U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITETURA

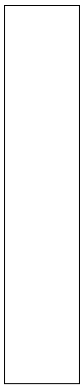
O Imaginário das Formas da Arquitetura

Karl Friedrich Schinkel: Projetos para a Casa Burguesa na Cidade

Ana Margarida Machado de Sousa

M

2022



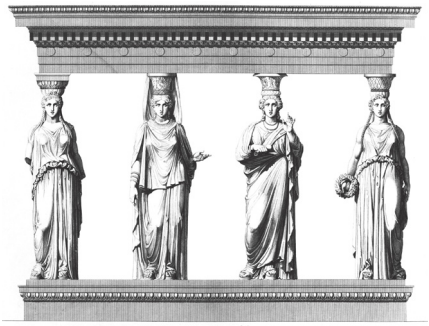
Nota à Edição:

A presente dissertação foi realizada ao abrigo do novo acordo ortográfico. As citações transcritas encontram-se na língua original da referência bibliográfica disponibilizada, exceto as citações em alemão, que foram traduzidas livremente para português, de forma a agilizar a sua leitura, nestes casos a citação original encontra-se disponível em nota de rodapé. As imagens utilizadas são tanto de fontes exteriores, alteradas conforme a necessidade, como realizadas pela autora com base em originais de Karl Friedrich Schinkel. Na Parte III, esta dissertação é pontuada por uma série de anexos, que auxiliam a leitura e compreensão das temáticas expostas. Por fim, o volume principal é rematado por um outro anexo, que contem os esboços inicias de Karl Friedrich Schinkel para alguns dos projetos abordados na Parte III. A imagem de capa é da autoria de Karl Friedrich Schinkel, de 1821/1830.

O IMAGINÁRIO DAS FORMAS DA ARQUITETURA

Karl Friedrich Schinkel:
Projetos para a Casa Burguesa na Cidade

Ana Margarida Machado de Sousa



Orientação:

Professora Doutora Ana Sofia Pereira da Silva

Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura

Porto | 2022

AGRADECIMENTOS

No culminar deste percurso de aprendizagem, gostava de dedicar um momento para agradecer a quem me acompanhou neste percurso:

À minha orientadora, a professora Ana Sofia, por me ter guiado neste processo de reflexão e aprendizagem, que me acompanhará para sempre. Pelas conversas que regularmente divergiam do trabalho e, acima de tudo, pelas palavras de encorajamento, que em dias e épocas difíceis suavizaram aquele que foi o meu Evereste. Consigo este processo de pensamento, reflexão e escrita tornou-se mais leve.

A Karl Friedrich Schinkel, cuja vida se distancia da minha por cerca de dois séculos, por me ensinar a olhar para a arquitetura sem preconceitos e por me revelar, através das suas sábias palavras e projetos inspirados, uma arquitetura de inovação que não coloca de parte o caminho da tradição. Com o estudo da obra deste mestre o meu atlas de referências é hoje mais rico e o meu rumo menos incerto.

Aos meus pais, que escreveram as primeiras linhas da minha existência, pela paciência, apoio e dedicação.

Aos meus avós, Conceição e António, pelo apoio e presença constante na minha vida e aos meus primos, Hugo, Lúcia e Martim, por me lembrarem da alegria de se ser criança.

Ao meu tio, Rui, que nunca duvidou de mim, pelo apoio, presença e encorajamento constantes.

Ao Vasco, pela disponiblidade e paciência que teve comigo neste longo processo.

O meu obrigado a todos.

ABSTRACT

Karl Friedrich Schinkel is an inevitable name in the architectural history, that has been widely studied in various publications, dissertations and monographs. As one of the most renowned architects of his time, his work profoundly influenced the generations that succeeded him in their way of thinking, designing and building. The city of Berlin is the stage for some of his most relevant works, which address the monumental and urban scale in unison, resolving with mastery and wisdom the relationship between Man, public space and monument in the development of an urban landscape. Schinkel is therefore responsible for the idealisation and construction of Berlin as we know it today. As an extremely versatile architect, Schinkel theorised and designed many other typologies of buildings, including residential buildings, where he developed his architectural principles to the maximum. Despite his notoriety, Schinkel developed several projects for urban residential buildings, which remain to this day in a state of relative obscurity. These projects include a series of essays on typologies of bourgeois housing in the city, published in 1826 in Sammlung Architektonischer Entwürfe, which aim to draw the human scale in the new industrial city, in which the bourgeoisie was acquiring increasing prominence. It is therefore of interest to study this set of projects and Schinkel's urban residential architecture in order to gather a more complete understanding of Schinkel's vision of architecture and the city. Since the work of this architect is deeply influenced by references such as the vernacular, the classical and the landscape, the study of these houses will encompass the study of a possible continuity of thought and paradoxically its transformation into avant-gardism. To aid in the understanding of Schinkel's architecture, the cyclical and perennial character of architectural forms will be understood in the light of other works and authors who may have influenced Schinkel or used Schinkel himself as a reference.

RESUMO

Karl Friedrich Schinkel é um nome incontornável da História da arquitetura, que tem vindo a ser amplamente estudado em diversas publicações, dissertações e monografias. Sendo um dos mais renomados arquitetos do seu tempo, a sua obra influenciou profundamente as gerações que lhe seguiram na sua forma de pensar, projetar e construir. A cidade de Berlim é palco de algumas das suas obras mais relevantes, que abordam a escala monumental e urbana em uníssono, resolvendo com mestria e sensatez a relação entre Homem, espaço público e monumento no desenvolvimento de uma paisagem urbana. Schinkel é, portanto, o responsável pela idealização e construção de Berlim como a conhecemos atualmente. Sendo um arquiteto extremamente versátil, Schinkel teorizou e projetou muitas outras tipologias de edifícios, nomeadamente a habitacional, onde desenvolveu profusamente os seus princípios arquitetónicos. Apesar da sua notoriedade, Schinkel desenvolveu vários projetos para edifícios residenciais urbanos, que continuam até à atualidade num estado de obscuridade relativo. Destes projetos fazem parte uma série de ensaios sobre tipologias de habitação burguesa na cidade, publicados em 1826, no Sammlung Architektonischer Entwürfe, que pretendem desenhar a escala humana na nova cidade industrial, na qual a burguesia adquiria uma proeminência cada vez maior. Interessa, portanto, estudar este conjunto de projetos e a arquitetura residencial urbana de Schinkel, de forma a entender integralmente a visão de Schinkel para a arquitetura e para a cidade. Uma vez que a obra deste arquiteto é extremamente influenciada por referências, como o vernacular, o clássico e a paisagem, o estudo destas casas abrangerá o estudo de uma possível continuidade de pensamento e, paradoxalmente, a sua transformação em vanguardismo. Para auxiliar a compreensão da arquitetura de Schinkel, o caráter cíclico e perene das formas da arquitetura será exposto à luz de outras obras e autores que podem ter influenciado Schinkel ou utilizado o próprio Schinkel enquanto referência.

Agradecimentos **3**
Abstract | Resumo **5**
Introdução **9**

Parte I | Prússia, um Estado de Renovação

A Era da Nova Metrópole: O Estado da Arte entre 1750 e 1850 15

Berlim: A Génese de Uma Metrópole 27

Biedermeier: Regresso à Simplicidade 37

Parte II | O Homem e o Mito

Karl Friedrich Schinkel: Anos de Formação 47

Construir Uma Perspetiva: Três Problemas Arquitetónicos 63

- Neue Wache: A Poética Da Arquitetura Funcional 65
- Altes Museum: O Monumento Cultural Na Paisagem Urbana 71
- Schloss Tegel: A Casa, a Pré-Existência e a Paisagem 81

Parte III | A Casa Burguesa na Cidade: Ensaios

Projetar a Casa na Cidade: A Habitação Burguesa na Nova Metrópole 91

Casa I: Delimitar e Encenar a Vida no Exterior 113

- Sammlung architektonischer Entwürfe | 1826 113
- Grundlage der praktischen Baukunst | 1834 116

ÍNDICE

Casa II: Atmosferas Entre a Realidade e a Fantasia 129
Sammlung architektonischer Entwürfe | 1826 129
Grundlage der praktischen Baukunst | 1834 132

Casa III: Adequar a Casa Romana à Habitação Burguesa 145
Sammlung architektonischer Entwürfe | 1826 145
Grundlage der praktischen Baukunst | 1834 149

Casa IV: O Habitar Burguês 165
Sammlung architektonischer Entwürfe | 1826 165
Grundlage der praktischen Baukunst | 1834 169

Casa V: A Villa Palladiana na Era Industrial 181
Sammlung Architektonischer Entwürfe | 1826 181
Grundlage der praktischen Baukunst | 1834 185

Casa VI: A Apropriação da Arcada Clássica 199
Grundlage der praktischen Baukunst | 1834 199

Feilnerhaus: Permanência e Reformulação 211
Sammlung architektonischer Entwürfe | 1831 211

Parte IV | Conclusão

Um Arquivo de Ideias: Cânone, Continuidade e Avant-Garde 241

Anexo 255
Bibliografia 259
Páginas Web 264
Arquivos e Repositórios online 265
Ilustrações 266



Fig 1. Vista das Cariátides do Erecteion em Atenas, Grécia, 1893

INTRODUÇÃO

A História da humanidade é contruída a cada momento pelas ações coletivas do Homem. Por vezes, o Homem é o arquiteto, aquele que idealiza e projeta edifícios ou espaços. Em certos casos, o génio do Homem permite que as suas ações e projetos marquem profundamente a construção ininterrupta da História da arquitetura. Karl Friedrich Schinkel é um desses Homens, que na sua procura pela definição e materialização da sua visão do mundo sob a forma de edifícios, influenciou eternamente a sua disciplina, a arquitetura. A sua marca indelével, porém subtil, pode ser vista em diversos contextos: na cidade, nos parques pitorescos dos arredores de Berlim, junto ao mar Báltico, nos palcos dos teatros de Berlim, a revestir paredes de museus de arte e na intuição e visão de arquitetos como Peter Behrens, Mies van der Rohe ou Eduardo Souto de Moura. O estudo da obra arquitetónica de Schinkel é incontornável para qualquer estudante de arquitetura, pois para além de vasta, oferece ensinamentos intemporais que merecem ser compreendidos e interiorizados em qualquer era.

É importante não esquecer o Homem, Schinkel, nascido numa pequena cidade e transformado num dos mais relevantes arquitetos dos últimos séculos. Foi também pintor de paisagens e cenógrafo, atividades que regularmente se focam na reprodução de atmosferas e realidades fantasiosas, que tendo influenciado a retórica e didática da sua obra arquitetónica, nunca se sobrepuseram ao olhar crítico, prático e analítico do mestre prussiano. O trabalho teórico é outro importante complemento à sua arquitetura, revelando os seus anseios e ideais, numa tentativa constante de refinar e apurar a sua visão. É na sua obra teórica que nos deparamos com seis projetos, nunca construídos, para habitações burguesas para a cidade de Berlim, talvez. Apesar destes projetos nunca terem sido materializados é claro que neles foram ensaiados uma série de pressupostos, linguagens e dispositivos arquitetónicos que podemos encontram em obras concretizadas, como o Schloss Charlottenburg.

"Assuming we say yes to a single moment, we have not only said yes to ourselves, but to all existence. Because nothing stands for itself, neither in ourselves nor in things: and if only once has our soul trembled and sounded like a string with happiness, then all eternity were necessary to condition this one event – and all Eternity was approved, redeemed, justified, and affirmed in that single moment of our affirmation."

Friedrich Nietzsche
in "The Will to Power"

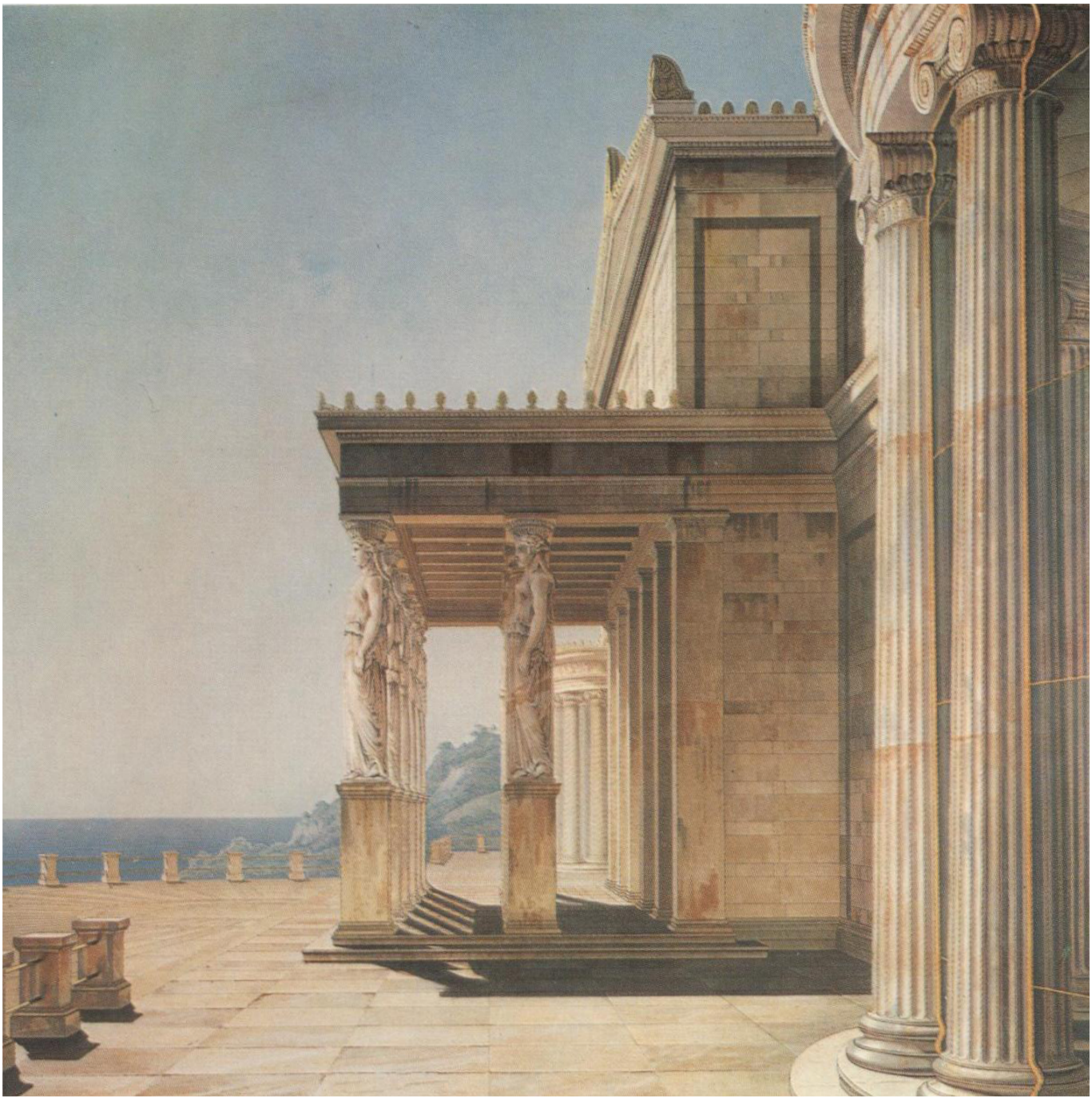


Fig 2. Vista das Cariátides do Schloss Orianda, Crimeia, Karl Friedrich Schinkel, 1838

Obscuros e pouco estudados, estes projetos habitacionais de Schinkel merecem a nossa atenção, uma vez que permitiram compreender melhor umas das maiores marcas arquitetónicas de Karl Friedrich Schinkel, o planeamento e transformação do centro da cidade de Berlim, na sua componente anónima e indistinta, a casa. Sendo Schinkel um arquiteto enraizado no sentido da tradição, que faz um uso notável dos ensinamentos do passado, interessa compreender os ensaios e projetos abordados nesta dissertação à luz das suas influências e como o pensamento arquitetónico pode persistir e manifestar-se ao longo do tempo. De forma a tentar que estas casas sejam compreendidas em todas as suas dimensões, a presente dissertação será dividida em quatro partes distintas.

Na primeira parte será abordado o contexto da época, tal como o panorama do país e da cidade, que pode ter motivado estes projetos. Com isto, pretende-se compreender a forma de viver e mentalidade dos residentes hipotéticos destas casas, como também de Schinkel. A segunda parte abordará Schinkel enquanto Homem e arquiteto, para que se percebam as suas circunstâncias e condicionantes, que inevitavelmente influenciaram a sua obra. Para tal, são aqui apresentadas três obras emblemáticas que definem a visão do arquiteto em três das suas diferentes dimensões: a utilitária, a monumental e a habitacional. Os projetos habitacionais burgueses para a cidade encontram-se contidos na terceira parte da dissertação, onde serão explicadas as motivações por de trás destes ensaios projectuais e a sua premência para Schinkel e para a época. Esta terceira parte será pontuada ritmadamente por anexos onde os projetos das casas serão apresentados nas suas duas versões, tal como Schinkel os publicou, incluindo as respetivas memórias descritivas, que foram traduzidas para português. Nesta secção da tese cada projeto será abordado não só à luz das suas influências, como também da continuidade de pensamento que partilha com arquitetos de um passado mais ou menos recente.

Por fim, a quarta parte da tese será rematada com uma reflexão de Schinkel enquanto arquiteto. Aqui pretende-se avaliar de que forma a tradição influencia a sua arquitetura e a de outros arquitetos. Segundo arquitetos como Karl Friedrich Schinkel, apontar e lançar novos caminhos para o mundo e para disciplina é o dever máximo da arquitetura. É isso que tornará um arquiteto atemporal, eterno.

PRÚSSIA, UM ESTADO DE RENOVAÇÃO

PARTE I



Fig 1. "Besuch im Eisenwalzwerk", Adolph Menzel, 1899 - 1900

A ERA DA NOVA METRÓPOLE

O Estado da Arte entre 1750 e 1850

É em Inglaterra, por volta de 1760[1], que começam a surgir os primeiros indícios de uma profunda alteração dos modos de produção e da realidade sociocultural mundial, que viria a transformar permanentemente a forma como o ser humano vive. Até este momento da história, o mundo caracterizou-se por uma economia agrária e de base artesanal. Porém, com a evolução da tecnologia, os modos de produção alteram-se, dando lugar a uma economia dominada pelas máquinas e pela indústria. Nos países germânicos a era industrial iniciou-se por volta de 1835, com a instalação do primeiro caminho-de-ferro[2].

Com origem na Grã-Bretanha, a Revolução Industrial, compreendida entre 1760 e 1830[3], rapidamente se espalhou pelo mundo, alterando para sempre a sociedade mundial. Os modos de produção desta nova era necessitavam de uma enorme força laboral, que originou a migração de vastas populações em direção aos centros urbanos, que se viam transformados em grandes metrópoles, e consequentes problemas sociais que daí advieram[4]. Nesta altura, as cidades não conseguiam oferecer boas condições de vida ao enorme influxo de novos cidadãos, que ficavam alojados em habitações altamente precárias.

Enquanto a ciência e a tecnologia se desenvolviam com uma velocidade nunca antes vista, desde meados do século XVIII[5] que, no mundo artístico, se começou a assistir a um afastamento em relação aos estilos dos regimes

Revolução Industrial

Esta época foi caracterizada pela utilização de novos materiais, como o ferro e o aço, novas fontes de energia como o carvão e o petróleo e invenções como a máquina a vapor, a eletricidade e o motor de combustão interna. Através destas novas invenções foi possível aumentar a produção de bens e ainda, devido à invenção de infraestruturas como o caminho-de-ferro, distribuir esses mesmos bens por vastos territórios.

Neoclássico

1 Na década de 1760, começa a surgir simultaneamente um grande número de invenções e dispositivos, que conduziram a melhorias agriculturais, que ampliaram a capacidade de produção alimentar, e outros avanços científicos, que culmiram num enorme desenvolvimento do país nos anos seguintes e do mundo nas décadas seguintes.
2 Himmelheber, G. (1989). Biedermeier, 1815-1835: Architecture, Painting, Sculpture, Decorative Arts, Fashion. Munique: Prestel. p. 7
3 Ashton, T. S. (1997). The industrial revolution, 1760-1830. Oxford New York: Oxford University Press. p. 2-3
4 Em 1845, é publicada a obra "A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra", de Friedrich Engels, que denuncia a precariedade das habitações do proletariado e a inação para a resolução destes problemas por parte da burguesia.
5 Himmelheber, G. (1989). Biedermeier, 1815-1835: Architecture, Painting, Sculpture, Decorative Arts, Fashion. Munique: Prestel. p. 9

absolutistas do passado. Correntes artísticas como o Barroco e o Rococó foram postas de parte, em prol de um interesse renovado na antiguidade Clássica como resposta às necessidades do presente. Iniciado em Roma na segunda metade so século XVIII[6], paralelamente à introdução da industrialização no mundo, o Neoclássico é um movimento artístico fundamentado pela arte e formas da antiguidade greco-romana[7].

Afastando-se da estética do passado recente, mais pomposa, o Neoclássico inspira-se no período e sentido estético Clássico, evocando o seu sentido de harmonia e clareza. A arquitetura passou a ser regida por princípios de simplicidade e simetria, procurando ainda inspiração nos modelos da arquitetura Renascentista Clássica do século XVI[8], igualmente versada na antiguidade. O Neoclássico persistiu até meados do século XIX[9], influenciando o mundo Ocidental e manifestando-se indelevelmente na arquitetura das grandes cidades Europeias e Norte Americanas da época.

