

SIGNOS DA ARQUITETURA E A DEMONSTRAÇÃO DE PODER: O CASO DO REGIME NAZISTA

Felipe Pereira Silva (IC) e Celso Lomonte Minozzi (Orientador)

Apoio PIBIC Mackenzie

Resumo

Em resposta à frustração que atingia o povo alemão, Adolf Hitler assume o poder, em 1933, com a promessa de transformar o país na maior potência mundial. Princípios do nazismo de embelezamento do mundo e da manutenção do “corpo do povo” sempre saudável, com indivíduos saudáveis, sob padrões de beleza e etnia específicos foram logo implementados, culminando com o fechamento da Bauhaus e difamação da arte moderna. A partir de 1934, o arquiteto Albert Speer inicia sua carreira no Partido Nacional Socialista Alemão, encerrada somente em 1945, com o fim da Segunda Guerra Mundial e derrota da Alemanha. Durante esse período, Speer foi responsável por diversos projetos arquitetônicos, muitos deles discutidos diretamente com Hitler. Esse artigo explora o emprego da arquitetura, por parte do regime nazista alemão, como ferramenta de demonstração de poder. Para isso, dispõe das teorias da Gestalt e da semiótica de Pierce, descrição e análise, feitas por Léon Krier, de três obras projetadas por Speer: a tribuna do Zeppelinfeld, a Chancelaria do Reich e o Grande Salão. Os aspectos formais e simbologia dessas edificações apresentadas evidenciam a visão de Hitler a respeito da importância da expressão material, principalmente por meio da arquitetura, na construção da nova Alemanha.

Palavras chave: Arquitetura e poder, nazismo, Albert Speer

Abstract

In response to frustration which afflicted the German people, Adolf Hitler took office, in 1933, with the promise to transform the country into a world's most powerful country. Nazi values of world beautification and maintenance of the “nation's body” always healthy, with a healthy population, at specific beauty and ethnic patterns, were implemented, culminating with the closing of Bauhaus and defamation of modern art. From 1934, the architect Albert Speer began his career in the National Socialist German Party, ended in 1945, after the end of the Second World War and the defeat of Germany. During that time, Speer was responsible for many architectonic projects, most of them discussed directly with Hitler. This article explore the Nazi using of architecture as tool for demonstration of power. For this purpose, this article is based on the Gestalt theory and on the Pierce's semiotic, on the Léon Krier's descriptions and analysis of three buildings designed by Speer: the stands for the Zeppelinfeld, the Reich's

Chancellery and the Great Hall. The aspects about that shape and symbolism of these buildings demonstrate the Hitler's vision about the importance of material expression on the construction of the new Germany, especially through architecture.

Keywords: Architecture and power, nazism, Albert Speer

INTRODUÇÃO

Este artigo tem o objetivo de explicar a utilização da arquitetura como instrumento de poder por parte do regime do Partido Nacional Socialista Alemão. Dispondo das teorias da Gestalt e da Semiótica de Pierce como instrumentos de análise e interpretação, procura-se identificar signos empregados nas construções de Albert Speer para o Terceiro Reich. Conhecer os signos da arquitetura nazista, assim como seus usos e significados, relacionando aos conceitos do regime totalitário de Hitler, contribui para entender com mais clareza as intenções do movimento, a importância da arquitetura e seu poder enquanto objeto de interpretação e transmissão de ideais para uma sociedade.

REFERENCIAL TEÓRICO

Após sucessivas derrotas no “front”, Friedrich Ebert, então chanceler socialdemocrata alemão, se viu obrigado a assinar o Tratado de Versalhes, pondo fim à Primeira Grande Guerra em 28 de junho de 1919 ao assumir rendição e culpa pelo início do conflito. Este tratado obrigava a Alemanha a cumprir uma série de ações e reparações aos integrantes da Tríplice Entente¹, vencedora da guerra, como: diminuição do contingente de seu exército e proibição da fabricação de instrumentos bélicos, cessão da exploração de recursos econômicos em certas regiões do país, perda de suas colônias na África, Ásia e Pacífico, pagamento de grande soma de indenizações e concessão de partes de seu território aos países fronteiriços.²

A Alemanha mergulhou em crise e passou por um período relativamente longo de decadência econômica, alta inflação, pobreza, desemprego no operariado, relaxamento de costumes, impotência do governo e desânimo da população. Situação que despertou o interesse e discussão política em grupos sociais alemães. A Escola Técnica Superior de Berlim-Charlottenburgo, por exemplo, se tornou um centro de aspirações nacional-socialistas, com pequenos grupos comunistas.

Em 14 de setembro de 1930, nas eleições para o Reichstag³, o Partido Operário Nacional Socialista Alemão (NSDAP), de Adolf Hitler, alcançou setenta cadeiras, tornando-se o segundo partido mais forte do parlamento. Este fato deu-se, sobretudo, pela concomitância entre os anseios da sociedade alemã e o discurso do partido, através de seu líder. A população desanimada e sem muitas perspectivas viu no Partido Nacional Socialista uma

¹ República Francesa e Impérios Britânico e Russo.

² França, Dinamarca, Polônia, Bélgica, Tchecoslováquia e Cidade Livre de Danzig.

³ Parlamento da Alemanha até 1945.

esperança. Hitler dirigia-se ao idealismo dessa geração, no qual a juventude estudantil buscava seus ideais no campo extremista.

Em 1933, Adolf Hitler assumiu o poder na Alemanha sob promessas de transformar o país na maior potência mundial, respondendo a frustração que tomava o povo. Neste período, a juventude alemã, principalmente, se mostrava decepcionada pela perda da Primeira Guerra Mundial e pelos diversos problemas socioeconômicos desencadeados, como o descontrole sobre a inflação e taxas elevadas de desemprego. Observando este cenário, Hitler defendia a importância de se conservar um sadio núcleo campestre para a manutenção do Estado. Também se manifestava contra os desvios dos costumes nas grandes cidades ao dizer ser uma ameaça à substância biológica do povo, tendo a destreza de apropriar-se dessas e de outras muitas ideias já consolidadas na consciência popular e utilizá-las de forma difusa. Neste período, o movimento artístico moderno já se via alicerçado na Alemanha e em muitos países.

