

A ARQUITECTURA DE ALBERT SPEER

A Monumentalidade como sistema de persuasão e intimidação de poder



AGRADECIMENTOS

À minha família, a quem sou muito agradecido pela paciência e incentivo recebidos ao longo deste último ano.

Ao arquitecto João Belo Rodeia, orientador da dissertação, agradeço o apoio, a partilha do saber e as valiosas contribuições para o trabalho.

À arquitecta Sofia Aleixo pela sua disponibilidade em cooperar nas várias questões que lhe fui colocando e pela bibliografia facultada.

Aos meus amigos Eborenses com quem partilhei as muitas horas de trabalho.



Handwritten signature

Este trabalho não pretende desculpar os crimes de um regime ou de um homem, a arquitectura e o apreço pelos edifícios são o seu único tema, a sua única justificação. *In Albert Speer Architecture 1932-1942.*

“Com apenas 30 anos tinha à minha frente as perspectivas mais excitantes que um arquitecto poderia ter sonhado.” Albert Speer.

Contexto Cronológico

INTRODUÇÃO 11

I GÉNESE

1.1 Origens e Juventude

1.1.1 Família 23

1.1.2 Formação Arquitectónica e a Influência de Heinrich Tessenow 29

1.2 Profissão e Vocação

1.2.1 Arquitecto Sem Encomendas e o Contacto Com o Nacional-Socialismo na Universidade Técnica de Berlim 35

1.2.2 Entrada no Partido e Primeiro Contacto Com Adolf Hitler 39

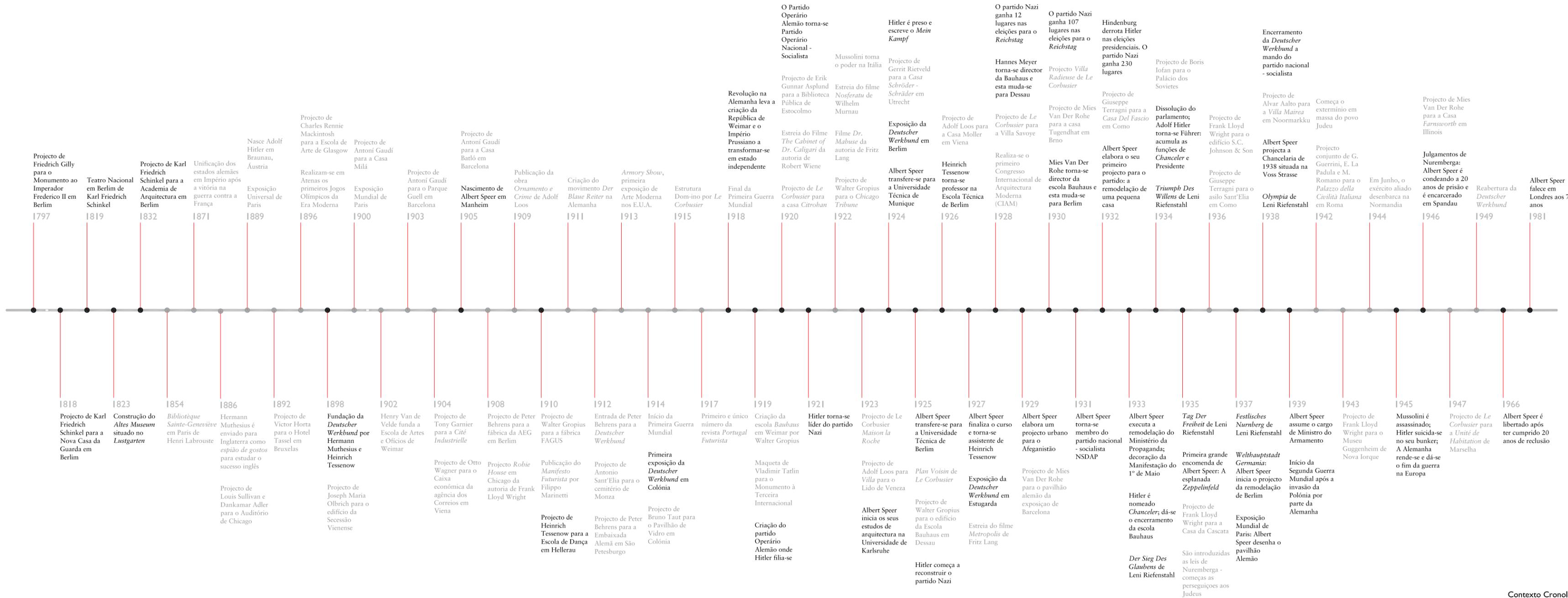
2 AFIRMAÇÃO

2.1 Nova Aprendizagem

2.1.1 Primeira Encomenda do Partido e a Transformação do Ministério da Propaganda 59

2.1.2 Decoração da Manifestação de Maio de 1933 63

2.2	Amadurecimento	
2.2.1	Adolf Hitler Como Empregador e Catalisador	71
2.2.2	Concepção de Arte de Adolf Hitler	79
2.2.3	A Influência de Paul Ludwig Troost e do Neoclassicismo Prussiano	93
2.2.4	Teoria do Valor da Ruína	107
3	CRISTALIZAÇÃO	
3.1	Primeira Grande Encomenda: A Esplanada <i>Zeppelinfeld</i> [1935]	125
3.2	Um Dia Na <i>Neuen Reichskanzlei</i> [1937-38]	149
3.3	<i>Welthauptstadt Germania</i> : O Eixo Monumental Norte-Sul [1937-1943]	177
	CONCLUSÃO	233
	BIBLIOGRAFIA	245
	FONTES DAS ILUSTRAÇÕES	255



INTRODUÇÃO

"A minha arquitectura representou uma intimidante demonstração de poder." Albert Speer.

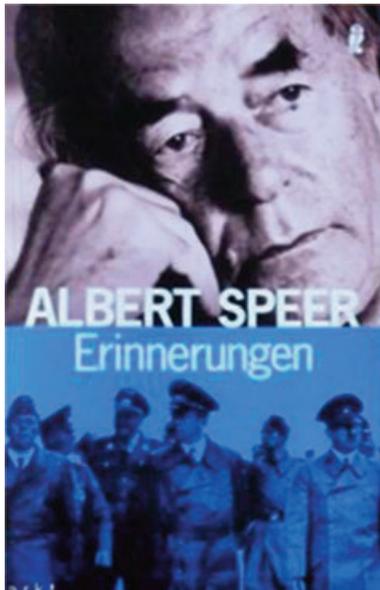


Fig. 1 *Inside The Third Reich.*

Este trabalho apresenta-se como uma reflexão sobre a arquitectura produzida por Albert Speer (1905-1981) sob o período nacional-socialista entre 1933 e 1945. A partir de uma interpretação das peças desenhadas, maquetas e fotografias existentes, pretende-se enunciar de que modo a arquitectura de Speer foi formalizada para o seu principal objectivo: representar o III Reich.

Pretende-se também, dar a conhecer uma produção arquitectónica pouco documentada em Portugal, demonstrando o talento de Albert Speer no contexto respectivo, assim como enquadrar os projectos seleccionados nas intenções simbólicas pretendidas pelos dirigentes nacional-socialistas.

Neste contexto, importa referir que a arquitectura produzida nesta época é consensualmente censurada pela ligação ao período histórico em que está enquadrada. Esta permanente conotação impede, muitas vezes, o juízo de valor sobre a respectiva qualidade arquitectónica.

Para esta nova análise, conjuga-se a informação bibliográfica e gráfica existente com o intuito de constituir um conjunto de elementos que permitam um coerente estudo dos projectos e que proporcione, igualmente, um entendimento a nível histórico. A

produção teórica sobre a arquitectura produzida neste período é muito escassa e tem passado quase despercebida em Portugal. Contudo, são indispensáveis para tal enquadramento e estudo os livros escritos pelo próprio Albert Speer: *Inside The Third Reich* [fig. 1] e *Spandau: The secret diaries* [fig. 3] - posteriores à segunda guerra mundial - como testemunhos reflectidos, na primeira pessoa, sobre os acontecimentos sucedidos no período referido e relativamente a uma descrição projectual dos casos de estudo seleccionados. Igualmente do mesmo autor, as publicações *Die Neue Reichskanzlei* [fig. 2] e *Die Neue Deutsches Baukunst* [fig. 5] - de 1940 e 1942 precisamente -, publicadas sob a alçada de Joseph Goebbels¹ (1897-1945) e do seu ministério da propaganda, surgem como edições comemorativas da inauguração da nova chancelaria na *Vofß Straße* em Berlim e como mostra internacional² da *nova arquitectura* [fig. 6] que se produzia então. Os exemplares que perduram até aos dias de hoje apresentam-se como dos melhores testemunhos acerca do mecanismo propagandista que a arquitectura deveria exercer na representação do estado. A obra de 1989 intitulada *Albert Speer: Architecture 1932-42* [fig. 4], escrita por Leon Krier e com o prefácio da autoria do historiador Lars Olof Larsson, surge como um registo monográfico onde é levada a cabo uma documentação exaustiva das peças desenhadas e fotografias de todas as obras projectadas por Albert Speer sob o regime nazi. O objectivo desta realização, e a importância que adquire para a presente dissertação, consiste na predominância dos elementos gráficos sobre os escritos proporcionando um elevado grau de informação, o que se torna obra de referência para a realização de qualquer reflexão sobre este tema. Hitler's State



Fig. 2 *Die Neue Reichskanzlei.*

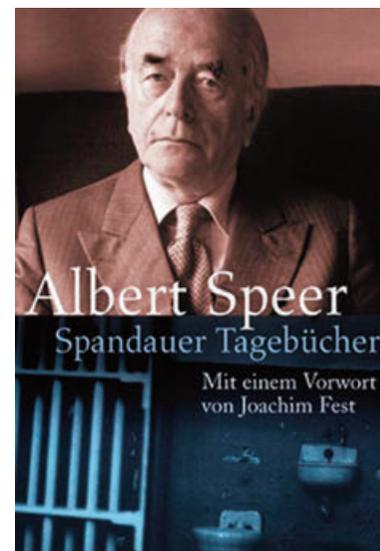


Fig. 3 *Spandau: The Secret Diaries.*

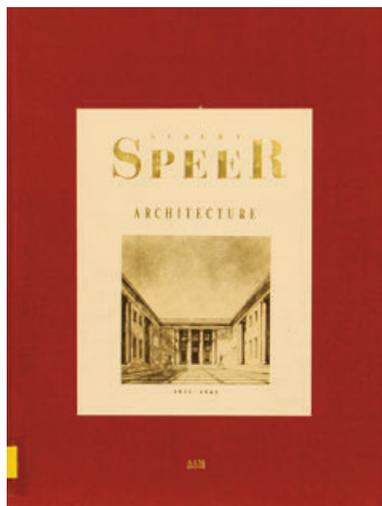


Fig. 4 *Albert Speer Architecture 1932-42.*



Fig. 5 *Die Neue Deutsche Baukunst.*

Architecture: The impact of Classical Antiquity [fig. 8], do autor Alexander Scobie, apresenta-se como uma análise às fortes influências da arquitectura clássica nos projectos nazis. São elaborados paralelismos que vão desde o urbanismo até às ordens tipológicas procurando focar de que forma Albert Speer as reinterpretou nos seus projectos, visto que a sua pretensão era rivalizar e superar a magnificência e monumentalidade das construções clássicas. O livro *Albert Speer - Le Plan de Berlin 1937-1943* [fig. 7], de Lars Olof Larsson apresenta-se como um estudo completo de todos os elementos que foram constituídos para o projecto urbano de Berlim. Inicia-se com uma análise à escala urbana das remodelações viárias e ferroviárias e termina de forma detalhada nos projectos dos edifícios monumentais a serem construídos. Ao conjunto de peças desenhadas e fotografias juntam-se textos críticos baseados em notas elaboradas pelo próprio Albert Speer e a sua equipa de projectistas.

Estas obras referidas apresentam-se como as mais relevantes para o estudo deste tema e de elevada importância na realização da dissertação que aqui se expõe. Como já referido, esta presente investigação difere, das publicações já existentes, no objectivo do estudo. Ao invés de tratar-se apenas de uma descrição e análise dos desenhos de projecto, fotos e maquetas, pretende-se focar o método e a forma como são materializadas, em arquitectura, a máquina de propaganda, de intimidação e persuasão do nazismo sobre a população. Os arquétipos clássicos, os materiais construtivos, o método organizativo e sequencial dos espaços, a escala, a monumentalidade, entre outros, apresentam-se como tradução directa dos símbolos e das situações criadas por Albert Speer e irão ser



Fig. 6 Exposição *Nova Architectura Alemã* realizada em Novembro de 1941 no Salão Das Belas Artes, Lisboa.

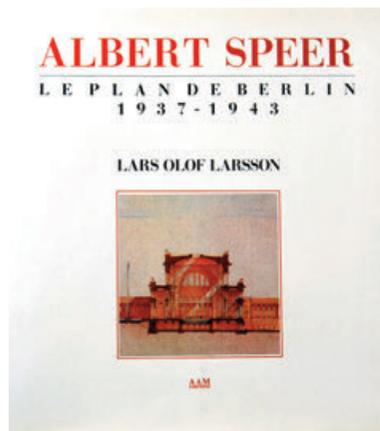


Fig. 7 Albert Speer: Le Plan de Berlin 1937-43.

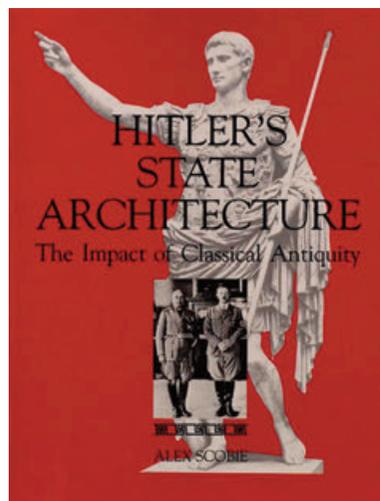


Fig. 8 Hitler's State Architecture.

focados ao longo do presente trabalho através de uma análise escrita e elaboração de diagramas interpretativos. Proporciona-se, desta forma, um novo ponto de vista sobre a arquitectura de Albert Speer e um novo contributo para o entendimento de uma produção artística em muito condenada pelas suas implicações históricas.

O trabalho surge estruturado segundo três capítulos: *Génese*, *Afirmação* e *Cristalização*. Estes incidem numa perspectiva evolutiva de acontecimentos no percurso de Albert Speer e culminam nas suas criações arquitectónicas sob o regime nazi. O primeiro retrata a influência que a tradição arquitectónica na família teve nas suas escolhas, a importância que Heinrich Tessenow representou na sua formação como arquitecto e os primeiros contactos com o partido nacional-socialista que culminam posteriormente à sua adesão. O capítulo *Afirmação* pretende mostrar a importância e o estatuto que o arquitecto vai ganhando dentro do partido com a atribuição de projectos cada vez mais relevantes. Este acontecimento irá desencadear a aproximação a Adolf Hitler e até à sua nomeação como arquitecto do III Reich foi um pequeno passo. O terceiro capítulo, *Cristalização*, surge como o expoente máximo na aplicação dos conceitos arquitectónicos nazi. São seleccionados como exemplos três projectos a diferentes escalas. O primeiro, à escala da paisagem, é a esplanada *Zeppelinfeld* situada em Nuremberga, à escala urbana, o projecto para o monumental eixo Norte-Sul da renovada cidade de Berlim e por último, a uma escala mais estritamente arquitectónica, surge o projecto para a Chancelaria de 1938.

A exposição nestas três diferentes escalas, irá permitir entender de que forma o

regime nacional-socialista inculca, através da sua representação na arquitectura, as doses de persuasão e intimidação que permitiu uma total submissão do povo alemão.

Notas

¹ Chefe nazi, um dos principais, nascido em 1897 e falecido em 1945, foi ministro da Propaganda e da Informação de Adolf Hitler e teve um papel decisivo na conversão de largas camadas do povo ao nazismo. Planeou e controlou todas as formas de expressão de uma forma rigorosa e eficaz, criando um mito pessoal em torno da figura de Hitler e instituindo os rituais de massas do partido nacional-socialista. No fim da guerra, suicidou-se. *Paul Joseph Goebbels*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Consult. 2010-03-13]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$paul-joseph-goebbels](http://www.infopedia.pt/$paul-joseph-goebbels)>.

² A título de exemplo, foi realizada, no ano de 1941, no salão das Belas Artes em Lisboa, uma exposição intitulada *Nova Arquitectura Alemã* onde foram apresentados alguns projectos então desenvolvidos na Alemanha. É de notar que Albert Speer esteve presente nesse evento.

I GÉNESE

“Muitas vezes perguntei-me se ele projectava em mim o sonho de juventude nunca realizado: tornar-se um grande arquitecto.” Albert Speer sobre Adolf Hitler.

Ao meio-dia de Domingo dia 19 Março de 1905, em Manheim, nasce Albert Speer, o mais novo de três irmãos. A mãe era originária de uma família de industriais sediados em Mainz e o pai, também Albert Speer, natural de Manheim, desenvolveu a maior parte do seu trabalho na sua cidade natal. A tradição arquitectónica na família foi uma constante. O avô, Berthold Speer, discípulo de Karl Friedrich Schinkel ¹ (1781-1841), teve alguma preponderância no panorama arquitectónico germânico com a participação no projecto para o *Reichstag* ² de Berlim [Fig. 9] assim como projectos em conjunto com o arquitecto Friedrich Von Thiersch ³ (1852-1921). A maioria da sua obra concentra-se na cidades de Dortmund e Manheim [Fig. 10] onde praticava, segundo Albert Speer, uma “arquitectura da moda”⁴ – neoclássica.



Fig. 9 Edifício do *Reichstag* em 1926.

Os primeiros anos de infância são passados numa casa apalaçada desenhada pelo pai [Fig. 11]. Casa esta onde Albert Speer e os irmãos, muito devido às regras de educação de origem burguesa, são impedidos de frequentar as divisões da casa ao mesmo tempo que os pais sendo sujeitos a usarem as zonas consideradas não sociais da casa. O mesmo sucede quanto às entradas da casa onde são forçados, por imposição dos pais, a utilizar os acessos das *traseiras*. Junto à casa encontra-se o ateliê do pai. Albert Speer



Fig. 10 Escritórios da *Rheinische Schuckert - Gesellschaft* em Mannheim.



Fig. 11 Interior da casa, em Mannheim, onde Albert Speer cresceu.

afirma de forma caracterizadora, no seu livro de memórias, que o trabalho aí desenvolvido, “não sendo influenciado pelo *Jugendstil*”⁵ [Fig. 12], traía a influência do estilo Neorenascentista. Mais tarde, teve como influência o arquitecto e urbanista Ludwig Hoffmann⁶ (1852-1932)⁷ [Fig. 13]. Sobressai desta forma uma preocupação na família em manter uma identidade e continuidade com as tradições arquitectónicas enraizadas na cultura alemã. Albert Speer frequenta desde tenra idade o ateliê procurando observar os projectos que vão sendo desenvolvidos. Desde muito cedo vai criando um olhar crítico sobre o trabalho que é realizado pelo pai. Com a sua cada vez maior presença, onde passa grande parte do seu tempo livre, Albert Speer cria com doze anos a sua primeira “obra” que é um relógio de sala que o próprio caracteriza como tendo “uma forte influência do estilo *Second Empire*”⁸, com colunas coríntias e volutas barrocas⁹.

Em 1914, com o início da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e consequentes bombardeamentos, a família Speer muda-se para Heidelberg, onde possui uma casa de campo, regressando à *terra*, como acontecia com muitas outras famílias. Este será o ambiente onde Albert Speer encontrar-se-á com ele mesmo pois o contacto com a natureza era algo que em Mannheim lhe era de todo impossível e que ele muito prezava. Neste contexto começa a praticar desporto e através deste descobre o gosto pela liderança, que mais tarde haveria de tornar-se numa das suas maiores qualidades como arquitecto chefe e Inspector-geral das Construções do III Reich. “Aos 16 anos, tornei-me líder da equipa de canoagem e participei em algumas competições. Pela primeira vez



Fig. 12 Cartaz alusivo a uma exposição da *Jugendstil*.



Fig. 13 Ludwig Hoffmann.

soube o que era a ambição. Ela levou-me a realizar performances que eu nem sabia ser capaz. Conhecia então a minha primeira paixão. A possibilidade de controlar o ritmo da equipa atraía em mim a perspectiva de ganhar estima e consideração no mundo, embora limitado, da canoagem.”¹⁰

1.1.2 Formação Arquitectónica e a Influência de Heinrich Tessenow

Albert Speer apesar do gosto pelas ciências, muito especialmente pela matemática, por imposição do pai, decide continuar a tradição familiar, optando por tornar-se arquitecto. Numa primeira tentativa candidata-se à Universidade Técnica de Berlim mas é-lhe recusada a entrada, o que não o impressiona, pois “não sabia desenhar muito bem”¹¹. Em 1923 acaba por matricular-se na Universidade de Karlsruhe [Fig. 14] muito também pela situação financeira em que a família se encontrava.

Após a derrota na Primeira Guerra Mundial, a Alemanha encontra-se numa crise económica profunda que se reflecte em vários domínios, sendo que no universo estudantil as repercussões tocam Albert Speer a vários níveis. O pós -guerra gerou um clima de desconfiança em relação a tudo o que viesse do estrangeiro e o universo académico não passou impune a esta tendência. As viagens culturais pela Europa, até então frequentes, são suspensas e o controlo a nível literário também se faz sentir para desalento de Speer que se vê cingido a conteúdos da História alemã.

Em 1924, apaziguada a crise que afectava o país, Speer transferiu-se para a prestigiada Universidade Técnica de Munique. Porém um ano mais tarde, mudou



Fig. 14 Universidade de Karlsruhe em 1825.

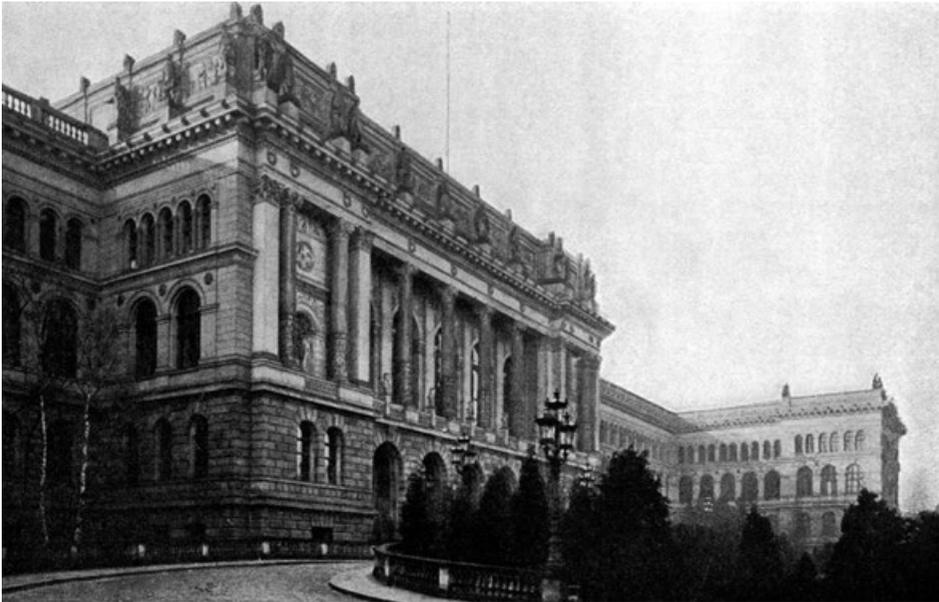


Fig. 15 Universidade Técnica de Berlim em 1895.

novamente de universidade, indo para a Universidade Técnica de Berlim [Fig. 15], onde estudou sob a supervisão de Heinrich Tessenow ¹² (1876-1950) [Fig. 16], professor por quem Speer tem grande admiração. Este incute-lhe a ideia de que “o essencial é fazer o menos possível”¹³. Sobre o professor, Albert Speer afirma que “Não é o mais moderno, mas de certa forma é. O mais moderno de todos. Parece apagado e tem, tal como eu, pouca imaginação mas apesar disso o que ele constrói possui uma profunda verdade”¹⁴.

Após ter sido aprovado em 1927, Speer torna-se assistente de Tessenow. Posição que considerou de grande privilégio. É nesta altura que tem o primeiro contacto com os ideais Nacional-Socialistas através da literatura, peças de teatro e sobretudo, através da União de Estudantes Nacional-Socialista que, com os seus princípios revolucionários e desejo de apresentar soluções para a crise em que a Alemanha se encontrava, contestava a República de Weimar ¹⁵ (1919-1933). Nesse mesmo ano, aos 22 anos, realiza o seu exame final e conclui o curso com aproveitamento brilhante. Como conclusão do seu percurso de estudante, ao invés de fazer o *Grand Tour* ¹⁶, vai acampar e fazer canoagem em Spandau – local onde futuramente acabaria por estar encarcerado mais de vinte anos – próximo da natureza que tanto prezava.

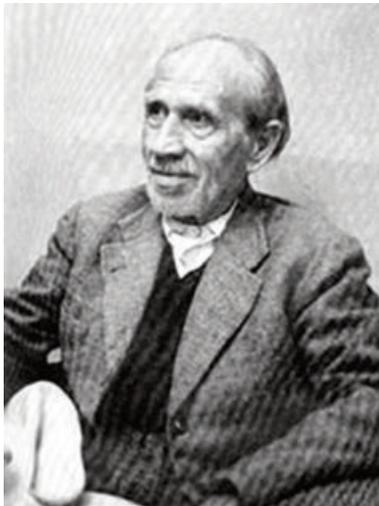


Fig. 16 Heinrich Tessenow.

Heinrich Tessenow foi, conjuntamente com Bruno Taut ¹⁷(1880-1938), Walter Gropius ¹⁸ (1883-1969) e Ludwig Mies Van Der Rohe ¹⁹ (1886-1969), uma das personagens mais importantes do panorama arquitectónico alemão durante o período da República de Weimar. Em 1907, fora um dos sócios fundadores da *Deutscher Werkbund* ²⁰ (1908)

[Fig. 18] simultaneamente com outros arquitectos díspares entre si como Hermann Muthesius ²¹(1861-1927), Hans Poelzig ²²(1869-1936), Josef Hoffmann ²³(1870-1956) e Henry Van de Velde ²⁴(1863-1957), sendo um defensor obstinado dos métodos artesanais, contra a perspectiva da industrialização generalizada, pois achava que a tecnologia seria prejudicial para a humanidade.

“O estilo vem do povo. Está na nossa natureza amar a nossa pátria. Não pode haver cultura que seja internacional.”²⁵ Esta era uma premissa artística semelhante às do movimento nazi e, em qualquer dos casos, os pontos de contacto entre ambas era constante. Isto não é de todo estranho porque, apesar de divergentes no plano ideológico, tanto as teorias Nacional-Socialistas como as de Tessenow partiam de uma base comum: a expressão e o carácter “nacional” nas suas obras.

Heinrich Tessenow, em conjunto com Hermann Muthesius e Richard Riemerschmid ²⁶(1868-1957) projecta, em 1908, a *Gartenstadt Hellerau* ²⁷, [Fig. 18] perto de Dresden, um projecto habitacional que foi o primeiro resultado tangível da influência do movimento *Garden City* ²⁸ inglês na Alemanha, com influência em inúmeros projectos modernistas por toda a Alemanha.

Leccionou na Universidade Técnica de Berlim, de 1926 a 1934, sendo então despedido pela administração nazi por ser considerado modernista. Após o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) acabaria por ser convidado pela administração russa para ocupar o cargo de director da mesma.

O resultado da aprendizagem de Speer com Tessenow, primeiro como aluno e



Fig. 17 Cartaz para a Exposição da *Deutscher Werkbund* em Colônia, 1914.



Fig. 18 *Gardenstadt Hellerau, 1913.*

depois como assistente, nos seus primeiros anos de arquitecto implicará a sua inclinação para o estilo *Sachlichkeit*²⁹. O que pode ser traduzido por “sobriedade, objectividade” e que pode aplicar-se ao próprio movimento moderno, designadamente na Alemanha.

Estas amplas bases de partida, poderiam e acabaram mesmo por conduzir Albert Speer a metas muito divergentes daquelas que lhe tinham sido transmitidas nos seus tempos de estudante - a descrição de meios transmitida por Heinrich Tessenow irá futuramente confrontar-se com a forte carga simbólica e representativa pretendida por Adolf Hitler para o III Reich.

1.2.1 Arquitecto Sem Encomendas e o Contacto Com o Nacional-Socialismo Na Universidade Técnica de Berlim

Após a conclusão dos seus estudos, Albert Speer é confrontado com o seu futuro imediato: ficar em Berlim e tentar a sua sorte como arquitecto, ou regressar a Manheim e trabalhar com o pai. Berlim era visto como sinónimo de oportunidades, e o regresso representava tornar-se como o pai e o avô, profissional competente mas no panorama provinciano da sua cidade natal. Contra a opinião do pai opta pelo desafio maior: ficar em Berlim e tornar-se professor na Universidade Técnica de Berlim onde procurará também algum trabalho paralelo como forma de completar parte do seu tempo livre. Mas a escassez de trabalho, na Alemanha, atingia os arquitectos mais jovens provocando uma profunda ansiedade a nível social e económico.

A situação tinha-se tornado tão desesperada, que em 1929, juntamente com alguns jovens arquitectos encabeçados pelo professor Josef Brix³⁰(1859-1943) [Fig. 19], propõe-se ir trabalhar como arquitecto e urbanista para o Afeganistão. Entusiasmado com a ideia, começa a desenvolver, ainda em solo alemão, alguns esboços onde pretende, através de construções simples, criar um estilo nacional próprio para aquele país. Porém, quando o contrato de trabalho é celebrado, um golpe de estado atinge Cabul e vem gorar



Fig. 19 Joseph Brix.

assim a oportunidade a que se tinha proposto. Este acontecimento não lhe deixa outra alternativa senão regressar à universidade e prosseguir a carreira de professor.

No caso de Albert Speer, em particular nos primeiros anos de professor, não há registo de que ele fosse um fervoroso adepto do Nacional-Socialismo. À época, o partido nazi era ainda de pequena dimensão, mas a grave situação em que a Alemanha se encontrava – seis milhões de desempregados e vinte milhões de pessoas com fome – fomentava o crescimento do Nacional-Socialismo. Ser *alemão era uma maldição*.

Em 1927, a maioria dos estudantes da Universidade Técnica de Berlim aprovam um estatuto que excluía alunos que não fossem arianos de pertencer a cargos directivos das associações de estudantes, o que demonstra uma aproximação aos ideais do partido nazi e posterior apoio incondicional dos alunos à associação de estudantes nazi.

Compreendendo o potencial que as universidades tinham, uma série de conferências feitas por dirigentes do partido vão-se sucedendo com o fim de estimular essa *sede de revolução*. Num dos vários discursos realizados em 1930, Albert Speer assiste a um deles, proferido por Adolf Hitler, o primeiro que realiza na Universidade Técnica de Berlim [Fig. 20]. No seu livro de memórias Speer refere que, durante esse discurso Hitler afirma ser “contra o estilo internacional porque no solo alemão é que se encontravam as raízes para a renovação”³¹. Enquanto decorria o discurso, Speer apercebe-se da enorme capacidade de Hitler em adaptar-se à plateia que tem à sua frente, o que o vai cativando de tal forma que, no final admite lembrar-se mais da atitude do



Fig. 20 Adolf Hitler em discurso.

discurso e forma da exposição do que o conteúdo da palestra: “Hitler apareceu, aclamado pelos seus partidários que eram numerosos entre os estudantes. Este entusiasmo causou-me grande impressão. Mas fiquei igualmente surpreso pela sua pessoa. (...) Nesse dia, não vestia o seu uniforme característico mas um fato de cor azulado de bom corte numa clara ascensão aos costumes burgueses. Sentia-se que ele queria dar a impressão de ser um homem racional e modesto. Aprendi mais tarde que ele sabia, de forma intuitiva ou consciente, adaptar-se ao meio em que se encontrava.”³²

Apesar do discurso ser visto como uma apresentação de novas ideias, como uma nova compreensão dos problemas que a Alemanha atravessava e as novas tarefas a realizar para o “renascer” do país, Albert Speer [Fig. 21] confessa que “ainda não estava convencido, mas também já não estava certo de nada”³³.



Fig. 21 Albert Speer.

1.2.2 Entrada no Partido e Primeiro Contacto Com Adolf Hitler



Fig. 22 Entrada no Partido de Albert Speer, 1931.

Em Janeiro de 1931, Albert Speer [Fig. 22] faz-se membro do NSDAP ³⁴, uma decisão livre segundo o próprio mas que vem ao encontro de uma característica que o partido nazi teve: inculcar na população esperança e confiança num futuro melhor.

Speer, como a maioria dos arquitectos da época, atravessava grandes dificuldades pela inexistência de trabalho. Em 1932 os salários dos professores tinham sido consideravelmente reduzidos e a permanência em Berlim começava a tornar-se insustentável para um jovem e inactivo arquitecto. Speer reconhece que a sua experiência na capital alemã foi um fracasso e o panorama é mais sombrio do que nunca. A única solução é regressar a Manheim para administrar os bens da família e reerguer o ateliê do pai. “No início de 1932, foram diminuídos os honorários dos assistentes. (...) Nenhum investimento estava previsto, a situação económica era desesperante. Três anos nesta situação tornaram-se insustentáveis. Decidimos, eu e a minha mulher, em renunciar ao cargo de assistente oferecido por Tessenow e regressar a Manheim.” ³⁵

Até então, a sua actividade profissional reduzia-se à remodelação de uma habitação para um funcionário do partido e outra, de ainda menor escala, numa

propriedade da família em Heidelberg. Este regresso à sua cidade natal é visto por ele com forte desânimo pois significava o fim de um sonho que era o de vir a ser director da Universidade Técnica de Berlim.

Com o ateliê do pai encerrado há vários anos, a situação não se perspectivava melhor do que a que havia deixado na capital. Procura criar uma equipa de projecto com arquitectos que tinham trabalhado com o pai, mas não consegue qualquer oportunidade de trabalho.

Como já referido anteriormente, esta situação que se prolongava já há alguns anos, era comum a muitos arquitectos, a qual motivava, especialmente entre os mais jovens, uma sensação de constrangimento perante o panorama presente e a falta de perspectivas futuras. Era evidente, aos olhos dos arquitectos alemães, que o governo da República de Weimar era incapaz de resolver o problema da habitação, o qual tinha adquirido, muito mais que se possa imaginar, uma grande importância social e política.

Foi neste contexto preciso, que o partido nazi conseguiu ver a importância que estava por detrás do problema da reconstrução e da planificação no pós Primeira Guerra. No capítulo da construção, dava-se a circunstância que, por um lado sucedia uma relação entre o movimento moderno e a industrialização, e por outro, os materiais ditos tradicionais – pedra e madeira principalmente – encontravam-se direccionados para uma relação mais próxima com a construção tradicional. Daqui decorre parte do êxito dos primeiros arquitectos do regime nazi - identificar os seus métodos construtivos com o povo - e o fracasso dos arquitectos modernos que acabariam por perder o apoio



Fig. 23 Manifestação das SA com a participação de Adolf Hitler



Fig. 24 Albert Speer e Adolf Hitler.

económico o que por sua vez levou ao desmoronar da Republica de Weimar.

Em Dezembro de 1932 um discurso de Hitler, quando de uma manifestação organizada pela *Kampfbund Fur Deutsche Kultur*³⁶ [Fig. 23], que visava propostas para a Alemanha e a maneira como eram transmitidas ao povo, chama a atenção de Speer, chegando ao ponto de afirmar (sobre Hitler) que “a sua força de persuasão, a magia singular da sua voz e o lado invulgar como abordava a complexidade dos nossos problemas fascinavam-me. Não conhecia nada do seu programa. Ele cativou-me mesmo antes de o perceber”³⁷ [Fig. 24]. Nesse mesmo discurso, Hitler exige o regresso às formas e concepções artísticas dos antepassados pois essa era a forma de recuperar o prestígio de outros tempos. Ataca a arte moderna e acusa os arquitectos pertencentes ao grupo *Der Ring*³⁸ como Gropius, Mies Van der Rohe e Taut de serem os causadores da perda de identidade na arquitectura germânica.

Algumas semanas depois, Speer participa num desfile das SA³⁹ pelas ruas de Heidelberg, desta vez liderado por Joseph Goebbels onde fica perturbado com a facilidade que este tinha em levar a plateia a um estado de êxtase. Este sentimento é dado a compreender no seu livro *Inside The Third Reich* ao afirmar que as paradas militares lhe proporcionavam como que uma “visão de ordem num período de caos, a impressão de energia numa atmosfera de desespero geral”.⁴⁰

Após a adesão ao partido, a primeira função de Speer dentro do partido foi liderar a NSKK⁴¹ no subúrbio de Wannsee [Fig. 25], dado ser o único militante, na cidade de Manheim, com automóvel, tornando-o responsável por transportar os



Fig. 25 Albert Speer e as NSKK.

membros do partido que se encontrassem na localidade.

Notas

¹ Arquitecto e pintor alemão, de nome completo Karl Friedrich Schinkel, nascido em 1781, em Bradenburg, e falecido em 1841, em Berlim. Estudou na Academia de Arquitectura de Berlim e trabalhou com o arquitecto Friedrich Gilly (1798-1800), um famoso arquitecto alemão da época. Entre 1802 e 1805 viaja por Itália e estuda arquitectura neste país. De regresso ao seu país instala-se como pintor e *designer* de mobiliário, mas em 1810 é contratado pelo estado e em 1815 nomeado supervisor geral das construções alemãs. A partir daqui desenvolve diversos projectos encomendados pelo Rei Frederico Guilherme III em estilo neoclássico baseado em modelos gregos. Desta época resultam os seus mais apreciados edifícios, o *Altes Museum* (Museu Antigo) (1823-30), o Corpo da Guarda (1816-18) e o *Schauspielhaus* (Teatro Real) (1821) todos na cidade de Berlim.

Schinkel interessou-se pela arquitectura da Grécia clássica em parte pela sua simbologia - a arquitectura da Grécia da liberdade política - mas também porque servia os seus propósitos de concepção racional dos edifícios. A sua obra influenciou numerosos arquitectos tendo sido o principal difusor deste estilo no Norte da Europa.

Karl Schinkel. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Consult. 2010-03-13]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$karl-schinkel](http://www.infopedia.pt/$karl-schinkel)>.

² O Reichstag foi a *Dieta* ("Parlamento") do Sacro Império Romano-Germânico até 1806. Depois transformou-se na Câmara Legislativa alemã (Parlamento) entre 1867 e 1942. Sediado em Berlim, era composto por deputados eleitos por quatro anos. Teve poderes limitados no II Reich (1871-1918), mas um papel mais preponderante com a República de Weimar (1919-1933). Subsistirá no regime nazi até 1942, ainda que de modo meramente formal. Nos nossos dias e até há bem pouco tempo, o Parlamento alemão esteve instalado em Bona, tendo regressado a Berlim após 12 anos decorridos sobre a reunificação alemã.

O facto mais conhecido na história desta instituição ocorreu na noite de 27 para 28 de Fevereiro de 1933, quando o Palácio do Reichstag foi devastado por um violento incêndio. *Incêndio do Reichstag*.

In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Consult. 2010-03-14]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$incendio-do-reichstag](http://www.infopedia.pt/$incendio-do-reichstag)>.

³ Foi um dos arquitectos mais influentes no sul da Alemanha, projectando muitos edifícios importantes, alguns num revivalismo românico, e outros num estilo clássico combinando o neoclassicismo renascentista e influências do século XIX alemão. Entre os seus trabalhos estão o Palácio de Justiça de Munique (1887-97 e 1902-5), a remodelação da Kurhaus e a Wiesbaden (1904-7), originalmente concebida por Johann Christian Zais (1770-1820) num estilo simplificado Paladino. Alguns dos seus alunos foram Paul Bonatz, Theodor Fischer, Walter Gropius, Ernst May, e Heinrich Tessenow.

⁴ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 12.

⁵ O termo *Jugendstil* designa um movimento cultural alemão, com expressão fundamentalmente no campo das artes plásticas, formado em 1880, em Munique, desenvolvendo-se em simultâneo com os estilos congéneres da Arte Nova e do *Modern-Style* (o primeiro com significativa representação em França e o segundo surgido em Inglaterra). O seu nome derivou da revista de Munique "*Jugend*" (mocidade) que era publicada, desde 1896, por Georg Hirth, traduz alguns dos princípios do movimento como o seu carácter inovador e jovem.

Procurando antes de mais estabelecer o corte com o passado imediato, dominado pelo estilo Guilhermino e pelos revivalismos historicistas de final de oitocentos, o *Jugendstil* posicionou-se como uma corrente revolucionária pela vontade de mudar não só as formas mas os meios produtivos e a própria cultura alemã, cada vez mais uniformizada e mecanizada. A sua inspiração no movimento coevo da Arte Nova francesa, revelou-se na recuperação marcadamente decorativa, ainda que estilizada, do carácter formalista e exuberante da gramática curva do barroco e da decoração vegetal do romantismo.

A origem ideológica do movimento remonta ao trabalho teórico e filosófico do inglês John Ruskin (1819-1900). Em termos formais, a influência mais directa veio de Paul Gauguin, dos Nabis e de outros pintores simbolistas bem como das formas expressivas e sinuosas de Van Gogh e de Georges Seurat.