6 Ibidem. p. 12
7 Diz-se greco-romano aquilo que é relativo simunltâneamente às culturas Grega e Romana da antiguidade clássica.
8 Neoclassicism. Obtido em Janeiro de 2022, de The Art History
9 In Betthausen, P., Keisch, C., Kuhn, M., Lippold, G., Riemann, G., Riemann-Reyher, M. U., & Schmidt, W. (1988). The Romantic Spirit: German Drawings, 1780-1850, from the Nationalgalerie (Staatliche Museen, Berlin) and the Kupferstich-Kabinett (Staatliche Kunstsammlungen, Dresden). p. 23

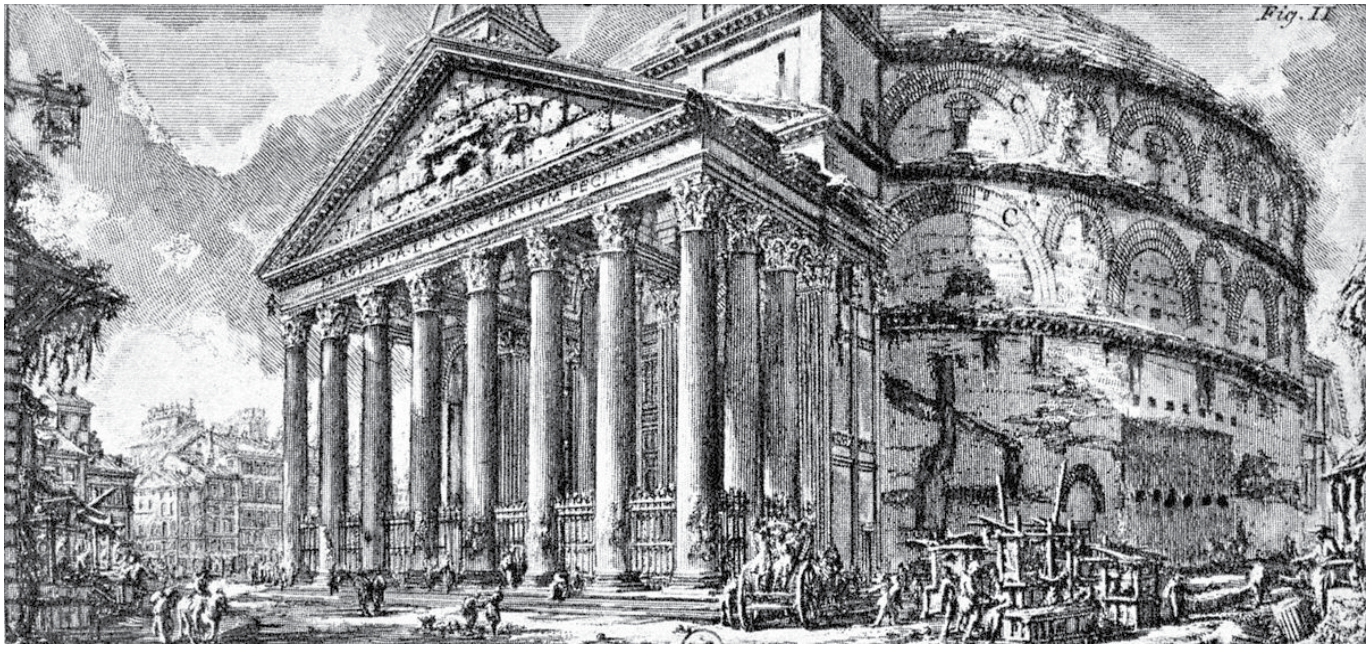


Fig 2. "Veduta del Pantheon", Giovanni Battista Piranesi, 1756



Fig 3. "Parthenon op de Akropolis", Atenas, Eugène Piot (atribuído), 1851-1852

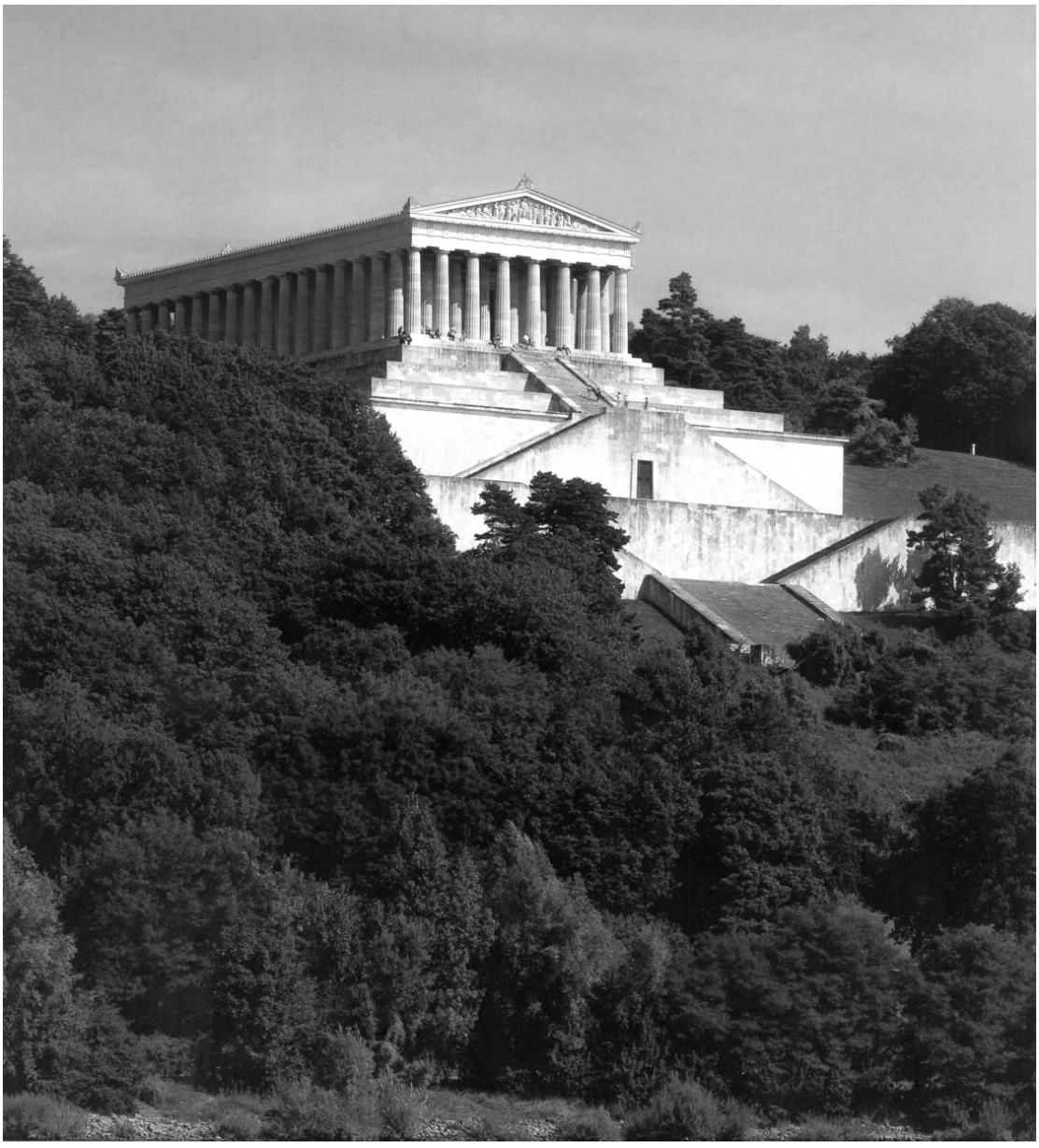


Fig 4. Templo de Valhala, Leo von Klenze, 1841

Desde meados do século XVIII que circulavam pela Europa várias publicações, nomeadamente de Robert Wood[10], despertando o interesse das pessoas para a temática. Na mesma época, um grupo de artistas franceses de visita a Roma, ficou fascinado pelas ruínas da antiguidade, retratadas nos desenhos de Giovanni Battista Piranesi[11], que impulsionou o interesse sobre as formas clássicas. Paralelamente, foram feitas várias descobertas arqueológicas, em particular de cidades romanas como Pompeia, cujo início de escavação data de 1748[12], que amplificaram o interesse do público e do meio artístico sobre o passado greco-romano.

A popularidade da antiguidade foi dilatada pelos textos e ensaios de Johann Winckelmann[13], que influenciou vastamente o mundo artístico, a literatura e a filosofia. Nas terras germânicas, a primeira fase da arquitetura Neoclássica alemã foi imensamente influenciada pela obra de arquitetos nascidos na década de 1730, tal como Karl von Gontard, Carl Gotthard Langhans e Friedrich von Erdmannsdorf, seguidos pela geração de Heinrich Gentz, Friedrich Weinbrenner e David Gilly, que procuravam a sua inspiração em Roma e Paris[14].

Já no final do século XVIII, em 1795[15], uma série de decisões iria decidir o rumo que a Prússia tomaria no século seguinte. Neste ano, o Rei Friedrich Wilhelm II da Prússia, no contexto da Revolução Francesa (1789-1799), assina o primeiro de um conjunto de três tratados celebrados com França, conhecidos como Paz de Basileia[16]. O objetivo destes tratados era acabar com a Primeira Coligação, concebendo a França Revolucionária enquanto um dos mais poderosos estados Europeus. Com este tratado a Prússia, parte integrante da Primeira Coligação, concordou com que França anexasse as terras germânicas localizadas a oeste do Rio Reno, que já vinham a ser ocupadas pelos franceses desde o final de 1794[17].

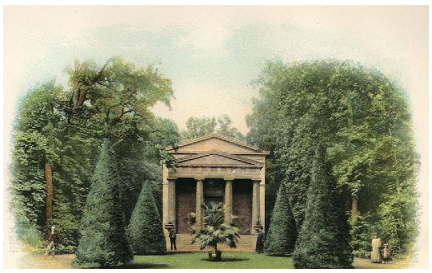


Fig 5. Projeto para o Mausoléu para a rainha Luise no Parque do Paácio de Charlottenburg, Heinrich Gentz, 1810-1811

Guerras Napoleónicas

A anexação legal dos territórios a Oeste do Rio Reno foi concluída por uma série de tratados, culminado, em 1801, com o tratado e Lunéville, assinado pelo Imperador Romano-Germânico Friedrich II. Esta zona foi controlada por França até ao ano de 1814. Durante este período foi realizado neste território um grande esforço de modernização, agregando um conjunto de pequenos estados num único regido de forma eficiente por um governo central, localizado em Paris, acabando com o caos e dificuldades causadas pelas barreiras territoriais, aumentando a prosperidade do território. Existiu pouca resistência por parte do povo germânico a esta ocupação, sendo que a maior parte das pessoas aprovou o novo regime francês.

10 Robert Wood (1717–1771) foi um antiquário, viajante, académico e político de origem irlandesa e britânica, cuja obra influênciou o gosto clássico que surgiu nesta época.
11 Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) foi um arquiteto e artista italiano conhecido pelas suas gravuras e pelos seus desenhos de "Carceri d'invenzione" ("prisões imaginárias").
12 Kostof, S. (1995). A History of Architecture: Settings and Rituals. Nova Iorque: Oxford University Press. p. 560
13 Johann Winckelmann (1717-1768) foi um historiador de arte e arqueólogo prussiano cujos escritos direcionaram o gosto popular em direção ao mundo da Antiguidade Clássica, moldando aquilo que no século XIX veio a ser o Neoclássico.
14 Himmelheber, G. (1989). Biedermeier, 1815-1835: Architecture, Painting, Sculpture, Decorative Arts, Fashion. Munique: Prestel. p. 12
15 Holborn, H. (1982). A history of modern Germany: 1648-1840. Princeton: Princeton University Press. p. 362-364
16 Ibidem p. 362-364
17 Carcano, A. (2015). Leiden Studies on the Frontiers of International Law: The Transformation of Occupied Territory in International Law (Vol. 2). Boston: Brill | Nijhoff. p. 17-18

Após um período de muita instabilidade, marcado pela Primeira República, Napoleão Bonaparte subiu ao poder, em 1804, instaurando o Primeiro Império Francês. Dois anos depois[18], após uma série de acontecimentos que colocaram em causa a paz entre a França e a Prússia, o Rei Friedrich Wilhelm III da Prússia liderou o seu país numa guerra contra Napoleão. Neste mesmo ano o destino da Prússia é selado quando o país germânico perde a Batalha de Jena, levando França a deter Berlim e a ocupar os restantes territórios germânicos. Com o domínio Napoleónico, a Prússia desperta para a realidade antiquada da nação, que precisava de extensas reformas e atualizações condizentes com a sua época[19].

Paralelamente, entre os grupos mais cultos da sociedade prussiana, renasciam sentimentos nacionalistas, despoletados pelo domínio Napoleónico. Na mesma altura, o movimento Romântico, popular entre as comunidades intelectuais e artísticas, estimulava uma ideia de patriotismo e de culto da liberdade. Estes sentimentos de revolta contra França acabam por culminar numa série de grandes batalhas, que conduziram à derrota de Napoleão, em 1815, na Batalha de Waterloo. Neste mesmo ano é criada, no Congresso de Viena, a Confederação Germânica, uma associação política e económica dos principais estados de língua alemã, devolvendo à Prússia a mesma extensão que possuía em 1803[20].

Romantismo

Coincidente com o desenvolvimento do Império Francês, no final do século XVIII[21], surgia no mundo Ocidental o Romantismo, um movimento cultural e social, que atingiu o seu apogeu entre 1800 e 1850[22]. Este movimento caracteriza-se pela grande ênfase dada à emoção, individualismo e subjetividade, aliados a uma idealização da natureza, ao visionário e ao espontâneo. Outra das suas particularidades é a desconfiança em relação ao mundo científico e tecnológico resultante da Revolução Industrial, incitando uma glorificação do passado, com uma preferência pelo mundo medieval[23]. Contrariamente à direção

18 Holborn, H. (1982). A history of modern Germany: 1648-1840. Princeton: Princeton University Press. p. 363

19 Karl Stein, ministro chefe do rei, é encarregue de conduzir a Prússia à vanguarda europeia, procurando atingir o seu objetivo através da evocação de uma consciência positiva de solidariedade com o estado, facultando aos cidadãos um papel mais ativo nos assuntos públicos do reino.

20 Prussia: The French Revolutionary and Napoleonic period. (11 de Janeiro de 2021). Obtido em Janeiro de 2022, de Encycolpedia Britannica

21 Galitz, K. C. (Outubro de 2004). Romanticism. Obtido em Janeiro de 2022, de The Met.

22 O Romantismo mantém-se um uso até ao final do século XIX, apesar de começar a decair logo a partir de 1850.

23 Damrosch, L. (1985). Adventures in English Literature. Florida: Holt McDougal. p. 405–424



Fig 6. "Entrée de Napoléon à Berlin. 27 octobre 1806", Charles Meynier, 1810



Fig 7. "Gotische Kirche auf einem Felsen am Meer", Karl Friedrich Schinkel, 1815

Os artistas germânicos da era Romântica encontraram na arquitetura gótica e na Idade Média alemã a fundação unificadora deste novo movimento de renovação social. Era entendido que o gótico tinha originado nos territórios germânicos, levando a uma proliferação da temática gótica na arte do período Romântico, reveladora do sentimento patriótico que surgiu na época.

do Neoclássico, este movimento rejeitava a noção de ordem, calma e harmonia e racionalidade.

O Romantismo teve ainda um forte impacto no mundo político e social, conduzindo a um pensamento conservador, radical e nacionalista. Com este estilo o artista passou a ser visto como um criador individual, cujo espirito criativo se sobrepõe à adesão de regras formais. A imaginação assume um papel de destaque enquanto um veículo que permite alcançar uma experiência transcendental e uma verdade espiritual. Esta nova noção de individualidade leva ao crescimento de um sentimento de individualidade nacional, impulsionando um novo interesse na cultura popular, nacional e étnica de cada país[24].

Na Alemanha este movimento foi altamente influenciado nos seus primórdios por Johann Wolfgang von Goethe, cujo romance "Os Sofrimentos do Jovem Werther", de 1774, levou a uma imitação dos jovens europeus do protagonista, um jovem artista sensível, de temperamento tempestuoso[25]. Com a sua obra, Goethe foi capaz de impulsionar os vários estados germânicos na criação de uma imagem nacional unificada. No mundo germânico, os motivos principais do Romantismo são as viagens, a natureza e os mitos nacionais[26]. Entre os artistas germânicos deste período mais influentes encontram-se Johann G. Fichte, Caspar D. Friedrich, Friedrich W. Schadow, Ludwig van Beethoven e Richard Wagner.

Sendo uma reação ao Neoclássico, a arquitetura do Romantismo caracterizou-se por uma intenção de evocar uma reação emocional pelo respeito à tradição ou pela nostalgia em relação a um passado bucólico. No seu início, frequentemente procurou inspiração na arquitetura da Idade Média, nomeadamente na arquitetura Gótica, apesar de fazer uso de outras épocas e estilos na sua definição, nomeadamente o Clássico[27]. O Neogótico foi uma variante amplamente utilizada, particularmente na construção de edifícios religiosos, tal como podemos observar na Friedrichswerdersche Kirche (1824), em Berlim, de Karl Friedrich Schinkel. Frequentemente fez parte do domínio do eclético, fazendo uso de gramáticas arquiteturais pertencentes a diversas épocas e geografias.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) foi poeta, dramaturgo, romancista, e diretor de teatro, entre outros, de origem alemã. A primeira fase da sua obra inserida no movimento proto-romântico Sturm und Drang, influenciou imensamente a direção do Romantismo Alemão., apesar de mais tarde se ter afastado deste movimento em prol do Classicismo.

"Os Sofrimentos do Jovem Werther", de Goethe, definiu o temperamente do jovem romântico, levando à imitação do protagonista. Tal como o jovem Werthe, que acaba com a própria vida no final da trama, vários jovens tentaram simular o final trágico do protagonista, acabando por se suicidarem. Wellbery, D. E. (2004). A New History of German Literature. Harvard University Press.

24 Nos territórios germânicos há um redescobrimento da arquitetura Gótica, que passa a ser entendida enquanto o estilo original do páis.
25 Wellbery, D. E. (2004). A New History of German Literature. Harvard University Press. p. 386-393
26 Bossenbrook, W. J. (1961). The German mind. Detroit: Wayne State University Press. pag. 291. p. 247-254
27 Hitchcock, H.-R. (1970). Modern architecture : romanticism and reintegration. Nova Iorque: Hacker Art Books. p. 52-65



Fig 8. "Gartenlaube in Greifswald", Caspar David Friedrich, 1818

Sequelas Napoleónicas

Com a derrota de Napoleão, na Batalha de Waterloo, e a consequente libertação dos territórios sobre o seu domínio, o povo prussiano começa a reivindicar a inovação e a realização de profundas reformas no país. Ao longo do período de ocupação francesa o mundo foi alterando a sua forma de pensar, surgiram novas correntes de pensamento, como é o caso do Romantismo, enquanto outras ganharam mais força na Prússia, como é o caso do Neoclássico. O povo prussiano, inspirado pelos ideais da Revolução Francesa, tentou transformar a destruição causada pela guerra numa oportunidade de alterar de forma positiva o mundo em que vivia e o paradigma do país, modernizando-o.

Na sequência deste pedido de reestruturação da nação prussiana, é introduzida na constituição questões prementes para a formulação da vida moderna, como a liberdade de imprensa e comercial e o ensino e a cultura passam a ser extremamente valorizados.[28] Assim, foram criados pela primeira vez bibliotecas e museus públicos, como o Altes Museum, que passam a ser acessíveis a todos, independente da sua classe social. Depois de se verem dominados por outro país, o patriotismo adquiriu cada vez mais força entre as massas germânicas. Nas universidades, as palestras passaram a ser lecionadas em Alemão, em detrimento do latim.

Com esta vontade de renovação surgem, na Era da Restauração, vários movimentos que passaram a caracterizar os ideias de diferentes camadas da população, entre eles o Vormärz, que protestavam contra as autoridades, e o Biedermeier, de ideais conservadores. Apesar de tudo, e com a vontade de se restaurar a monarquia, os ideias que a Revolução Francesa despoletou nos germânicos, são sufocados. Para punir os protestos contra a restauração e a favor de ideais modernos, em 1819[29], entra em vigor a censura através do decreto de Carlsbad. Com isto é criada uma resignação à realidade e a uma atitude apolítica por parte da maioria da população, nomeadamente o proletariado e a burguesia, a quem era negada a participação nas decisões políticas do país. Com a censura deu-se origem a um pensamento conservador, voltado para o mundo doméstico, típico do Biedermeier.

"I have enjoyed the great advantage that I was born at a time when the most significant world events were the order of the day, and that has remained the case throughout my long life."

Johann Wolfgang von Goethe

In "The Romantic Spirit: German Drawings, 1780-1850", p. 19

28 Himmelheber, G. (1989). Biedermeier, 1815-1835: Architecture, Painting, Sculpture, Decorative Arts, Fashion. Munique: Prestel. p. 9

29 Weber, E. (11 de Fevereiro de 2020). Biedermeier Epoche (1815–1848): Rückzug in die heile Welt - Familienidylle, Resignation und Naturverbundenheit. Obtido em Janeiro de 2022, de UNICUM.



Fig 9. "Darstellung Berlins von den Rollbergen am Cottbusser Tor aus gesehen", Johann Georg Rosenberg, 1785

BERLIM

A Génese de Uma Metrópole

Território Germânico

Até ao final do século XIX, aquilo que atualmente conhecemos como Alemanha era um conjunto de vários territórios independentes com diferentes chefes de estado, que partilhavam uma mesma língua materna: o alemão. Em 1806, contavam-se dentro do território de língua alemã cerca de 300 diferentes entidades políticas autónomas, cuja maioria integrava o Sacro Império Romano-Germânico[30]. O Império[31] era composto tanto por pequenos estados, cidades e principados, como por vastos reinos de fronteiras bem definidas, como era o caso do Reino da Prússia, do Reino da Baviera e do Império Austríaco[32]. Devido ao caráter fragmentado deste império[33], no início do século XIX ainda não existiam um sentido forte de identidade nacional. As diferenças entre os habitantes de cada território subsistiam, indo desde a figura de autoridade que reconheciam, à sua crença religiosa e às unidades de medida que utilizavam[34]. Com o desenvolvimento dos meios de transporte e comunicação, durante a Revolução Industrial, a unificação dos povos germânicos foi realizada, dando origem a uma identidade nacional mais consolidada[35].

30 Lesaffer, R. (Novembro de 2016). The War of 1866 and the Undoing of Vienna. Obtido em Janeiro de 2022, de Oxford Public International Law.

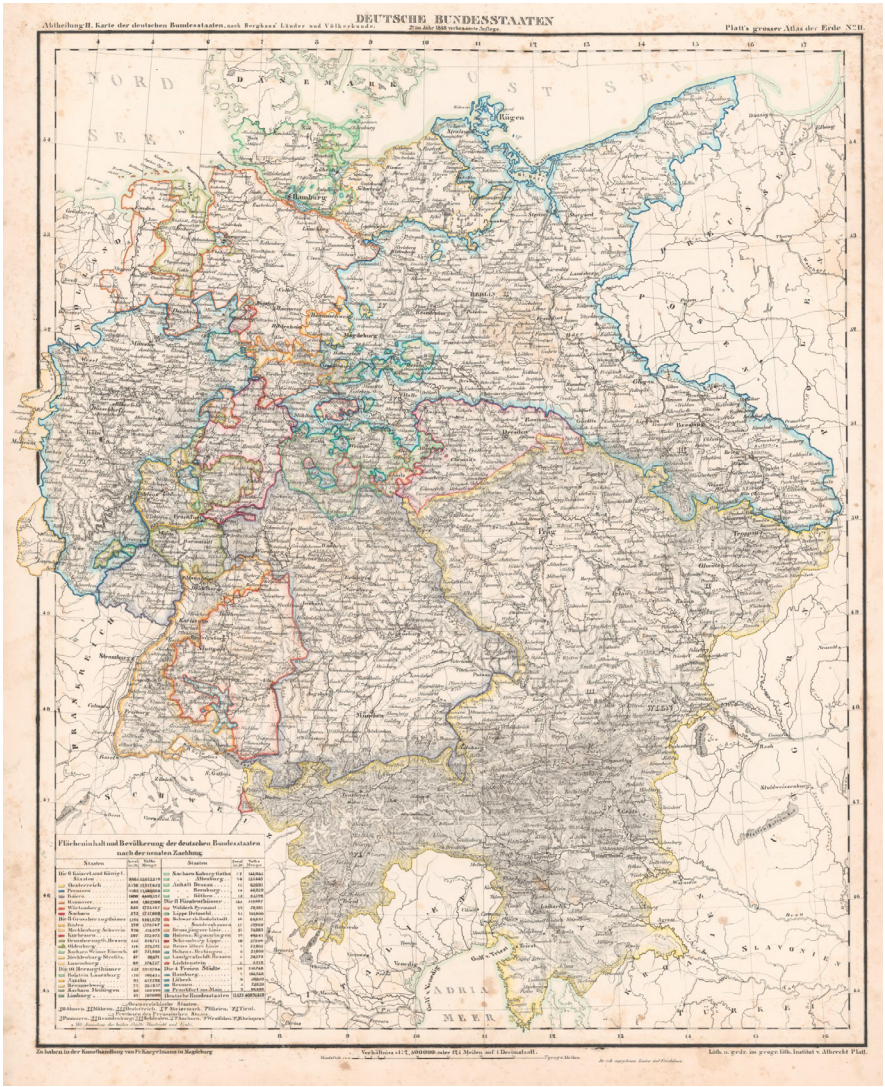
31 O Império Romano-Germânico, fundado em 962 d.c., viu o seu fim em 1806 com a derrota da Prússia contra Napoleão.

32 Desde sempre que existiu uma tendência do Império se desintegrar em pequenas unidades tribais, fazendo com que o Império Romano-Germânico não passa-se de um conjunto de estados semi- independentes. A este fenómeno foi dado o nome *Kleinstaaterei*. In Bruford, W. H. (1935). Germany in the eighteenth century: the social background of the literary revival. Cambridge: The University Press. p. 1-10

33 Em certos casos, como no Reino da Prússia, o território de cada estado não era contínuo, mas sim um conjunto de várias áreas incorporadas ao longo do tempo. No caso Prussiano, antes da abolição do reino, o território era composto pelas províncias da Prússia Ocidental, Prússia Oriental, Brandenburgo, Saxônia, Silésia, Vestfália, Pomerânia, Reno, Schleswig-Holstein, Hanôver, Hesse-Nassau e a pequena área destacada de Hohenzollern, a Sul.

34 Esta diversidade criava dificuldades de relação, nomeadamente em termos económicos, entre os vários territórios germânicos.

