judeus. Fonte: Schweitzer (1942)



Figura. 14- Cartaz afirmando que os culpados da guerra eram os judeus. Fonte: Schweitzer (1943)



Figura. 15- Lema fundamental do regime fascista: "Acredite, obedeça, lute", que incentiva a obediência e disciplina pelo bem da nação. Fonte: Istituto Luce (1935)

desempenharam um papel notável na preparação das bases para o estabelecimento oficial de uma liturgia nacional em torno do mito da Grande Guerra e a «ressurreição» da pátria.”²² (GENTILE, 2007: p.42)

O Estado Novo ideologicamente conservador, autoritário e católico, pretendia como valor e pilar moral principal, unir o poder e a fé, destacando os valores de obediência, disciplina e moral cristã, associados ao culto da família e da pátria. (Fig.16) O papel central da moral católica e a sua influência direta na moralidade pública e privada foram a alavancagem de promoção do projeto ideológico do Estado de Salazar, permitindo, não sem algumas fricções, que a igreja ocupasse o centro da vida do país, funcionando como referência para a família, educação e vida social, numa obediência cega à ideia de autoridade, tanto política quanto social, uma fusão em que, “(...) o Estado Novo cultivou uma estética da austeridade, em que a moralidade cristã se confundia com o discurso político (...).” (FRANÇA, 1981: p.230)

Se a Igreja Católica foi o grande pilar moral, a família tradicional foi o seu núcleo moral e social, hierarquizado e disciplinado na valorização dos papéis do homem e da mulher. Em relação ao trabalho, o Regime integrou o trabalhador em corporações, uma hierarquia controlada pelo Estado, para evitar a luta de classes. O trabalho no campo foi especialmente valorizado, pois refletia a pureza dos valores morais, em contraste com a cidade moderna industrial, lugar de vícios e instabilidade.

²² Citação original: “Pese a las polémicas acerca del valor artístico de muchos monumentos, por lo general juzgado muy modesto, y a las polémicas respecto de su significado simbólico entre quienes deseaban exaltar la virilidad del heroísmo y quienes deseaban conmemorar la tragedia de la guerra y la piedad del sacrificio, aquéllos desempeñaron un papel notable en la preparación de la base para la instauración oficial de una liturgia nacional en torno al mito de la gran guerra y a la “resurrección” de la patria.”

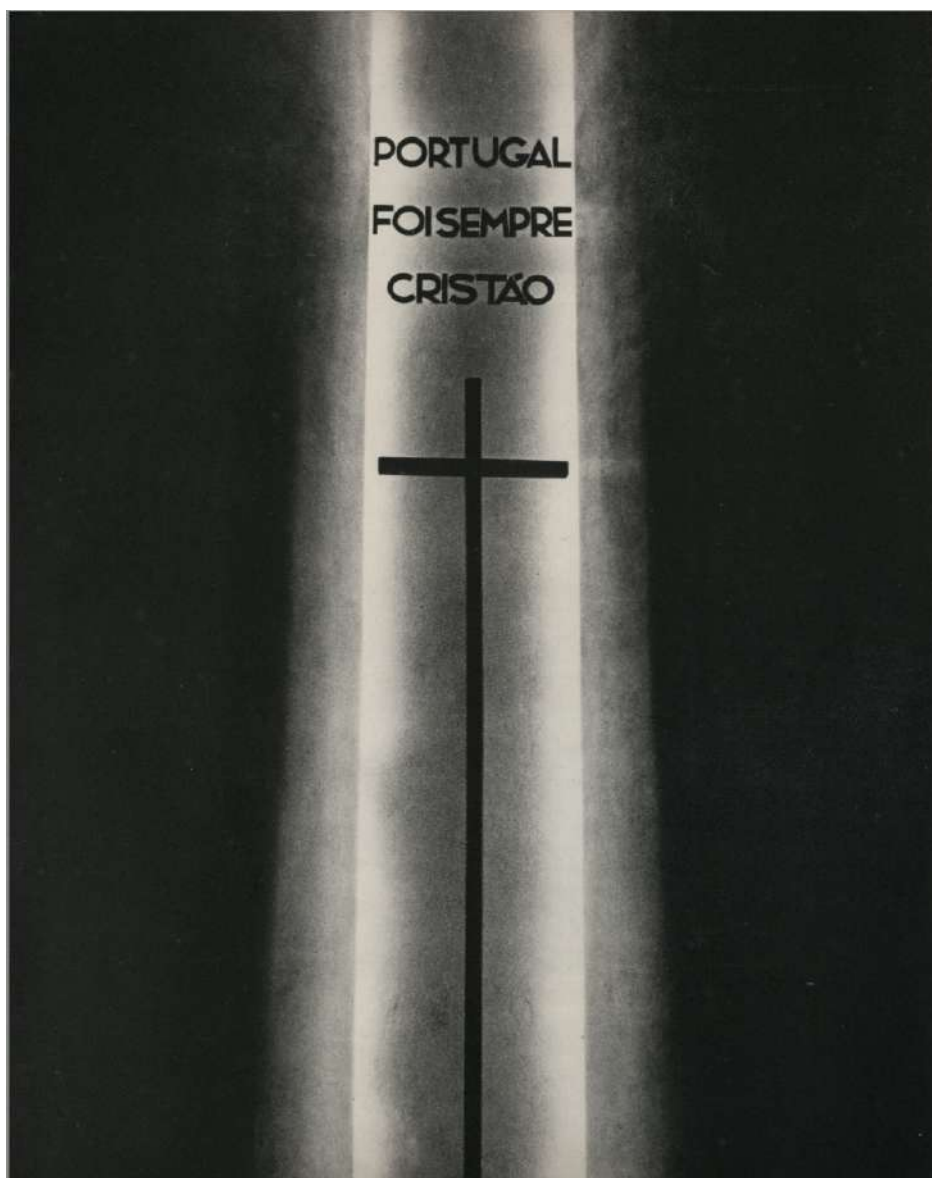


Figura. 16- Cenário religioso apresentado na Exposição do Mundo Português. Fonte: Sequeira (1940, p.59)

3.3. A historicidade na arquitetura

A arquitetura nos regimes totalitários do séc. XX, funcionou como ferramenta de legitimação política e propaganda ideológica. Porém, não foi apenas um instrumento funcional de poder, mas também, um meio de materializar a História no espaço construído. Nos casos dos Regimes estudados, excetuando a ambivalência da prática arquitetônica italiana, na busca da continuidade, os poderes recorreram à História e à estilística para encenarem as suas imagens de ordem e autoridade absolutas. A historicidade arquitetônica tornou-se, assim, uma das “dimensões” mais importantes para legitimar os ideais políticos, associando a estética dos edifícios e o valor patrimonial das cidades a narrativas de continuidade com o passado.

Na análise de William J.R. Curtis, os regimes totalitários usaram a arquitetura como um transmissor da linguagem histórica, capaz de criar uma imagem de permanência e inevitabilidade das suas ideologias:

*"No decorrer da história a arquitetura monumental tem sido usada para incorporar os valores das ideologias e grupos dominantes, e como um instrumento de propaganda estatal. Os regimes totalitários que chegaram ao poder entre as guerras (primeiro em Itália, um pouco mais tarde na Rússia e Alemanha), cada um dedicou uma atenção considerável às formas como os edifícios e os planos urbanos podem ser usados para legitimar a sua posição no país e no estrangeiro, e para transmitir as suas crenças através do simbolismo e da associação."*²³ (CURTIS, 1996: p.211)

A escolha da expressão arquitetônica, dos materiais e da escala dos edifícios não se limitava a critérios técnicos ou funcionais, tratava-se de uma operação simbólica, onde a História era invocada, apropriada e reinterpretada para sustentar a identidade nacional e a legitimidade do poder. Os edifícios ofereciam os cenários para os signos de ritualização das massas e dos desfiles bélicos, reconfigurando o espaço urbano num palco da didática de afirmação e manipulação ideológica.

²³ Citação original: *"Throughout history monumental architecture has been employed to embody the values of dominant ideologies and groups, and as an instrument of state propaganda. The totalitarian regimes that came to power between the wars (first in Italy, a little later in Russia and Germany), each devoted considerable attention to the ways in which buildings and urban plans might be used to legitimize their position at home and abroad, and to convey their beliefs through symbolism and association."*

3.3.1. Valores estéticos

Na Alemanha nazi, os valores estéticos foram sistematicamente associados à monumentalidade neoclássica. Os registos dos projetos de Albert Speer, o arquiteto líder do plano para a nova capital alemã (*Germania*) demonstraram que Hitler, no seu objetivo de afirmação do poder absoluto, acreditava que a arquitetura deveria transcender a escala humana, garantir a eternidade almejada da duração de milénios e servir depois desse tempo como “ruínas gloriosas” da superação e da magnitude da nação alemã. Remetendo à materialidade gloriosa da arquitetura, Hitler, num dos seus empolgantes discursos, afirmou que “(...) *a grandeza de uma nação exprime-se nas pedras dos seus edifícios* (...)” (HITLER, 1939: p.102)

Associada à escala desproporcionada, que imponha medo e o senso de unidade, a onipotência do regime reviveu as formas da Antiguidade Clássica, inspiradas na Grécia e Roma Antigas, de linhas retas, com as colunatas dóricas, frontões, arcadas, mármore e simetrias rígidas. Nesta propaganda de dominação psicológica, a apropriação nazi da estética clássica, viu nos cânones da Roma imperial, o simbolismo belicista e expansionista que relacionava o Terceiro *Reich* ao legado da autoridade Romana. Contudo, ao contrário do ecletismo do séc. XIX, a estética nazi reduziu os excessos de ornamentos, criando uma monumentalidade austera, clara e dura. Esta expressão mais fria transmitia pureza e agressividade ideológica, refletindo grandeza moral e cultural.

Complementando esta expressão de austeridade e simbolismo, foram utilizados materiais nobres, como a pedra granito, mármore ou bronze, devido à sua durabilidade, perenidade e valor económico. (Fig.17) Esta escolha pretendia colocar a arquitetura nazi no extremo oposto ao modernismo, movimento este, visto como efémero despojado e degenerado, com a utilização do betão e do vidro. Por fim, o regime seguiu a geometria axial romana, com longas avenidas e simetrias rigorosas, onde os espaços assim organizados, seguiam uma lógica de ritual político, em que as massas militantes podiam ser cenicamente alinhadas, controladas e guiadas pela arquitetura.



*Figura. 17- Projeto Volkshalle (Salão do Povo), não realizado devido ao começo da guerra.
Fonte: Krier (1985, s.p.)*

Na Itália fascista, existiu também uma apropriação da grandeza imperial romana como espelho da nova nação italiana, onde a arquitetura se revelava agregadora como a arma mais poderosa do regime, “(...) *estático, apaixonado pelas formas e pelo estrondoso passado, que se define como defensor da romanita, das leis supremas do espírito e da tradição itálica;*(...).”²⁴ (ETLIN, 1991: p.233)

O partido incorporava símbolos, ordens e o rigor da Roma Antiga para afirmar a continuidade entre o passado imperial e a nova Itália moderna. Ao contrário do Nazismo alemão, o Fascismo italiano aceitou o uso do modernismo, correlacionando a arquitetura fascista com o Racionalismo italiano. Esteticamente de linhas simples e funcionais, esta opção consolidava a articulação entre a expressão moderna e clássica. Richard Etlin (1991) refere esta correlação da arquitetura racionalista italiana e a Escola Romana, o *Ritorno all'ordine*, que orientou o pensamento de alguns dos arquitetos mais comprometidos com o regime fascista, como Marcello Piacentini ou Gustavo Giovannoni, na busca de uma modernidade latinizada em que se pretendia equilibrar o novo fascista com a autoridade histórica da Roma Antiga.

Fruto desta nova mentalidade arquitetônica, nasceram projetos com colunas, arcos, simetria e eixos urbanísticos simplificados de formas puras, criando um neoclassicismo modernizado. Para acrescentar a sua condição material, eram usados, imitando a Roma Antiga, os clássicos travertino, mármore e pedra branca. (Fig.18) Essa ideia concretizou-se em alguns dos principais projetos do Regime, principalmente na rede das Casas do Fascio, uma infraestrutura capilar promovida pelo Partido Nacional Fascista que servia de base local do controle social, do símbolo de poder e da propaganda.

Mais tarde, porém, de forma paulatina, o aumento do caráter belicista e a aproximação do Regime às políticas da Alemanha Nazi levaram a que Mussolini assumisse como evolução das intenções imperialistas o mito da monumentalidade clássica Romana:

“A Roma que honramos não é certamente a Roma dos monumentos e das ruínas, a Roma das ruínas gloriosas entre as quais nenhum homem civil circula sem sentir um frêmito de

²⁴ Citação original: “(...) *one that is static, in love with the forms and the bombast of the past, which defines itself as the defender of romanita, of the supreme laws of the Italic spirit and tradition; (...)*”.

veneração trepidante (...). A Roma que honramos, mas principalmente a Roma que desejamos e preparamos é uma outra: não se trata de pedras insígnias, mas de almas vivas: não é contemplação nostálgica do passado, mas preparação dura do futuro. Roma é o nosso ponto de partida e de referência; é o nosso símbolo, ou, se quisermos, o nosso mito” (MUSSOLINI, 1935/1956: Vol.18, p.160).



Figura. 18- Coliseu Quadrado. Fonte: Archdaily (2015)

Em Portugal, o Estado Novo procurou implementar como estilo oficial o “Português suave” (Fig.19). Esta expressão arquitetónica refletia em síntese, os princípios estéticos e ideológicos do Regime e visou a concordância da atividade da arquitetura com o enaltecimento dos valores conservadores nacionais. Tratava-se de uma arquitetura polissémica que na exigência de um “renascimento nacional”, pretendia abraçar distintas linguagens, promovendo a junção entre referências tradicionais (arquitetura vernacular, manuelina, barroca e pombalina) a Arte Déco, a dissimulação da Arquitetura Moderna e uma monumentalidade simplificada, equilibrando os elementos tradicionais com as técnicas construtivas modernas.

Marca da afirmação do regime na década de 1940, esta expressão arquitetónica propunha uma continuidade histórica e nacional com a glória do passado medieval e das Descobertas. Ao contrário do Nazismo e Fascismo, a monumentalidade era contida, ajustada à escala urbana e social do país. Os projetos integravam símbolos como esferas armilares ou caravelas e azulejos, atribuindo ao espaço urbano uma identidade ordenada que remetia ao passado dos Descobrimentos e do Imperialismo colonial português.

Exemplo dessa expressão, a Praça e o Bairro do Areeiro, em Lisboa, assumiram a forma de um escudo simbólico da pátria. Tal como nos outros dois regimes autoritários estudados, a ditadura portuguesa, remetendo os valores estéticos à ideia da austeridade e simplificação, organizou as composições sóbrias e pouco ornamentadas, preferindo materiais tradicionais e locais como a cantaria de pedra e calcário, o azulejo e o ferro forjado. No urbanismo, onde a tónica foi a ordenação, a exemplo do Bairro de Alvalade, (Fig.20) a construção dos novos bairros e avenidas em que imperavam os traçados simétricos e organizados estes apresentavam-se tecnicamente como sinónimos de higienização e modernização urbanas.



Figura. 19- Caixa Geral de Depósitos em Chaves, com o estilo “Português suave”.
Fonte: Blog Chaves (2017)



Figura. 20- Plano urbano que inclui o Bairro de Alvalade. Fonte: ResearchGate (2015)

3.3.2. Valores patrimoniais

A abordagem da historicidade na arquitetura não está completa se excluirmos a leitura dos valores que caracterizam a utilização do património ao serviço dos interesses da propaganda na afirmação de poder totalitário e na transmissão dos elementos de referência ideológicos. Estes edifícios e conjuntos urbanos pensados e construídos em função de necessidades de um “*aion*” temporal indefinido, passaram a refletir o tempo real da Nova Ordem política, baseada numa estética de monumentalidade e controle sobre a História. Na consequência deste valor e peso histórico do regresso ao passado, muitos monumentos arquitetónicos e urbanos foram exaltados ou esquecidos pelos regimes totalitários do séc. XX estudados.

Na Alemanha o conceito do valor patrimonial da arquitetura não se apoiava na preservação histórica tradicional, mas sim na assunção de uma estética de dominação e de projeção do poder com pretensões de durar milénios. Com posteriores territórios anexados, a valorização do património assumiu ações extremas. Proposta por Albert Speer, a doutrina do valor da ruína foi um dos pilares nazis da atuação no património. Advogava que os edifícios deveriam ser construídos de maneira que, sujeitos a séculos de abandono, mantivessem as suas ruínas esteticamente grandiosas. Esta estratégia implicava uma tectónica de materiais nobres como a pedra e o granito, exigindo, “*(...) evitar os materiais modernos - ferro, aço e betão - que não proporcionam ruínas aceitáveis, não são de longevidade comprovada e sujeitos às intempéries (...).*” (SPEER, 1970: p.79)

A arquitetura, assumindo precocemente a sua monumentalidade e eternidade, procurava a sua legitimidade histórica como uma “palavra em pedra”. O seu valor patrimonial era avaliado pela capacidade de registo e de intimidação do indivíduo e da glorificação da comunidade, o *Volk*, um instrumento de propaganda e de projeção da imagem de ordem, unidade e força inabalável.

Um dos exemplos das consequências desta conceção, foram as intervenções de reconstrução estilística promovidas na cidade de Danzig, a atual polaca Gdansk, protagonizadas pelo arquiteto Erich Volmar que se dedicou a uma reforma ideologicamente forçada, nos moldes nazis, com o objetivo de corrigir as adições posteriores ao momento histórico que “corrompiam” o estilo original, devolvendo a pureza visual da época de origem à imagem

da cidade. O traçado das ruas foi refeito, os restauros realizados no séc. XIX e XX foram removidos, as fachadas dos edifícios da era *Beaux-arts* e do *Jugendstil* foram devolvidas ao seu aspeto histórico inicial.

No caso italiano, o próprio Mussolini patrocinou campanhas exaustivas de escavações e restauro em toda a Itália, trazendo à luz o legado imperial e a base histórica de legitimidade do Regime. O valor do património foi visto como um ativo político adequado para projetar o poder, a modernidade e a ligação ao passado imperial romano. As duas tendências principais na arquitetura fascista, o “*Stile Littorio*” e o Racionalismo, viam na Romanidade e na herança imperial a fonte de legitimidade do regime como a “Terceira Roma”, uma reencarnação da grandeza passada por intermédio de monumentos, tectónicas de materiais nobres e formas grandiosas. Porém, nem todos partilhavam a versão oficial fascista sobre os valores patrimoniais. Pietro Maria Bardi, um jornalista e crítico de arte, apoiante inicial de Mussolini, defendia que o valor patrimonial da arquitetura não se fundamentava na salvaguarda estética do passado, mas na sua aptidão revolucionária e moral de construir a nova imagem da identidade de nação.

Promovida por Mussolini, a abertura da *Via dei Fori Imperiali* (1932), originalmente designada *Via dell'Impero*, foi um exemplo prático desta campanha de exaltação nacionalista. Este caso seria, contudo, paradigmático, pois para criar a ligação monumental entre a *Piazza* e o Coliseu, foi necessário a destruição total de bairros antigos, sacrificando a memória urbana medieval de Roma. (Fig. 21) Para Spiro Kostof (1991), a intervenção fascista em Roma foi uma intervenção de cenografia política e, por conseguinte, muito mais do que um ato de planeamento urbano. O Fascismo ao promover as grandes demolições “*sventramento*”, reinventou Roma como cenário político, fazendo da cidade um palimpsesto onde apenas a glória imperial deveria permanecer visível e soberana, apagando as camadas medievais e barrocas, vistas como sinais de decadência e desordem.