O *Jugendstil* apresentou duas tendências principais, com desenvolvimentos geográficos específicos. Uma delas, que era também conhecida por Secessão, encontrava-se sediada em Munique e surgiu em 1882, sendo pioneira na introdução das formas Arte Nova na Alemanha. Seguiu-se o grupo de Berlim, formado em 1899, tendo como presidente Mac Liebermann.

Tal como os movimentos congéneres da Arte Nova e do *Modern Style*, o *Jugendstil* encontra as suas mais interessantes manifestações no campo da arquitectura, das artes aplicadas (mobiliário, joalharia e vidros) e das artes gráficas (gravura e ilustração).

Franz von Stuck foi o mais notável pintor deste movimento (conhecido pelos seus retratos eróticos de mulheres), destacando-se ainda o trabalho do pintor Otto Eckmann.

Na arquitectura distinguem-se o arquitecto August Endell, que trabalhou em Munique, Bruno Taut, pioneiro no uso de grandes planos envidraçados, e o belga Henry van de Velde, autor do teatro do Werkbund.

A colónia de artistas de Darmstadt, formada de 1899, reuniu alguns dos principais artistas deste movimento e possibilitou a realização da primeira *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), que incluía o planeamento urbano, a arquitectura, a escultura, a pintura e as artes aplicadas.

O *Jugendstil* representa a mais significativa contribuição dos artistas alemães para a consolidação e o desenvolvimento das chamadas artes aplicadas (ou seja, daquilo que posteriormente se designou por Design), na transição do século XIX para o período modernista.

No entanto, um aspecto menos positivo e que terá determinado por parte da historiografia da arte uma apreciação negativa deste período foi a gradual transformação das suas propostas formais e estéticas num novo academismo fácil e superficial, que rapidamente caiu num barroquismo formalista que acompanhava a produção de banais objectos industriais.

O grupo desfez-se em 1925, no entanto, o *Jugendstil* apresentaria repercussões importantes no desenvolvimento do futuro movimento expressionista do Die Brücke.

Jugendstil. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Consult. 2010-03-14]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$jugendstil](http://www.infopedia.pt/$jugendstil)>.

⁶ Emil Ernst Ludwig Hoffmann (1852 - 1932) foi um arquitecto e urbanista berlinense. Desenvolveu projectos, em Berlim, tais como o *Altes Stadthaus* e o Museu *Märkisches*.

⁷ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 15.

⁸ *Second Empire* refere-se a um estilo arquitectónico, que atinge o seu auge entre 1865 e 1880. Em França, algumas variações são, às vezes, chamadas de estilo Napoleão III. Apesar de ser um estilo distinto em si, alguns pormenores do estilo *Second Empire*, como as aduelas, têm uma relação indirecta com os estilos anteriores na moda, o estilo gótico e alguns italianos.

⁹ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 15.

¹⁰ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 17.

¹¹ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 21.

¹² Heinrich Tessenow (1876 –1950) foi um professor, arquitecto e urbanista alemão. Foi um dos arquitectos mais influentes no seu país, durante a República de Weimar. Estudou como aprendiz de carpinteiro antes de ingressar na Universidade de Leipzig. A partir de 1910, começou a traduzir a sua visão de uma arquitectura funcional ainda ligada à vertente artesanal, com base no contexto alemão. Profundamente afectado pelo caos da Primeira Guerra Mundial, defendeu que poderia resolver os problemas da habitação para pessoas de poucas posses através da criação de pequenas "cidades" orgânicas.

Tessenow estabeleceu-se como um humanista, que combinou a tradição arquitectónica da Arts & Crafts com um estilo monumental grego.

In GreatBuildings. [Em linha]. [Consult. 2010-03-13]. Disponível na www: <URL:

http://www.greatbuildings.com/architects/Heinrich_Tessenow.html>.

¹³ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 21.

¹⁴ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 21.

¹⁵ A República de Weimar corresponde a um período da História da Alemanha que decorre entre o fim do Segundo Reich alemão (1918) até à ascensão de Hitler ao poder em 1933. Iniciadas as conversações para a assinatura do Armistício em Outubro de 1918, rebentou uma revolta operária na Alemanha, que acabou por redundar num fracasso graças à divisão entre espartaquistas (defensores da instauração de um regime comunista) e sociais-democratas. Estes, aliados aos conservadores e ao exército, conseguem reprimir os espartaquistas e estabelecer uma república. O governo provisório desta, presidido por Ebert (social-democrata), elege então uma Assembleia Constituinte, encarregada de criar as instituições do novo regime republicano. A Constituição de 1919 estabelecia assim uma república federal e parlamentar, à cabeça da qual se encontrava um presidente com amplas atribuições e competências. O poder legislativo repartia-se entre duas assembleias: o *Reichstag*, eleito por sufrágio universal em cada quatro anos, com incumbência de apresentar e votar leis, para além de ter responsabilidades de governo; e o *Reichsrat*, onde se reuniam os delegados representantes dos 17 *länder* alemães.

Os nacionalistas, todavia, nunca aceitaram que um governo do centro-esquerda surgido na sequência da revolta espartaquista tivesse assumido as condições do Tratado de Versalhes (Junho de 1919). A este descontentamento juntou-se a evolução do regime parlamentar democrático e social estabelecido na Constituição tendo em vista um regime presidencial. Entre 1925 e 1934, esteve à cabeça deste o marechal Hindenburg.

A crise económica surgida em 1929 desencadeará, porém, a derrocada da República de Weimar, tal era o descontentamento popular perante a situação de miséria e a impotência governativa em resolver a situação. Os nacionais-socialistas, agrupados em torno de Hitler desde a criação do seu partido em 1920 e em contínuo crescimento, saíram favorecidos com a crise.

Com as estruturas económicas debilitadas e os problemas políticos e sociais a agravarem-se dia-a-dia, bem como a pressão resultante do crescimento eleitoral dos nacional-socialistas de Hitler, Hindenburg encarrega-o de formar um novo governo. Alcançado o poder, não demorará mais de seis meses para Hitler deitar por terra as bases democráticas da República de Weimar, que agoniza então, e acaba por cair perante a instauração de um regime ditatorial na Alemanha.

República de Weimar. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Consult. 2010-03-15]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$republica-de-weimar](http://www.infopedia.pt/$republica-de-weimar)>.

¹⁶ *Grand Tour* era o nome dado a uma tradicional viagem pela Europa, feita principalmente por jovens de classe média ou alta. O costume floresceu desde 1600 e costumava estar sempre associado a um determinado itinerário. A tradição ainda continuou depois que as viagens por comboio e navio a vapor facilitaram os deslocamentos. O valor do *Grand Tour*, acreditava-se, estava na exposição tanto ao legado cultural da Antiguidade Clássica e do Renascimento, quanto à sociedade aristocrática e chique do continente europeu. Além disso, era a única oportunidade existente de se ver certas obras de arte, e, possivelmente, a única oportunidade de se ouvir certas peças musicais. Um *Grand Tour* podia durar de alguns meses até alguns anos. Era comum ser realizada em companhia de algum guia conhecedor, ou de um tutor.

¹⁷ Bruno Taut (1880 - 1938), foi um arquitecto alemão, urbanista e teórico no período de Weimar. Taut é mais conhecido por seu trabalho teórico, e por um conjunto de edifícios de exposições. O projecto mais conhecido é o pavilhão de vidro na Exposição da Deutscher Werkbund em Colónia (1914). Os seus esboços para “Alpine Architecture” (1917) são obra de um visionário. Bruno Taut é classificado de diversas formas como um modernista e um expressionista. Esta reputação não reflecte o extenso trabalho desenvolvido por Taut no capítulo da habitação social. Grande parte dos seus escritos, em alemão, continuam não traduzidos.

¹⁸ Arquitecto alemão nascido a 18 de Maio de 1883, em Berlim. Estudou arquitectura em Munique e Berlim. Antes da Primeira Guerra Mundial fez alguns projectos de edifícios e, a convite de entidades oficiais da cidade de Weimar, abriu a escola Bauhaus em 1919. Através desta escola veiculou as suas ideias sobre design. A teoria mais significativa era a de que qualquer projecto de design deveria ser estudado tendo em vista a funcionalidade do objecto (que tanto poderia ser um edifício como uma peça de roupa), as suas necessidades, e levando em consideração todas as técnicas modernas e todos os materiais de construção. Para obter esse resultado, o primeiro passo seria o de colocar de lado todas as formas pré-estabelecidas e estilos já existentes. Convidou os melhores artistas e arquitectos da época para integrarem o corpo docente da escola. Entre eles encontravam-se Paul Klee, Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy, Marcel Breuer e Josef Albers. Gropius deixou a escola em 1928. Exilou-se em Inglaterra e depois nos Estados Unidos aquando da ascensão do regime nazi, que dissolvera a Bauhaus em 1933. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Consult. 2010-03-15]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$walter-gropius](http://www.infopedia.pt/$walter-gropius)>.

¹⁹ Arquitecto alemão, Ludwig Mies van der Rohe nasceu em 1886, em Aachen, na Alemanha, e faleceu em 1969. Estudou durante dois anos na escola de comércio, trabalhando posteriormente como desenhador de estuques. Desloca-se mais tarde para Berlim, onde trabalhou com o arquitecto Bruno Paul e, a partir de 1908, com o arquitecto Peter Behrens, em cujo atelier conheceu Gropius e Le Corbusier. Em 1911 deixa o estúdio de Behrens, desenvolvendo individualmente alguns projectos, como o da Embaixada

Alemã em Petersburgo ou o do arranha-céus na San Friedrichstrasse, em Berlim.

Esteve ligado ao movimento expressionista alemão "Novembergruppe" desde 1922, período em que realiza o Monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo.

Em 1926 torna-se vice presidente do Werkbund e, no ano seguinte, organiza a exposição do Weissenhof, em Estugarda, actividade que foi determinante para o convite formulado para o desenho do pavilhão Alemão na Exposição Internacional de Barcelona de 1929. Neste edifício condensa a sua pesquisa sobre a planta livre, valorizando as qualidades de continuidade e fluidez espacial, obtidas pela articulação de planos associados a uma materialidade acentuada pela oposição entre os valores de encerramento e de transparência.

A casa Tugendhat, construída em 1930 em Brno, na Checoslováquia, representa a concretização dos conceitos arquitectónicos contidos no pavilhão de Barcelona num programa de habitação unifamiliar.

Em 1930, num momento em que acumula grande prestígio profissional, assume o cargo de director da escola Bauhaus. Vê, no entanto, a seu trabalho altamente condicionado pelas pressões provocadas pela situação política da Alemanha que tornam difícil a sobrevivência da escola. A mudança das instalações para Berlim, em 1932, não evitou o seu encerramento definitivo um ano depois.

Mies van der Rohe. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Consult. 2010-03-15]. Disponível na [www:<URL:http://www.infopedia.pt/\\$mies-van-der-rohe>](http://www.infopedia.pt/$mies-van-der-rohe).

²⁰ O Deutscher Werkbund foi uma organização cultural alemã fundada em 1907 por um conjunto de artistas e de personalidades do meio industrial e produtivo, lideradas pelo arquitecto Muthesius, e motivadas pela consciência da necessidade de criação de um novo repertório figurativo para os produtos industriais.

Pretendia enobrecer o trabalho artesão, relacionando-o com a arte e a indústria, incluindo a resolução do problema da qualidade da produção industrial, balizada entre a utilidade e a beleza.

Estas questões da relação entre o funcional e o emocional no objecto de consumo estavam já presentes no movimento Arts and Crafts que se desenvolveu em Inglaterra. O Deutscher Werkbund difere deste, no entanto, pela oposição à produção artesanal, preferindo a claramente o fabrico industrial.

Integraram o Werkbund muitos dos mais importantes arquitectos e artistas contemporâneos, que estenderam a sua influência a toda a produção artística europeia. Alguns conceitos que integraram o pensamento do movimento moderno foram desenvolvidos neste contexto: tipificação, funcionalidade e relação entre produção e cultura. Foi marcante para a formação da nova geração de arquitectos alemães, como Walter Gropius, Mies van der Rohe e Taut, estabelecendo a ponte com a geração precedente: Van de Velde e Peter Behrens.

O Werkbund não foi um movimento cultural nem apresentou coerência. Pelo contrário, coexistiram sempre figuras diversas que

manifestavam tendências estéticas por vezes antagónicas, derivadas de poéticas ora mais expressionistas ora mais racionalistas.

O Congresso de Colónia de 1914 condensa as discussões entre duas facções: a que apoiava a estandardização e a tipificação, centrada em torno da figura de Muthesius, e a que defendia a individualidade criadora e a liberdade do projecto, como Van de Velde.

O trabalho desta organização incluía várias manifestações, como publicações, congressos, concursos ou exposições, de que se destacam a exposição do Weissenhof em Estugarda, em 1927. Em 1934 foi dissolvida pelo movimento Nazi.

Deutscher Werkbund. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Consult. 2010-03-15]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$deutscher-werkbund](http://www.infopedia.pt/$deutscher-werkbund)>.

²¹ Inicialmente estudou Filosofia e Arte, em Weimar, mudando depois para Arquitectura na "Technische Hochschule Charlottenburg". Enquanto estudava, colaborava também no atelier de Paul Wallot. Após concluir os estudos, foi mandado para Tóquio, onde planeou e executou o seu primeiro projecto, uma igreja protestante alemã. Hermann Muthesius era um entusiasta da arquitectura doméstica inglesa na qual baseava os seus projectos, tendo mesmo publicado um livro sobre o assunto: *Das Englische Haus*, que influenciou a arquitectura tanto na Alemanha como em Inglaterra.

O fascínio de Muthesius prendia-se na simplicidade e utilidade deste tipo de arquitectura e nos seus artefactos.

O arquiteto foi também um dos membros fundadores do Deutscher Werkbund, em 1907, defendendo o desenvolvimento da industrialização e estandardização da arquitectura.

Em 1886, o governo prussiano enviou Muthesius como adido diplomático para Inglaterra, onde permaneceu seis anos. A sua missão era espionar as razões do sucesso do design britânico, em especial, visitando as oficinas do movimento Arts and Crafts.

Nas Ilhas Britânicas defendia-se a qualidade da produção artesanal, mas Muthesius entendia que os ganhos de produção seriam maiores se se aplicassem esses mesmos critérios estéticos subordinados a uma estrita produção industrializada, confiando, obviamente, na utilização da máquina.

²² Hans Poelzig formou-se em arquitectura na Technische Hochschule de Berlim-Charlottenburg, onde mais tarde leccionou como professor. Em 1899, mudou-se para Peolzig Breslau, onde deu aulas na Academia até assumir a função de director. No final da Primeira Guerra Mundial, tornou-se intimamente associado ao movimento geral artístico do expressionismo. Como vice-presidente da Werkbund, depois da guerra, contribuiu com projectos residenciais e comerciais para a reconstrução da Alemanha.

²³ Arquitecto austríaco nascido em 1870, em Pirnitz, actual República Checa, e falecido em 1956, em Viena. Estudou na Academia de Belas artes de Viena e foi discípulo de Otto Wagner, o principal mentor da arquitectura Arte Nova na Áustria. Foi um dos fundadores do movimento "secessão vienense", um grupo de artistas e arquitectos revolucionários que, apesar

de influenciados pelo movimento da Arte Nova, tinha uma posição mais modernista que Josef Hoffmann.

Entre 1899 e 1936 foi professor na Escola de Artes aplicadas de Viena e em 1903 funda um conjunto de oficinas para a produção de artesanato que se tornaram mundialmente famosos.

Hoffmann ficou conhecido com quatro moradias que concebeu em 1901 de volumes cúbicos e de contraste branco e negro, mas a sua obra prima foi o palácio Stoclet em Bruxelas (1905-1911) - residência de um importante banqueiro da época, que apesar de conter elementos decorativos típicos do estilo da "secessão vienense", aponta já caminho para as vanguardas modernistas das gerações vindouras.

Após a Primeira Guerra Mundial, Hoffmann foi nomeado arquitecto municipal de Viena e dedicou-se à concepção de habitações de baixo custo para operários.

Josef Hoffmann. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Consult. 2010-03-15]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$josef-hoffmann](http://www.infopedia.pt/$josef-hoffmann)>.

²⁴ Arquitecto belga, Henry Clemens van de Velde nasceu em 1863, em Antuérpia. Estudou pintura na Academia de Belas-Artes de Antuérpia, desde 1880, e, em 1884, deslocou-se para Paris para estudar com Carolos Duran. O seu primeiro trabalho como arquitecto foi o projecto da sua própria casa, construída próximo de Bruxelas em 1895. Tornou-se conhecido com a remodelação interior do Museu Folkwang, em Hagen, realizada entre 1897 e 1902, no qual recorreu a uma gramática próxima do movimento da Arte Nova, baseada em formas orgânicas e curvilíneas, de que se destaca a escadaria principal. Uma das obras marcantes do período de maturidade do artista, foi o edifício da Academia das Belas-Artes de Weimar, projectado entre 1904 e 1911. Na fachada do edifício, estruturada pelas janelas das salas de desenho, de grande dimensão, destaca-se o pormenor compositivo do remate superior do volume e da solução de continuidade entre o plano da fachada e o telhado através da quebra das janelas.

A partir de 1917, ano em que se instalou na Suíça, Van de Velde iniciou um período de inúmeras viagens e deslocações por toda a Europa. Em 1921, foi viver para a Holanda (onde projecta o *Rijksmuseum de Otterlo*), depois estabeleceu-se em Bruxelas e, em 1947, retorna à Suíça.

Marcantes projectos de teatros que realizou: o anteprojecto do teatro dos Campos Elísios em Paris (que passou para Perret) e do Deutscher Werkbund; foi o responsável pelo projecto do teatro da Exposição do *Deutscher Werkbund*, um edifício com formas curvas que exploram as qualidades figurativas dos volumes e das formas.

Van de Velde foi também autor de peças de mobiliário, em estilo Arte Nova, tendo fundado em 1898 uma empresa para a sua produção e comercialização.

Desenvolveu também uma importante actividade teórica e pedagógica, assumindo um papel fundamental na consolidação da

linguagem modernista e na sua transmissão à nova geração de arquitectos ligados. Em 1901, tornou-se consultor de arte em Weimar, sendo, a partir de 1904, director da Academia das Belas-Artes de Weimar, onde recupera o espírito das Arts and Crafts inglesas, centrado na figura de William Morris. Enquanto membro da associação alemã Deutscher Werkbund protagonizou a famosa polémica que, no Congresso de Colónia de 1914, opôs o ideal da produção artesanal ao modelo da produção industrial tipificada, defendida por Muthesius.

Foi director do Instituto Superior de Arquitectura e de Artes Decorativas de Bruxelas, desde 1935 e ensinou na universidade de Gant entre 1925 e 1936.

Henry van de Velde. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Consult. 2010-03-15]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$henry-van-de-velde](http://www.infopedia.pt/$henry-van-de-velde)>.

²⁵ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 26.

²⁶ Designer alemão, arquitecto e pintor. Filho de um fabricante de têxteis, estudou pintura na Academia de Arte do Estado, em Munique (1888-90). Em 1895, Riemerschmid, projectou o seu primeiro mobiliário em estilo neo-gótico para o seu apartamento em *Hildegardstraße*, Munique. Em 1897, exibiu pinturas e mobiliário na Feira Internacional *Kunstaustellung Glaspalast* realizada em Munique. Em 1898 Riemerschmid foi contratado para desenhar uma sala de música para o fabricante de pianos de Munique J. Mayer & Co., sendo exposto na *Deutsche Kunstausstellung*, em Dresden. Em 1907, Riemerschmid foi um dos membros fundadores da Deutscher Werkbund, em Munique, criado para promover o design alemão, muitos de seus ideais foram mais tarde retomados pela Bauhaus.

²⁷ De acordo com um plano de desenvolvimento pelos arquitectos Richard Riemerschmid, Hermann Muthesius e Heinrich Hermann e construída no anos de 1908 a 1913, este foi o primeiro projecto alemão baseado no movimento *City Garden*. Seu nome é derivado da área de paisagem adjacente ao quadrante sul.

²⁸ A cidade jardim é um modelo de cidade concebido por Ebenezer Howard, no final do século XIX, que consiste numa comunidade autónoma circundada por uma cintura verde, num meio-termo entre campo e cidade. A ideia era aproveitar as vantagens do campo eliminando as desvantagens da grande cidade. A noção de cidade jardim foi primeiro apresentada através do livro *To-morrow a Peaceful Path to Real Reform* (1898), mais tarde revisto e editado como *Garden Cities of Tomorrow*, em 1902. Em 1899 foi fundada a *Garden Cities Association* cujo objectivo foi o de divulgar o modelo e efectuar a sua construção.

²⁹ Nova Objectividade. Desenvolvida na Alemanha a partir de 1923, esta corrente influenciou e integrou, para além da pintura e da escultura, a arquitectura, a fotografia e a literatura.

A Nova Objectividade (*Neue Sachlichkeit*) apresenta-se contrária aos valores plásticos propostos pela agonizante estética expressionista e volta-se para a ordem e para o realismo, procurando interpretar objectivamente (sem a carga emotiva e a explosão sentimental do expressionismo) a realidade social da época. Foi herdeira do movimento alemão *Neue Sezession* e revela características próximas da corrente italiana Pintura Metafísica.

O seu interesse positivista pela tecnologia e pela produção industrial bem como a atenção especial dada aos fenómenos sociológicos foram fortemente influenciados pelo clima cultural e pelo desenvolvimento económico do pós-guerra, crença positivista na tecnologia e na produção industrial.

No campo das artes plásticas distinguem-se duas orientações com caracteres específicos: uma, protagonizada por George Grosz e Otto Dix, que abordavam uma temática ligada à representação da sociedade alemã contemporânea, dando grande ênfase à crítica social e política e assumiam um forte sentido satírico; outra, mais verista e clássica, apresentava qualidades que a aproximavam da tradição naturalista e era representada pelos pintores Alexander Kanoldt, Carlo Mense e Georg Schrimpf. Grande parte das pinturas destes artistas apresentam temáticas ligadas à vida quotidiana, integrando figuras monumentais e esculturais, inseridas em paisagens urbanas depressivas.

Nova Objectividade. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Consult. 2010-03-15]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$nova-objectividade](http://www.infopedia.pt/$nova-objectividade)>.

³⁰ Josef Brix trabalhou como urbanista em Altona, onde, junto com o arquitecto Emil Brandt, projectou o Altona Town Hall que foi concluído em 1898. Em 1904 é nomeado professor de planeamento urbano na Universidade Técnica de Berlim, onde uma cadeira deste tipo é leccionada pela primeira vez na Alemanha. No ano seguinte, em parceria com Felix Genzmer, desenvolve conceitos para o planeamento urbano de Berlim e dos seus arredores definindo as suas normas. Um exemplo particular é o planeamento para o jardim *Frohnau*, hoje um bairro de Berlim, na periferia norte, construído entre 1908 e 1910.

Josef Brix foi agraciado, em 1918, com o título de Vice-Reitor da Universidade. Também foi membro da Academia Prussiana de Arquitectura.

³¹ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 26.

³² Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 28.

³³ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 27.

³⁴ Sigla de *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*. Partido Nacional Socialista Alemão dos Trabalhadores. Foi um partido político que chegou ao poder na Alemanha por Adolf Hitler em 1933. O termo Nazi é uma contracção da palavra alemã (NA)tionalso(ZI)alist (Nacional Socialista), reflectindo a ideologia do NSDAP. O partido estabeleceu o Terceiro Reich após ter sido democraticamente eleito para liderar o governo alemão em 1933.

O NSDAP foi a única força política na Alemanha Nazi desde a queda da República de Weimar em 1933, até o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945. O partido adoptou, dentre os seus símbolos, a suástica, e uma saudação a Hitler, inspirada na saudação romana.

³⁵ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 34.

³⁶ Liga popular combatente pela cultura Alemã. Foi uma organização formada por "patrióticos" e pelo NSDAP alemão, em 1920. Formada pelos militantes do partido e pelas SA. O seu líder militar foi Hermann Kriebel e o seu líder político foi Adolf Hitler.

A liga foi criada em Setembro de 1923 em Nuremberga, onde Hitler participou, juntamente com outros nacionalistas, nas celebrações do *Dia Alemão*, que marcou o aniversário da vitória da Prússia sobre a França, em 1870. O objectivo foi o de consolidar e racionalizar as suas agendas e também preparar-se para tirar vantagem da separação entre a Baviera e o governo central.

Foi a esta liga que liderou, em 1923, o *Putsch* que ocorreu em Munique e pretendia tomar o poder na Alemanha.

³⁷ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 30.

³⁸ *Der Ring* foi uma corrente arquitectónica fundada em 1926, em Berlim. Ela emergiu da arquitectura expressionista, com uma vertente funcionalista. *Der Ring* foi um grupo de jovens arquitectos, formados com o objectivo de promover a arquitectura modernista. Tomou uma posição contra a arquitectura predominantemente historicista da época.

Com a ascensão do nacional-socialismo o movimento *Der Ring* foi dissolvido em 1933.

³⁹ Tropas de ataque do partido nacional-socialista. Esta funcionava como uma organização paramilitar do Partido Nazista. Ela desempenhou um papel fundamental na ascensão de Adolf Hitler ao poder na década de 1920 e 1930. Muitas vezes chamados de "camisas pardas" pela cor dos seus uniformes, o que os distinguiu da Schutzstaffel (SS), que usavam

uniformes preto e castanho.

A SA foi também o primeiro grupo paramilitar nazista a desenvolver pseudo-títulos militares para condecorar os seus membros. A SA foi muito importante para a ascensão de Adolf Hitler ao poder; mas após ter assumido o controlo da Alemanha, em 1933, foi efectivamente substituída pela SS, após a Noite das Facas Longas.

⁴⁰ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 31.

⁴¹ O *Nationalsozialistische Kraftfahrkorps* (Corpo de Transporte Automóvel Nacional Socialista) foi uma organização paramilitar do NSDAP. O grupo foi criado com o objectivo de substituir o *Nationalsozialistischen Automobilkorps* controlado pela SA. O NSKK era composto por motoristas, mecânicos e motociclistas e esteve sob a liderança de Adolf Hühnlein e após sua morte, por Erwin Kraus. O objectivo primário do NSKK era treinar os seus membros com habilidades de condução e também deixá-los aptos à execução de tarefas de manutenção de automóveis e motos. Para ser membro era necessário estar dentro dos padrões das qualidades arianas, não era necessário ter carteira de condução e portanto, o treino deveria suprimir qualquer inexperiência.

2 AFIRMAÇÃO

“Sentia-me o arquitecto de Hitler. Os acontecimentos da vida política nada tinham a ver comigo: apenas fornecia-lhes cenários impressionantes.” Albert Speer.

2.1.1 Primeira Encomenda do Partido e a Transformação do Ministério da Propaganda

Quando o partido nacional-socialista era ainda uma pequena organização a nível nacional, Albert Speer foi encarregue da reconstrução da sede do partido na pequena localidade de Beyme, a sua primeira obra.

Porém, logo em 1932, apesar de manter-se a situação de crise na encomenda de arquitectura é-lhe atribuído o projecto de uma nova delegação na imponente *Voß Straße*, muito próximo da sua futura Chancelaria. Nesse mesmo ano, com o aproximar das eleições para o *Reichstag* e com a “até agora pouco gloriosa carreira de arquitecto”¹, Speer muda-se pela segunda vez para Berlim com o intuito de ajudar o êxito do partido, na capital, um jovem chefe do partido, Karl Hanke² (1903-1945) [Fig. 26], encomenda-lhe um projecto que consistia simplesmente em transformar o interior de uma sumptuosa *villa*, situada na *Grunewald*, que viria a ser utilizada por Goebbels. O interesse deste projecto reside no facto de que essa *villa* seria inaugurada, alguns dias depois pelo próprio Adolf Hitler e acabaria por ser do seu agrado, sendo nesse momento que o nome de Albert Speer começará a emergir no interior do partido.



Fig. 26 Karl Hanke.

Após a derrota nas eleições de Novembro de 1932³, Speer regressa à tranquilidade de Manheim, onde a sua actividade como arquitecto continuará a ser

pouca. Decide concorrer a alguns concursos de arquitectura mas os seus projectos ficam-se, na melhor situação, por um terceiro lugar. A recuperação de uma habitação de família e uma loja de comércio “sabem a pouco” para um arquitecto cheio de ideias e com imensa vontade de trabalhar. A par desta situação, o seu interesse pela política cresce e isso reflecte-se no seu papel no seio do partido: é promovido à secção motorizada das SS⁴ e passa a ser um frequentador assíduo dos comícios partidários. Em Janeiro de 1933, surge um momento decisivo para o partido: o presidente Paul Von Hindenburg⁵ (1847-1934) nomeia Adolf Hitler como *Chanceler* da Alemanha o que significará, a longo prazo, para Speer, oportunidades de trabalho, o que é corroborado no seu livro de memórias: “Aos 28 anos e após anos de esforço, estava impaciente em agir. Para poder construir algo de grande, teria vendido, como *Fausto*, a minha alma. Tinha encontrado o meu *Méfito*.”⁶

Albert Speer é contactado novamente por Karl Hanke em Março de 1933 para realizar mais alguns projectos na capital e, a partir desse momento, iniciará uma nova fase na sua vida profissional. Speer apresenta-se em Berlim, onde Hanke tinha marcado uma reunião com o então Ministro da Propaganda Joseph Goebbels. Desta reunião é pedido a Speer que transforme o Palácio Leopold na Wilhelmplatz [Fig. 27], no novo Ministério da Propaganda e que, já anteriormente, tinha sido recuperado por Karl Friedrich Schinkel. O projecto apresentado era conservador, respeitando ao máximo a intervenção do arquitecto neoclássico, sendo que, noutra fase do projecto, Albert Speer



Fig. 27 Wilhelmshafen, onde é possível avistar o Palácio Leopold à direita e a antiga Chancelaria à esquerda, 1906.

também desenhou as mobílias dos gabinetes de trabalho. A adaptação deste palácio a ministério é o primeiro sinal do papel da arquitectura para a imagem do novo governo Alemão.

2.1.2 Decoração da Manifestação de Maio de 1933

Sob o eufemismo da *Fest der Arbeit*⁷, Adolf Hitler pretendia reunir no primeiro de Maio de 1933 um milhão de pessoas num lugar imenso: o aeroporto da capital, Tempelhof. O problema inicial centrava-se na dimensão do recinto com perto de um km², que ocupado na sua totalidade assemelhava-se a um “mar de cabeças”. E a este conceito Albert Speer, após ter-se inteirado do projecto proposto e ser da opinião de que poderia fazer melhor, irá contrapor um complemento facilmente compreensível para a tribuna presidencial: “um barco que abandona o porto e começa a sua viagem”⁸.

Num extremo do recinto de Tempelhof, Speer desenha então uma enorme bancada de madeira com cem metros de comprimento e dez de altura. Atrás desta, três conjuntos de três bandeiras assemelhavam-se a velas de um barco. O estandarte central com cerca de trinta metros de altura, apresentava a bandeira com o emblema imperial com as suas cores negra, vermelha e branca e as duas laterais a bandeira nazi, vermelha com o seu círculo branco e a suástica negra. A dimensão enorme deste conjunto central era realçada por dois conjuntos de três bandeiras também, com as mesmas representações [Fig. 28].

Esta mesma bancada estava escalonada para que a zona central fosse mais alta



Fig. 28 Primeiro de Maio de 1933 na esplanada de Tempelhof. Vista diurna.

do que as laterais. Este espaço principal era ocupado pelos convidados de honra, por Hitler e sobretudo pelo presidente do Reich Hindenburg que se encontrava numa posição mais elevada do que os restantes. Este exercício de focalização, de convergência do espaço para um ponto será uma constante na arquitectura de Albert Speer. Mais tarde, centrado apenas na figura de Hitler.

Esta manifestação de Tempelhof evidencia a intenção e simbologia que o governo alemão atribuiu a este acontecimento: a enorme força que emana da união do povo alemão, as possibilidades de acção que se abrem quando o povo está unido. Esta será uma das maiores preocupações de Albert Speer, ou seja, habilitar espaços de grandes dimensões e recriar o sentimento, supostamente esquecido, da união entre compatriotas, induzindo a confiança plena no timoneiro deste “barco”, Adolf Hitler.

Examinando em detalhe a origem da “força” que emanava da composição da proposta, surge uma contestação fundamental: o regime nazi viveu num mundo de símbolos e a sua análise permite, em parte, compreender a arquitectura de Albert Speer. No caso da manifestação de Maio de 1933 a base de toda a composição do recinto é o número três. São 3 grupos de estandartes que encimam a tribuna e esta por sua vez tem também três zonas bem diferenciadas. O perímetro do recinto de Tempelhof estava definido através de uma sucessão de elementos formados por três estandartes de tamanho muito inferior aos da tribuna.

O impacto do recinto e manifestação é corroborado por um dos convidados, o embaixador francês em Berlim, André François Poncet ⁹ (1887-1978) que descreveu assim

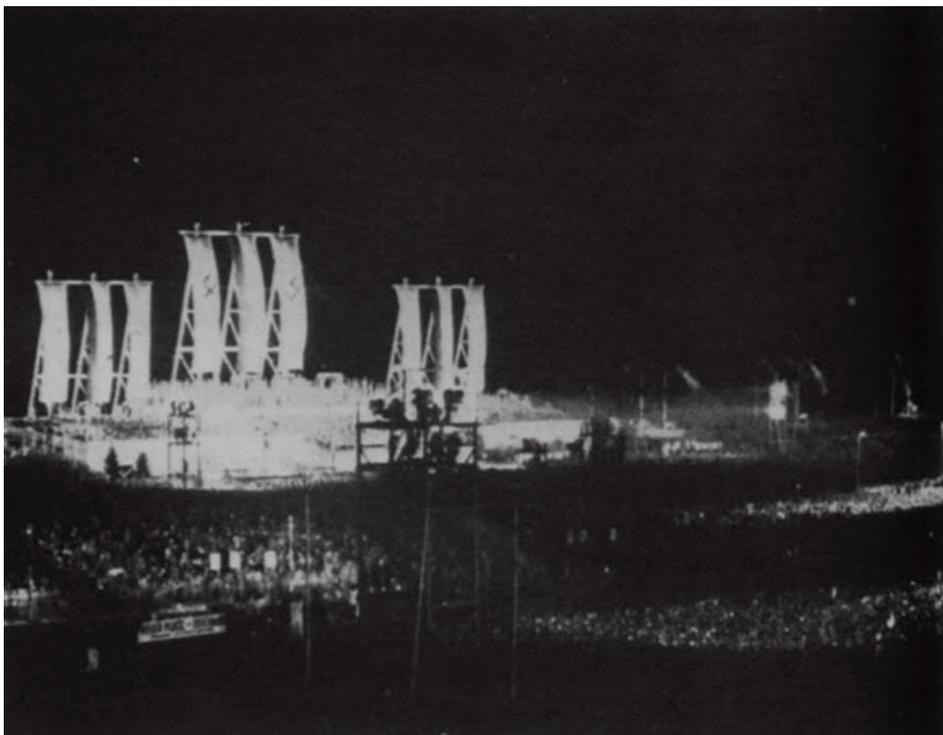


Fig. 29 Primeiro de Maio de 1933 na esplanada de Tempelhof. Vista nocturna.

a cerimónia: “ao entardecer largas colunas de militantes percorrem as ruas de Berlim de forma ordenada e a passo; levam-se estandartes, as músicas militares ressoam acompanhadas de pífaros. Esta é a imagem da multidão que caminha até ao local da reunião, faz pensar na entrada das corporações dos Mestres Cantores. Cada um ocupa o lugar que lhe é destinado no vasto recinto, um mar ondulante de bandeiras vermelhas que formam o fundo do cenário. Como proa de um barco está a tribuna, portadora de numerosos microfones, e aos seus pés vem bater a onda da massa: as filas de unidades da Reichswehr e atrás delas um milhão de pessoas. As SA e as SS velam pela ordem do gigantesco encontro até que chega a noite. Os projectores iluminam-se colocados em intervalos tão grandes para que se abram zonas de obscuridade entre os seus círculos de luz. Um mar humano de onde emerge aqui e ali nos raios de luz os grupos em movimento... É uma imagem extraordinária a desta multidão, movida por um sopro como ondas que vêm na luz e se vêem na obscuridade.”¹⁰ [Fig. 29]

Umhas semanas após as celebrações do primeiro de Maio e após Speer ter sido promovido a consultor das questões técnicas e artísticas para desfiles do partido, o ministro da propaganda Joseph Goebbels instala-se no domicílio oficial. Albert Speer é encarregado de remodelar o seu interior um pouco à semelhança do que tinha feito, meses antes, no ministério da propaganda. Propõe, na decoração da residência, umas aguarelas de Emil Nolde¹¹ (1867-1956) que embora Joseph Goebbels gostasse, foram de imediato criticadas por Hitler que afirmava que: “isto não é pintura!”¹² Albert Speer afirma no seu livro de memórias: “Mesmo eu, tão familiarizado com as coisas da arte

moderna, tinha aceite, sem protestar, o veredicto de Hitler.”¹³ Este trabalho não teve grande importância, a não ser pelo seu prazo de execução ter sido bastante curto (dois meses) e pelo facto do próprio Führer não acreditar que fosse possível realizar a obra num espaço de tempo tão curto.

Por isso não admira que, nesse mesmo ano de 1933, Albert Speer é contratado, já com o conhecimento de Hitler, para a organização do primeiro congresso do partido em Nuremberga, executada nos mesmos moldes que a manifestação do mês de Maio. No Outono, é chamado pelo próprio Chanceler para ajudar Paul Ludwig Troost¹⁴ (1878-1934) a redesenhar a residência na chancelaria do Reich visto ser “um arquitecto que tinha cumprido os prazos”¹⁵ nos projectos de Tempelhof e Nuremberga. Speer caracteriza a habitação como estando muito degradada e onde existiam imitações a vários níveis, tais como portas pintadas a imitar madeira e vasos de ferro pintados a simular mármore. Hitler chega a comentar com ao arquitecto: “Veja a decadência da velha república. Está num ponto em que nem podemos mostrar a um estrangeiro a casa do chanceler do Reich. Tenho vergonha de receber aqui alguém.”¹⁶

Após estes projectos, a presença de Speer no círculo próximo de Hitler vai tomando forma e começa a participar de forma regular nas reuniões do partido. Hitler interessa-se pela sua vida privada: origens, a carreira de arquitecto, as obras do pai e do avô e diz-lhe que está à procura de um jovem arquitecto capaz de realizar os seus sonhos e projectos para a nova Alemanha.

A celebração do primeiro de Maio de 1933, a primeira grande concretização

nazi, foi um passo determinante na ascensão de Speer. Após sair vitorioso desta prova a *grande aventura* tinha começado.

2.2.1 Hitler Como Empregador e Catalisador

No seu livro de memórias, Albert Speer afirma ter ficado impressionado com a sua rápida ascensão e maiores regalias dentro do partido, aliás Hitler tinha deixado claro que no dia em que morresse Speer tinha as qualidades necessárias para ser seu sucessor. “Se Hitler teve algum amigo, eu certamente estava entre os seus mais próximos.”¹⁷

A pedido do Chanceler, o primeiro escritório de Speer foi um ateliê de pintura que alugou próximo da chancelaria, mas propriamente na *Unter Den Linden*¹⁸ [Fig. 30]. A actividade absorvia-o: “Tinha renunciado ao único interesse verdadeiro da minha vida, a minha família. Atraído por Hitler que mantinha-me sob o seu comando, estava possuído pelo trabalho”.¹⁹



Fig. 30 *Unter Den Linden.*

Hitler entregava-lhe ocasionalmente alguns trabalhos para serem realizados em curtos espaços de tempo e apreciava-lhe o seu desempenho [Fig. 31]. Uma dessas encomendas foi o gabinete de trabalho de Hitler na própria Chancelaria. O gabinete com cerca de 60m² era considerado pequeno para o chanceler, onde este dizia apenas servir para um dos seus colaboradores. Por isso solicita a Speer que remodele uma grande sala existente no palácio que se encontrava orientada para um jardim.

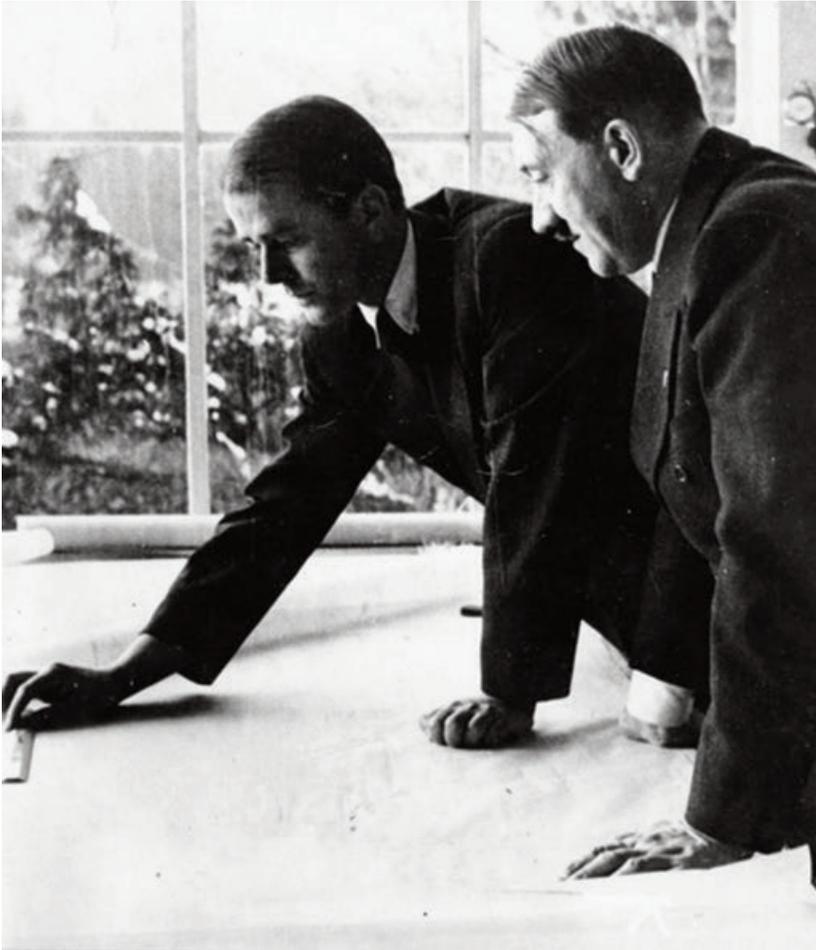


Fig. 31 Albert Speer e Adolf Hiltler.