35 Bossenbrook, W. J. (1961). The German mind. Detroit: Wayne State University Press. p. 291.


DEUTSCHE BUNDESSTAATEN
Abtheilung II. Karte der deutschen Bundesstaaten, nach Berghaus' Länder und Völkerkunde.
Platt's grosser Atlas der Erde N°II.
DANEMARK
NORD SEE
OST SEE
Rügen
Hamburg
Lübeck
Berlin
Magdeburg
Hannover
Cassel
Frankfurt
Mainz
Trier
Coblenz
Köln
Aachen
Münster
Minden
Detmold
Braunschweig
Dresden
Leipzig
Weimar
Gotha
Meiningen
Coburg
Hildburghausen
Sondershausen
Rudolstadt
Altenburg
Bernburg
Dessau
Köthen
Zerbst
Schwerin
Neustrelitz
Oldenburg
Lübeck
Bremen
Hamburg
Frankfurt am Main
Kurhessen
Nassau
Hessen-Homburg
Waldeck
Lippe-Detmold
Schaumburg-Lippe
Reuss ältere Linie
Reuss jüngere Linie
Sachsen-Weimar
Sachsen-Meiningen
Sachsen-Coburg-Gotha
Sachsen-Altenburg
Anhalt-Bernburg
Anhalt-Dessau-Köthen
Schwarzburg-Sondershausen
Schwarzburg-Rudolstadt
Lippe-Detmold
Schaumburg-Lippe
Reuss ältere Linie
Reuss jüngere Linie
Hessen-Homburg
Waldeck-Pyrmont
Frankfurt am Main
Hessen
Nassau
Kurhessen
Sachsen-Coburg-Gotha
Sachsen-Altenburg
Sachsen-Meiningen
Sachsen-Weimar
Sachsen-Hildburghausen

Prússia

Fundado em 1701[36], o Reino da Prússia foi o maior estado do Império Alemão até à sua dissolução em 1918[37]. Intitulando-se originalmente como o Ducado da Prússia, nome que deriva da região em que se encontrava, este reino foi criado a partir do Mark Brandenburg, um principado pertencente ao Sacro Império Romano-Germânico. Com a subida ao trono da Casa de Hohenzollern[38], em 1415, a capital do Mark Brandenburg mudou-se, em 1417, de Brandenburg an der Havel para Berlim. Posteriormente, com a fundação do Reino da Prússia, a capital manteve-se em Berlim, assim permanecendo até à atualidade com criação da República Federal da Alemanha, em 1990.

O Rio e a Ilha

A história da fundação de Berlim circunscreve-se a um conjunto de particularidades que partem do mais importante marco natural do seu território: o Rio Spree. Este rio, decisivo para a fundação da cidade, encontra-se localizado entre os rios Elba e Óder, servindo historicamente como ligação comercial entre a província da Silésia, no sudoeste da Alemanha, e a região do Mark Brandenburg, a Norte do território germânico. No século XII[39], o atual centro político e cultural alemão não era mais do que um assentamento de pouca relevância na periferia Este do império medieval germânico. A metrópole que conhecemos atualmente como Berlim foi fundada a partir de dois povoados, que apesar de vizinhos eram divididos pelas águas do Spree, situação que apenas viria a ser alterada em 1710, altura em que passaram a integrar a mesma cidade[40]. Foi na margem direita deste rio que um marquês Ascaniano[41] decidiu, no século XII[42], fundar uma nova cidade, cujos colonizadores Dinamarqueses e Renanos chamaram *dem Berlin*[43]. Do outro lado das águas que banhavam este povoado encontra-se uma ilha de contornos irregulares, onde na época medieval se instalou a cidade medieval de Cölln.

36 Koch, H. W. (1993). A history of Prussia. Nova Iorque: Barnes & Noble Books. p. 65-77
37 Ibidem. p. 284-289
38 A Casa de Hohenzollern foi a dinastia governante do Mark Brandenburg, Prússia e do Império Alemão. Originária do Schloss Hohenzollern, perto de Estugarda, a Casa de Hohenzollern foi fundada por volta do século XI, mantendo-se no poder até 1918, ano em que é abolido o Império Alemão.
39 Pundt, H. G. (1972). Schinkel's Berlin: a study in environmental planning. Cambridge: Harvard University Press. p. 4
40 Ibidem. p. 6-7
41 A Casa de Ascânia foi uma dinastia de governantes germânicos, cujo nome deriva do Schloss Askanien. A dinastia Ascaniana teve influência no território germânico desde século XII até 1918. A dinastia começou por governar um condado, que no século XII viu a o seu líder Albrecht I elevado a marquês, que estendeu o seu território para este do Rio Elba, formando a região do Mark Brandenburg.
42 Ibidem. p. 5
43 "dem Berlin" traduz-se para "uma curva no rio".

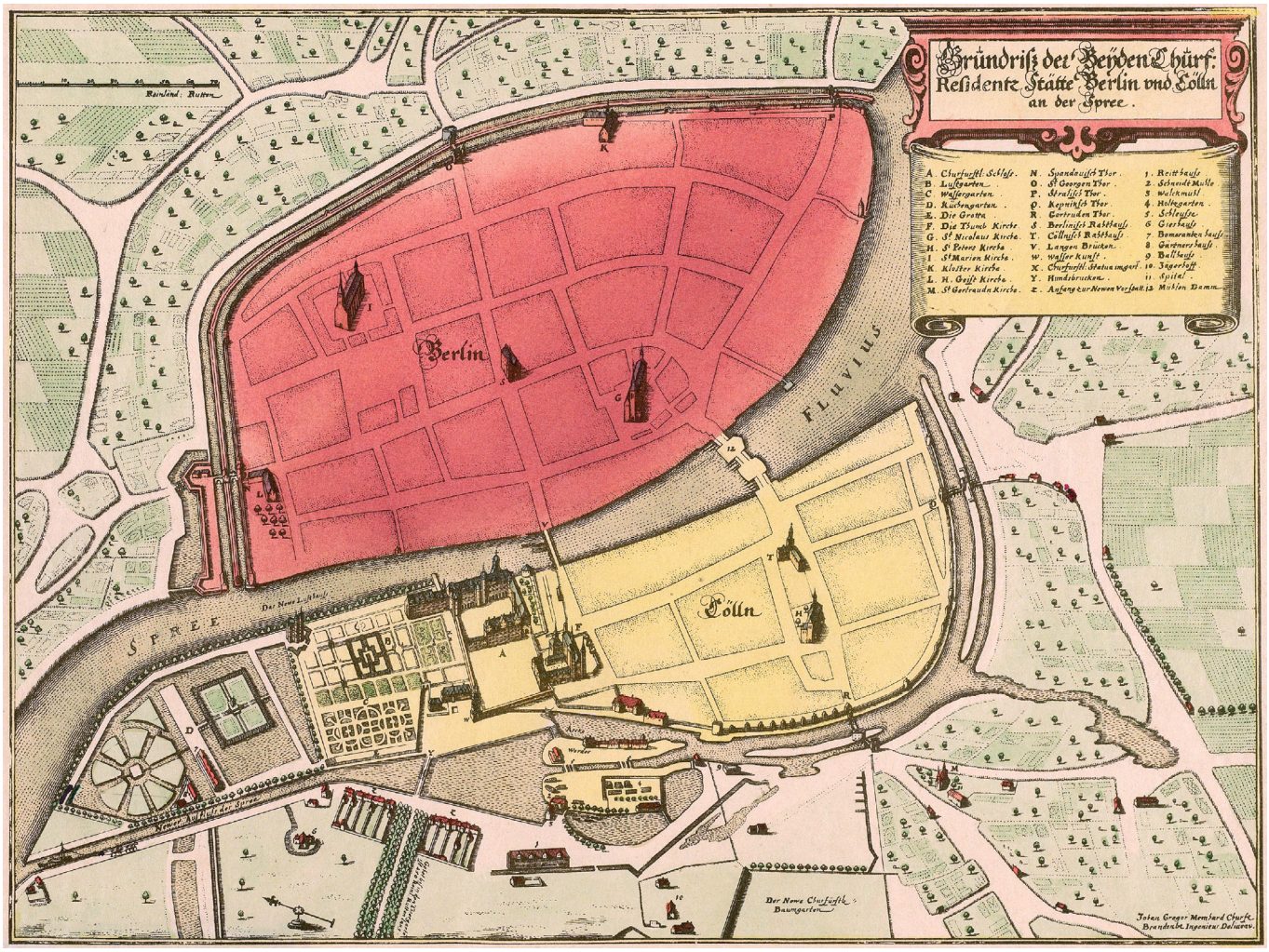


Fig 11. "Grundriß der Beyden Churf. Residentz Stätte Berlin und Cölln", Johann Gregor Memhardt, 1652

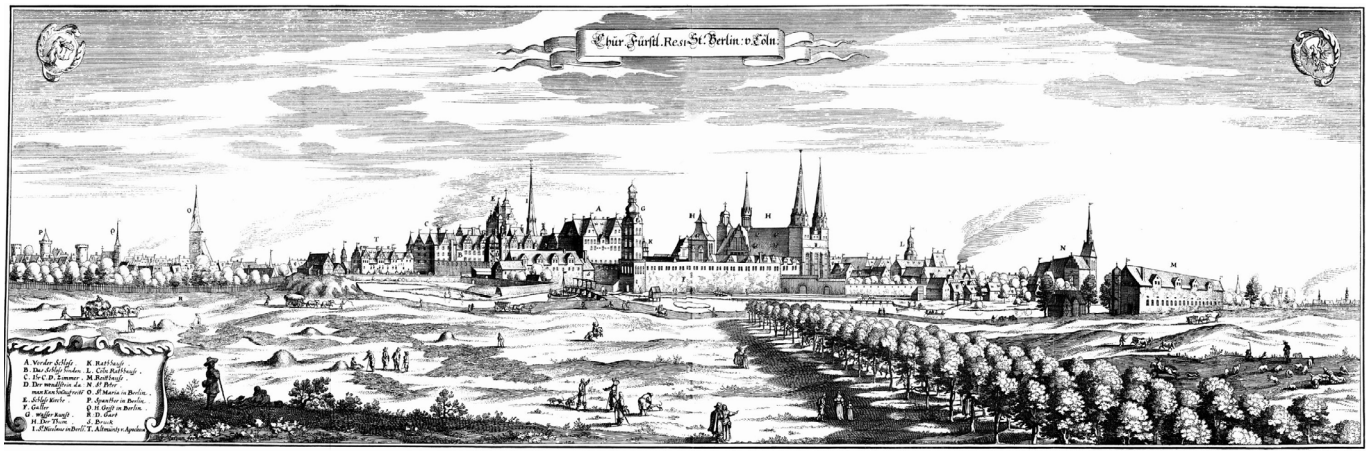


Fig 12. Vista da cidade de Berlim, Matthaeus Meriant, 1652

Originalmente um povoado de pilotos de rio[44] Vendos[45] e pescadores, a fundação de Cölln antecederá a da própria cidade de Berlim.

Paisagem Urbana: a Avenida e o Castelo

Num território definido por elementos naturais como rio Spree e a ilha que alberga Cölln, aparece demarcada pela primeira vez, em 1648[46], num mapa de Memhard, a Unter den Linden, a avenida estruturante desta cidade, que até os dias de hoje permanece um elemente caracterizante da paisagem urbana Berlinense. Neste mapa, a Unter den Linden é representada enquanto uma avenida ladeada por árvores, que se direciona a Cölln de forma oblíqua, a partir de Poente. Inicialmente uma ligação entre o palácio e a área de caça real, a Unter den Linden viria a tornar-se na *Via Triumphalis* prussiana, recebendo atualizações sucessivas que atestam a sua importância. Também o palácio real[47] localizado em Cölln, em frente ao Lustgarten, o "jardim de prazer" ducal, tem uma presença importante na paisagem urbana de Berlim nesta época, como é possível verificar na vista panorâmica de Caspar Merian realizada em 1650.

Expansão para a Periferia

Quando a cidade se começou a expandir em direção a Poente a linha base da Unter den Linden orientou o traçado dos novos subúrbios. No século XVII a cidade continuava a expandir-se para os seus arrabaldes, dando origem a novos subúrbios, como é o caso de Dorotheenstadt, com um planeamento regular, que se distanciava da imagem dos centros originais de Berlim e Cölln, de ruas tortuosas e irregulares. Já no século XVIII, com Friedrich Wilhelm I, a cidade expandia-se novamente em direção a Poente, dando origem ao subúrbio de Friedrichstadt[48], que continuaria para Sul a expansão iniciada com Dorotheenstadt, mantendo um planeamento regular com um padrão rígido de quarteirões e ruas largas.

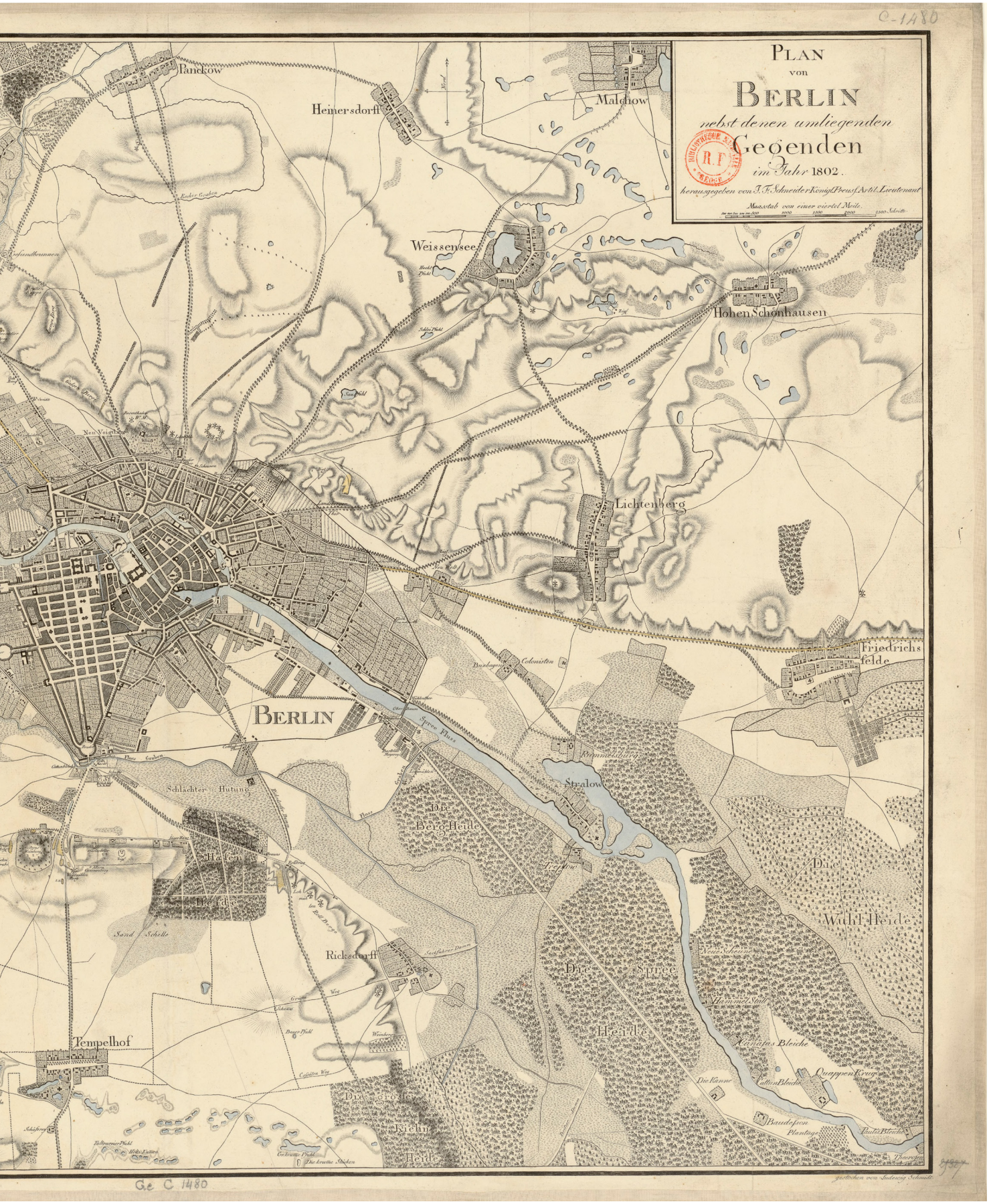
O Sonho da Metrópole

Apesar de ser a capital da Prússia, Berlim não possuía o ar cosmopolita de Paris, nem o tamanho de Londres. Já no século XVIII[49], durante o reinado de Friedrich II, a importância de Berlim devia-se sobretudo ao posicionamento, nesta cidade, da maior guarnição militar do rei dentro

44 Um piloto de rio tem a responsabilidade de guiar as embarcações ao longo de pontos travessia difícil no rio.
45 Vendo é o nome dado à população eslava que assentou entre os rios Óder, Elbe e Saale até ao século V d.c., no que é atualmente a zona Este da Alemanha. No entanto esta caracterização não se refere a um povo homogêneo, mas a várias tribos e grupos.
46 Ibidem. p. 7
47 Tendo sido originalmente contruído entre 1443 e 1450, este palácio, localizado a Sul do Lustgarten, foi sofrendo várias atualizações até à época Barroca.
48 Muitos dos seus habitantes foram para ali morar por decreto real. A Feilnerhaus, da autoria de Karl Friedrich Schinkel, situa-se junto da fronteira entre o subúrbio de Friedrichstadt e Luisenstadt, atualmente intitulado de Berlin-Kruezberg.
49 Sabe-se que no final deste século Berlim possuía uma população de 145 021 habitantes, dos quais 8 633 eram cidadãos, 504 eram estrangeiros, 102 498 eram outro tipo de habitantes e 33 386 faziam parte da guarnição militar. Ibidem. p. 25



Fig 13. "Plan von Berlin nebst denen umliegenden Gegenden im Jahr 1802", J. F. Schneider, 1802


C-1480
Plan
von
Berlin
nebst denen umliegenden
Gegenden
im Jahr 1802.
herausgegeben von J. F. Schneider Königl. Preuss. Artil. Lieutenant
Maasstab von einer viertel Meile.
Pankow
Heinersdorff
Malchow
Weissensee
Hohen Schonhausen
Lichtenberg
Friedrichs felde
Berlin
Stralow
Die Berr Heide
Die Wuhl Heide
Die Spree Heide
Die grosse Richter Heide
Rixdorff
Tempelhof
Schlächter Hutung
Hasen Heide
Sand Scholle
Hammel Stall
Cattuns Bleiche
Quappen Krug
Die Känne
Baudesen
Plantag
Pauls Bleiche
Die krumme Stücken
Colonisten
Brunnenstrasse
Spree Fluss
Neu Voigtland
Gedruckt von Ludewig Schmidt

Ge C 1480



Fig 14. “Friedrich Wilhelm III., König von Preußen”, 1830-1840

de muralhas. A sua relevância apoiava-se apenas no tamanho da sua população, uma vez que todas as atividades governamentais e culturais tinham sido retiradas para Potsdam por Friedrich I. Apenas em 1786[50], com a subida ao trono de Friedrich Wilhelm II, é que Berlim começa a adquirir um novo fôlego, evoluindo de uma capital provinciana para um centro urbano de pensamento cultural progressivo. No entanto, apenas após a derrota de Napoleão, em 1815, e já sob o reinado de Friedrich Wilhelm III é que Berlim alcançou hegemonia mundial enquanto um centro humanista, académico e artístico. No início do século XIX[51] a cidade de Berlim continuava com uma grande desconexão entre o seu centro, desorganizado, congestionado e tortuoso, com os seus edifícios públicos e monumentais alienados uns dos outros, e a expansão para a periferia, muito regular, marcada por grandes e largas avenidas. Nesta época Berlim era ainda uma cidade rodeada de muralhas alfandegárias, que apenas seriam demolidas em meados deste século.

Friedrich Wilhelm III

O reinado de Friedrich Wilhelm III, o soberano responsável por liderar a Prússia a uma posição de eminência, foi passado num pequeno palácio no centro de Berlim. Ao contrário dos seus antecessores, este monarca foi um homem de hábitos e gostos simples. Tendo viajado extensamente, Friedrich Wilhelm III presenciando lugares e culturas desconhecidos aos seus antepassados, que dilataram os seus horizontes. As suas viagens levaram-no a lugares tão longínquos como Roma, Nápoles, Paris, Londres e São Petersburgo[52], permitindo que contemplasse e experienciasse algumas das mais importantes capitais mundiais do século XIX.

Possuidor de uma visão alargada do mundo Friedrich Wilhelm III tomou estima e patrocinou a visão de pessoas como os irmãos von Humboldt, Schadow, Schinkel e Rauch, cujos ideais ajudaram a moldar a visão do monarca em magnificas manifestações de arte, arquitetura e ciência, elevando Berlim a uma posição de eminência cultural. Desta forma, o monarca prussiano embarcou numa missão de transformação da cidade onde vivia, encetando um longo processo de 25 anos de embelezamento do centro de Berlim, que transformou profundamente a sua urbanidade logo após o fim das guerras napoleónicas. No fim do seu reinado Berlim tinha-se transformado numa das maiores e mais belas capitais europeias e mundiais.

50 Ibidem. p. 25
51 Ibidem. p. 27
52 Ibidem. p. 26

"Herr Biedermeier"

Schau, dort spaziert Herr Biedermeier,
Und seine Frau, den Sohn am Arm;
Sein Tritt ist sachte wie auf Eier,
Sein Wahlspruch: Weder kalt noch warm.
Das ist ein Bürger hochgeachtet,
Der geistlich spricht und weltlich trachtet;
Er wohnt in jenem schönen Haus
Und – leiht sein Geld auf Wucher aus.

Regierlich stimmt er bei den Wahlen,
Denn er mißbilligt allen Streit;
Obwohl kein Freund vom Steuerzahlen,
Verehrt er sehr die Obrigkeit.
Aufs Rathaus und vor Amt gerufen,
Zieht er den Hut schon auf den Stufen;
Dann aber geht er stolz nach Haus
Und – leiht sein Geld auf Wucher aus.

Am Sonntag in der Kirche fehlen,
Das wäre gegen Christenpflicht;
Da holt er Labung seiner Seelen –
Und schlummert, wenn der Pfarrer spricht.
Das führt ihn lieblich bis zum Segen,
Den nimmt der Wackre fromm entgegen.
Dann geht er ganz erbaut nach Haus
Und – leiht sein Geld auf Wucher aus.

Ach! Wandrer, die gen Westen streben!
Wie rühret ihre Not sein Herz!
Wohl sieht er sammeln, doch zu geben,
Vergißt er ganz in seinem Schmerz.
»Ihr Schicksal ruht in Gottes Händen!«
Spricht er - dann geht er auszupfänden,
Nimmt einem Schuldner Hof und Haus
Und – leiht sein Geld auf Wucher aus.

Den einz'gen, hoffnungsvollen Sprossen -
Denn mehr, das wäre Überfluß –
Den hält er klösterlich verschlossen:
Die Sünde stammt ja vom Genuß.
Die Mutter führt ihr Küchlein sittig
Wie eine Henne unterm Fittig;
Sie sorgt für strenge Zucht im Haus
Und - leiht ihr Geld auf Wucher aus.

O edles Haus! o feine Sitten!
Wo jedes Gift im Keim erstickt,
Wo nur gepflegt wird und gelitten,
Was gern sich duckt und wohl sich schickt.
O fromme Bildung! Glaubensblüte,
Daß der Besitz dich heg' und hüte! –
Respekt muß sein in Staat und Haus:
Sonst – geht dem Geld der Wucher aus.

Ludwig Pfau, 1846

"Senhor Biedermeier"

Olha, o Sr. Biedermeier está caminhando por aí,
E a sua esposa com o seu filho nos braços;
O seu passo é suave como em ovos,
O seu lema: nem frio nem quente.
Isto é um cidadão respeitado
Que fala espiritualmente e busca o mundano;
Habita naquela casa bonita
E empresta seu dinheiro com usura.

Ele vota regiamente nas eleições,
Pois desaprova de todas as disputas;
Embora não seja amigo dos contribuintes,
Ele respeita muito as autoridades.
Chamado para à câmara municipal e ao escritório,
Ele tira o chapéu nos degraus;
Mas depois volta orgulhosamente para casa
E empresta seu dinheiro com usura.

Faltar à igreja ao domingo
Seria contra o dever cristão;
Lá ele procura alívio para a sua alma -
E dorme quando o pastor fala.
Isso leva-o agradavelmente à bênção,
Que o corajoso aceita piedosamente.
Então ele volta para casa completamente satisfeito
E empresta seu dinheiro com usura.

Ah! Vagabundos, que se empenham em direcção ao Ocidente!
Como a necessidade desperta o seu coração!
Bem vê ele para reunir, mas para dar,
Ele esquece-se completamente na sua dor.
"O seu destino está nas mãos de Deus!"
Diz ele - depois vai confiscar,
Tira a quinta e a casa de um devedor
E empresta seu dinheiro com usura.

O único e esperançoso rebento-
Pois, isso seria fartura -
Que ele mantém fechado num claustro:
O pecado, afinal de contas, vem do prazer.
A mãe conduz o seu filhote tranquilamente
Como uma galinha sob a sua asa;
Ela mantém a casa em ordem rigorosa
E emprestar-lhe dinheiro com usura.