Figura. 21- Destruição causada pela abertura da Via dei Fori Imperiali. Fonte: Rome on Rome (2015)

Em Portugal, a persistência dos conceitos de valor patrimonial na arquitetura ao longo do Estado Novo foi um fundamento intrínseco da propaganda política, na construção de um ideário identitário nacional que legitimava a ordem, a disciplina e a autoridade suprema de Salazar. Para além do legado histórico, a manipulação do património foi um instrumento de poder e a projeção da imagem de uma nação que era ordeira, monumental, com uma História épica e gloriosa. Nesta transmissão de autoridade e perenidade o Estado deu especial atenção aos monumentos que se identificavam com os acontecimentos triunfantes e com as personagens marcantes para a História da Pátria, os “monumentos da nação” e a “verdadeira lição do valor e da raça lusa”.

A estratégia de reforço de um imaginário coletivo nacionalista, levou a que se empreendessem extensas campanhas de intervenção no património existente, diga-se em abono da verdade, muitas das vezes degradado ou em ruína, conduzidas pela Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN). Estas intervenções baseadas na ideia da unidade do estilo propunham-se a ‘purificar’ os monumentos, retirando marcas históricas consideradas ‘impuras’ de adições posteriores, no olhar do Estado. O propósito final era devolver aos monumentos, através do restauro estilístico, uma aproximação à sua forma original, valorizando, muitas das vezes, apenas determinados períodos, particularmente a Idade Média do Românico ou os Descobrimentos do Manuelino, símbolos da pureza lusitana da nação. (Fig.22)

Visto por alguns o principal ideólogo do Estado Novo, António Ferro via na criação dos valores patrimoniais algo inseparável da “Política do Espírito”, onde o património não podia ser entendido apenas como um vestígio histórico e cultural, mas como um cenário útil para a educação estética da nação. Ferro considerava que como requisito para se ser moderno era necessário ser tradicional. Promover a sistematização do património era um ato pedagógico, uma “lição ideológica” que foi perceptível no catálogo de algumas das obras de arquitetura mais simbólicas do Estado Novo, como a rede de Pousadas de Portugal ou o Museu de Arte Popular. José Manuel Fernandes faz assim uma síntese da estratégia ideológica do Regime na sua apropriação seletiva do património arquitetónico como esforço para convencer os portugueses da herança legítima da liderança de Salazar na salvaguarda da continuidade da pátria: “(...) o Estado Novo apropriou-se seletivamente do património como forma de legitimar o mito da continuidade histórica da nação (...).” (FERNANDES, 1994: p.493)



Figura. 22- Catedral Sé Velha, monumento que esteve sujeito à 'limpeza' do Estado Novo nos anos 30, com a retirada de elementos barrocos e renascentistas do interior para destacar as características românicas. Fonte: Universidade de Coimbra, (s.d)

4. CAPÍTULO III | Ideologia e Semiótica

A arquitetura enquanto disciplina agregadora da cultura e da sociedade não se limita a satisfazer exigências práticas e funcionais. Ela é de modo análogo um sistema de signos, um discurso materializado que comunica valores, atribui significados e estrutura ideologias. Neste sentido, a análise semiótica da arquitetura permite revelar como as formas, os espaços e as composições arquitetônicas operam enquanto veículos de poder simbólico, de identidade coletiva e de legitimação de sistemas políticos. Como ciência dos signos, a semiótica oferece instrumentos para decodificar o modo como a arquitetura transmite mensagens implícitas, estabelecendo relações entre o visível e o invisível, o material e o simbólico, o significante e o significado. A arquitetura, tal como Umberto Eco referiu, é na sua mensagem sempre uma forma especial de semiótica, inicialmente refém da sua própria função, mas que se converte num símbolo de autoridade ou ideologia.

Para ponto prévio, é importante encontrarmos o significado da semiótica para a sua compreensão epistemológica. A palavra semiótica tem a origem etimológica no grego, deriva de “*sēmeion*”, que significa sinal ou marca, e “*logia*”, que se refere a estudo, daí, o termo significar o estudo dos sinais. A palavra “*semiologia*” nasceu com Ferdinand de Saussure, no *Cours de linguistique Générale*, em 1915, passando a ser reconhecida na Europa durante algumas décadas. Com o passar das décadas, a cultura anglo-saxônica preferiu assumir a evolução para “*semiotics*”, dando preferência ao termo popularizado pelo filósofo americano, Charles Sanders Peirce (1931). Saussure, no seu *Cours*, postulava a existência de uma teoria geral dos signos, a *semiologia*, onde a linguística seria uma parte privilegiada do sistema. Uma casa, um móvel, peças de roupa comunicariam um significado social, cultural, constituindo-se por isso no seu significado, como objetos semióticos.

A semiologia refere-se, por conseguinte, a um vasto campo que, além da linguística, inclui todos os outros sistemas de signos ou códigos que constituem o mundo em que vivemos, os códigos paralinguísticos, elementos ou sistemas não verbais, mas que reforçam e auxiliam a linguagem verbal, como os códigos cinésicos-gestuais, os códigos epistemológicos, os códigos estéticos e os códigos sociais, entre outros.

No contexto da primeira metade do séc. XX, marcado pela afirmação e queda de alguns dos grandes regimes totalitários, a relação entre ideologia e a semiótica na arquitetura assumiu uma intensidade particular. Os edifícios tornaram-se não apenas estruturas de habitação ou de representação institucional, mas pilares da comunicação não verbal com forte expressão, na codificação das narrativas político-ideológicas de interpretação da realidade. Ao integrar os contributos da semiótica na reflexão sobre a arquitetura, é possível perceber como a produção do espaço é capaz de se articular com a produção de sentidos, e como estes, por sua vez, contribuem para a naturalização das ideologias. Assim, este capítulo propõe-se a analisar a evidência da relação entre ideologia e semiótica aplicada à disciplina arquitetónica, observando de que forma os elementos formais e simbólicos das construções revelam, sustentam ou contestam sistemas de poder.

4.1. O Arquipélago das arquiteturas totalitárias

Metaforicamente, tal como diferentes ilhas estão conectadas pelo mar, igualmente um conjunto dos projetos monumentais com as suas próprias idiossincrasias e origens nacionais partilha traços comuns ligados pela ideologia totalitária, formando um arquipélago de arquiteturas focadas na imposição e na desindividualização. Não existem apenas um regime totalitário, mas vários regimes totalitários nacionais, cada um adaptado ao seu contexto, embora todos partilhem a mesma narrativa do poder, que submete a liberdade individual à autoridade do Estado e de um líder.

A arquitetura, atuando como ferramenta de propaganda, projetou uma ‘nova ordem’ de expressão artística nacionalista, o Neoclassicismo Monumental na Alemanha (Fig.23), o Racionalismo Monumental com traços tradicionalistas na Itália (Fig.24) e a Monumentalidade Simbólica com o ‘Português Suave’ em Portugal (Fig.25). Contudo, estas expressões basearam-se sobre os mesmos princípios da lógica totalitária, como a opressão, autoridade, unidade e nacionalismo. Tais ideais, excetuando o caso português, exprimiram através do uso de escalas colossais a sua necessidade primordial da relação direta com o passado glorioso, o divino e a manifestação simbólica da eternidade e ‘Ordem’ do Estado através da arquitetura. As características principais da arquitetura totalitária monumental foram e serão permanentemente empregues pelo poder regente para intimidar e impor-se às massas:

“Na cidadela, a nova marca da cidade é óbvia: uma mudança de escala, deliberadamente destinada a maravilhar e dominar quem vê.” e “As pesadas paredes de barro cozido ou pedra sólida dariam aos efêmeros oficiais do Estado a garantia de estabilidade e segurança, de poder implacável e autoridade inabalável. Aquilo a que hoje chamamos ‘arquitetura monumental’ é, antes de mais, a expressão do poder, e esse poder manifesta-se na montagem de materiais de construção dispendiosos e de todos os recursos da arte, bem como num comando de todo o tipo de adjuntos sagrados, (...).”²⁵ (MUMFORD, 1961: p. 65)

Este fenómeno objetual de conformidade estilística das construções, ergueu-se principalmente a partir da década de 1920, utilizando uma arquitetura de escala sobre-humana para intimidar e projetar reverência. Produziu “paisagens urbanas incômodas”²⁶, alguns presentes ainda hoje, configurando a centralidade dos espaços de poder (gabinetes estatais e tribunais) e o aparecimento de símbolos nacionais ou políticos (suásticas, escudos, esferas armilares) geradores do confronto desejado entre a Modernidade e o Classicismo revesitado.

Para este desejo inevitável de confronto há características fundamentais distintas na criação do arquipélago das arquiteturas totalitárias. Da necessidade de fazer o indivíduo sentir-se pequeno perante o Estado, os edifícios são construções de grandes dimensões de monumentalidade, e escala dissonante com o modelo Moderno. O Neoclassicismo usado para procurar substituir a opção Moderna de despojo do ornamento excessivo, baseia-se em formas clássicas simplificadas, porém com proporções massivas e simetria rígida. Para transmitir uma ideia de eternidade e estabilidade do regime, empregam-se de forma extensiva materiais duráveis como a pedra mármore ou o granito. Num registo iconográfico,

²⁵ Citação original: *“In the citadel the new mark of the city is obvious: a change of scale, deliberately meant to awe and overpower the beholder” e “The heavy walls of hard-baked clay or solid stone would give to the ephemeral offices of state the assurance of stability and security, of unrelenting power and unshakable authority. What we now call ‘monumental architecture’ is first of all the expression of power, and that power exhibits itself in the assemblage of costly building materials and of all the resources of art, as well as in a command of all manner of sacred adjuncts, (...).”*

²⁶ Hannah Arendt no seu livro “Origens do Totalitarismo”, sem se focar tanto na descrição física, mas referindo-se em particular à arquitetura política e social, observa a forma como os totalitarismos destruíram o espaço público de aparição (o espaço entre) e transformaram a paisagem humana numa forma de solidão caótica e impessoal.



Figura. 23- Presença neoclássica no Pavilhão de exposições, 1936, Alemanha. Fonte: mekuc (2023)



Figura. 24- Presença neoclássica no Palácio dos Congressos, 1930, Itália. Fonte: Turismo Roma, (s.d)



Figura. 25- Presença neoclássica no Palácio da Justiça, 1961, Portugal. Fonte: Observador, (2021)

a arquitetura ao serviço da propaganda, servindo os interesses de glorificação do líder e os ideais do partido, incorpora esculturas clássicas e realistas.

A arquitetura de propaganda e o urbanismo resultantes destes regimes totalitários são uma ideologia materializada, em que as obras não são apenas funcionais e neutras, elas têm uma gramática desenhada, obedecendo aos aparelhos ideológicos do Estado. A monumentalidade e a centralidade dos espaços de poder criam memórias coletivas e afetivas, disciplinam e guiam comportamentos e normalizam a presença constante do regime no quotidiano como se tratasse de um panóptico de vigilância social.

O espaço arquitetónico ao serviço do Estado funciona sobretudo através da ideologia, e não da repressão, interpelando os indivíduos como sujeitos passivos, sem necessidade de violência física direta:

“O que distingue os AIE (Aparelhos Ideológicos de Estado) do Aparelho (repressivo) de Estado, é a diferença fundamental seguinte: o Aparelho (repressivo) de Estado ‘funciona pela violência’, enquanto os Aparelhos Ideológicos de Estado funcionam ‘pela ideologia’.”
(ALTHUSSER, 1970: p.46)

4.2. O Confronto entre o Classicismo e a Modernidade

Neste momento do estudo é importante clarificarmos as características e origens de cada um destes dois movimentos culturais, por forma a compreender o motivo da sua criação e utilização, bem como, o porquê da sua confrontação na criação das visões de compromisso civilizacional para o séc. XX. Este antagonismo manifestar-se-á através de distintas matrizes programáticas, consoante o peso ideológico de suporte do Regime e das circunstâncias históricas que envolvem cada realidade nacional.

O Classicismo foi um movimento criado a partir do séc. XV, na Itália, alinhado com o Renascimento, e que se traduziu no regresso da valorização da cultura Greco-Romana, no retorno ao antropocentrismo (Fi.26), à racionalidade e ao apelo pela procura do equilíbrio

formal, em substituição à visão teocêntrica medieval que colocava o demiurgo (Deus) no centro do universo. Por consequência, a arquitetura renascentista irá fundamentar os seus recursos estéticos na arquitetura da Antiguidade Clássica, reconhecida desde o tempo de Vitruvius, pela busca da harmonia, simetria, proporção e pela utilização de um vocabulário comum de elementos construtivos, como as ordens de colunas. (Fig.27)

Este fenómeno cultural e literário surge impulsionado pelo humanismo, pela expansão marítima que resultaria na primeira fase da globalização, pelo crescimento do comércio e pelo desenvolvimento da imprensa, criando um contexto social, económico e cultural que favorecia o indivíduo, a razão e a cultura universal.

A gramática do Estilo Clássico sempre foi considerada um símbolo de ordem, um conjunto de regras e convenções que permitiam às diversas culturas europeias, em algum momento de retorno ao Clássico, encontrar novas formas de consolidar os regimes e dar-lhes uma civilidade de justiça, equilíbrio e firmeza. A arquitetura clássica tinha duas vantagens claras, a compreensão e a universalidade. Era a convenção arquitetónica mais familiar e tinha a capacidade de transcender o simbolismo estrito, de significar coisas diferentes para o significado de diferentes utilizadores. As características formais do Estilo Clássico, tais como simetria, escala ou axialidade, remetiam de certa maneira para o ideal de ordem, autoridade e domínio. William J.R. Curtis (1996), em *Modern Architecture Since 1900*, observa esta dualidade da arquitetura clássica, com frequência usada instrumentalmente pelos regimes políticos, incluindo os totalitários, para promover uma imagem de ordem, legitimidade e superioridade cultural:

“A arquitetura clássica tem sido o instrumento de escolha para a política e a propaganda civilizatória (...). Mesmo quando monumentos clássicos são usados para legitimar fins criminosos, eles permanecem não contaminados; porque, (...), são os instrumentos da civilização da humanidade.” (CURTIS, 1996: p.355)

A Arquitetura Moderna surgiu na Europa, no início do séc. XX, com ecos pioneiros nos Estados Unidos, comprometida com princípios e objetivos comuns a outras áreas artísticas, num movimento coordenado de rutura epistemológica com os estilos históricos tradicionais. Refletindo as mudanças sociais, económicas, culturais e técnicas, os cânones deste movimento propunham-se a criar formas geométricas simples e funcionais que originassem

composições espaciais surpreendentes, recorrendo a materiais como o aço, o vidro e o betão. (Fig.28)

No pós-Primeira Guerra Mundial, a Humanidade colocada perante a barbárie e a possibilidade da sua própria destruição, colocou em causa de modo crítico, o modelo civilizacional que antes orientara as principais sociedades ocidentais, encetando uma tentativa pacifista de transformação tecnológica e social. A sociedade podia desenvolver-se pelas respostas da máquina e indústria às necessidades de mudança da forma como as pessoas viviam e, conseqüentemente, usavam os espaços arquitetónicos. O aparecimento de novos materiais e técnicas na indústria da reconstrução no pós-guerra permitiu conceber projetos que antes não eram exequíveis. Todos estes fatores críticos incentivaram movimentos de reflexão artística que procuravam novas formas de expressão para a Modernidade.

Com o aparecimento de instituições, como a Escola de Bauhaus, na Alemanha, apareceu uma nova geração de arquitetos que defendiam a racionalização das formas e a eliminação de ordenamentos, marcando uma nova fase para o futuro da arquitetura.

A estética moderna, ao evoluir para tornar-se um estilo viável, afastou-se da ideia de monumentalidade que passou dogmaticamente a considerar antiética. Todavia, ao focar-se na arquitetura de escala doméstica, o novo estilo foi confrontado com a dificuldade em conceber os edifícios civis e públicos de grande escala.

Expoente do Racionalismo italiano Giuseppe Terragni, sentiria esta tensão entre o cânone funcionalista e a necessidade de introdução da expressão simbólica de referência “monumental” na Arquitetura Moderna. O italiano procuraria o equilíbrio entre o Racionalismo e um Classicismo mais abstrato e estrutural que respondesse às necessidades de expressão coletiva, cívica e representativa do Estado. No início da década de 1940, a expressão à monumentalidade dará origem ao debate sobre a “Nova Monumentalidade” formalizado por autores como Sigfried Giedion, Fernand Léger e Josep Lluís Sert, passando a ser uma necessidade da disciplina e, obrigatoriamente, um dos temas centrais na discussão da arquitetura.

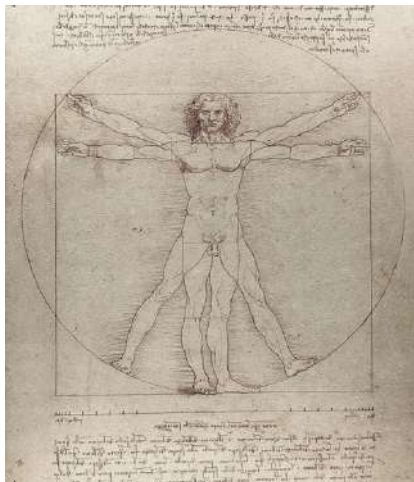


Figura. 26- Homem Vitruviano, 1440, demonstra o regresso da influência greco-romana. Fonte: Wikipédia, (2019)

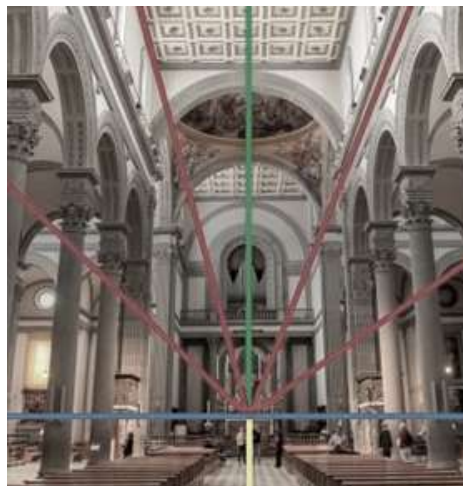


Figura. 27- Basílica de S. Lourenço, 1455, Itália, obra de Brunelleschi que introduziu a perspectiva linear. Fonte: Estudo Autônomo, (s.d)



Figura. 28- Villa Savoye de Le Corbusier, 1931, França, uma das obras mais influentes da arquitetura moderna do séc. XX, sendo considerada a materialização máxima do manifesto de Le Corbusier. Fonte: archdaily, (2016)

Após a Primeira Guerra Mundial, a Alemanha tornou-se o centro das discussões sobre arquitetura na Europa, circulando nos polos entre a modernidade e o retorno ao passado. Nesse cenário, a Bauhaus criada na cidade de Weimar, em 1919, por Walter Gropius emergiu como o grande ícone da arquitetura moderna. A escola tinha como objetivo unir a criatividade artística com a prática da construção, promovendo uma estética que era ao mesmo tempo racional e funcional, adaptada às novas necessidades da vida. A Bauhaus representava um importante papel no panorama da Arte Moderna, tanto pelos grandes artistas que nela trabalharam (Adolfo Meyer, Paul Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy), quanto pela orientação pedagógica que procurou imprimir, unindo a capacidade criativa com a execução prática. (fig.29)

A inovação trazida pela Bauhaus refletia o espírito de uma Alemanha em crise, há procura de atender às demandas de uma sociedade em rápida transformação epistemológica. Gropius também queria espalhar uma ‘Arquitetura Internacional’, baseada na simplicidade e na universalidade dos princípios construtivos. No entanto, essas ideias enfrentaram resistência dos círculos de interesse conservadores, resultando em constantes ataques às práticas pedagógicas da escola que, em 1925, foi transferida para a cidade mais progressista de Dessau. (Fig.30)

A escola funcionava como uma comunidade internacional e cosmopolita, mas os conflitos internos e externos crescentes levariam à saída de Gropius e, mais tarde, ao encerramento, definitivo da escola por Mies van der Rohe, em 1933 em Berlim, sob pressão do entretanto novo Estado totalitário.