Contrapõe-se a esse cenário a origem e história do modernismo, que convergem à fundação da *Deutscher Werkbund*, em 1902, na Alemanha. Também conhecida como Federação Alemã de Ofícios, ou Liga Alemã de Oficinas (GROPIUS, 2011), a *Werkbund* surgiu da associação de cientistas, empresários e artistas (arquitetos, pintores, escritores, escultores etc.) com o objetivo de promover a posição da Alemanha no mercado global através de inovações e do estabelecimento de padrões de design e qualidade elevados em produtos compatíveis não somente com o mercado doméstico, mas de também de exportação. A ideia era aproveitar a oportunidade de mercado das duas principais potências econômicas da época, França e Inglaterra, ao mesmo tempo criando um orgulho nacional através desse patamar de produção de alta qualidade.

É possível afirmar que a *Werkbund* fomentou uma cultura embrionária do modernismo, visto que a aproximação com a indústria, ou seja, suporte mútuo entre teoria e prática, foi o meio principal para o alcance de seus objetivos. Esse fato se reflete substancialmente em toda a produção, ocupando o espaço antes de desempenho do Estado e da igreja. Não há dúvidas sobre a mudança de paradigmas nesse ponto. “A fábrica foi agora elevada à ‘catedral do trabalho’” (JAEGGI, 2000). O produto passou a ser dotado de matéria e espírito, segundo este novo pensamento, ou seja, estilo e dignidade poderiam ser transferidos do produto ao consumidor. Mais tarde, as normas DIN⁴ seriam um dos frutos dessa nova compreensão.

⁴ Deutsches Institut für Normung, organização nacional alemã, representante da Organização Internacional para Padronização no país.

Esta nova produção, e nova reflexão, influenciou também na arquitetura da época. Peter Behrens⁵ tinha a ambição de alçar essa arquitetura das fábricas à posição de “neoclassicismo industrial”, termo sugerido por ele. A “nova arquitetura monumental alemã” expressava muito mais que poder econômico da empresa, era a própria “personificação do papel da indústria como força primária oculta sob a nacionalidade e mudanças social” (JAEGGI, 2000). Destacavam-se como principais características dessa arquitetura a clareza e precisão de detalhes e formas, uso de materiais duráveis, que transmitissem austeridade e poder.

Outra consequência das reflexões sugeridas na Deutscher Werkbund foi a Staatliches-Bauhaus, ou somente Bauhaus, como ficou mais conhecida. Fundada por Walter Gropius em 1919, na cidade de Weimar, a Bauhaus surgiu a partir da unificação entre a Academia de Belas-Artes do Grão-Ducado da Saxônia e a Escola de Artes Aplicadas. Propunha ideias novas tanto à produção quanto ao próprio ensino das artes; era lecionada aos alunos como uma coisa única, fragmentada em modalidades, ou seja, todos frequentavam aulas de pintura, escultura, desenho industrial, arquitetura, entre outras, e somente a partir dos anos seguintes optavam por especialidades (GROPIUS, 2011)

Entretanto, em 1933, após a ascensão nazista ao poder, a Bauhaus foi fechada e várias exposições foram organizadas com a finalidade de difamar a arte moderna. Segundo o Departamento de Defesa da Cultura Alemã, criado em 1928, o “caos” enxergado nessa arte demonstrava depravação espiritual e intelectual, e sinais de doenças mentais dos criadores. Essas ações seguiam os princípios do nazismo de embelezamento do mundo e da manutenção do “corpo do povo” sempre saudável, com indivíduos saudáveis, sob padrões de beleza e etnia específicos.

Nascido em Mannheim, Alemanha, em 19 de março de 1905, Albert Speer foi um dos principais arquitetos responsáveis pelos projetos e construções dos edifícios do regime nazista. Formou-se arquiteto em 1927 pela Escola Técnica Superior de Berlim-Charlottenburgo, seguindo a profissão mais lógica, segundo ele, já que seu pai e seu avô também eram arquitetos.

Speer logo se tornou assistente na Escola Técnica, trabalhando junto ao professor Heinrich Tessenow. Filiou-se ao Partido Nacional Socialista em 1931, admirado pela figura de Hitler após assistir um de seus discursos. “Pareceu-me que naquele homem havia esperança, novos ideais, nova compreensão das coisas, novas tarefas a executar.” (SPEER, 1975).

⁵ Arquiteto e designer alemão, colaborador na fundação da Deutscher Werkbund.

Nos anos seguintes, Albert Speer ocupou alguns cargos de chefia regional e se encarregou de pequenas reformas para instalações do partido. Aos poucos, projetos de maior importância foram designados a Speer, com a eleição, em 1933, do Partido Nacional Socialista. A tribuna do Zeppelinfeld⁶, iniciada em 1934, foi a primeira grande obra do arquiteto, que, alguns anos mais tarde, teve a oportunidade de conhecer pessoalmente o Führer⁷ em apresentação do projeto de ornamentação do estádio para o congresso do partido. A partir de então, passou a fazer parte do círculo de partidários mais próximos a Hitler, em decorrência, também, da morte do arquiteto Paul Ludwig Troost (membro do partido e um dos profissionais preferidos do Führer) em 1934.

Após a morte de Fritz Todt, em 1942, Hitler designou Speer para substituir o engenheiro alemão em todas as suas atribuições; chefe supremo da construção de rodovias, encarregado de canais, rios, melhoramentos do solo, das centrais elétricas e ministro dos armamentos e do municiação do exército.

Ao final da Segunda Guerra Mundial, e derrota da Alemanha para os países aliados, Albert Speer foi preso e julgado em 1946, sendo sentenciado a 20 anos de prisão por participação no regime nazista e uso de mão de obra escrava dos campos de concentração. O arquiteto publicou duas autobiografias ao sair da prisão, em Spandau, na então Berlim Ocidental, em 1966. Em 1981, morreu de causas naturais em Londres, Inglaterra.

A tribuna para o Zeppelinfeld, construída em 1935, foi a primeira tarefa de grande escala de Speer. O projeto da estrutura permanente substituíu as arquibancadas provisórias. A tribuna foi concebida como “uma peça do classicismo”, de acordo com Léon Krier (KRIER, 2013), inspirada pelo altar de Pérgamo, da Grécia, dedicada a Zeus, por sua extrema economia de dispositivos artísticos, por seus materiais e proporções.