No mesmo edifício é-lhe pedido para acrescentar uma varanda ao edifício que era utilizada por Hitler para apresentar-se em público. A presença da varanda, para o *Führer*, era crucial para saudar a população. Como o próprio afirma: “A janela não me convinha, não me viam de todos os lados. Não podia debruçar-me sobre a janela.”²⁰ [Fig. 33]

No final de 1933, Hitler encarrega Speer de projectar um conjunto de módulos habitacionais para os trabalhos das *Reichsautobahn*²¹ [Fig. 32]. Este projecto ganha um importante significado na arquitectura de Albert Speer pois vem demonstrar uma grande flexibilidade e capacidade de adaptação às exigências de cada situação. As instalações existentes até então eram de carácter muito precário e pretendia-se, através da proposta de Speer pôr um termo a esta situação. Este propõe um módulo habitacional que haveria de repetir-se por toda a Alemanha e tornar-se a sua única realização de uma base industrializada.

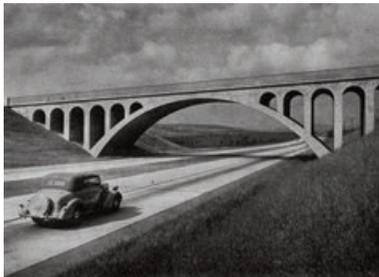


Fig. 32 *Reichsautobahn*.

A instalação – tipo estava destinada a grupos de duzentos trabalhadores que se dividiam em cinco pavilhões para quarenta pessoas cada e que se subdividia, por sua vez, em habitações de duas ou quatro pessoas. Estas construções estavam localizadas na proximidade dos locais de trabalho e com uma boa orientação a nível solar. Os cinco edifícios principais destinados a dormitórios estavam complementados por outros quatro dedicados a vivências básicas: serviços higiénicos e lavandaria que ocupavam um espaço central na organização do conjunto. Na proximidade destes complexos encontravam-se as zonas de cozinha, refeitório, salas de lazer, postos médicos, etc. que estavam



Fig. 33 Adolf Hiltler na varanda da Chancelaria.

enquadradas por zonas arbóreas.

As habitações de duas e quatro pessoas estavam pormenorizadas até ao detalhe e os respectivos equipamentos de mobiliário tinham sido desenhados pelo arquitecto com um baixo custo de produção dada a sua grande quantidade. A madeira foi o elemento base de construção, utilizada tanto a nível estrutural como no preenchimento e revestimento de paredes e tectos.

Estes complexos foram uma grande melhoria em relação aos alojamentos anteriores que, dadas as suas características provisórias, impossibilitavam qualquer grau de conforto. Albert Speer considerava o carácter destas realizações como o ponto de partida para a melhoria das condições de vida da população alemã e para a retoma do país. A importância social que estes projectos adquiriram, deveria na opinião de Speer, ser uma vertente permanentemente presente na política de Adolf Hitler. A este propósito, o arquitecto afirma: “Era este o modo como eu tinha imaginado o *Führer* nacional-socialista.”²²

Uma das primeiras grandes obras de Albert Speer deve-se a Robert Ley²³ (1890-1945), chefe alemão da *Deutsche Arbeitsfront*²⁴ que criou uma organização chamada de *Schönheit bei der Arbeit*²⁵ com intervenção de grande importância a nível social. A intenção principal do projecto era a de dignificar as condições de trabalho dos operários e o ponto de partida seria humanizá-las. Os dirigentes das fábricas e oficinas foram obrigados a criar espaços de descanso e lazer para os trabalhadores utilizarem nos seus tempos livres. Foram abertas zonas vidradas nas naves de trabalho, criados refeitórios

até então inexistentes e serviços comunitários. As zonas abandonadas ou sem funções foram convertidas em jardins para fomentar o relacionamento entre os trabalhadores. Speer e os seus colaboradores chegaram a desenhar mobiliário para estas instalações como forma de tornar o ambiente mais acolhedor. É interessante saber que Albert Speer teve auxílio neste projecto da conhecida sociedade *Deutscher Werkbund*, em muito empenhada na melhoria das condições do operário alemão.

Após transformar o apartamento de Adolf Hitler na chancelaria, em parceria com Paul Ludwig Troost, Speer é contratado para remodelar a habitação de Hermann Göring²⁶ (1893-1946) O próprio faz o relato do estado em que a casa se encontra: “Não olhe para isto. Mesmo eu não consigo olhar mais para isto. Faça o que quiser. Está encarregue deste trabalho. Tem que ficar igual à casa do *Führer*”.²⁷ Este apartamento já havia sido remodelado pelo próprio Speer uns meses antes e curiosamente a sua opinião acerca do trabalho que tinha efectuado alterara-se significativamente: “realmente, achava aquele apartamento um recanto romântico, salas pequenas com janelas de vidros sombrios, cores aveludadas e um mobiliário renascentista extremamente maciço.”²⁸ Já o próprio Adolf Hitler chegara a comentar o estado em que habitação se encontrava alguns dias antes da segunda intervenção de Speer no apartamento: “Obscuro! Como é que alguém pode viver num espaço tão sombrio! Comparem este trabalho ao do meu professor (Troost). Tudo é luminoso, claro e simples.”²⁹

Adolf Hitler visitava frequentemente o atelier de Paul Ludwig Troost em Munique e cedo começou a pedir a Speer para acompanhá-lo nessas visitas onde



Fig. 34 Adolf Hitler propondo soluções nos projectos de Albert Speer, 1933.

examinavam os projectos que estavam a ser executados. Depois disto seguiam-se os almoços num restaurante que era frequentado essencialmente por artistas e arquitectos. O meio artístico era de grande apreço por parte de Adolf Hitler. A sua predilecção por tudo o que envolvesse as artes fê-lo, na sua juventude, candidatar-se a várias escolas artísticas, mas sem nunca ter conseguido ingressar. Apesar disto, o seu interesse nunca o demoveu de ter um olhar crítico sobre as várias formas de arte e, em muitos casos, participação activa nas suas concepções. Albert Speer, no seu livro de memórias, faz um comentário sobre a relação de Hitler com o meio artístico: “Ele que nunca se tinha tornado artista, gostava deste meio. Onde ele tentava entrar mas que infelizmente escapava-lhe, mesmo que, vendo bem, acabava por ultrapassá-lo.”³⁰ [Fig. 34] Nos almoços era proibido falar de política sendo o assunto de conversa as maquetas e desenhos que tinham visto pelo ateliê de Troost. Hitler demonstrava constantemente uma grande admiração pelo trabalho do arquitecto de Munique e pela forma como entendia a arquitectura - “Não pude suportar por mais tempo os desenhos que fazia até então. Que sorte a minha ter encontrado tal homem!”³¹ Speer mostrava-se surpreendido por esta devoção que Hitler nutria pelo arquitecto e pelo facto de uma personagem com a sua importância poder sentir tal admiração por alguém: “A relação entre Troost e Hitler era como a de um discípulo e de um mestre. Lembra-me a admiração que eu tinha por Tessenow. Espantava-me um homem tão idolatrado como ele fosse capaz de sentir esta espécie de veneração.”³²

Albert Speer faz um comentário no seu livro *Inside The Third Reich* acerca da

forma como vê a admiração de Hitler pela arquitectura de Troost e pela sua carga representativa. No mesmo livro, refere que o seu empregador estava a procurar incutir-lhe uma que o afastava dos ensinamentos de Tessenow: “Ainda estava longe desta linha neoclássica que mais tarde será a minha. O acaso quis que fosse conservado um projecto que tinha realizado para um concurso aberto no Outono de 1933 a todos os arquitectos alemães. Tratava-se de desenhar uma escola para os quadros superiores do partido em Munique. O meu projecto estava já direccionado para uma certa vontade de representação, mas testemunhava ainda a discrição de meios que Tessenow me tinha ensinado. Hitler, Troost e eu examinámos os projectos, que como é natural, eram anónimos. Como é óbvio o meu foi eliminado.”³³

Na altura em que escreve a sua biografia, Speer tem noção que naquele preciso momento algo o tinha desenraizado: “O que mais me assusta, olhando para trás, é que na altura, o que me preocupava era a direcção que tinha tomado como arquitecto e que se afastava dos ensinamentos e teorias de Tessenow.”³⁴ Porém dado a perspectiva de novos trabalhos e o estímulo que Hitler lhe imprimia, Speer sentia-se entusiasmado: “Por natureza era um trabalhador assíduo, mas tinha sempre necessidade de impulsos exteriores para fazer aparecer em mim novas capacidades e novas forças. Tinha descoberto o meu catalisador. Não poderia ter encontrado outro em que a sua acção fosse tão forte e poderosa.”³⁵

2.2.2 Concepção de Arte de Adolf Hitler

A industrialização era considerada, por Adolf Hitler, como a origem da desordem na vida política e cultural e, por conseguinte, na arquitectura: algo de completamente novo e de imensa complexidade como consequência do seu rápido progresso. Leis de há muito existentes eram incapazes de defrontar-se com este progresso e o Estado tornou-se impotente. A industrialização provocou uma revolução decisiva na arquitectura, sobretudo porque as profissões, que até então se baseavam em sólidos conhecimentos e competências adquiridos durante séculos, perderam as suas bases fundamentais. Em poucas dezenas de anos as cidades estenderam-se muito para além dos seus limites sem obedecer a quaisquer planos e criando um labirinto de construções que ofuscou e destruiu completamente os *velhos corações* das cidades. A arquitectura ambicionada para a nova Alemanha pretendia criar novos centros nas cidades, novos fulcros arquitectónicos de grandeza tal que suplantassem qualquer construção particular. A solução de todos os problemas de urbanismo estava, indissolivelmente ligada à reforma dos centros das cidades.

A “arquitECTURA primitiva dos caixotes” ³⁶ era denunciada como uma consequência do prolongamento de princípios erróneos que se teriam afastado da

expressão artística e que reduziam a arquitectura a elementos técnicos e funcionais. O progresso criativo era considerado impossível sem a assimilação crítica das tradições: “A memória constitui a base de toda a inteligência; toda a vida agradável assenta sobre a memória, toda a actividade inteligente é um retomar permanente das sensações vividas. É sobre estas que assenta o habitat e o hábito, o sentimento, a razão. (...) Uma autoridade sem memória é cega e incapaz. Ela deixar-se-á conduzir por quem decidir ser o seu guia.”³⁷

Após a subida ao poder do partido Nacional-Socialista, sobretudo após 1934, dá-se uma ruptura abrupta com o funcionalismo e excluem-se os seus representantes, subvertendo a continuidade histórica. O funcionalismo era descrito por Adolf Hitler como sendo demasiado inexpressivo, modesto e estéril para edifícios representativos, assim como incapaz de concretizar cidades, vilas, lugares propriamente ditos: Um estilo insatisfatório para representar a ideologia do Estado. A arquitectura moderna era considerada como uma arte marginal ou como um *mal* destinado a ser extinto. Um dos elementos, alvo de maior crítica por parte de Hitler, era a cobertura plana dos edifícios modernos, que caracterizava como algo “não-alemão, de origem judaica ou bolchevique”³⁸. No seu entender, estava reduzido a realizações puramente funcionais: construções para a indústria, comércio, subúrbios e infra-estruturas de transportes que estavam desprovidas da monumentalidade considerada como envólucro necessário de algumas tipologias de edifícios públicos. “Enquanto as características das nossas grandes cidades de hoje forem determinadas por estabelecimentos comerciais, bazares, hotéis,



Fig. 35 Comparações fotográficas com pintura moderna.



Fig. 36 O golpe contra a Bauhaus, 1932.

edifícios de escritórios sob a forma de arranha-céus não se poderá falar nem de arte nem de uma verdadeira cultura”.³⁹

Em Abril de 1933, após a ocupação das instalações por parte de tropas alemãs, a Bauhaus fecha as suas portas [Fig. 36] e em Setembro é decretado a criação do *Reichskulturkammer*⁴⁰ à qual são afiliados os arquitectos, a partir de Novembro do mesmo ano. Em Julho de 1933, Alfred Rosenberg⁴¹ (1893-1946), anuncia a rejeição das inovações artísticas das vanguardas do início do século em solo germânico, especialmente a pintura e a escultura, exibindo as suas obras nas *exposições de arte degenerada*⁴² [Fig. 35 e 37] que ocorreram por toda a Alemanha a partir de 1937. A título de exemplo, algumas obras de Pablo Picasso (1881-1973) e Paul Klee (1879-1940) foram exibidas ao lado de desenhos feitos por internados em asilos psiquiátricos.

Na concepção que Adolf Hitler fazia sobre o que entendia como arte, a arquitectura ocupava o primeiro lugar. O apogeu da antiguidade, da idade média e do barroco revela-se sobretudo na arquitectura, que arrastando consigo as demais manifestações da arte, servindo-lhes ao mesmo tempo de padrão e guia. “É certo que se repetiram com frequência as grandes épocas em que a pintura ou a escultura ocuparam o primeiro lugar, todavia estas épocas só muito raramente reflectem um passado de grandeza cultural e política”.⁴³

Para Hitler, a arquitectura foi indubitavelmente um dos instrumentos mais eficazes da propaganda nazi. Vista numa lógica de dominação total da vida humana, as



Fig. 37 Cartaz da exposição Arte Degenerada, 1937



Fig. 38 Ópera de Viena, August Sicard von Sicardsburg and Eduard van der Nüll.



Fig. 39 Ópera de Paris, Charles Garnier.



Fig. 40 Oesterreichische Nationalbank, Hermann Helmer.

raízes da sua enunciação têm como base o período da sua juventude (1880 – 1910) que vai marcar os seus gostos artísticos e acabará por influenciar as suas concepções políticas e ideológicas de forma permanente. Este era o *mundo* da arquitectura em que Hitler vivia – considerava o final do século XIX como uma das épocas culturais mais marcantes na história da humanidade e que apenas não estava reconhecida por estar ainda muito próxima no tempo. Como referências arquitectónicas destacava obras como a Ópera de Paris ⁴⁴ (1861 – 74) de Charles Garnier (1825-1898) [Fig. 39] que considerava possuir “a mais bela escadaria do mundo” e a Ópera de Viena [Fig. 38], que era “a mais magnífica Ópera do mundo” e em que “a acústica é formidável”. Em termos de individualidades, as referências de Adolf Hitler iam sobretudo para o alemão Hermann Helmer (1849-1919) [Fig. 40] e o austríaco Ferdinand Fellner ⁴⁵ (1847-1916) [Fig. 41], que nos finais do século XIX tinham construído uma grande quantidade de teatros, todos a partir do esquema neo-barroco, pelo Império Austro-Húngaro e pela Alemanha. De igual modo surgiam o arquitecto alemão Gottfried Semper ⁴⁶ (1803-1879), que desenhou a Ópera e o Museu da cidade de Dresden [Fig. 42], a Hofburg e o Hofmuseum em Viena, o arquitecto dinamarquês Theophil Hansen ⁴⁷ (1803-1883), que construiu edifícios importantes em Viena e Atenas [Fig. 43] e o belga Joseph Poelaert ⁴⁸ (1817-1879) que projectou o Palácio de Justiça em Bruxelas [Fig. 44].

Adolf Hitler via a arquitectura como parte integrante da génese do partido nacional-socialista, pois era um elemento essencial para o renascimento a nível cultural e espiritual do povo alemão. Igualmente admirador da Roma Imperial, Hitler acreditava



Fig. 41 Burgtheater; Viena, Ferdinand Fellner.



Fig. 42 Ópera e Museu de Dresden, Gottfried Semper.



Fig. 43 Zappeion, Atenas, Theophil Hansen.



Fig. 44 Palácio da Justiça, Bruxelas, Joseph Poelaert.

que o *antigo alemão* teve influência no império romano pois este, no seu entender, era um pré-império alemão. Esta teoria permitia importar símbolos romanos para a Alemanha. Legitimada essa genealogia, havia uma forte convicção nas origens e supremacia do povo alemão sobre os outros. A ascendência do povo, para Hitler, era componente essencial na constituição do indivíduo. E quando compreendida essa origem, ela passava a constituir, de algum modo, uma nova religião. “ (...) O indivíduo só tem valor divino enquanto pertence ao povo escolhido, cuja origem é divina. Perde-a, quando decide mudar de nacionalidade (...)”⁴⁹

Todos os Homens tornar-se-iam iguais dentro da nação, já que a nacionalidade elevaria todos a um mesmo patamar de soberania – a heroificação do tipo anónimo. É assim que esse povo se torna massa: são homens iguais dentro de uma mesma nação onde as diferenças sociais são suavizadas senão mesmo ignoradas [Fig. 45]. Assim, a origem divina transformava o povo numa massa uniforme: “Surge assim o conceito de *tous-un*: o povo deixa de ser sujeito político para se tornar multidão massificada, isenta de responsabilidades. Nesse processo mórbido, resta uma espécie de confiança entre próximos, de apoio mútuo que isentam o sujeito de compromentimentos. Sem o sujeito político, o cidadão e a vida activa em que o homem alcança a sua liberdade, também não existe. Isto só acontece porque o governo mantém-se numa atmosfera mágica e indefinida instituída pela burocracia. Essa aura em torno do governo compartilha, com a origem divina dos povos, de uma paixão pelo irracional que se fazia recorrente e que assentou muito bem às massas das cidades modernas. As massas apelavam ao destino

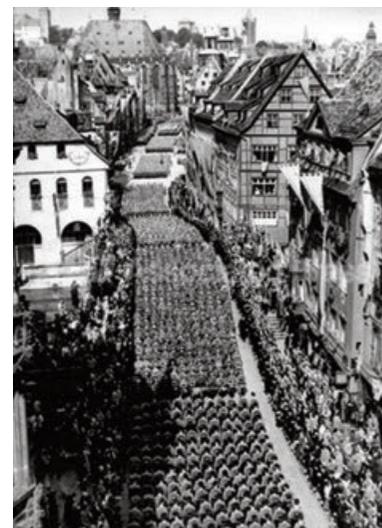


Fig. 45 Multidão nas ruas de Nuremberga, 1938.

ou ao acaso.”⁵⁰

Esta base de pensamento - a crença numa origem divina - visava elevar o cidadão alemão a um patamar de imortalidade. “Destruindo o *ethos* da história, os nazis são adeptos de um tempo imóvel, certos do que o império hitleriano duraria mil anos.”⁵¹

Apesar do estilo neoclássico da arquitectura da “Nova Alemanha”, a postura de Hitler ao pretender inscrever-se na eternidade, como um império que duraria mil anos, remete também ao tempo do Antigo Egipto. “Hitler pretendia que o seu povo se eternizasse no tempo, como as pirâmides do Egipto, que pareciam sempre ter estado lá. A grandiosidade da arquitectura egípcia preserva-se a 4000 anos e, por isso, é como se estivesse absorvida da grandiosidade de uma cultura e de um povo.”⁵²

Apesar das várias referências a Atenas e à arquitectura grega, desta, Hitler só viria a absorver o entendimento do estilo. Muito possivelmente, estava mais próximo de Roma, dos seus edifícios públicos, e dos principais eixos que organizavam a cidade romana – *Cardus*⁵³ e *Decumanus*⁵⁴ – do que a implantação dos templos gregos a partir de uma relação com a paisagem envolvente. Foram os primeiros e não os segundos que viriam a constituir a fonte de inspiração de Albert Speer.

Pretendia-se um aproveitamento de formas e arquétipos que reinventavam, para o povo alemão, uma nova origem: uma origem clássica, esteticamente falando. Estes são reinterpretados, na tentativa de dar expressão ao novo poder Nacional-Socialista, legitimando-o e contribuindo para a sua consolidação. Os modelos ideais resultam do

templo grego, do palácio renascentista, do castelo barroco e do edifício classicista prussiano, entre colunas dóricas, frontões e cúpulas clássicas. “Não é de espantar que cada Era, politicamente heróica, procure imediatamente na sua arte uma ligação com o passado também heróico. 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 directriz. (...) Atenas, Esparta e Roma. Se criarmos a síntese das três, a nossa nação jamais perecerá.”⁵⁵ Estas analogias não surgiram como uma tentativa de recriar um passado actual, mas uma maneira de enfatizar a importância de uma cultura ariana como justificação para as acções do presente.

Hitler entendia que se devia privilegiar a construção de carácter público ao invés da encomenda particular, pois pretendia-se a criação de novos centros, à semelhança do Império Romano, onde o povo, transformado numa massa uniforme, se reflectisse e demonstrasse a grandeza da sua origem – a arquitectura como documento histórico. A construção desses centros, através de monumentos, tornaria isso possível, deixando marcas físicas e emocionais para as actuais e futuras gerações. Esta ideia é reforçada por Albert Speer no prefácio do seu livro *Neue Deutsche Baukunst*: “A arquitectura nunca foi consequência da pura construção objectiva. Caminhou, pelo contrário, sempre na sua vanguarda: primeiro erigiram-se os templos ou as catedrais e depois construíram-se as cidades à sua volta; primeiro edificou-se o burgo e só depois o povoado; primeiro surgiu o castelo e depois a província organizada. O passado mais recente não podia,

porém, partir de nenhum centro porque não o tinha. Daí, resultaram apenas fragmentos de esforços isolados. Só um forte centro, um núcleo compacto, pode produzir e conservar um conjunto coerente. (...) A vitalidade arquitectónica da Alemanha de hoje diferencia-se num ponto essencial da das grandes épocas passadas: mais do que nunca ela compreende todo o espaço vital alemão e dá forma consciente a todo o conjunto: a planificação não é apenas uma concepção do nosso tempo, é uma característica especial e exclusivamente sua”.⁵⁶

2.2.3 A Influência de Paul Ludwig Troost e do Neoclassicismo Prussiano

O arquitecto oriundo de Munique, Paul Ludwig Troost, foi uma das personagens mais influentes na forma de ver a arquitectura por parte de Adolf Hitler, e por consequência, de Albert Speer. Troost pertenceu a uma geração de arquitectos que juntamente com Peter Behrens e Walter Gropius reagiram fortemente, antes de 1914, contra o estilo ornamental *Jugendstil*. Procurou uma abordagem arquitectónica simplificada, praticamente desprovida de ornamentos, com uma combinação de elementos tradicionais com elementos modernos. Em 1933, Troost tornou-se o arquitecto de Adolf Hitler [Fig. 46]. Os seus pontos de contacto com as teorias Nacional-Socialistas, associados à sua formação neoclássica, inserida num quadro revivalista da arquitectura dórica, resultariam na sua arquitectura representativa como estilo oficial do Terceiro Reich.



Fig. 46 Paul Ludwig Troost e Adolf Hitler.

Este classicismo surge na sequência da forte influência que a arquitectura neoclássica do Império Prussiano exerceu sobre os projectos de Paul Ludwig Troost e Adolf Hitler. A relação que existiu entre a produção arquitectónica e o Estado, no período imperial, em muito se assemelha com o que ocorreu no período nazi. A eleição da cidade de Berlim, no século XVIII, como capital do império, concretizou-se em muitas

encomendas estatais com o intuito de *equipar* a cidade com infra-estruturas de carácter público que tivessem a capacidade de responder às solicitações de uma capital, criando um estilo autêntico através de uma reavaliação precisa da antiguidade e relacionando-o com a sua cultura. O que motivou os arquitectos alemães da época, não foi simplesmente copiar os antigos, mas procurar entender os princípios em que as obras destes se basearam. A eleição da arquitectura grega como origem do “estilo autêntico”⁵⁷ fez com que Schinkel revelasse desde cedo uma admiração pela arquitectura clássica grega – “olhar sobre a Idade de Ouro da Grécia”⁵⁸ [Fig. 47] - e, a partir desta, procurou-se criar um novo estilo alemão, com o objectivo de unificar a identidade nacional a um sentimento patriótico, e de encontrar uma expressão adequada para o triunfo do nacionalismo prussiano.

Um dos projectos com maior relevância foi o *Neues Museum*, de Karl Friedrich Schinkel, inaugurado em 1830 (designado posteriormente de museu antigo – *Altes Museum*⁵⁹ – em finais do século XIX) com o intuito de albergar peças de arte que a cidade possuía. Situado no *Lustgarten* [Fig. 48], onde se localizava também o Palácio Real, o museu pretendia trazer alguma ordem e beleza ao local que até então se encontrava sem uma identidade definida. Schinkel, tendo consciência da importância deste local, afirma: “a beleza desta área vai ser contemplada através desta construção [do museu] ao preencher, de uma forma digna, o quarto lado desta praça antiga”⁶⁰. O museu teria um aspecto imponente, com uma fachada monumental, que foi concebida com o objectivo de ser esmagadora na sua simplicidade. Na fachada principal do edifício



Fig. 47 Olhar sobre a Idade de Ouro da Grécia, Karl Friedrich Schinkel.



Fig. 48 Vista sobre o Lustgarten.



Fig. 49 Altes Museum.



Fig. 50 Entrada em mezzanine para o museu.



Fig. 51 Espaço de planta circular com referência directa ao Panteão de Roma.

[Fig. 49], o visitante sobe através de uma escadaria larga, até um pórtico pouco profundo que contém uma dupla escadaria de entrada simétrica e uma *mezzanine* [Fig. 50]. O museu organiza-se segundo dois pátios interiores, tendo no seu centro, um vasto espaço circular [Fig. 51], com uma referência directa ao panteão de Roma. “Schinkel afastou-se dos métodos tipológicos e representativos de Durand para criar uma articulação espacial dotada de força e delicadeza extraordinária.”⁶¹

O projecto da Nova Casa da Guarda [Fig. 52] – *Neue Wache* – de 1815 é também característico nesta procura de uma autoridade e de uma identidade nacional na arquitectura de Schinkel. Situado na *Unter Den Linden*, a Casa da Guarda, tal como o *Altes Museum*, devia servir como um monumento nacional – um monumento às Guerras da Libertação - não deixando de conciliar esta premissa com a de um edifício com uma verdadeira utilidade. Segundo o próprio Schinkel, o desenho é baseado num castro romano, uma base militar. A fachada principal é reforçada com um pórtico de colunas dóricas, com um frontão decorado com uma representação da batalha alusiva à vitória prussiana. O interior, de dois pisos, entrava em contradição com o aspecto monumental do exterior do edifício dado ser de uma grande simplicidade. Um projecto para expandir a avenida como uma *via triumphalis*⁶² foi desenhado por Schinkel, mas apenas concretizado posteriormente por Albert Speer no seu projecto de remodelação de Berlim, denominado de *Welthauptstadt Germania*.⁶³

O memorial ao Imperador Frederico II, o Grande, de 1797 [Fig. 53] e da autoria de Friedrich Gilly, é sintomático na procura, mais uma vez, de uma monumentalidade e



Fig. 52 Neue Wache, Karl Friedrich Schinkel.

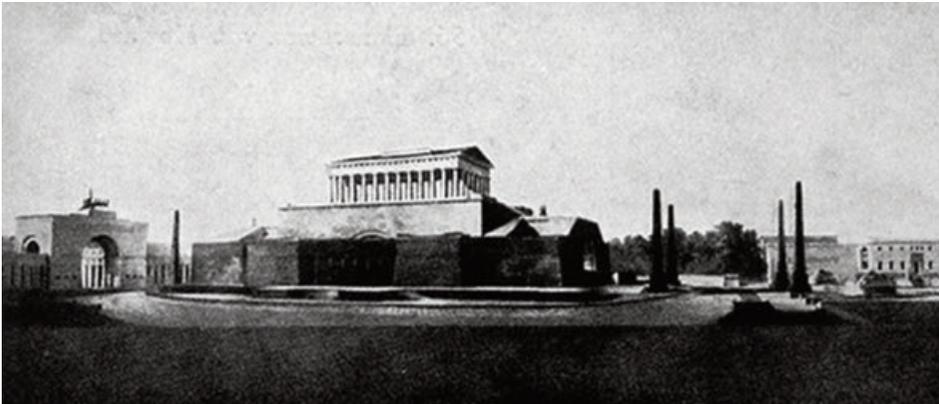


Fig. 53 Memorial ao Imperador Frederico II em Berlim, Friedrich Gilly.

identidade prussianas. Kenneth Frampton, no seu livro *História crítica da arquitectura moderna*, faz uma breve análise sobre o projecto focando-se particularmente nesse ponto: “As formas elementares de Ledoux inspiram Gilly a emular a severidade do dórico, fazendo eco, assim, ao poder “arcaico” do movimento *Sturm und Drang* na literatura alemã. Como o seu contemporâneo Friedrich Weinbrenner, projectou uma *Urcivilization* espartana de elevado valor moral, com a qual se celebraria o mito do Estado prussiano ideal. O seu notável monumento teria adquirido a forma de uma acrópole artificial na Leipzigerplatz. Quem viesse de Potsdam entraria nesse *temenos* por um arco do triunfo entroncado, rematado por uma quadriga.”⁶⁴

Tal como já referido, a Alemanha nazi, posicionou-se contra o movimento moderno e procurou igualmente no seu *solo*, e através da sua história, reconstruir os tempos áureos do povo germânico. É neste ponto que Troost surge como elo de ligação ou elemento fundidor entre a época áurea da Prússia e o novo Império pretendido por Adolf Hitler. Este deveria sintetizar e reinterpretar a tradição neoclássica nos novos monumentos do III Reich. Embora tivesse construído inúmeros edifícios estatais e municipais em toda a Alemanha, uma das construções que Troost projectou, e que se reveste de grande importância como referência para os futuros projectos de Speer, foi a *Haus Der Deutschen Kunst*⁶⁵ [Fig. 54], em Munique, que estava destinada a ser um *grande templo* para uma “verdadeira e eterna arte do povo alemão”⁶⁶. Este foi um dos melhores exemplos da reprodução de formas clássicas em edifícios monumentais



Fig. 54 *Haus Der Deutschen Kunst* em Munique, Paul Ludwig Troost.

públicos durante o Terceiro Reich. Igualmente em Munique, Troost projectou a *Konigsplatz*, uma praça onde colocou dois templos que marcam a entrada e que eram vistos como um centro de culto aos mártires alemães [Fig. 55].

A admiração que Adolf Hitler nutria por Troost era como a de um aluno para o seu mestre: “Foi apenas com Troost que aprendi o que era arquitectura. (...) Devemos todos encher-nos de orgulho que (apesar de um estranho destino) a Alemanha tenha tido o maior arquitecto desde Schinkel. (...) Ele ergueu a sua primeira e, infelizmente, única obra em pedra como monumento da pureza germânica e teutónica”.⁶⁷ Troost entendia como concretizar as intenções do *Führer*, como fornecer forma arquitectónica às suas ideias e este mostrava sempre um grande interesse pelos projectos do arquitecto, chegando mesmo a discutir pormenores e materiais quando se encontrava em Munique. “Ali teve a oportunidade de, durante as poucas horas livres que a política permitia, dedicar-se à construção da arte”.⁶⁸

A referência à relação entre Hitler e Troost, e o modo coincidente como viam a arquitectura, não pretende limitar à descrição mas antes procura entender de que forma Hitler foi influenciado pelo arquitecto, e por sua vez, o domínio deste sobre os projectos de Albert Speer. As constantes idas ao atelier de Troost, por parte de Speer e Hitler, não tinham mais do que o propósito de tornar Speer um discípulo de Troost: “Estava disposto a aprender e realmente aprendi muito com Troost. A sua arquitectura era rica e sóbria, na medida em que ela se limitava a elementos formais simples. O meu segundo mestre exerceu uma influência decisiva sobre mim.”⁶⁹

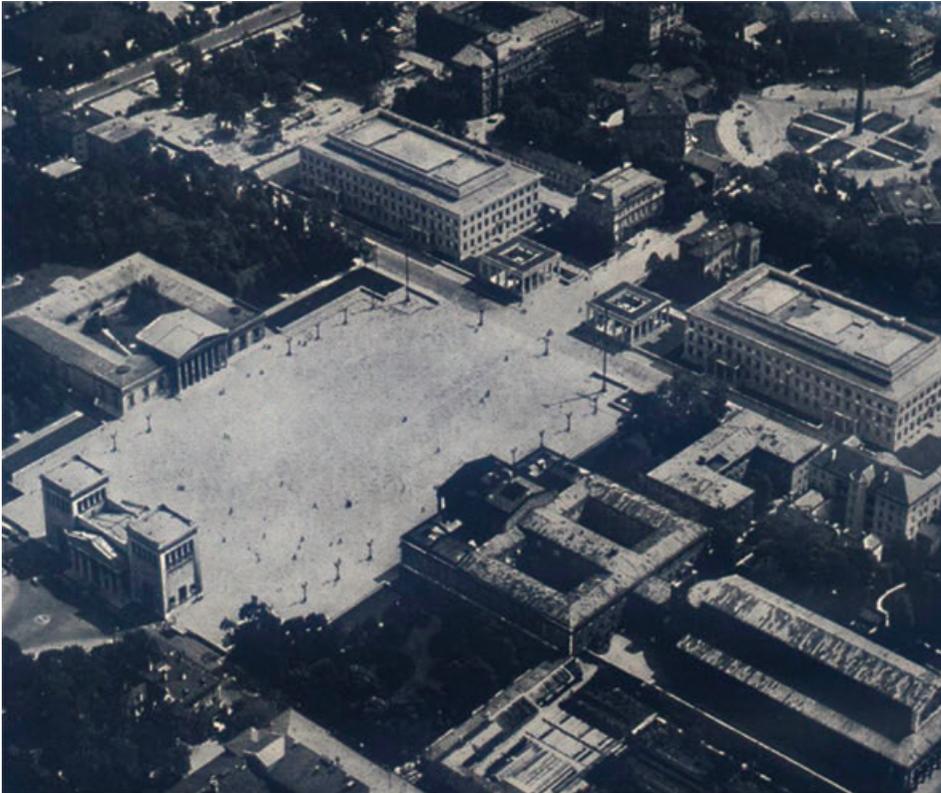


Fig. 55 *Königsplatz* em Munique, Paul Ludwig Troost.

A ideia hierarquizada entre forma e função estava enraizada na tradição académica alemã e, por conseguinte, na arquitectura do III Reich. Esta conheceu uma orientação particular com o desenvolvimento de um quadro estilístico que, se nunca chegou a ser enunciado concretamente, era posto rigorosamente em prática. Acima dessa questão de estilo, Albert Speer e Troost, procuravam o mesmo ideal de exigência nos excelentes acabamentos artesanais, na organização interior e na decoração - Speer encarregou numerosos artistas na execução de frescos, relevos em estuque, mosaicos e tapeçarias na nova chancelaria e noutros edifícios monumentais. Estão, a partir destes elementos, lançadas as premissas para os projectos que Albert Speer virá a realizar em Berlim e Nuremberga, entre 1935 e 1943. A forma como adequará a ideologia a diferentes escalas – urbana, paisagística e arquitectónica – é um dos pontos-chave na abordagem que será feita às obras seleccionadas.

2.2.4 Teoria do Valor de Ruína

Albert Speer interpretou os edifícios do passado – romanos e gregos - como uma representação da cultura que os tinha criado, “estudar os que permaneceram, perceber porque sobreviveram e construir os edifícios do Reich segundo esses princípios”⁷⁰. Este foi o grande desafio que tinha colocado a si mesmo. Com esta premissa, o regime nazi, ao subir ao poder, pretendeu usar a arquitectura no âmbito dos seus objectivos políticos enquanto forma de transmitir o seu *tempo e espírito* para a posterioridade: a arquitectura nazi devia falar para a consciência de uma futura Alemanha a partir de então.

Albert Speer projectou, desta forma, edifícios que mesmo em fase decadente, milhares de anos depois, pretendiam assemelhar-se às construções clássicas formando ruínas pitorescas e testemunhando a grandeza do III Reich [Fig. 56 e 57]. Adolf Hitler defendeu que apenas os edifícios de granito e mármore conseguiam simbolizar a sua nova ordem. Utilizar os materiais do passado aliados a uma engenharia própria criaria uma permanência que era impossível com materiais modernos. Torna-se deste modo imperativo “evitar os materiais modernos - ferro, aço e betão - que não proporcionam ruínas aceitáveis, não são de longevidade comprovada e sujeitos às intempéries”⁷¹. Deste

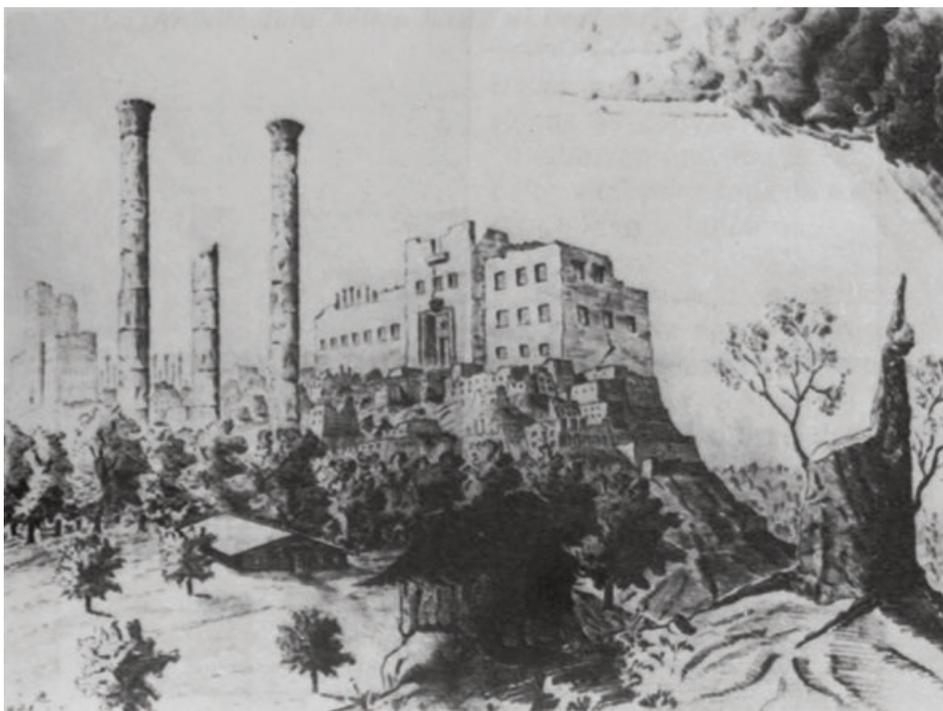


Fig. 56 Teoria do valor da ruína, Albert Speer.

modo, providenciava-se “uma ponte para a tradição”⁷²- uma ponte para as futuras gerações.

A teoria do valor da ruína entende-se como uma tentativa de inscrição na eternidade e não como um mero acto político de imortalidade. Atribui “à arquitectura uma função cinematográfica (...), ou seja, a capacidade de determinar, numa construção, o que deve permanecer naquilo que se move”.⁷³

“A ruína é o momento de confronto entre o passado que ainda sobrevive e o futuro que ainda não se presentificou, possibilitando a fantasmagoria daquelas lembranças ou memórias que, como lacunas da história, permanecem para assombrar o presente e alertar sobre o futuro. A condição de ruína está submetida a uma relação com o tempo”.⁷⁴

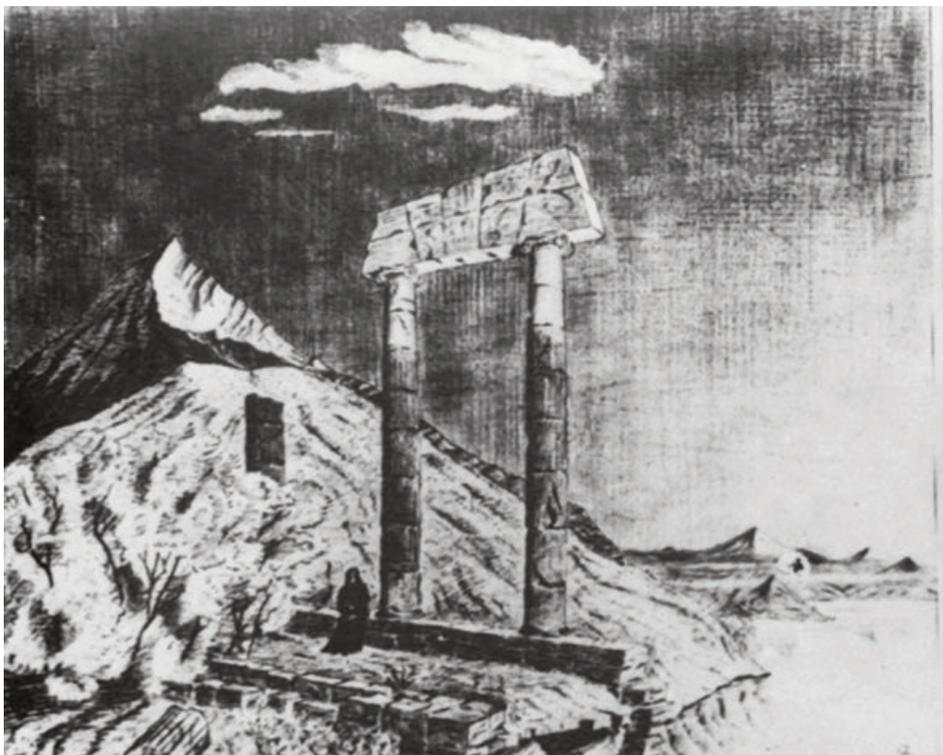


Fig. 57 Teoria do valor da ruína, Albert Speer.