Ó casa nobre! Ó boas maneiras!
Onde cada veneno é cortado pela raiz,
Onde apenas se cuida e se sofre,
O que gosta de se acobardar e é bem adequado.
Ó educação piedosa! Flor da fé,
Essa propriedade pode acarinhar-te! -
O respeito deve estar no estado e na casa:
Ou então o dinheiro acaba com a usura.

Ludwig Pfau, 1846
Tradução livre para português

BIEDERMEIER

Regresso à Simplicidade

A Prússia, depois de toda a destruição causada no início do século XIX pelas guerras Napoleónicas, carecia de uma mudança de paradigma, que a afastasse da triste e difícil realidade bélica, que assombrou o país durante nove anos. Ao longo deste período, começam a despontar várias correntes de pensamento que personificam as várias vertentes desta época, muito marcada por uma vontade de se alterar os termos socioculturais germânicos[55]. Entre elas emerge o Biedermeier[56], personificador do estilo de vida, da arte, da intelectualidade e da mentalidade da burguesia urbana[57] germânica entre 1815 e 1848. Todos os movimentos surgidos nesta época atingiram o seu fim com a Revolução Alemã, em 1848[58], que marcou uma vez mais uma profunda alteração das convicções do povo alemão. Na Prússia, esta foi uma época cultural e artisticamente prolífica, dotada de grandes génios e figuras que se mantêm influentes até à atualidade[59].

O Biedermeier particulariza-se por um conservadorismo complacente com o governo, que aceita a realidade sociopolítica do país e que concorda com a restauração da monarquia[60]. Com a difusão deste movimento, e

Nova Forma de Vida



Fig 15. Retrato de Gottlieb Biedermaier baseado na aparência de Samuel Friedrich Sauter, Münchener Fliegenden Blättern, 1855

55 Em oposição ao Biedermeier temos outras duas correntes de pensamento o Vormärz no qual se insere o Junges Deutschland, caracterizado por apoiantes politicamente ativos, que têm uma posição de oposição em relação ao sistema e ao estado, exigindo mudanças e progressos sociais, tal como a liberdade de imprensa, os direitos das mulheres, uma constituição democrática e um estado laico.

56 Trata-se de uma corrente que teve a sua maior popularidade nos países de língua alemã, apesar de ter tido algum impacto na Escandinava e na América do Norte, levado para lá por meio da emigração.

57 No princípio do século XIX o termo "burgher" (em português "burguês") abrangia em significado uma grande variedade de profissões, desde empresários capitalistas e donos de propriedades, como artesãos, comerciantes, o clérigo, professores, funcionários de pequena e média escala. Incluía ainda representantes de profissões liberais, tais como: médicos, advogados, artistas, escritores e jornalistas.

58 Himmelheber, G. (1989). Biedermeier, 1815-1835: Architecture, Painting, Sculpture, Decorative Arts, Fashion. Munique: Prestel. p. 7

59 Esta foi a época em que viveram os irmãos Humboldt, Goethe, Grillparzer, Beethoven, Schubert, Schinkel e Rauch, entre outros, que determinaram o rumo cultural que o território germânico seguiria até à atualidade.

60 A atitude apolítica dos burgueses dá-se por uma falta de inclusão desta classe social nos processos de decisão do país.



Fig 16. "O chamado "Zimmerbild" (sala de pintura). Berlim, Alemanha. Início da Era Vitoriana.", Eduard Gaertner, 1849

promovendo um corte com o passado napoleónico, todos os estilos que estavam relacionados com os que foram divulgados durante a guerra entram em declínio. Este é o caso do estilo Império[61], cuja grandeza e sumptuosidade era demasiado ostentosa para o período de grande pobreza que surgiu no fim da guerra e demasiado aristocrático para uma época inicialmente abundante em ideais liberais[62]. O foco deixou de estar nas inovações e avanços oriundos de França, passando a concentrar-se em Inglaterra. De Inglaterra provinham, desde o começo da Revolução Industrial, alguns dos maior avanços e inovações técnicas e artísticas, como o estilo Neoclássico, surgido na última metade do século XVIII.

Coincidente com uma época de revolta e mudanças político-sociais nos países germânicos, a era do Biedermeier precisou de encontrar um novo estilo que correspondesse aos ideais burgueses da época para a cultura, a arte e arquitetura. Desenvolvendo-se dentro da linha e ideais do estilo Neoclássico, o estilo Biedermeier, inicialmente utilizado pela classe média germânica, foi largamente adotado pelas elites e realeza, marcando também presença na Escandinávia.

Durante esta época, a consciência de divisões entre grupos sociais deu lugar a uma valorização de valores morais como a honestidade, a dignidade e a respeitabilidade. Com o término das guerras, o habitante citadino, o "Biedermann", passou a procurar conforto e tranquilidade na domesticidade, ambicionando uma vida menos social e voltada para a esfera privada e familiar. O burguês, de pensamento político tolerante e conservador, procurou abrigo das dificuldades quotidianas no sonho de possuir uma casa com jardim[63], adjacente ao portão ou nas suas traseiras. O seu desejo era viver em maior comunhão com a natureza. Assim, o mundo natural passou a permear a casa através de janelas e portas altas e do terraço. O exterior da casa era tradicionalmente de tijolo estucado de forma a possuir a estereotomia de uma fachada revestida em pedra, sem o custo da mesma[64].

As pessoas alteraram profundamente os seus modos de vida, conduzindo a várias mudanças na casa desta época, nomeadamento no seu interior,

61 Enquadrando-se também ele dentro do Neoclássico, o estilo Império, de origem francesa, atingiu o seu período áureo entre 1800 e 1815. Tendo como seus principais criadores Charles Percier e Pierre Fontaine, é um estilo caracteristicamente muito rico e elaborado, que procura inspiração na grandeza do Antigo Egipto e de Roma Imperial.
62 Ibidem. p. 9
63 Este jardim deveria ser pontuado por bancos e floreiras para uma maior fruição do mesmo.
64 Kazhar, N. (2019). Biedermeier as a style of architecture and a style of European life in the first half of the XIX century. Polónia. p. 3

O nome "Biedermeier", utilizado para descrever o período da história alemã entre 1815 e 1835, provém do final do século XIX. Esta designação inspira-se no personagem satírico Gottlieb Biedermaier, criado para satirizar a mentalidade e vida burguesa do passado recente, vista no final deste século como aborrecida, seca e tacanha. Em Alemão "Bieder" significa simples, inócuo, "quadrado" mas honesto; "Maier" (que possui diversas formas escritas) é um dos mais comuns apelidos alemães. Até aos dias de hoje esta palavra acarreta uma conotação derrogatória na Alemanha, de "inocuidade pequeno-burguesa", e de "superficialidade sentimental" [i].

Um Novo Sentido de Domesticidade



Fig 17. "Am Fronleichnamsmorgen ", Ferdinand Georg Waldmüller, 1857

i Himmelheber, G. (1989). Biedermeier, 1815-1835: Architecture, Painting, Sculpture, Decorative Arts, Fashion. Munique: Prestel. p. 11

onde o estilo Biedermeier foi mais manifesto. O "salão" aristocrático foi substituído pela "sala de estar", na qual a anfitriã era encarregue de providenciar uma atmosfera familiar e confortável. Esta alteração na divisão principal da casa levou a que o espaço se tornasse multifuncional, promovendo um maior contacto entre a família. A existência de uma mesa para trabalhos manuais tornou-se num símbolo de estilo e a mobília despojada, quase sem ornamentação, era disposta simetricamente nas divisões. Eram ainda preferidas madeiras claras de espécies autóctones. Marcada pelos ideais de bom e de belo, ligados ao Romantismo e ao estilo Clássico, esta era da história germânica foi definida pela procura pelo conforto e conveniência e acima de tudo pelo prazer das alegrias domésticas. Também a culinária ganhou uma maior ênfase, passando a ser entendida como uma arte, editando-se uma grande variedade de livros sobre o assunto[65]. A arrumação e precisão foram muito valorizadas.

Arquitetura e Arte

O início deste período foi extremamente relevante para o desenvolvimento da arquitetura neoclássica alemã. Em 1816[66], iniciou-se a construção da Neue Wache, de Karl Friedrich Schinkel, em Berlim, e a Glyptothek, de Leo von Klenze, em Munique, requerendo que os seus arquitetos encontrassem novas linguagens formais para as mesmas. Foi a partir da gramática neoclássica que o Biedermeier se estabeleceu enquanto um estilo arquitetónico. Apesar de tudo, nos seus primórdios, a originalidade do Biedermeier encontrava-se numa fuga consciente a uma dependência estrita nos modelos clássicos.



Fig 18. Castelo Tegel, Berlim, Alemanha, Karl Friedrich Schinkel, 1820-24



Fig 19. Interior da Igreja De Nossa Senhora, Copenhaga, Dinamarca, Christian Frederik Hansen, 1829

O Neoclássico privilegiava um exterior ritmicamente articulado, nos quais o piso principal dominava a composição, bem como relações axiais, no entanto, o Biedermeier não possui estas características, os seus exteriores caracterizavam-se por uma composição plana e pouco articulada. Com o Biedermeier, o cânone clássico tornou-se numa coleção de acessórios decorativos. Se no Neoclássico, o pórtico, tipologicamente a fachada do templo, estava integrado na volumetria total do edificado, com o Biedermeier este elemento foi reduzido a uma adição "escultórica", colocado em frente a uma parede lisa[67].

As formas da arquitetura alcançaram características mais claras e simples e os edificados, de volumes austeros e concisos, adquiriram um aspeto lúcido e despretensioso. Nesta época foi procurada beleza na simplicidade

65 Ibidem. p. 5
66 Himmelheber, G. (1989). Biedermeier, 1815-1835: Architecture, Painting, Sculpture, Decorative Arts, Fashion. Munique: Prestel. p. 12-20
67 Ibidem. p. 15-16

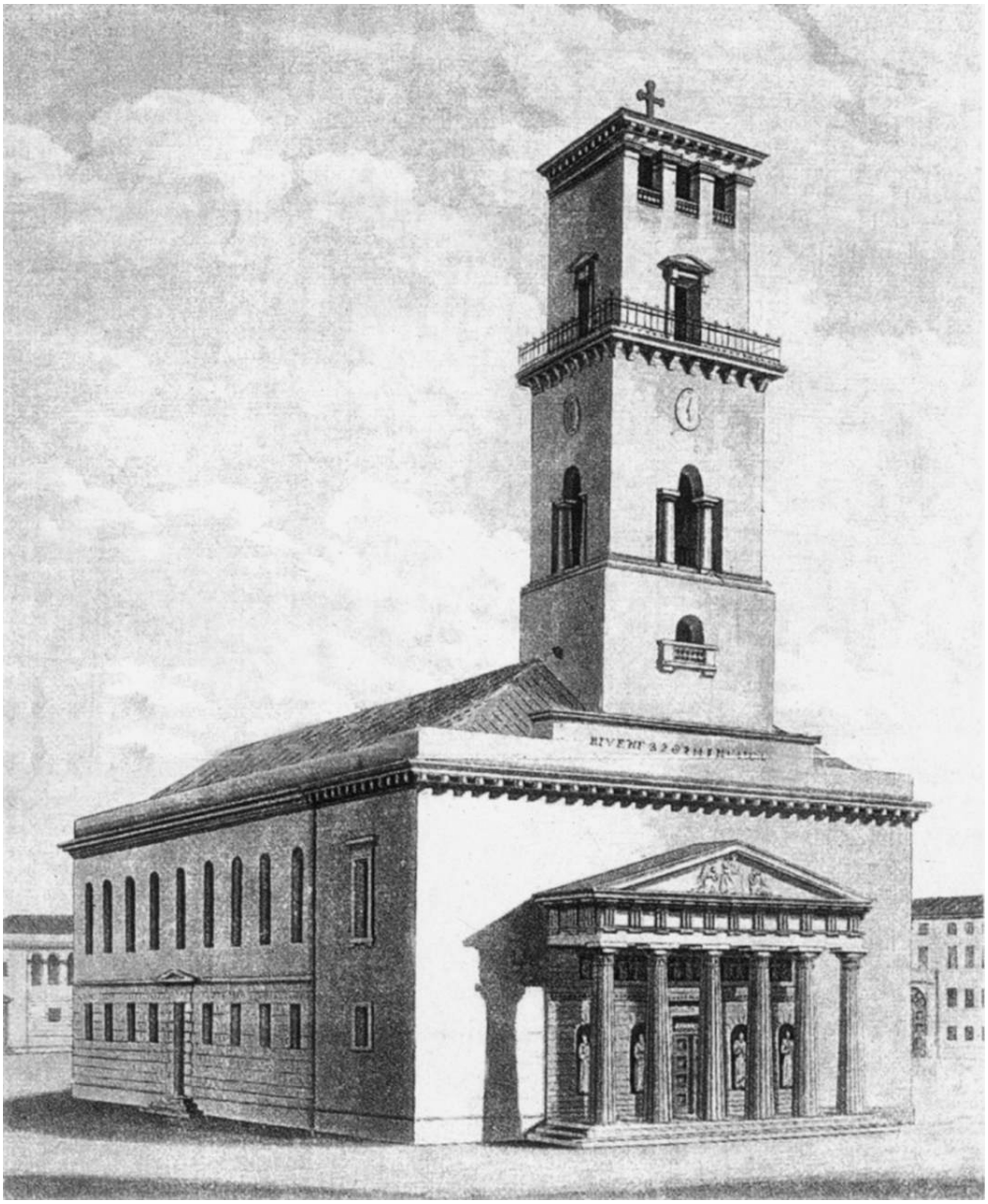


Fig 20. Perspetiva da Igreja De Nossa Senhora, Copenhaga, Dinamarca, Christian Frederik Hansen, 1829



Fig 21. "Frau am Fenster", Caspar David Friedrich, 1818–1822

e nas coisas comuns. Na pintura as imagens passaram a retratar cenas do quotidiano, como a cidade ou a própria casa[68]. Tanto na arquitetura como na pintura o tema da janela foi prolífero, a partir dela a paisagem circundante permeava o mundo familiar, atuando como uma barreira em relação às dificuldades da vida quotidiana.

No decorrer do Biedermeier assistimos ao isolamento do Homem burguês na segurança da sua casa. O "Biedermann" tenta ignorar as mudanças que aconteciam no mundo exterior, como transformação da cidade em metrópole e a industrialização. Estas transformações incrementaram e edidenciaram a miséria e más condições de habitabilidade e higiene, na qual viviam as massas migratórias de pessoas que trocaram campo pela cidade, em busca de uma vida melhor, que dificilmente se materializava. Com estas mudanças sociais e depois d guerra as cidades eram locais sujos, repletos de pobreza e tragédias, algo que o Burguês preferia não ver. A casa e a família tornaram-se no seu santuário.

Ao contrário de outras épocas, não se definiu o estilo do princípio do século XIX com obras de exceção de grandes mestres. Caracterizando o estilo de vida burguês, o Biedermeier e a sua época ficaram definidos pela massa de construção anónima da cidade, pelas casas, pelos prédios de habitação, pelo quotidiano. Apesar da vontade de se alterar o paradigma do país por parte dos cidadãos, o mundo retomou a ordem anterior às Guerras Napoleónicas. Por volta de 1830-1835[69], o espirito inovador tinha sido quase que completamente sufocado, levando o Biedermeier ao seu fim e dando lugar ao Revivalismo, em todas as suas vertentes. Mais tarde, em meados do século XX, surge um novo interesse no Biedermeier e nas obras arquitetónicas desta era por parte de movimentos artísticos, como a Bauhaus, que se inspiravam nas formas simples deste estilo[70].

68 É comum vermos retratadas cenas familiares como o pai ao piano rodeado pela família, a família a conversas durante o jantar, irmãos entrelaçados, entre outros. In Ritchie, J. M. (1966). Periods in German literature. Londres: Oswald Wolff. p. 147-170
69 Himmelheber, G. (1989). Biedermeier, 1815-1835: Architecture, Painting, Sculpture, Decorative Arts, Fashion. Munique: Prestel. p. 7
70 Ibidem. p. 44-48

O HOMEM E O MITO

PARTE II



Fig 1. Retrato de Karl Friedrich Schikel, Carl Friedrich Ludwig Schmid, 1832

KARL FRIEDRICH SCHINKEL

Anos de Formação

Com a derrota de Napoleão Bonaparte, Friedrich Wilhelm III viu uma oportunidade de transformar a capital do seu reino numa das mais magníficas metrópoles mundiais. Se durante a guerra não foi possível avançar com obras de caráter monumental, nos anos que seguiram à libertação prussiana decorreria uma total transformação do panorama arquitetónico e urbano desta cidade e do país, que na década anterior se viu desolado. Karl Friedrich Schinkel seria o eleito para renovar o panorama da arquitetura prussiana e conduzir o país à modernidade, deixando até aos nossos dias uma marca indelével da sua mestria por todo o país.

Infância em Neuruppin

A vida do mestre da arquitetura alemã do século XIX começou em 1781, em Neuruppin, na região de Mark Brandenburg[1]. A sua primeira infância foi passada de forma harmoniosa junto da sua mãe e pai, um pastor proeminente na região, e dos seus quatro irmãos. Desde cedo que os pais apoiaram as inclinações artísticas do jovem Schinkel, que precocemente demonstrou um grande interesse pela arte, participando na elaboração de cenas de teatro para fantoches e a aprendendo a tocar música.

1 Bergdoll, B. (1994). Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc p. 15



Fig 2. "Merian-Stich von Neuruppin ("Newen Ruppin") um 1650", Caspar Merian, 1650

A vida idílica de Schinkel viria a ser devastada por um incêndio que destruiu a sua cidade natal em 1787, causando a morte do seu pai[2]. Com seis anos na altura dos acontecimentos, Schinkel passou a restante infância a assistir à reconstrução de Neuruppin, que viu passar de uma cidade quase medieval a uma cidade moderna, planeada a partir de uma grelha regular[3]. Pouco tempo após o incêndio, Neuruppin, agora uma cidade moderna, era o povoado mais próspero da região de Mark Brandenburg[4]. Através da profunda reestruturação que a sua cidade natal sofreu após o incêndio, Schinkel contactou desde muito jovem diretamente com processos de construção e com o poder transformador da arquitetura e do urbanismo na vida humana.

Berlim:
O Despertar para a Arquitetura

Passados cinco anos desde o incêndio, Schinkel abandona Neuruppin e a sua província juntamente com a sua família, estabelecendo-se em Berlim, onde ingressa no Gymnasium zum Grauen Kloster para concluir os seus estudos. Quando Schinkel chega a Berlim, uma cidade repleta de atividade e vida, com magnificas praças e longas avenidas, a capital prussiana tinha já adquirido uma dimensão substancial, com um número de residentes que se aproximava dos 200 000[5]. Em 1797[6], é inaugurada a exposição da Academia Berlinense dos trabalhos em competição para a elaboração do

2 Rave, P. O. (1989). Karl Friedrich Schinkel. Milão: Electa. P. 12
3 O desastre deu lugar a uma intensa atividade construtiva que, sob a liderança de Berhard Matthias Brasch, um gerente de construção experiente, ergueu enormes casas burguesas ao longo de ruas largas e retas, substituindo as casas com telhado de palha e ardósia originais por casas sóbrias e resistentes.
4 Ibidem. p. 12
5 Pundt, H. G. (1972). Schinkel's Berlin: a study in environmental planning. Cambridge: Harvard University Press. p. 107
6 Bergdoll, B. (1994). Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc.p. 12



Fig 3. "Ein Panorama von Berlin, von der Werderschen Kirche aus aufgenommen", Edward Gaertner, 1832

monumento a Friedrich II[7]. Entre as várias obras encontrava-se o projeto de Friedrich Gilly, uma cena dramática com uma silhueta de um templo, elevado num planalto arquitetónico, que contrastava com o território plano de Berlim. Com 16 anos, Karl Friedrich Schinkel visita a exposição deparando-se com a obra de Gilly, agora elevado ao estatuto de génio da arquitetura. O seu projeto era admirado pela mais recente geração de artistas e intelectuais, que produziam rápidos esboços e cópias da obra mais notável da exposição.

Deslumbrado com a magnificência arquitetónica da obra de Friedrich Gilly, Karl Friedrich Schinkel decide naquele momento dedicar a sua vida à arquitetura e tornar-se aluno de Gilly[8]. Este seria um momento determinante não só para a vida e carreira de Schinkel, como também para todo o panorama da arquitetura mundial e para o rumo que a cultura arquitetónica alemã tomaria nos anos que se seguiram.

Tendo decidido o curso que queria tomar para a sua vida, em 1798[9], Schinkel abandonou o Gymnasium zum Grauen Kloster antes de concluir os seus estudos, de forma a dedicar a sua vida às belas artes e à arquitetura. Em Março do mesmo ano ingressa no *atelier* de David e Friedrich Gilly, pai e filho respetivamente, enquanto aprendiz a tempo

7 Desta exposição fizeram parte obras do estudioso de arte Alois Hirt, do escultor Gottfried Schadow e dos arquitetos Carl Gotthard Langhans, Heinrich Gentz e Friedrich Gilly. Para além da proposta de Schadow, todos os restantes projetos assumiam uma estrutura de templo. In Rave, P. O. (1989). Karl Friedrich Schinkel. Milão: Electa. p. 13

8 Este foi o testemunho que Gustav Friedrich Waagen, amigo próximo e biógrafo de Schinkel, nos fez chegar até aos nossos dias. In Ibidem. p, 13

9 Bergdoll, B. (1994). Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc.p. 14





Fig 4. "Entwurf zu einem Denkmal für Friedrich den Großen auf dem Leipziger Platz in Berlin", Friedrich Gilly, 1796 - 1797



"Foram os desenhos de Gilly, que Schinkel viu nas exposições de arte, que primeiro lançaram a centelha da arte na sua alma e logo se tornaram para ele, no deserto artístico, a fonte viva da qual o seu ser mais íntimo bebeu com desejo quente e se refrescou completamente."[i]

Gustav Friedrich Waagen

In "Kleine Schriften", 1875

i Original: ""Solche Entwürfe Gilly's, welche Schinkel auf den Kunstausstellungen zu Gesicht bekam, waren es, welche zuerst den zündenden Funken der Kunst in seine Seele warfen und ihm bald in der künstlerischen Wüste zu der lebendigen Quelle wurden, aus der sein innerstes Wesen mit heisser Begierde trank und sich durch und durch erquickte.", p.303

Estabelecido em 1770, o Oberbaudepartement foi a autoridade central de construção na Prússia até 1804. Esta instituição promovia um elevado elevado padrão de construção em todo o reino, treinando arquitetos para se tornarem mestres. O Oberbaudepatement era ainda responsável pela nomeação de estudantes particularmente talentosos para professores estagiários, pela atribuição de viagens de estudo ao estrangeiro e pela indicação de diretores de construção para cada província do reino da Prússia. Este departamento atuava ainda nas áreas da silvicultura, metalúrgica, engenharia hidráulica e mineração. Em 1801, a Bauakademie, recentemente fundada em 1799, passou a ser um departamento do Oberbaudepartement.

A Bauakademie foi uma instituição de ensino governamental que possuía o intuito de treinar uma nova geração de arquitetos altamente qualificados que serviriam as necessidades construtivas da Prússia. O currículo desta instituição demonstrava um interesse por várias áreas de aptidão, tais como a hidráulica, a matemática, a cartografia, a engenharia cívil e a história da arquitetura. Os alunos frequentavam as aulas apenas durante os meses de Inverno para que o restante tempo fosse ocupado em locais de obras e estágios práticos.

Em 1804, o Oberbaudepartment foi substituído pela Oberbaudeputation, a maior autoridade construtiva na Prússia até a 1850, quando foi substituída Technische Baudeputation.

inteiro[10]. Friedrich Gilly, que se encontrava numa viagem de estudo, regressou em Dezembro, guiando a partir desse momento Schinkel nos seus estudos arquitetónicos.