Com a ascensão do Partido Nazista, deu-se uma rotura drástica com o Modernismo. Arquitetos ligados ao funcionalismo foram afastados ou forçados ao exílio, enquanto o regime impunha um retorno a uma linguagem arquitetônica monumental e tradicionalista. As exigências dos valores de expressão simbólica nazis foram se aclarando progressivamente e indicavam os caminhos de uma arquitetura monumentalista, tradicional e estreitamente nacionalista. Essa estética, inspirada tanto em Roma quanto em modelos germânicos idealizados, procurava transmitir valores de grandiosidade, ordem e permanência. Enquanto isso, o Classicismo monumental tornava-se a expressão arquitetônica de eleição do regime.



Figura. 29- Poster que retrata Fahrradkunst (arte da bicicleta), homenageando o movimento Bauhaus e a sua estética geométrica e funcional. Fonte: Froze Studio, (s.d)



Figura. 30- Edifício da escola Bauhaus, em Dessau 1926, Alemanha, representando o funcionalismo e o modernismo pela sua estrutura de aço e paredes de vidro. Fonte: Oshite, (2022)

A Arquitetura Moderna era, de acordo com Hitler, “demasiado inexpressiva, modesta e estéril” para edifícios representativos, assim como incapaz de concretizar cidades, vilas, lugares propriamente ditos. Uma das críticas mais recorrentes incidia sobre a cobertura plana característica do funcionalismo, classificada por Hitler como “*não-alemã, de origem judaica ou bolchevique*”.²⁷

Inspirado na Roma Imperial e no legado Barroco e Prussiano, Hitler via a arquitetura como uma das ferramentas mais eficazes para a propaganda nazi, capaz de moldar cultural e espiritualmente o povo alemão. O embate entre Classicismo e Modernismo ia muito para além de uma simples escolha ou disputa estética, era, na verdade, uma batalha ideológica de afirmação do Regime. De um lado, o Modernismo, simbolizado pela Bauhaus, que era internacionalista, funcional, progressista e bolchevista, do outro, o Classicismo monumental do Terceiro Reich, que se apropriava de arquétipos históricos para legitimar o Nacional-Socialismo. Para Hitler, a arquitetura deveria refletir a continuidade de uma grande tradição cultural de passado glorioso. No discurso ideológico que proferiu na inauguração da “Casa da Arte Alemã”, em Munique, em julho de 1937, sobre a estética e a cultura e os pressupostos que exigem a perseguição da chamada “Arte Degenerada”, Hitler, em defesa da ligação histórica e da rejeição do Modernismo dirá:

“Não é de espantar que cada Era, politicamente heroica, procure imediatamente na sua arte uma ligação com o passado também heroico. Os gregos e romanos aproximavam-se de uma só vez dos alemães (...) como vale mais imitar o que é bom que inventar qualquer coisa de novo que não valha nada, não há dúvidas que as criações intuitivas destes povos podem ainda hoje cumprir a sua missão educativa e diretriz.” (HITLER, 1937, apud LARSSON, 1989: p.35)

Nesse contexto, a arquitetura transformou-se num documento histórico e numa ferramenta de poder. Enquanto os edifícios da Bauhaus foram convertidos em centros de treino político após 1933, as obras monumentais de Speer e de outros arquitetos, comprometidos com a Nova Ordem, foram projetadas para eternizar a grandeza do Regime e inscrever fisicamente a ideologia nazi no espaço urbano. O Classicismo (Fig. 31), reinterpretado, serviu como um

²⁷ Discurso cultural de Adolf Hitler no Congresso do Partido para a Liberdade. Congresso de Nuremberga de 1935. No filme *Tag der Freiheit* de Leni Riefenstahl.

símbolo do novo poder (Fig.32), enquanto o Modernismo foi empurrado para uma posição marginal, associado a influências estrangeiras e degeneradas. O confronto entre o Classicismo e o Modernismo na Alemanha entre as guerras deve ser visto como um reflexo da luta entre dois projetos de sociedade, um que abraça o futuro e a Modernidade, e outro que está enraizado na tradição e manipulado pela ideologia totalitária.

A reação italiana, no que se refere ao Movimento Moderno, teve uma abordagem distinta do caso alemão. A Arquitetura Moderna não se iniciou no país sob o signo do Estado Democrático, ela foi amadurecida após a ascensão do Regime fascista. Além disso, o Movimento de Mussolini, numa primeira fase de ocupação do poder, não exerceu quaisquer pressões ou interferência notória sobre a atividade arquitetônica. Neste período de consolidação mútua, os arquitetos, conscientes da liberdade conceptual permitida, acabariam por apresentar o Movimento Moderno como um ‘Estilo Fascista’. Contudo, neste lento processo de consolidação e hegemonia, o Fascismo começou a interferir no desenvolvimento da Arquitetura Moderna e a favorecer a continuação do Neoclassicismo de inspiração romana Clássica.

Depois da Primeira Guerra Mundial, a Itália artística oscilou entre o tradicionalismo e os movimentos da vanguarda. O primeiro dos movimentos a marcar a atualidade arquitetônica foi o *Novecento*, fundado em 1922, uma vanguarda moderada de cariz mais conservadora, nacionalista e monumental que, carecendo de um discurso teórico próprio, iria encontrar no remanescente movimento *Biedermeier* alemão a referência para a sua ligação a uma tradição Clássica tardia. Por outro lado, no ano de 1926, surgiria o *Gruppo 7* para defender a racionalidade da nova arquitetura, porém distante de posições radicais dos futuristas em relação à antipatia para com o passado e da adoção de traços estéticos da tradição italiana. No manifesto fundacional do *Gruppo 7*, publicado em 1926, na revista *Rassegna Italiana*, era clara a sua rutura com o Futurismo:

“A herança dos vanguardistas que nos precederam era (...) uma verdadeira fúria devastadora (...). O que distingue a juventude de hoje é um desejo de lucidez e de ciência (...). Não existe incompatibilidade entre o nosso passado e o nosso presente. (...) Nós não queremos romper com a tradição.” (GRUPPO 7, 1926, apud GREGOTTI, 1969: p.14)

Composto por nomes como Giuseppe Terragni e Adalberto Libera, o *Gruppo 7* ao contrário da ‘fúria devastadora’, propunha uma evolução baseada na lógica, ordem e função, um novo espírito de influência corbusiana adaptado ao contexto italiano, mas que recusava romper com a tradição, uma essência permanente da arquitetura e um legado onde o Racionalismo podia encontrar a geometria pura e o seu diálogo com as proporções clássicas.

O programa dos racionalistas italianos, agregado ao funcionalismo e ao espírito Clássico, vai do ponto de vista hermenêutico, procurar muitos dos seus argumentos às concepções presentes nos artigos que Le Corbusier escreveu para a revista *L'Esprit*. Apesar de se mostrarem críticos em relação à estandardização da casa ao compará-la a uma máquina. Contudo, esta posição não prejudica a participação de alguns dos arquitetos racionalistas italianos nos congressos do CIAM²⁸, criando-lhes uma oportunidade exclusiva de contacto, fora de portas, com concepções e modelos teóricos em contextos político-ideológicos antagónicos.

Este grupo foi responsável por organizar, em 1928, a primeira Exposição de Arquitetura Racional, no entanto, a polémica em relação a esta expressão arquitetónica só se intensificou, em 1931, aquando da segunda exposição na Galeria P.M, de Bardi. Nesse ano foi feita uma petição pela arquitetura a Mussolini, em que Pietro Maria Bardi, defendia a disciplina como uma ‘Arte do Estado’. Esta petição declarava que a arquitetura tradicionalista pertencia ao antigo mundo burguês, enquanto a nova poderia expressar os ideais e princípios do Fascismo. Para além desta petição, o grupo MIAR²⁹ fundado por ex-membros do *Gruppo 7*, após a sua dissolução em 1927, pugnava pela mesma posição. Apesar dos esforços feitos, o Sindicato Nacional de Arquitetos retira o seu apoio à Exposição e assume uma organização oposta, valorizando o glorioso passado arquitetónico.

Em 1932, para ajudar no desenvolvimento da nova Cidade Universitária de Roma, os arquitetos Achieri, Capponi, Foschini, Michelucci, Pagano, Ponti e Rapisardi são chamados por Piacentini. Desta colaboração nasce o primeiro edifício italiano realmente Moderno, o Instituto de Física realizado por Giuseppe Pagano (Fig33). Em 1933, com a construção da estação Ferroviária de Florença por Michelucci e o seu grupo, a polémica em torno do

²⁸ Congresso Internacional da Arquitetura Moderna

²⁹ Movimento Italiano per l'Architettura Razionale

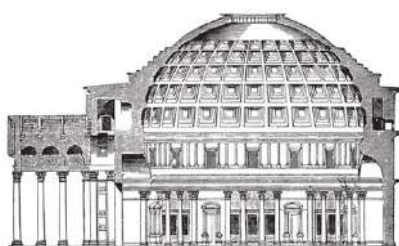


Figura. 31- Secção longitudinal do Panteão de Roma, obra clássica do séc.27 a.C., Império Romano. Fonte: Roma pra você (2024)

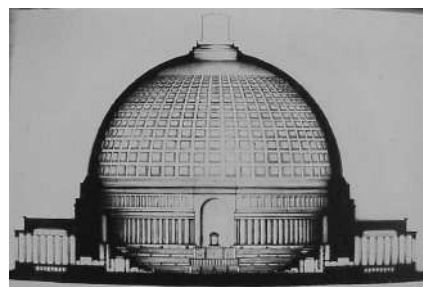


Figura. 32- Secção longitudinal do Volkshalle (Salão do Povo) por Albert Speer, projeto influenciado pelo Panteão de Roma. Fonte: Wordpress, (2017)



Figura. 33- Instituto de Física, 1936, Itália. Fonte: Nastasi, (s.d)



Figura. 34- Coliseu Quadrado, 1940, Itália. Fonte: Culturalheritageonline, (2024)

movimento modernista intensifica-se, mas graças ao trabalho de Edoardo Persico como redator e coordenador da Revista Casabella, a arquitetura modernista conseguiu sustentar-se. Tudo mudou em 1936, com a morte de Persico, mesmo com os esforços de Pagano de manter uma relação com o mundo político, através da sua colaboração com Piacentini para o Plano de EUR³⁰, em 1937. Por consequência, a opção pelo Neoclassicismo ganha força e assenta-se na disciplina arquitetónica italiana, com os seus princípios de monumentalidade. (Fig.34)

Devido à natureza idiossincrática do Estado Novo português, divergente no comparativo aos regimes, alemão de carácter ritual e italiano de carácter cívico, a arquitetura portuguesa realizada durante este período não teve um verdadeiro paralelo no que se refere à monumentalidade disciplinar. Esta postura foi defendida por Pedro Vieira de Almeida (1997), ainda que o teórico e historiador da arquitetura salientasse que as circunstâncias não poderiam ser lidas isoladas em relação ao contexto europeu.

O Estado Novo, ao contrário dos outros regimes totalitários, nunca forçou ou definiu uma arquitetura que, por consequência, levasse os arquitetos, no geral, a assumir uma oposição ao Estado, especialmente nos primeiros anos da ditadura. Pedro Vieira de Almeida contextualizou esta relação complexa entre o Regime e a produção arquitetónica portuguesa, afirmando que este, (...) *nunca existiu como um todo ideológico coerente, nunca definiu nem impôs uma arquitectura, nem os arquitectos assumiriam no geral uma oposição ao regime, oposição que fosse consequentemente definida em termos profissionais.*” (ALMEIDA, 1997: p.94)

No que toca às gerações de arquitetos portugueses, que viveram e trabalharam sob vigilância do Regime de Salazar, foram identificadas três gerações, em que a segunda partilhou a sincronia temporal com as restantes, e que por sobreposição teriam vivido outras tantas formas de relação com o poder e com o Movimento Moderno.

A primeira geração, cognominada como os “pioneiros”, até à década de 1930, terá assumido uma prática arquitetónica de matriz modernista, sem qualquer impedimento por parte do

³⁰ Exposição Universal de Roma.

Estado, exercendo a sua atividade de maneira livre e autónoma. Sob o olhar complacente do Regime de Salazar, foram realizadas obras públicas notoriamente modernas, apesar de existirem por parte dos setores mais conservadores ligados ao Poder acusações de uma relativa ausência de referências nacionais da arquitetura portuguesa.

Relativamente à constatação deste ‘estado das coisas’, haverá um consenso partilhado pela maioria dos estudiosos deste período. Nesta circunstância, José-Augusto França menciona o declínio e o fim desta primeira vaga do modernismo arquitetónico português e a sua morte pelos próprios proponentes, devido ao excesso de individualismo, à falta de coesão de classe, à ausência de um programa cultural e à incapacidade de se imporem, contrapondo-se às críticas objetivas das forças conservadoras:

“(...) pode[r] considerar-se findo o modernismo architectural dos anos 20-30, enterrado por quem o propusera, por estes architectos que a vida venceu ou a ela não puderam nem souberam impor-se, geração individualista, sem coesão de classe, nem programa ou actividade cultural comum.” (FRANÇA, 1981: p.247-48)

Consequência desta imponderável liberdade, a geração aderiu com entusiasmo ao novo Regime, tendo uma reação positiva às encomendas visionárias do Engenheiro Duarte Pacheco (Fig.35), enquanto autarca de Lisboa ou Ministro da tutela, mentor técnico e político, entre outros, da seleção dos arquitetos participantes no planeamento da mostra para celebrar a história e a propaganda do Regime, a Exposição do Mundo Português, em 1940.

Com o arquiteto Cottinelli Telmo a liderar o corpo técnico da mostra, apostou-se na propaganda nacionalista do Regime, comprometendo historicamente a primeira geração de arquitetos modernos portugueses com os principais projetos da Exposição. À encomenda deste evento responderiam entusiasticamente os “pioneiros” que diluíram os seus ímpetos de vanguarda moderna, aderindo à, *“(...) vanguarda da restauração, sentindo que o modernismo internacional das suas obras de juventude (...) não podia responder ao exaltado momento histórico que se vivia.”* (PORTAS, 1978: p.719)

A partir da década de 1940, estreou-se um novo período no espaço da arquitetura portuguesa, designado por alguns autores, como “os anos negros do Fascismo”, ou por outros, não tão radicais, “anos cinzentos” ou “anos tristes”. Estes anos seriam marcados pela nova vontade

ideológica do Estado Novo de, alegadamente, construir e impor uma linguagem arquitetónica de matriz e conceção oficial.

No âmbito da historiografia da arquitetura, acompanhando a análise crítica de Nuno Portas (1962), os anos 40 do séc. XX foram “anos de acomodação”, muitas das vezes também apelidados de “português suave”. Neste contexto, a geração anterior que atuara na transição entre o academismo e o modernismo foi assinalada por Pedro Vieira de Almeida (1986) como a “geração do compromisso”. O posterior comprometimento destes arquitetos com o Regime resultou de uma necessidade legítima de encomenda, o que levou a que pragmaticamente se buscasse as condições para o desenvolvimento da arquitetura Moderna e, em simultâneo, se agisse de acordo com as circunstâncias da ordem imposta pelo Estado Novo.

O estilo “português suave” procurou traduzir o Nacionalismo e o Neotradicionalismo lusitanos, em edifícios públicos ou privados, usando técnicas de cantaria e reboco, imprimindo um cuidado estético que procurava criar uma identidade portuguesa através das tectónicas das arquiteturas regionais. (Fig.36) Esta imposição de valores pelo Estado aumentava com a maior aproximação aos principais centros geográficos do poder, principalmente a Lisboa e Porto, e com ela as denúncias ao constrangimento produzido pelas imposições do regime:

“(...) criando deliberadamente um álibi profissional para a arquitectura que projectavam, os architectos habituaram-se a atirar com a responsabilidade dessa mesma linguagem, para pretensas imposições estabelecidas a nível geral, tendentes à criação de uma pretensa arquitectura oficial da ditadura, imposições de carácter sintáctico, historicista, revelando um duvidoso e académico nacionalismo.” (ALMEIDA, 1994: p.53)

Este carácter académico e nacionalista duvidoso foi um dos pilares da revisão crítica da arquitetura associada ao Estado Novo. Pedro Vieira de Almeida argumenta que para muitos dos arquitetos a alegada imposição da ditadura foi uma desculpa conveniente de defesa da sua reputação técnica e ética. Ao contrário das congéneres ditaduras europeias estudadas, o Estado Novo não produziu um manual de estilo que preconizasse ou ditasse leis estéticas rígidas. Existiu de modo assumido por alguns arquitetos desta geração, uma colagem académica que não sendo uma expressão genuína da identidade portuguesa, agradava o gosto

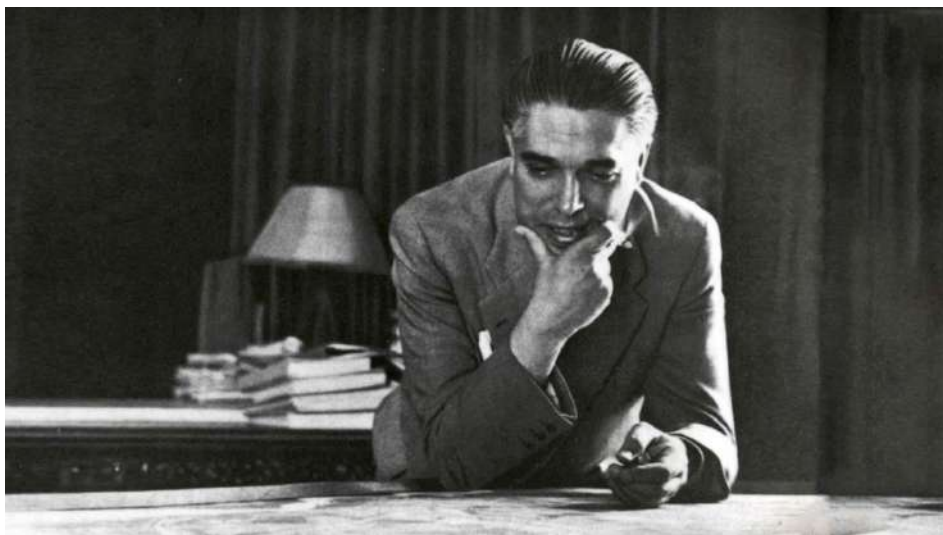


Figura. 35- Engenheiro Duarte Pacheco. Fonte: Técnico Universidade de Lisboa, (2025)



Figura. 36- Hotel Infante Sagres no Porto, exemplo da aplicação do estilo “Português suave”. Fonte: Restos de Coleção, (2012)

conservador do regime ao assumir, fora do tempo histórico, elementos como telhados de beiral, torreões, cantarias e molduras de pedra nos vãos.

Com o ocaso da década de 1940, aparece uma terceira geração de jovens arquitetos que, segundo o historiador Paulo Pereira (1995), se opõem a todo o tipo de imposições à liberdade de expressão arquitetónica. O I Congresso dos Arquitetos Portugueses, realizado em 1948, que reuniu as três gerações, marcou um momento de rutura e de, “capital *resistência arquitetónica*” (PORTAS, 1978: p.732) ao Regime, uma vez que foi a primeira vez que os arquitetos portugueses se reuniram para debater os problemas e incongruências relacionados com a sua profissão sem se preocuparem com a censura prévia. Marcando um primeiro passo da reaquisição da liberdade de expressão dos arquitetos, este evento de classe juntou distintos pontos de vista em consonância com as diferentes influências, participando, “(...) *antigos e novos, submissos e resistentes em torno de uma manifestação profissional cheia de mal-entendidos.*” (PORTAS, 1978: p.733)

Para além deste ato singular de ‘sublevação’ disciplinar e de classe, praticado por alguns dos intervenientes no Congresso de 1948, a Ditadura seria confrontada e contraditada pela natureza sistematizada e científica da leitura da realidade. A discórdia manifestou-se a pretexto do Inquérito à Arquitetura Regional, que se seguiu em 1955, demonstrando mais uma vez uma duplicidade pragmática por parte dos arquitetos modernos face ao Poder opressor. Este levantamento da arquitetura vernacular serviu como cavalo de Troia contra o Estado, que financiou e apoiou oficialmente o projeto com o intuito de contribuir para a identificação dos sinais de aportuguesamento da arquitetura nacional, não compreendendo que as conclusões do estudo significavam o ‘enterro’ das suas próprias convicções arquitetónicas.

O Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, realizado entre 1955 e 1960, pelo então Sindicato Nacional dos Arquitectos (SNA), culminou na publicação, em 1961, da obra “Arquitectura Popular em Portugal”, um marco da cultura arquitetónica portuguesa no séc. XX, pelo carácter sistemático e científico dos levantamentos das formas de construção tradicional. O país foi dividido em seis zonas, cada uma entregue a uma equipa de arquitetos, alguns fundamentais na história da arquitetura moderna portuguesa, mas igualmente, com interesses no estudo da arquitetura popular. A investigação iria desmitificar o modelo oficial,

as equipas encontraram uma grande diversidade de expressões e tradições arquitetónicas consonantes com as idiossincrasias regionais do país, provando que não existia uma única “Casa portuguesa” no contexto da arquitetura nacional.

Segundo Nuno Portas, o Inquérito foi possível graças a uma coincidência de equívocos ou fingimentos, pois, enquanto o Governo pensava estar a contribuir para a identificação dos sinais de aportuguesamento da nossa arquitectura, os arquitectos pretendiam, “(...) *armadilhar um documentário explosivo*” e que, mostrasse, “(...) *tantas tradições quantas as regiões.*” (PORTAS, 1978: p.18) Contudo, este resultado de diversidade nas formas da arquitetura popular poderá ter resultado do desprendimento, preconceitos e convicções, de parte dos arquitetos envolvidos, que terão iniciado o processo da pesquisa com um propósito definido de encontrar diferenças arquitetónicas entre as regiões. Esta é a opinião de Pedro Vieira de Almeida que encontra as equipas de arquitetos, “(...) *militantemente dispost[as] a ler a diversidade, tudo o que no território nacional resulta desuniforme, desconexo*” e, em vez de, “(...) *privilegiar aquilo que no território nacional são ‘permanências’, não só no tempo, mas no espaço.*” (ALMEIDA, 2007: p.110)

Estes dois momentos, marcos importantes na historiografia da procura da autonomia disciplinar da arquitetura em Portugal, desconstruíram a ideia de que os modelos oficiais da arquitetura veiculada pela Ditadura eram uma modernização natural da tradição portuguesa. Neste contexto, Paulo Pereira (1995) destaca, todavia, a atitude de rutura da classe profissional e a exposição técnica da manipulação cenográfica das formas estéticas aprovadas pelo Regime que promovia uma arquitetura sem correspondência, nem com a tradição regional nem com as necessidades da vida moderna. Referindo-se às provas irrefutáveis produzidas no Congresso de 1948, ele reconhece a importância seminal deste evento por, “(...) *ter proporcionado provas inquestionáveis de que a pseudo-arquitetura propagandeada e até imposta pela ditadura do Estado Novo não passava de uma mistificação baseada em clichés manipulados cenograficamente.*” (PEREIRA, 2000: p.70)

A partir do I Congresso de Arquitectura, construíram-se as condições necessárias para que a classe tomasse consciência da sua autonomia na expressão da prática arquitetónica. Porém,

seriam os resultados dos levantamentos e as conclusões do Inquérito que acelerariam no domínio da arquitectura portuguesa, “(...) o enterro definitivo das concepções de cariz político ultranacionalistas.” (PEREIRA, 1995: p.70)

4.3. As escalas da monumentalidade

A monumentalidade tem-se apresentado no contínuo histórico da arquitetura, como a expressão de valores, sensações, poder e inscrição da memória coletiva no espaço construído. A sua eficácia reside na versatilidade de ser usada em diferentes escalas, do edifício ao espaço urbano, passando pela articulação com a paisagem e com o território. Esta grande versatilidade revela que a monumentalidade não é apenas uma questão de dimensão física, mas um signo linguístico, central na semiótica da arquitetura em que a forma física (significante) e o conceito ou ideia associada (significado), formam a base da comunicação da representação e apresentação do contexto à percepção e receção social.

Em teoria, a monumentalidade combina aspetos morfológicos (escala, proporção e massa), aspetos tipológicos (templo, palácio, obeliscos), semióticos (significante e significado) e, por fim, aspetos funcionais (utilidade, rituais e desfile). Os autores clássicos mostraram que o monumento atua como documento de poder e como memória da sociedade. A fenomenologia da arquitetura trouxe a esfera das sensações, em que a monumentalidade estimula estados afetivos como autoridade ou reverência, orientando o corpo e a mente no espaço. A leitura semiótica afirma que a monumentalidade está aberta a interpretações, mas frequentemente normalizada por processos institucionais. Henri Lefebvre (1991) sintetizando um dos pontos centrais da sua obra “*A Produção do Espaço*”, lembra que o espaço é produzido socialmente e que a monumentalidade não é apenas estética, mas igualmente uma forma essencial da produção legitimada de uma ordem social que dê visibilidade ao poder na criação de espaços que impressionem e organizem a vida coletiva em sintonia com os interesses dominantes.

Na escala mais evidente, a monumentalidade manifesta-se no edifício enquanto objeto isolado, articulando proporção, hierarquia formal e materialidade para expressar a sua

presença. Desde os templos egípcios e gregos até às catedrais medievais, o monumento afirmou-se pela dimensão, solidez e simbolismo associados. O monumento traduz a necessidade de imortalidade das sociedades humanas, funcionando como materialização visível de ideais políticos e religiosos. (Fig.37) Deste modo, não é apenas a dimensão que a define, mas também, a intenção de se manifestar para além da utilidade e marcar a memória coletiva:

“Em torno das pirâmides centrais de Gizé encontramos um verdadeiro assentamento urbano de cadáveres com os túmulos colocados em fileiras ordenadas, em ruas e ruas transversais; As mastabas dos nobres têm até a aparência de casas. Com um investimento tão pesado na permanência nestas estruturas monumentais, (...).”³¹ (MUMFORD, 1961: p. 82)

No Classicismo, esta intenção monumental assumiu-se através da linguagem formal, com as colunas, frontões, ordens arquitetónicas e simetrias, proporcionando ao objeto a dignidade que ultrapassava a escala humana. John Summerson (1980), analisando o tema da linguagem clássica, sublinha que a monumentalidade reside, não apenas do tamanho, mas da aplicação rigorosa de regras formais, na repetição de elementos, na proporção e na clareza compositiva, que produzem ordem visual e projetam estabilidade, perenidade e autoridade do edificado.

Lewis Mumford (1961) e Umberto Eco (1997), debruçando-se sobre a experiência humana do monumento, encontraram focos de desenvolvimento separados em duas fases básicas. Mumford identifica uma fase ético-social centrada na origem e no propósito, onde o monumento surge do esforço coletivo para atribuir imortalidade a valores ou figuras, criando uma memória comum. Por outro lado, Eco reconhece uma fase estético-comunicativa mais focada na perceção e fruição, onde o monumento passa a ser visto como um objeto cultural ou signo visual, afastando-se da sua função original a favor de uma experiência estética.

³¹ Citação original: Around the central pyramids of Gizeh we find a veritable urban settlement of corpses with the tombs placed in orderly rows, in streets and cross streets; the mastabas of the nobles even have the appearance of houses. With such a heavy investment in permanence in these monumental structures, there is little wonder that the city of the living lacked the means, as well perhaps as the will, to take more durable form.”³¹

Estas duas perspectivas de evolução da experiência representam a passagem da celebração do significado para a contemplação da forma.

Do ponto de vista construtivo, a escolha de materiais nobres, como a mármore, e a sua tectónica reforçam a ideia de permanência e robustez. Em regimes que procuram legitimar-se historicamente, a reutilização de, por exemplo, ícones clássicos (ordens, frontões, simetria, etc.) possibilita ao objeto arquitetónico adquirir uma autoridade reforçada transmitida pelo mito do passado glorioso e idealizado.

Nos regimes totalitários do séc. XX, como o Nazismo alemão, esta escala monumental foi explorada nos programas de edifícios públicos, como os tribunais, os pavilhões e salas de congressos, os departamentos regionais e centrais do Estado, numa panóplia abrangente de equipamentos ao serviço da Nova Ordem, todos, porém, com um propósito orientador de transmitir a grandiosidade da ditadura e a subjugação simbólica do indivíduo face ao movimento das massas políticas.

No espaço urbano, a monumentalidade adquire uma dimensão mais complexa quando associada à escala pública. A praça, o eixo viário (alameda, avenida, rua) e o conjunto arquitetónico funcionam como ferramentas hierarquizadas de poder, ordenando perceções e condicionando o sentido da vontade das massas, “(...) *a cidade é uma construção de significado: os seus espaços cívicos comunicam hierarquia e ordem.*” (KOSTOF, 1991: p.43).

As cidades históricas, palimpsestos de diferentes vontades, sempre produziram monumentalidade através das lógicas da hierarquia de espaços, do enquadramento das fachadas e da articulação entre o edificado e as ruas.

De acordo com Frederic Spotts (2002) no seu livro “*Hitler and the Power of Aesthetics*”, é possível retirar dois efeitos relevantes desta organização lógica dos espaços. Uma é a composição processional, onde a sequência de espaços (rua, praça, pórtico) organiza rituais públicos e coreografados de massas, e em, que as fachadas e o vazio construído tornam-se cenografia do poder. A outra é a instituição de ponto focal, quando é colocado um edifício

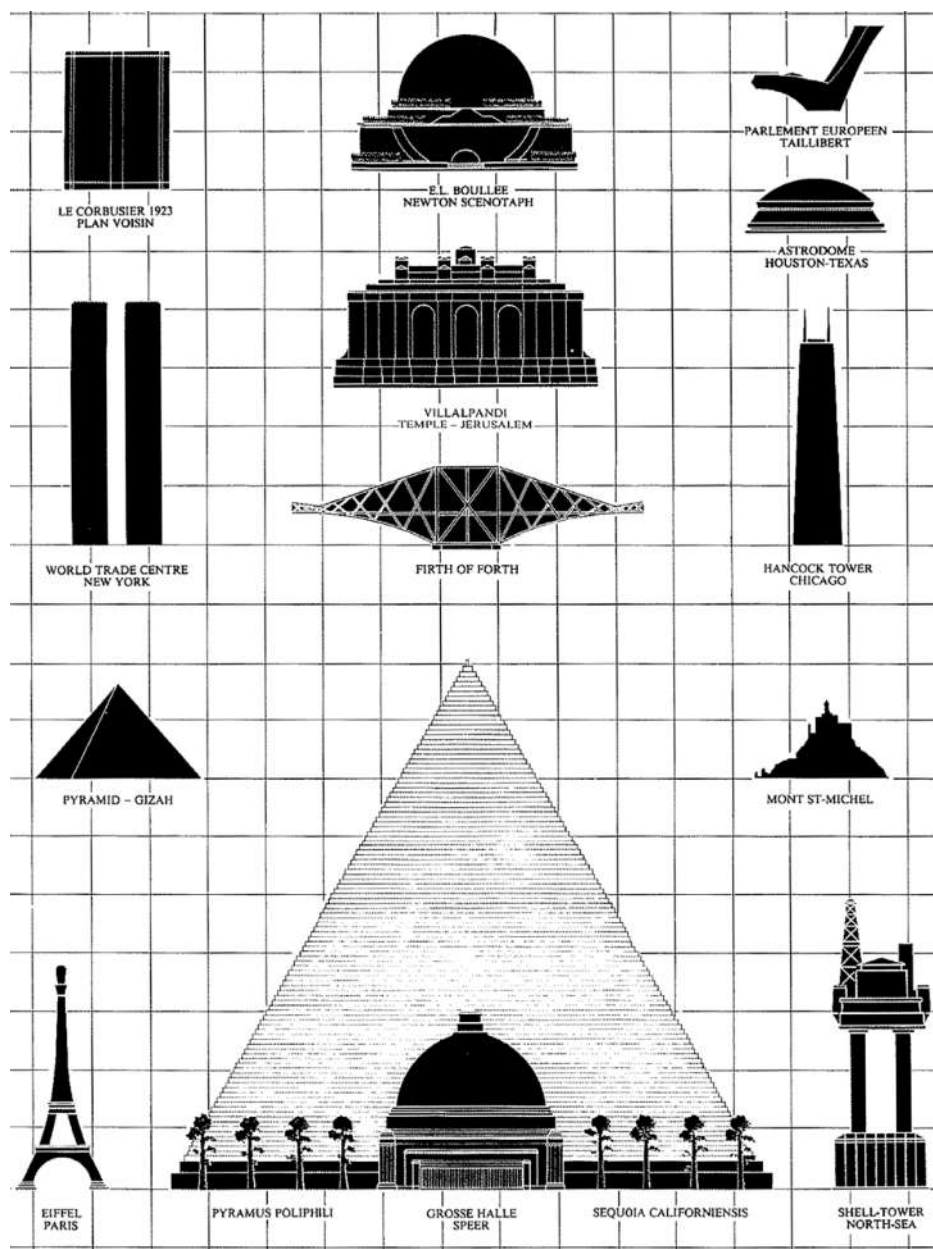


Figura. 37- Paralelismo entre o edificado da antiguidade e modernidade. Fonte: Krier, (1985, s.p)

simbólico numa posição de visibilidade estratégica, como nas extremidades de eixos e no topo de elevações, criando uma hierarquia visual no tecido urbano.

No contexto do nosso estudo, foi o exemplo alemão, aquele em que esta lógica foi levada ao extremo. Em Berlim, o Regime Nazi que entendeu a política como uma forma de arte e os espaços como o palco para a manipulação psicológica do coletivo, um dos resultados desta organização, foi o grande plano de Albert Speer, prevendo o *Große Helle* e o Eixo Norte-Sul, que estruturaria a cidade Capital do Reich como palco principal para os desfiles e manifestações de massas. A monumentalidade não se limitava ao edifício, transformava também o tecido urbano numa geometria rígida de espaços de confronto das estruturas colossais com a simetria absoluta e as linhas de fuga encenadas para a manifestação de poder absoluto do Estado. (Fig.38)

Há igualmente e ainda uma terceira escala de projeção da monumentalidade sobre o território e a paisagem. Nesta hierarquia, o monumento não apenas ocupa o espaço, mas reorganiza a sua perceção simbólica, “(...) o monumental é sempre mais do que materialidade: é modelo, signo e referência.” (CHOAY, 2001: p.88)

Sinalização identitária, onde símbolos arquitetónicos implantados na paisagem reforçam narrativas nacionais ou religiosas, como monumentos nacionais. Legitimação do domínio espacial, ao marcar-nos fisicamente o território com arquiteturas de grande escala, impõe-se uma narrativa de soberania e memorização estatal.

Na perspetiva do historiador da arquitetura Leonardo Benevolo (2006), a manifestação da monumentalidade territorial tende a ser bidirecional devido à relação do efeito mútuo entre a arquitetura e a organização do território. Por um lado, observa-se uma sinalização identitária, onde os símbolos arquitetónicos implantados na paisagem reforçam narrativas nacionais ou religiosas, os casos dos monumentos nacionais e, noutra direção, constata-se a legitimação do domínio espacial, ao marcar-se fisicamente o território com arquiteturas de grande escala, impondo-lhe narrativas de soberania e memorização estatal.



Figura. 38- Maquete do plano urbano de Albert Speer em Berlim. Fonte: Wordpress, (2012)

As monumentalidades Fascista e Nazi retomaram este princípio, prevendo eixos urbanos que se prolongavam para além do tecido próximo, associando a cidade à escala imperial ou à própria ordem social da nação. Na defesa desta tese, Benevolo afirma que “(...) *o monumental não é apenas o que é grande, mas aquilo que é capaz de representar uma ordem social total.*” (BENEVOLO, 2006: p.221)

As formas do Totalitarismo estudadas, modelos ideológicos com uma matriz epistemológica de distopia histórica, encontraram na monumentalidade, seja no objeto ou no espaço urbano, um instrumento formal e espacial para a utilização de técnicas e dispositivos de maneira a torná-la mais eficaz no domínio sobre o indivíduo ou sobre as massas. Dentro deste catálogo técnico, recorreram à axialidade e terminação de vistas, à repetição e modulação rítmica (produzindo escala e dignidade), ao contraste do cheio e do vazio (dirigindo o olhar e definindo pontos de admiração), à utilização da luz e do vazio interior (gerando efeito sacramental) e à materialidade (materiais nobres, conferindo autenticidade e valor simbólico e económico). Na realidade no período histórico do nosso estudo, estes métodos foram utilizados tanto pelos regimes autoritários quanto pelas democracias liberais, diferenciando-se apenas no enquadramento político e nos objetivos das narrativas escolhidas.

Regressando ao tema da semiótica, à unidade básica de significado e à produção e estrutura de sentido do signo, as distintas escalas da monumentalidade podem também ser interpretadas de acordo com a relação entre o objeto-espaço e o observador, ao ultrapassar a percepção do tamanho absoluto para transmitir poder, estabilidade e valores sociais. Neste sentido, Umberto Eco considera que, independentemente da escala humana, “(...) *o edifício é um signo, cuja função é exceder a utilidade imediata e transmitir significados sociais.*” (ECO, 1997: p.56)

Um monumento pode comunicar tradição, eternidade, ordem ou, pelo contrário, modernidade, progresso e desordem. A escala monumental, seja no objeto ou no espaço construído, atua como símbolo que normaliza a ideologia.

A monumentalidade, não sendo apenas estética ou funcional, é também uma ferramenta de significado cultural e poder, uma intenção e expressão ideológica baseada na visibilidade, no reconhecimento coletivo e na eficácia simbólica. Referindo-se ao valor do impacto do

reconhecimento simbólico, Jean-Yves Boriaud diz que, “(...) *os símbolos são eficazes quando se tornam visíveis e coletivamente reconhecidos.*” (BORIAUD, 1992: p.24)

A análise das escalas da monumentalidade revela que a arquitetura, enquanto prática social e política, opera sob várias escalas na construção do poder simbólico. No edifício, inscreve-se a permanência e a dignidade, na cidade, organiza o corpo coletivo, na paisagem, redefine o horizonte cultural e identitário. Ao atravessar estas escalas, a monumentalidade converte-se num sistema de signos que traduz, legitima e perpetua as ideologias dominantes.

Nos Regimes totalitários do séc. XX, o objetivo foi o oposto, operou-se um colapso da “escala humana” a favor da monumentalidade ideológica, usando a arquitetura como ferramenta semiótica de dominação e anulação do indivíduo. A manipulação da escala no projeto *Germania* para Berlim, tinha como objetivo coartar o uso humano, numa semiótica de medo e de exibição do signo de onipotência do poder. Na dualidade da escala do Fascismo, os grandes espaços e as proporções exageradas no projeto EUR também, foram pensados para fazer do indivíduo um ser pequeno e impotente fora da esfera da ideologia nacionalista italiana de poder e ambição imperial. A escala monumental usada pelo Estado Novo no projeto do Instituto Superior Técnico (IST) simbolizava a imanência do poder que oprimia o indivíduo em favor da grandeza, força e ordem do Estado português.

4.4. Os espaços e objetos arquitetónicos utópicos

A construção dos espaços e objetos arquitetónicos sob a alçada de cada um dos três Regimes, referidos ao longo deste trabalho, não foi orientada apenas para a materialização de formas funcionais adaptadas às exigências dos programas impostos pelos Regimes, mas igualmente, como instrumentos de uma razão maior de propaganda, pensados e gerados como utopias materiais para condicionar e moldar as mentalidades coletivas e projetar os signos do poder absoluto. Geralmente caracterizada pela procura da monumentalidade, a utilização padronizada e intensiva de materiais considerados nobres era esteticamente divergente das gramáticas modernistas, ainda que, pela ação de alguns dos arquitetos das gerações modernas, se procurasse a combinação entre o Neoclassicismo mais simples e o

Racionalismo não tão depurado. Os Regimes totalitários usaram o urbanismo e a arquitetura para conceberem espaços e objetos que visavam, sob a forma da projeção de utopias futuristas, moldar o ‘homem novo’ e garantir a perenidade da estrutura política e administrativa do poder ditatorial.