Notas

¹ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 34.

² Foi um político alemão membro do Partido Nazista, Gauleiter da Baixa Silésia e o último Reichsführer-SS. O fanatismo de Hanke, e o incondicional apoio ao nazismo, impressionavam Adolf Hitler. Este, em seu testamento, deixou para Hanke o cargo de Reichsführer-SS e Chefe da polícia da Alemanha, substituindo Heinrich Himmler em Abril de 1945. Pouco depois, Hanke foi condecorado com o maior prémio da Alemanha Nazi, a Ordem Germânica, concedida pelo comando da defesa de Breslau, que sofria ataques da União Soviética. In Wikipédia [Em linha]. [Consult. 2010-03-15]. Disponível na www. <URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Hanke>.

³

Data	Votos	%	Cadeiras no Reichstag	Acontecimentos
Dezembro de 1924	1 918 311	6,5	32	Adolf Hitler na prisão
Maio de 1924	907 300	3,0	14	Libertação de Adolf Hitler
Maio de 1928	810 221	2,6	12	
Setembro de 1930	6 409 655	18,3	107	Após a crise financeira
Julho de 1932	13 745 800	37,4	230	
Novembro de 1932	11 737 395	33,1	196	
Março de 1933	17 277 180	43,9	288	Após Adolf Hitler tornar-se Chanceler

⁴ Organização paramilitar e policial nazi que se pretendia o gérmen racial e ideológico de uma "nova" Europa sob a direcção germânica.

Da *Stoßtrupp* ("tropa de choque") de Adolf Hitler (400 *Sturmabteilung*, SA, de elite, criada em 1921 por Ernst Röhm), nasceram em 1925 as SS (abreviatura de *Schutzstaffel*, "esquadrão de protecção"), que em 1932 tinham 60 000 homens, dois anos depois 100 000, 240 000 em 1939 e que, durante a Segunda Guerra Mundial, atingiram um milhão de efectivos. As SS eram comandadas por Himmler, *Reichsführer-SS* em 1929 (comandante supremo das SS do Reich), que, depois de 1934, apenas respondia perante Hitler. Este homem todo-poderoso, perfidamente, organizou a "ordem negra", baseada numa selecção impiedosa para impor a ideologia nazi e a defender com as suas SD (*Sicherheitsdiens*, serviço de segurança e órgão de contra-espionagem interno das SS e do Partido Nazi, criado em 1931 por Heydrich por ordem de Himmler). A sua colocação à frente das polícias nazis

deu-lhe um controlo absoluto sobre todos os órgãos de segurança e permitiu-lhe a infiltração das SS em todos os organismos de Estado e sectores sociais, com excepção para a *Wehrmacht* (exército alemão).

A partir de 1933, as SS instalam o terror: milhares de judeus, comunistas, possíveis opositores, etc., são atirados sem julgamento para os campos de concentração. Röhm e o seu grupo, bem como outros adversários sem qualquer ligação com ele, muitos deles imaginários ou por mera vingança pessoal, são abatidos a 30 de Junho de 1934 (a "Noite das Facas Longas"). O chanceler austríaco Dollfuss será mesmo assassinado em Julho desse ano. Com o decurso da guerra, este clima de terror estender-se-á a toda a Europa ocupada.

Em grande medida graças a uma reacção rápida das SS, o golpe de Estado de 20 de Julho de 1934 malogra, o que faz aumentar ainda mais o poder de Himmler e dos seus sádicos esbirros. Este pequeno mas terrível antigo carteiro da Baviera, mercê dessa "acção" rápida dos seus verdugos, será guindado ao comando em chefe do Exército territorial (do "interior") alemão. Para além da *allgemeine SS* (SS "regular"), foram criadas em 1933 as *SS-Verfügungstruppe* (à letra, "tropa disponível", para a guarda pessoal do *Führer* e para intervenção rápida) e as sinistras *SS-Totenkopfverbände* ("unidades da cabeça da morte" ou da "caveira"), guardas dos tenebrosos campos de concentração. Uma parte destes agrupamentos fará nascer a *Waffen-SS* (SS "em armas"), com cerca de 50 000 homens em 1940 e 830 000 em 1945 (dos quais a maioria eram voluntários estrangeiros, desde 1943). Constituindo um total de 38 divisões ao lado da *Wehrmacht*, estas unidades fanatizadas, muitas vezes mais bem equipadas que o exército nacional, estiveram presentes em todas as grandes operações de guerra e actos de crueldade nazi, ainda que perdendo inúmeros homens nas operações bélicas. Distinguiam-se, todavia, pela sua ferocidade (como a célebre divisão *Das Reich*) e lealdade ao chefe. Foi mesmo uma unidade das SS, o VI Exército blindado de Sepp Dietrich, que conduziu a contra-ofensiva alemã das Ardenas, em Dezembro de 1944, um último estertor de defesa nazi face ao rápido avanço da frente ocidental aliada, iniciada em 6 de Junho desse ano. SS. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Consult. 2010-03-15]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$ss](http://www.infopedia.pt/$ss)>.

⁵ General alemão (1847/10/02-1934/08/02) nascido em Posen (hoje Poznan, Polónia). Foi segundo presidente da República de Weimar. Foi educado na escola de cadetes de Berlim; entrou no exército prussiano em 1866, onde esteve cerca de 40 anos, servindo na Guerra das Sete Semanas e na Guerra Franco-Prussiana. No início da Primeira Guerra Mundial, em Agosto de 1914, já retirado da vida militar, aceitou comandar o Oitavo Exército Alemão na fronteira russa. Ele e o general Erich Ludendorff conseguiram uma estrondosa vitória sobre os russos na batalha de Tannenberg; nomeado marechal de campo em 1916, torna-se, com o mesmo Ludendorff, responsável pela direcção de todas as forças alemãs. Em Março de 1917, Hindenburg estabeleceu um sistema de trincheiras através do Norte de França, conhecido pelo nome de "Linha de Hindenburg", só ultrapassado pelos Aliados em Outubro de 1918.

Depois da guerra, retirou-se do exército pela segunda vez. Em 1920, nas suas memórias (em inglês *Out of my life*), explica que a derrota alemã na guerra deveu-se a uma revolução interna que pôs fim ao império alemão e estabeleceu a república em 1919. Em 1925 foi eleito presidente da República e, apesar de pretender a unidade da Alemanha, promoveu os interesses dos junkers prussianos, isto é, a aristocracia terratenente. Em 1932 voltou a concorrer às eleições presidenciais como o único candidato capaz de derrotar o partido nazi de Adolf Hitler, o que veio a acontecer; contudo, em 30 de Janeiro de 1933, Hindenburg viria a nomear Hitler chanceler, a quem o Reichstag (Parlamento) viria a dar poderes ditatoriais; a partir de então, Hindenburg era uma simples figura decorativa no Governo germânico. *Paul von Hindenburg*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Consult. 2010-03-15]. Disponível na www. <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$paul-von-hindenburg](http://www.infopedia.pt/$paul-von-hindenburg)>.

⁶ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 45.

⁷ Festa do trabalho.

⁸ Albert Speer afirma na página 40 do seu livro, *Inside The Third Reich*, que “Este projecto era arriscado porque em caso de ventos, as bandeiras iriam comportar-se como velas. Potentes projectores deveriam iluminá-las para reforçar a impressão do elemento central!” O eufemismo desta expressão pretende simbolizar a real aceitação do partido Nacional-Socialista por parte do povo alemão. Com cerca de um milhão de presentes esta manifestação surge como a *aceitação* de Adolf Hitler como líder de toda uma nação, em quem a população se revia e atribuía uma confiança cega.

⁹ André François-Poncet foi um político e diplomata francês, cujo cargo de embaixador na Alemanha lhe permitiu testemunhar em primeira mão a subida ao poder de Adolf Hitler e do Nacional-Socialismo para além dos preparativos do regime nazi para a guerra.

Entre 1917 e 1919, foi designado para o gabinete de imprensa da embaixada francesa em Berna, na Suíça e em outras funções diplomáticas.

Em Agosto de 1931, foi nomeado sub-secretário de Estado e embaixador em Weimar, Alemanha.

Logo após o Acordo de Munique, que foi assinado em 1938, François-Poncet deixou o seu posto como embaixador francês na Alemanha tendo sido transferido para Roma, como embaixador na Itália fascista, até 1940.

¹⁰ André François Poncet. *Souvenirs d ' une Ambassade à Berlin*, 1946.

¹¹ Emil Nolde, de seu verdadeiro nome Emil Hansen, foi um dos pintores expressionistas mais importantes no panorama alemão.

Os seus quadros, tal como pretendia, chocavam o espectador, devido à vivacidade das cores, que contrastavam fortemente umas com as outras; à deformação dos rostos das personagens retratadas; à distorção das perspectivas e ao excessivo uso de tinta.

A sua viagem à Nova Guiné, entre 1913 e 1914 fez com todos estes aspectos se avivassem ainda mais nas suas obras.

Muito influenciado por pintores como Vincent van Gogh, Edvard Munch ou mesmo James Ensor, durante todo o seu percurso artístico pouco mudou de estilo.

Em 1941, os nazis, que governavam na Alemanha, proibiram Nolde de pintar, pois consideravam que a sua pintura era mundana e imoral, podendo incitar revoltas. Anos mais tarde, com o fim da Segunda Guerra Mundial e com a queda do nazismo, Emil Nolde voltou a pintar, tendo realizado um número incontável de aquarelas e pequenos óleos.

¹² Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 41.

¹³ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 41.

¹⁴ Troost foi um arquitecto alemão que pertenceu a uma escola que, juntamente com os arquitectos Peter Behrens e Walter Gropius, reagiu fortemente contra o *Jugendstil*, considerado altamente decorativo e defendeu uma arquitectura quase desprovida de ornamentos. Embora, antes de 1933, não pertence ao grupo dos mais reconhecidos arquitectos alemães, tornou-se o arquitecto de Hitler, cujo estilo neoclássico tornou-se a arquitectura oficial do Terceiro Reich.

¹⁵ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 42.

¹⁶ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 43.

¹⁷ Joachim Fest. *Speer: The Final Verdict*, 1999. Pag. 296.

¹⁸ *Unter den Linden* (sob as lílias) é um ícone na avenida central do bairro *Mitte* de Berlim, a capital da Alemanha. É assim nomeada pela alameda de árvores que povoam a avenida. Projectada por Karl Friedrich Schinkel, a *Unter den Linden* corre de leste a oeste desde o *Lustgarten*, onde se situam o *Altes Museum* até à *Pariser Platz* onde se encontra a Porta de Brandeburgo. A continuação para poente, hoje *Straße des 17. Juni*, foi projectada por Albert Speer.

¹⁹ Albert Speer. *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 47.

²⁰ Albert Speer. *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 50.

²¹ Rede de auto-estradas do Reich. Planeadas e iniciadas ainda sob a República de Weimar, foi sob regime nazi que a expansão foi finalmente acelerada. Contrariamente à crença popular, a construção das auto-estradas não estava directamente associada com os preparativos de guerra, mas teve um efeito positivo para a redução do desemprego. Estas auto-estradas acabaram por ser a base para a quase totalidade das auto-estradas existentes hoje em dia na Alemanha.

²² Albert Speer. *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 51.

²³ Robert Ley foi um político nazi, chefe da Frente Alemã de Trabalho durante o governo de Adolf Hitler. Quando Hitler tornou-se chanceler da Alemanha em Janeiro de 1933, Hitler levou-o para Berlim e em Abril, com a dissolução dos sindicatos pelo Estado, entregou-lhe a chefia da Frente de Trabalho Alemã, que se tornaria um braço do Estado na função de procurar uma maior eficiência e disciplina dos trabalhadores alemães para servir as necessidades do regime, particularmente na massiva expansão da indústria de armas. Preso no final da guerra, cometeu suicídio durante os julgamentos de Nuremberga.

²⁴ Frente Alemã de Trabalho. Fundada em Maio de 1933, graças à abolição do direito de greve e agrupando todos os trabalhadores e as organizações até então existentes. No dia 20 Janeiro 1934 foi legitimada e juntou-se oficialmente ao partido nazi. Dirigida por Robert Ley, operou em 18 zonas ocupadas e até ao final da guerra teve 22 milhões de membros. Albert Speer recorreu a esta organização para a angariar trabalhadores para a construção dos seus projectos.

²⁵ Alegria no trabalho. Subordinada à Frente Alemã do Trabalho, esta pretendia focar-se na melhoria da ergonomia e segurança no trabalho.

²⁶ Hermann Wilhelm Göring foi um político e líder militar alemão, membro do Partido Nazista, Marechal do Reich, comandante da Luftwaffe e segundo homem mais importante na hierarquia do Terceiro Reich de Adolf Hitler. Herói da Primeira Guerra Mundial como piloto de combate, foi julgado e condenado à morte no Julgamento de Nuremberga por crimes de guerra e crimes contra a humanidade. Escapou à execução de enforcamento ao cometer suicídio na prisão.

- 27 Albert Speer. *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 53.
- 28 Albert Speer. *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 53.
- 29 Albert Speer. *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 53.
- 30 Albert Speer. *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 57.
- 31 Albert Speer. *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 58.
- 32 Albert Speer. *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 58.
- 33 Albert Speer. *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 56.
- 34 Albert Speer. *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 48.
- 35 Albert Speer. *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 47.
- 36 Discurso cultural de Adolf Hitler no Congresso do Partido para a Liberdade. Congresso de Nuremberga de 1935. Ver filme *Tag der Freiheit* de Leni Riefenstahl.
- 37 Leon Krier; Une Architecture Du Désir. In *Albert Speer Architecture 1932-1942*, 1989. Pag. 22.
- 38 Discurso cultural de Adolf Hitler no Congresso do Partido para a Liberdade. Congresso de Nuremberga de 1935. Ver filme *Tag der Freiheit* de Leni Riefenstahl.
- 39 Discurso cultural de Adolf Hitler no Congresso do Partido para a Liberdade. Congresso de Nuremberga de 1935. Ver filme *Tag der Freiheit* de Leni Riefenstahl.
- 40 Câmara de Cultura do Reich. Criada foi em Setembro de 1933 por iniciativa do Ministro do Reich para a Propaganda,

Joseph Goebbels, como um instrumento de política na coordenação de todas as áreas relativas à cultura.

⁴¹ Político e filósofo alemão, Alfred Rosenberg nasceu a 12 de Janeiro de 1893, em Reval, na Rússia (actualmente Tallinn, na Estónia). Em 1919, partiu para Munique, onde se juntou a Adolfo Hitler e seus associados, Ernst Röhm e Rudolf Hess, que militavam pelo recém-criado Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP- Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei) também conhecido por Partido Nazi. Em 1921, Alfred Rosenberg exerceu o cargo de editor do jornal oficial do Partido, o *Völkischer Beobachter*; o que lhe permitiu conhecer as ideias racistas de Houston Stewart Chamberlain (1855-1927) e os textos apócrifos do livro *Protocolos dos Sábios de Sião* (século XIX) que denunciava o suposto golpe dos judeus para dominar o mundo. Em 1923, quando Adolfo Hitler foi preso por ter realizado o golpe de Munique, Rosenberg ficou a liderar o Partido Nazi. Tentou organizar e teorizar a doutrina nazi, escrevendo, em 1927, *Der Zukunftsweg einer Deutschen Aussenpolitik* (Futuras directivas de uma política externa alemã) e, em 1934, *Der Mythos des 20 Jahrhunderts* (O mito do século XX), onde justifica, através da “pureza racial”, o direito da Alemanha em dominar a Europa e o resto do mundo. Para além destas duas obras, Rosenberg publicou vários volumes, para propaganda do regime anti-semita e anti-comunista. Mais tarde, participou no plano de invasão da Noruega, organizando o saque aos tesouros de arte europeus e, entre 1941 e 1945, foi Ministro dos Territórios Ocupados de Leste. Julgado por crimes de guerra, Alfred Rosenberg foi condenado a enforcamento, pelo Tribunal de Nuremberga, em 1945, sendo a sentença executada a 16 de Outubro de 1946. Alfred Rosenberg. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Consult. 2010-03-18]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$alfred-rosenberg](http://www.infopedia.pt/$alfred-rosenberg)>.

⁴² Termo adoptado pelo regime nazi para descrever praticamente toda a arte moderna. Essa arte foi proibida por considerar-se de origem bolchevique ou judaica na natureza, e aqueles identificados como *artistas degenerados* foram submetidos a sanções. Demitidos de cargos de ensino, a proibição de expor ou vender a suas obras e, em alguns casos, proibidos de produzir objectos de arte. *Arte Degenerada* foi também o título de uma exposição, organizada em 1937 pelo partido nazi, em Munique, sendo constituída por de obras de arte moderna expostas de forma caótica e acompanhadas de textos ridicularizando-as. Organizada com o intuito de *inflamar* a opinião pública contra o modernismo, a exposição posteriormente viajou para várias outras cidades na Alemanha e na Áustria.

⁴³ Albert Speer, *Neue Deutsche Baukunst*, 1941. Pag. 6.

⁴⁴ A construção do edifício da Ópera de Paris foi levada a concurso público em 1861. Dele saiu vencedor o arquitecto Charles Garnier, que trabalhara com Violet-le-Duc na qualidade de ajudante. Foi construída no decorrer do Segundo Império e constitui a sua obra mais sumptuosa.

Foi necessário substituir o antigo edifício da Ópera de Paris, fundado por Luís XIV e que sofrera um incêndio em 1781. Os projectos de reconstrução sucediam-se, obrigando a planeamentos urbanísticos. Problemas financeiros e a conjuntura política instável adiaram indefinidamente a construção da Ópera.

Foi o Barão de Haussmann (1809-1891), urbanista francês e responsável pela abertura em Paris de largas avenidas e *boulevards*, para além de parques e belos edifícios, que ao traçar os novos planos de urbanização de da capital francesa, propôs a localização do edifício. A escolha recaía na confluência de três ruas constituindo um desafio para Garnier: teria de elaborar três fachadas com o mesmo grau de importância. É aqui que mais se faz notar o eclectismo romântico do arquitecto que se tinha formado na Escola de Belas-Artes, resumindo magistralmente motivos do Renascimento e do Barroco de forma muito racional. Assim, desenvolve eixos que valorizam cada parte da planta. Na fachada que fica voltada para a praça abre-se uma galeria que liga aquele elemento urbano ao salão, conduzindo o espectador. A cúpula achatada domina o edifício.

Inaugurada em 1875, a Ópera constituiu uma obra de cunho marcadamente pessoal numa unidade absoluta entre arquitectura e decoração.

No interior do edifício destaca-se a grande escadaria, os mármore, os bronzes e os lustres que funcionam também como cenário onde o próprio público entra em cena. Ópera de Paris. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Consult. 2010-03-18].

Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$opera-de-paris](http://www.infopedia.pt/$opera-de-paris)>.

⁴⁵ Hermann Helmer e Ferdinand Fellner foram muito influenciados por Gottfried Semper e dedicaram grande parte do seu trabalho à construção de teatros entre o final do século XIX e princípio do século XX, recorrendo a um revivalismo renascentista e barroco e, mais tarde, ao estilo *Jugendstil*. Projectaram o Deutsches Volkstheater, em Viena (1887-9); o Stadttheater, Graz (1898-9); o Jubiläums-Stadttheater; Baden-bei-Wien (1908-9) e o Stadttheater, Klagenfurt (1909-10), todos na Áustria.

⁴⁶ Gottfried Semper foi um arquitecto alemão, crítico de arte e professor de arquitectura, que projectou a Ópera de Dresden entre 1838 e 1841. Semper trabalhou em várias escalas, por um lado em parceria com o compositor Richard Wagner na projecção de Teatros onde é reconhecida a qualidade acústica das suas obras, mas também em projectos urbanos como a

requalificação da *Ringstraße* de Viena. Escreveu extensivamente sobre as origens da arquitectura, especialmente no seu livro "Four Elements of Architecture" de 1851, e foi uma das figuras principais na polémica em torno da policromia na arquitectura da Grécia Antiga.

⁴⁷ Theophil von Hansen foi um arquitecto dinamarquês particularmente conhecido pelos seus edifícios e estruturas em Viena, reconhecido com um dos melhores arquitectos neoclássicos.

Após ter trabalhado com Karl Friedrich Schinkel e alguns anos a estudar em Viena, mudou-se para Atenas em 1837. Foi aqui que ele estudou arquitectura, com particular interesse na arquitectura bizantina. Durante a sua estadia em Atenas, Hansen projectou o Observatório Nacional de Atenas, a Academia de Atenas e a Biblioteca Nacional da Grécia. Após a mudança para Viena, em 1846, a sua primeira obra de destaque foi um museu no complexo militar *Arsenal*. Nos anos posteriores, tornou-se o representante mais notável do revivalismo renascentista em Viena, que também veio a ser conhecido como *Viennese-style*.

Hansen foi um dos arquitectos mais importantes e influentes da *Ringstraße* de Viena. O seu edifício mais famoso é o edifício do Parlamento austríaco que foi criado numa analogia a um templo clássico, com o intuito de referir-se aos primórdios da democracia grega.

⁴⁸ Joseph Poelaert foi um arquitecto belga e suas obras mais importantes foram o Palácio da Justiça em Bruxelas, a Coluna Congresso e as Igrejas de *Sainte-Cathérine* em Bruxelas e de *Notre-Dame* de Laeken.

Restaurou o *Théâtre Royal de la Monnaie* em Bruxelas, após o incêndio de 1855. O auditório deste teatro, ainda em uso hoje, foi desenhado por Poelaert.

⁴⁹ Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, 1973. Pag. 158.

⁵⁰ Junia Mortimer Cambraia, *Arquitecturas e regimes totalitários: o contra-exemplo nos estudos da arquitectura da República*.

⁵¹ Junia Mortimer Cambraia, *As Cidades das Ruínas: Cinema e Arquitectura no III Reich*.

⁵² Junia Mortimer Cambraia, *As Cidades das Ruínas: Cinema e Arquitectura no III Reich*.

⁵³ O *Cardus* (também *Cardo Maxima*) refere-se uma avenida orientada na direcção norte-sul nas cidades romanas, campos militares, etc. O *Cardus*, um componente integrante do planeamento da cidade, estava repleta de lojas e vendedores, e serviu como

centro da vida económica.

⁵⁴ O *Decumanus* refere-se a uma avenida orientada segundo Nascente-Poente nas cidades romanas.

O Fórum romano era normalmente localizado junto à intersecção do eixo *Decumanus* com o eixo *Cardus*.

⁵⁵ Lars Olof Larsson, *Le Classicisme Dans L'Architecture du XXè Siècle*. In *Albert Speer Architecture 1932-1942, 1989*, Pag. 35.

⁵⁶ Albert Speer, *Neue Deutsche Baukunst*, 1941. Pag. 20.

⁵⁷ Julien-David Le Roy. *The Ruins of the Most Beautiful Monuments of Greece*, 2003.

⁵⁸ Pintura realizada por Karl Friedrich Schinkel em 1825.

⁵⁹ Museu Antigo.

⁶⁰ Martin Steffens, *Schinkel*, 2004. Pag. 46.

⁶¹ Kenneth Frampton, *História Crítica da Arquitectura Moderna*, 1997. Pag. 9.

⁶² Analogia ao eixo Norte-Sul construído no auge do Império Romano e que comemora uma vitória romana sobre os etruscos.

⁶³ Germania, Capital do Mundo.

⁶⁴ Kenneth Frampton, *História Crítica da Arquitectura Moderna*, 1997. Pag. 9.

⁶⁵ Casa da Arte Alemã.

⁶⁶ Discurso cultural de Adolf Hitler no Congresso do Partido para a Liberdade. Congresso de Nuremberga de 1935. *Ver*

filme *Tag der Freiheit* de Leni Riefenstahl.

⁶⁷ Discurso cultural de Adolf Hitler no Congresso do Partido para a Liberdade. Congresso de Nuremberga de 1935. Ver filme *Tag der Freiheit* de Leni Riefenstahl.

⁶⁸ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 60.

⁶⁹ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 61.

⁷⁰ Alexander Scobie, *Hitler's State Architecture: The Impact of Classical Antiquity*, 1990. Pag. 94

⁷¹ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 79.

⁷² Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 79.

⁷³ Paul Virilio, *Guerre et cinéma: logistique de la perception*, 1984. Pag. 130.

⁷⁴ Junia Mortimer Cambraia, *As Cidades das Ruínas: Cinema e Arquitectura no III Reich*.

3 CRISTALIZAÇÃO

“A architectura é uma espécie de eloquência do poder através das formas, por vezes convincente e até mesmo delicada, às vezes apenas dando ordens.” Friedrich Nietzsche.

3.1 Primeira Grande Encomenda: a Esplanada *Zeppelinfeld* [1935]

O projecto para a esplanada *Zeppelinfeld* integra-se num complexo de edifícios para congressos do partido na cidade de Nuremberga. Esta cidade, berço do movimento nacional-socialista, pretendia tornar o complexo como símbolo do movimento nazi. Esta cidade-símbolo necessitava do seu *santuário* [Fig. 58]. É neste contexto que surge um conjunto de edifícios e terrenos que posteriormente seriam conhecidos como *Reichsparteitagelände*¹. Nuremberga apresentava a vantagem de ser um centro ferroviário de primeira ordem onde convergiam as linhas férreas que uniam as principais cidades com núcleos nazis. Era possuidora de uma arquitectura ultra-conservadora, edificada em grande parte com base gótica que era famosa em toda a Alemanha, sendo considerada centro de uma cultura *germânica*. Todos estes factores levaram Hitler a declarar a cidade de Nuremberga como “cidade dos congressos”. Depois de realizadas as obras previstas, teria dado origem a um dos conjuntos arquitectónicos mais surpreendentes do seu tempo.



Fig. 58 Vista para o centro histórico de Nuremberga.

Em Janeiro de 1934, Hitler encomenda a Albert Speer a reformulação da tribuna, até então provisória, de forma definitiva e permanente. Hitler mostra-lhe um



Fig. 59 Altar de Pérgamo.

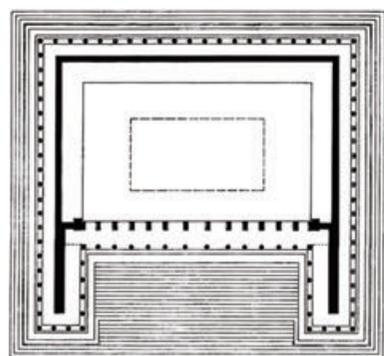
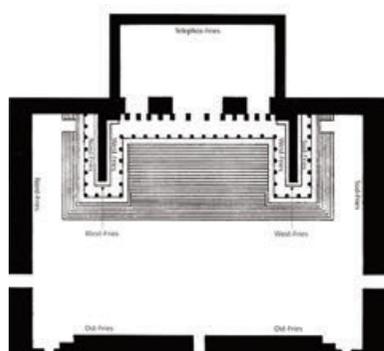


Fig. 60 e 61 Altar de Pérgamo antes e depois da sua inclusão no museu.



Fig. 62 Antigo prado Zeppelin.

projecto para um fórum do partido do arquitecto Paul Schultze-Naumburg (1869-1949)²: “Isto parece a uma praça de um mercado numa vila de província, só que em dimensões maiores. Não tem nada de típico, não se diferencia das épocas precedentes. Se construirmos um fórum, tem que se ver mais tarde que foi construído na época, no estilo do nacional-socialismo, como por exemplo a Königsplatz em Munique.”³ A implantação da nova tribuna surge num contexto já com algumas edificações presentes: o velho estádio, o antigo jardim zoológico desactivado e algumas oficinas. O local é fortemente marcado pela presença de um lago de grandes dimensões, um grande bosque de carvalhos e pelo prado Zeppelin [Fig. 62]. A escolha desta zona muito arborizada deve-se pelo facto de as cerimónias terem de realizar-se num contacto permanente com a natureza, em consonância com o lema - *Blunt und Bloden*⁴— que se apregoava por toda a Alemanha da época: a força alemã enraizada em solo alemão.

Albert Speer, na sua autobiografia explica a abordagem feita na concepção do projecto: “Pediram-me para substituir uma tribuna provisória de madeira na esplanada Zeppelin em Nuremberga por um edifício de pedra. Depois de trabalhar em esquiços 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 extremidades por duas massas geométricas que enquadram o todo. A influência do altar de Pérgamo⁵ é evidente.”⁶ [Fig. 59, 60 e 61]

Para além da tribuna do *Zeppelinfeld*, outros projectos foram encomendados para os comícios do partido: um estádio, um fórum para discursos, um campo para



Fig. 63 Grosse Strasse.

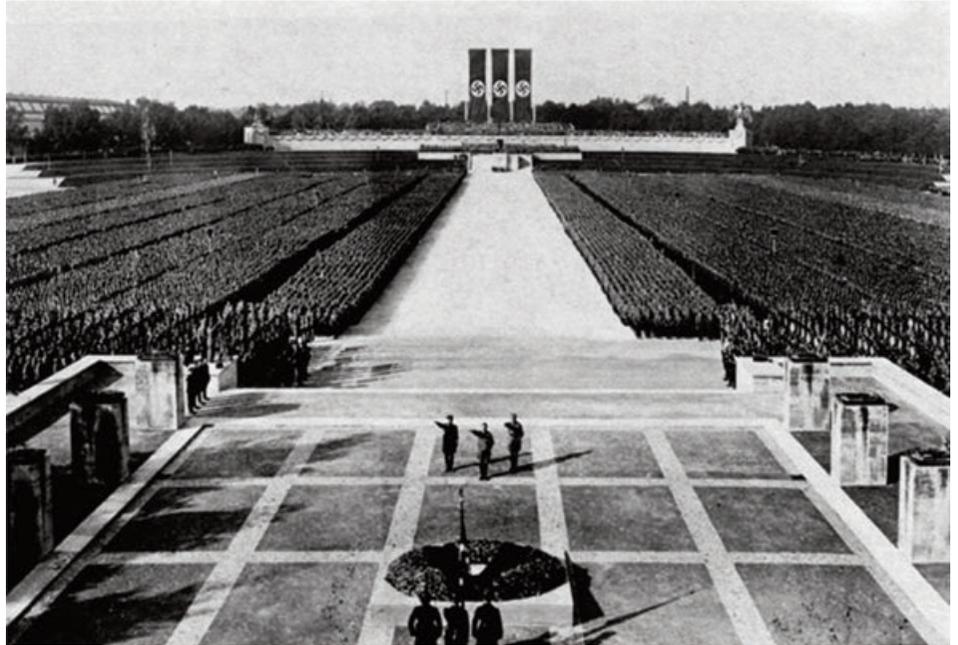


Fig. 64 *Luitpoldarena.*

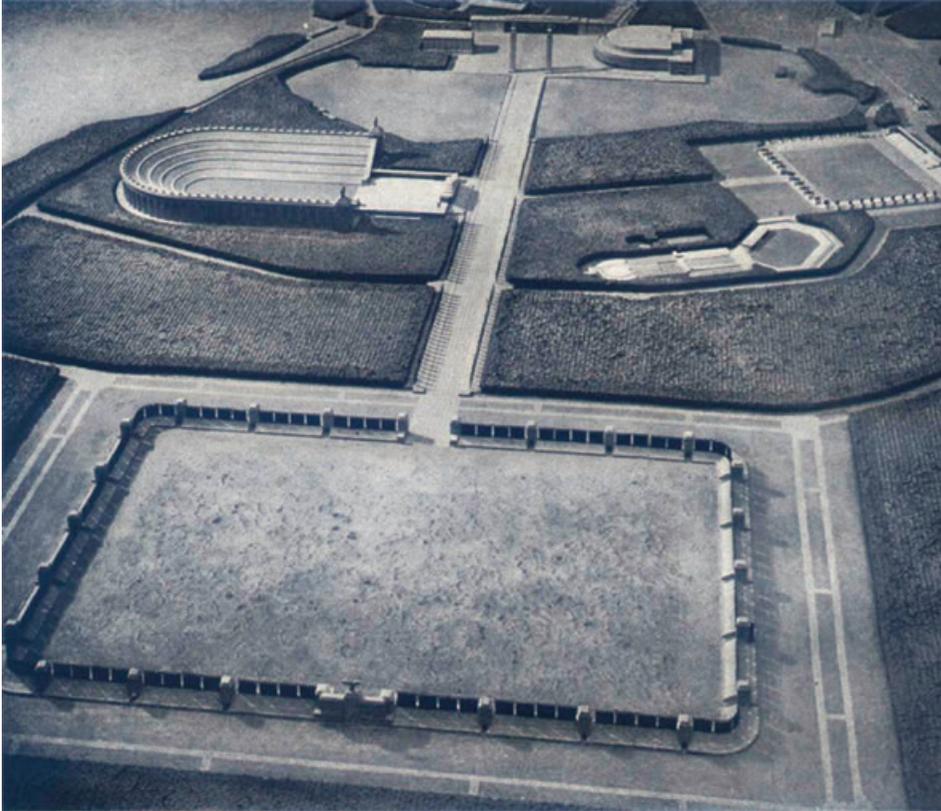


Fig. 65 *Marzfeld* (em primeiro plano).

demonstrações militares e uma zona de paradas. Albert Speer decide agrupá-los numa zona única e assim criar um complexo que abrangesse todo o tipo de manifestações que o partido poderia realizar. Este conjunto abrangia uma área de dezassete quilómetros quadrados e situava-se a sudeste do centro de Nuremberga.

No final de Janeiro de 1935 é criada uma entidade responsável de construir todas as instalações – a *Zweckverband Reichsparteitag*⁷ – e Albert Speer é destacado para desenhar todo o conjunto.

A espinha dorsal do plano era constituída por uma avenida central denominada *Große Straße*⁸ [Fig. 63] com dois quilómetros de comprimento e sessenta metros de largura. O pavimento era composto de lajetas de granito de duas cores. A tonalidade mais escura foi utilizada para criar uma reticula que dava um certo ritmo e ao mesmo tempo acentuava a profundidade da avenida. As lajetas tinham sido dimensionadas por forma a suportar o peso de tanques e formações de soldados que deviam desfilar através dela. A *Große Straße* encontrava-se orientada segundo um eixo Norte-Sul, sendo que a Norte estava direccionada para o velho Castelo de Nuremberga [Fig. 66], edifício marcante no perfil da cidade. A grande avenida parte de uma praça – a *Luitpoldarena* [Fig. 64] - formada pelo *Luitpoldhalle* - edifício provisório dos congressos – e por um memorial aos soldados. Atravessando um longo *propylea* destinado às exposições culturais, chega-se a uma praça de planta quadrada que estava encerrada por duas construções com fins culturais – em direcção à cidade surge o edifício dos congressos e o edifício para o dia da Cultura. Seguindo para sul e cruzando dois obeliscos de cerca



Fig. 66 Castelo de Nuremberga.

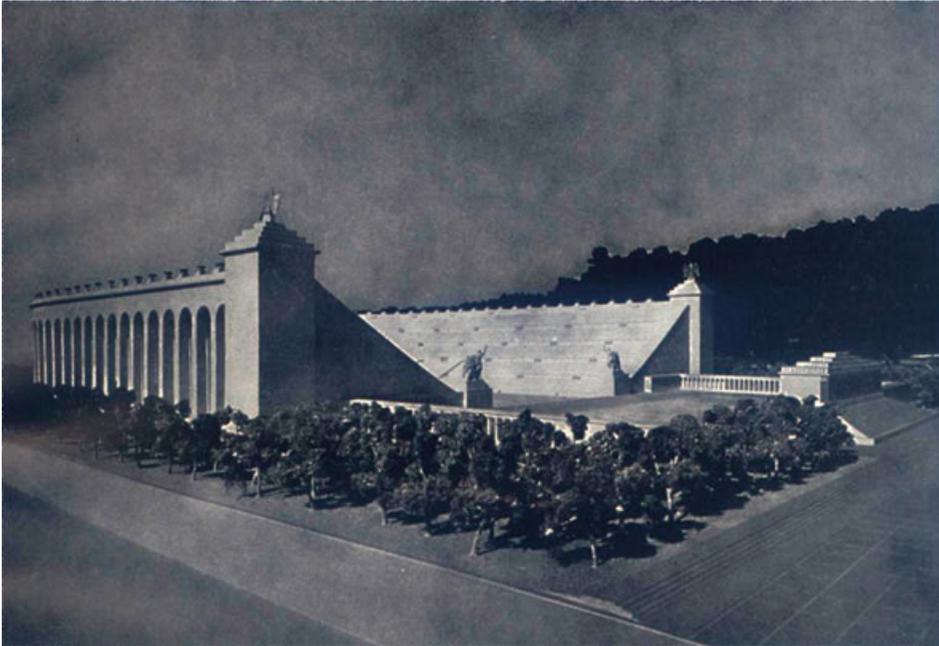


Fig. 67 *Deutsches Stadium.*

de cinquenta metros de altura, a avenida terminava no *Marzfeld*⁹ [Fig. 65] que era um vasto campo com uma área de mil e cinquenta metros por setecentos metros de largo e era reservada às demonstrações da *Wehrmacht*¹⁰. Em ambos os lados da avenida encontravam-se o *Deutsches Stadium* (Poente) [Fig. 67], projectado para quatrocentas mil pessoas, e o já citado *Zeppelinfeld* (nascente), muito próximo do lago Dutzend, que era cortado em dois pela referida *Große Straße*. Fazendo uma simplificação algo elementar, trata-se de um eixo central, estruturante, onde vão surgindo uma série de acontecimentos que vão dando ritmo ao percurso. Esta avenida tinha o seu precedente nas grandes avenidas do antigo Egipto, ladeadas de esfinges que conduziam às portas dos santuários. O projecto de conjunto englobava ainda acampamentos para as SA e as SS, que, não sendo estes projectos da autoria de Albert Speer, foram da sua responsabilidade integrá-los no complexo.

A esplanada Zeppelinfeld está implantada numa zona florestal inserida no bosque do Estado de Lorenzer. O nome do complexo provém do Conde de Zeppelin ter aterrado neste sítio com uma das suas aeronaves no ano de 1909. Foram demolidas oficinas de autocarros da cidade de Nuremberga que se encontravam no terreno. O próprio Speer afirma no seu livro de memórias que após as demolições, ao ver os materiais destroçados e os ferros retorcidos do betão, surgiu-lhe a teoria sobre o valor das ruínas dos edifícios. A esplanada caracteriza-se por um recinto rectangular situado junto ao lago Dutzend que era acessível por duas formas: um acesso central através da

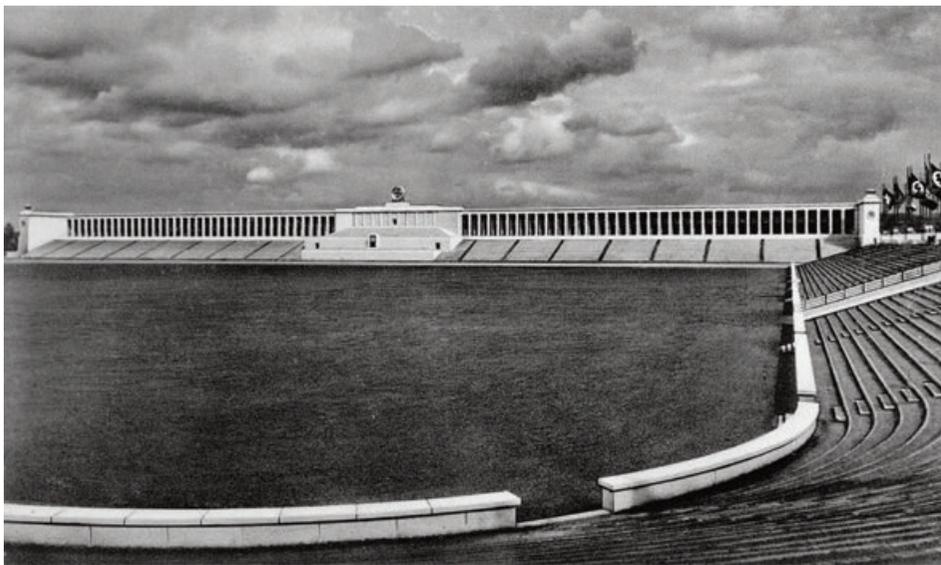


Fig. 68 Fachada principal da tribuna *Zeppelinfeld*.



Fig. 69 Perspectiva da tribuna Zeppelinfeld.



Fig. 70 Pormenor do escalonamento da tribuna.

Große Straße e outra lateral que unia a esplanada com o Marzfeld. Estas eram as únicas aberturas existentes na bancada de pedra que cintava o recinto.