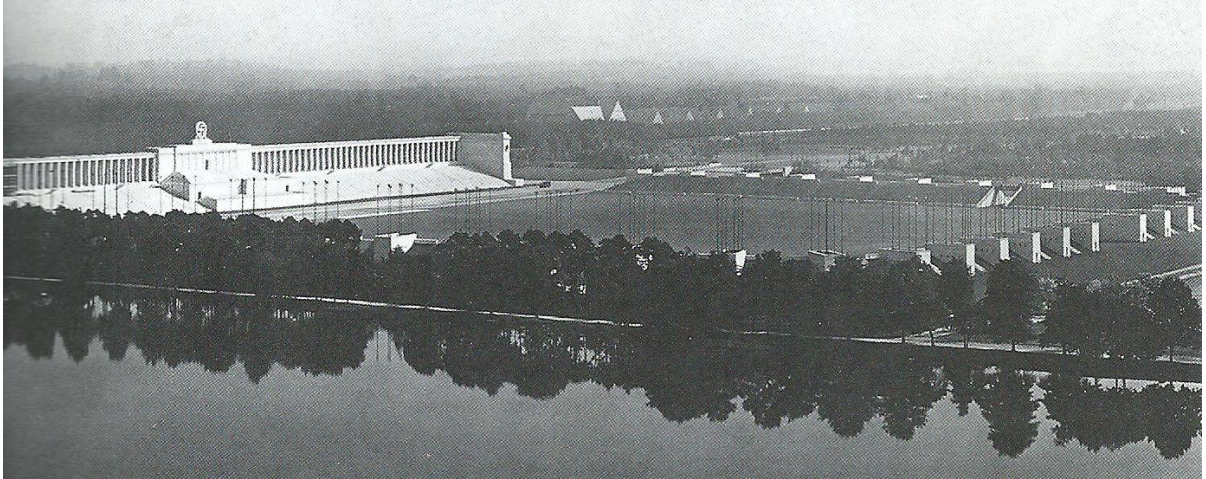
Apesar de sua massa, molduras e linhas calculadas para efeitos de longas distâncias, não perdiam sua definição em inspeções mais próximas, para Krier. Construída em travertino branco de Jura, a estrutura fecha um grande espaço de 290 metros por 312 metros, que comporta 90.000 pessoas em desfile. Entre os grandes pilones⁸ de pedra, a plataforma principal mede 360 metros e assenta 60.000 pessoas.

⁶ Estádio situado na cidade de Nuremberg, muito utilizado para os desfiles e discursos do Partido Nacional Socialista Alemão.

⁷ Termo alemão para “condutor”, “chefe”, utilizado como título militar na Alemanha e empregado por Adolf Hitler para se intitular líder alemão.

⁸ Portal flanqueado por duas torres trapezoidais, característico da arquitetura egípcia (no Antigo Egito).

Estádio Zeppelinfeld. Tribuna projetada por Speer à esquerda.



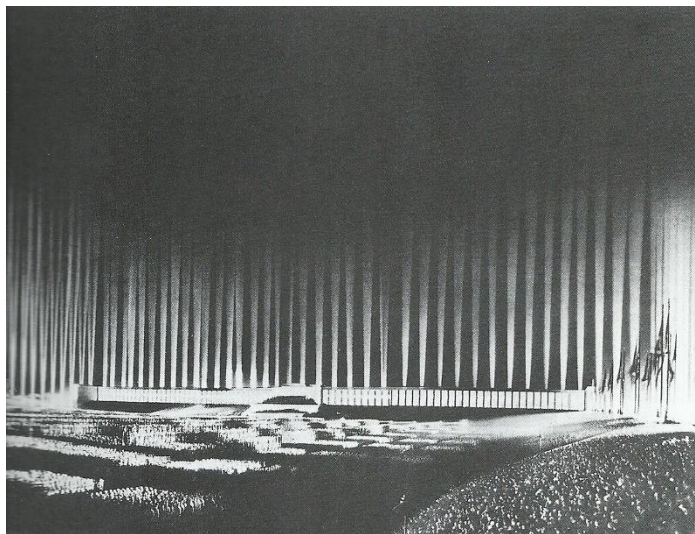
(KRIER, 2013)

Em 1967, a colunata de coroamento foi demolida. As laterais da tribuna encerravam o quadrado (geometria formada pelo estádio) com bancos de terra, acomodando 64.000 pessoas, e 66 torres robustas de pedra carregavam 6 bandeiras cada.

De acordo com a publicação da agência de Nuremberg, a reunião do partido, em 1937, transformou o estádio em uma catedral de luz.

De gigantes projetores, feixes de luz lançados no céu noturno enevoadado como meteoros. No alto, nuvens cobriam os pilares brilhantes unidos num quadrado incandescente. A miríade de bandeiras coroando as arquibancadas circundantes tremula suavemente nas luzes cintilantes e potencializa a impressão esmagadora criada pela imagem. (Agência de Nuremberg *apud* KRIER, 2013, p. 175, tradução nossa).

Reunião do partido no Zeppelinfeld, em 1937.



(KRIER, 2013)

Segundo Léon Krier (2013), a monumentalidade dos eventos organizados em massa impressionava a *persona* industrial moderna. Transcendendo os limites da propaganda em massa, o arquiteto criou uma autêntica obra prima espacial.

Hitler ordenou, no final de janeiro de 1938, que Speer prosseguisse com a construção da nova chancelaria para que, em 9 de janeiro de 1939, recepção anual diplomática, estivesse concluída. O novo edifício de Berlim foi finalizado em 7 de janeiro de 1939, após o trabalho de, aproximadamente, 8.000 empregados.

A nova chancelaria do Reich possuía 420 salas. Estendendo-se ao longo da Voss-Strasse⁹, da praça Wilhelm até Tiergarten, o terreno media cerca de 16 hectares e o parque interno incluía o jardim Bismarck costumava fazer caminhadas. A sequência de salas enfileiradas em um longo eixo resultou da inspiração de Speer no terreno retangular. Os diplomatas visitantes, vindos da praça Wilhelm deveriam, de acordo com Krier, dirigir e passar pelo portão de bronze para o pátio de honra pavimentado. Desse átrio, deveriam proceder pelo grande lance de escadas e cruzar o vestíbulo para ser levado através da porta dupla de 6 metros de altura para o Hall de Mosaico. Subindo alguns degraus e passando pela rotunda com cúpula, se chegaria à Galeria de Mármore, culminando no hall de recepção de Hitler (KRIER, 2013).