4.4.1. A utopia monumental na Alemanha Nazi

Zeppelinfeld-Feld (Campo de Zeppelin)

Situada ao norte do Estado da Baviera, a cidade de Nuremberga foi um dos berços do Partido Nacional-Socialista e, por consequência, o destino para um Complexo de edifícios³², que serviram de palco dos Congressos anuais do Regime. Para além da sua importância histórica e simbólica, Nuremberga era um ponto central na geografia territorial da Alemanha, onde convergia um sistema de linhas de caminho-de-ferro vindas de várias outras realidades urbanas, tornando-a uma referência geográfica estratégica de aproximação simbólica do Partido Nazi com a nacionalidade alemã.

Dentro deste ‘santuário nazi’ encontra-se o primeiro grande projeto de Albert Speer³³, a Esplanada Zeppelinfeld, encomendada ao arquiteto por Hitler, em 1934, com o objetivo de reformular a tribuna provisória em madeira, para uma definitiva:

“Pediram-me para substituir uma tribuna provisória de madeira na esplanada Zeppelin em Nuremberga por um edifício de pedra. Depois de trabalhar em esboços e sem ter resultados, surgiu-me uma ideia que me pareceu convincente: irei fazer umas grandes escadas, encimadas por um longo pórtico de colunas que serão flanqueadas nas suas

³² Este conjunto de edifícios e espaços seriam posteriormente conhecidos como o *Reichsparteitagsgelände*.

³³ Foi o arquiteto-chefe e ministro do Armamento da Alemanha Nazi. Conhecido como "o bom nazi", nascido a 19 de março do 1905, Speer entrou para o Partido Nazi em 1931. Com grande talento para a arquitetura, rapidamente tornou-se uma das pessoas mais próximas de Adolf Hitler. O ditador, designou Speer para a construção de diversas obras emblemáticas do Regime, incluindo a nova Chancelaria do Reich. Speer também fez planos para a reconfiguração de Berlim, com grandes edifícios, amplas alamedas e renovação do sistema de transporte. Como Ministro do Armamento, Speer foi responsável pela grande produtividade da Alemanha neste setor nos anos finais da Segunda Guerra Mundial. Em 1946, ele foi julgado em Nuremberga e sentenciado a 20 anos de prisão pela sua participação no regime nazi, principalmente pelo uso de trabalho escravo nos campos de concentração. Ele cumpriu a maior parte de sua sentença na prisão de Spandau, na Berlim Ocidental, vindo a falecer em liberdade a 1 de setembro de 1981.

extremidades por duas massas geométricas que enquadram o todo. A influência do altar de Pérgamo é evidente.” (SPEER, 1970: p.77)

Como nos seus projetos posteriores, os primeiros esboços foram muito para além do desígnio da comissão original, que visava apenas substituir as arquibancadas temporárias dos comícios partidários anteriores por estruturas de carácter permanente. Inspirados no Altar de Pérgamo da Grécia, os elementos artísticos e técnicos e a beleza das proporções e dos materiais fazem da tribuna um exemplo modelado autêntico de aproximação ao Classicismo. Estrutura monumental, esta tribuna (*Zeppelintribüne*) foi construída em pedra (Fig.39 e 40), material apreciado por Hitler, devido à sua capacidade de transmitir um sentimento histórico de imortalidade, em contraste com os materiais dominantes do modernismo liberal e bolchevique, como o betão. Embora as massas, molduras e linhas tivessem de ser calculadas para um efeito de longa distância, elas não perdiam nenhuma de sua definição e elegância. Construídas em calcário branco de Jura, as estruturas encerravam um vasto complexo de 290 x 312 metros com capacidade para 90.000 pessoas, servindo para os desfiles e o palco principal dos discursos de Adolf Hitler.

Entre os enormes postes de pedra, a bancada principal tinha uma métrica modulada de 360 metros com capacidade de lugares sentados para 60.000 pessoas. Os restantes lados de encerramento do Campo foram emoldurados por bancos de terracota, com capacidade para 64.000 pessoas e 66 torres de pedra maciças carregando seis mastros cada. (Fig.41) Contudo, o que atribuiu grande impacto a esta tribuna foi a catedral de luz, um dos eventos mais famosos do ritual anual, destinada a provocar a admiração dos participantes alemães e estrangeiros nos comícios do Partido.

Uma instalação luminosa constituída por 130 holofotes antiaéreos colocados a cada treze metros no seu perímetro e projetados para o céu. Estes holofotes criavam “colunas de luz”, de início separadas, mas que se fundiam a uma altura de 6-8 km, criando uma vasta manta luminosa, provocando uma sensação percetiva de reunião, num colossal espaço com paredes de uma altura infinita sustentadas por poderosas colunas luminosas.

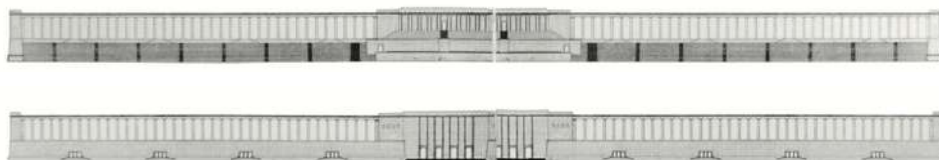


Figura. 39- Alçados frontal e posterior da tribuna sem escala, respectivamente. Fonte: Krier (1985, s.p.)

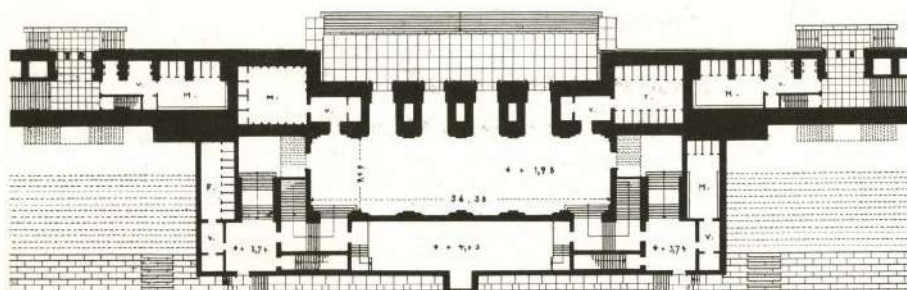


Figura. 40- Planta da tribuna sem escala. Fonte: Krier (1985, s.p.)



Figura. 41- Perspetiva da tribuna Zeppelinfeld. Fonte: Nuremberg Municipal Museums, (s.d)

A “Catedral de Luz” aparece em *Festliches Nürnberg* (Festival de Nuremberga), um documentário de propaganda, em 1937. O embaixador do Reino Unido na Alemanha Nazi, Sir Nevile Meyrick Henderson, descreveria o resultado da “Catedral de Luz” como, *“O efeito, que era ao mesmo tempo solene e belo, era como estar numa catedral de gelo.”* (HENDERSON, 1937, apud SPEER, 1970: p.111)

Esta referência da arquitetura Nazi foi considerada por muitos autores como a obra-prima de Speer, tanto pela sua capacidade de síntese da essência representativa do ideal do Nacional-Socialismo como pelo valor estético e arquitetônico da encenação com um poder de sugestão sem precedentes. Os alcances destes objetivos ficaram registados na brochura do Comunicado de Imprensa Oficial do Partido Nacional-Socialista no Congresso de 1937:

*“A obscuridade foi subitamente iluminada por ondas de luz branca. Os raios de cento e trinta gigantescos projectores atravessam o céu de uma noite escura. No alto, sobre o tecto de nuvens, as colunas luminosas uniam-se para formar uma figura quadrada. A imagem era esmagadora: agitadas por um vento ligeiro, mais de trinta mil estandartes estremecem através desta luz cegante... A tribuna emerge com uma luz esplendorosa, coroada por uma suástica de ouro envolta em folhas de carvalho. À direita e à esquerda, as chamas surgem de umas taças enormes sustentadas por pilares.”*³⁴

Segundo Speer, citado no prólogo do livro de Leon Krier, *Albert Speer: architecture 1932-1942*, Hitler acreditava que com a “Catedral da Luz”, em Nuremberga, tinha atingido o auge na arte da propaganda para a influência de massas. Impondo o uso da arquitetura de aglomeração como ferramenta de dominação e persuasão. Nos seus edifícios o povo seria impressionado pelo espetáculo da sua própria massa aglomerada. A auscultação de um discurso realizado num palco imponente enaltecia as palavras proferidas e aproximava o líder das massas, *“Nem todos vocês me vêem e eu não vos vejo a todos. Mas eu sinto-vos e vocês sentem-me a mim!”*³⁵

Este monumental espaço para a concentração do povo alemão, reforçava a ideia de que cada indivíduo não só fazia parte de uma comunidade muito maior, como sem ela, este não existia,

³⁵ Discurso de Adolf Hitler no Congresso do Partido para o Trabalho. Congresso de Nuremberga de 1937. Filme *Festliches Nürnberg* de Leni Riefenstahl.

intensificando, também, o sentimento de que a própria comunidade era forte, unida e poderosa para o proteger. Transmitindo uma sensação de proteção e inclusão sob um espaço luminoso, esta catedral de luz exercia um jogo psicológico sobre a multidão. Pertencer a este grupo significava deste modo segurança, pertença a um todo, trespassar esta fronteira, expressava desaparecer-se nas sombras, desaparecer na indefinição do invisível. A monumentalidade e simbolismo destes eventos de massas induziram e influenciaram facilmente a vontade do participante, especialmente para um povo como o alemão, com a memória recente da humilhação e pobreza, trazidas pelas consequências económicas e sociais da derrota militar na Primeira Guerra Mundial.

O Campo Zeppelin para os Congressos de Nuremberga foi um complexo de espaços projetados para orquestrar a vontade das massas e criar uma estética de submissão e unidade imposta. A representação ritualizada, o som estridente e as coreografias encenadas, criaram uma atmosfera de emoção e exaltação ideológica, com as massas, elementos uniformizados e ordenados, a apoiar ativamente a negação da existência do cidadão. Transcendendo os limites da massa de propaganda, o jovem arquiteto (Speer) criou uma autêntica obra-prima espacial:

“Nuremberga, 11 de Setembro de 1937, 20h. Os feixes luminosos dos gigantes projectores surgem no céu cinzento da noite como meteoros. Os raios de luz desenharam um quadrado de fogo nas nuvens. Coroando o perímetro das bancadas, uma miríade de bandeiras flutua ligeiramente na luz deslumbrante e reforça esta imagem esmagadora.” (KRIER, 1989: p.175)

***Die Neue Reichskanzlei* (Nova Chancelaria do Reich)**

Adolf Hitler, no final de janeiro de 1938, convocou Albert Speer para um projeto urgente, a substituição da atual Chancelaria, visto que esta não satisfazia o gosto do *Führer* e não representava devidamente o centro político de decisão da nação alemã. A nova encomenda visava demolições e a criação de ambientes exteriores, a construção de grandes espaços para receber e impressionar convidados estrangeiros, bem como novos elementos decorativos, sem qualquer limitação no orçamento. Speer foi confrontado com um limite de um ano para



Figura. 42- "Catedral de Luz". Fonte: Nuremberg Municipal Museums, (s.d)

que fosse possível receber o corpo diplomático a 9 de janeiro de 1939. O pedido do projeto, bem como o seu prazo, foi uma surpresa para o arquiteto preferido de Hitler. Contudo, Albert Speer e cerca de 8.000 artistas, artesãos e operários conseguem terminá-lo, em tempo recorde, a 7 de janeiro de 1939:

“(...) tenho para si um trabalho urgente. Tenho brevemente que encetar conversações de grande importância. Para isso, preciso de grandes salões e grandes salas para impressionar os estrangeiros. Como terreno, dou-lhe a Voss Strasse por inteiro. O custo da obra é-me indiferente. Tem que andar rápido e o resultado ser sólido. Quanto tempo precisa? Desenhos, demolições, tudo incluído? (...) Poderia estar pronto no dia 10 de Janeiro de 1939? Quero que a próxima recepção do corpo diplomático tenha lugar nessa nova chancelaria.” (SPEER, 1970: p.139)

A Nova Chancelaria do Reich, concebida para promover o poder totalitário do Regime, tinha dimensões monumentais, um volume de 360.000 m³, que se alongava por 421 metros de comprimento, com 20 metros de altura e um espaço contendor organizado em 420 salas. (Fig.43) Estendendo-se ao longo da Voßstraße desde a Wilhelmplatz até ao Tiergarten, o local media 16 hectares de superfície com um novo parque interno que incluía o jardim onde no passado, Bismarck costumava fazer os seus passeios. O terreno alongado do edifício inspirou Speer a construir uma sucessão de salas num longo eixo, vindo da Wilhelmplatz, os diplomatas visitantes dirigiam-se para o Pátio de Honra, entrada principal ladeada por duas esculturas monumentais de bronze da autoria do escultor Arno Breker e que representavam simbolicamente o “partido” e o “Exército”. (Fig.44) Deste átrio, subiam um grande lance de escadas e atravessavam o vestíbulo para transpor as portas duplas de seis metros de altura até o Salão Mosaico (Fig.45), um espaço de transição com tetos altos e decoração, como a águia imperial e a suástica, cheia de simbolismo ideológico. Subindo vários degraus e através da rotunda abobadada, os visitantes chegavam à Galeria de Mármore (Fig.46), um corredor de 146 metros de comprimento, culminando no Salão de Recepção de Hitler, antecâmara do Gabinete do ditador, um vasto salão com 400 m² com um altíssimo pé-direito e enormes janelas, decorado com mármore e carvalho para enfatizar a importância do espaço. Albert Speer, no seu livro, *"Por Dentro do Terceiro Reich"*, relata a experiência daqueles que tiveram a oportunidade de percorrer este monumental centro de poder:

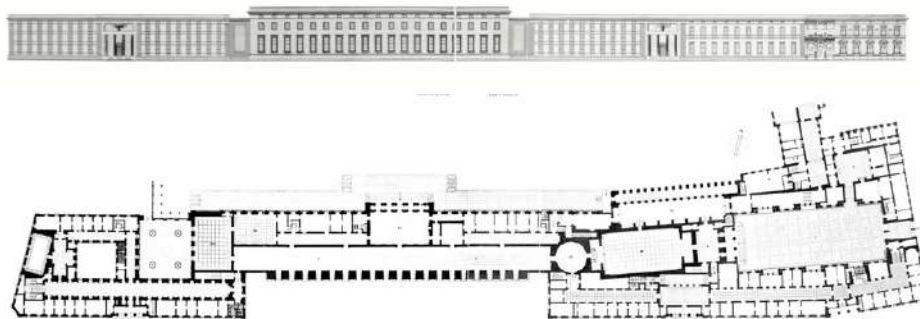


Figura. 43- Alçado a partir da Voss e planta da chancelaria, respetivamente. Fonte: Krier (1985, s.p.)



Figura. 44- Pátio de Honra. Fonte: Speer (1940, p.19)



Figura. 45- Sala dos mosaicos. Fonte: Speer (1940, p.48)



Figura. 46- Galeria de 150 m de comprimento para acesso ao gabinete de Adolf Hitler. Fonte: Speer (1940, p.66)



Figura. 47- Entrada poente da Chancelaria. Fonte: Speer (1940, p.9)

“A partir da Wilhelmsplatz, um diplomata entra através de grandes portas num pátio de honra. Por meio de umas escadas exteriores atravessa umas portas duplas de quase dezassete metros de altura e entra num grande salão aberto revestido em mosaico. Então atravessa várias salas, passa por uma sala redonda com cúpula, e vê diante dele uma galeria de 150 m de comprimento. Hitler ficou particularmente impressionado pela minha galeria, porque é duas vezes mais comprida que a sala dos espelhos em Versalhes.” (SPEER, 1970: p.140)

Numa perspetiva urbana, Speer acompanhou os alinhamentos e linhas de cornija do padrão barroco da Voßstraße (Fig.47). Os interiores contrastam com a monumentalidade do passeio arquitetónico e o esplendor de materiais e mobiliário. Novo centro administrativo, a Chancelaria foi projetada com o objetivo de engrandecer o regime e os seus ideais, assim como subjugar com a dimensão aqueles que visitavam a sede do poder nazi. Um discurso que se impõe também no tecido urbano, através da dimensão, materialidade, estilo arquitetónico e do seu simbolismo estatal. A Chancelaria foi uma ferramenta nazi de opressão, manipulou com os seus materiais, reprimiu pela escala ‘inumana’ e intimidou visualmente com a iluminação, criando um desconforto psicológico e emocional, cansando os visitantes física e mentalmente. A arquitetura perde a sua função primordial, convertendo-se numa distopia do poder totalitário. *“No caminho desde a entrada até à sala de recepção, recebem a primeira impressão de poder do grande Reich alemão.”* (SPEER, 1970: p.141)

A Segunda Guerra Mundial traçou o destino da Chancelaria, o edifício foi repetidamente bombardeado, chegando ao final da guerra bastante danificado. A administração soviética ordenou a sua demolição total, ação concluída em 1956. Partes dos materiais restantes, principalmente mármore e pedras, foram reutilizadas ironicamente no Memorial da Guerra Soviética no Parque Treptov, em Berlim.

As utopias arquitetónicas de Speer estavam tão intrinsecamente ligadas ao simbolismo nazi que se tornaram incompatíveis para uma Alemanha que pretendia virar a página do Nazismo, lançando as bases de uma nova sociedade. Luis Jesús Arizmendi Barnes, autor da obra *“Albert Speer, arquitecto de Hitler: una arquitectura destruida”*, salienta, em referência ao complexo dos Congressos de Nuremberg, a destruição física como consequência inevitável da associação da arquitetura de Speer com a carga histórica e ideológica que ela carrega:

“A arquitetura que Speer materializou no Campo de Congressos (...) era tão coerente com o significado pretendido que teve de ser destruída quando os arquétipos de que era significativa não puderam ser suportados devido à sua carga de memórias.” (BARNES, 1978: p. 122)

4.4.2. A utopia da “Terceira Roma” na Itália Fascista

EUR - Esposizione Universale di Roma (Exposição Universal de Roma)

Benito Mussolini, depois de uma primeira década de consolidação do Regime, sonhou recriar a grandeza do Império Romano, usando o urbanismo e a arquitetura para misturar a modernidade racionalista com a monumentalidade clássica. Este objetivo estratégico funcionou como uma poderosa ferramenta de propaganda, concebida para materializar a fase madura da ideologia do Regime e dar continuidade à imposição da ordem e intimidação fascista.