A bancada do *Zeppelinfeld* media trezentos e noventa metros de comprimento e o seu volume central, com uma enorme colunata dupla, estava unido a dois elementos verticais nos seus topos que eram completados por duas *taças* de grande tamanho, que durante os espectáculos estavam acesas e marcavam os limites da tribuna [Fig. 68]. A cornija surge, neste projecto, como remate de toda a estrutura – um travamento à verticalidade imposta pela sucessão de colunas – e um elemento que flutua sobre o corpo do edifício apoiando-se numa área mínima e transmitindo leveza [Fig. 69]. A massa central, presente na tribuna, tinha dois níveis distintos, a superior, fortemente escalonada e com um espaço diferenciado que correspondia ao lugar de Adolf Hitler [Fig. 70]; a inferior alargava às tribunas adjacentes à principal, e a elas acedia-se pela parte posterior através de oito entradas.

Na fachada posterior, onde se situavam as entradas da tribuna, a colunata referida era também de grande presença [Fig. 72]. Esta estava duplicada em relação à fachada principal e servia para criar uma galeria que atravessava todo o comprimento de cada um dos corpos laterais. Os caixotões da galeria [Fig. 71], que eram decorados por desenhos geometrizados, marcavam um ritmo que correspondia ao dos pilares. Nalgumas cerimónias o intervalo entre as colunas era preenchido com bandeiras que encerravam esse espaço na totalidade.

O acesso ao corpo central era feito pela fachada traseira. Uma escadaria



Fig. 71 Pormenor da arcada e dos caixotões presentes no tecto.

delimitada por dois blocos de pedra conduzia a quatro portas com cinco metros de altura cada, cujo prolongamento volumétrico até à cornija superior dá continuidade ao ritmo da colunata, sendo que é apenas interrompida por dois volumes salientes em relação à fachada. Nestes volumes, o tratamento da parede cega é interrompido pela introdução de quatro *aberturas* com a propósito de dar seguimento ao ritmo das colunas e marcar a articulação entre os espaços abertos das galerias e o maciço central do edifício [Fig. 73]. Também na fachada principal, mantém-se o ritmo das colunas laterais com reentrâncias no corpo central.

As três frentes restantes da esplanada são delimitadas por um talude artificial que acomodava uma bancada contínua que era acessível através de umas escadas de pedra assentes na pendente. Trinta e seis torres, igualmente em alvenaria de pedra, ritmavam esta bancada. Cada uma delas com seis mastros que ostentavam a bandeira do partido e que introduziam um adorno colorido sobre o tom predominantemente claro vindo da pedra calcária utilizada nas construções [Fig. 74].

Durante o congresso de 1935, foi realizada a primeira demonstração do que pode ser considerado de arquitectura luminosa, com a criação da então denominada *Lichtdom*¹¹ [Fig. 75, 76 e 77]. Albert Speer iluminou a tribuna em toda a sua extensão, que por sua vez, iluminava os cento e sessenta mil participantes que eram divididos em zonas de sombra e zonas de luz. Apesar deste efeito dramático, Speer, dispôs também pelo perímetro da esplanada, cento e trinta gigantescos holofotes do exército, distanciados entre si em treze metros e orientados para o céu. O efeito, segundo o



Fig. 72 Fachada posterior da tribuna e pormenor da repetição da arcada.



Fig. 73 Zona de entrada para a tribuna Zeppelinfeld.



Fig. 74 Pormenor do talude criado para delimitar a esplanada. 36 torres circundavam a área.

embaixador inglês Henderson, era “solene e ao mesmo tempo de grande beleza, tinha a impressão de estar numa catedral de gelo”.¹²

“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.”¹³

“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 desenhavam 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.”

14

“Os resultados superaram tudo o que eu tinha imaginado. Os 130 projectores, localizados à volta da esplanada, a apenas 13 metros uns dos outros, iluminavam o céu com os seus “pilares” que, inicialmente separados, fundiam-se a uma altura de 6-8 km numa vasta manta luminosa. (...) Tínhamos a impressão de estar num imenso espaço com paredes de uma altura infinita sustentadas por uns poderosos pilares luminosos. Por vezes, nuvens atravessavam esta coroa de luz e acrescentava ao espectáculo um



Fig. 75 Catedral da luz.

elemento de realidade surrealista. (...) Para mim, para além de ser a minha mais bela criação espaço-arquitectural é também a única a ter, à sua maneira, adquirido uma certa perenidade”¹⁵

A catedral da luz era para Hitler o apogeu na arte de manipular as massas. Hitler via nesta arquitectura de aglomeração um dos meios de dominação e persuasão. Nos seus edifícios o povo seria impressionado pelo espectáculo da sua própria massa. O facto de se ouvir um discurso realizado num palco imponente engrandeceria as palavras proferidas. “Nem todos vocês me vêm e eu não vos vejo a todos. Mas eu sinto-vos e vocês sentem-me a mim!”¹⁶

Este grande espaço para a reunião do povo, induz a ideia de que cada indivíduo não só faz parte de uma comunidade como sem ela não é nada e também que a própria comunidade é forte, unida e poderosa. Pretende-se com esta *catedral de luz* exercer um jogo psicológico sobre a plateia: uma sensação de protecção sob uma cúpula luminosa. Pertencer a este grupo significava deste modo segurança, pertencer a um todo, trespassar esta fronteira, significava sumir-se nas sombras, desaparecer na indefinição. A monumentalidade destes eventos de massas seduz facilmente o homem. A representação, o som e as coreografias estavam reunidos num único espectáculo carregado de emoção e ideologia, com as massas – elementos uniformizados e ordenados - a serem convertidas em assistência e figurantes. A negação da existência do cidadão, do sujeito político.

Com o fim da guerra e como única peça arquitectónica sobrevivente das demolições que aconteceram nas décadas de cinquenta e sessenta, a esplanada



Fig. 76 Catedral da luz.

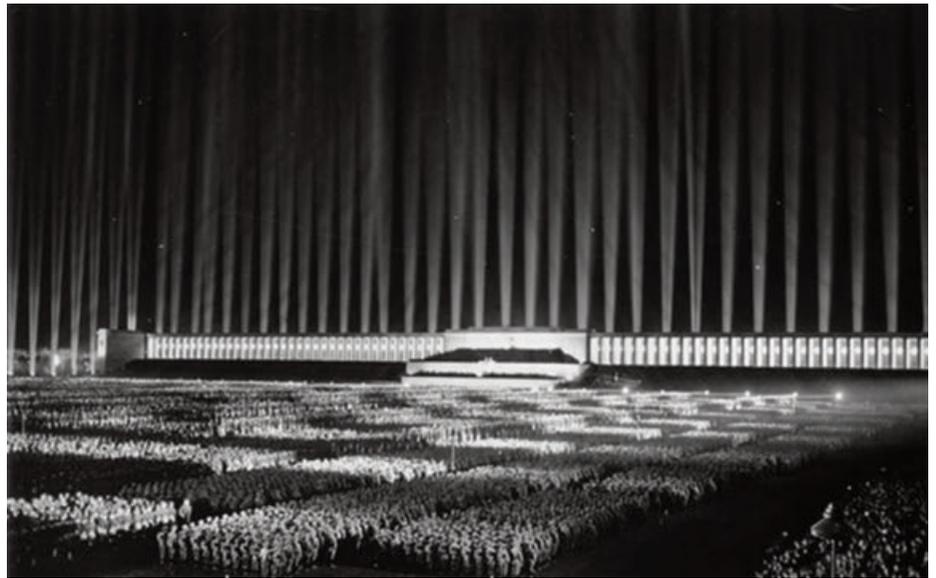
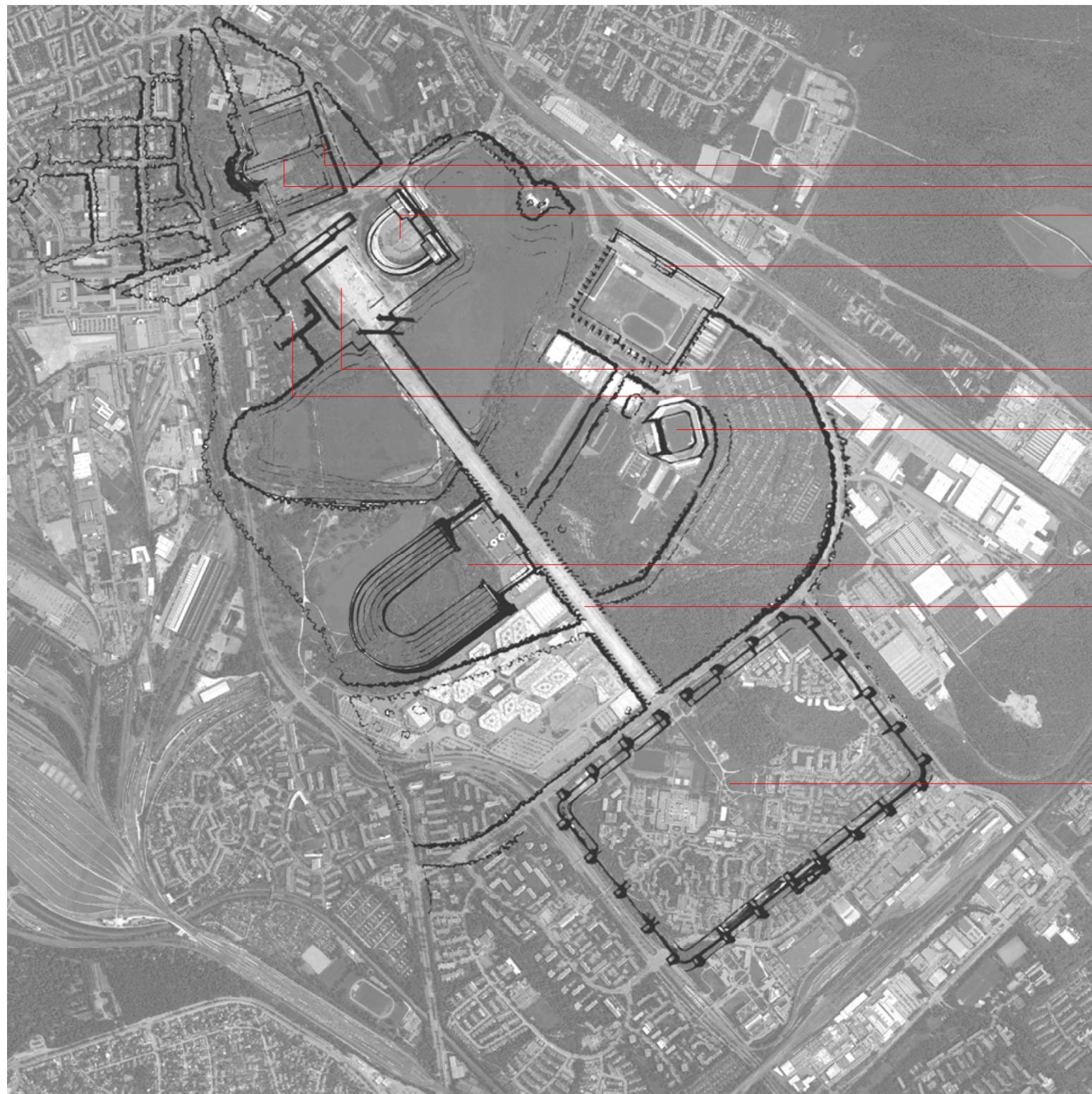


Fig. 77 Congresso realizado durante a noite tirando proveito do cenário criado por Albert Speer.

Zeppelinfeld tornou-se um local obrigatório numa visita à cidade de Nuremberga. Com o passar dos anos, este centro de reuniões em que os nazis conjuntamente com o seu *Führer* celebravam a sua ideologia, mudou radicalmente de aspecto. Tornou-se num local pacificado com grandes zonas ajardinadas por onde crianças e Homens espairecem ao ar livre.



Memorial aos soldados (existente)

Luitpoldarena (existente)

Edifício dos Congressos (existente)

Zeppelinfeld (existente)

Esplanada para exposições (projecto)

Edifício da Cultura (demolido)

Antigo estádio (existente)

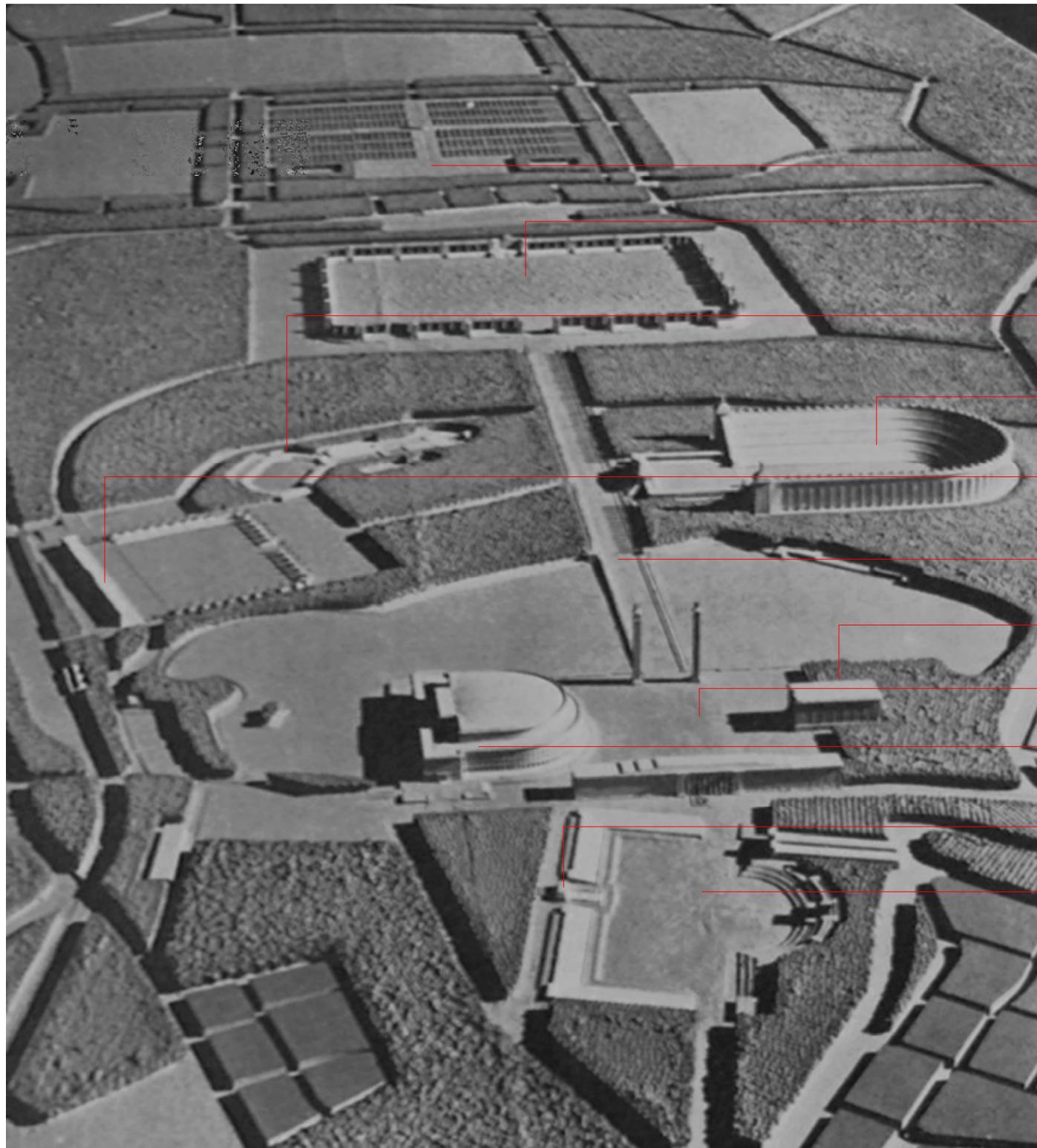
Deutsches Stadium (projecto)

Grosse Strasse (existente)

Märzfeld (demolido)

Projecto do conjunto sobreposto a fotografia aérea actual

1/20 000



Casernas das SS (projecto)

Märzfeld (demolido)

Antigo estádio (existente)

Deutsches Stadium (projecto)

Zeppelinfeld (existente)

Grosse Strasse (existente)

Edifício da Cultura (demolido)

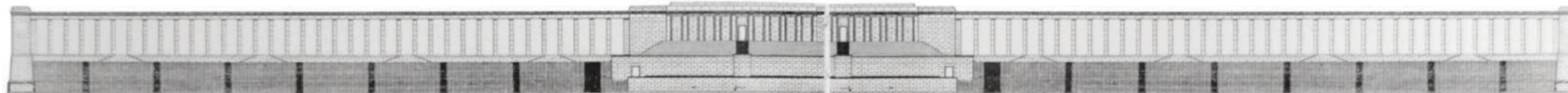
Esplanada para exposições (projecto)

Edifício dos Congressos (existente)

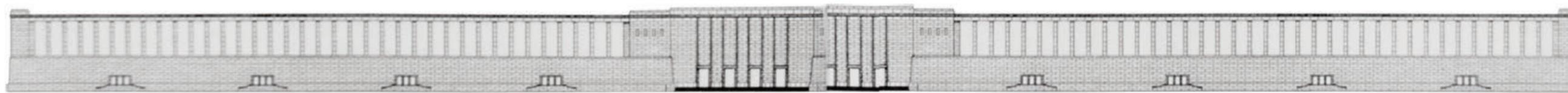
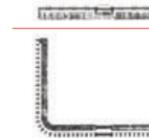
Memorial aos soldados (existente)

Luitpoldarena (existente)

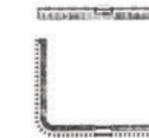
Maqueta de conjunto

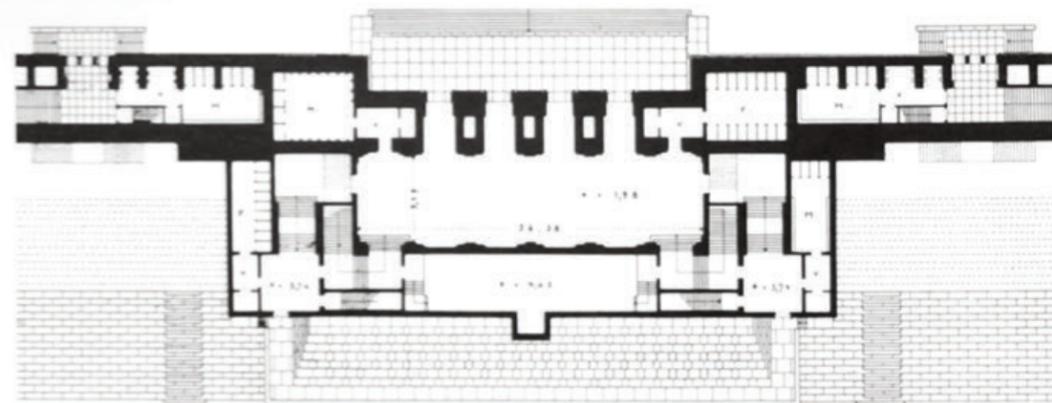
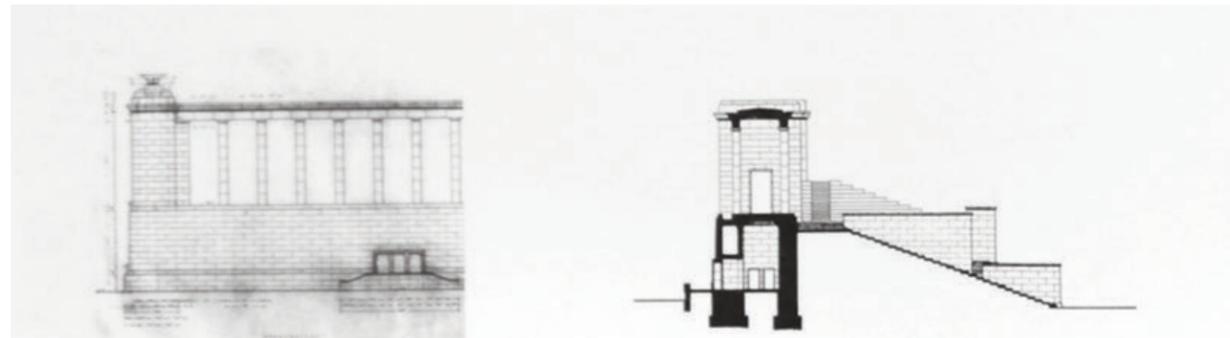
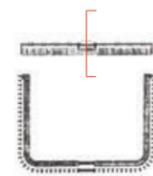


Alçado frontal da tribuna

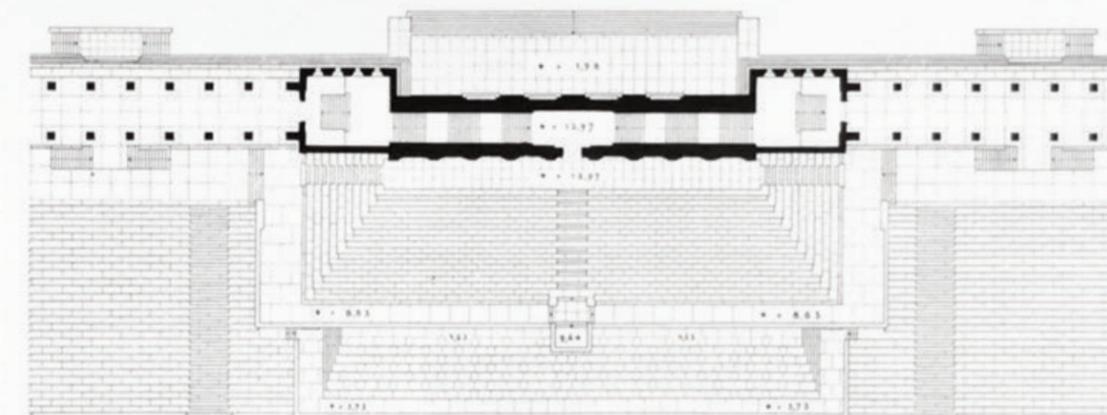
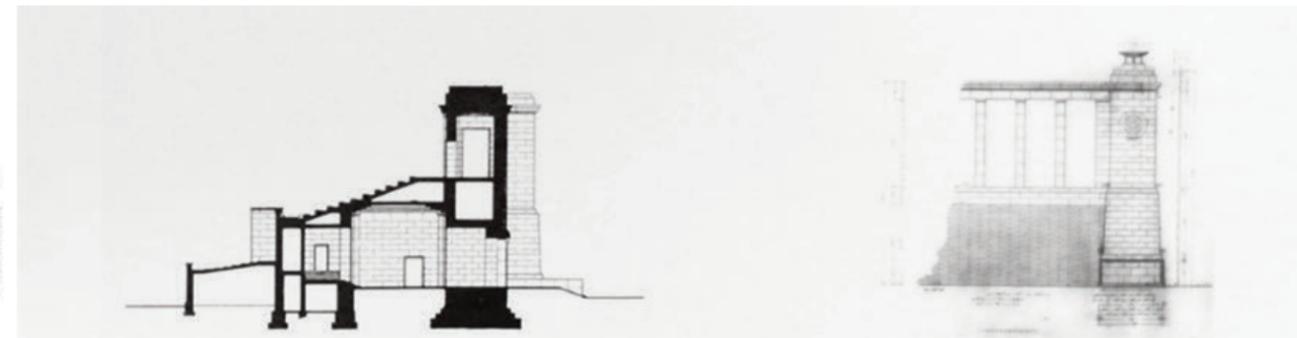
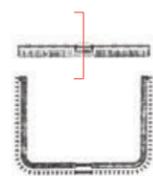


Alçado posterior da tribuna





Tribuna principal - hall de entrada



Tribuna principal - parte central e arcadas

3.2 Um Dia na *Neuen Reichskanzlei* [1937]

Quando a aliança militar da Confederação Alemã do Norte foi reorganizada como um Estado federal, com efeitos a partir de 1 de Julho de 1867, o gabinete do *Chancellor* Federal foi implementado em Berlim e ocupado pelo primeiro-ministro prussiano, Otto Von Bismarck. Após a unificação da Alemanha, em 18 de Janeiro de 1871, até à adesão dos estados do Sul alemães, Bismarck tornou-se chanceler do Reich do novo Império alemão. No mesmo ano, o governo estadual prussiano adquiriu o antigo palácio da cidade do príncipe Ancona Radziwill na *Wilhelmstraße* nº 77, que a partir de 1875, foi reconstruído como o edifício oficial da Chancelaria e inaugurado com as reuniões do Congresso de Berlim, em Julho de 1878 [Fig. 78 e 79]. Foi significativamente ampliado com a construção de um moderno anexo concluído em 1930. Quando em 1935, os arquitectos Paul Ludwig Troost e Leonhard Gall redesenharam o palácio como domicílio de Adolf Hitler - localizado à direita da chancelaria e estando ligado a esta através de uma galeria -, acrescentaram uma construção no jardim com um abrigo, que a partir de 1936, foi ampliado continuamente como o *Führerbunker*.¹⁷ De todas as divisões que tinham sido transformadas por Troost, uma sala quadrada de dimensões doze por doze metros era a mais equilibrada. As paredes estavam recobertas de um gesso

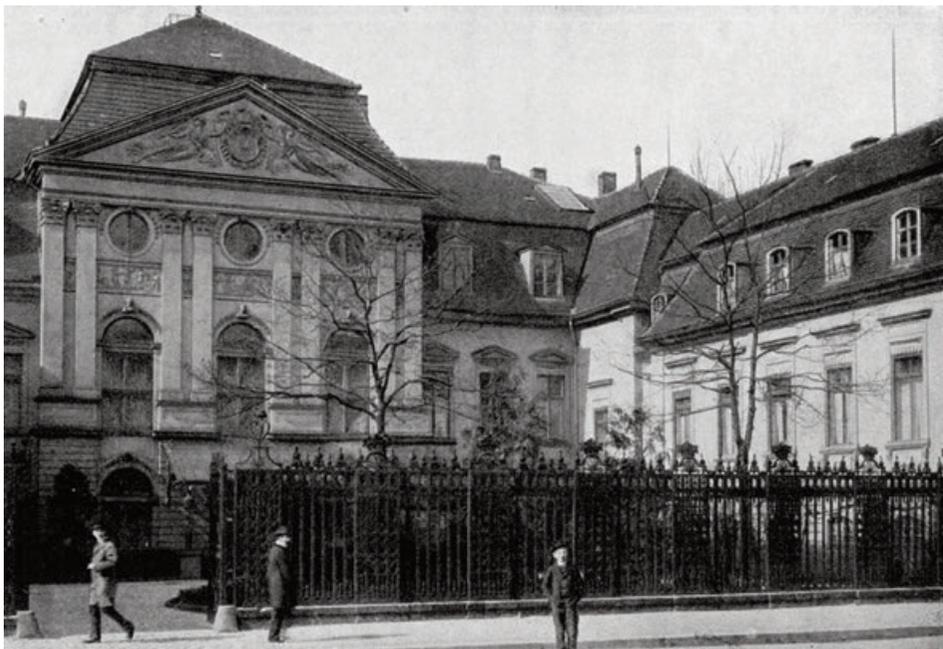


Fig. 78 Antiga Chancelaria na Wilhelmstrasse, 1895.



Fig. 79 Antiga Chancelaria vista da Wilhelmplatz.



Fig. 80 A nova Chancelaria vista desde a Voss Strasse.

liso de cor branca a fundir-se sobre um amarelo e as cortinas da mesma cor davam uma impressão de profundidade e claridade. Os móveis eram sóbrios.

Hitler comentou que a velha chancelaria de Bismarck, para onde Hitler se tinha mudado no dia 30 de Janeiro de 1933, estava “apta para uma empresa de sabão”¹⁸ mas não adequada como sede do Reich alemão, visto que para além de não ser do seu gosto, não reunia condições para ser o centro da nova Alemanha. De qualquer modo, a velha chancelaria manteve-se como residência oficial do chanceler, com a sua remodelação a ser organizada com espaços públicos no rés-do-chão e privados no andar superior.

Em Janeiro de 1938, Hitler convoca Albert Speer ao seu gabinete e declara: “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.”¹⁹ Surge deste modo um dos maiores desafios às capacidades de Albert Speer: para além de ter que projectar um edifício de grandes dimensões, o intervalo de tempo para a construção era muito curto, tendo apenas um ano para concluir todos os trabalhos que englobavam as demolições dos edifícios existentes no local: “Nunca isto foi feito antes. É uma performance única.”²⁰



Fig. 81 Entrada poente para a nova Chancelaria.

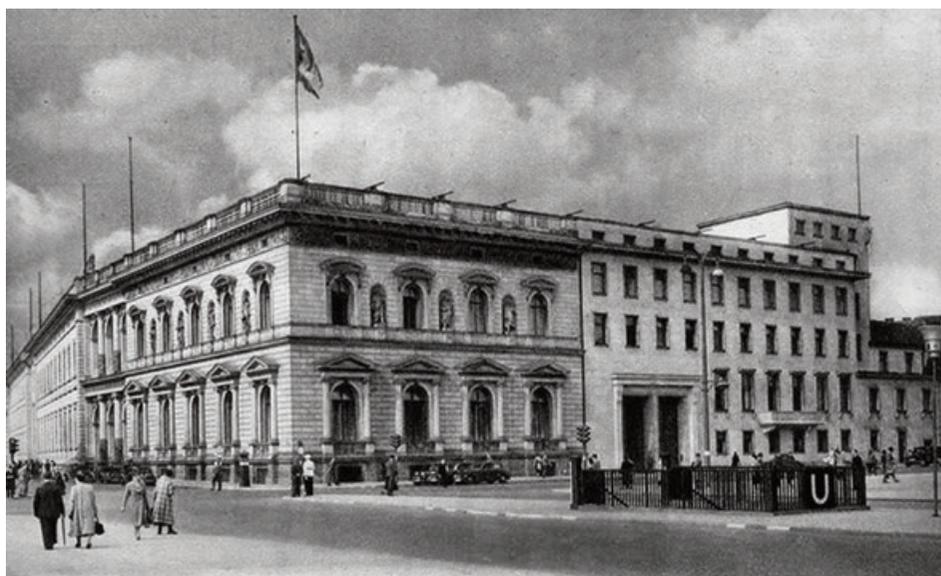


Fig. 82 Integração da nova Chancelaria com a envolvente existente.



Fig. 83 Entrada de automóveis para a nova Chancelaria era feita a partir de duas enormes portas de bronze.

A nova chancelaria de Albert Speer situou-se na *Voss Strasse* nº6 [Fig. 80 e 81]. No mês de Março de 1938, dois meses após a encomenda, estavam concluídas as demolições dos edifícios existentes. Dada a forma alongada do terreno posto à disposição, este sugeria a Speer uma longa sucessão de espaços segundo um eixo. A chancelaria ocupava um volume de 360 000 m³ e tinha 420 divisões. A partir da *Wilhelmsplatz*, o sítio, com 16 ha, estendia-se até ao *Tiergarten* e integrava o jardim outrora utilizado pelo chanceler Bismarck.

É de referir a forma subtil como Albert Speer consegue, na fachada nascente [Fig. 82], conjugar uma envolvente de carácter barroco, com o palácio *Leopold* com forte presença na praça - e ao mesmo tempo dar continuidade à fachada da antiga chancelaria do século XVIII. A escala das fachadas envolventes era de uma escala mais modesta do que a aquela que era pretendida para o projecto. Deste modo, Albert Speer obtém ainda assim uma fachada que não deixa de mostrar uma aparência autoritária e imponente. Tratava-se de uma monumentalidade que garantiria efeitos retóricos. É um discurso que se impõe no tecido urbano, engrandecendo, pela escala, pelas dimensões sobre-humanas, a suposta identidade absoluta, a suposta origem divina.

No seu livro de memórias, Speer descreve a impressão que um visitante tem ao percorrer a chancelaria: “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



Fig. 84 Pátio de Honra.

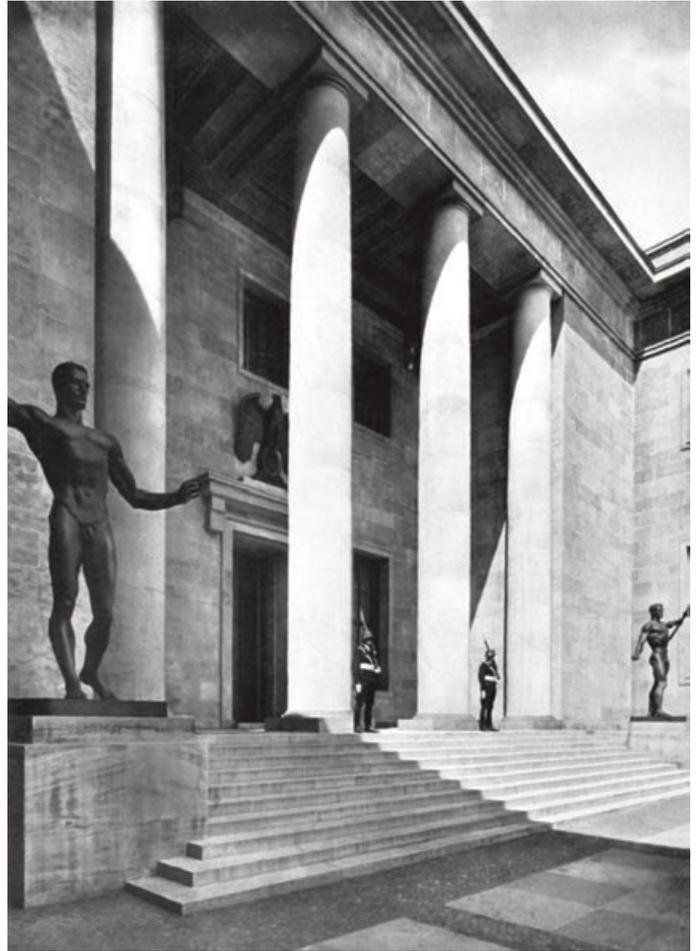


Fig. 85 Entrada para o edifício era feita através de um pórtico.



Fig. 86 Sala dos mosaicos.

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.”²¹ É deste modo que a *promenade* é vista tanto por Albert Speer como por Hitler, uma constante intimidação ao visitante. Todos os elementos disponíveis – materiais, escala, iluminação, distância a percorrer - são factores utilizados para reforçar uma monumentalidade que se quer esmagadora tanto a nível visual como emocional.

O visitante ao entrar para o pátio de honra – *Ehrenhof* – fá-lo de automóvel e através de duas portas de bronze [Fig. 83] com dimensões controladas, como forma de garantir uma proporção que se adequa à envolvente existente. Trata-se de uma transição da escala humanizada da avenida, com a movimentação característica de pessoas e automóveis, para um espaço hierárquico e cerimonial de grandes dimensões - cerca de 70 m de comprimento por 25 m de largura. A forma alongada do pátio tem por objectivo captar a atenção das pessoas directamente para o seu topo, onde se encontra a entrada para o edifício. Esse efeito é reforçado através da materialização do pátio, onde tanto o pavimento como as paredes têm um tom homogéneo – acinzentado em dias de inverno e amarelado em ensolarados – que é reforçado pela estereotomia do pavimento, onde apenas as linhas dispostas em comprimento se destacam - são pavimentadas com uma pedra mais escura como forma de acentuar a profundidade do pátio e dirigir, mais uma vez, o olhar para a fachada que, juntamente com as duas esculturas (4 metros de altura)

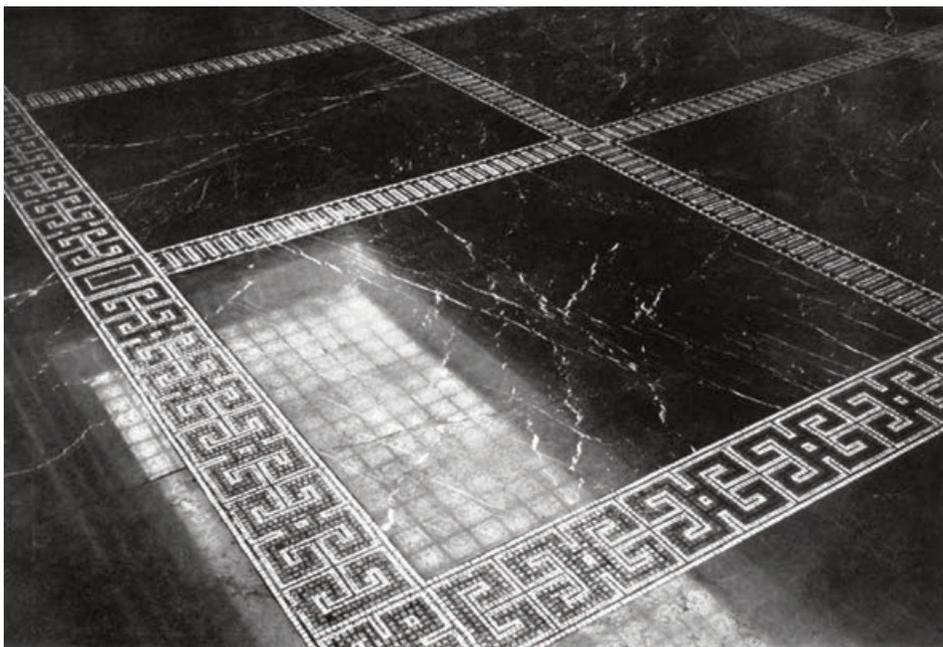


Fig. 87 Pormenor do pavimento da sala dos mosaicos.

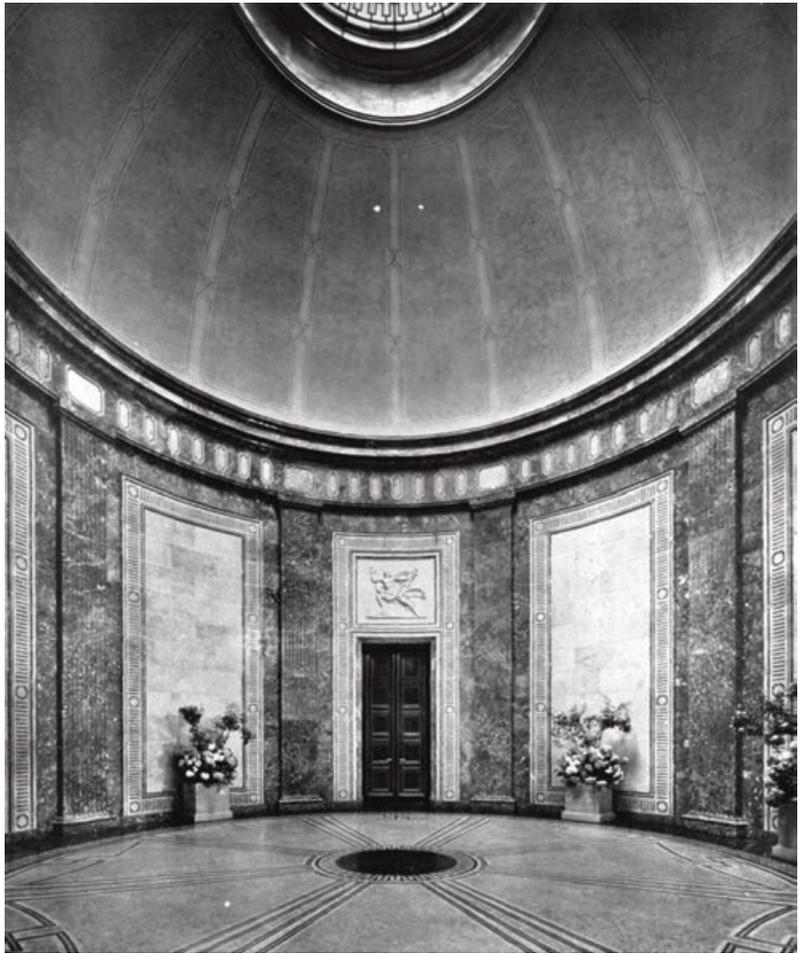


Fig. 88 Runder Saal.



Fig. 89 Galeria com 150 metros de comprimento que permitia o acesso ao gabinete de Adolf Httler.

de Arno Breker (1900-1991),²² aguardam de forma vigilante a aproximação do visitante. Uma simboliza o exército, com a espada – a arma - na mão e a outra, com uma tocha – a ideologia -, simboliza a força do partido. A fachada de entrada é proporcionada segundo o número de ouro, sendo inscrito nela, através da colunata, um quadrado perfeito [Fig. 84 e 85].

Após a entrada no edifício, atravessando um pátio coberto, o visitante sobe uns degraus e entra para a sala dos mosaicos [Fig. 86]. Dá-se uma transição de um espaço exterior, monocromático, para um espaço interior de tons avermelhados. A escala humana é completamente subvertida – as proporções da sala (35 m x 20 m x 17 m) não deixam qualquer ponto de referência ao visitante pois as portas também se encontram sobredimensionadas. À semelhança do pátio de honra, a estereotomia do pavimento, com a sua malha, acentua a axialidade da sala. As paredes e o pavimento encontram-se totalmente revestidos por mármore, sendo o trabalho de ornamentação bastante detalhado. Os motivos decorativos cinzentos-claros, são incrustados em painéis de mármore vermelhos, que são por sua vez enquadrados por faixas de mármore vermelho escuro. O piso está revestido com lajetas de mármore de Salzburgo (1,80 m x 1,80 m) da mesma cor, separadas por faixas de mosaicos cinzentos-claros e ouro com a águia imperial [Fig. 87]. A iluminação do espaço é totalmente indirecta, ora de forma zenital, através de uma clarabóia de grandes dimensões, ora por iluminação eléctrica que está colocada nas reentrâncias do tecto. Esta sala transmitia, a quem a percorresse, o poder material e a riqueza acumulada – uma Alemanha como um país rico, forte e unido.