O interior da chancelaria, com sua monumentalidade do passeio público, luxo dos materiais e mobiliário, contrastava com as fachadas modestas em escala, seguindo os alinhamentos e linhas da cornija “de padrão da rua barroca” (KRIER, 2013). A fachada do bloco administrativo adjacente foi revestida com estuque de cor clara, enquanto o pavilhão central, na Voss-Strasse, que formava a fachada da Galeria de Mármore, foi construído inteiramente em blocos de travertino. O travertino também se encontra em muitos elementos arquitetônicos do edifício – pilares, entablamento, plintos, cornijas, molduras de janelas etc.

Na arquitetura de Speer, as janelas e portas eram instrumentos altamente sofisticados técnico e artisticamente, segundo Krier (2013). Eram proporcionadas nas razões simples de 1:1, 1:2, 1:3 ou 2:3, 2:5, 3:5 e no número e proporção áureos.

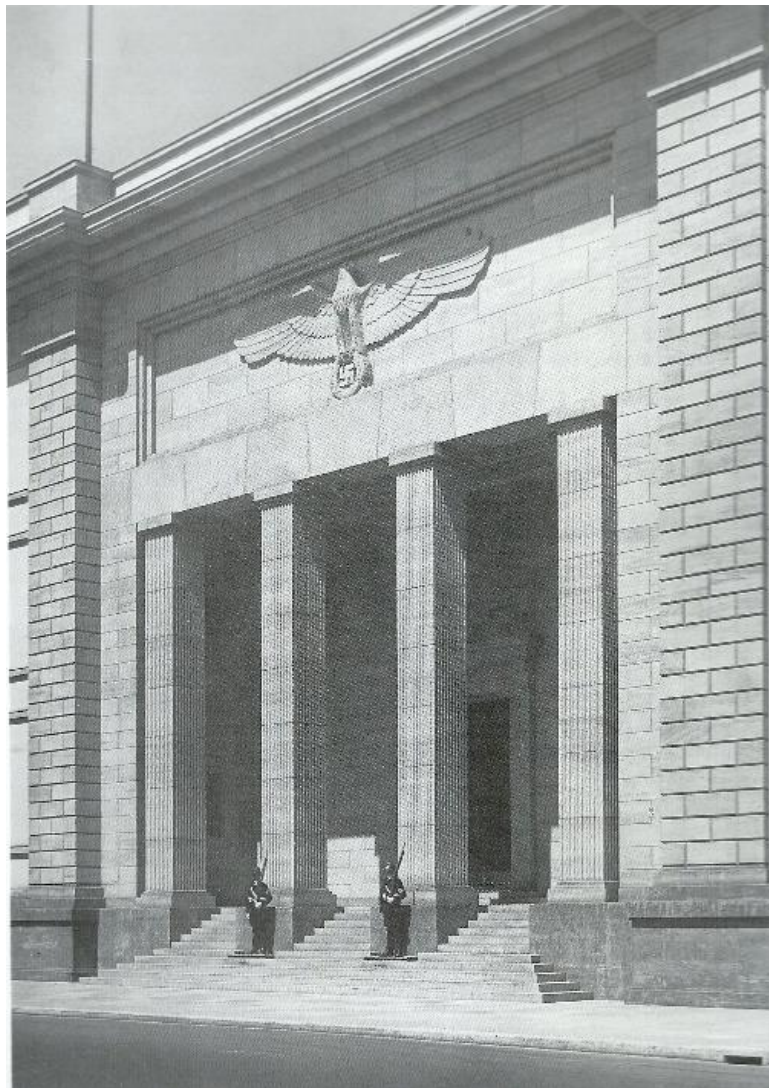
As figuras ornamentais em cinza claro foram incrustadas no painel de mosaico vermelho e emolduradas por mármore vermelho escuro. Os blocos de mármore vermelho escuro de Saalburg do chão mediam 1,80 x 1,80 metros e eram separados por faixas de mosaico cinza claro e dourado. Toda luz era indireta e oriunda da claraboia ou refletida pelos recuos do forro escalonado.

⁹ Rua localizada no centro de Berlim.

A Galeria de Mármore media 12 metros de largura por 146 metros de comprimento, com pé direito de 9,5 metros, na relação $1:12:\sqrt{3}/2$. O revestimento das paredes e do forro era estuque brilhante; piso, janelas e batentes de portas eram em mármore rosa e verde. Filtrada, a luz natural era colorida e refletida pelos nichos reentrantes que mediam 2 metros de profundidade, por 3 metros de largura, por 8 metros de altura. Apenas a porção central da galeria era iluminada por janelas e a penumbra nas extremidades trazia a impressão de profundidade ilimitada, de acordo com Krier (2013).

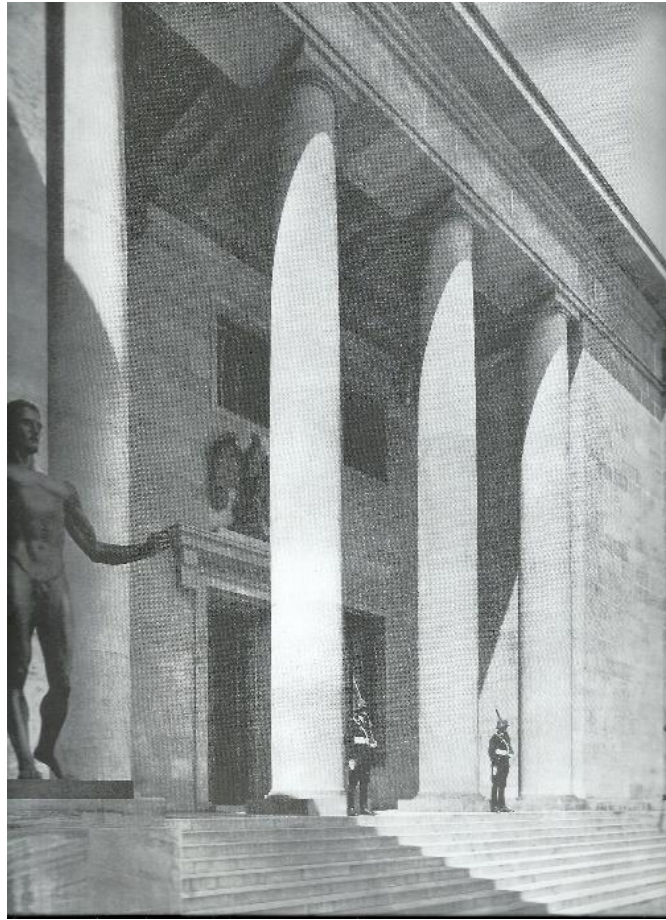
A sala de trabalho era proporcionada na relação $0,618:1:2$. Mármore vermelho escuro de Limbourg revestia as paredes. As reentrâncias do forro e painel dos nichos eram roxos e em jacarandá.