David Gilly era, desde 1770[11], um arquiteto e engenheiro renomado nas províncias prussianas, onde desenvolvia projetos para canais e supervisionava empreendimentos patrocinados pelo governo, projetando ocasionalmente propriedades para a aristocracia. Gilly chega à capital em 1788[12], após vários anos enquanto diretor de construção da província da Pomerânia, integrando a Oberbaudepartment. Para além de arquiteto, D. Gilly também assumia o papel de professor, tendo fundado, em 1793, a Bauschule. Esta foi a escola precedente da renomada Bauakademie, inaugurada, posteriormente, em 1799, que teve Schinkel como aluno da sua primeira turma. Gilly era um homem profissional, pragmático e competente, que apesar de tudo nunca foi um arquiteto inovador. O seu contributo para Berlim passou por um sentido de simplicidade, economia de meios e praticidade, com ênfase na construção[13]. Na verdade, podemos encontrar na origem do sucesso de Schinkel muitos ensinamentos de David Gilly, que permitiram que a sua visão da arquitetura contaminasse toda a nação, alterando para sempre o panorama da arquitetura prussiana.

10 Enquanto aprendiz dos Gilly, e vivendo na época de Goethe, era esperado que Schinkel enquanto arquiteto tivesse mais do que conhecimento académico e aptitudes técnicas. Um arquiteto nesta época devia ser um ser culto e um artista em toda a sua totalidade. In Bergdoll, B. (1994). Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc. p. 15

11 Pundt, H. G. (1972). Schinkel's Berlin: a study in environmental planning. Cambridge: Harvard University Press. p. 37

12 Gilly tal como outros importantes arquitetos prussianos como Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, Gottfried Schadow e Carl Gotthard Langhans, chegou a Berlim entre 1786 e 1788, renovando o espírito artístico e arquitetónico da cidade.

13 Estes ideais contrastavam com as mentes românticas dos seus alunos, que viam os seus pensamentos moderados por D. Gilly, e com as obras mais exuberantes dos seus arquitetos contemporâneos.

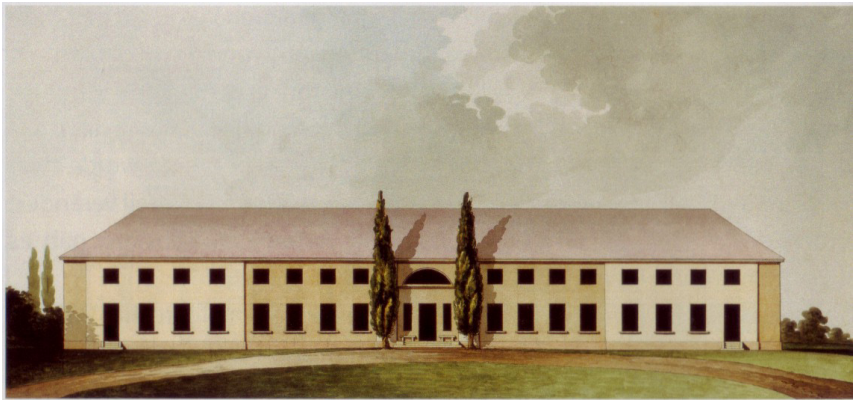


Fig 5. "Schloss Paretz", David Gilly, 1796

Friedrich Gilly, o homem cuja obra converteu o jovem Schinkel à arquitetura, tinha chegado à capital com o seu pai David Gilly, que desde cedo guiou as suas aprendizagens. Desde jovem, F. Gilly revelou um extenso talento para a arquitetura, que conjugado com o conhecimento adquirido sobre esta disciplina durante a sua educação[14] o estabeleceu como um dos mais promissores arquitetos da sua geração. Possuidor de conhecimentos práticos e teóricos sobre a arquitetura, como também de uma enorme imaginação, os seus projetos eram muitas vezes inovadores e revolucionários.

Enquanto David Gilly transmitiu a Schinkel a importância da tectónica, Friedrich Gilly iniciou o seu discípulo no compromisso entre a estética filosófica e a subjetividade romântica da literatura contemporânea, que iria preocupar Schinkel durante toda a sua carreira. Há, no entanto, diferenças ente mestre e aprendiz[15]. Friedrich Gilly, possuidor de uma imaginação fértil, lê a arquitetura enquanto um objeto, reduzido à sua essência e abstraído da envolvente. Pelo contrário, Schinkel entende o edificado enquanto um organismo, no contexto da sua envolvente, de forma *malerische*[16]. Numa atitude mais próxima à de D. Gilly, a visão prática e racional de Schinkel era valiosa para as necessidades de cada projeto e local.

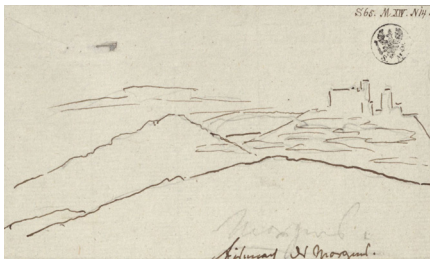


Fig 6. "Vista distante de Wartburg", Friedrich Gilly, 1797

Quando, em 1800[17], Friedrich Gilly morre inesperadamente, é ao jovem aprendiz Schinkel que é confiada a tarefa de concluir os projetos que o seu mestre deixou inacabados[18], o que indica que o seu talento foi reconhecido desde cedo. Apesar da sua relevância, a educação artística e arquitetónica de Schinkel não passou apenas pelo *atelier* Gilly e pela Bauakademie. Schinkel sentiu necessidade de completar a sua educação e conhecimento através de palestras da Academia de Belas Artes de Berlim, onde Alois Hirt, regressado de Roma, falava sobre a arquitetura e sociedade da

14 Friedrich Gilly foi treinado por Erdmannsdorff, Chodowiecki, Schadow e Schaub. Na sua extensa biblioteca encontravam-se as obras de Piranesi, Le Roy, Robert Wood, Stuart e Revett. In Pundt, H. G. (1972). Schinkel's Berlin: a study in environmental planning. Cambridge: Harvard University Press. p. 42

15 Esta diferença é aparente quando é comparada a abordagem de F. Gilly no Memorial de Friedrich II com a forma como Schinkel representa uma igreja memorial em 1814. O projeto da igreja segue elementos orientadores da composição como a simetria e um desenho axial, que também podem ser encontrados na obra de Gilly. No entanto, a representação do edificado de Schinkel é mais realista, preocupando-se em comunicar as especificações e a natureza do lugar, ilustrando todas as alterações necessárias para a concretização do seu projeto. Já Gilly altera a forma e proporções de certos edificados como mais convém à sua representação, não se preocupando em obedecer por completo à realidade e às necessidades práticas do local.

16 Diz-se "*malerische*" aquilo que possuí qualidades pitorescas, cénicas ou pictóricas.

17 Rave, P. O. (1989). Karl Friedrich Schinkel. Milão: Electa. p. 14

18 Com estes projetos Schinkel passou a contactar com a elite prussiana e com a aristocracia rural, criando relações que mais tarde conduziram-no a outras obras.

antiguidade enquanto as maiores personificações dos ideais estéticos[19].

Karl F. Schinkel passou os três anos que sucederam a morte de F. Gilly a amadurecer o seu conhecimento, honrando os ensinamentos de David Gilly sobre a verdade construtiva e a materialidade da arquitetura. Durante este período construiu várias estruturas na região do Mark Brandenburg, remodelando pré-existências, adicionando pequenas extensões e construindo edifícios económicos mas resistentes, tal como o seu mestre David Gilly, sem nunca sugerindo uma imitação das suas formas. A sua primeira obra contruída, o Templo de Pomona, projetado segundo a linguagem da Grécia Antiga, foi erguido em 1801. Estas primeiras comissões serviram para Schinkel estabelecer uma perspetiva de relação entre a natureza e a arquitetura.

1ª Viagem a Itália

Tal como muitos outros artistas e académicos prussianos, em Março de 1803, Karl Friedrich Schinkel deixou Berlim em direção a Itália e Paris, onde iria encontrar a arquitetura clássica e antiga que tanto venerava[20]. Chegou a Itália a partir de Trieste, numa rota que já o tinha levado a cidades como Dresden, a Praga, Viena[21] e Caríntia. Desde o começo da sua viagem que Schinkel fez questão de reproduzir por meio do desenho seu percurso e o mundo novo que o rodeava e impressionava. Nesta viagem, os estudos que Schinkel iniciou em Berlim foram complementados tanto pelas obras arquitetónicas que visitou, como pelas vastas paisagens naturais que observou diretamente. A atenção que foi dada à paisagem nesta viagem é reveladora de um interesse pela relação entre o natural e o artificial, entre o espontâneo e o consciente, que seguiu este arquiteto durante toda a sua carreira. A viagem seguiu em direção a Veneza[22], Bolonha e Florença. Durante este trajeto, Schinkel entra em contacto com a arquitetura do tijolo exposto, que para ele era mais agradável que as obras de Palladio, transmitindo um maior sentido de solidez e simplicidade[23].

19 Bergdoll, B. (1994). Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc. p. 15

20 O seu colega de viagem foi Johann Gottfried Steinmeyer, filho de um empreiteiro para quem Schinkel projetou uma casa na Friedrichstraβe em 1803. In Ibidem. p. 16

21 Em Praga e Viena a arquitetura gótica fascinou Schinkel, relembrando-o a imagem de uma cidade germânica, levando-o a analisar a forma como o pináculo de uma Igreja Gótica estruturava a paisagem envolvente da cidade. Este interesse levou Schinkel a querer estudar e explorar as origens da arquitetura medieval da Europa central, pretendendo editar uma publicação sobre o assunto no seu regresso a Berlim, que esperava que atrai-se atenção sobre o seu trabalho, tal como tinha acontecido com Friedrich Gilly uma década antes. No entanto, na chegada a Berlim este projeto é abandonado.

22 Entre Triste e Veneza Schinkel opta por um trajeto menos comum e visita Aquilia e a península de Ístria, entrando em contacto com a arquitetura "Sarracena", propondo-se a publicar um volume com representações e detalhes de construção e materiais sobre o tema. Na chegada a Berlim publica alguns desenhos sobre este tema.

23 Ibidem. p. 20



Fig 7. "Aussicht vom Gipfel des Ätna bei Sonnenaufgang mit einer Gruppe Reisender", Karl Friedrich Schinkel, 1804

Schinkel chega à cidade eterna, em Outubro de 1803. Roma foi desde sempre um lugar de metamorfose para quem visitava vindo de Norte[24], concedendo uma nova visão do mundo e um contacto profundo com a história e o passado, que as ruinas da antiguidade mantinham vivo no quotidiano. No entanto, numa carta direcionada a David Gilly, Schinkel faz a seguinte observação: "Na maior parte, os monumentos da antiguidade não oferecem nada de novo, uma vez que estamos familiarizados com eles desde a infância. Mas a visão destas obras no seu cenário natural contém uma surpresa que vem não só do seu tamanho, mas também do seu conjunto pitoresco."[25]. Schinkel, ao contrário da maioria dos outros artistas que visitavam o país, não estava interessado nas descobertas arqueológicas ou em monumentos isolados. Raramente apontava detalhes, dimensões e alçados de edifícios. Frequentemente, quando visitava um edifício a cair em ruína ou alterado da sua forma original tentava desenha-lo como imaginava que tivesse um dia existido. Nesta cidade, Schinkel desenvolveu o seu talento enquanto pintor paisagístico, passando a ver visto mais como um promissor pintor, ao invés de um promissor arquiteto. No entanto, quase todas as pinturas que realiza de Roma e da *campagna* romana ilustram a relação entre a arquitetura e a natureza.

24 Foi nesta cidade que Schinkel travou amizade com Wilhelm von Humboldt, na época o embaixador prussiano destacado na capital Italiana.

25 Original: "For the most part, the monuments of antiquity offer nothing new, for one is acquainted with them from childhood. Bur the sight of these works holds a surprise which comes not only from their size, but also from their picturesque grouping.", Karl Friedrich Schinkel, In Pundt, H. G. (1972). Schinkel's Berlin: a study in environmental planning. Cambridge: Harvard University Press. p. 80



Fig 8. "Ansicht des Kapitols in Rom vom Campo vaccino aus", Karl Friedrich Schinkel, 1803/1804

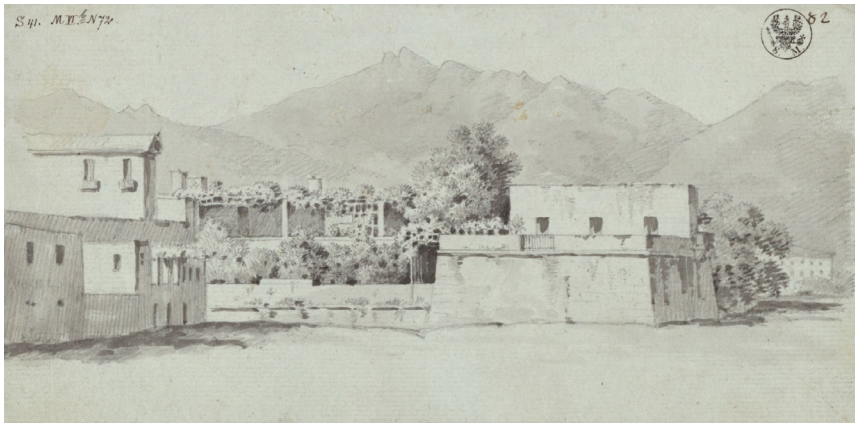


Fig 9. "Ansicht eines Landhauses, wohl auf Sizilien", Karl Friedrich Schinkel, 1803/1804

Após a sua estadia em Roma, Schinkel dirigiu-se ao Sul, em direção à Sicília, onde seguiria quase exatamente a mesma rota que Gentz[26] realizou na sua visita à região. Em Nápoles descobre a arquitetura vernacular do Sul italiano, que o leva a desenhar os grupos pitorescos de estruturas da ruralidade siciliana, apontando para um interesse de Schinkel na tensão entre a solução arquitetónica ideal e a sua adaptação às condicionantes do lugar e da natureza. Com a viagem a Itália e com a visita às obras da antiguidade, como o fórum Romano e os templos Gregos de Paestum, no Sul de Itália, Schinkel descobriu uma antiguidade que não era uniforme, mas cuja arquitetura estava repleta de variedade histórica.

Na viagem de regresso a Berlim, Schinkel visita Pisa, o Golfo de la Spezia, Génova e Milão, continuando a desenhar toda a beleza natural e arquitetónica que foi descobrindo pelo caminho. A sua chegada a Paris coincidiu com a chegada do Papa para a coroação de Napoleão enquanto imperador Francês, sendo envolvido por uma realidade urbana muito distinta da que conhecia. Nesta viagem, Schinkel sentiu-se profundamente atraído pelos edifícios medievais, como foi o caso da Catedral de Milão e de Notre Dame, em Paris. Deixou a capital francesa em Janeiro, continuando em direção a Estrasburgo, alcançando Berlim no início de Março de 1805[27], pouco antes de Napoleão ocupar a Prússia.

Regresso a Berlim

Quando Schinkel regressa a Berlim após dois anos de viagem, a situação política prussiana tinha-se tornado tensa e séria, devido aos confrontos com Napoleão, que por esta altura já tinha ocupado Hanôver. Na iminência da guerra o trabalho arquitetónico viu-se completamente

26 Pundt, H. G. (1972). Schinkel's Berlin: a study in environmental planning. Cambridge: Harvard University Press. p. 68-69
27 Bergdoll, B. (1994). Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc. p. 24



Fig 10. "Panorama von Palermo", Karl Friedrich Schinkel, 1808

paralisado, as encomendas projectuais eram escassas e o esforço construtivo diminuto. Não poderia ser uma época mais desfavorável para um jovem arquiteto iniciar a sua carreira. Como muitos outros, Schinkel não encontrou as grandes oportunidades que o ajudariam a lançar a sua carreira arquitetónica.

Os franceses ocuparam em Berlim, em 1806. Karl Friedrich Schinkel não viria a construir um edifício durante a próxima década, apenas recebendo pequenas encomendas para o desenho de interiores e alguns monumentos e túmulos[28]. Com a falta de trabalho em arquitetura o jovem arquiteto procurou trabalho noutras áreas para além da sua formação, começando a pôr em prática o seu talento enquanto pintor, que aperfeiçoou durante a viagem a Itália. As suas pinturas, inspiradas nos registos realizados em Itália, possuíam temas de recreação histórica e paisagens, que exploravam a relação entre espaço e a visão.

Panoramas

Em 1807[29], Schinkel também se começa a dedicar à realização de panoramas como os que viu em Paris, onde assistiu ao interesse das populações em visualizar estes dispositivos compostos por pinturas circulares colocadas dentro de grandes cilindros. Tal como tinha acontecido em França, os panoramas, predecessores do cinema, adquiriram uma enorme popularidade na capital prussiana, especialmente durante os anos instáveis de ocupação napoleónica. Estes dispositivos permitiram que Schinkel explorasse a relação entre a visão e a consciência, entre o observador e a envolvente. Com os seus quase que teatrais panoramas e dioramas Schinkel adquiriu alguma fama, representando cenas de lugares distantes e exóticos e romantizando eventos reais, que despertaram o interesse da rainha Luise[30].

Cenografia

Desde criança que Schinkel sentia uma atração pelo teatro, levando-o a projetar vários cenários teatrais para o Schauspielhaus de Berlim, durante este período. Vários dramaturgos contemporâneas, como Goethe e Ludwig Tieck, vinham a insurgir-se contra os cenários realistas, típicos do Barroco, uma vez que destituíam o foco da ação. Para Goethe a arte não deve tentar imitar e representar a realidade nos seus numerosos e dinâmicos detalhes, mas condensar e amplificar a experiência humana

28 Em 1810, Schinkel projeta um memorial, de estilo gótico, em honra da Rainha Luise, que faleceu durante o verão desse ano, que nunca chegou a ser construído.
29 Ibidem. p. 24
30 A Rainha Luise era possuidaora de uma grande sensilbilidade, que a fazia apaixonar-se pelo mundo artístico. In Rave, P. O. (1989). Karl Friedrich Schinkel. Milão: Electa. p. 17

na sua essência[31]. De acordo com a visão de Goethe, Schinkel propõem que cada cena da peça tenha uma pintura enquanto pano de fundo, numa abordagem unidimensional artística e abstrata à representação da realidade. Apesar de mais tarde atingir uma carreira renomada como arquiteto, Schinkel nunca descurou nem deixou de se dedicar à cenografia e à pintura, que influenciaram e complementaram o seu discurso arquitetónico.

Em 1810[32], após uma reestruturação da Oberbaudeputation, Schinkel conseguiu o cargo de *Geheimer Oberbauassessor*, responsável por examinar o desenho e a estética dos projetos financiados pelo estado. Com esta nomeação a carreira arquitetónica de Schinkel conquistou um novo fôlego, oferecendo esperança de que melhores dias viriam para o arquiteto. A carreira de Schinkel enquanto arquiteto arranca verdadeiramente, em 1815, após a derrota de Napoleão e consequente restauração da independência da Prússia.

31 Bergdoll, B. (1994). Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc. p. 26
32 Rave, P. O. (1989). Karl Friedrich Schinkel. Milão: Electa. p. 20



Fig 11. "Olimpia. Oper von Gaspare Spontini. Entwurf zur 2. Dekoration. Inneres des Tempels der Diana", Karl Friedrich Schinkel, 1821



Fig 12. "Situationsplan mit Umbauvorschlägen zwischen Friedrich- und Burgstraße", Karl Friedrich Schinkel, 1817

CONSTRUIR UMA PERSPETIVA

Três Problemas Arquitetónicos

No início do século XIX, Berlim estava a aproximar-se dos 200 000 habitantes, que contrastavam com os quase 1 000 000 habitantes de Londres[33]. A Prússia era ainda um reino provinciano, que precisava de extensas reformas socioculturais, tecnológicas e urbanísticas, de forma a poder competir com as maiores capitais da época. Com o término da guerra, Karl F. Schinkel viu o seu cardo na Oberbaudeputation subir para arquiteto chefe[34], revendo os projetos estatais não só de Berlim como também das províncias da Renânia e Vestefália, onde se definiria a identidade e autoridade prussianas[35]. Apesar das suas responsabilidades e grande carga de trabalho enquanto funcionário público, paralelamente, começaram a surgir um número crescente de propostas de trabalho arquitetónico, que, finalmente, passados mais de dez anos desde o seu regresso de Itália, lançaram a carreira de Schinkel enquanto arquiteto.

Pouco tempo após Friedrich Wilhelm III assinar o tratado de paz com França, em Paris, o monarca encarrega Karl Friedrich Schinkel da conceção de um projeto para a nova casa da guarda real, que seria erguida em frente ao palácio real. Começaria aqui uma relação estreita entre arquiteto e monarca, que transformaria por completo o panorama urbano e arquitetural berlinense para sempre. No espaço de uma década e meia seriam projetados e edificados por Schinkel a Neue Wache, o Schauspielhaus, o Altes Museum, a Friedrich-Werdersche Kirche, a Potsdamer Tor e restaurada a Catedral de Berlim, que passaram a definir a capital deste reino e a carreira arquitetónica do mestre prussiano.

33 Pundt, H. G. (1972). Schinkel's Berlin: a study in environmental planning. Cambridge: Harvard University Press. p. 106-107
34 Rave, P. O. (1989). Karl Friedrich Schinkel. Milão: Electa. p. 20
35 Bergdoll, B. (1994). Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc. p. 46

Após a realização do projeto para a Neue Wache, em 1817[i], Schinkel apresenta o seu primeiro projeto urbano para Berlim. Partindo do particular para o geral e tendo por base intervenções pequenas na urbanidade, Schinkel estabeleceu uma série de conexões entre secções da capital até então desarticuladas, esbatendo a dicotomia entre o centro histórico caótico de Cölln e Berlim e as expansões para os subúrbios reticuladas. Nesta época o movimento Romântico apelava à manutenção dos monumentos e antiguidades do país[ii]. Assim, e seguindo a ideologia própria do Romantismo[iii], a atitude de Schinkel para a reestruturação do centro da capital prussiana tendeu para a utilização de pequenas intervenções cirúrgicas e isoladas na cidade, em vez de grandes gestos que perturbariam a pré-existência. Com isto, foi possível transformar a imagem da cidade, elevando a sua arquitetura a um patamar nunca antes atingido, ao mesmo tempo que se preservou a memória do passado de Berlim e dos seus monumentos históricos. Contrariamente à ideologia empregada por Haussmann em Paris, onde as pré-existências arquiteturais e ruas tortuosas deram lugar a grandes avenidas pautadas por uma grande regularidade, facilmente assimiladas com um simples olhar, as intervenções de Schinkel em Berlim levaram a uma urbanidade diversa que carece de ser percorrida, descoberta e experienciada de forma a inteligir a sua completude.

i Pundt, H. G. (1972). Schinkel's Berlin: a study in environmental planning. Cambridge: Harvard University Press.
ii Rave, P. O. (1989). Karl Friedrich Schinkel. Milão: Electa.
iii Rave, P. O. (1989). Karl Friedrich Schinkel. Milão: Electa



Fig 13. 1ª versão da Neue Wache, Karl Friedrich Schinkel, 1816

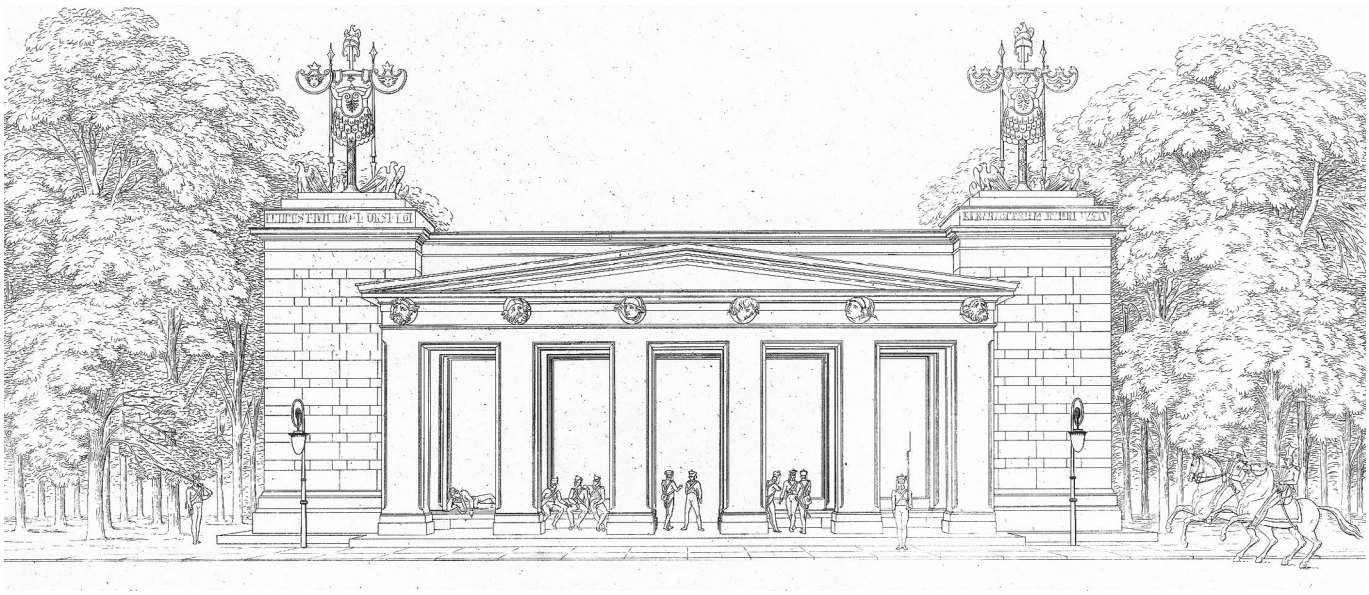


Fig 14. 2ª versão da Neue Wache, Karl Friedrich Schinkel, 1816-1818

NEUE WACHE: A POÉTICA DA ARQUITETURA FUNCIONAL

Localizada nas imediações do palácio real e da recentemente fundada universidade de Berlim, a Neue Wache, a primeira grande obra de Schinkel, veio substituir um pequeno posto de guarda situado ao lado do Zeughaus (arsenal). Quando Friedrich Wilhelm III subiu ao trono e decidiu residir no Kronprinzenpalais[36], na Unter den Linden, o pequeno posto de guarda assumiu uma nova preponderância na paisagem urbana berlinense. O antigo posto de guarda passou a integrar a paisagem citadina diariamente observada pela família real e seus convidados, levando o Rei a decidir substituir e dignificar o edificado que albergava a guarda real prussiana, tornando-o mais condizente com a escala envolvente.