Fig. 90 Sala de recepção.



Fig. 91 Entrada para o gabinete de Adolf Hitler.



Fig. 92 Vista para o gabinete de Adolf Hitler a partir da sua entrada.

Para aceder à *Runder Saal* [Fig. 88] ou sala circular, é necessário subir dois lances de escadas que colocam finalmente o visitante ao nível de Hitler. Surge como mais um espaço de transição no percurso a realizar. Com umas dimensões de cerca de 15 metros de diâmetro com um pé direito de 18 metros, esta sala é revestida, tal como a sala dos mosaicos, a mármore, existindo uma variação a nível das figuras representadas nas paredes. Com um tecto abobadado, a iluminação deste espaço é feita igualmente de forma zenital através de uma clarabóia. A forma deste espaço era justificada pois procurava resolver, de forma subtil, um “cotovelo” que a *Voß Straße* faz naquele local. Este espaço de planta circular permite fazer uma ligeira torção na sequência das salas e manter a axialidade como o elemento organizativo dos espaços sem que o utilizador se aperceba da mudança de direcção. De igual modo, permite introduzir uma outra tipologia de espaço e, por conseguinte maior variedade a nível do percurso a realizar. Uma vez mais, impressionar o indivíduo é a palavra de ordem. Atrás deste espaço irá abrir-se uma galeria de 150 metros que conduz ao gabinete de Adolf Hitler [Fig. 89].

As semelhanças entre a galeria de mármore e a galeria dos espelhos de Versalhes são notórias, mas a galeria em termos de dimensões, superava-a. A sala dos espelhos estendia-se por setenta e três metros. Tal como em Versalhes, o gabinete do chanceler encontrava-se a meio da galeria. A luz que iluminava a galeria era indirecta. Provinha de dezanove janelas, colocadas em nichos com as dimensões de 2 metros por 3 metros de área e oito metros de altura, que transmitiam uma luz homogénea por toda a galeria, aumentando, desta forma, o efeito monumental do espaço. Na parede oposta, cinco



Fig. 93 Pormenor de uma das janelas.

portas emolduradas com um mármore avermelhado, rompiam a monotonia da superfície revestida a estuque de tonalidade amarela. A colocação dos candeeiros de parede a meia altura, nas duas paredes, produzia um elemento contínuo e acentuava a profundidade da galeria. Outro factor que reforçava esta profundidade era o facto de não existirem janelas nos topos da galeria, envolvendo as extremidades numa penumbra que sugere uma perspectiva infinita.

Albert Speer interveio directamente no desenho do mobiliário destinado à galeria, que até então era fabricado no estrangeiro. Foram feitos, sem excepção, em oficinas alemãs por artesãos alemães. Mais uma vez a propaganda nacionalista estava presente.

No final desta ala surgia a sala de recepção [Fig. 90]. No total, tratava-se de quase um quarto de quilómetro de percurso (exactamente 220 metros) com uma dinâmica e mudança constante de dimensões, superfícies, materiais e cores para manter e alimentar a tensão do indivíduo que percorria as salas.

“No caminho desde a entrada até à sala de recepção, recebem a primeira impressão de poder do grande Reich alemão.”²³

Esta era, efectivamente, a sua principal função. A grande caminhada que os convidados oficiais tinham que fazer até à sala de recepção, antecâmara do gabinete de Hitler, tinha por objecto impressionar e cansar o visitante, que chegava a esta sala, de algum modo diminuído. Esta ante-sala, apesar do seu grande tamanho, dispunha apenas de mobiliário adossado às paredes. Transmitia desta maneira uma sensação de



Fig. 94 Pormenor da porta de acesso ao gabinete de Adolf Hitler.

inospitalidade que, sem dúvida alguma, fomentava, pela sua insignificância, a propensão à reflexão sobre as sensações experimentadas durante o trajecto até aquela sala desconfortável. Adolf Hitler chegou a propor que esta sala de recepção fosse aumentada em três vezes a sua área como forma de sublinhar ainda mais esse incómodo. Abandonado naquela sala durante alguns momentos, qualquer pessoa devia sentir-se pequena frente ao homem-mito que habitava aquele edifício-mito. Os tapetes de parede que adornam as paredes corroboram esta impressão: imediatamente à direita da porta de entrada, um deles representava um mendigo em atitude de súplica perante um grupo de notáveis.

Após um certo tempo de permanência nesta sala, o visitante era encaminhado para o gabinete de Hitler [Fig. 91]. De referir que se trata um retrocesso no percurso efectuado pois a sala do *Führer* encontra-se a meio da galeria de mármore. Este facto reforça, uma vez mais, o efeito retórico do percurso pretendido, ao invés de corresponder a uma lógica funcional de disposição de espaços. “Obtinha assim uma sucessão de espaços numa constante mutação de materiais e cores ao longo de 220m. Apenas após a ter percorrido é que o visitante chegava à sala de recepção de Hitler.”²⁴

A entrada no gabinete de Hitler é feita por uma porta na extremidade distante e oposta à mesa de trabalho do chanceler [Fig. 92]. Esta está colocada na diagonal da sala, a mais de vinte metros, para aumentar o efeito de distância. Todas as medidas têm uma relação proporcional entre elas: são 25 metros por 15 metros de área e um pé direito



Fig. 95 Perspectiva para o gabinete a partir do ponto de vista de Adolf Hitler.

de 10 metros. As janelas laterais que dão para o jardim, medem cerca de 6 metros de altura e as portas, com uma medida inferior, são completadas com painéis superiores, onde, juntamente umas inscrições a dizer “sabedoria, cautela, bravura e justiça” perfaziam a mesma altura das janelas.

As portas e janelas são, na arquitectura de Albert Speer, instrumentos altamente perfeccionados tanto do ponto de vista estético como técnico. De manuseamento cómodo, são sempre passíveis de abertura e bem proporcionadas com relações harmoniosas de 1:1 – 1:2 – 1:3 ou 2:3 – 2:5 – 3:5, ou ainda segundo o número de ouro [Fig. 93 e 94].

No adorno da sala, materiais como o mármore e madeiras preciosas dão uma aparência de santuário ao gabinete. Adolf Hitler estava satisfeito com as dimensões do seu gabinete. A gravura de uma espada, que ornamentava a sua secretaria de trabalho, era do seu agrado: “Muito bem, muito bem, quando os diplomatas que estiverem sentados à minha frente virem isto, aprenderão a ter medo.”²⁵

Este era o cenário majestoso e frio onde Hitler exercia o magnetismo da sua personalidade. Quem se sentasse frente a frente com o ditador alemão, qualquer pretensão de oposição estaria debilitada [Fig. 95].

Speer afirmou, na sua autobiografia, que completou a tarefa de limpeza do local, concepção, construção e decoração do edifício em menos de um ano. Algumas partes deste chegaram mesmo a ser construídas a partir de esquiços. Mais de quatro mil trabalhadores trabalharam em turnos, de modo a que o trabalho pudesse ser realizado

a tempo. Esta imensa construção acabou por ser concluída 48 horas antes do previsto.

Durante a guerra, o edifício da chancelaria foi alvo de bombardeamentos ficando muito danificado. No dia 16 de Julho de 1945, Churchill visita a chancelaria em ruínas: “Entrando na chancelaria, deambulamos por longos momentos através dos seus corredores destruídos e salas desmornadas.”²⁶ Pouco tempo depois, a chancelaria foi demolida e o mármore e pedras foram utilizados para construir o monumento aos mortos russos em Berlim-Treptow.



Reichstag

Altes Museum

Lustgarten

Porta de Bradenburgo

Ministério da aviação

Fotografia aérea de 1943





Gabinete de Adolf Hitler 7



Sala de espera 6



Galeria de mármore 5



Runder Saal 4



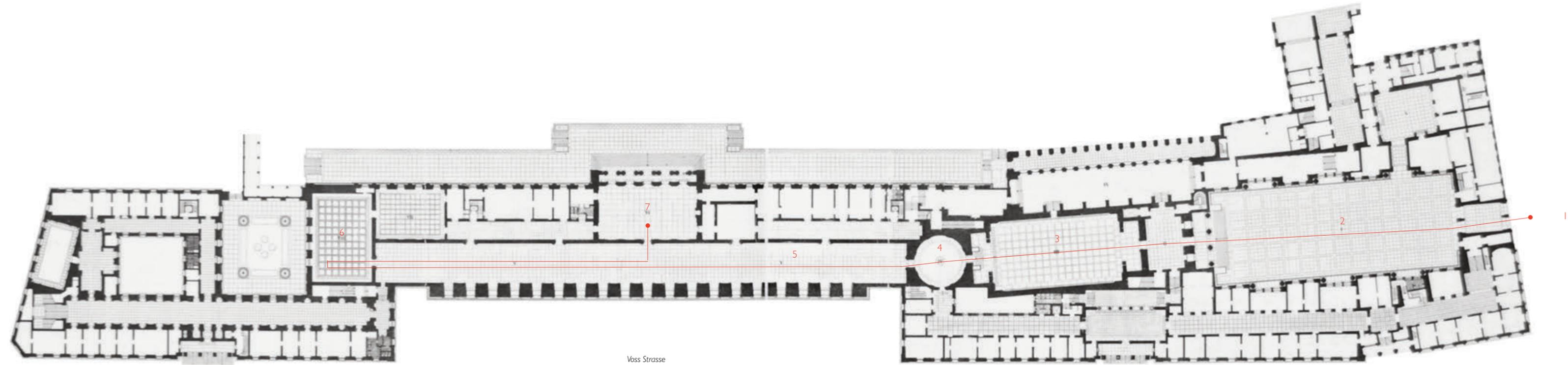
Sala dos mosaicos 3



Pátio de Honra 2



Wilhelmsplatz 1



Voss Strasse



Gabinete de Adolf Hitler



Sala de espera



Galeria de mármore



Runder Saal



Sala dos mosaicos



Pátio de Honra



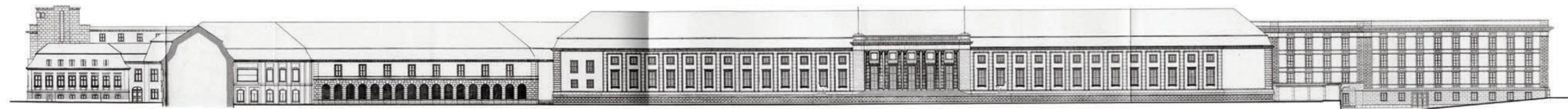
Wilhelmsplatz



Corte
escala 1/1000

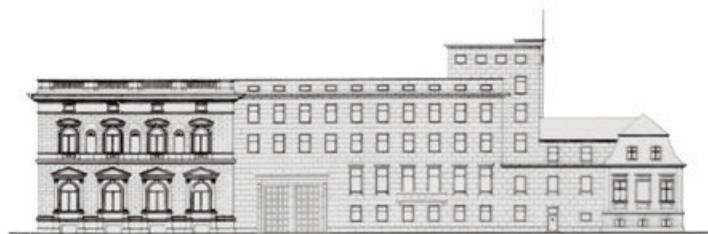


Alçado a partir da Voss Strasse



Alçado a partir do jardim

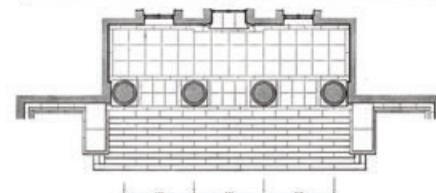
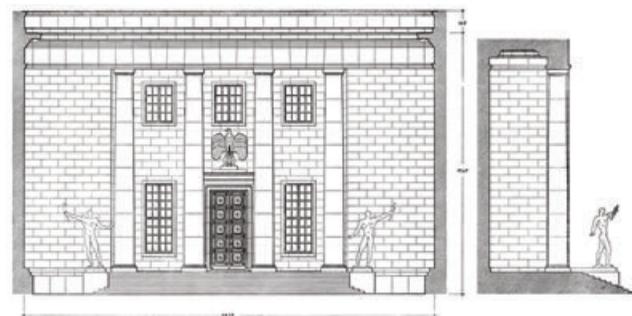




Alçado a partir da *Wilhelmplatz*



Alçado a partir da *Hermann Goring Strasse*



1/500

Alçado pátio de honra



Alçados e corte
escala 1/1000

3.3 *Welthauptstadt Germania*: O Eixo Monumental Norte – Sul [1937-43]

Na primavera de 1936, Albert Speer é promovido por Adolf Hitler, como inspector-geral da reforma de Berlim. Na ocasião este afirma-lhe que tinha “uma encomenda para lhe propor, a mais importante de todas”²⁷: uma nova capital para Berlim.

Speer depara-se com uma capital em completo *estrangulamento* devido à rápida expansão que a revolução industrial, mais tardia na Alemanha lhe tinha provocado. Uma cidade sufocada por uma rede ferroviária não planeada que impedia o desenvolvimento da cidade, em franca expansão demográfica mas padecente de um planeamento não delineado e sem projecção a longo prazo [Fig. 96]. Nos anos 20, o próprio Hitler tinha estudado o problema. Citado na biografia de Albert Speer o próprio afirma: “Fiz estes desenhos há 10 anos. Conservei-os porque nunca duvidei que um dia os iria realizar. Vamos agora passar à sua realização.”²⁸ Já naquela altura, o *Führer* tinha tomado a decisão de mudar de sítio as estações de Anhalt, Potsdam e Lehrte para sul de Tempelhof, de maneira a utilizar o espaço resultante da remoção das vias-férreas para construir uma avenida cerimonial de sete quilómetros de comprimento ladeada de edifícios sumptuosos.



Fig. 96 Berlim em 1798.

No início, o município estava encarregue de desenvolver o projecto. Mas os técnicos municipais revelaram-se inaptos para lidar com a sua dimensão e para dar forma à megalomania de Hitler, tal como o próprio atesta: “Berlim é uma grande cidade, mas não uma metrópole. Olhe Paris, a mais bela cidade do mundo, ou mesmo Viena. Aí estão cidades com alguma unidade. Berlim não é mais do que uma anarquia de casas. Temos que superar Paris e Viena.”²⁹(...) “Não há nada a fazer com esta cidade de Berlim. A partir de hoje, é você que trabalha no projecto. Leve estas plantas. Quando tiver alguma coisa pronta, mostre-me. Sabe que para isso tenho sempre tempo.”³⁰ É neste contexto que Albert Speer toma as rédeas do projecto no final do mês de Janeiro: “No dia 30 de Janeiro de 1937, fui oficialmente encarregue da maior “missão arquitectónica” jamais confiada por Hitler.”³¹ A sua autoridade quase ilimitada tinha porém a contrapartida de subordinação completa à influência de Hitler. O seu trabalho estava livre de qualquer crítica da opinião pública mas a dependência do sentido artístico de Hitler era total.

As vastas praças e as amplas ruas, algo imprescindível para a nova nação, iam mostrar o orgulho da nova cidade e dos seus habitantes. Berlim ia tornar-se, deste modo, o arquétipo da *cidade Nacional-Socialista* onde a glorificação do governo hitleriano e o significado político do programa para a cidade era evidente: uma autoridade indiscutível na qual os edifícios seriam a sua forma significante. “No papel encontrava-se demonstrada a frase de Hitler, afirmando que “Berlim devia mudar de rosto para adaptar-se à sua nova e grande missão.”³²

A cidade de Berlim, renomeada de *Germania* por Adolf Hitler, iria tornar-se

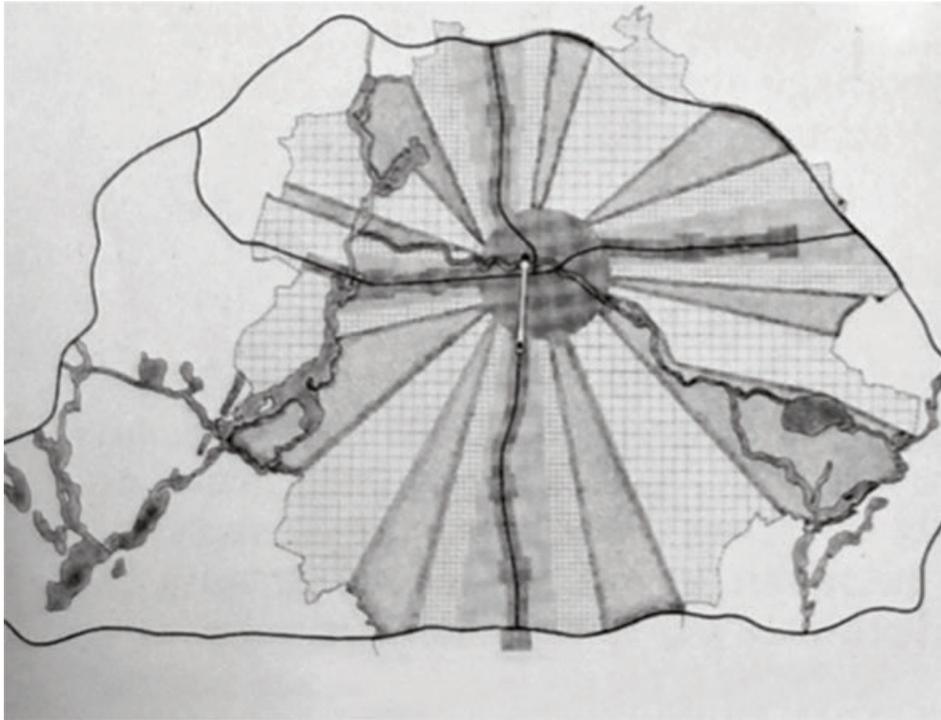


Fig. 97 Planificação dos espaços verdes.

capital do império alemão e posteriormente do mundo. Encarregou o seu arquitecto-chefe de dotá-la de um *super Campos Elísios* e de monumentos de um esplendor tal que eclipsaria todas as capitais do mundo. Indo além deste objectivo, Speer iria guarnecer a cidade de Berlim de uma infra-estrutura metropolitana que lhe fazia falta desde a sua expansão industrial e ascensão a capital do II Reich. As semelhanças com a avenida parisiense eram por demais evidentes, mas superavam a sua dimensão, com uma avenida de 2km de comprimento e um arco do triunfo com 50m de altura que eram elementos centrais do plano urbano da nova Berlim. Hitler sentia-se impressionado pelo plano de Paris realizado entre 1853 e 1870 por Georges-Eugène Haussmann e afirmou que, na sua opinião, este era o maior urbanista de todos os tempos. Embora esperasse que Speer o superasse. Hitler sabia que o projecto de Berlim ia ter opositores e que só a sua autoridade conseguiria impô-lo. Apesar das grandes mudanças na imagem da cidade que pretendia, foi sempre contra a ideia de criar-se uma cidade de raiz visto que defendia que as cidades planeadas na sua totalidade tornavam-se *mortas* e sem *vida*, dando o exemplo das capitais Camberra e Washington.

Albert Speer decide delimitar e identificar as zonas edificáveis e não edificáveis, assim como a extensão das florestas, dos parques e jardins públicos que agrupava em *cones verdes* gigantes [Fig. 97] que penetravam até ao coração da capital e criavam partes de cidade de dimensões limitadas. A prioridade absoluta é dada aos transportes de massas e as funções urbanas principais não são apenas segregadas em zonas, mas são



Fig. 98 Planificação da circulação viária. Pode-se ver o dois eixos principais que vão interceptando os 5 anéis das *Reichsautobahn*. Nas quatro extremidades dos eixos estariam situados 4 aeroportos.

também concentradas em vastos complexos de edifícios mono-funcionais. Em vez de dispersar as funções em zonas isoladas, Speer divide os espaços laterais das avenidas em bandas paralelas adjacentes com funções e densidades atribuídas. Assim, um habitante está apenas a 10min a pé de uma avenida central ou periférica. A indústria pesada estava completamente afastada das zonas habitacionais.

Dado o importante conteúdo simbólico do projecto de Berlim, a pedra foi o material exclusivo para a realização dos edifícios representativos. Na pedra iriam ser gravadas mensagens, cenas familiares ou bélicas, e os edifícios erigidos com este material iriam permanecer inalteráveis durante séculos. A pedra é considerada eterna e os monumentos com ela erigidos também o iriam ser. Nalguns casos, como no caso da gigantesca Estação Sul, serão no entanto adoptadas outras soluções extrínsecas ao *tradicional*. Caso se tivessem realizado as obras propostas para Berlim, a transformação que a cidade iria sofrer teria sido muito mais profunda do que a cidade alvo de constante comparação de Hitler e Speer: a Paris de Napoleão III e Haussmann.

A estrutura fundamental do novo plano consistia essencialmente numa *cruz* formada por dois grandes eixos que seguem as orientações Norte-Sul e Nascente-Poente. O traçado destas duas vias tem referência ao urbanismo romano que também era estruturado segundo dois eixos: o *Cardus*, que em Berlim corresponde ao eixo Norte-Sul e o *Decumanus* que corresponde ao eixo Nascente-Poente. Tal como nos tempos imperiais, todos os caminhos iam dar ao *Führer*.



Fig. 99 Plano de transportes suburbanos.

O prolongamento destes dois eixos ligava a cidade com as *Autobahn* de circunvalação. O anel da *Reichsautobahn* marcava o limite efectivo do território da capital e as avenidas norte-sul e este-oeste e as periféricas não eram simples vias de circulação mas sim eixos de desenvolvimento urbano de alta densidade [Fig. 98]. Após estes anéis de auto-estradas periféricas previam-se espaços verdes, uma floresta de árvores de folha caduca. À semelhança do *Bois de Boulogne*³³, o *Grünwald* estaria aberto ao público e ofereceria aos milhões de habitantes da capital um local de passeios, zonas de descanso, desporto e restaurantes.

O eixo norte-sul estava previsto medir, de auto-estrada a auto-estrada, cerca de trinta e oito quilómetros e meio. Nas intersecções dos dois eixos com as auto-estradas circundantes, estava previsto a construção de quatro aeroportos e o posterior encerramento e transformação do aeroporto de Tempelhof em parque urbano. Estes quatro pontos criados pela intersecção dos eixos Norte-Sul e Nascente-Poente estariam interligados através de comboios subterrâneos como forma de aliviar o tráfego urbano [Fig. 99].

A este arquétipo da grande cruz formada pelo cruzamento dos dois eixos, iriam somar-se cinco anéis de auto-estradas, concêntricos e de cada vez maior raio conforme se distanciavam do centro da cidade, e para onde convergiam de forma radial dezassete vias com sessenta metros de largura. Na intersecção dessas vias com os dois eixos, estava prevista a construção de viadutos como forma de evitar congestionamentos viários. Na totalidade, com obras a realizar, previa-se que a cidade de Berlim tivesse um diâmetro



Fig. 100 Eixo Nascente-Poente através do prolongamento da *Unter Den Linden*.

de cerca de cinquenta quilómetros, a maior cidade da Europa.

O eixo Nascente-Poente foi o único onde as obras propostas para esta via chegaram a ser parcialmente realizadas. O projecto surge como continuidade da avenida *Unter Den Linden*, projectada por Karl Friedrich Schinkel, em direcção a poente [Fig. 100 e 101]. Esta via, aquando da sua construção, pretendia fazer a ligação da zona palaciana da cidade com o jardim Tiergarten que era utilizado pelo Imperador Friedrich como área de caça. Albert Speer, no seu livro *Inside The Third Reich* fundamenta esta via como elemento preponderante para o crescimento da cidade: “Depois de estabelecido um eixo Norte-Sul veio-nos imediatamente à ideia de utilizar a via existente para poente, a Unter Den Linden, de 60m de largura, para a prolongar para oeste. Tal como o eixo Norte-Sul, este terminava na auto-estrada de periferia abrindo assim novas zonas de urbanização a poente de Berlim. Com estas medidas poderíamos duplicar a população da capital do Reich.”³⁴ Inicialmente conhecida como *Charlottenburger Chaussee* (hoje *Strasse des 17. Juni*) foi nela construída uma rotunda onde foi colocada a Coluna da Vitória, que antes se encontrava junto ao *Reichstag* [Fig. 102]. É junto a esta rotunda que ironicamente estão os únicos edifícios projectados por Albert Speer que resistiram aos bombardeamentos e posteriores demolições. Trata-se das *casas da guarda* [Fig. 103], com uma escala relativamente controlada em comparação aos restantes projectos apresentados para a cidade de Berlim. Estas foram implantadas simetricamente junto à avenida como posto de controlo e de atravessamento subterrâneo da avenida.



Fig. 101 Eixo Nascente-Poente. Pode-se observar a Porta de Bradenburgo no fundo da avenida.



Fig. 102 Coluna da Vitória.



Fig. 103 Casas da guarda, num primeiro plano, da autoria de Albert Speer.

A ampliação desta via foi igualmente aproveitada para levar a cabo o alargamento da zona dos museus através da recuperação das margens do rio Spree entre o Reichstag e a ilha dos museus. A construção de novos museus e edifícios culturais nessas margens foram incluídos no projecto de renovação da cidade.

Em inícios de 1939, foi aberta ao tráfego uma parte da avenida, com sete quilómetros, que ia da porta de Brandeburgo até à praça Mussolini [Fig. 104].

O eixo Norte-Sul é sem dúvida a grande montra de aparato das ambições e feitos do Reich: um desfile monumental de todas as instituições do Estado. Servia claramente uma finalidade de prestígio, enquanto espinha dorsal de uma rede coerente de estradas metropolitanas. Dominado a norte pela cúpula da *Völkshalle*³⁵ e estendendo-se até à *Sudbanhof*³⁶, esta avenida ia apresentar as suas fachadas de granito, os seus jardins e as suas praças, os seus monumentos e o seu arco do triunfo, com um comprimento de sete quilómetros e cerca de 120 metros de largura.

O projecto para a Grande Avenida iniciava-se com a demolição das estações ferroviárias de Anhalter e Potsdam que se situavam a sul do aeroporto de Tempelhof. A complexidade e o excesso de terrenos ocupados naquela época por caminhos-de-ferro e uma dezena de estações impediam uma planificação harmoniosa do centro de Berlim. Ao aumentar a capacidade do anel circular exterior do metropolitano para duas vias, as novas estações norte e sul, situadas na grande avenida, iam absorver a totalidade do tráfego local, nacional e continental [Fig. 105]. A urbanização do grande eixo ia ocupar



Fig. 104 *Praça Mussolini.*

a totalidade das antigas áreas de triagem e depósito inúteis sendo que as novas vias de triagem, garagem e depósito seriam construídas fora do território da capital.

A ideia para a avenida não era especialmente original e inspirava-se, tal como já afirmado, nos Campos Elísios de Paris [Fig. 106], Arco do Triunfo incluído, embora as proporções da avenida de Berlim superassem em muito a dimensão do projecto da capital francesa. A sua zona central estava destinada aos sete quilómetros que iriam constituir a Grande Avenida, onde se ergueriam os maiores e mais representativos edifícios da cidade. A obsessão constantemente demonstrada por Adolf Hitler com a avenida Norte-Sul como demonstração da sua autoridade é analisada pelo próprio Albert Speer nas suas memórias: “Hitler estava tão obcecado pela imagem dos campos elísios berlinenses, duas vezes e meia maior que o original de Paris, que perdeu noção da estrutura desta cidade de 4 milhões de habitantes. Para um urbanista, tal avenida não poderia fazer sentido sem ser como embrião para uma reestruturação urbana. Para Hitler, era uma apenas uma construção que tinha função em si mesmo.”³⁷ “Hitler quando visitava o ateliê e examinava as plantas gerais, rapidamente se cansava, e pedia para consultar os desenhos para a grande avenida. Hitler imaginava então como seriam os ministérios, os edifícios administrativos, a nova ópera e os palácios. (...) Eu punha em pé de igualdade a planificação global como os projectos dos edifícios. Hitler não. A paixão que ele mostrava pelos edifícios projectados para a eternidade impedia-o de interessar-se por estruturas de tráfego, zonas de urbanização e espaços verdes: a dimensão social era-lhe totalmente indiferente.”³⁸

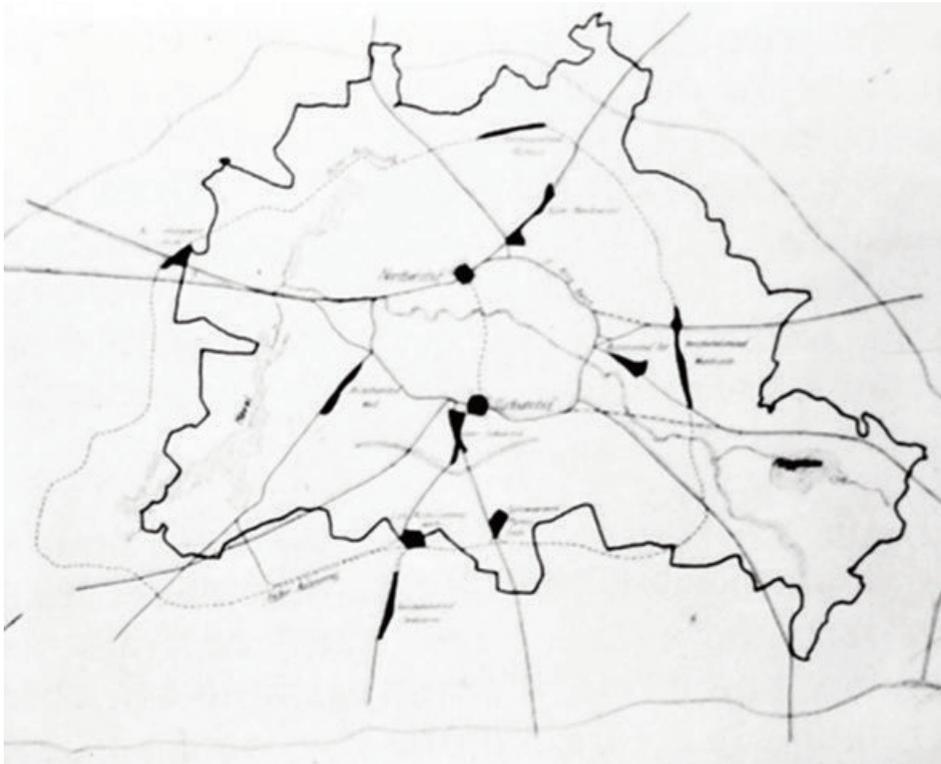


Fig. 105 Plano ferroviário.

Como elemento estruturante no projecto para a cidade, a avenida Norte-Sul surge como o melhor exemplo, a nível urbano, de como é entendido o espaço público no período nazi. É definido um percurso como uma sequência de espaços-imagens que vão construindo a percepção de um espaço público que difere, na sua génese, da noção comum do mesmo. Não é ambicionado um espaço que fomente a interacção social entre os cidadãos mas antes um palco para paradas militares e glorificação do Estado germânico, sendo que o tráfego na grande avenida não era permitido dado que os veículos seriam desviados para uma via subterrânea, directamente abaixo da via de desfiles. Algumas secções deste túnel foram construídas e ainda existem hoje. Este propósito torna-se perceptível, numa primeira abordagem, pela ausência ao longo da avenida de qualquer programa de carácter social, substituídos por ministérios e edifícios representativos do Estado. Adolf Hitler, pretendia através do seu arquitecto que esta avenida fosse a imagem e o centro da nova Alemanha. Tornava-se imprescindível que esta sequência de espaços criasse um enorme impacto em qualquer indivíduo que a percorresse ao visitar Berlim.

A *viagem* ao longo de sete quilómetros inicia-se na *Sudbahnhof* [Fig. 107]. Esta seria a estação sul de caminhos-de-ferro que, tal como a estação norte, absorveria a quase totalidade dos diferentes tipos de tráfego na cidade. A estação abrangia uma área de vinte hectares e, abaixo do solo, quatro níveis de circulação teriam formado, junto ao aeroporto de Tempelhof, um interface de todos os meios de transportes públicos,



Fig. 106 Avenida *Champs-Élysées*, 1890-1900.

tanto ferroviário como viário, tanto de carácter local, nacional a continental. O hall central media trezentos por trezentos metros e o seu tecto, aligeirado através de caixotões, elevava-se a cinquenta e cinco metros de altura por entre uma *floresta* de pilares de aço que seriam revestidos com bronze e cobre. Uma ponte central servia todos os cais, ligando os dois grandes pavilhões de recepção, que incluíam as salas de espera, hotéis, cinemas, galerias de comércio, etc.

A estação sul surgia como o limite visual do grande eixo. O viajante saía na maior praça pavimentada do mundo, com cerca de trinta e quatro hectares de área. À sua frente, erguia-se a gigantesca cúpula da *Völkshalle*, enquadrada pelo grande arco. A acentuar a presença do arco, ladeando o eixo, previam-se duas alas com oitocentos metros, decorada com canhões de artilharia resgatados aos países vencidos durante a guerra [Fig. 108]. “Os convidados ao saírem do terminal seriam completamente subjugados por esta perspectiva arquitectónica, falando mais precisamente, seriam literalmente esmagados.”³⁹ O arco do triunfo baseado no de Paris, tinha quase uma centena de metros de altura e teria sido capaz de conter, dentro da sua abertura, o congénere parisiense [Fig. 109]. Surgia como o contrapeso da *Völkshalle* e, de forma idêntica a este, era elemento esmagador da escala arquitectónica de Berlim. No topo do arco, a cerca de cem metros acima da avenida, estaria uma grande praça, por entre as nuvens, de cento e quarenta metros por noventa de área, limitada por uma colonata que permitia visualizar a totalidade da grande avenida e o perfil da cidade. Projectado como um monumento para os mortos da segunda guerra mundial, o nome de cada um dos 1

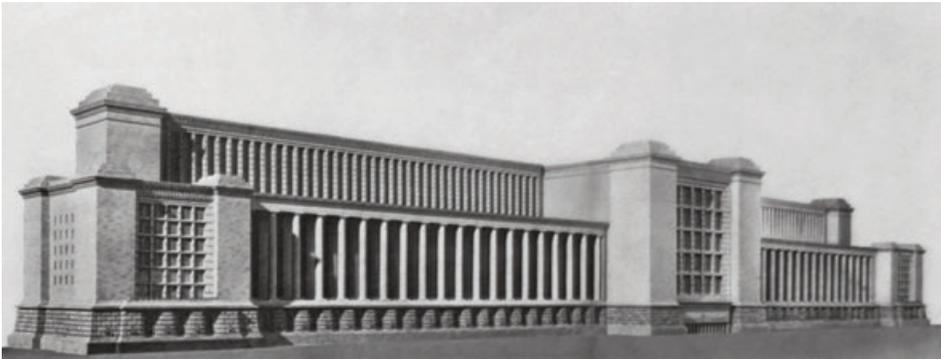


Fig. 107 *Sudbahnhof.*

800 000 soldados seria gravado no granito. “Pela abertura do “grande arco”, de 80m, veríamos perfilar-se a uma distancia de cinco quilómetros, na bruma da grande cidade, pelos menos era assim que imaginávamos, o segundo edifício triunfal da nossa avenida, a maior sala de reunião do mundo com 290 metros de altura.”⁴⁰

Depois de atravessado o arco do triunfo surge a zona dos ministérios e instituições do Estado [Fig. 110]. Os ministros esperavam que o novo projecto pudesse permitir uma concentração dos seus serviços que se encontravam até então espalhados pela cidade, mas Hitler disse que os novos ministérios seriam para fins representativos e que a *máquina administrativa* continuaria a funcionar como até então. As sensações de grandeza e intimidação que esta zona induz constituem a primeira intenção de Albert Speer. A impressão colossal não resulta apenas da desmesura dos elementos - pelas suas proporções ou pela uniformização das cotas dos edificios que acentuam a perspectiva da rua - mas antes pela sua composição urbana: as dimensões dos ministérios revelam-se através da sua integração contrastante com os grandes traçados de Berlim. O visitante é intimidado pela imponência do traçado e sobretudo porque tem que comparar-se com os elementos monumentais existentes ao longo do percurso. De igual modo, o confronto sistemático com a respectiva envolvente permite a qualquer pessoa ampliar a escala e imponência das construções da avenida, de uma forma distinta daquela que aconteceria caso estivesse projectada num vazio sem envolvente. Outro dos factores que destacam o eixo Norte-Sul quanto à sua importância na cidade é o de este estar sobrelevado em relação ao perfil da cidade [Fig. 111]. Na sua cota mais alta, toda a grande avenida ganha



Fig. 108 Praça junto à saída da *Sudbanhof* enquadrada por material bélico.



Fig. 109 Arco do Triunfo.



Fig. 110 Zona dos Ministérios.

uma maior visibilidade, e conseqüentemente, proporciona ainda maior destaque aos ministérios que se encontram no eixo.

Após percorrer a zona dos ministérios, o visitante culmina o seu trajecto chegando ao coração da nova Alemanha. Junto ao cruzamento dos dois grandes eixos, no centro da cidade, à direita do visitante, surge a Porta de Brandeburgo. Esta aparece totalmente esmagada pela dimensão colossal que o eixo Nascente-Poente, na continuidade da *Unter Den Linden*, toma e que se vai perdendo por entre o *Tiergarten*. À sua frente surgem o edifício da *chancelaria* e da *Wehrmacht* que fecham a *Großen Platz*: uma grande praça, apogeu triunfal do eixo norte-sul, epicentro ideológico e geográfico do Reich, manifestação de poder de *Führer* [Fig. 112]. Esta praça, com capacidade para um milhão de pessoas, é dominada pelas dimensões colossais da *Völkshalle*, e flanqueada pelo palácio do *Führer*, pela nova chancelaria, o antigo e o novo Reichstag e o alto comando das forças armadas. Ao invés de uma praça comum, não pretende acolher a população mas sim retê-la com o objectivo de veneração ao seu *Führer* [Fig. 113 e 114]. Esta ideia é sublinhada por Albert Speer: “Tanto eu como Hitler não abdicávamos que, no fim da avenida de prestígio a norte, a praça junto ao hall com a cúpula fosse livre de trânsito não tendo outra função do que a de criar aparato.”⁴¹ Este vasto espaço de granito, de mármore e de bronze é composto por duas praças com níveis diferenciados [Fig. 115], dimensionadas segundo a regra de ouro e com as respectivas medidas de 450 metros por 280 metros e 350 metros por 200 metros – 350 000 metros quadrados no total. A *Völkshalle* elevar-se-ia quinze metros acima do nível



Fig. 111 Estudo para a elevação da cota da avenida monumental como forma de esta ganhar evidenciar-se ainda mais no perfil da cidade.



Fig. 112 Entrada para a *Grosse Platz*.



Fig. 113 *Grosse Platz.*

da praça. As grandes manifestações passam a ser aqui realizadas.

A função principal do *Führerpalast*⁴² seria a de sublinhar o simbolismo político das praças e avenidas que se atravessavam para chegar-se ao centro de uma cidade que se tornaria capital do mundo [Fig. 116]. Tal como o palácio de Versalhes, o *Führerpalast* deveria mostrar ao mundo a centralização total do poder num só homem: o estabelecimento de um novo sistema de poder. O palácio, com cerca de 2 000 000 de m², ladeia a grande praça com a sua fachada de granito e mosaicos e teria uma altura de quarenta metros e um comprimento de duzentos e quarenta metros. O portão e a varanda seriam as únicas aberturas desta fachada com uma decoração rica em elementos arquitectónicos e cromáticos, em contraponto com a imensidão indescritível da *Völkshalle*.

O portão de aço abre-se para um pátio de honra que dividia o palácio em duas zonas. Para norte, a zona privada. Para sul a zona de trabalho: a Chancelaria [Fig. 117]. O pátio central comunicava por sua vez com dois pátios circundados por arcadas que conduziam às numerosas galerias e salas de recepção. A partir destes, desenvolviam-se os dois “braços” laterais que possuíam quatro pisos cada enquanto o maciço corpo central chegava aos sete. As plantas do edifício denotavam uma forte influência italiana – a sucessão de espaços, galerias, antecâmaras - antes de chegar aos espaços representativos. Tal como no renascimento italiano, as fachadas dos palácios eram frias e austeras, escondendo a riqueza interior. A fachada do palácio de Hitler revelava, do



Fig. 114 *Grosse Platz* onde é possível ver a integração do Reichstag.

mesmo modo, muito pouco sobre o carácter do seu interior, e consequentemente, do seu ocupante. Estavam previstos inúmeros espaços de recepção e um teatro com quatrocentos lugares. Esta sequência de espaços impressionantes e de forte efeito retórico tinham, mais de mil metros de comprimento e a grande sala de banquetes com mais de duas mil pessoas. Hitler afirmava que podia viver numa casa pequena e sem luxos visto ter poder e notoriedade para tal, mas que os seus sucessores iriam ter necessidade deste aparato. Estava convencido que muitos apenas se iriam manter no poder graças a ele. No seu entender bastava a qualquer pessoa viver uns anos nestes edifícios para ficar impregnados do seu espírito, esta ideia vem reforçar a pressa em construir estes edifícios. Uma das alas do palácio tinha previsto, através de uma sucessão de galerias, uma ligação à *Völkshalle*.