Pórtico de entrada da Voss-Strasse.



(KRIER, 2013)

Pórtico de entrada pelo pátio de honra.



(KRIER, 2013)

Galeria de Mármore.



(KRIER, 2013)

Fachada voltada ao jardim interno.



(KRIER, 2013)

Outra obra projetada por Albert Speer, o Grande Salão, acomodaria 180.000 espectadores e seria destinado a celebrações e eventos diplomáticos. A cúpula seria posicionada a 98 metros do chão e seu arco interno se fecharia a 220 metros de altura. O lanternim seria a única fonte de luz natural e seu diâmetro de 46 metros excederia o diâmetro das cúpulas de São Pedro e do Pantheon.

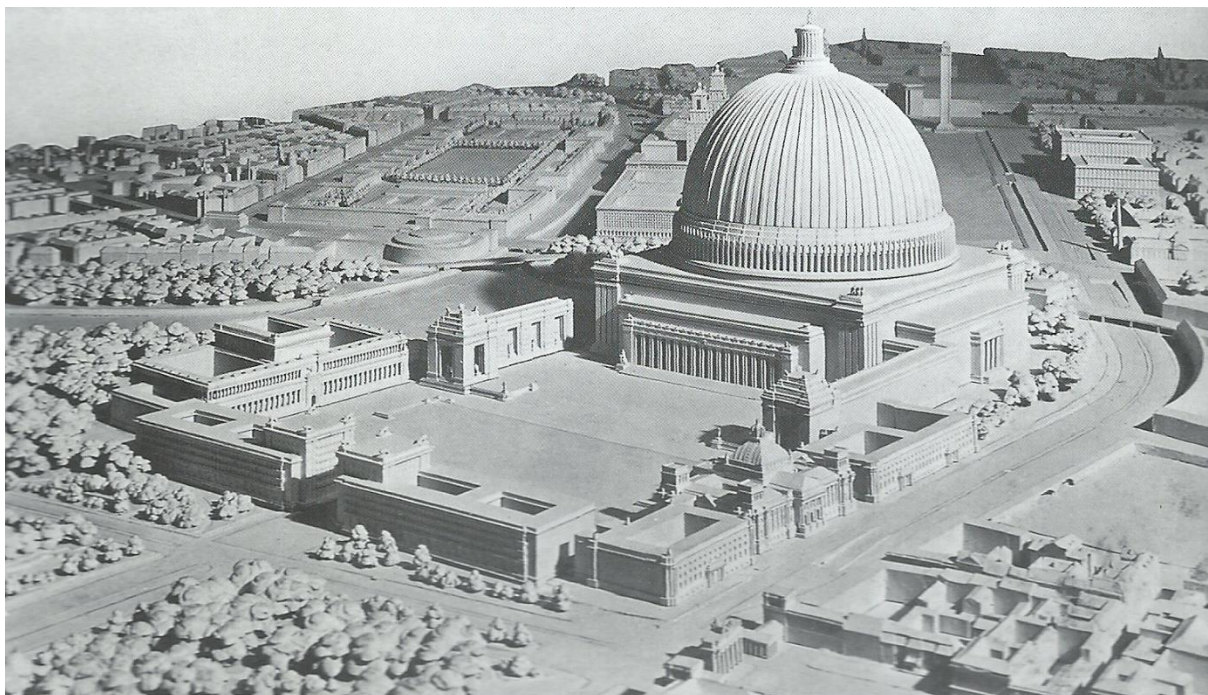
A cávea se ergueria de uma base de 140 metros de diâmetro a uma altura de 30 metros onde seria coroada por centenas de pilares em mármore branco, com 24 metros de altura, cada. Na abertura central de 50 metros de altura da fachada se localizaria a entrada principal, assim como o mosaico dourado côncavo, que permaneceria como único realce à esfera monocromática (cúpula). Os 8.000 pedreiros e artesãos que estavam por vir a Berlim de todas as regiões do Reich, afim de construir o Grande Esfera, viveriam numa nova vila que já estava sendo construída de acordo com projetos prévios.

De acordo com Léon Krier (2013), Speer teria preferido construir o domo do Grande Salão em granito e, apenas sob ordem expressa do Führer, a estrutura em aço. O enorme hemisfério e seu grande tambor repousariam sobre um bloco quadrado de granito claro medindo 300 metros de largura por 300 metros de comprimento e 74 metros de altura. O concreto armado seria utilizado apenas na construção da placa base de fundação, que seriam locadas em uma profundidade suficiente para a prevenção de movimentos de contração e expansão. O estado crítico no qual os memoriais de Jefferson e Lincoln, em Washington, se encontram, hoje em dia, apenas 60 anos após a construção, com suas fundações em concreto

expostas às mudanças de temperatura do solo, prova o pré dimensionamento bem fundamentado de Speer, explicita Krier (2013). 176 grandes blocos de concreto de 20.000m³ cada e 30 metros de profundidade eram necessários para as fundações da edificação no solo arenoso de Berlim.

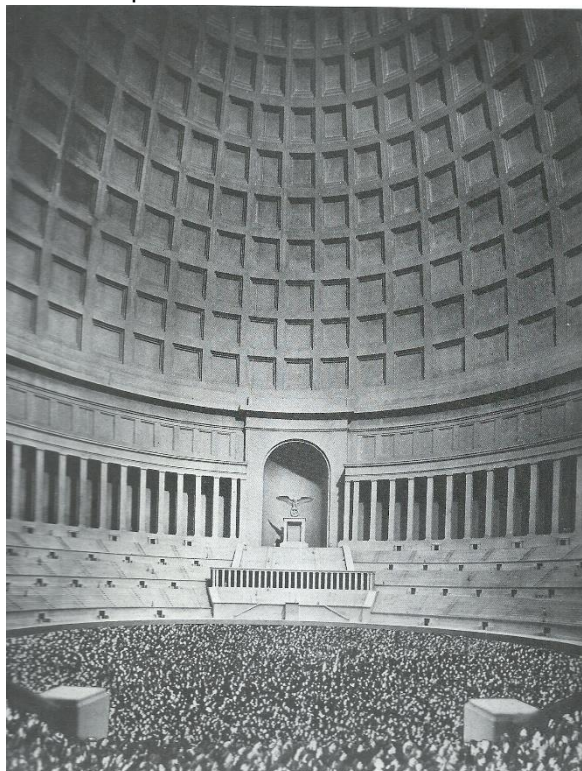
Duas estátuas de bronze de 14 metros flanqueariam o pórtico de entrada; uma de Atlas carregando a abóbada celestial e outra de Tellus suportando o globo terrestre. As constelações e os continentes seriam traçadas em ouro nas esferas esmaltadas. Mais acima, o domo em cobre e seu lanternim seriam coroados por um águia em bronze de asas abertas sobre um globo terrestre, segurando-o firmemente com as garras. Milhares de postes, refletores e fontes de luz artificial indireta fariam parte da concepção arquitetônica. (KRIER, 2013).