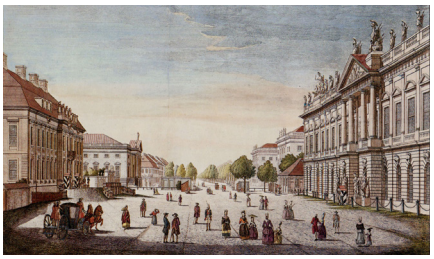


Fig 15. "Platz am Zeughaus", vista a partir de nascente, Jean Rosenberg, 1780

Nesta imagem do final do século XVIII podemos vizualizar o antigo edifício que albergava a guarda real do lado direito da imagem, entre o Zeughaus (arsenal), no primeiro plano da imagem, e a Universidade Friedrich Wihelm (fundada em 1810), em segundo plano. Do lado oposto da Unter den Linder vemos o Kronprinzen Palais e em seguida a Opernhaus.

Foram necessários dois esboços para se chegar à terceira e última versão da Neue Wache, que para além de ter de cumprir todos os requisitos funcionais de um edifício militar, também atuaria como um monumento à vitória final da Prússia sobre Napoleão. Foram experimentadas várias soluções estilísticas, de implantação e relação com a envolvente que conduziram à versão final, onde Schinkel opta por projetar para a fachada principal um pórtico de ordem dórica sem base[37]. Com este desenho Schinkel segue os ideais de Humbodlt e Solger no seu objetivo de assentar no modelo grego a nova identidade prussiana[38]. Apesar de se alinhar com a preferência de Humboldt pelo modelo grego, Schinkel também faz uso de influências romanas neste edificado, recorrendo aos antigos *castrum*[39] romanos como ponto de partida para a volumetria geral da Neue Wache, pontuada por quatro torres destacadas nos seus cantos, tal como na influência original romana.

Com esta solução Schinkel realizou uma síntese entre a arquitetura cívica grega e a funcionalidade militar romana, que culminou num edifício de volumetria simples, proporções clássicas e formas elementares. Através da colocação do pórtico na fachada da Neue Wache, o edifício é dotado de um jogo de cheios e vazios, luz e sombra, que concedem um efeito dramático à sua forma despojada, dignificando o edifício militar perante a sua envolvente monumental. Para Pundt é difícil de encontrar um exemplo na história da arquitetura moderna mais apropriado para ilustrar

36 Ibidem. p. 48
37 Schinkel escolhe utilizar a ordem dórica sem base por ser a ordem mais simples e austera, e por isso mais condizente com o caráter militar do edificado.
38 Ibidem. p. 51
39 Um *castrum* é um edificado que alberga o pessoal militar, localizado na interseção das guarnições militares romanas.



Fig 16. Versão final da Neue Wache, Karl Friedrich Schinkel, 1816

a afirmação "contorno e perfil são os pontos de referência da arquitetura", de Le Corbusier[40].

A Neue Wache está rodeada por um bosque, também ele projetado por Schinkel, que atua como uma extensão da Unter den Linden. Nesta obra a natureza, manipulada pelo homem, que lhe concede um ritmo e ordem que não é próprio do mundo natural, é transformada em gramática arquitetural e a àrvore é empregada como se de um pilar se tratasse. Aqui as árvores e a massa verde projetada ajudam a enquadrar e a enaltecer o edificado, concedendo-lhe um pano de fundo próprio, que destaca a Neue Wache do contexto monumental que a circunda. Este edifício foi a mais relevante e imponente estrutura militar que Schinkel projetou para a cidade de Berlim. Ao contrário dos outros edifícios localizados em ruas menos significantes da capital, como é o caso do Lehr-Escadron-Kaserne, na Lindenstraβe[41], a localização da Neue Wache na Unter den Linden, junto ao palácio Real, justificou que lhe fosse atribuída uma maior monumentalidade, concedendo-lhe o papel de um edifício público.

40 Pundt, H. G. (1972). Schinkel's Berlin: a study in environmental planning. Cambridge: Harvard University Press. p. 108

41 Ao lado do Lehr-Escadron-Kaserne encontra-se a Feilnerhaus, um edifício residencial urbano de Karl Friedrich Schinkel, abordado na Parte III desta dissertação..

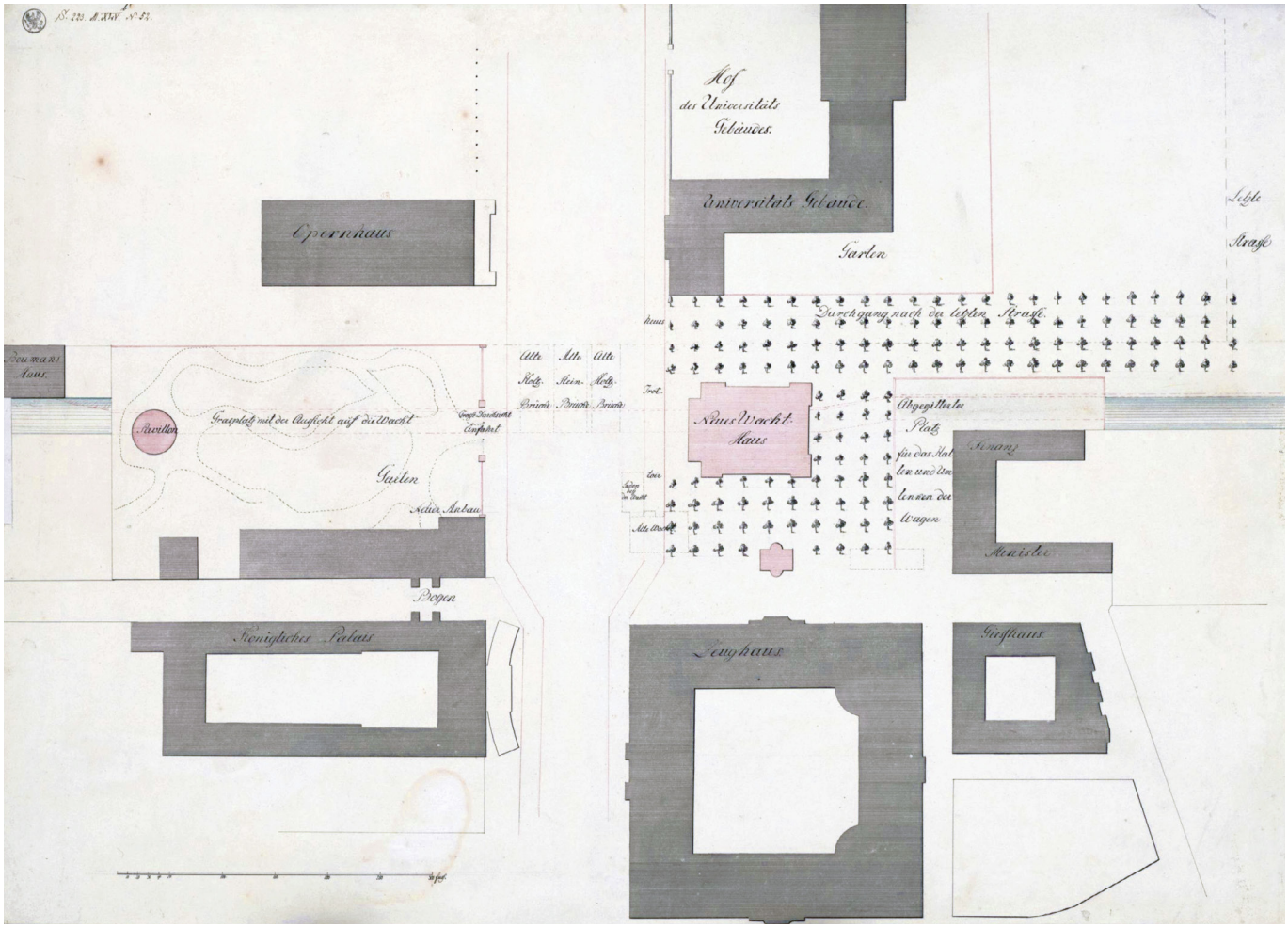


Fig 17. Neue Wache, Plano Urbanístico, Karl Friedrich Schinkel, 1816



Fig 18. Neue Wache vista a partir da Unter den Linden



Fig 19. Pormenor do Pórtico da Neue Wache



Fig 20. Vista da composição urbanística do Lustgarten, Max Missmann, 1909

ALTES MUSEUM: O MONUMENTO CULTURAL NA PAISAGEM URBANA

A transformação da zona central de Berlim continuou durante a década de 1820. A 8 de Janeiro 1823[42], Schinkel apresentou a Friedrich Wilhelm III um plano para a reestruturação da área do Lustgarten, localizado a norte do Schlüter Schloβ. A componente principal deste projeto seria um novo museu público para a cidade de Berlim, que Schinkel propunha que fosse construído de raiz, ao invés de o instalar na academia e estábulos reais, como era pretendido pelo monarca. A construção deste novo edificado permitiria que os problemas mais prementes da área central de Berlim fossem solucionados a partir de um único gesto, que tudo unificaria.

O Altes Museum[43], um dos primeiros museus públicos europeus, começou a ser projetado no final de 1822[44], antes da apresentação do plano urbanístico ao rei, tendo sido edificado entre 1824 e 1830[45]. Com a colocação do museu em oposição ao palácio[46], Schinkel pretendia dignificar e completar a escala do Lustgarten[47], que, com a adição do novo museu, passaria a ser ladeado e contido por edifícios monumentais em 3 dos seus lados. Para isto foi necessário que Schinkel fecha-se um canal localizado a norte do jardim, de forma a obter o espaço necessário para a colocação do museu. Consequentemente, o plano urbanístico desta área e a composição exterior do museu foram concebidos de forma a complementarem os edifícios pré-existentes, empregando no projeto a horizontalidade da envolvente arquitetónica e tentanto igualar a altura das suas cornijas. Era necessário que o museu fosse projetado com uma forma nobre, em resposta à sua localização na praça principal da capital prussiana, ao palácio real e ao arsenal, localizados nas imediações.

De forma a persuadir Friedrich Wilhelm III a seguir a sua visão urbana para a zona central de Berlim, que seria mais dignificante da envolvente e menos dispendiosa, Schinkel realiza uma série de desenhos e um texto sobre o propósito e objetivo desta intervenção. A acompanhar esta exposição Schinkel incluiu explicação dos desenhos que fez do projeto, um resumo de todas as vantagens da solução proposta e uma descrição de todos os custos do projeto. O cuidado com que Schinkel expôs a sua visão demonstra a grande atenção que sempre deu às condições reais das circunstâncias em que se inserem os projetos e o grande sentido prático e racional com que sempre projetou.

Com esta obra, de caráter cultural, no centro monumental de Berlim, Schinkel empenha-se em construir um edifício monumental cívico que serviria a visão que Wilhelm von Humboldt desenvolveu de Bildung - o desenvolvimento completo do indivíduo através do conhecimento e da cultivação moral - que segundo Humboldt regeneraria a nação prussiana.

42 Pundt, H. G. (1972). Schinkel's Berlin: a study in environmental planning. Cambridge: Harvard University Press. p. 141

43 Originalmente conhecido como Neues Museum, este museu passou a ser conhecido como Altes Museum após a construção do Neue Museum de August Stüler, entre 1841-1855.

44 Schinkel estava há 2 anos em contacto com Alois Hirt, professor da Academia de Belas Artes de Berlim, a planear uma extensão do edifício da Academia na Unter den Linden para um museu de arte, que foi posto de lado quando Schinkel propõe a construção de raiz de um novo museu.

45 Ibidem. p. 145

46 Com esta localização Schinkel conseguiria ainda esconder a vista para o edificado do Packhoff, localizado por de trás do museu, que também ele seria alvo de uma intervenção, por parte de Schinkel, uns anos mais tarde.

47 Durante o século XVIII o Lustgarten tinha-se degradado gradualmente, transformando-se num espaço onde decorriam exercícios militares. In Bergdoll, B. (1994). Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc. p. 72

"O meu primeiro pensamento recaiu sobre o museu, que podia agora ter a localização mais bonita da cidade e tornar-se um ornamento do Lustgarten, completamente separado de todos os edifícios adjacentes acima mencionados, apenas de acordo com o seu próprio objectivo; até então, esta bela praça tinha sido arquitectonicamente fechada em três lados, mas tinha sempre algo incompleto e solitário no seu quarto lado." [i]

Karl F. Schinkel

In "Sammlung Architektonischer Entwürfe", p. 4



Fig 21. Perspetiva do Lustgarten a partir de poente, Karl Friedrich Schinkel, 1823

i Original: "Mein erster Gedanke fiel auf das Museum, welches nunmehr hier, ganz abgesondert von allen oben gedachten Nebenbauten, nur seinem eigenen Zwecke entsprechend, die schönste Lage in der Stadt haben und eine Zierde des Lustgartens werden konnte; welcher schöne Platz bis dahin zwar von drei Seiten architektonisch geschlossen war, an der vierten Seite aber immer etwas Unvollständiges und Wüstes hatte."





Fig 22. Catedral de Berlim ("Alte Berliner Dom") com pórtico jónico desenhado por Karl Friedrich Schinkel, demolida em 1893 e posteriormente substituída, 1892

Pretendendo projetar um espaço urbano coeso, que provocasse um diálogo entre espaço público e edificado, Schinkel desenha para a fachada do museu um pórtico jónico, tal como tinha feito, em 1819[48], aquando a sua renovação da fachada principal da Domkirche, que ladeava a nascente o Lustgarten. Com esta escolha, Schinkel eleva o caráter relacional do seu projeto, originando um elevado sentido de continuidade e coesão entre as várias peças arquitetónicas que compõem o jardim. Para Pundt a inter-relação visionada pelo arquiteto neste projeto revela que, para Schinkel, a arquitetura deve ser criada nos termos de coordenação entre unidades de uma determinada área[49].

Nesta época ainda não existiam exemplos relevantes sobre como se pode construir um museu de raiz. Todos os museus visitados, anteriormente, por Schinkel eram reconversões de edificados, que originalmente possuíam outras funcionalidades que não a de museus. Ainda não tinha sido concedida à funcionalidade de museu uma tipologia que a representasse. Assim, Schinkel aborda o projeto para o novo museu com a vontade de elaborar uma nova imagem formal para este tipo de instituição cultural. O museu desenvolve-se a partir de uma posição elevada, sob um pódio, que permite que a fachada do museu possa ser visualizada por inteiro a partir de um ponto de observação distante. Esta visão compreensiva do edificado origina um sentido de unidade formal, que se afigura como um dos conceitos principais de um arquiteto clássico[50]. De facto, com o seu pórtico pautado por uma colunata monumental jónica, a fachada do museu relembra as stoas[51] da arquitetura clássica grega. Schinkel reautiliza a antiguidade e transfigura o significado da stoa, também ela um edifício público, assentando na sua forma uma outra tipologia: o museu, concebido, tal como a stoa, como um espaço aberto ao mundo e a todas as pessoas.

Esta obra define o seu próprio quarteirão berlinense, assumindo uma independência em relação à sua envolvente, que revela a sua imponência e eminência cultural e urbanística na cidade de Berlim. O museu é

48 Pundt, H. G. (1972). Schinkel's Berlin: a study in environmental planning. Cambridge: Harvard University Press. p. 145-146
49 Ibidem. p. 147
50 Ibidem. p. 147
51 As stoas eram edifícios presentes na Ágora, o espaço público da arquitetura clássica grega, que criavam generosas passagens cobertas onde os cidadãos se reuniam. Amplamente aberta ao exterior, este edificado é facilmente permeável e visível do exterior, tal como acontece nesta obra de Schinkel. Tal como Schinkel viria a propor que se fizesse no Altes Museum, as Stoas eram pontuadas por murais na sua parede posterior, evidenciando que a inspiração na antiguidade e os ensinamentos que Schinkel retira do mundo clássico vão para além dos aspetos formais e materiais da arquitetura.

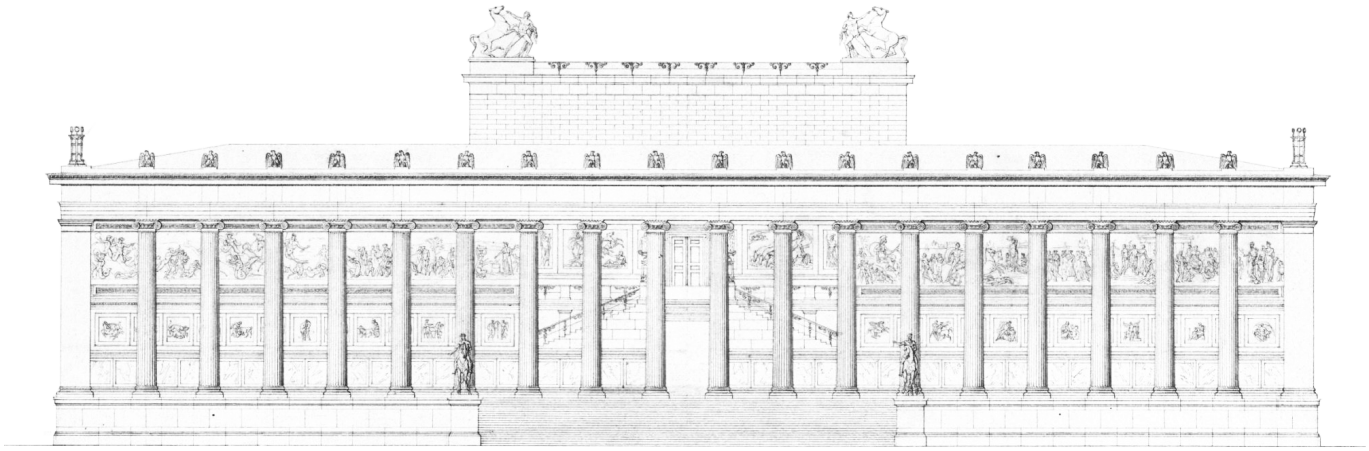


Fig 23. Alçado Principal do Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel, 1825



Fig 24. Vista da fachada principal do Altes Museum, Roland Schellenkamp, 1992



Fig 25. Vista do pórtico de entrada do Altes Museum, Rolf Goetze, 1981

pontuado por dois pátios internos, tal como o Schlüter Schloβ e o Zeughaus, estendendo a sua vontade de se relacionar com a envolvente até à vista aérea. A escala monumental da stoa grega é contrabalançada pela escala dos pisos individuais representados por uma moldura à volta de todo o edificado. Por de trás da colunata encontra-se um vestíbulo, parcialmente fechado, no cimo da escadaria, a partir do qual se observa a praça e a cidade de Berlim.

No centro da composição encontra-se a rotunda, para Schinkel o centro simbólico do museu, um "santuário", cuja necessidade ultrapassa a funcionalidade requerida do museu[52]. Tal como no Panteão, a rotunda do museu, pontuada por estátuas de divindades da antiguidade clássica, é uma esfera perfeita inscrita num cilindro, que prepara a mente para a experiência estética que se segue. Mesmo sem arte a cobrir as suas paredes, o museu abriu ao público, em 1829, apresentando-se como uma peça de arte arquitetónica, meticulosamente circunscrita na sua envolvente.

52 Bergdoll, B. (1994). Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc. p. 83

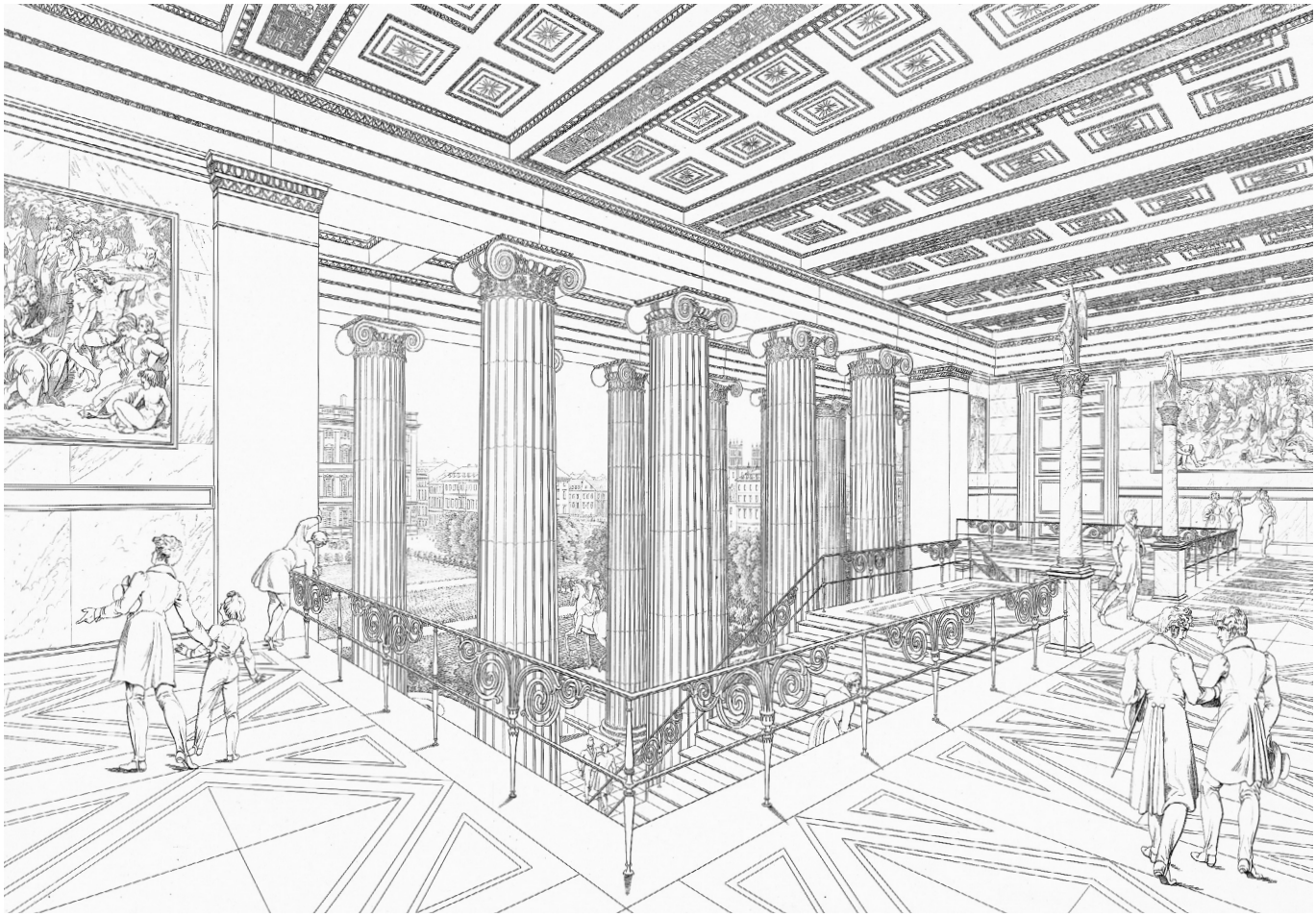


Fig 26. Vista da escadaria principal do Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel, 1829