A construção da *Esposizione Universale di Roma* (EUR), arquitetada no início dos anos 1930, para a Exposição Universal de 1942, foi iniciada em 1937 e representava o projeto de Mussolini para a asseveração da “idade de ouro” do Fascismo Italiano. Os planos urbanos e arquitetónicos visavam não apenas celebrar o Regime fascista, mas também oferecer uma imagem eterna e universal da civilização romana clássica. O uso de materiais nobres e duráveis, como o mármore, o granito e o travertino, foi concebido como um elo direto com a Roma Antiga, conferindo ao conjunto monumentalidade, durabilidade e uma ligação simbólica ao Império Romano. Quis o destino que o belicismo imperialista italiano, aliado da Alemanha Nazi, tivesse de cancelar o projeto pela deflagração da Segunda Guerra Mundial. (Fig.48)

Em relação ao dispositivo estético, o EUR incorporou o chamado estilo *Littorio*, nome derivado do “lictor” romano que introduzia o Fascismo como símbolo de unidade e poder punitivo. De acordo com o historiador Spiro Kostof, no seu livro *“A History of Architecture: Settings and Rituals”*, publicado em 1985, este estilo foi interpretado como o “último fôlego” do Classicismo no séc. XX, encontrando paralelos noutras experiências totalitárias na

Europa, mas assumindo, em Itália, uma particularidade própria, derivada da combinação entre racionalismo, arqueologia clássica e as influências mediterrânicas. O resultado foi uma estética simplificada, com formas geométricas puras, ausência de ornamentação, fachadas planas e a quase eliminação dos elementos templários, reduzidos a portais, numa dramatização visual entre luz e sombra. (Fig.49)

A monumentalidade do projeto foi reforçada pela própria conceção ideológica, segundo a qual os edifícios deveriam traduzir a grandeza e a eternidade do regime. Não estava em causa somente uma evolução de formas, mas em si, uma manipulação do ‘ato social’ e um espelho do contexto político e cultural do Fascismo Italiano. O Plano Diretor inicial de 1937 (Fig.50), para a criação da E42, o *Programmema di Massima*, detalhava o projeto e estabelecia as diretrizes sublinhando que os edifícios deviam ser construídos com um ‘critério de grandiosidade eterna e universal’, destinados a não se tornarem obsoletos mesmo após cem anos: “(...) critérios de grandiosidade eterna e universal (...) na inspiração e execução de edifícios destinados a durar, para que daqui a cinquenta ou cem anos o seu estilo não seja datado.”³⁶ Marcello Piacentini, arquiteto-chefe, sintetizou esta visão ao afirmar que o estilo do EUR seria, “(...) clássico, mas também moderno; uma visão moderna da civilização latina e fascista.” (KALLIS, 2014: p.246)

Contudo, esta monumentalidade foi alvo de algumas críticas contemporâneas. Gio Ponti referindo-se ao *Palazzo della Civiltà Italiana*, um dos edifícios mais icônicos na EUR, descreveu-o como um “fantasma”, enquanto Giuseppe Pagano considerou-o um projeto de grande banalidade académica. Após a Segunda Guerra Mundial, críticos como Ettore Montorsi e Aristotle Kallis reforçaram esta leitura, classificando o estilo *Littorio* como retrógrado ou “kitsch”³⁷, fora da esfera de uma evolução artística, um retrocesso formal da utilização de elementos monumentais de modo artificial, apenas com um significado propagandístico. Ainda assim, em perspetiva oposta, outros estudiosos como Peter Bondanella viram neste estilo uma síntese impressionante entre modernismo e herança romana.

³⁶ Citado no EUR, *Commissariato Generale*, em 1937.

³⁷ *Kitsch*, é neste contexto, referido como um tipo de arte ou design considerado de mau gosto, exagerado, sentimental ou vulgar. Tradicionalmente, o termo é usado de forma pejorativa, associado a objetos de produção em massa que são imitações e superficiais, em oposição à alta cultura.



Figura. 48- Perspetiva aérea da Exposição Universal de Roma inacabada. Fonte: Wordpress (2013)



Figura. 49- Maquete do modelo inicial do EUR. Fonte: Daily mail (2021)

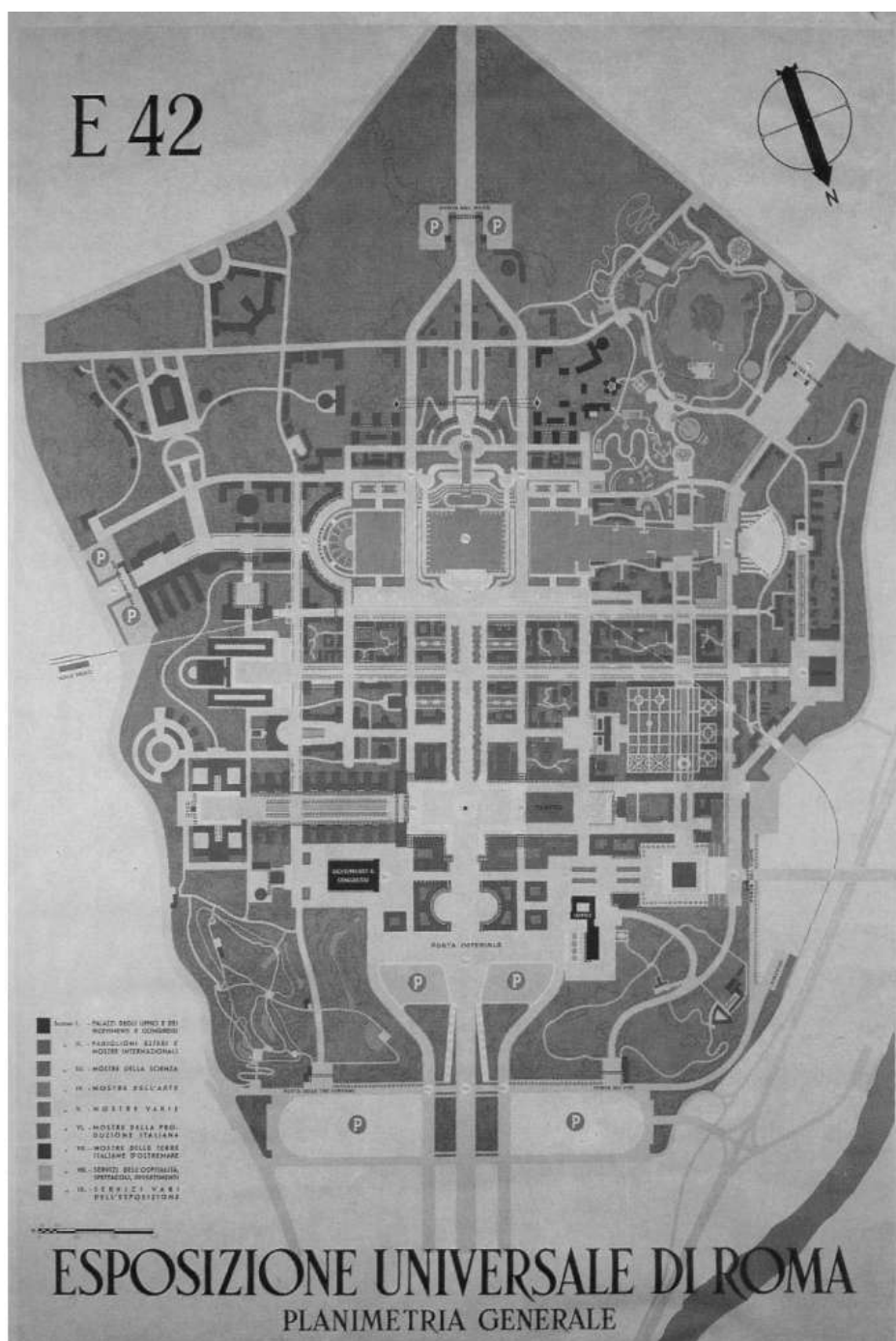


Figura. 50- Plano urbano para a Exposição Universal de Roma. Fonte: Cambridge University Press (2020)

O estilo *Littorio*, promovido pelo arquiteto Marcello Piacentini, tinha nascido de uma evolução gradual que começou com o ecletismo do Vale do Pó e incorporou elementos do Futurismo e do Racionalismo. A famosa *Mostra della Rivoluzione Fascista* (1932) foi um dos primeiros palcos onde o Racionalismo adquiriu escala monumental, marcando o início da transição para uma arquitetura de Estado. Com o EUR, este processo culminou com o Racionalismo subjugado pela exigência de monumentalidade uniforme, imposta pelo Regime, em 1938, assegurando um “estilo oficial” homogêneo em todos os edifícios.

Na busca desta “terceira via” arquitetônica de apelo à monumentalidade e ao Classicismo simplificado, o edifício-símbolo do conjunto foi o *Palazzo della Civiltà Italiana*, também chamado de *Coliseu Quadrato* (Fig.51 e 52). A repetição obsessiva do arco, símbolo da romanidade, criava um efeito estético que apelava simultaneamente à memória coletiva e às emoções. Outros pavilhões, como a *Mostra della Romanità*, recorreram às colunas como *leitmotiv*, evocando as escavações arqueológicas recentes em Roma, numa estratégia de continuidade histórica. O complexo, assim, funcionava como um museu a céu aberto da Civilização Romana reinterpretada e incorporada pelo Fascismo.

O Plano Urbano respondia, igualmente, a necessidades modernas. O EUR na visão crítica de Enzo Frateili, em 1941, sobre o Urbanismo do Regime fascista italiano, representava um novo modelo de rutura, adaptado ao transporte motorizado e projetado como expansão sul de Roma em direção ao mar, um gesto político que evocava o regresso ao domínio mediterrânico (*Mare Nostrum*). Mussolini apresentava-se como o ‘novo Augusto’, responsável por uma *Pax Augusta* moderna, traduzida não apenas em conquistas coloniais, mas também na construção de uma nova capital imperial. A monocromia do conjunto, baseada no uso de mármore de Carrara e travertino branco, remetia para a célebre máxima de Suetónio atribuída a Augusto: “*Encontrei Roma de tijolo e deixei-a de mármore.*” (SUETONIUS, séc. I)

O EUR foi também palco de uma dimensão espiritual, próxima da anunciação de uma religião laica. O *Palazzo della Civiltà Italiana* seria descrito como um templo sagrado, espaço para os novos deuses fascistas. O Urbanismo retomava o modelo dos Fóruns Imperiais, criando eixos visuais que culminavam em edifícios elevados em *Podium*, como no Templo de Marte Ultor, no Fórum de Augusto.

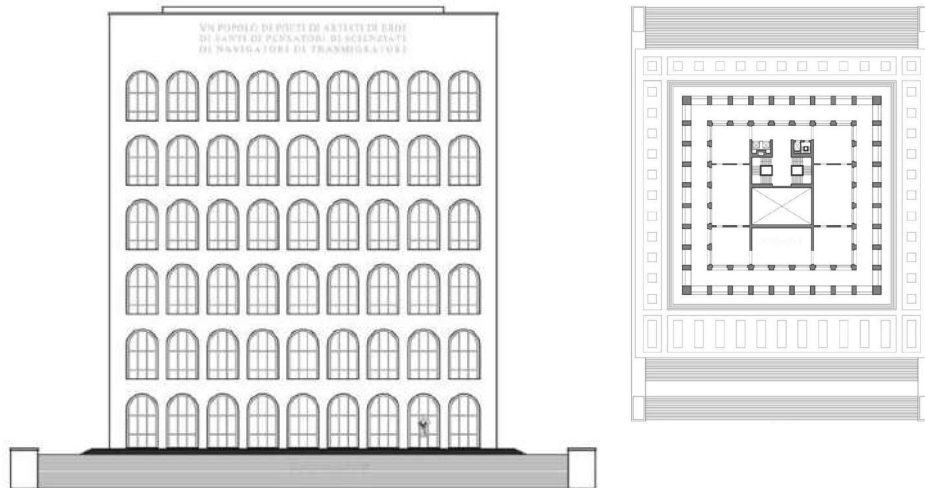


Figura. 51- Alçado e planta do rés-do-chão do Palazzo della Civiltà Italiana. Fonte: Archweb, (s.d)



Figura. 52- Coliseu quadrado. Fonte: iStock (2012)

Do ponto de vista ideológico, importa sublinhar que o EUR se inseria num plano de concorrência simbólica com os grandes projetos arquitetónicos da Alemanha nazi. O projeto colossal da *Germania* para a cidade de Berlim do Albert Speer, com a sua monumental *Volkshalle*, era pensado para superar Roma, mas quis o destino da História que ficasse apenas registado no papel. O EUR, pelo contrário, materializou-se, ainda que inacabado devido à Guerra. O legado do EUR permitiu que esta área urbana de Roma fosse concluída nas décadas posteriores à Guerra, adaptando-se à democracia para se tornar num moderno centro de negócios, habitacional e exposições e, ao abrigo dos edifícios para os Jogos Olímpicos de 1960, em Roma.

Case del Fascio (Casa do Fascismo)

O projeto da *Casa*, em Como, realizado pelo jovem arquiteto Giuseppe Terragni³⁸ entre 1932 e 1936, foi uma das obras mais significativas do racionalismo italiano e um dos edifícios mais notáveis da arquitetura europeia do séc. XX. A sua construção inseria-se no programa arquitetónico promovido pelo Partido Nacional Fascista, que visava dotar as cidades italianas de sedes representativas, criando uma rede funcional de pontos estratégicos da presença do Regime. As casas locais eram centros de comando social e político do partido, representativas do modernismo italiano da década de 1930, associando a nova estética com o revivalismo da tradição clássica. A arquitetura destas casas, frequentemente símbolos de transparência (Casa de vidro), funcionava na prática como contexto visível da presença do partido no espaço público da geografia italiana. Dennis Doordan (1988) analisou o papel da *Case del Fascio* na materialização da ideologia no tecido urbano, vendo nisso uma forma de sinalização da autoridade e modernidade fascista nas diferentes escalas do território italiano. Uma estratégia premeditada em que, “(...) a *Casa del Fascio* foi a expressão arquitetónica da presença do partido em inúmeras cidades, vilas e aldeias ao longo da península (...)” (DOORDAN, 1988: p.129)

³⁸ Terragni, como parte dos “Sete Racionalistas”, incorporou a fusão e o desenvolvimento do Classicismo e do Racionalismo em seus projetos. A propensão particular de Terragni para os tipos clássicos e medievais vem de uma série de razões: o status internacional gradualmente crescente do Renascimento e do Fascismo, o conceito de Mediterrâneo-terreno, a lenda de Como e a sua formação como pintor.

De planta quadrada e volumetria cúbica, a *Case del Fascio*, em Como, apresenta-se como um prisma geométrico puro, com quatro andares organizados em torno de um átrio central. Elevado em relação à praça, o bloco assume-se como marco monumental, um cubo de 33,20 metros de lado por 16,60 metros de altura de lógica formal rigorosa baseada na proporção áurea. (Fig. 53) Obra-prima do Racionalismo Italiano ergue-se frente ao Duomo de Como, estabelecendo um diálogo simbólico entre a tradição religiosa e a nova ordem política. A implantação não é acidental, a praça em frente à *Case del Fascio* era destinada a cerimónias públicas e comícios do regime, transformando a arquitetura em palco do poder.

Ao contrário de outros arquitetos racionalistas italianos, Giuseppe Terragni procurou unir a tradição clássica e a inovação moderna. Inspirava-se na clareza da Basílica romana e na composição das *Villas palladianas*, mas reinterpreta esses modelos com chave moderna, eliminando ornamentos e privilegiando a lógica estrutural. O projeto final resultou num, “*bloco compacto, completamente desprovido de juntas volumétricas e elementos simbólicos*” (PORETTI, 1996: p.391), cuja unidade é reforçada pela relação matemática entre planos e elevações.

Esta síntese manifesta-se sobretudo nas quatro fachadas, todas diferentes, mas ritmicamente equilibradas, refletindo a organização interna e articulando cheios e vazios. A sobriedade geométrica, reforçada pela utilização do mármore de Botticino como revestimento, conferia monumentalidade sem recorrer ao aparato decorativo tradicional. (Fig. 54) A decisão de revestir a fachada em pedra foi tomada apenas em 1934, quando a Direção Federal decidiu acentuar o carácter representativo do edifício. Como descreve Frederica Dal Falco (2002), a harmonia material e lumínica do objeto arquitetónico resulta do diálogo da luz opalescente interior com a textura da mármore leitosa do exterior. Para a autora italiana, o uso da pedra Botticino é central nesta harmonia, pois, “(..) *a luz opalescente difundida na sala está de acordo com a aparência leitosa das armações e paredes externas cobertas de pedra Botticino (...)*”. (DAL FALCO, 2002)

Um dos elementos mais inovadores foi a utilização de blocos de vidro (*vetrocemento*), que permitiam difundir luz natural e ao mesmo tempo simbolizar a pseudotransparência do Regime. *Il Duce*, em discurso, chegou a afirmar que “o fascismo é uma casa de vidro”, uma metáfora que associava organização, clareza e honestidade à ditadura. A escadaria principal

e algumas das paredes interiores foram executadas em vidro, com sistemas eletromecânicos capazes de abrir simultaneamente as 18 portas da fachada, uma demonstração tecnológica que reforçava o discurso da modernidade e do poder presente.

Esta solução tinha precedentes noutras *Cases del Fascio*, mas Terragni elevou-a a um nível inédito de integração formal e simbólica. Richard Etlin (1991) destacou a forma como Terragni usou o vidro para materializar a narrativa política do Fascismo, fazendo com que os blocos de vidro ajudassem a transformar o edifício num verdadeiro “cubo de luz”, onde a monumentalidade se articulava com a lógica da transparência. (Fig.55)

Um elemento que distingue a *Case del Fascio* de Como de outras sedes fascistas é a ausência da torre. O programa inicial exigia esse recurso, considerado símbolo obrigatório da monumentalidade e ponto de referência urbano. Giuseppe Terragni chegou a ensaiar várias soluções, mas acabou por eliminá-la, deixando no lado direito da fachada principal uma superfície cega, que funcionava como plano simbólico e semiótico de uma ‘torre virtual’. Esta opção modernista reinterpretava o símbolo fascista, substituindo a retórica da verticalidade pela abstração geométrica da superfície.

Segundo Lucy Maulsby (2015), esta transformação inscreveu-se num processo mais amplo, onde as *Case del Fascio* ultrapassavam o seu valor de sedes administrativas, convertendo-se em manifestos construídos da estratégia arquitetónica do Regime, concebidos como instrumentos de presença política, que reinterpretavam elementos formais da tradição, como torres (*arengários*) e varandas, para reforçar a associação ao poder histórico das comunas medievais. Na cidade de Como, Terragni conseguiu simultaneamente atender ao programa ideológico e validar a sua visão arquitetónica moderna inovadora.