Maquete do Grande Salão.



(KRIER, 2013)

Perspectiva interna do Grande Salão.



(KRIER, 2013)

Para análise da relação entre arquitetura e poder que estas três obras de Albert Speer apresentadas estabelecem, utilizou-se dois instrumentos de entendimento dos processos de significação: a psicologia da Gestalt e a semiótica. Operando principalmente no campo da teoria da forma, a Gestalt é uma Escola de Psicologia Experimental. Tendo como precursor o filósofo vienense Von Ehrenfels, essa teoria, “(...) extraída de uma rigorosa experimentação, vai sugerir uma resposta ao porquê de umas formas agradarem mais e outras não.” (GOMES FILHO, 2000). Fundamenta-se na fisiologia do sistema nervoso, confrontando a ideia de subjetividade na percepção do objeto pelo sujeito. Segundo a teoria da Gestalt, a percepção da forma se dá no cérebro de maneira unificada.

Não vemos partes isoladas, mas relações. Isto é, uma parte na dependência de outra parte. Para nossa percepção, que é resultado de uma sensação global, as partes são inseparáveis do todo e são outra coisa que não elas mesmas, fora desse todo (GOMES FILHO, 2000, p. 19).

Segundo Lúcia Santaella, existem duas ciências que estudam a linguagem. “Uma delas é a Linguística, ciência da linguagem verbal. A outra é a Semiótica, ciência de toda e qualquer linguagem” (SANTAELLA, 2005). Ou seja, é a ciência geral de estudo das estruturas de comunicação, falada ou não. Para Charles Sanders Pierce, cientista e filósofo inglês que

dedicou grande parte de sua vida no estudo desta ciência, semiótica é, em sentido geral, sinônimo de lógica (PIERCE, 1972).

A teoria de Pierce explana os termos “signo”, “objeto” e “interpretante” atribuídos às formas de linguagem. Um signo, ou “representámen”, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto (SANTAELLA, 2005). O “signo” é usado para denotar um “objeto”.

Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. (...). Por exemplo: a palavra casa, a pintura de uma casa, o desenho de uma casa (...) são todos signos do objeto casa. Não são a própria casa, nem a ideia geral que temos da casa (SANTAELLA, 2005, p. 58).

A partir dessa relação explicitada por Santaella, o termo interpretante é definido como o processo criado na mente de quem recebe esse signo e o associa ao objeto.

MÉTODO

Para o desenvolvimento da pesquisa foi utilizado um único método, dividido em duas fases: bibliográfico dissertativo-argumentativo, no qual incorporou as etapas de pesquisa iconográfica e de método histórico sincrônico.

Com o método bibliográfico dissertativo-argumentativo estudou-se o que e como as referências bibliográficas tratam sobre o tema, apresentando o que foi apreendido, juntamente com análise crítica para concluir sobre a problemática. A análise e interpretação de desenhos, desenhos técnicos, fotografias, documentos etc. sob fundamentação teórica se deu pela pesquisa iconográfica, baseada em análise já realizada por autores e sob a perspectiva das teorias da Gestalt e semiótica, enquanto, pelo método histórico sincrônico, foi averiguado a respeito do arquiteto Albert Speer, sua história e obra, dentro do intervalo temporal no qual compreendeu-se suas atuações para o partido nazista, entre 1934, quando foi oficialmente efetivado como chefe de arquitetura, e 1945, quando deixou de projetar para o regime e, em seguida, foi preso após rendição da Alemanha, ao final da Segunda Guerra Mundial.

RESULTADO E DISCUSSÃO

Neste contexto, o totalitarismo que varreu o continente europeu trouxe consigo a reutilização do repertório clássico nas edificações estatais e os grandes planos urbanísticos de reconstrução das grandes cidades. Esta arquitetura foi vinculada por Estados totalitários aos mais legítimos anseios nacionais por uma imagem ligada às origens, portanto, verdadeira no tocante à representação de seu povo. (MANZO, 2011, p.133).

Arquitetura clássica foi um dos meios mais sólidos da propaganda nazista. Segundo Krier, “arquitetura clássica é incapaz de exercer terror pela força de suas leis internas. A grandeza, elegância e solidez destes monumentos não foram, de modo algum, projetadas para assustar. ” (KRIER, 2013). Elevar o entusiasmo e seduzir, afim de impressionar e oferecer proteção ao seu povo, oprimir as massas inimigas e, por fim, iludir quanto as intenções finais do regime, foram os reais propósitos. O estilo clássico traria de volta os verdadeiros valores germânicos, segundo Hitler.

O grande programa de construções é um tônico contra o complexo de inferioridade do povo alemão. Quem deseja educar o povo deve dar-lhe razões visíveis para orgulhar-se, não com o mero propósito ostentatório, mas para dar segurança à nação. Uma nação de oitenta milhões de habitantes tem o direito de possuir semelhantes edifícios, e nossos inimigos e seguidores devem saber que estes edifícios reforçam nossa autoridade. (HITLER *apud* SUDJIC, 2005, p.37).