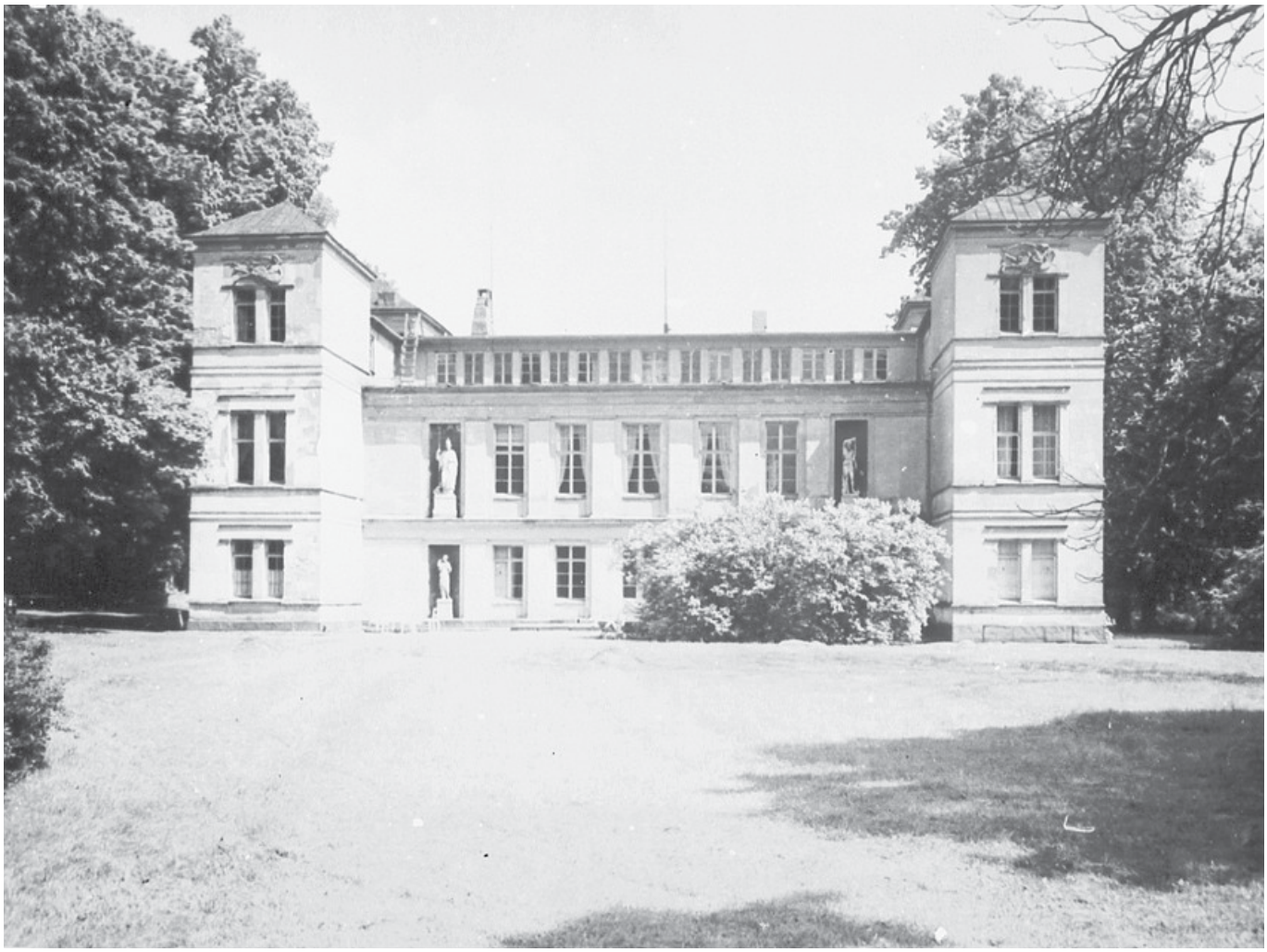


Fig 27. Schloss Tegel visto a partir do jardim, Karl Friedrich Schinkel, 1820-1824

SCHLOSS TEGEL: A CASA, A PRÉ-EXISTÊNCIA E A PAISAGEM

Durante a sua estadia em Roma, no Outono de 1803, Schinkel travou amizade com Wilhelm von Humboldt[53], o embaixador prussiano em Roma, que partilhava a paixão do jovem arquiteto pela relação íntima entre a arquitetura e o cenário natural. Depois do seu retorno a Berlim, Humboldt[54] utilizou o seu poder governamental para influenciar profundamente a redefinição da cena cultural e intelectual da sociedade berlinense, com os seus ideais baseados no poder exemplar da cultura clássica grega, como é notório no trabalho de Karl Friedrich Schinkel. Segundo Bergdoll, Humboldt não entendia a antiguidade como uma forma de nostalgia, mas como uma forma de fomentar a sociedade civil da sua época, que seguindo o exemplo das culturas do passado poderia igualar a sua magnificência, sem abandonar a espiritualidade e progresso científico moderno.

"The study of the characteristics of Greek culture is especially beneficial in an epoch when, for countless reasons, attention is more focused on masses of men than on individuals, more on external values and uses than on inner worth and enjoyment, and when a higher and variegated culture has deviated far from the earlier simplicity."

Wilhelm von Humboldt

Por volta de 1820, Wilhelm von Humboldt começa a considerar a renovação e expansão da sua casa, o Schloss Tegel, localizado nas margens idílicas do lago homónimo. Humboldt, um homem dedicado às causas culturais e artísticas, visionava criar um recinto para a sua coleção de arte e uma villa que lhe permitisse um contacto próximo e contínuo com a natureza. Acima de tudo, era pretendida uma síntese entre a beleza natural e artística. No verão do mesmo ano, Humboldt convida Schinkel e C. D. Rauch[55] a visitarem a sua casa, de forma a se aconselhar sobre a forma como o projeto para a expansão da casa deveria decorrer[56]. Rauch sugere que a casa e os seus jardins pudessem ser abertos ao público, em certos dias, de forma a permitir a visualização da sua extensa coleção.

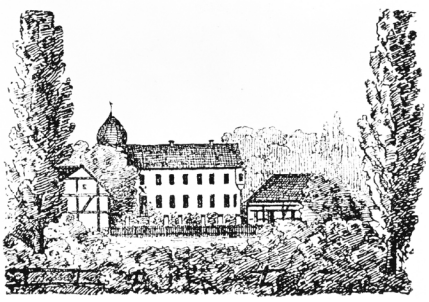


Fig 28. Schloss Tegel antes da renovação

Situado entre pinheiros altos e vinhas, o edifício original sempre se apresentou como um elemento pitoresco na paisagem, contudo, Humboldt pretendia que a nova villa originasse uma harmonia arquitetónica superior com o seu contexto natural. O projeto de Schinkel (1820-1824) parte da premissa de que arquitetura serviria como um lugar para a contemplação

53 Wilhelm von Humboldt (1767-1835) foi um filósofo, linguista e diplomata intrinsecamente conectado com a reformulação do sistema educativo prussiano e com a criação da Universidade de Berlim, em 1810, ainda durante a ocupação Napoleónica.
54 De volta à Prússia, Humboldt patrocinaria a carreira de Schinkel como arquiteto, que na época tinha estagnado devido às guerras Napoleónicas, nomeadamente assegurando a indicação do jovem arquiteto a um cargo Oberbaudeputation, em 1810.
55 Christian Daniel Rauch (1777-1857) foi um dos mais relevantes escultores alemães do século XIX, tendo fundado a Escola de Escultura de Berlim.
56 Bergdoll, B. (1994). Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc. p. 65

estética da paisagem natural e da arte. Nem o arquiteto nem o cliente pretendiam uma imitação da natureza, almejando uma conexão basilar entre contruído e paisagem, numa mediação entre o espetáculo natural exterior e a coleção de escultura grega, que seria disposta no interior.

Tal como aconteceu no Schauspielhaus, no Schloss Tegel Schinkel trabalha em cima da pré-existência, projetando um edifício fundamentalmente novo e original a partir dela, provando a sua mestria enquanto arquiteto. A frente do edifício original foi mantida, assegurando que o seu caráter e referências à tradição construtiva alemã não fossem perdidos. Ao mesmo tempo encurtou as alas laterais e adicionou dois novos lados, para que o todo compusesse um quadrado pontuado por quatro pequenas torres nas suas extremidades. A composição final resultou numa solução volumetricamente clara e simétrica, intrinsecamente conectada às villas romanas italianas e que referência a tradição germânica de castelos com torres defensivas. Nesta obra assistimos a uma aproximação de Schinkel da antiguidade, utilizando as descrições dos retiros no campo de Plínio no desenho do projeto, numa interpretação modernizada da antiguidade[57].

O desenho de implantação do Schloss Tegel, apresentado por Schinkel no Sammlung Architektonischer Entwürfe, relembra o seu trabalho como pintor de paisagens. O edifício é apresentando como uma obra de arte arquitetónica que seria descoberta no meio da paisagem e a partir do seu contexto natural. Para Schinkel a arquitetura era a continuação humana da atividade construtiva da natureza, não como uma imitação, como é

57 Ibidem. p. 65

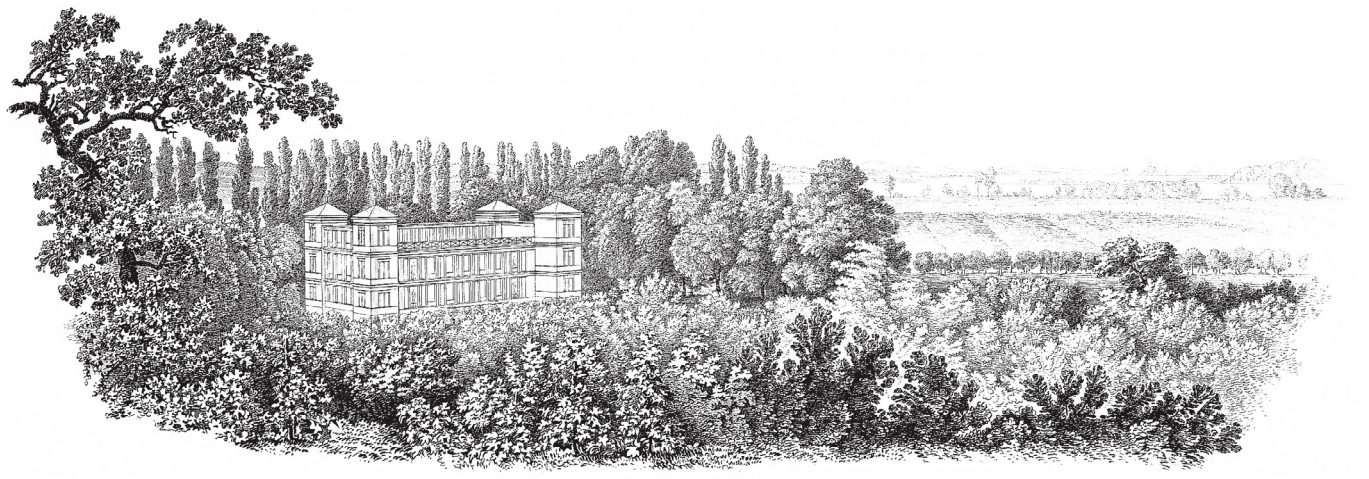


Fig 29. Vista perspetivada do Schloss Tegel enquadrado na sua envolvente paisagística, Karl Friedrich Schinkel, 1819



Fig 30. Fachada principal do Schloss Tegel, Karl Friedrich Schinkel, 1820-1824



Fig 31. Salão Azul no 1º andar do Schloss Tegel, Karl Friedrich Schinkel, 1820-1824

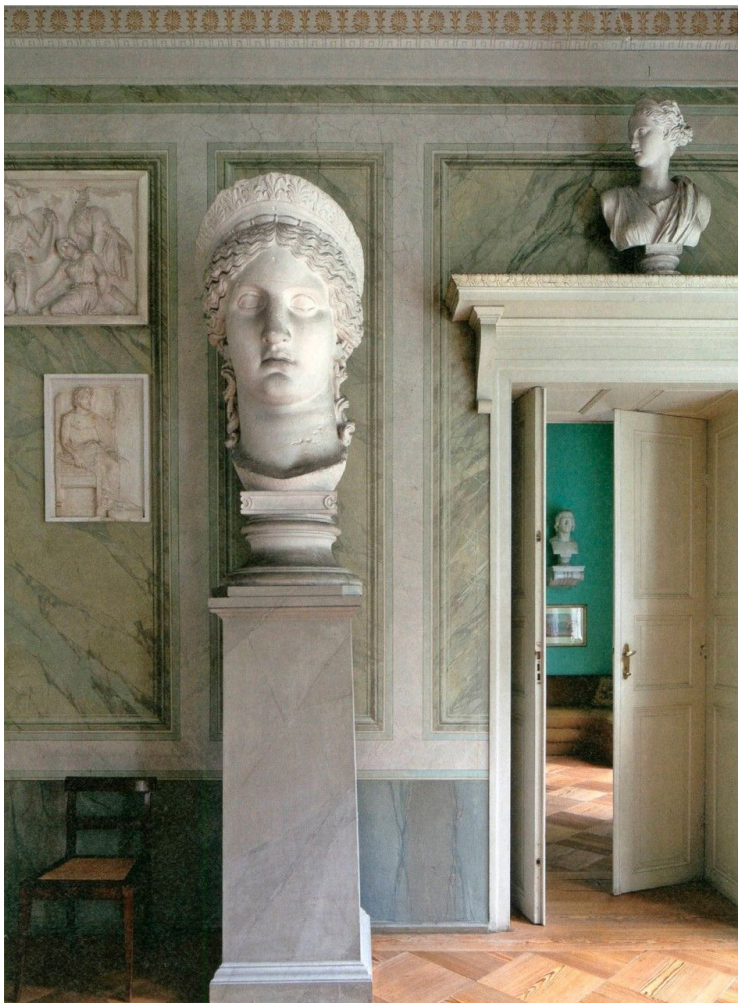


Fig 32. Salão de Antiguidades no 1º andar do Schloss Tegel, Karl Friedrich Schinkel, 1829



Fig 33. Stibadium no cemitério de familia do Schloss Tegel, Karl Friedrich Schinkel, 1820-1824

O stibadium viria a ser proliferamente utilizado nas obras de Schinkel, sempre que uma vista na qual a arquitetura e a natureza originassem uma perceção elevada e oferecesse uma ocasião para conversas íntimas com amigos. Mais à frente será abordado uma estrutura do mesmo tipo em referência ao estudo da Casa I.

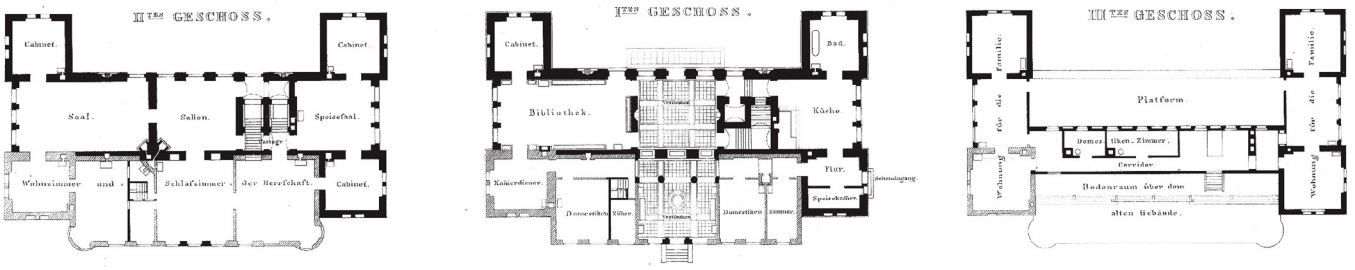


Fig 34. Plantas dos pisos do Schloss Tegel onde se evidencia a relação entre a pré-existência e o projeto novo, Karl Friedrich Schinkel, 1819

dado a entender por Laugier na sua representação da cabana primitiva, mas como uma forma de tornar visível a verdade máxima do mundo natural, tal como observado nas ordens gregas[58].

A villa organiza-se em volta de um amplo vestíbulo clássico, que divide o edifício na sua área mais estreita, permitindo que se visualize desde a entrada a paisagem posterior do prado e do bosque junto ao lago. A coleção de arte foi colocada numa sequência de espaços junto do jardim, que também serviam como as salas de estar da família. Na extremidade do prado encontra-se um stibadium, um banco semicircular, que oferecia proteção às campas da família ao mesmo tempo que fornece um ponto estável de visualização da casa.

No Schloss Tegel, Schinkel iniciou uma procura pela história do desenvolvimento da arquitetura, apoiado pelas pesquisas históricas linguísticas e naturais dos irmãos Humboldt, que influenciou a sua restante obra. No decorrer da evolução deste pensamento, em projetos como Glienicke, Schinkel irá propor uma arquitetura pontuada por estruturas orgânicas como treliças de madeira cobertas por vinhas e pérgulas, que se conecta ao edificado perene. Estes dispositivos representam a evoluçao da forma estrutural da arquitetura, recapitulando a transição de edifícios em madeira para a construção em pedra, da base do esqueleto arquitetónico à obra complexa, que se julga originária da forma arquitetónica[59].

58 Ibidem. p. 68
59 Ibidem. p. 126

A CASA BURGUESA NA CIDADE: ENSAIOS

PARTE III



Fig 1. "Construção da Friedrichstraße", atribuído a Dismar Dägen, 1735

PROJETAR A CASA NA CIDADE

A Habitação Burguesa na Nova Metrópole

"Not to find one's way around a city does not mean much. But to loose one's ways in a city, as one loses one's way in a forest, requires some schooling. Streets must speak to the urban wanderer like snapping of dry twigs, and little streets in the heart of the city must reflect the times of day as clearly as a mountain valley."

Benjamin Walter

In "Berlin Childhood around 1900", p. 53

No século XVIII, com os planos de expansão promovidos pelos vários monarcas, Berlim começou a deslaçar as suas origens enquanto um pequeno povoado piscatório desorganizado, abandonando o seu caráter pequeno e provinciano original. Este foi um século fulcral para estruturação de Berlim, que através de várias expansões reticuladas e metódicas para os subúrbios, conquistou uma escala e um desenho urbano mais condizentes com o seu papel enquanto capital da Prússia. Os novos subúrbios apoderaram-se da paisagem natural rural com um traçado axial e intransigente. As novas ruas e avenidas renunciavam a heterogeneidade e tortuosidade orgânica das ruas do centro original de Berlim, substituindo-a por uma regularidade e monotonia "quase hipnotizante"[1].

No espaço urbano absolutista[2] do século XVIII, a enorme diversidade e desorganização do centro histórico deu lugar ao seu antónimo. A cidade passou a caracterizar-se por fachadas repetidas até à exaustão e ruas invariáveis, sem uma personalidade própria que ajudasse a definir o espirito do lugar[3]. Segundo depoimentos da época, os alçados das avenidas construídas durante o reinado do Friedrich Wilhelm I[4], eram na sua maioria compostos por casas de dois andares sob uma cobertura comum, que abarcava todos os edificados[5]. Até ao final das guerras Napoleónicas a construção habitacional na cidade era fundamentalmente

1 Pundt, H. G. (1972). Schinkel's Berlin: a study in environmental planning. Cambridge: Harvard University Press. p. 14

2 Os princípios de planeamento absolutista eram orientados por regulamentos estéticos muito rígidos, que eram impostos às propriedades privadas e individuais pelo monarca, ou, em cidades como Londres, pelo construtor. In Lejeune, J.-F. (210-2011). Schinkel's Entwürfe zu städtischen Wohngebäuden: Living all'antica in the new burgeois city. The Classicist, 9, p. 13

3 O planeamento destas novas áreas da cidade vinha a ser realizado em grande medida por funcionários militares, detentores de mentalidades burocráticas, cujo projeto pretendia atribuir ao espaço urbano e às fachadas que o compõem um grande uniformidade.

4 O reinado de Friedrich Wilhelm compreendeu-se entre os anos 1713-1740.

5 Pundt, H. G. (1972). Schinkel's Berlin: a study in environmental planning. Cambridge: Harvard University Press. p. 15



Fig 2. Centro original de Berlim, Petristraße em Cölln, Berlin, Friedrich Albert Schwartz, 1880



Fig 3. Zona antiga de Berlim com fachadas de casas em ruínas em Krögel, Heinrich Zille, Inverno de 1896/97



Fig 4. Expansão para os subúrbios de Berlim, Friedrichstraße nº 5 a 8, 1912



Fig 5. Expansão para os subúrbios de Berlim, Friedrichstraße nº 34 a 40, 1888

implementada através de iniciativa régia, seguindo o conceito Barroco de *Immediatebauten*. No rés-do-chão destas casas de dois andares, que acomodava frequentemente lojas e oficinas, existia geralmente uma passagem direta para o pátio traseiro, onde decorriam atividades relacionadas com os negócios existentes no edificado. O seu sotão, que possuía algum espaço útil, também era utilizado. Com a construção dos novos subúrbios, o *standard* rígido das novas avenidas sobrepôs-se à imagem do passado. Na repetição moderna perdeu-se espírito de descoberta e o carácter de cada habitante, que outrora motivaram o espaço urbano.

Com o início da revolução industrial o mundo ocidental começou a transformar por completo os modos de produção cultural e económica até aí existentes. A cidade começou a desenvolver-se a um ritmo célere, aumentando exponencialmente a sua população e consequentemente alterando profundamente a sua urbe. Entre 1820 e 1840, a população de Berlim aumentou de 200 000 para 330 000 haitantes[6], devido à migração de pessoas para a cidade que procuravam trabalho nas novas indústrias. O aumento exponencial da população berlinense, levou a um esforço construtivo significativo, que edificada cerca de cem novas casas de vários pisos a cada ano[7], de forma a corresponder às novas necessidades habitacionais.

Com todas as alterações sofridas no princípio do século, marcado por uma grande volatilidade, a Prússia transformou-se profundamente. O capitalismo prosperou, levando à emergência do proletariado, à ascensão sociocultural da burguesia e a um descontentamento crescente com a aristocracia. A burguesia era nera nesta altura uma das classes sociais com maior relevância social, devido ao seu envolvimento no mundo comercial e de negócios, que a industrialização e o capitalismo permitiram desenvolver ao seu exponente. A ordem social mudou e com ela alterou-se a forma de viver, socializar e ocupar o espaço urbano. Era necessário encontrar novas soluções para o presente e reformular as tipologias do passado, de forma a servirem o futuro.

Sammlung Architektonischer Entwürfe

Enquanto funcionário da *Oberbaudeputation*, Karl Friedrich Schinkel estaria consciente das mudanças socioculturais que estavam a ocorrer na Prússia. Em 1819, apesar da grande carga de trabalho que o assolava na *Oberbaudeputation*, Schinkel começou a publicar uma série de volumes

6 Lejeune, J.-F. (210-2011). Schinkel's Entwürfe zu städtischen Wohngebäuden: Living all'antica in the new burgeois city. The Classicist, 9, p. 7
7 Ibidem. p. 7

que compõem uma coletânea intitulada *Sammlung Architektonischer Entwürfe* (em português "Coleção de projetos arquitetónicos"). Nestas publicações Schinkel pretendeu transmitir a sua visão para a arquitetura, por meio projetual e teórico, expondo também o ponto de vista prático e racional de cada proposta. Assim, o arquiteto responsável por um dos mais importantes cargos relacionados com a atividade construtiva prussiana, tinha a possibilidade de transmitir a sua visão a um público mais abrangente e consequentemente influenciar e definir a noção de arquitetura e de estilo em todo o país[8].

O *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, publicado entre 1819 e 1840[9], é composto por 29 volumes, que se desdobram num total de 174 painéis, apresentando tanto projetos executados como exercícios teóricos e projectuais que nunca construídos. Esta coleção é bastante prolífera na diversidade de temáticas arquitetónicas e tipologias que aborda, tal como a arquitetura de edifícios públicos e culturais, religiosos, militares e habitacionais, como é o caso dos projetos para palácios principescos. Esta obra, que pretende apontar o caminho que Schinkel deseja que seja seguido no desenho da arquitetura, serve ainda enquanto uma comemoração à nova Berlim, concebida pelo imaginário de Schinkel.