A monumentalidade deste projeto não resultou da grande escala, mas da clareza geométrica, da proporção e da materialidade singular. A relação entre o cubo e a praça, a simetria interna, o uso da luz e a transparência dos vidros criam uma sensação de ordem absoluta abstrata. O edifício não pretendia esmagar o indivíduo pelas dimensões, como sucedeu nos programas arquitetónicos nazis, mas transmitir a imagem de um regime moderno, racional e inevitável. Ao mesmo tempo, a *Case del Fascio* ilustrou a ambiguidade do Racionalismo italiano, por um lado, representante da vanguarda do Movimento Moderno, por outro, instrumento direto de propaganda fascista. Essa tensão entre inovação e ideologia fez da obra de Terragni um caso exemplar na compreensão do papel da arquitetura na legitimação política durante a primeira metade do séc. XX

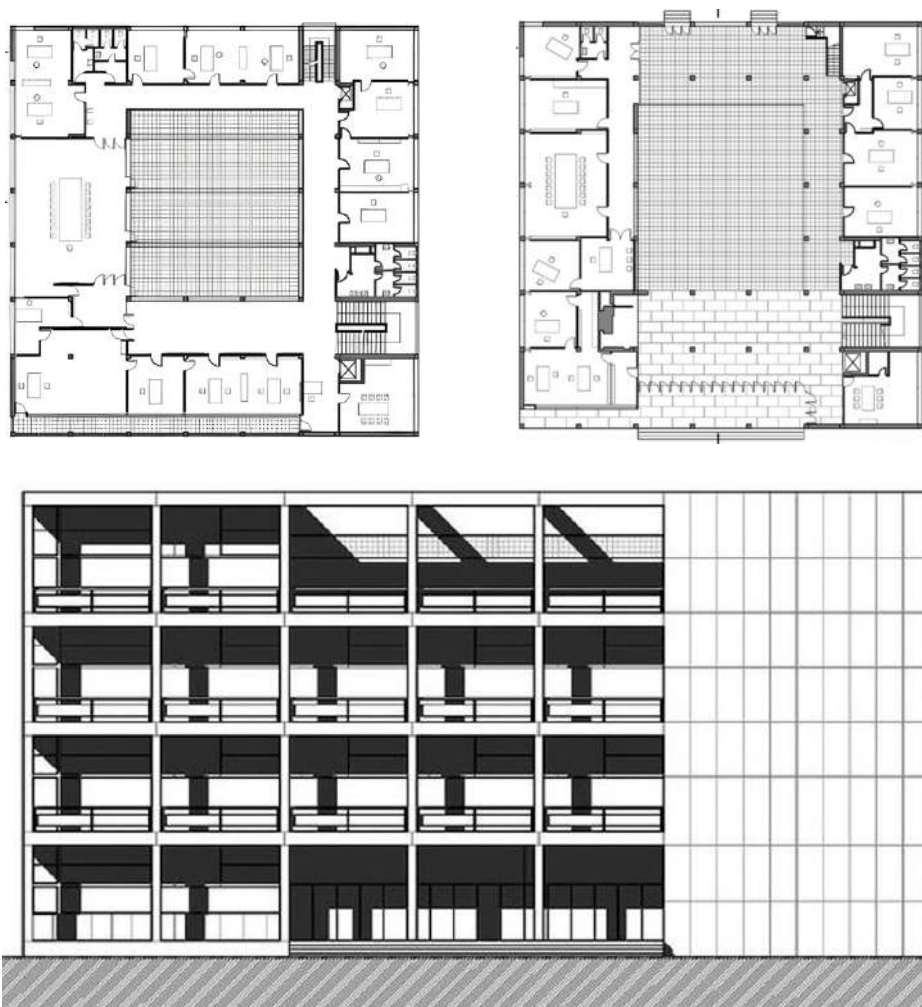


Figura. 53- Planta de rés-do-chão e primeiro piso e alçado sudoeste Fonte: Archdaily (2013)



Figura. 54- Casa del Fascio. Fonte: García. G. (2013)



Figura. 55- Interior da Casa del Fascio. Fonte: afasia archzine, (s.d)

4.4.3. A utopia tradicionalista no Estado Novo Português

Desalinhado das monumentalidades alemãs e italianas, o Estado Novo de Salazar preferiu adotar uma utopia de raiz popular e do passado marítimo glorioso, introduzindo um estilo neocolonialista e tradicionalista (Português Suave) que, ao contrário das congéneres ditaduras do estudo, focadas na demonstração da supremacia racial e no ideal da “Roma do Terceiro Milénio”, viu na afirmação da identidade nacional, na tradição e no pudor ético cenográfico de evitar o culto da personalidade, a construção física organizada e disciplinada de uma nova ordem social e política para Portugal.

Praça do Areeiro

O Bairro do Areeiro, projeto do arquiteto Faria da Costa, construído na década de 1940, foi um dos mais emblemáticos daquela que era a visão do engenheiro Duarte Pacheco³⁹ para o crescimento ordenado da Lisboa Moderna. A zona do Areeiro representou um marco no Urbanismo do Estado Novo, refletindo simultaneamente a monumentalidade ideológica do Regime e a tentativa de conferir ordem e racionalidade ao crescimento urbano de Lisboa. Foi igualmente um espaço de contrastes, articulando edifícios e praças que materializavam a utopia estilística da criação de uma imagem de modernidade disfarçada de tradição, o “Português Suave”, cheio de contradições e, por vezes, não isento de incorporar elementos de monumentalidade inspirados em referências internacionais. (Fig.56)

Com a consolidação do Regime de Salazar, abriu-se uma nova etapa no Urbanismo português, que evolui das iniciativas particulares do início do séc. XX, para um instrumento de controlo público da transformação urbana. Neste panorama, de ausência do registo da presença de urbanistas, em Portugal, a primeira geração de arquitetos modernistas destacou-se no desenho de composição urbana.

O bairro do Areeiro foi projetado para cerca de 9.000 habitantes, com 2.680 fogos em 32 hectares, num plano de urbanização elaborado entre 1938 e 1942. Os projetos de habitação foram desenvolvidos por duas equipas de arquitetos, dividindo-se em duas zonas distintas, uma na Avenida Paris e Praça Pasteur, enquanto a outra se dedicava à Avenida João XXI e

³⁹ Duarte Pacheco (1899-1943) Político visionário, é tido como um dos mais importantes ministros do Estado Novo, tendo liderado o desenvolvimento de um conjunto de obras que mudaram a face do país.



Figura. 56- Vista aérea da praça do Areeiro (Praça Francisco Sá Carneiro). Fonte: google maps (2026)

à Avenida Presidente Wilson.

A intervenção municipal tinha como finalidade evitar o crescimento desordenado da cidade e impor uma arquitetura à imagem do regime, rejeitando as construções de ‘má qualidade’ associadas a interesses privados. A Câmara Municipal de Lisboa passou a controlar diretamente os planos urbanos, limitando a ocupação dos lotes, o número de andares e impondo tipologias estéticas. A intenção era assegurar disciplina formal e enquadrar a habitação dentro de um discurso político-ideológico. O conjunto arquitetónico da Praça do Areeiro foi edificado ao longo das décadas de 1940 e 1950, num contexto nacional neutral de reconstrução e de relativa prosperidade que sucedeu ao final da Segunda Guerra Mundial. Tratou-se de um período de grandes obras públicas, inserido no plano de urbanização das Avenidas Novas, impulsionado pela ação modernizadora do entretanto falecido Duarte Pacheco, que desde a década de 1930, tinha iniciado uma transformação profunda na estrutura urbana da cidade.

A praça foi uma representação cénica da arquitetura do período, caracterizando-se pela sua simetria, monumentalidade e pelo desenho da forma do escudo central da bandeira portuguesa. Esta escolha simbólica não foi acidental, pois procurava inscrever no espaço urbano uma representação da identidade nacional, central na propaganda do Estado Novo. A monumentalidade foi reforçada pela escala dos edifícios, pela clareza do desenho urbano e pela intenção de conferir dignidade a um espaço que outrora fora um extenso areal. Os edifícios residenciais foram concebidos com base em critérios de solidez construtiva, qualidade e durabilidade. (Fig.57)

Os edifícios da praça foram projetos do arquiteto Cristino da Silva que se destacou neste processo, ao criar um marco resistente ao tempo da arquitetura monumental, mas contida, em volta de uma rotunda organizada por elementos clássicos. (Fig.58 e 59) A monumentalidade e firmeza da praça revelam-se desde o embasamento em pedra até às colunatas das arcadas. O primeiro andar com varandas de maior altura, a métrica regular das janelas e a cornija a delimitar o último piso reforçam a sensação de ordem e disciplina espacial. Os detalhes simbólicos, como caravelas e esferas armilares, bem como as coberturas em telha, conferem ao conjunto um carácter histórico e nacional. O coruchéu piramidal das coberturas, rematado por elementos decorativos como esferas armilares ou cataventos, remete para a ‘Casa Portuguesa’ de Raúl Lino, ainda que adaptada para uma



Figura. 57- Praça do Areeiro e edifícios. Fonte: Biblioteca de Arte Gulbenkian, (s.d)



Figura. 58 -Alçado pela Avenida João XXI do lado norte da praça. Fonte: Biblioteca de Arte Gulbenkian, (s.d)

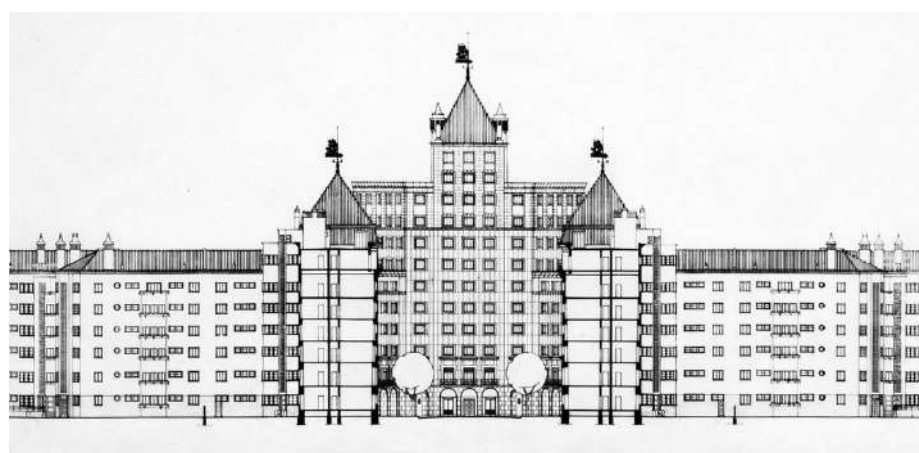


Figura. 59- Corte transversal pela Avenida Almirante Reis, mostrando as fachadas posteriores do lado sul da praça. Fonte: Biblioteca de Arte Gulbenkian, (s.d)

escala monumental.

De acordo com o historiador José-Augusto França, o Areeiro revela um carácter “historicista-monumental”, evocando, “(...) *temas urbanos da contemporânea Berlim Nazi ou da Espanha Franquista (eixo simétrico e monumental da composição, galerias térreas com arcadas em pedra), em articulação com temas nacionais, como as coberturas em coruchéu piramidal.*” (FRANÇA, 1981: p.415)

Esta leitura coloca a praça no cruzamento entre as influências internacionais e uma identidade nacional reinterpretada pelo Estado Novo, segundo a visão geral do “Português Suave” de Duarte Pacheco. Em 1941, Cristino da Silva conhecerá a nova arquitetura alemã durante a exposição de carácter itinerante “Moderna Architectura Alemã” de Albert Speer, em Lisboa. Os materiais duráveis, as linhas sóbrias, as pilastras imponentes e a escala projetada ficariam na retina do arquiteto português.

O projeto da Praça do Areeiro mostraria afinidades com a Praça Circular de Berlim, projetada por Hugo Roettcher e Theodor Dierksmeier, pelo uso das fachadas curvas, andar nobre e cornija saliente. Todavia, a influência da Alemanha Nazi não terá sido única. O chamado “*Estilo Escorialense*” de estética nacionalista da Madrid franquista terá influenciado o desenho do conjunto do Areeiro, nomeadamente através do projeto do *Ministério del Aire*, do arquiteto espanhol Luis Gutiérrez Soto. Independentemente das influências, como refere Nuno Portas, “(...) *a obra de Cristino, desde finais dos anos 30, ficou pontuada pelo projecto da Praça do Areeiro, que seria o centro de um novo bairro residencial, espécie de Praça do Comércio do Estado Novo.*” (PORTAS, 1973: p.711)

A Praça do Areeiro simbolizou, assim, um marco e uma centralidade na entrada norte de Lisboa. Como referiu o próprio Duarte Pacheco numa sessão de Câmara, em 1938, era necessário, “*dotar a capital da nação com um acesso condigno de si própria e correspondente à grande obra de restauração das estradas.*” (PACHECO, 1938: p.131) A praça foi entendida como porta monumental da cidade, articulando o eixo da Avenida Almirante Reis com a Alameda D. Afonso Henriques e o Instituto Superior Técnico. Concebida como um escudo português, a composição geral da praça reforçava a sua carga simbólica e de entrada na capital do Estado Novo nacionalista e tradicionalista. Cristino da

Silva encontrou nesta ideia da importância do acesso urbano, a justificação conceptual para a sua escolha da composição arquitetónica monumental da praça, “(...) visto tratar-se da mais importante entrada de Lisboa.” (SILVA, 1943: p.3)

Esta obra foi uma representação maior do Urbanismo do Estado Novo, sintetizando monumentalidade, simbolismo nacionalista e referências internacionais. Se, por um lado, constitui uma afirmação da disciplina e da ordem impostas pelo Regime, por outro, revelou-se como um espaço de cultura híbrida, onde o “Português Suave” conviveu com as marcas do Classicismo monumental europeu das décadas de 1930 e 1940.

Exposição Universal do Mundo Português

Esta exposição realizada em Lisboa, e patente ao público entre junho e dezembro de 1940, organizada por iniciativa do Estado Novo no âmbito das comemorações do “Duplo Centenário”, o da Fundação de Portugal (1140) e o da Restauração da Independência (1640), foi enquanto acontecimento o maior projeto utópico do Regime de celebração dos Descobrimentos e do Império. (Fig.60) Obra de encenação arquitetónica serviu de laboratório e palco para um espetáculo nacionalista, bem como para instrumento de coesão e de propaganda, através da consolidação fantasiada e hiperbolizada das memórias nacionais e do reforço da identidade regional portuguesa. (Fig. 61) A exposição visava o público nacional (pertença), o público internacional (turismo e diplomacia) e as elites culturais (legitimação estética):

“(...) transformou o país num enorme espetáculo de euforia nacionalista. Tal historizarão foi um elemento importante da coesão nacional, (...) uma demonstração intencional de grandeza nacional e estabeleceu uma rede intrincada de mitos de origem que ligam o presente ao passado, fabricando memórias para serem veneradas (...).”⁴⁰ (SERRA, 2023, p: 331)

⁴⁰ Citação original: “(...) transformed the country into an enormous spectacle of nationalist euphoria. Such historization was an important element of national cohesion, (...) a purposed display of national greatness and established an intricate network of origin myths linking the present to the past, fabricating memories to be venerated (...).”.

No contexto do Corporativismo português, a exposição foi a peça central da política cultural conduzida pelo influente líder da Secretaria de Propaganda Nacional (SPN) António Ferro,⁴¹ autor da ‘Política do Espírito’,⁴² um manifesto ideológico centrado no resgate moral e histórico da nação, na promoção do rural como núcleo na identidade e na coordenação cultural de eventos como instrumentos de legitimação doutrinária. A partir da Secretaria, António Ferro norteou e controlou as artes, os valores etnográficos e a narrativa impressa para produzir uma visualidade oficial ideologicamente padronizada, destinados a historizar e monumentalizar o Regime, transformando as celebrações em instrumentos de propaganda.

Neste sentido a exposição inseria-se numa tradição europeia de espetacularização política que tomava como fundamento a estatização da política e a mediação social por imagens. A exposição funcionou como um modelo de, “(...) *reconstrução material da ilusão religiosa.*” (MELLO, 1972: p.11) e, como suporte da relação social mediada por imagens.

Para transformar a zona de Belém, em Lisboa, num espaço de monumentalidade efêmera, António Ferro sabia, pelas experiências europeias que conhecia, da importância de envolver os principais arquitetos e artistas portugueses da época. Apesar da larga maioria das estruturas a construir terem um carácter transitório, os arquitetos tinham a noção exata da responsabilidade de moldar a imagem do Estado Novo, através de um pragmatismo que mesclasse a arquitetura Moderna com a tradicionalista de base histórica. Nesta medida, a responsabilidade pelo plano geral da exposição foi entregue a Cottinelli Telmo, arquiteto amigo de António Ferro e muito próximo politicamente do Regime.

Lino, conhecido pelo seu estilo tradicionalista-modernista, projetou com a colaboração do arquiteto brasileiro Roberto Lacombe o Pavilhão do Brasil, um edifício moderno representativo da ligação histórica e cultural com o Brasil. Cristino da Silva, até então, uma

⁴¹ António Ferro (1895-1956), escritor e jornalista, foi chamado para chefiar o SPN, devido à sua notoriedade adquirida pelo seu livro sobre a viagem em torno das ditaduras europeias nos anos 20, tendo sido ele a introduzir celebrações que exaltavam o regime.

⁴² “(...) *A Política do Espírito (...) não é apenas necessária, se bem que indispensável em tal aspecto ao prestígio exterior da Nação, ela é também necessária ao seu prestígio interior, à sua razão de existir. Um povo que não vê, que não ouve, que não vibra, que não saiba a sua vida matinal de deve e haver, torna-se um povo inútil e mal-humorado (...) A literatura e a arte são dois grandes órgãos que precisam de uma afinação constante, que contam nos seus tubos, a essência e a finalidade da criação (...) Mas que se faça uma Política do Espírito inteligente e constante. Consolidado a descoberta dando-lhe altura, significado e eternidade que não se olhe o espírito como uma fantasia, uma ideia vaga, mas como uma ideia definida, concreta, uma pequena necessária, como uma arma indispensável para o nosso ressurgimento (...)*” (António Ferro, 1932)



Figura. 60- Mapa da exposição. Fonte: O Leme (2017)



Figura. 61- Fotos dos diversos elementos expostos. Fonte: Esquerda (2017)

figura central do modernismo português, desenvolveu o projeto emblema do Pavilhão de Honra e de Lisboa (Fig.63). Carlos Ramos, destacando a sua veia racionalista, projetou o

Como parte da coordenação arquitetónica, foi escolhida uma equipa de arquitetos responsável pelos projetos dos principais pavilhões do evento. Como arquiteto-chefe da exposição, Cottinelli Telmo foi responsável por muitas das estruturas icónicas da mostra, entre elas a do projeto do Pavilhão dos Portugueses no Mundo (Fig.62). Pardal Monteiro, figura pioneira do Modernismo em Portugal, projetou uma das estruturas modernas mais emblemáticas, o Pavilhão dos Descobrimentos, em colaboração com Cottinelli Telmo. Raul Pavilhão da Formação e Conquista com uma abordagem funcionalista moderada. Jorge Seguro, um modernista radical de influência neerlandesa, fez a exaltação do regionalismo nacionalista no projeto do Pavilhão das Aldeias Portuguesas. António Lino, filho de Raul Lino, reconhecido pelo seu contributo na arquitetura religiosa, integrou elementos simbólicos da História Medieval portuguesa no projeto do Pavilhão da Fundação. Veloso Reis Camelo, modernista sóbrio em transição para o estilo oficial do Estado Novo, em conjunto com o arquiteto João Simões, projetou o Pavilhão da Vida Popular, uma das peças centrais da seção etnográfica da exposição. Esta reuniu um mosaico heterogéneo de arquitetos, nem sempre sintonizados com o carácter utópico, nacionalista e tradicionalista do Regime. Sem o assumir oficialmente, o evento serviu para ensaiar a gramática do estilo “Português Suave”, combinando um catálogo de estruturas modernas com elementos decorativos tradicionais, como arcadas, torres, escudos e brasões.

Fora do âmbito dos projetos arquitetónicos para o evento, a estratégia incluiu também concursos como a “Aldeia Mais Portuguesa de Portugal”, mostras etnográficas, grupos folclóricos e publicações que não só eram dedicadas ao público interno como igualmente ao público internacional, impulsionando tanto objetivos turísticos como diplomáticos. Neste apartado, as publicações e as atividades folclóricas, revelavam ser uma eficaz ferramenta da propaganda de difusão nacional e internacional da ‘grandeza nacional’ do Regime salazarista. A respeito da importância do estudo destas iniciativas culturais, Luís Serra afirma:



Figura. 62- Pavilhão dos Portugueses no Mundo. Fonte: Wikipédia (2013)



Figura. 63- Pavilhão de Honra e de Lisboa. Fonte: r/ArchitecturalRevival, (2025)

"Muitos estudos focaram-se nos aspetos urbanos, arquitetónicos, colonialistas, antropológicos e folclóricos da Exposição de 1940, mas os meios impressos são frequentemente negligenciados. (...) Outro estudo importante é a abordagem de Daniel Melo à perspetiva da inculcação ideológica das atividades folcloristas do SPN, que inclui as atividades de bibliotecas e cinemas móveis, ou organismos governamentais como a FNAT e o JCCP." (SERRA, 2023, p: 332)⁴³

No contexto da exposição a instrumentalização do folclore, foi considerada como um processo de construção institucional, em que fragmentos da prática popular foram escolhidos e encenados para produzir um imaginário nostálgico homogéneo. Este processo removeu qualquer contexto socioeconómico complexo, reduzindo as práticas e instrumentos do folclore a uma casca vazia, pobre e sem tensões, de modo a alcançar um ideal de harmonia e ordem geral. Ao mesmo tempo a SPN procurou domar as tensões entre modernidade e tradição mediante uma síntese estética, criando um equilíbrio conveniente ao discurso do Regime, a da unidade e identidade portuguesa.