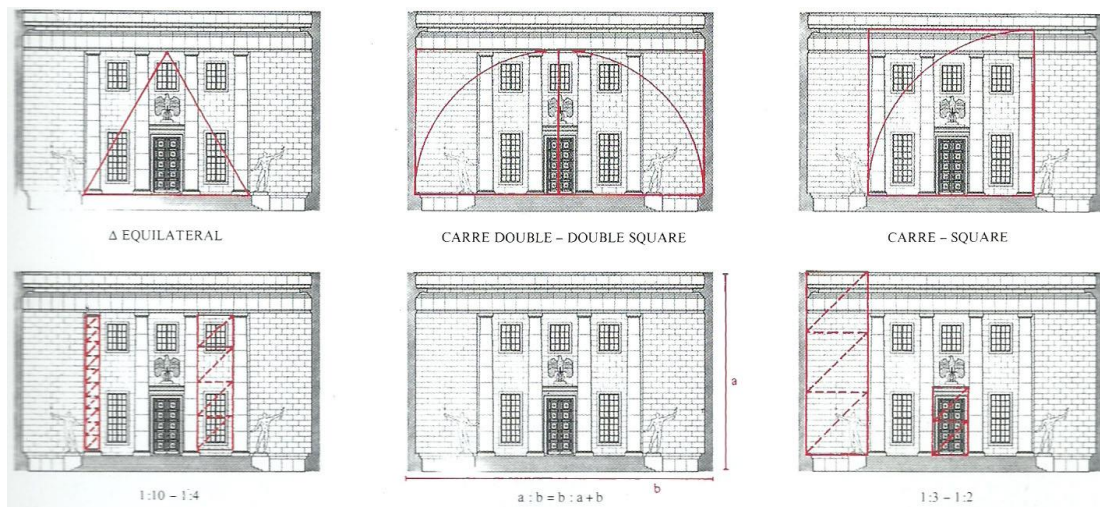
Conforme Albert Speer, Hitler dizia que as obras construídas transmitiriam às gerações seguintes seu espírito e de seu tempo e que a recordação das grandes épocas históricas são as obras monumentais.

Assim, as obras do antigo Império Romano permitiriam hoje a Mussolini apoiar-se no espírito da Roma heroica, se pretendesse tornar popular a ideia de converter seu povo em um moderno império. Também as obras levantadas por nós falaria à consciência dos alemães, nos séculos futuros. (HITLER *apud* SPEER, 1975, p.67).

Seguindo tal raciocínio, Speer criou a Teoria dos valores de ruínas de uma obra. Consistia no emprego de materiais e aplicação de princípios de estética na construção de edificações que, após centenas de anos, em situação de decadência, ainda seriam consideradas belas, mesmo que em ruínas, assemelhando-se aos modelos romanos.

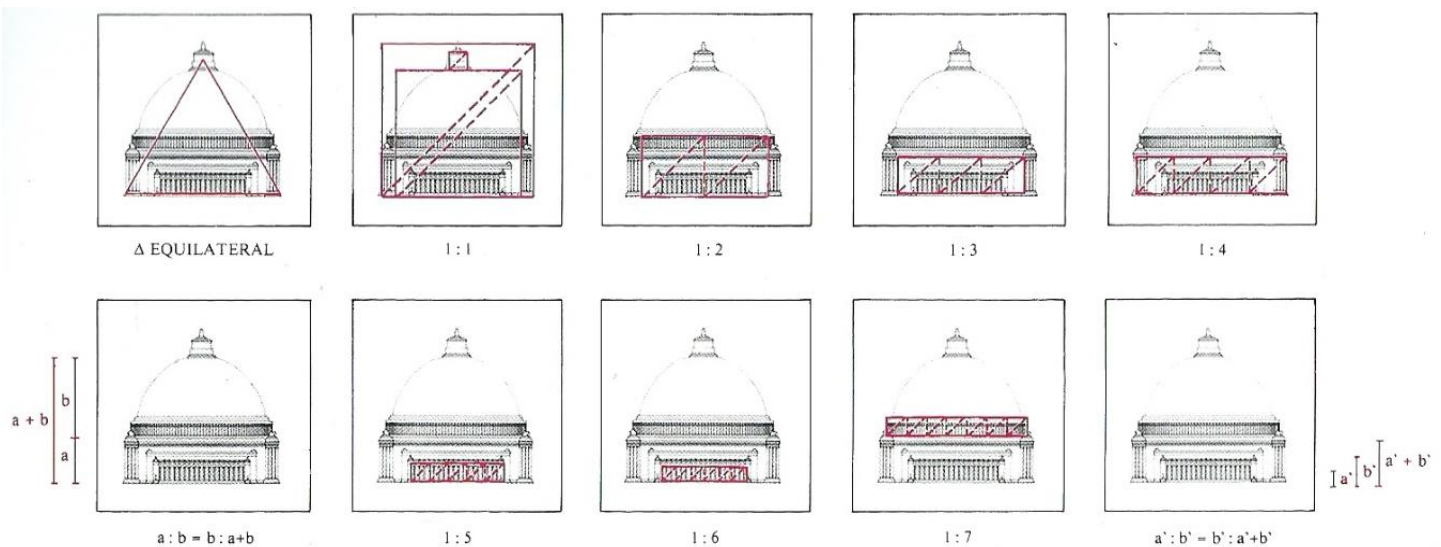
Os edifícios do Estado alemão tinham o propósito de transmitir força e autoridade, e, com tal finalidade, Speer se valeu de alguns recursos para incorporar simbolismo de poder à sua arquitetura; escala monumental, formas monolíticas, geometricamente simples, textura petrosa (seja pelo uso da própria pedra ou por revestimento de argamassa), proporções matemáticas (áurea, por exemplo) e relações de simetria entre elementos arquitetônicos. É importante evidenciar que tais recursos já foram amplamente utilizados pelos povos romanos, gregos e egípcios.

Relações matemáticas da fachada do pátio de honra da Chancelaria do Reich, evidenciadas por Léon Krier.



(KRIER, 2013)

Relações matemáticas da fachada do Grande Salão, evidenciadas por Léon Krier.

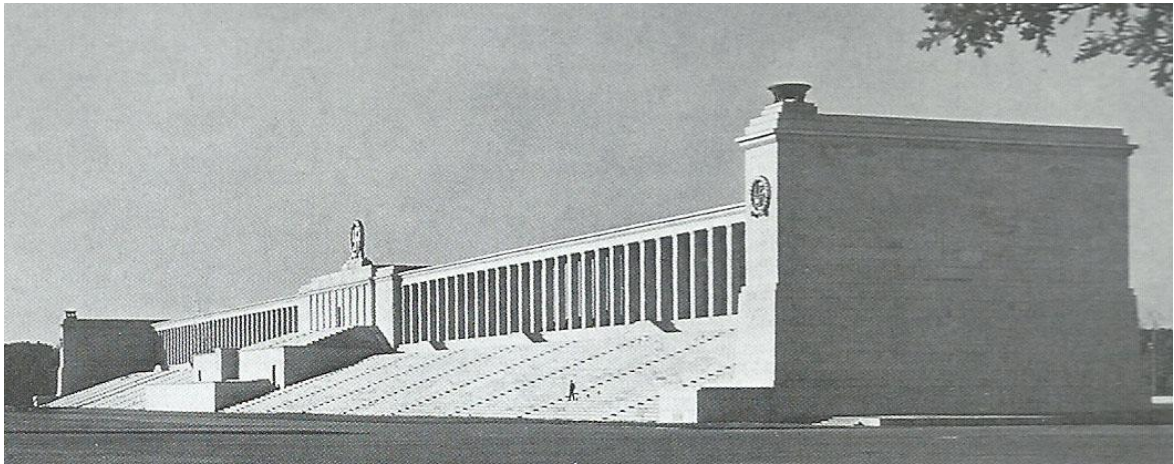


(KRIER, 2013)