O braço sul do palácio, que se prolongava até encerrar, em parte junto à Grande Avenida, formava conjuntamente com os halls e as galerias da nova chancelaria uma promenade diplomática de quinhentos metros de comprimento, culminando no gabinete do *Führer*, sendo que este teria uma área de quase mil metros quadrados. O caminho a percorrer pelos visitantes até chegar ao espaço de trabalho do chanceler atravessava sucessivamente uma sala de recepção, de seguida uma outra com uma grande abóbada de berço, um espaço rectangular e por fim uma galeria de mais de duzentos metros de comprimento que terminava numa ante-sala do gabinete de Hitler. As semelhanças na distribuição de espaços com a chancelaria de 1938 são evidentes. Os acabamentos,



Fig. 115 *Grosse Platz* com as suas duas cotas diferenciadas.

caixilharias, tectos e paredes eram revestidos com materiais preciosos. Neste projecto é clara a megalomania de Hitler, cada vez mais alheado da realidade e do seu povo. Tal é evidente na fachada do seu palácio: o edifício tinha mais aspecto de uma fortaleza. O exterior apresentava enormes massas cúbicas justapostas com um jogo monótono de janelas que se levantavam sobre um embasamento de quase dez metros de altura. Exceptuando a entrada com o seu portão de aço, não havia mais nenhum ponto de contacto com a cota da praça. O embasamento do edifício formava uma verdadeira muralha. A varanda, que outrora estava quase em contacto com o público, eleva-se agora a uma altura de quinze metros. “A fachada que tinha desenhado para o palácio de Hitler reflecte, sem que me tenha apercebido, o divórcio do *Führer* com o seu povo. Não tinha outra abertura para além do grande portão de entrada em ferro e uma porta que dava para uma varanda de onde Hitler se mostrava ao público. Esta fachada parece-me, hoje em dia, simbolizar a atitude deste *Führer* que se tinha retirado deste mundo para instalar-se no seu universo narcisista.”⁴³ A essa mesma altura, Speer desenhou um peristilo que percorria toda a fachada do edifício. Superiormente, uns motivos geométricos correspondiam com os vazios que as colunas proporcionavam. Uma balaustrada com as características *taças* coroava o *Führerpalast*.

Simetricamente a este surge o edifício da *Ober Kommando der Wehrmacht* que juntamente com o pórtico de entrada da nova chancelaria formava o *propylea* da grande praça.



Fig. 116 *Führerpalast.*

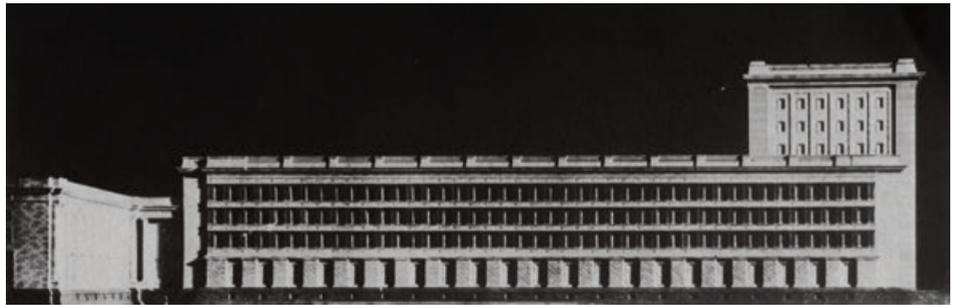


Fig. 117 A nova Chancelaria.



Fig. 118 *Völkshalle.*

Como culminar do percurso do visitante, no lado norte da praça, Speer tinha planeado construir o novo centro da cidade de Berlim, um enorme edifício, a *Völkshalle* [Fig. 118]. Este estava rodeado, em três dos seus lados, por planos de água. Na frente nascente e poente, Albert Speer tinha previsto alargar o leito do rio Spree, convertendo-o num lago. Não se pretendia interromper o curso do rio mas canaliza-lo num túnel que passaria debaixo da chamada basílica. A fachada norte reflectia-se num tanque artificial com um quilómetro e trezentos metros de comprimento [Fig. 119]. O edifício devia coroar a cidade de Berlim. O ponto mais alto da grande sala encontrava-se a 290 metros de altura [Fig. 120]. As fundações do edifício eram feitas com um cubo de betão com 320 metros de lado e trinta metros de profundidade. Com isto pretendia-se diminuir a compactação do solo provocada pelo peso do edifício, dado o carácter pantanoso do terreno na margem do rio.

A construção consistia num embasamento quadrangular de 98 metros de altura sobre o qual assentava a cúpula, que se elevava até uma altura de 220 metros. Pretendia-se que o edifício adquirisse uma importância semelhante á basílica de S. Pedro em Roma [Fig. 121]. As suas dimensões são colossais quando comparadas com o perfil da cidade. De um certo modo, o modelo para a construção deste edifício foi o panteão de Roma [Fig. 122]. A cúpula haveria de dispor também de um óculo para a entrada de luz, mas agora com quarenta e seis metros de diâmetro, superando assim as cúpulas do panteão romano (quarenta e três metros) e da basílica de S. Pedro (quarenta e quatro metros). O



Fig. 119 Relação do grande tanque com a *Völkshalle*.

lanternim, ao qual seria possível aceder através de um elevador teria permitido uma magnífica panorâmica sobre a cidade de Berlim. A rematar o topo do edifício tinha-se colocado uma águia que agarrava o globo terrestre com as suas garras. A sala do edifício, tal como uma arena, poderia acolher cerca de 180 000 pessoas em pé. Hitler, desde o início do projecto, afirmou que as criações da idade média deveriam guiar o dimensionamento da sala de reuniões. “A catedral de Uhlm tem 2500m², mas no século XIV, quando ela foi construída, Uhlm não tinha mais do que 15 000 habitantes. Ou seja, nunca a enchiam, em proporção com Berlim e os seus milhões de habitantes, uma sala para 180 000 pessoas é pequena.”⁴⁴

O interior do recinto tinha um volume dezassete vezes maior que o da basílica de S. Pedro. O acesso ao edifício faz-se através de umas escadas, de três patamares, que conduz a um grande pórtico constituído por colunas de quarenta metros de altura e flanqueado por duas estátuas de bronze com catorze metros de altura, representando *Atlas*⁴⁵ sustendo a cúpula dos céus e *Tellus*⁴⁶ segurando o globo terrestre. O conjunto era coroado por um terraço e a sua respectiva balaustrada era interrompida pontualmente para receber os lampiões que estariam acesos durante a noite [Fig. 113].

A iluminação do edifício levantou problemas pois apesar do grande diâmetro do seu óculo, este mostrou-se insuficiente por estar situado a uma altura de quase duzentos e quarenta metros, deixando deste modo grande parte da sala sem iluminação directa. As aberturas verticais, que se situavam nos intervalos da colunata exterior e que



Völkshalle. 290m.

Reichstag. 75m.

Porta de Bradenburgo. 29 m.

Fig. 120 Relação de alturas entre a Porta de Bradenburgo, o Reichstag e a Völkshalle.



Fig. 121 Basílica de São Pedro, Vaticano.

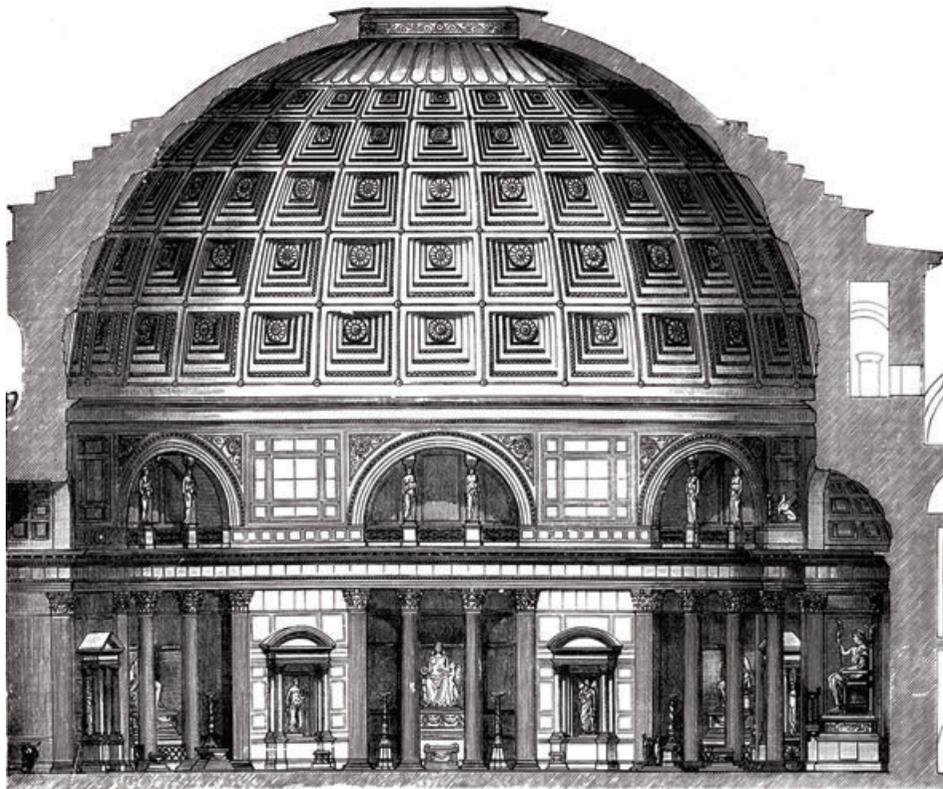


Fig. 122 Secção do Panteão de Roma.

serviam de apoio à cúpula, também se revelaram insuficientes. A solução encontrada por Albert Speer foi iluminar artificialmente a sala através de potentes holofotes de luz indirecta que teriam criado um ambiente verdadeiramente assombroso.

A cúpula seria construída, ao invés do restante edifício, em betão armado como forma de poder resistir a possíveis ataques aéreos, dado o seu destaque no perfil da cidade. A imensa cúpula e o seu tambor maciço apoiavam-se num bloco quadrado de granito claro com 300m de lado e 74m de altura, 4 pilares canelados nos 4 cantos e um pórtico de colunas que avança sobre a praça, acentuando o tamanho gigantesco do cubo. “Do ponto de vista técnico, encerrar com uma cúpula uma abertura de 250m de diâmetro não levantava qualquer problema. Os construtores alemães de pontes dos anos 30 não tinham qualquer dificuldade em realizar uma estrutura semelhante em betão armado, impecável do ponto de vista estático. Os engenheiros tinham calculado que mesmo uma cúpula maciça com estas dimensões seria possível.”⁴⁷ O revestimento exterior da cúpula era feito através de placas de cobre que com o tempo e oxidariam e dariam o aspecto de uma gigante montanha verde onde apenas se destacaria o lanternim e a águia imperial com o globo terrestre entre as suas garras. O interior do edifício deveria ser de grande sobriedade [Fig. 123]. A arena com um diâmetro de cento e quarenta metros estava destinada a desfiles e concentrações. Ao seu redor erguiam-se três pisos de tribunas até uma altura de trinta metros. De seguida, um peristilo circular apoiava-se sobre as bancadas com cem colunas quadrangulares de mármore com vinte e quatro metros de altura. Esta era interrompida, frente à entrada do edifício, por um nicho de cinquenta

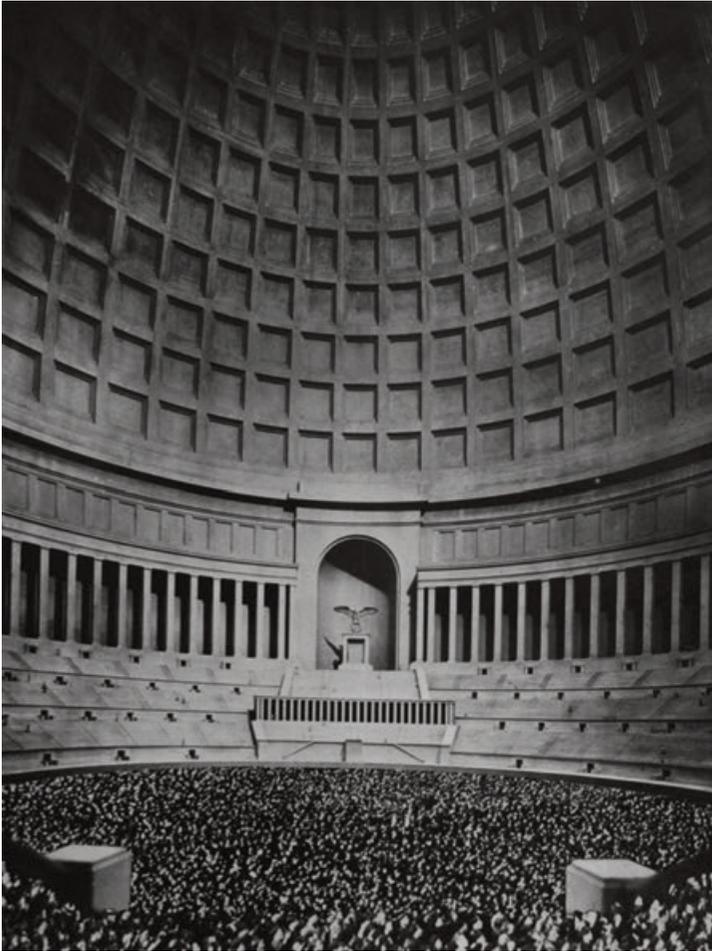


Fig. 123 Perspectiva interior da Völkshalle.

metros de altura e vinte e oito de altura com um arco de volta perfeita. O seu fundo era revestido de mosaico dourado, chamando intensamente a atenção. Como único elemento decorativo, uma águia imperial, igualmente dourada, apoiada num pedestal de mármore com catorze metros de altura, segurando nas suas garras a suástica nazi. Este emblema tornava-se o culminar desta avenida e a finalidade para que ela tendia. Hitler estaria debaixo da águia quando discursava, tornando-se paradoxalmente invisível na escala do edifício. Era nesta própria *ausência* que soava a mensagem: a carga representativa tinha atingido um patamar tal que a não presença do *Führer* continuaria a ecoar no próprio vazio da arena.

Ao entrar-se na *Völkshalle*, qualquer pessoa seria assombrada pelo vazio imenso e pelo sentido de ausência. Esta sensação deveria ser algo de aterrador, pois a cúpula, começando à altura da cornija que rematava a colunata, chegava a uma altura de 240 metros através de uma sucessão de caixotões. O problema da acústica era deveras importante, pois nas construções circulares as ondas sonoras incidiam no plano inferior da cúpula sendo devolvidas para o centro da arena. Para impedir o ricochete constante do eco, Albert Speer utilizou um ladrilho muito poroso que iria absorver o som.

Ao fazer a uma retrospectiva do percurso efectuado desde a *Sudbahnhof*, qualquer indivíduo tomaria consciência da grandeza do III Reich: um percurso retórico, persuasivo e sobretudo intimidatório, no qual a dimensão individual era inexistente.

O grande eixo representava assim a consumação e consagração do projecto

totalitário alemão, demonstrando-se como instrumento de alienação das massas. Speer reforça constantemente a noção de monumental, esvaziando qualquer sentido de humanização e espaço público. Para as massas são-lhes fornecidas doses de persuasão e propaganda. Como o próprio Speer afirma: “Estas partes da avenida parecem-me mortas, petrificadas na sua uniformidade. Após a minha libertação ao dirigir-me para o aeroporto, passei junto a um dos edifícios, descobri em alguns segundos aquilo que não me apercebi durante anos: nas nossas construções, negligenciamos as proporções. (...) Olhando para as fotos dos edifícios, fico assustado com o seu aspecto monumental que teria deitado por terra todos os esforços para dar a esta avenida uma animação digna de uma grande cidade.”⁴⁸

Notas

¹ Complexo dos comícios do partido nazi.

² Paul Schultze-Naumburg foi um arquitecto nazi e um dos mais radicais críticos da arquitectura moderna. Juntamente com Alexander von Senger, Honig Eugen, Nonn Konrad, e Bestelmeyer, Schultze-Naumburg era membro de uma unidade de propaganda governamental chamada *Kampfbund Deutscher Architekten und Ingenieure* (Sindicato de Arquitectos e Engenheiros Alemães).

³ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 90.

⁴ Solo e Sangue.

⁵ O Altar de Pérgamo é um conjunto monumental construído durante o reinado do Rei Eumenes II, na primeira metade do século II AC sobre um dos terraços da acrópole da antiga cidade de Pérgamo, na Ásia Menor. Em 1878, o arqueólogo alemão Carl Humann inicia escavações na acrópole de Pérgamo, que duraram até 1886. O seu objectivo principal era resgatar os frisos do altar e expor a fundação do edifício. Mais tarde, outras estruturas foram encontradas. Nas negociações com o governo turco, que participou na escavação, foi acordado que todos os frisos encontrados passariam a ser propriedade dos museus de Berlim.

Em Berlim, restauradores italiano reagruparam os painéis que compunham o friso, a partir de milhares de fragmentos que foram recuperados. Com o intuito de mostrar o resultado, um novo museu foi erguido em 1901 na Ilha dos museus de Berlim.

O facto de esta peça encontrar-se em Berlim, poderá ter sido de grande influência para Albert Speer, na concepção da bancada *Zeppelinfeld*.

⁶ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 77.

⁷ Associação para o complexo dos comícios do partido nazi.

⁸ Grande Avenida.

⁹ Campo de Marte.

¹⁰ Nome das forças combinadas do exército, marinha e força aérea do Terceiro Reich, segundo decreto de Adolf Hitler ao abrigo da *Wehrgesetz* (Lei de Defesa) de 21 de Maio de 1935.

O Tratado de Versalhes, imposto aos alemães pelos Aliados no fim da Primeira Guerra Mundial, restringia drasticamente o exército da República de Weimar. O exército, ou *Reichwehr*, foi limitado a 100 mil homens, impedido de possuir tanques, artilharia pesada e outras unidades mecanizadas. A aviação de guerra era também proibida. A Alemanha apenas podia construir aviões e treinar pilotos para fins estritamente comerciais. Quanto à marinha, embora não tivesse sido extinta, passava a ser banal. Os dirigentes alemães nunca aceitaram de bom grado esta situação. A Alemanha, secretamente, foi-se rearmando. Em pequena escala, apenas, e sob a supervisão russa a partir da assinatura do Tratado de Rapallo em 1922. Hitler invalidará todas estas limitações na primeira metade daquele ano de 1935.

Quando os nazis tomaram o poder na Alemanha tornou-se claro e entusiasmante, aos olhos das chefias militares germânicas, que o ditador fizesse tenção de pôr em acção planos de rearmamento em larga escala, preparando conquistas a leste. Publicamente, os alemães encetam negociações com a comunidade internacional para um levantamento parcial das medidas restritivas ao rearmamento do país, mas sem resultado. No entanto, esta recusa não pareceu surpreender os novos senhores. Ao contrário, à distância, as já citadas negociações funcionaram como que uma cortina de fumo lançada para os olhos dos dirigentes aliados. A 9 de Março de 1935, Hermann Goering surpreendia tudo e todos ao anunciar a existência da *Luftwaffe*, a força aérea alemã que os alemães não podiam ter. No dia 16, o próprio Hitler anunciava a reintrodução do recrutamento militar (proibido pelo mesmo Tratado de Versalhes) e a intenção de criar um exército de 36 divisões. Ao contrário do esperado, os antigos adversários não se opuseram a estas intenções belicistas. Três meses depois do anúncio de Hitler, a Inglaterra renunciava ao cumprimento das cláusulas aprovadas em Versalhes sobre a marinha e concluída com a Alemanha um Acordo Naval Anglo-Germânico. A partir de então, as cláusulas militares do célebre tratado estavam mortas e enterradas e, por outro lado, restaurada a soberania militar germânica. *Wehrmacht*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Consult. 2010-03-19]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$wehrmacht](http://www.infopedia.pt/$wehrmacht)>.

¹¹ Catedral da Luz.

¹² Leon Krier, *Albert Speer Architecture 1932-1942*, 1989. Pag. 175.

¹³ Comunicado de Imprensa Oficial do Partido no Congresso de 1937.

- ¹⁴ Leon Krier, *Albert Speer Architecture 1932-1942*, 1989. Pag. 175.
- ¹⁵ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 82.
- ¹⁶ Discurso de Adolf Hitler no Congresso do Partido para o Trabalho. Congresso de Nuremberga de 1937.
Ver filme *Festisches Nürnberg* de Leni Riefenstahl.
- ¹⁷ Bunker de Adolf Hitler. Este situava-se num piso inferior à Chancelaria da *Voß Straße*.
- ¹⁸ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 139.
- ¹⁹ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 139.
- ²⁰ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 140.
- ²¹ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 140.
- ²² Arno Breker foi um escultor alemão, mais conhecido pelas suas obras durante o III Reich.
- ²³ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 141.
- ²⁴ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 141.
- ²⁵ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 154.
- ²⁶ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 157.
- ²⁷ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 102.
- ²⁸ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 103.

29 Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 104.

30 Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 102.

31 Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 105.

32 Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 187.

33 O Bois de Boulogne é um parque localizado junto ao 16ème arrondissement, em Paris, perto do subúrbio de Boulogne-Billancourt.

O Bois de Boulogne abrange uma área de 8,459 km².

34 Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 107.

35 Sala do Povo.

36 Estação Sul.

37 Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 107.

38 Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 109.

39 Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 182.

40 Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 183.

41 Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 107.

42 Palácio do Führer.

⁴³ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 215.

⁴⁴ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 103.

⁴⁵ Na mitologia grega, *Atlas* pertencia à geração divina dos seres desproporcionados, violentos, monstruosos. Atlas, com outros titãs, forças do caos e da desordem, pretenderam alcançar o poder supremo, pelo que atacaram o Olimpo e acabaram derrotados por Zeus. *Atlas* foi o Titã condenado por Zeus a sustentar os céus.

⁴⁶ *Tellus* foi um deus que personificava a *Terra* na Mitologia Romana. Os nomes *Terra Mater* ou *Tellus Mater*, ambos significam "Terra - Mãe".

⁴⁷ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 209.

⁴⁸ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 182.



Reichstag

Altes Museum

Lustgarten

Chancelaria Voss Strasse

Ministério da aviação

Topografia do terror

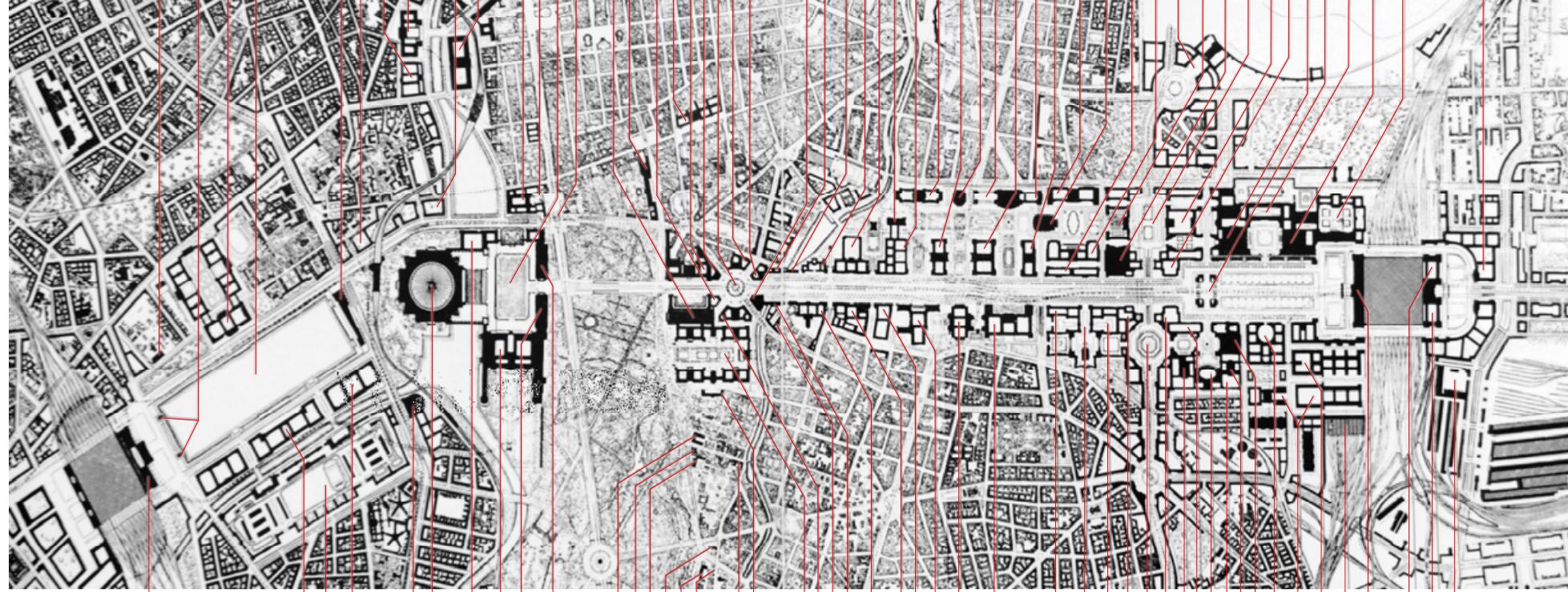
Aeroporto de Tempelhof

Plano da Avenida Monumental Norte-Sul sobreposto a fotografia aérea actual

1200m

2400m





Estação Norte

Câmara Municipal
Barracas das Wehrmacht
Quartel policial

Zirkus Busch
Völkshalle

Extensão do Reichsteg
Palácio de Adolf Hitler
Chancelaria de 1950

Alto comando das Wehrmacht

Embaixada da Itália
Embaixada da França
Embaixada do Japão
Embaixada da Finlândia
Embaixada da Argentina
Embaixada da Eslováquia

Fascio
Intelligence

Ober Kommando Der Wehrmacht
Casa do Turismo
Trans-Ocean
Agia

Feuer Sozietät Hotel A Haus Bremen

AEG
Ilot A

Ministério dos Transportes
Ministério das Colónias
Ministério da Economia

Ilot F

Grupos industriais

Ilots G

Indústria automóvel

Praça octogonal sobre o Ring 2

SS Leadership

Ópera cómica
Ilot K.D.F.

Arena

Variedade

Teatro

Ópera

Ministério dos Correios

Edifício dos correios

Ilot A da estação sul

Central dos correios

Estação sul

Hotel (3000 camas)

Reichsbahn

Central de marcadórias

Water works

Water Works

Tower buildings

Ober Kommando Der Marine

Grande Tanque

Café

Administração da Wehrmacht

Museu extremo oriente

Museu egípcio

Administração das SS

Museu da etnologia

Museu da Guerra Mundial

Ministério do Dr. Todt

I.G. Farben Industrie

Grossen Platz

Porta de Bradenburgo

Soldatenhalle

Chancelaria de 1938

Wehrmacht Cinema

Ministério da aviação

Reichs Marschall Armit

Thurninger-Haus

Fonte

Allianz

Casa dos artistas

Cinema

Casa da cerveja

Casa do vinho

Henkelwerke

Hermann Göring Werke

Cinema

Ministério da Propaganda

Ministério da Justiça

Ministério dos Negócios Estrangeiros

Philharmonic-Hall

Reichsoper

Ministério do Interior

Hotel B

Ministério da Educação

Ministério das Finanças

Teatro da Propaganda (3000 pessoas)

Ilots Blocks H

Ministério da Alimentação

Aeroporto de Tempelhof

Ministério do Trabalho

Grande Cinema (6000 pessoas)

Praça sobre a Ring 2

Casa das Nações

N.S.D.A.P.

Teatro de variedades (4000 pessoas)

Arco do Triunfo

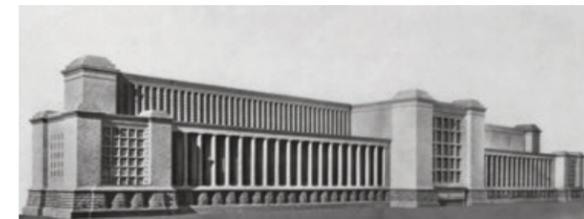
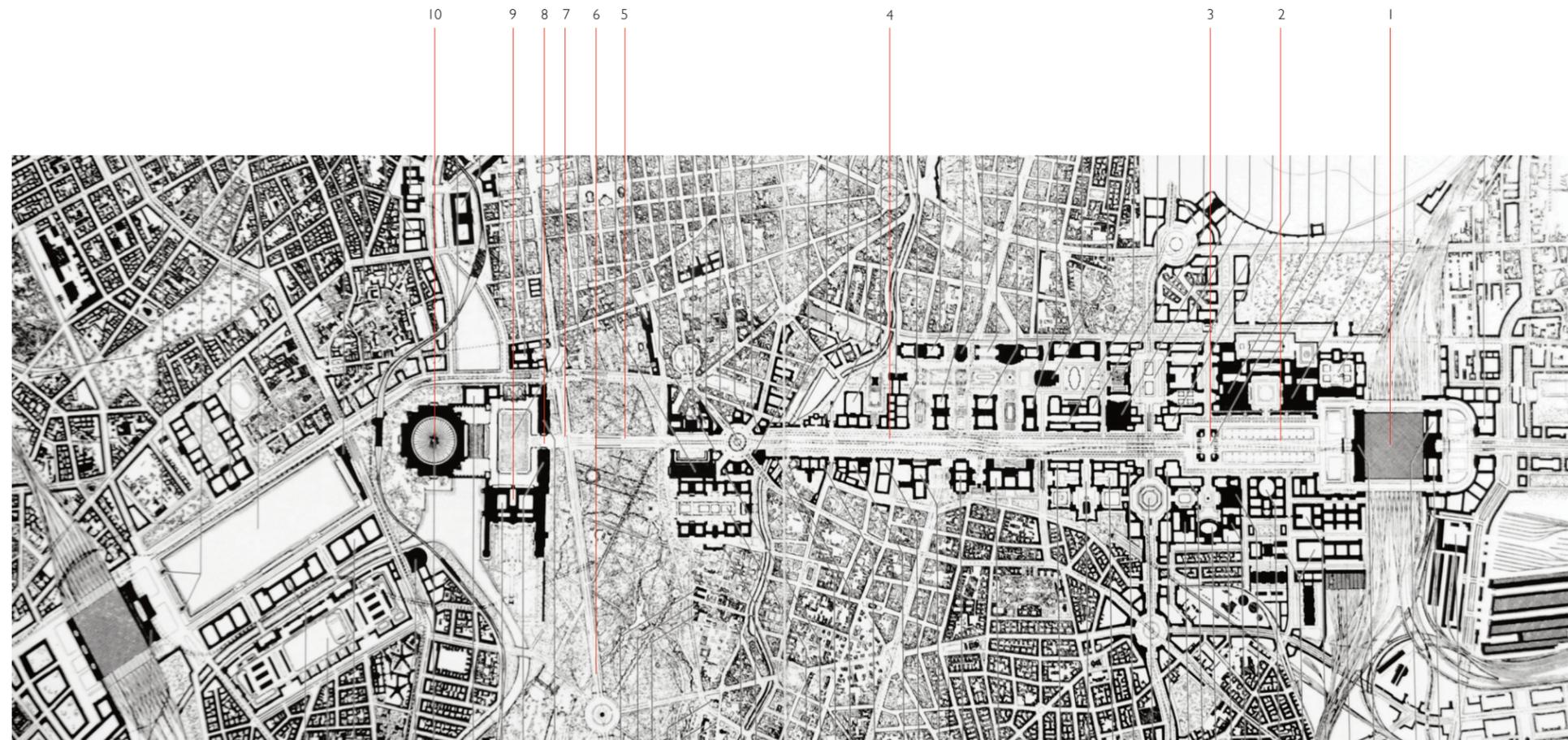
Termas Municipais

Operetta Theatre

Restaurante-Hotel colectivo

Central dos correios

distribuição do programa na Avenida Monumental Norte-Sul



1



2



3



4



5



6



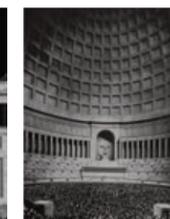
7



8



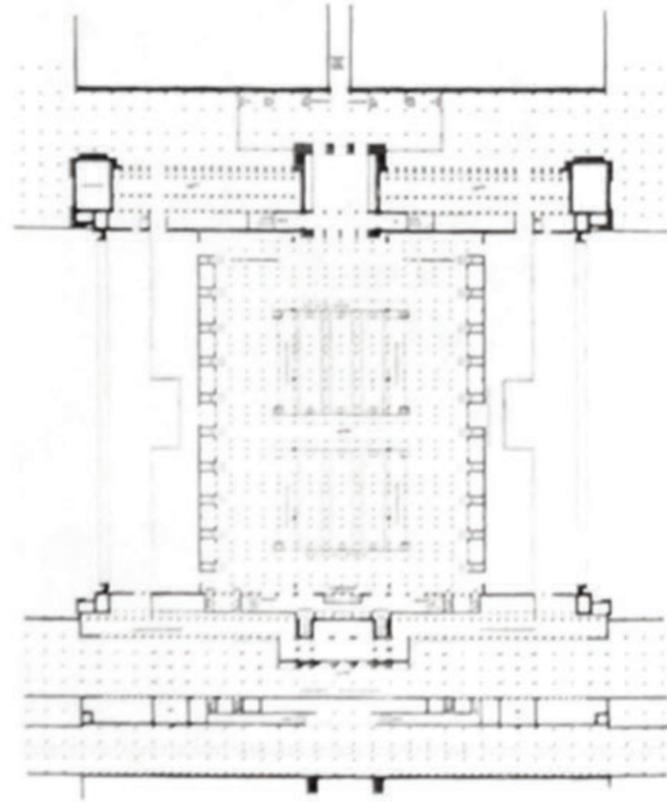
9



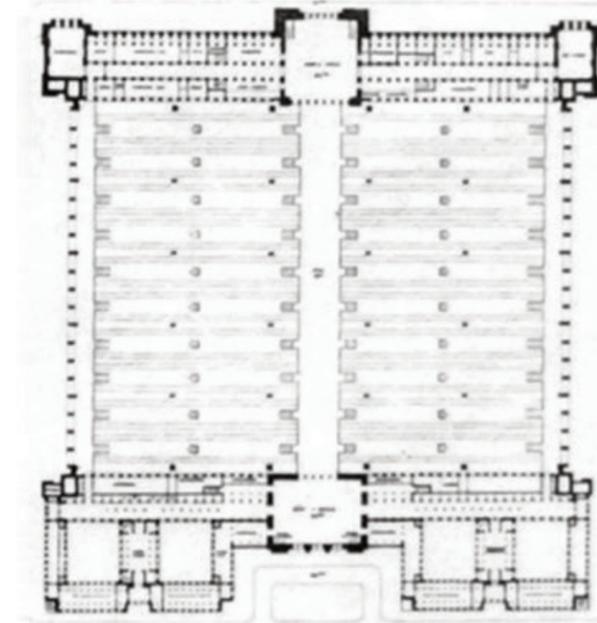
10



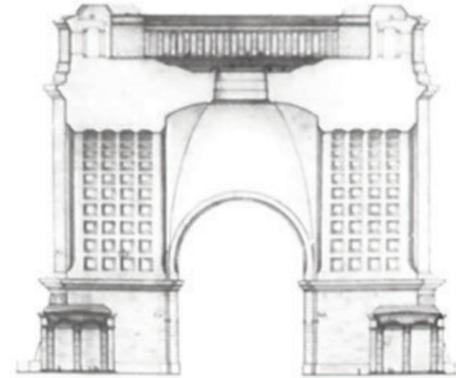
Percurso pela Avenida Monumental - Desde a Sudbahnhof à Völkshalle



Sudbahnhof - Piso Subterrâneo de ligação com o metro 1/6000

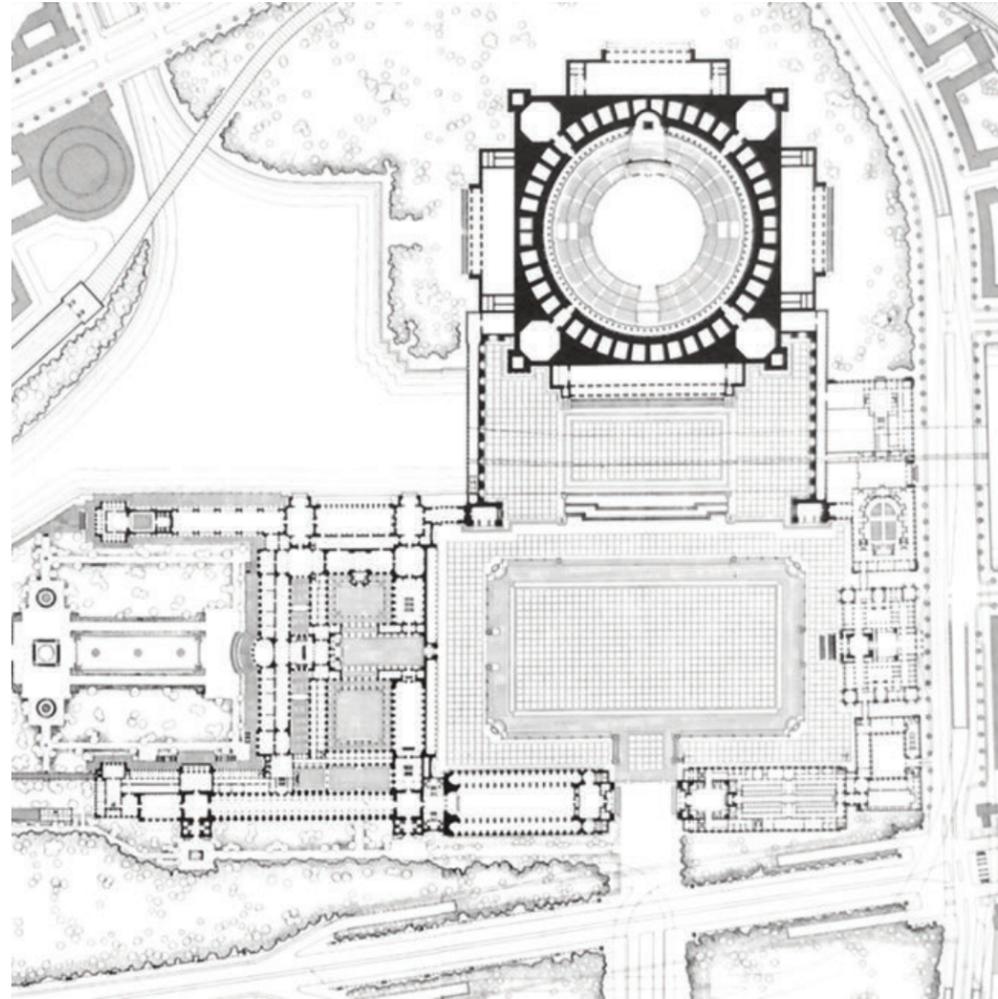


Sudbahnhof - Piso térreo da estação 1/6000

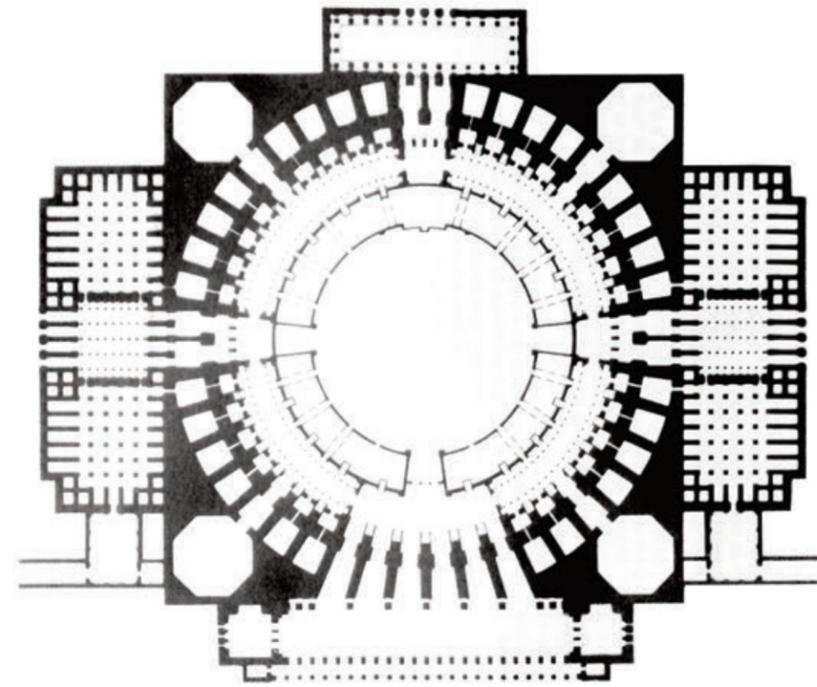


secção do Arco do Triunfo 1/2000

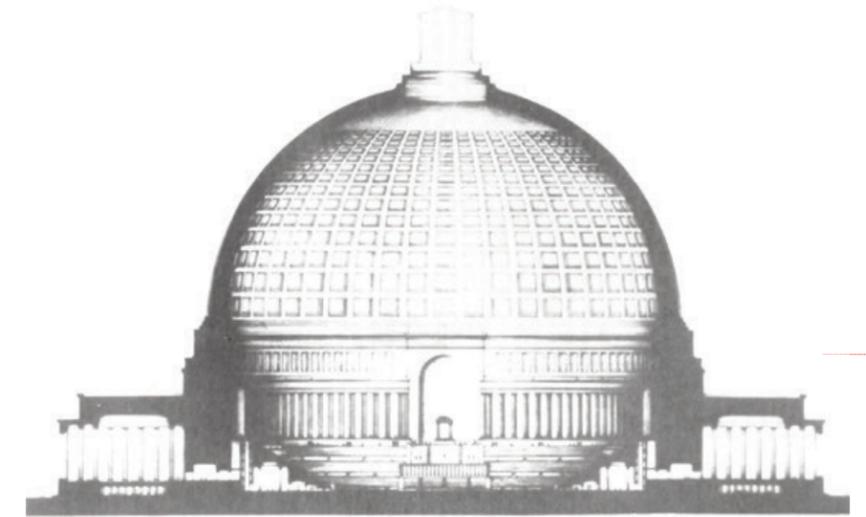




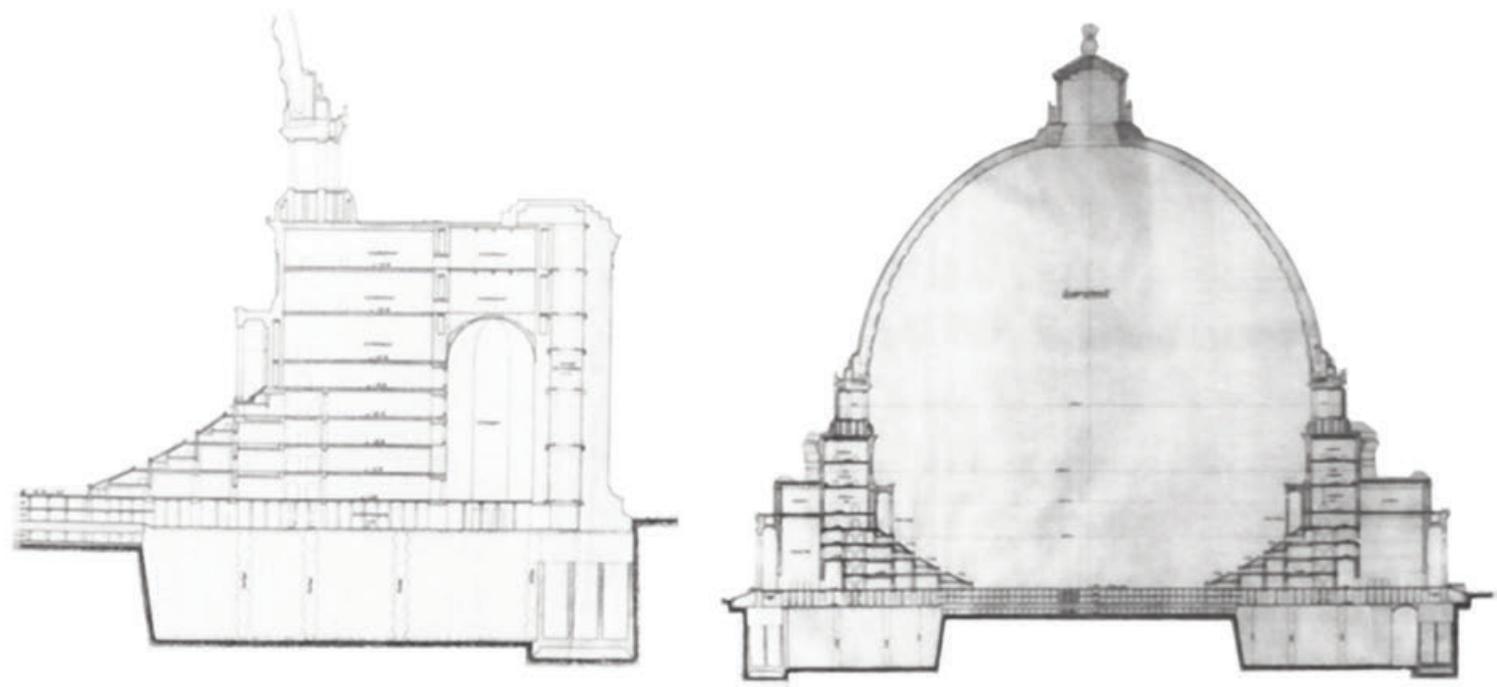
Planta da Grosse Platz 1/8000



Planta da Völkshalle 1/4000



Secção da Völkshalle 1/4000



Secção e pormenor das fundações da Völkshalle 1/4000



Percurso pela Avenida Monumental - Desde a Sudbanhof à Völkshalle

CONCLUSÃO

"A arquitectura nazi foi, na aparência e simbologia, intimidante e um instrumento de conquista." Lehmann-Haupt.