O Centro Regional, núcleo expositivo na mostra do Mundo Português, estava dividido em duas partes, a das “Aldeias Portuguesas” e a da “Vida Popular”. O Centro foi realizado como uma representação em escala da ‘Portugalidade’, com réplicas de aldeias, pessoas em trajas regionais, oficinas e cenários de trabalho que constituíam a ‘história da cidade’. A estrutura da montagem visava provocar admiração e identificação emotiva, enquanto encenava papéis sociais, as hierarquias de género (homem trabalhador, a mulher doméstica e passiva) e do trabalho (ordem, disciplina e obediência). Esta organização espacial orientava a receção do visitante, normalizando um ideal de ordem, trabalho e feminilidade passiva, enquanto exaltava a masculinidade laboriosa:

"A ilusão de autenticidade e realismo era um efeito destas performances ao vivo, fossem recriações de cenas do quotidiano ou encenações formais. Esta situação teatral manipulada

⁴³ Citação original: “Many studies have focused on the urban, architectural, colonialist, anthropological and folkloric aspects of the 1940 Exhibition, but print media are often overlooked. (...) Another importante study is Daniel Melo’s approach to the perspective of ideological inculcation of the SPN’s folklorist activities, which includes the activities of libraries and moving cinemas, or government bodies such as FNAT and the JCCP.”



Figura. 64 - Replicação de cenários da atividade piscatória. Fonte: Sequeira (1940, p.199)



Figura. 65 - Replicação de cenários dos trabalhos em Choupo. Fonte: Sequeira (1940, p.204)

esperava que os espectadores reagissem emocionalmente - fossem recetores passivos de imagens."⁴⁴ (SERRA, 2023: p.344)

De modo a reforçar a exaltação do cenário, o ambiente foi montado recorrendo a meios cenográficos, de iluminação (tanto no interior como no exterior), de figurinos e performances encenadas para o público, transformando o quotidiano numa experiência museológica. (Fig. 64 e 65) O Século Ilustrado, servindo os objetivos da propaganda, em julho de 1940, elogiava o cuidado dado à encenação pelo fotógrafo Mário Novais e a experiência de intemporalidade que esta produzia aos visitantes:

"(...) pelo seu uso da luz e perspectivas inclinadas". De facto, Novais reforçou os contrastes do preto profundo e do branco através da iluminação, conferindo às imagens uma aura de intemporalidade; e ele mostra claramente as decorações atraentes deste "Portugal em miniatura", desta "terra laboriosa e simples""⁴⁵

Coordenadas com a equipa dos principais arquitetos envolvidos no projeto do evento, a fotografia de Mário Novais (figura 66), um reconhecido profissional pelo seu trabalho na arquitetura, publicidade e documentação artística, e as ilustrações do artista plástico Paulo Ferreira (figura 67), um influente ilustrador moderno lírico com forte ligação às artes decorativas, foram ferramentas essenciais para aliar a monumentalidade à intimidade.

A manipulação de pontos de vista, iluminação e montagem fotográfica criava imagens que monumentalizavam personagens ou objetos, servindo o discurso ideológico da propaganda do Estado Novo. A intermediação entre texto, imagem e desenho operava uma mediação simbólica com os espaços e formas arquitetónicas, naturalizando os modelos nacionais, em que cada página e vitrina serviam como elementos semióticos ao serviço da narrativa do Estado.

⁴⁴ Citação original: *"The illusion of authenticity and realism was an effect of these life performances, whether recreations of everyday scenes or formal stagings. This manipulated theatrical situation expected spectators to react emotionally - to be passive receivers of images (...)"*

⁴⁵ "Aldeias portuguesas. Exposição do Mundo Português", *Século Ilustrado*, nº 133, 20.07.1940; "A arte Popular. A exposição de Belém", *Século Ilustrado*, 135, 03.08.1940.



*Figura 66- Fotografia tirada para monumentalizar o objeto.
Fonte: Novais (1940)*

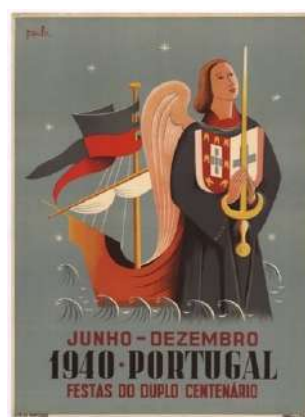


Figura 67 - Cartaz para a exposição. Fonte: Ferreira (1940)

O efeito simbólico produzido por esta “arquitetura total” ao serviço do Estado autoritário resultou numa mensagem dicotómica e contraditória, por um lado, ajudou a produzir uma imagem unificadora e sentimental da Nação, por outro, escondeu as tensões sociais e políticas, devido à conversão das práticas culturais da arquitetura em instrumentos de manipulação propagandística. Todavia, com uma parte do mundo em guerra, esta realidade paralela produzida pela arquitetura portuguesa talvez tenha sido para uma maioria dos portugueses um mal menor, um porto de paz e estabilidade. A arquitetura cumpria assim ao serviço de uma ideologia o seu papel de base aderente.

5. Conclusão

O estudo promovido nesta dissertação explorou a relação entre a arquitetura e a ideologia no contexto histórico de alguns dos regimes totalitários mais significativos da primeira metade do séc. XX, partindo do entendimento do papel da disciplina arquitetónica como prática cultural, simbólica e política. Contudo, constatamos, ao longo do trabalho, que a arquitetura, mais do que refletir o sistema ideológico dominante, operou ativamente na sua produção, difusão e legitimação. Este apor disciplinar funcionou como um instrumento essencial na organização dos espaços, das massas e dos estados de espírito.

Com a articulação entre os conceitos de disciplina-arquitetura, sistema-ideologia e disciplina-sistema foi possível compreendermos a arquitetura como peça de um mecanismo amplo de controlo, exaltação e normalização social. Nos contextos estudados, o espaço urbano e o objeto arquitetónico apresentaram-se como instrumentos de pedagogia ideológica, no qual a monumentalidade, a escala, a simetria e a encenação histórica contribuíram para a construção de uma forte narrativa oficial do poder. A arquitetura afirmou-se como uma linguagem, capaz de transmitir valores, hierarquias e modelos de comportamento, ultrapassando a sua tradicional, mas nem sempre neutra função funcional e estética.

Os comentários e as apresentações associadas aos regimes totalitários demonstraram o papel da História como elemento base solvente manipulável para a construção, justificação e propósito das suas narrativas. Esta apropriação seletiva do passado, convertida em mito, projetou uma ideia de continuidade histórica, assegurando a ascensão e validação dos regimes políticos autoritários por parte das massas. Neste processo, a arquitetura apresentou-se como processo fundamental de materialização do passado adulterado, dando forma à narrativa no espaço, transformando a memória numa forma e símbolo tangível e próximo ao quotidiano vivido. A monumentalidade foi utilizada como recurso para a diminuição da significância do observador e a superioridade e inevitabilidade significativa do poder do Estado.

Os casos de estudo, por nós analisados na dissertação, revelaram que a arquitetura produzida no contexto dos regimes totalitários operou sobre dois níveis, por um lado, através da

estrutura material que organizou o território e os fluxos sociais e, por outro, como elemento simbólico que se fixou na manipulação da percepção, emoção e identidade coletiva. Estas duas dimensões demonstraram o papel da arquitetura como parte de um sistema ideológico complexo, onde o espaço construído, a imagem e o discurso se articulam e justapõem. A disciplina deixou de operar unicamente na dimensão física do espaço, passando a dominar a esfera simbólica, contribuindo para a solidificação ou marginalização repressiva de determinadas visões do mundo.

Apesar da nossa investigação se cingir a um período histórico específico, a análise desenvolvida permitiu-nos retirar conclusões de alcance temporal e espacial mais abrangentes, com tradução hodierna. Os mecanismos de instrumentalização da arquitetura identificados não se circunscrevem apenas aos regimes totalitários do período do séc. XX escolhido, mas sim, são práticas disciplinares recorrentes na relação entre espaço e poder. A capacidade da arquitetura para organizar comportamentos, rituais, construir narrativas e identidades continua presente nos dias de hoje, mesmo que sob formas mais ou menos discretas, sempre com o acesso ao necessário escrutínio político, social e cultural. Neste sentido, a leitura atenta e crítica da arquitetura enquanto disciplina ativa nos atos ideológicos revela-se essencial para a compreensão do espaço contemporâneo e a arbitragem dos profissionais da arquitetura nas dinâmicas ideológicas que compõem a herança atual da proposta hipermoderna.

Facilmente, com relativa facilidade é possível reconhecermos algumas das restrições da investigação desenvolvida, resultantes das limitações metodológicas, temporais e geopolíticas escolhidas. O foco em determinados regimes e paradigmas, permitiu apenas a análise epistemológica dos mecanismos simbólicos e espaciais destes fenómenos políticos, deixando de parte outros contextos históricos e culturais e as suas formas distintas ou complementares de afirmação e conhecimento. Porém, estas limitações, na nossa opinião, não comprometem a validade científica das conclusões adquiridas, esperando abrir caminhos para a abordagem teórica de futuras investigações que sejam capazes de aprofundar, sinalizar e regularizar as matrizes da relação ética entre arquitetura e ideologia políticas.

Revela-se pertinente e atual o reconhecimento crítico do estudo da herança material e simbólica totalitária no espaço urbano contemporâneo, bem como os processos de reinterpretação, reutilização ou destruição dessas formas construídas. Da mesma forma, a

articulação entre arquitetura, imagem e media constitui uma área de novos estudos, promissora para compreender a persistência de mecanismos de encenação e produção de sentido no presente instável e em crise de valores.

Em síntese, esta dissertação procurou afirmar a arquitetura como um campo de disputa simbólica e política, no qual se debatem relações de poder, memória e identidade. Ao evidenciar o seu papel ativo nos sistemas ideológicos da primeira metade do séc. XX, o trabalho contribui, também, para a atualização da compreensão crítica da disciplina, sublinhando a necessidade de pensar o projeto não apenas como resposta técnica ou formal, mas como prática cultural, social e simbólica, necessariamente de contornos e posicionamento político.

Este reconhecimento permitirá desenvolver uma arquitetura mais consciente do seu papel de revisionismo histórico e responsabilidade sócio-ética, baseada no compromisso do arquiteto de poder agir em conformidade com valores morais e princípios deontológicos que visam o carácter universal e sustentável da arquitetura na construção positiva do Mundo.

Referências bibliográficas

Monografias

- ADORNO, T. W. (2002). *Indústria Cultural e Sociedade* (5.^a ed.). São Paulo: Paz e Terra.
- ALTHUSSER, L. (1980). *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado* (3.^a ed.). Lisboa: Editorial Presença.
- ARENDT, H. (1973). *Origens do Totalitarismo*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- ARGAN, G. C. (1992). *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- BACHELARD, G. (1978). *A Poética Do Espaço*. São Paulo: Editora Abril Cultural.
- BENEVOLO, L. (2006). *História da arquitetura moderna*. Lisboa: Presença.
- BORIAUD, J. (1992). *O poder dos símbolos*. Lisboa: Instituto Piaget.
- CHOAY, F. (2001). *O poder dos símbolos*. Lisboa: Instituto Piaget.
- CIUCCI, G. (1989). *Gli architetti e il fascismo*. Reedição. Torino: Einaudi.
- CURTIS, W. J. R. (1996). *Modern architecture since 1900* (3.^a ed.). Phaidon Press.
- ECO, U. (1997). *A estrutura ausente*. Lisboa: Presença.
- DOORDEN, D., (1988). *Building Modern Italy: Italian Architecture, 1914-1936*. New York: Princeton Architectural Press.
- EDWARDS, C. (1999). *Roman Presences: Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ENGELS, F. & MARX, K. (1998). *A Ideologia Alemã*. (2.^a ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Disponível em:
<https://gpect.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/11/ideologia-alema.pdf>
- ETLIN, R. A. (1991). *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*. Cambridge, MA: MIT Press.
- FERNANDES, J. M. (1994). *História da Arte em Portugal. O Modernismo*. Lisboa: Alfa.
- FRANÇA, J. A. (1981). *A Arte em Portugal no Século XX (1911–1961)*. Reedição. Lisboa: Bertrand.
- FREITAG, M. (2004). *Arquitetura e Sociedade*. Lisboa: Dom Quixote.
- GENTILE, E. (2007). *Il culto del littorio: La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- GRAMSCI, A. (1999). *Cadernos do Cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- GRIFFIN, R. (1991). *The Nature of Fascism*. London and New York: Routledge.
- GROPIUS, W. (1955). *Scope of Total Architecture: The ideals of modern movement in architecture, city planning, and design- explained by one of the twentieth century's greatest architects*. New York: Collier Books.
- HARVEY, D. (2003). *The New Imperialism*. Oxford: University Press. Disponível em: https://aklatangbayan.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/03/david_harvey_-_new_imperialism.pdf
- HARVEY, D. (2003). *Paris, Capital of Modernity*. New York: Routledge.
- HITLER, A. (1933/2006). *Mein Kampf*. Lisboa: Dom Quixote.
- KALLIS, A. (2014). *The Third Rome, 1922-43: The Making of the Fascist Capital*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- KOSTOF, S. (1991). *The city shaped: Urban Patterns and Meanings Through History*. New York, Boston, London: Bulfinch Press.
- KRIER, L. (1989). *Albert Speer: Architecture 1932–1942*. Brussels: Archives d'Architecture Moderne. Disponível em: <https://archive.org/details/albertspeerarchi0000spee>
- LANGER, S. K. (1953). *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Scribner
- LAMAS, J. M. R. (1993). *Morfologia urbana e desenho da cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- LINO, R. (1992). *Casas Portuguesas: Alguns Apontamentos sobre o Arquitectar das Casas Simples*. Lisboa: Edições Cotovia
- LYNCH, K. (1960). *The Image of the City*. The M.I.T. Press.
Disponível em: https://www.miguelangelmartinez.net/IMG/pdf/1960_Kevin_Lynch_The_Image_of_The_City_book.pdf
- MASCARANHAS, J. (2005). *Arquitetura e Poder*. Lisboa: Editorial Estampa.
- MOSSE, G. L. (1996). *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. New York: Oxford University Press.
- MUMFORD, L. (1961). *The city in history*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- NORBERG-SCHULZ, C. (1980). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli.
- PANOFSKY, E. (1991). *Arquitetura Gótica e Escolástica: Sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes.

- PAYNE, S. G. (1995). *A History of Fascism, 1914–1945*. London: Routledge.
- PEREIRA, P. (Coord.). (1995). *História da Arte Portuguesa* (Vol. 3). Lisboa: Círculo de Leitores.
- RODRIGUES, M. (2002). *O que é Arquitetura*. Lisboa: Quimera.
- SERRA, F. (2024). Political spectacle, folklorist practices, visual representations, and print media at the 1940 Portuguese World Exhibition. *Revista Portuguesa de História*, 55, 329–358.
Disponível em:
<https://run.unl.pt/entities/publication/611985f3-954b-4753-ac70-416f90902932>
- SIMSON, O. (1956). *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*. New York: Pantheon Books Inc.
Disponível em:
https://archive.org/details/gothiccathedralo0000sims_z6h1/page/n6/mode/1up
- SPEER, A. (1970). *Inside the Third Reich*. New York: Macmillan.
- SPOTTS, F. (2002). *Hitler and the Power of Aesthetics*. London: Hutchinson
- SUETÓNIO. (2007). *A vida dos doze Césares*. Lisboa: Relógio d'Água. (Trabalho original publicado ca. 121 d.C.).
- SUMMERSON, J. (1980). *The classical language of architecture*. London: Thames & Hudson.
- TOSTÕES, A. (1997). *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. Porto: FAUP Publicações.
- VITRÚVIO, M. (c. 15 a.C./2006). *THE TEN BOOKS ON ARCHITECTURE*. Cambridge: Harvard University Press.
Disponível em:
https://www.gutenberg.org/files/20239/20239-h/20239-h.htm#Page_3
- WOOD, P. (1999). *The Challenge of the Avant-Garde*. New Haven: Yale University Press.

Dissertações/Teses

- CARDOSO, João Martins. (2016). *A Polissemia na Forma e Pensamento da Arquitectura: Episódios para uma Hipermodernidade resiliente* (Tese de Doutoramento, Universidade Lusíada Porto). Universidade Lusíada Repositório.
Disponível em:
<http://repositorio.ulusiada.pt/handle/11067/3383>
- CHAVES, D. G. (2010). *A Arquitectura de Albert Speer: A Monumentalidade como sistema de persuasão e intimidação de poder* (Dissertação de mestrado, Universidade de Évora). Universidade de Évora Repositório.

Disponível em:

https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/7055/browse?type=title&sort_by=1&order=ASC&rpp=60&etal=20&null=&offset=407

CONCEIÇÃO, M. A. (2018). *Arquitetura do terror: Do megalómano ao abandono* (Dissertação de mestrado, Universidade da Beira Interior). Universidade da Beira Interior Repositório.

Disponível em:

<https://ubibliorum.ubi.pt/entities/publication/87dc0777-dc40-46d1-98cd-20b79806e68f>

COUCHINHO, A.R. (2017). *Arquitetura no Estado Novo: a Praça do Areeiro*. (Dissertação de Mestrado, Universidade Lusíada, Faculdade de Arquitetura e Artes.). Universidade Lusíada Repositório.

Disponível em: <http://repositorio.ulusiada.pt/handle/11067/2921>

MA, Y., SALMAN, B., MINERVA, S., SETO, A., & TOMCZAK, Z. (2022). *A Fascist architecture case study from Como, Italy: Casa del Fascio* [Trabalho de grupo]. Politecnico di Milano.

Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/369475440_A_Fascist_architecture_case_study_from_Como_Italy_Casa_del_Fascio

VARELA, M. P. *Arquitectura Y Poder: Albert Speer Y el Juicio de la Historia*. (Trabalho de fim de Grau não publicado, Universidade não conhecida).

Webgrafia

ANPI Lissone. (s.d.). *La modernizzazione fascista*.

Disponível em:

<https://anpi-lissone.over-blog.com/article-la-modernizzazione-fascista-102599903.html>

(Visualizado em: 2025-10-15 11:45:03)

Casacor Abril. (s.d.). *Arquitetura Moderna*.

Disponível em:

<https://casacor.abril.com.br/pt-BR/noticias/arquitetura/arquitetura-moderna>

(Visualizado em: 2025-11-15 21:34:17)

Comum, RCAAP. (s.d.). *Apropriações do Movimento Moderno*.

Disponível em:

https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/20653/1/Apropria%C3%A7%C3%B5es%20do%20Movimento%20Moderno_AC%20%2b%20MHM.pdf

(Visualizado em: 2026-02-05 14:00:45)

ITALICS Art. (s.d.). *The Casa del Fascio in Como*.

Disponível em:

<https://italics.art/en/tip/the-casa-del-fascio-in-como/>

(Visualizado em: 2025-12-15 16:45:31)

Os melhores Sítios de Portugal. (2020), outubro. *Praça do Areeiro*.

Disponível em:

<https://osmelhoressitiosdeportugal.blogspot.com/2020/10/praca-do-areeiro.html>

(Visualizado em: 2026-03-18 17:05:49)

RTP Arquivos. (s.d.). *Areeiro*.

Disponível em:

<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/areeiro/>

(Visualizado em 2026-03-18 15:02:35)

RTP Ensina. (2021). *Explicador: O Modernismo*.

Disponível em:

<https://ensina.rtp.pt/explicador/o-modernismo/>

(Visualizado em: 2025-11-12 13:29:55)

RTP Ensina. (2008). *O modernismo*.

Disponível em:

<https://ensina.rtp.pt/artigo/o-modernismo/>

(Visualizado em: 2025-11-03 18:31:02)

WORDPRESS.COM. (2014). *Architectura Libri Decem*. Arquitetura e Urbanismo.

Disponível em:

<https://estudanteuma.wordpress.com/2014/08/29/architectura-libri-decem/>

(Visualizado em 2026-04-07 17:43:28)