Considerando os recursos utilizados por Albert Speer em sua arquitetura, é possível observar que os projetos abordados nesse estudo apresentam características condizentes às leis de percepção da forma determinadas pela psicologia da Gestalt. Entre elas, destacam-se as leis de continuação, unificação e pregnância da forma. A unificação da forma nos projetos, fundamentada nos princípios de ordem e equilíbrio visual, é também reforçada pela continuação, ao qual é observada nas colunatas e sequências de nichos de aberturas nas fachadas. Essa sucessão de elementos (colunas e aberturas) estabelece formas estruturalmente estáveis, do ponto de vista da organização perceptiva. Por conseguinte, as obras se apresentam como unidades e, também por conta de sua linguagem clássica, geometria relativamente simples das formas monolíticas e simetria, permitem apreensão visual imediata e fácil leitura, conferindo-lhes alto grau de pregnância.

As relações matemáticas elucidadas por Krier nas fachadas da Chancelaria e do Grande Salão evidenciam a relação com a arquitetura palladiana. Em suas obras, Andrea Palladio¹⁰ procurava estabelecer as dimensões de todas as partes baseado em um módulo primário, multiplicado e/ou dividido sempre em coerência matemática.

Colunata da tribuna do Zeppelinfeld.

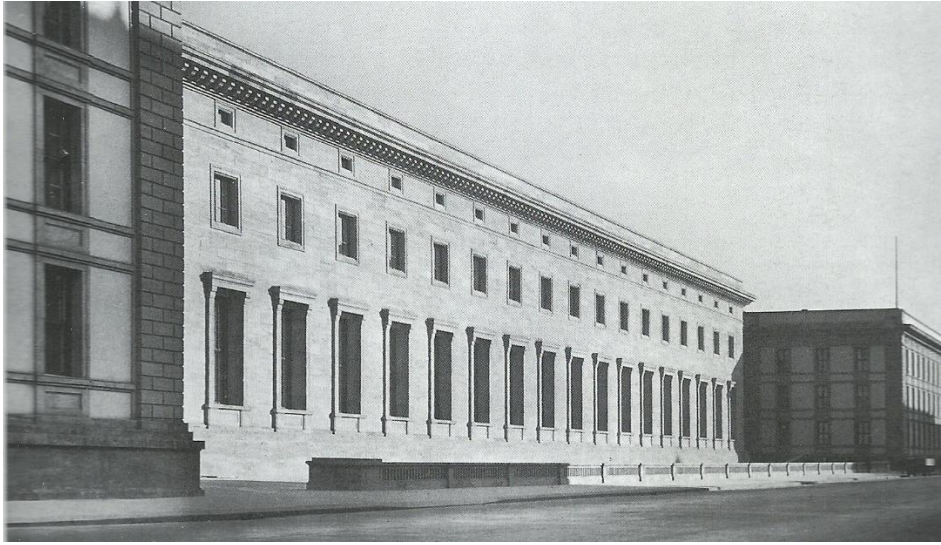


(KRIER, 2013)

Na estruturação da tribuna do Zeppelinfeld, também pode ser observada a influência de Palladio, ao passo que a disposição da tribuna principal e seu hall ladeados por colunatas muito se assemelha ao arranjo de corpo principal centralizado, flanqueado por arcadas, característico da arquitetura palladiana.

¹⁰ Arquiteto e escritor italiano, estudioso da arquitetura clássica.

Aberturas da fachada da Galeria de Mármore. Face da Chancelaria do Reich voltada à Voss-Strasse.



(KRIER, 2013)

A sequência de aberturas na fachada da Chancelaria resulta em uma linearidade horizontal que se sobrepõe à hierarquia vertical, relacionada às dimensões dessas aberturas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adolf Hitler enxergava a construção da nova Alemanha inerente à expressão material, sobretudo através da arquitetura. A escala monumental dos projetos arquitetônicos não pode ser explicada somente pela função dos edifícios. As simbologias e o impacto visual são fatores que prevalecem sobre a funcionalidade na arquitetura de Albert Speer para o Partido Nacional Socialista Alemão, que através de recursos de aspecto formal, tinha a finalidade de transmitir orgulho e confiança ao povo alemão, e demonstrar autoridade e poder ao mundo. De fato, as edificações nazistas não conquistaram apenas os alemães. “Elas já estavam dominando o respeito crítico e a admiração cobiçada das nações estrangeiras.” (KRIER, 2013).

O objetivo da pesquisa foi alcançado, uma vez que elucidou, através de averiguação de análises formais já estabelecidas pela bibliografia, estratégias e recursos utilizados na arquitetura da Alemanha nazista com a finalidade de demonstração de poder.

REFERÊNCIAS

GROPIUS, Walter Adolf Georg. *Bauhaus: novarquitetura*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do Objeto: Sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras, 2000.

JAEGGI, Annemarie. *Fagus: industrial culture from werkbund to bauhaus*. New york: Princeton Architectural Press, 2000.

KRIER, Léon. *Albert Speer: Architecture 1932-1942*. Nova Iorque: The Monacelli Press, 2013

MANZO, Rafael. *A arquitetura na construção da imagem do Estado Getulista Rio de Janeiro 1930/1945*. 2011. II, 309 f. Tese (doutorado) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.

PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1972.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

SPEER, Albert. *Por dentro do III Reich*. São Paulo: Editora Círculo do Livro, 1975.

SUDJIC, Deyan. *La Arquitectura del Poder: Cómo los ricos y poderosos dan forma a nuestro mundo*. Barcelona: Ariel, 2005.

CONTATO: fe.psilva@yahoo.com.br e celso.minozzi@mackenzie.br