A arquitectura de Albert Speer tem como cenário uma época de conflito sob a qual as suas obras foram construídas. Último representante de uma classe muito especial de arquitectos, os preferidos dos chefes de Estado, Albert Speer permanecerá como o arquitecto de Adolf Hitler. Esta relação condiciona e condicionará qualquer estudo que se faça sobre o mesmo.

A tradição arquitectónica familiar revelou-se como parte importante na opção profissional de Albert Speer – desde o século XIX, com a participação activa do seu avô paterno na construção de projectos como o Reichstag e do pai em construções públicas na cidade de Manheim do Pós Primeira Guerra, a família Speer teve sempre um papel activo no panorama arquitectónico alemão. A tomada de consciência deste facto, aliado a uma educação rígida, moldaram a personalidade de Albert Speer. A sua juventude decorreu no período Pós Primeira Guerra Mundial, num ambiente em que a Alemanha se encontrava em pleno colapso social e económico, traumático para a população. É neste quadro que Albert Speer se identificou crescentemente com o reforço da relação com as tradições e os mitos fundadores da cultura germânica, assim como com a ligação

à natureza e à sua vertente purificadora para o homem. Em larga medida são estas premissas que fundamentaram o programa ideológico e o motor propagandístico do partido nazi, chamando a atenção, e posteriormente a adesão, de Albert Speer.

Estes mesmos conceitos foram transmitidos por Heinrich Tessenow, seu professor na Universidade Técnica de Berlim e fundador e da *Deutscher Werkbund*. Com ele aprendeu as razões deste movimento: inculcar o cunho nacional no exercício de projecto; aliar a vertente arquitectónica artesanal com a mecanização, visando, através da estandardização, a simplificação e a funcionalidade máxima nas construções.

Após o curso concluído e a estabilização da sua vida privada, a oportunidade de trabalho e de contribuir para a retoma alemã, aliado ao crescente entusiasmo nacionalista, conduziram Albert Speer a uma cada vez maior curiosidade pelas teorias Nacional-Socialistas que tinham recentemente levado à eleição de Adolf Hitler para Chanceler Alemão. Pretendeu-se criar a imagem do *homem novo*: o mito da relação fraternal entre o povo alemão e a sua Natureza é recuperado como instrumento para a construção do novo alemão, do seu povo e da nova Alemanha.

A entrada para o partido poderá ser vista, também como resultado das conjunturas em que o país e o próprio Albert Speer se encontravam na época – uma escassez permanente de trabalho aliado a uma ansiedade pelo futuro da sua carreira de arquitecto, e uma vontade em ter um papel activo na reconstrução do país.

Os primeiros trabalhos que realizou sob a alçada do governo - renovação do Ministério da Propaganda e a decoração da manifestação de Maio de 1933 na esplanada

de Tempelhof - apresentam-se ainda muito influenciados pelos ensinamentos de Heinrich Tessenow, onde a economia e discrição de meios são evidentes. Embora o respeito pela arquitectura e tradição clássica alemã seja algo constante na sua obra, estes primeiros projectos evidenciaram ainda um claro afastamento dos conceitos arquitectónicos nazis que mais tarde viria a protagonizar. É após a entrada para o círculo próximo de Adolf Hitler que ocorreram os primeiros contactos com as concepções artísticas do *Führer* e a resultante *moldagem* da arquitectura de Albert Speer, aprofundando-a nas visitas regulares ao ateliê do arquitecto Paul Ludwig Troost, com a conotação constante com a arquitectura neoclássica do império Prussiano.

Esta convivência fez introduzir na arquitectura de Albert Speer uma linguagem cada vez mais monumental, no pressuposto de que a monumentalidade está implícita nas tipologias do classicismo. Ainda assim, tal monumentalidade não tem em conta os sistemas clássicos correspondentes, mas antes resulta de uma reutilização fragmentada de elementos e tipologias: colunas, frisos, cúpulas, etc.

“Mesmo que Albert Speer se deixasse guiar pelos princípios técnicos e estilísticos da arquitectura clássica, ele nunca empregou uma arquitectura histórica como estilo ou sistema. Os seus tipos de edifícios, o uso das ordens (...) correspondem sempre da invenção e do estilo pessoal. Tanto Hitler como Speer declararam que não copiariam um estilo histórico mas iriam criar um novo que, por sua vez, deveria entrar na história.”

¹ Esta aproximação à arquitectura clássica poderá ser interpretada como forma de legitimar a imagem pretendida por Adolf Hitler junto da população e de inscrevê-la na

desejada eternidade. Ao mesmo tempo, adapta-se à realidade alemã e aos objectivos políticos, associados a períodos da História que se entendiam como os mais duradouros e bem sucedidos da Humanidade. É nesta fase de que Albert Speer teve a noção que estava a afastar-se dos conhecimentos que Heinrich Tessenow lhe tinha transmitido nos seus tempos de estudante. Mas as perspectivas de trabalho que Adolf Hitler tinha para lhe *oferecer*, aliado à sua juventude, eram demasiado tentadoras. “Tinha apenas 30 anos e tinha à minha frente as perspectivas mais excitantes que um arquitecto poderia ter sonhado.”²

Assim, a monumentalidade apresenta-se como o primeiro mandamento, um elemento de encenação e uma primeira ordem a ser equacionada como fundamento da arquitectura de Albert Speer. Nos casos de estudo analisados, a monumentalidade é constantemente utilizada: na escala exagerada, na forma como os materiais são utilizados, na estrutura da linguagem clássica dos edifícios e nas tipologias adoptadas. Existia uma preocupação fundamental que remetia invariavelmente para a durabilidade e a grandeza: características consideradas permanentes nas arquitecturas das civilizações clássicas. Foi através do recurso a esta grandiosidade e permanência no tempo que se pretendeu ampliar a atmosfera mística do governo nazi, como se, através dos edifícios, se alimentasse a população com constantes doses de persuasão. Esta suposta grandeza traduziu-se tanto no projecto da Chancelaria e do plano de Berlim, como na esplanada *Zeppelinfeld* sendo esta, uma das principais características da arquitectura de Speer.

Ao relacionar as três obras seleccionadas, não são apenas as suas dimensões excessivas que fazem os edifícios parecer gigantescos, mas também a escala, a articulação e a proporção sequencial dos espaços, bem como a relação entre estes edifícios monumentais e o tecido urbano. Os edifícios, no caso do projecto urbano de Berlim, surgem sempre enquadrados com zonas ajardinadas e praças como forma de conseguir-se uma transição da escala existente para a dos edifícios propostos por Albert Speer. Esta situação permite fazer a leitura dos projectos como um todo a partir desta ligação.

As obras de Speer demonstram uma crescente e hábil encenação espacial, inseparável do propósito em seduzir, inquietar, perturbar, provocar admiração e, por fim em intimidar e alienar. Este propósito é inseparável do sistema de poder do Estado nazi.

“Porquê construir sempre o maior possível? Faça-o para devolver a cada alemão em particular, a sua autoconfiança. Para dizer a cada indivíduo em domínios diferentes: nós não somos inferiores, nós, pelo contrário somos, absolutamente iguais aos outros povos.”³ Esta afirmação de Adolf Hitler, ao dirigir-se aos operários da Chancelaria, retrata bem o papel da arquitectura no regime. O próprio Albert Speer afirma: “Quando discutia com Hitler o efeito de uma construção, ele não perdia de vista aquela força sugestiva que influenciava o Homem.”⁴ Os edifícios projectados deveriam exprimir a essência do movimento nacional-socialista, fazer parte integrante dos seus objectivos políticos e do programa ideológico: através da arquitectura, ampliava-se a vontade de poder e domínio por parte de Adolf Hitler sobre o povo alemão.

As grandes paradas, os intermináveis desfiles, constituíram encenações que

reduziam cada indivíduo a uma massa anónima: Todas as pessoas concentradas no mesmo lugar com o intuito de constituírem o grande corpo do povo alemão. Embora isto sucedesse nas três obras seleccionadas, foi na *catedral da luz* que surgiu o apogeu na arte de manipular as massas. É através desta arquitectura de aglomeração que se faz a estabilização do mecanismo de dominação do povo. Nos congressos em Nuremberga, o líder e o povo encontravam-se e estes eram dominados pela magnificência do seu próprio espectáculo: “Nem todos vocês me vêem e eu não vos vejo a todos. Mas eu sinto-vos e vocês sentem-me a mim!” Hitler.⁵

No sentido de efectivar o *palco* necessário a estas performances, Albert Speer criou uma noção de espaço público que se repete em todas as suas obras: um espaço anti-Pólis por natureza onde o povo, massa unificada e anónima, não dá lugar ao sujeito político, à democracia. Por isso, ao invés de uma arquitectura concebida para o diálogo, a interação social, a sociedade, a de Albert Speer tende ao contrário: O que se sucede é precisamente o contrário: espaços persuasivos, intimidativos e opressivos onde apenas se pretende glorificarem o Estado, personificado na figura de Adolf Hitler.

Em Setembro de 1939, com o início da Segunda Guerra Mundial, Albert Speer viu o grande projecto da sua carreira – o plano de renovação da cidade de Berlim -, assim como muitos outros projectos que vinha desenvolvendo, ser suspenso. O facto da economia alemã ter sido canalizada na sua totalidade para alimentar a guerra e de Albert Speer ter assumido a função de Ministro do Armamento no governo nazi, revelou-se



Fig. 124 Winston Churchill visita as ruínas da Chancelaria, 1945.

decisivo para a sua interrupção.

A maioria das obras construídas por Albert Speer em Berlim e Nuremberga foi alvo de bombardeamentos intensivos por parte das tropas aliadas aquando do ataque a estas cidades [Fig. 124]. Grande parte dos edifícios ficaram danificados e alvos de desprezo durante anos. A gravidade dos crimes que aconteceram sob a ditadura nazi, e as consequências que trouxeram à humanidade, levaram à condenação dos principais protagonistas nazis, incluindo Albert Speer.

As obras de Albert Speer que tinham sobrevivido aos ataques acabaram por ser demolidas ao longo das décadas seguintes pelo próprio governo alemão. A impossibilidade de retirar a carga de horror do III Reich, condenou-a ao desaparecimento o que bem atesta a relação umbilical que mantinha com o regime: uma constante representação alienatória e intimidadora de poder. “Quando revejo, com um afastamento de 21 anos, as fotos a cores das maquetas, (...) tive consciência de que esta arquitectura possuía um aspecto cruel, exprimindo bem a natureza de uma tirania.”⁶

Notas

¹ Leon Krier, *Une Architecture Du Désir*. In *Albert Speer Architecture 1932-1942*, 1989. Pag. 22.

² Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 47.

³ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 96.

⁴ Albert Speer, Prefácio. In *Albert Speer Architecture 1932-1942*, 1989. Pag. 10.

⁵ Discurso de Adolf Hitler no Congresso do Partido para o Trabalho. Congresso de Nuremberga de 1937.

Ver filme *Festliches Nürnberg* de Leni Riefenstahl.

⁶ Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970. Pag. 215.

BIBLIOGRAFIA

Arendt, Hannah. *The Origins Of Totalitarianism*. San Diego: Harcourt Trade Publishers, 1973. ISBN: 978-0156701532.

Benevolo, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976. ISBN: 9788527301497.

Curtis, William J. R. *Modern Architecture since 1900*. London: Phaidon Press Limited [third edition], 1996. ISBN 0 7148 3524 2.

Fest, Joachim. *Albert Speer: Conversations with Hitler's Architect*. [translated by Patrick Camiller]. Polity Press, 2007. ISBN 0745639186.

Fest, Joachim. *Speer: The Final Verdict*. Harcourt. 1999. ISBN 0151005567.

Forssman, Erik. *Dórico, Jónico e Coríntio: Na Arquitetura Dos Séculos XVI-XVIII*. Lisboa: Presença, 1990. ISBN 972-23-1276-6.

Frampton, Kenneth. *Historia Crítica da Arquitetura Moderna*. Martins Fontes, 1997. ISBN 8533607504/85-376-0750-4.

Helmer, Stephen. *Hitler's Berlin: The Speer Plans For Reshaping the Central City (Illustrated)*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985. ISBN 0-8357-1682-1.

Jaskot, Paul. *The Architecture of Opression: The SS, Forced Labor and the Nazi Monumental Building Economy*. New York: Routledge, 2000. ISBN: 978-0415173667.

Krier, Leon. *Albert Speer Architecture 1932-1942*. New York: Princeton Architectural Press, 1989. ISBN 2-87143-006-3.

Le Roy, Julien-David. *The Ruins of the Most Beautiful Monuments of Greece* [Translated by David Britt]. Getty Research Institute, 2003. ISBN: 0892366699.

Larsson, Lars Olof. *Albert Speer: Le plan de Berlin 1937-1943*. Bruxelles: Aam Archives Architecture Mode. 1978. ISBN-13: 978-2871430346.

Poncet, André François. *Souvenirs d ' une Ambassade à Berlin*. Paris: Flammarion, 1946.

Ragon, Michel. *Histoire Mondiale de L'Architecture Et De l'Urbanisme Modernes – Tome 2 Pratiques Et Méthodes 1911-1976*. Casterman, 1993. ISBN 2-02-013290-7.

Schmitz, Matthias. *A Nation Builds: Contemporary German Architecture*. New York: German Library of Information, 1940.

Scobie, Alexander. *Hitler's State Architecture: The Impact of Classical Antiquity*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1990. ISBN 0-271-00691-9.

Speer, Albert. *Inside The Third Reich*. [Translated by Richard and Clara Winston]. New York and Toronto: The Macmillan Company, 1970. ISBN 0-02-037500-X.

(Edição original em Alemão: Speer, Albert. *Erinnerungen* [Reminiscences]. Berlin and Frankfurt am Main: Propyläen/Ullstein. 1969, OCLC 639475)

Speer, Albert. *Die Neue Reichskanzlei*. München: Eher Verlag, 1940.

Speer, Albert. *Die Neue Deutsches Baukunst*. Berlin: Volk und Reich, 1941.

Speer, Albert. *Architektur. Arbeiten 1933-1942*. Propyläen. ISBN 3549054467.

Speer, Albert. *Spandau: The Secret Diaries* [Translated by Richard and Clara Winston]. New York and Toronto: Macmillan, 1976. ISBN 978-0-02-612810-0.

(Edição original em alemão: Speer, Albert. *Spandauer Tagebücher* [Spandau Diaries]. Berlin and Frankfurt am Main: Propyläen/Ullstein, 1975. OCLC 185306869)

Steffens, Martin. *Schinkel* [Traduzido por Astrid Paiva Boléo]. Bremen: Peter Gössel, Taschen. 2004. ISBN: 3-8228-3896-9.

Taylor, Robert. *Word in Stone: The Role of Architecture In The National Socialist Ideology*. Berkeley: University Of California Press, 1974. ISBN 0-520-02193-2.

Tzonis, Alexander and Lefaivre, Liane. *Classical Architecture: The Poetics of Order*. MIT Press, 1986. ISBN 0-262-70031-X.

van der Vat, Dan. *The Good Nazi: The Life and Lies of Albert Speer*, George Weidenfeld & Nicolson, 1997. ISBN 0297817213.

Virilio, Paul. *Guerre et cinéma: logistique de la perception*. Paris: Cahiers du Cinema Livres, 1984. ISBN: 2866420144.

Artigos

Cambraia, Junia Mortimer. "As Cidades das Ruínas: Cinema e Arquitectura no III Reich."
<http://www.arqchile.cl/publicacion_junia_cidades.htm>

Cambraia, Junia Mortimer. "Arquitecturas e regimes totalitários": o *contra-exemplo nos estudos da arquitectura da República*.<<http://www.arqchile.cl/arquitecturas%20y%20regimen%20totalitarios.htm>>

Holtorf, Cornelius. A Theory of Ruin-value.<<https://tspace.library.utoronto.ca/citd/holtorf/7.4.html>>

Filmografia

Breloer, Heinrich. *Speer und er*. 270 min. Alemanha, Bavaria Media GmbH. 2005.

Chomsky, Marvin. *Inside the Third Reich*. 300 min. Estados Unidos, ABC Circle Films. 1982.

Cohen, Peter. *The Architecture of Doom*. 119 min. Estados Unidos, First Run Features, 1991.

Goebbels, Joseph. *Hitler's Constructions*. 17 min. Alemanha, International Historic Films, 1938.

Kiefer, Kent. *Ruins of the Third Reich*. 47 min. Estados Unidos, Kiefer Entertainment. 2005.

Neubauer, Christoph. *Albert Speer's Berlin - Die Reichskanzlei*. 50 min. Alemanha, Chr. Neubauer Verlag. 2008.

Neubauer, Christoph. *Albert Speer's Berlin - Die Voß Straße*. 40 min. Alemanha, Chr. Neubauer Verlag. 2008.

Riefenstahl, Leni. *Festisches Nürnberg*. 21 min. Alemanha. 1937.

Riefenstahl, Leni. *Olympia*. 204 min. Alemanha. 1936.

Riefenstahl, Leni. *Sieg Des Glaubens*. 61 min. Alemanha. 1933.

Riefenstahl, Leni. *Tag Der Freiheit*. 28 min. Alemanha. 1935.

Riefenstahl, Leni. *Triumph Des Willens*. 120 min. Alemanha. 1934.

Simoneau, Yves. *Nuremberg*. 180 min. Canadá, Alliance Atlantis Communications. 2000.

Todt, Fritz. *Die Reichsautobahn*. 36 min. Alemanha. 1943.

Wadding, Michael & Bradshaw, Paul. *Nuremberg: Nazis on Trial*. 180 min. England, British Broadcasting Corporation (BBC). 2006.

Entrevistas sonoras

Clark, Roger. *Designing the Nuremberg rallies and why they were staged at night; The construction of the Reichskanzlei in 1938; The design of Hitler's study; Hitler's architectural plans*. 12min. London: BBC archives. 1979.

FONTES DAS ILUSTRAÇÕES

- Fig. 1 Albert Speer; Capa do livro *Inside The Third Reich*, 1970.
- Fig. 2 Albert Speer; Capa do livro *Die Neue Reichskanzlei*, 1940.
- Fig. 3 Albert Speer; Capa Do Livro *Spandau Diaries*, 1970.
- Fig. 4 Leon Krier, *Albert Speer Architecture 1932-1942*, 1989.
- Fig. 5 Albert Speer; Capa do livro *Die Neue Deutsche Baukunst*, 1941.
- Fig. 6 Cunha, Ferreira da, 1942, Deutsches Bundesarchiv (German Federal Archive), Bild 146-1968-036-22, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Bundesarchiv_Bild_146-1968-036-22%2C_Albert_Speer_in_Lissabon.jpg>.
- Fig. 7 Lars Olof Larsson, Capa do Livro *Albert Speer: Le Plan de Berlin 1937-1943*, 1978.
- Fig. 8 Alexander Scobie, Capa do livro *Hitler State Architecture: Impact of Classical Architecture*, 1990.
- Fig. 9 Edifício do Reichstag, 1926, Deutsches Bundesarchiv (German Federal Archive), Bild 102-03034, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3d/Bundesarchiv_Bild_102-03034%2C_Berlin%2C_Verfassungsfeier_vor_dem_Reichstag.jpg>.
- Fig.10 Albert Speer; *Inside The Third Reich*, 1970, anexos.

Fig. 11 Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970, anexos.

Fig. 12 Kunstaussstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Klimt, Gustav, 1898, Scanned from the book "Secession", Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession, Vienna 1997. ISBN 3-85437-144-6, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/Gustav_Klimt_072.jpg>.

Fig. 13 Ludwig Hoffmann, Ernst von Brauschitch, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Ludwig_Hoffmann_1.png>.

Fig. 14 University of Karlsruhe, 1825, <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/0/08/UniKarlsruhe.jpg>>.

Fig. 15 Technical University of Berlin, Berlin-Charlottenburg, 1895, *Greetings from Berlin and the Surrounding Area*, Berlin-Schöneberg: W. Summer Arts Institute. 1898, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/1895_technische_hochschule_charlottenburg.jpg>.

Fig. 16 Heinrich Tessenow, PD-Germany, <<http://www.danielvieser.de/3-studium/5-theorie/4-tessenow/portrait.jpg>>.

Fig. 17 Cartaz para a Exposição da Deutscher Wekbund em Colónia, 1914, <<http://www.snap2objects.com/wp-content/uploads/2009/08/deutsche.jpg>>.

Fig. 18 Festspielhaus der Bildungsanstalt für rhythmische Gymnastik in der Gartenstadt Hellerau, 1913, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz / Kunstbibliothek, SMB
Original: Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, <http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/images/highres_400077811.jpg>.

Fig. 19 Joseph Brix, <<http://www.stadtarchiv.de/typo3temp/pics/21ec9e7baa.jpg>>.

Fig. 20 Adolf Hitler speech at Reichstag, 1941, Deutsches Bundesarchiv (German Federal Archive) Bild 101 I-808-1238-05, <<http://www.edupics.com/berlin-reichstag-hitler-speech-2-t13083.jpg>>.

Fig. 21 Albert Speer,
<http://s3.amazonaws.com/findagrave/photos/2001/335/22346_1007334738.jpg>.

Fig. 22 Albert Speer, <<http://www.schikelgruber.net/images/speer.jpg>>.

Fig. 23 *Hitler at Nazi party rally, Nuremberg, Germany, 1928*, National Archives Collection of Foreign Records Seized, Heinrich Hoffman collection, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/c/cc/Hitler_1928_crop.jpg>.

Fig. 24 Adolf Hitler verleiht Albert Speer Fritz-Todt-Ring, Hoffmann, Heinrich, 1943, Deutsches Bundesarchiv (German Federal Archive), Bild 146-1979-026-22,
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Bundesarchiv_Bild_146-1979-026-22%2C_Adolf_Hitler_verleiht_Albert_Speer_Fritz-Todt-Ring.jpg>.

Fig. 25 Albert Speer, <http://4.bp.blogspot.com/_YYMeAu4i7gA/Sw6ZaE6LWUI/AAAAAAAAG9k/ZXD—5tgu94/s1600/erhard-milch-hitler-jewish-general-ww2-second-world-war-amazing-incredible-dramatic-albert-speer.jpg>.

Fig. 26 Karl Hanke, <<http://greyfalcon.us/Hanke.jpg>>.

Fig. 27 Wilhelmplatz, 1906,
<<http://www.slideshine.de/browser/uploads/37/Wilhelmplatz/Wilhelmplatz,%20Berlin,%20vor%201906.jpg>>.

Fig. 28 Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970, anexos.

Fig. 29 Albert Speer, *Inside The Third Reich*, 1970, anexos.

Fig. 30 Unter Den Linden, 1861, <<http://www.old-picture.com/europe/pictures/Linden-Berlin.jpg>>.

Fig. 31 Albert Speer e Adolf Hitler; O. Ang, 1938, Bundesarchiv Bild-183-V00555-3,
<<http://loscrignodellapoliteia.files.wordpress.com/2009/10/speer-hitler.jpg>>.

Fig. 32 Albert Speer, *Neue Deutsche Baukunst*, 1941, Pag. 76.

Fig. 33 Adolf Hitler auf dem Balkon der Reichskanzlei, 1938, Deutsches Bundesarchiv (German Federal Archive), Bild 102-18025, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Bundesarchiv_Bild_102-18025%2C_Adolf_Hitler_auf_dem_Balkon_der_Reichskanzlei.jpg>.

Fig. 34 Nürnberg, Adolf Hitler, Albert Speer, 1933, Deutsches Bundesarchiv (German Federal Archive), Bild 146-1971-016-29, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Bundesarchiv_Bild_146-1971-016-29%2C_N%C3%BCrnberg%2C_Adolf_Hitler%2C_Albert_Speer.jpg>.

Fig. 35 Arte Degenerada, <http://www.greatesttheft.com/rsrc/media/image/000010_degenerate.jpg>.

Fig. 36 O Golpe Contra a Bauhaus, Iwao Yamawaki, 1932, <http://www.viverciudades.org.br/publique_222/web/media/meyerEnunes_nazismo.jpg>.

Fig. 37 Nazi "Degenerate Art" exhibition (1937), Otto Freundlich, 1937, <<http://www.dhm.de/sammlungen/gifs/sammlungen/bibliothek/entart.jpg>>.

Fig. 38 Vienna Court Opera, 1902, <<http://www.theoccidentalobserver.net/authors/ViennaCourtOpera1902.jpg>>.

Fig. 39 Opera Garnier, 1900, <<http://conexaoparis.files.wordpress.com/2007/07/opera-garnier-2a.jpg>>.

Fig. 40 Main building of the OeNB, OeNB, <http://www.nationalbank.at/en/img/hg_otto-wagner-platz_3__tcm16-40600.jpg>.

Fig. 41 Burgtheater, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/af/Wiener_Burgtheater_alt.jpg>.

Fig. 42 Museu e Ópera de Dresden, 1900, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/Dresden_Theaterplatz_Semperoper_Zwinger_1900.jpg>.

- Fig. 43 The Zappeion in Athens, Andreas Trepte, 2008,
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Athens_Zappeion.jpg>.
- Fig. 44 Bruxelles Palais de Justice, <<http://www.tfsimon.com/belgium-brussel-1.bmp>>.
- Fig. 45 Nuremberg Nazi Storm Troopers, 1938,
<http://pictopia.com/perl/get_image?provider_id=38&size=550x550_mb&ptp_photo_id=21454>.
- Fig. 46 Adolf Hitler e Paul Ludwig Troost, Heinrich Hoffmann, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz,
<http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/images/highres_300053541.jpg>.
- Fig. 47 Vision of the Golden Age of Greece, Karl Friedrich Schinkel, 1825, Galerie der Romantik,
Charlottenburg Schloß, Berlin, <<http://homepage.mac.com/cparada/GML/000Images/pim/placespeoples2401.jpg>>.
- Fig. 48 Lustgarten, <<http://static.panoramio.com/photos/original/4840290.jpg>>.
- Fig. 49 Altes Museum, Staatliche Museen zu Berlin Photo: F. Friedrich, Berlin,
<<http://z.about.com/d/gogermany/1/0/w/3/-/-/AltesMuseum.jpg>>.
- Fig. 50 Altes Museum Berlin. View to the staircase, Karl Friedrich Schinkel, 1829, Birgit Verwiebe (Hg): "Unter
den Linden", Katalog, Berlin Verlag 1997, ISBN 3-931768-08-2,
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Altes_Museum_Treppe_Schinkel.jpg>.
- Fig. 51 Panorámica dentro del Altes Museum,
<http://www.canonistas.com/galerias/data/500/BERLIN_MUSEO_EGIPTO_copia.jpg>.
- Fig. 52 Neue Wache, Santiago Atienza, 2007,
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/Neue_Wache_2007.jpg>.

Fig. 53 plan for a monument to Frederick II, Friedrich Gilly,
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/b/bd/Gilly_Leipziger.jpg>.

Fig. 54 Haus der Deutschen Kunst, 1937, <http://faculty-web.at.northwestern.edu/art-history/werckmeister/April_6_1999/Troost.jpg>.

Fig. 55 Albert Speer; *Neue Deutsche Baukunst*, 1941, Pag. 3.

Fig. 56 Albert Speer; *Inside The Third Reich*, 1970, Anexos.

Fig. 57 Albert Speer; *Inside The Third Reich*, 1970, Anexos.

Fig. 58 Nurnberg before the Second World War, Joel Crawford,
<<http://luciensteil.tripod.com/sitebuildercontent/sitebuilderpictures/nurnberg.old.crawford.400.jpg>>

Fig. 59 Altar to Zeus in the Pergamonmuseum, Berlin, Jan Mehlich, 2007, Lestat (Jan Mehlich) put it under GFDL and Creative Commons Attribution ShareAlike 2.5,
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/Berlin_-_Pergamonmuseum_-_Altar_01.jpg>.

Fig. 60 Rekonstruierter Grundriss des Pergamonaltars, nach Wolfgang Radt: Pergamon. Geschichte und Bauten einer antiken Metropole, Primus, Darmstadt 1999, S. 174 ISBN 3-89678-116-2,
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/Grundriss-Pergamonlata_rotate.jpg>.

Fig. 61 Grundriss des Pergamonaltars in der Aufstellung im Pergamonmuseum, nach Wolfgang Radt: Pergamon. Geschichte und Bauten einer antiken Metropole, Primus, Darmstadt 1999, S. 174 ISBN 3-89678-116-2, <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/Grundriss-Aufstellung-Pergamonaltar.jpg>>.

Fig. 62 A Zeppelin landing at Dutzensteich lake, 1909,
<http://www.kubiss.de/kulturreferat/reichsparteitagsgelaende/bilder/zeppelinfeld_1909.jpg>.

Fig. 63 Grosse Strasse during the War;
<http://lh5.ggpht.com/_Z8ohUVGJrLs/SHkgmqxITsl/AAAAAAAAAUs/JO4iNgxHMi4/DSCN1219.JPG>.

Fig. 64 Nürnberg, Reichsparteitag, SA- und SS-Appell, 1934, Deutsches Bundesarchiv (German Federal Archive), Bild 102-04062A, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/eb/Bundesarchiv_Bild_102-04062A%2C_N%C3%BCrnberg%2C_Reichsparteitag%2C_SA-_und_SS-Appell.jpg>.

Fig. 65 Albert Speer, *Neue Deutsches Baukunst*, 1941, Pag. 11.

Fig. 66 Castle of Nuremberg,
<<http://www.bookselects.com/genographic/langmanninfo/Nuremberg/NurnbergSchloss.jpg>>.

Fig. 67 Albert Speer, *Neue Deutsches Baukunst*, 1941, Pag. 22.

Fig. 68 Zeppelinfeld, Mr Gaillard-Grenadier, Postcard author's private collection,
<<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Zeppelinfeld1.jpg>>.

Fig. 69 Tribune of Zeppelinfeld, <<http://www.uic.edu/depts/ahaa/classes/ah111/speer1.jpg>>.

Fig. 70 Nürnberg, Reichsparteitag, RAD-Parade, 1937, Deutsches Bundesarchiv (German Federal Archive), Bild 183-C12671, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/14/Bundesarchiv_Bild_183-C12671%2C_N%C3%BCrnberg%2C_Reichsparteitag%2C_RAD-Parade.jpg>.

Fig. 71 Albert Speer, *Neue Deutsches Baukunst*, 1941, Pag. 18.

Fig. 72 Frontage of Podium on the Zeppelinfeld, 1936, © Austrian Archives/CORBIS,
<<http://www.corbisimages.com/images/67/BECBDA85-57C3-42C1-ADC0-801A9AC4FC4C/AU002671.jpg>>.

Fig. 73 Albert Speer, *Neue Deutsches Baukunst*, 1941, Pag. 17.

- Fig. 74 Zeppelinfeld, <<http://www.german-architecture.info/GERMANY/TEN/002-Zeppelinfeld5.jpg>>.
- Fig. 75 Lichtdom, <<http://www.kubiss.de/kulturreferat/reichsparteitagsgelaende/bilder/Lichtdom.jpg>>.
- Fig. 76 Lichtdom, <http://kunst.gymszbad.de/nationalsozialismus/architektur/speer/parteitagsgelaende/speer-lichtdom_04.png>.
- Fig. 77 Nürnberg, Reichsparteitag, Lichtdom, 1936, Deutsches Bundesarchiv (German Federal Archive), Bild 183-1982-1130-502, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Bundesarchiv_Bild_183-1982-1130-502%2C_N%C3%BCrnberg%2C_Reichsparteitag%2C_Lichtdom.jpg>.
- Fig. 78 Berlin, Reichskanzlerpalais Wilhelmstraße 77, 1895, Grüße aus Berlin und Umgebung, Verlag Kunstanstalt W. Sommer, Berlin-Schöneberg 1898,
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/1895_reichskanzlerpalais.jpg>.
- Fig. 79 Palais Borsig 1881 (später Neue Reichskanzlei), <<http://mw2.google.com/mw-panoramio/photos/medium/5689766.jpg>>.
- Fig. 80 Albert Speer, *Die Neue Reichskanzlei*, 1940, Pag. 12.
- Fig. 81 Albert Speer, *Die Neue Reichskanzlei*, 1940, Pag. 9.
- Fig. 82 Reichskanzlei, <<http://www.unav.es/ha/001-TEOR/reichskanzlei/reichskanzlei-002.jpg>>.
- Fig. 83 Albert Speer, *Die Neue Reichskanzlei*, 1940, Pag. 27.
- Fig. 84 Albert Speer, *Die Neue Reichskanzlei*, 1940, Pag. 19.
- Fig. 85 Albert Speer, *Die Neue Reichskanzlei*, 1940, Pag. 20.

- Fig. 86 Albert Speer, *Die Neue Reichskanzlei*, 1940, Pag. 48.
- Fig. 87 Albert Speer, *Die Neue Reichskanzlei*, 1940, Pag. 49.
- Fig. 88 Albert Speer, *Die Neue Reichskanzlei*, 1940, Pag. 57.
- Fig. 89 Albert Speer, *Die Neue Reichskanzlei*, 1940, Pag. 66.
- Fig. 90 Albert Speer, *Die Neue Reichskanzlei*, 1940, Pag. 74.
- Fig. 91 Albert Speer, *Die Neue Reichskanzlei*, 1940, Pag. 65.
- Fig. 92 Albert Speer, *Die Neue Reichskanzlei*, 1940, Pag. 86.
- Fig. 93 Albert Speer, *Die Neue Reichskanzlei*, 1940, Pag. 93.
- Fig. 94 Albert Speer, *Die Neue Reichskanzlei*, 1940, Pag. 95.
- Fig. 95 Albert Speer, *Die Neue Reichskanzlei*, 1940, Pag. 85.
- Fig. 96 Lars Olof Larsson, *Albert Speer: Le plan de Berlin 1937-1943*, 1978, Pag. 52.
- Fig. 97 Lars Olof Larsson, *Albert Speer: Le plan de Berlin 1937-1943*, 1978, Pag. 54.
- Fig. 98 Lars Olof Larsson, *Albert Speer: Le plan de Berlin 1937-1943*, 1978, Pag. 46.
- Fig. 99 Lars Olof Larsson, *Albert Speer: Le plan de Berlin 1937-1943*, 1978, Pag. 55.
- Fig. 100 Leon Krier, *Albert Speer Architecture 1932-1942*, 1989, Pag. 66.

- Fig. 101 Leon Krier, *Albert Speer Architecture 1932-1942*, 1989, Pag. 65.
- Fig. 102 Victory Column, H. Locke, 1950, <<http://www.jcosmas.com/realphotopostcardimages2/rppc-148.jpg>>.
- Fig. 103 Lars Olof Larsson, *Le plan de Berlin 1937-1943*, 1978, Pag. 112.
- Fig. 104 Leon Krier, *Albert Speer Architecture 1932-1942*, 1989, Pag. 118.
- Fig. 105 Lars Olof Larsson, *Le plan de Berlin 1937-1943*, 1978, Pag. 32.
- Fig. 106 Champs Elysees, an avenue, Paris, France, 1890-1900,
<http://www.easypedia.gr/el/images/shared/2/25/Paris_Avenue_des_Champs-%C3%89lys%C3%A9es_um_1900.jpg>.
- Fig. 107 Leon Krier, *Albert Speer Architecture 1932-1942*, 1989, Pag. 112.
- Fig. 108 Leon Krier, *Albert Speer Architecture 1932-1942*, 1989, Pag. 48.
- Fig. 109 Lars Olof Larsson, *Le plan de Berlin 1937-1943*, 1978, Pag. 107.
- Fig. 110 Leon Krier, *Albert Speer Architecture 1932-1942*, 1989, Pag. 53.
- Fig. 111 Lars Olof Larsson, *Le plan de Berlin 1937-1943*, 1978, Pag. 68.
- Fig. 112 Leon Krier, *Albert Speer Architecture 1932-1942*, 1989, Pag. 61-62.
- Fig. 113 Leon Krier, *Albert Speer Architecture 1932-1942*, 1989, Pag. 67-68.
- Fig. 114 Leon Krier, *Albert Speer Architecture 1932-1942*, 1989, Pag. 60.

Fig. 115 Leon Krier, *Albert Speer Architecture 1932-1942*, 1989, Pag. 57-58.

Fig. 116 Leon Krier, *Albert Speer Architecture 1932-1942*, 1989, Pag. 79-80.

Fig. 117 Leon Krier, *Albert Speer Architecture 1932-1942*, 1989, Pag. 59.

Fig. 118 Lars Olof Larsson, *Le plan de Berlin 1937-1943*, 1978, Pag. 78.

Fig. 119 Lars Olof Larsson, *Le plan de Berlin 1937-1943*, 1978, Pag. 71.

Fig. 120 Leon Krier, *Albert Speer Architecture 1932-1942*, 1989, Pag. 59.

Fig. 121 St. Peter's Basilica in Rome seen from the roof of Castel Sant'Angelo, Wolfgang Stuck, 2004,
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/15/Petersdom_von_Engelsburg_gesehen.jpg>

Fig. 122 Rome, Pantheon, drawing, 1908,
<<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Pantheon.drawing.jpg>>.

Fig. 123 Leon Krier, *Albert Speer Architecture 1932-1942*, 1989, Pag. 69.

Fig. 124 ATS Visiting Chancellery, Charles Haacker, 1945, © Bettmann/CORBIS,
<<http://www.corbisimages.com/images/67/BE37B071-7BA3-4F1E-82C4-D59B6F207E7D/U766942ACME.jpg>>.

Nota Final: Todas as peças desenhadas foram extraídas do livro *Albert Speer Architecture 1932-1942*. Apesar da escassez de elementos gráficos sobre esta tema, que permitam uma exposição intensiva de todas as obras seleccionadas, procurou-se apresentar toda a informação que foi possível recolher. A esta impossibilidade, a apresentação de fotografias de maquetas e representações posteriores à época, surgem como forma de completar a exposição das obras.