Ao longo da sua carreira, Schinkel visionou vários projetos para palácios e casas urbanas que nunca foram construídos, embora tenha renovado, reconstruído e decorado vários palácios pré-existentes para a família real prussiana. Apesar da carga de trabalho que tinha na *Oberbaudeputation*, onde lidava com grandes projetos públicos, em 1826, Karl Friedrich Schinkel publicou dois volumes[10] referentes a cinco projetos teóricos para edifícios residenciais urbanos. Esta publicação é reveladora da sua consciência sobre os problemas que assolam uma cidade em constante crescimento, tal como a carência habitacional, como era o caso de Berlim. Esta é a primeira vez que Schinkel introduz nesta coleção edifícios residenciais destinados às massas, sem um cliente ou local de implantação específico, que decorre de um exercício teórico e, acima de tudo, de uma investigação acerca da temática da habitação urbana para a classe média da época.

A forma como Schinkel apresenta as memórias descritivas de cada projeto remete para a influência que a visão prática e objetiva da arquitetura de David Gilly teve sob o seu discípulo. Schinkel nunca separa o projeto arquitetónico dos desafios reais de cada encomenda, programa e lugar, afastando-se da visão abstrata de Friedrich Gilly.

A influência que os anos formativos sob a direção de D. Gilly tiveram em Schinkel estende-se à inclusão nesta coletânea de uma séria de projetos teóricos, nos quais se propõem a encontrar a solução para uma determinada tipologia. Enquanto estudava sob a direção de David e Friedrich Gilly, Schinkel fez parte de uma série de discussões semanais, organizadas por D. Gilly, que integravam alguns dos que seriam os mais proeminentes arquitetos prussianos da geração seguinte. Nestas discussões David Gilly formulava um programa teórico arquitetónico, que seria debatido e para o qual tinham de propor uma resposta. Alguns dos programas partiam de fontes literárias, com o objetivo de explorar a capacidade da arquitetura em personificar qualidades literárias, enquanto outros pretendiam definir as configurações arquitetónicas e espaciais de edifícios públicos.

8 Bergdoll, B. (1994). Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc. p. 54
9 Ibidem. p. 54
10 Volumes 9 e 10 do Sammlung Architektonischer Entwürfe.

Casa Steinmeyer

Em 1803[11], logo no princípio da sua carreira, Schinkel projetou a casa Steinmeyer (demolida em 1892), localizada na Friedrichstraße, para Gustave Steinmeyer. Situada numa área de crescente densidade populacional, a casa da família Steinmeyer era um edifício residencial plurifamiliar, onde existiam diversos espaços que podiam ser arrendados a outras pessoas. Segundo Bergdoll, a linguagem utilizada por Schinkel neste projeto assenta na clareza das suas proporções e volume. Esta linguagem é intrínseca à abordagem deste arquiteto à arquitetura e no tratamento da superfície construtiva como um reflexo da estrutura subjacente do edificado, apontando para a complementaridade existente entre a linguagem da construção e da arquitetura[12]. No entanto, sendo este um dos primeiros projetos realizados de Karl Friedrich Schinkel, a composição estética dos alçados é uma mescla confusa de vários estilos, aparentemente combinados anarquicamente na mesma obra de arquitetura. Também a planta revela um elevado nível de indefinição e desorganização, que a separa do sentido de unicidade que se encontra patente nas obras posteriores de Schinkel. De facto, esta obra espelha a imaturidade do jovem arquiteto, que ainda não tinha tido a oportunidade de desenvolver e colocar em prática os conhecimentos teóricos adquiridos durante os seus estudos. Este é um projeto que esteticamente está ainda longe da depuração, clareza e simplicidade deliberadas que definiram a carreira de Schinkel.

Projetos para Edifícios Residenciais Urbanos

Karl F. Schinkel viu a forma como o urbanismo monótono absolutista, repleto de filas infindáveis de casas análogas, impactavam negativamente a paisagem da cidade e os seus habitantes. Ao contrário daquilo que aconteceu com urbanismo Barroco e com a visão absolutista do passado, Schinkel propõem uma representação própria do indivíduo, que pretende expressar a sua individualidade na arquitetura e na cidade. Efetivamente, durante o Barroco a casa individual raramente apareceu como tal[13]. Em ruas como a Friedrichstraße, a casa privada é uma secção de um todo coletivo, abandonando a sua individualidade em prol de uma unificação totalizante. Com a emergência do Romantismo foi necessário reinventar a função da habitação no espaço urbano, sendo colocada uma maior ênfase na singularidade e especificidades de cada casa e construindo-se o espaço urbano à imagem dos seus habitantes.

11 Ibidem. p. 16
12 Ibidem. p. 16
13 Lejeune, J.-F. (210-2011). Schinkel's Entwürfe zu städtischen Wohngebäuden: Living all'antica in the new burgeois city. The Classicist, 9, p. 13

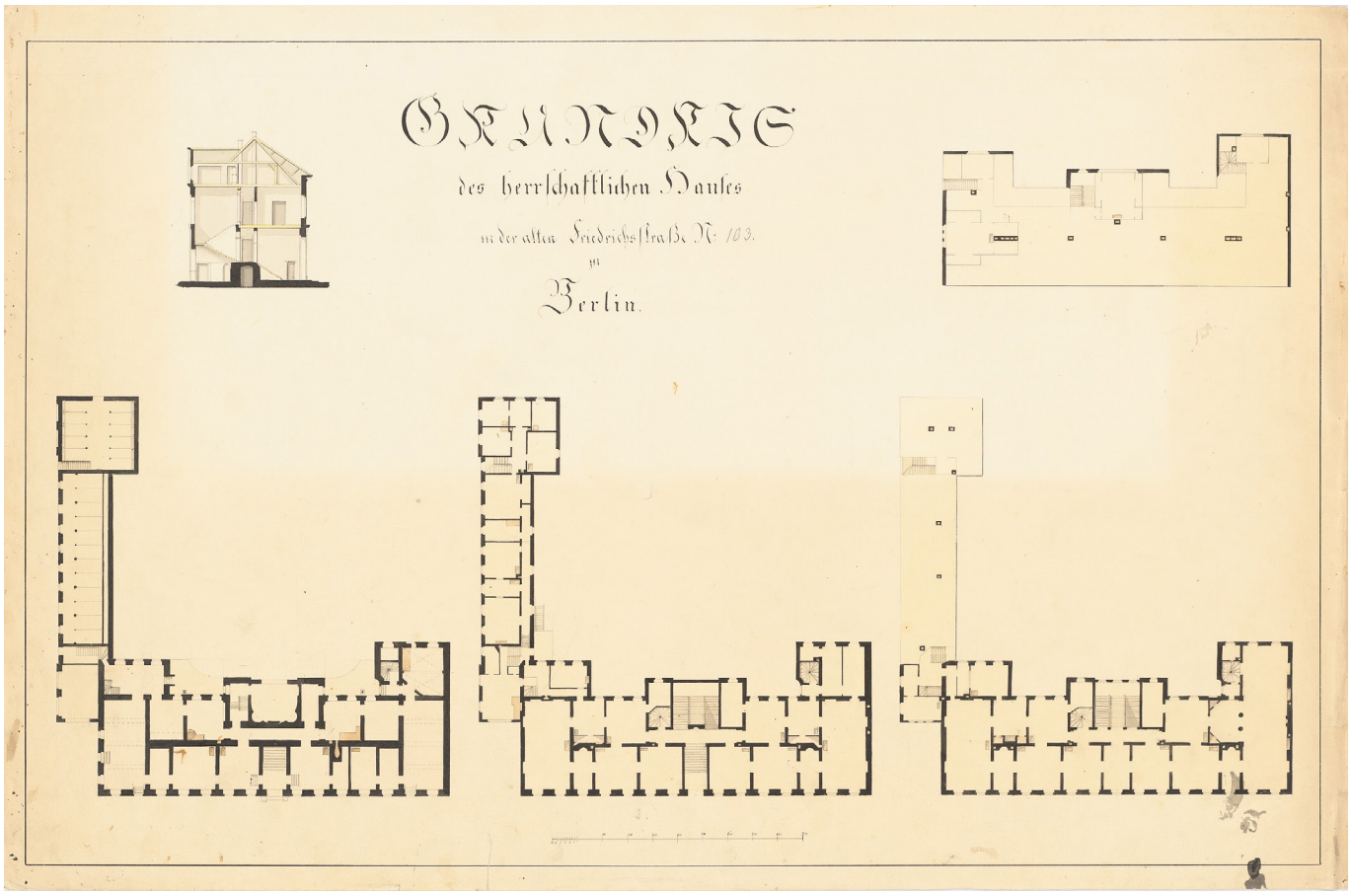


Fig 6. Projeto da Steinmeyerhaus, Karl Friedrich Schinkel, 1803



Fig 7. Fachada posterior da Steinmeyerhaus em 1925

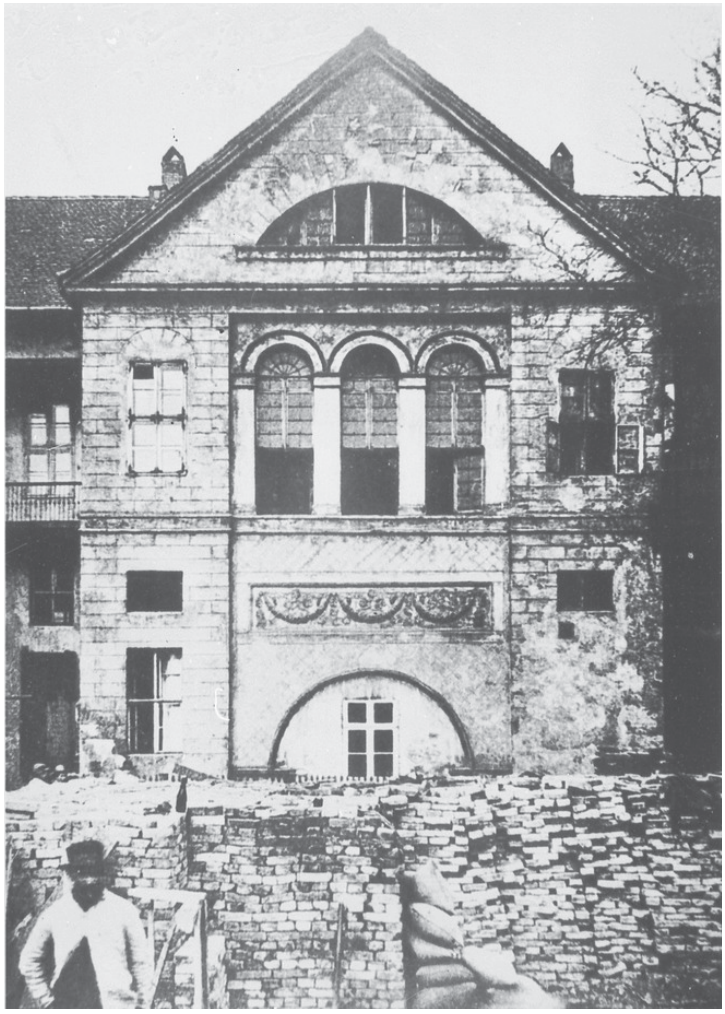


Fig 8. Pormenor da fachada posterior da Steinmeyerhaus em 1925

Sobre a criação de uma maior variedade de perfis nas ruas:

"The stylistic uniformity of residences has become quite universal in modern times, and Berlin is being subjected to the same plight; there is something unpleasant in this regular arrangements, even when they are made of good architecture. Everyone feels how contrived it is to force upon ownersof very different professions and financial means, and even more so with contrasting individual philosophies of life, such a similar form of housing."

"... it would be desirable for the beautification of a city to see such things more often, because too straight an alignment of identical houses along a street creates a very tiring impression; the identity and effect of the architecture of the streets could best be achieved through allowing some parts of buildings with interesting forms to stand out and project out of the regular arrangement. "

Karl Friedrich Schinkel

In "Schinkel's Entwürfe zu städtischen Wohngebäuden: Living all'antica in the new burgeois city"

Os projetos residenciais urbanos de Schinkel revelam a insurreição do arquiteto contra a monotonia do urbanismo do século passado. Na era do pensamento romântico, a individualidade e o particular assumem um papel fulcral no desenho da arquitetura e do espaço público, que agora ambiciona uma maior diversidade e identidade própria. Com estes projetos para a habitação burguesa na cidade, assistimos a um distanciamento do arquiteto da fusão barroca de tipologias por de trás de um alçado homogéneo. Os cinco projetos urbanos apresentados em 1826 problematizam a materialidade da habitação burguesa no contexto da metrópole, na era do pensamento romântico. Estes projetos apresentam-se como um exercício arquitetónico teórico e especulativo, sem um contexto real. Ainda que estejam assentes num exercício teórico e hipotético, todos os cinco projetos possuem uma problemática universal à temática da habitação urbana, que lhes dá o mote, e para a qual Schinkel tenta encontrar a melhor solução arquitetónica. Para Paul Ortwin Rave, estes projetos de Schinkel não apresentam um pressuposto pedagógico ou académico, no entanto, embora sejam um exercício especulativo, são resultantes das necessidades específicas e condições reais dos lotes existentes nas cidades europeias da época[14].

Neste exercício teórico, Schinkel representa a diversidade urbana da época, esboçando tanto casas unifamiliares independentes, rodeadas por um jardim privado luxuriante, ao estilo de uma villa suburbana, como edifícios com apartamentos de arrendamento, como acontece na casa Steinmeyer. Estes cinco projetos refletem uma visão da cidade do século XIX, onde as classes mais abastadas coabitavam com as classes mais baixas, debaixo do mesmo telhado. Nesta época os proprietários pretendiam arrendar e rentabilizar economicamente a sua propriedade e habitação. Nestas obras de Schinkel encontramos uma ênfase nos aspetos de conforto e salubridade, práticos e económicos das habitações, comuns a muitas outras obras do arquiteto prussiano e à mentalidade burguesa da época do Biedermeier.

Os cinco projetos urbanos de habitação burguesa de Schinkel podem ser divididos em duas categorias tendo em conta o tamanho do lote. A casa I e V correspondem a edifícios soltos, rodeados em três dos seus lados por um jardim, que visionam aliar a vida citadina aos prazeres naturais da vida no campo. Esta tipologia de casa, ambicionada pelo Homem do Biedermeier, começou a aparecer nos limites das maiores cidades

14 Ibidem. p. 8

europeias no início do século XIX[15]. Já as casas II, III e IV, organizadas em redor de um pátio, retratam edifícios urbanos mais tradicionais e típicos dos centros urbanos, que partilham paredes com os seus vizinhos. Para além do mais, existe uma grande preocupação com a integração do comércio e trabalho nestes projetos, com as casas II, III, IV e V a incluírem usos comerciais ou relacionados com negócios. Esta conjugação de um espaço de trabalho, aberto ao público, segue uma tradição existente desde a época medieval[16], predominante em cidades como Berlim, onde o comércio e o negócio se encontravam ao lado de palácios, dominando a organização e perceção da vida urbana.

Na época do Biedermeier a vida social retraiu-se, persistindo uma vontade de privatização cada vez maior da esfera privada. Se em séculos passados as divisões comunicantes permitiam uma maior flexibilidade de usos favorável a receber convidados em casas, na casa do Biedermeier essa forma de viver a casa e ocupar o espaço deixa de fazer sentido.

Nas casas II e IV emerge um estudo mais aprofundado da tipologia de edifícios de apartamento, mais comuns no meio urbano. Nestes exemplos Schinkel ensaia sobre o conforto dos residentes de cada casa, sem negligenciar a disposição interior. Em todos os projetos prevalece a existência de uma planta lúcida, com sistemas de circulação claros. Schinkel faz uso de longos corredores horizontais, que se aliam à tradição palaciana de percursos realizados através de várias divisões, que ele mantém mas à qual propõem uma alternativa. Com isto, Schinkel concede uma maior privacidade a cada divisão, privatizando, otimizando e clarificando o funcionamento de cada espaço.

A salubridade é outra das temáticas abordadas nestes projetos. No desenho das casas, especialmente aquelas que se encontram em lotes rodeados por um tecido urbano mais denso, existe uma preocupação com a qualidade e quantidade de luz e ar que chega a cada divisão. São ensaiadas várias opções para resolver este problema em locais problemáticos das casas, como é o caso dos cantos dos pátios, que Schinkel propõem resolver através do seu chanfro, que origina o "Quarto Berlinense". Para fazer chegar luz aos corredores interiores, Schinkel propõem a utilização de portas de vidro, que permitem uma maior transparência e luminosidade entre divisões.

O "Quarto Berlinense", ou "Berlin Zimmer", é uma divisão característica do espaço habitacional dos apartamentos berlinenses do século XIX. Esta divisão conectava as salas viradas para a rua com os quartos posteriores e com as áreas de serviço das alas laterais. O "Quarto Berlinense" era um amplo espaço de passagem, que se tornou num espaço de reunião familiar.

Nenhuma das tipologias ensaiadas por Schinkel nesta publicação possuía antecedentes no contexto berlinense, sendo apresentadas como soluções específicas a problemas da cidade contemporânea. As casas partilham de uma visão comum da vivência na cidade, que procura dar uma resposta moderna à forma de viver burguesa. Desta forma, a publicação destes projetos poderá ser vista como uma tentativa de Schinkel delinear e

15 Ibidem. p. 7
16 Ibidem. p. 10

fabricar o protótipo da tipologia da casa burguesa na cidade industrial em crescimento.



Fig 9. Weydingerhaus na sua relação com a envolvente, por volta de 1934

Mais tarde, em 1828[17], Schinkel realiza o projeto da Casa Feilner (Feilnerhaus), para Christopher Tobias Feilner, um dos poucos exemplos edificados da arquitetura residencial urbana de Schinkel. O projeto desta casa foi publicado no *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, em 1831, no volume 18 da coleção. Juntamente com os cinco projetos apresentados em 1826, estes são os únicos projetos urbanos publicados nesta coletânea por Schinkel, evidenciando a relevância que o arquiteto lhes atribuiu. Em 1830, é publicado o *Grundlage der Praktischen Baukunst*, onde os cinco edifícios residenciais urbanos são reeditados, com alterações ao seu desenho, e é acrescentado mais um projeto de uma casa urbana que se desenvolve em volta de um pátio central. No total são seis os projetos residenciais urbanos para a habitação burguesa publicados por Schinkel.

Em 1830[18], é construída a casa Weydinger, localizada na Unterwasserstraße, em Berlim, projetada por Karl Friedrich Schinkel. A casa foi demolida em 1933 ou 1934, no entanto alguns dos seus interiores, nomeadamente a escadaria desenhada por Schinkel, foram reaproveitados e reconstruídos noutros edifícios berlinenses. Na realidade os interiores desta casa são os únicos interiores, desenhados por Schinkel para edifícios residenciais urbanos, que sobreviveram até à atualidade, e dos quais existem imagens.

17 Bergdoll, B. (1994). Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc.p. 186
18 Singakademie. (s.d.). Obtido em Março de 2022, de State Monuments Office Berlin.

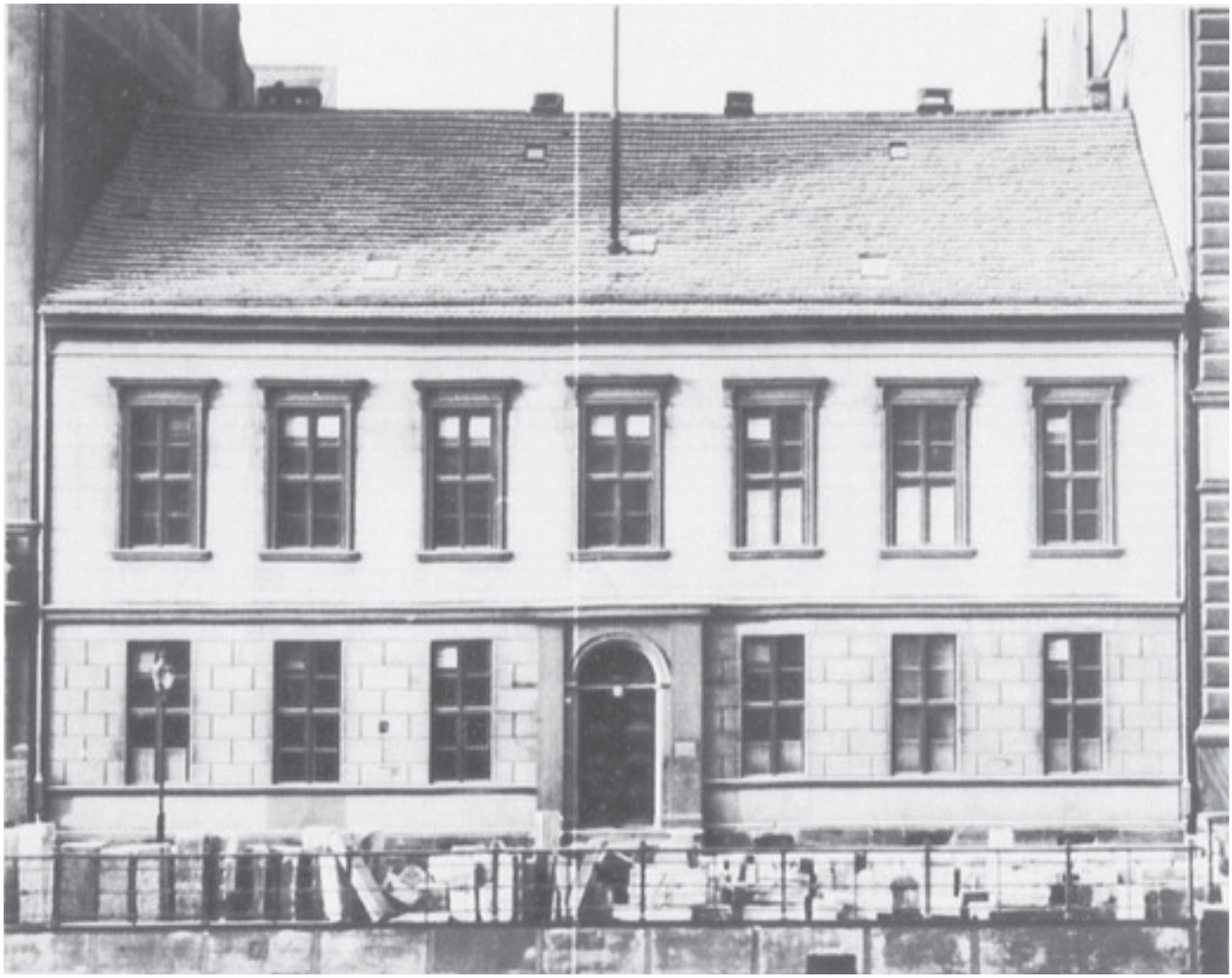


Fig 10. Fachada da Weydingerhaus, por volta de 1892-1914



Fig 11. Pátio posterior da Weydingerhaus, por volta de 1892-1914

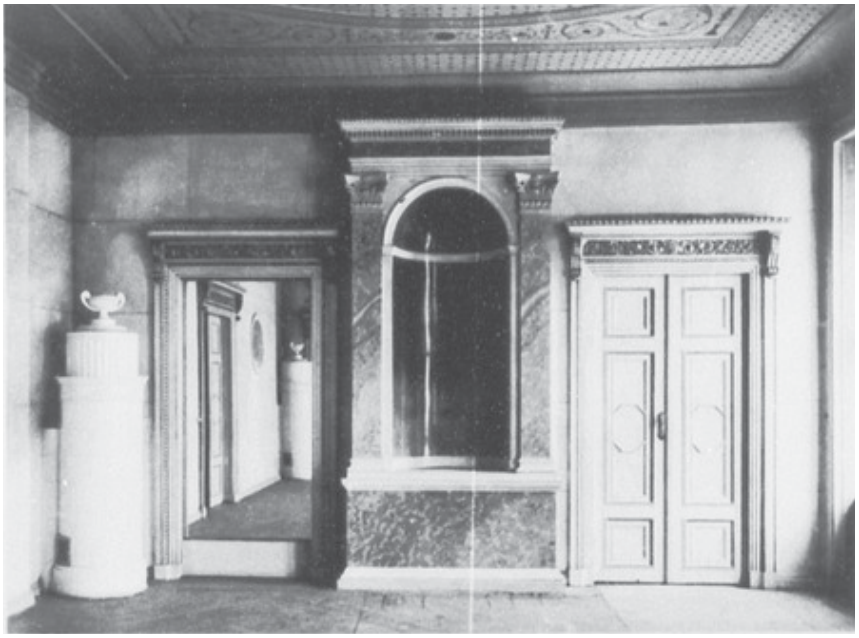


Fig 12. Divisão a norte da Weydingerhaus, por volta de 1892-1914



Fig 13. Pormenor da entrada da Weydingerhaus

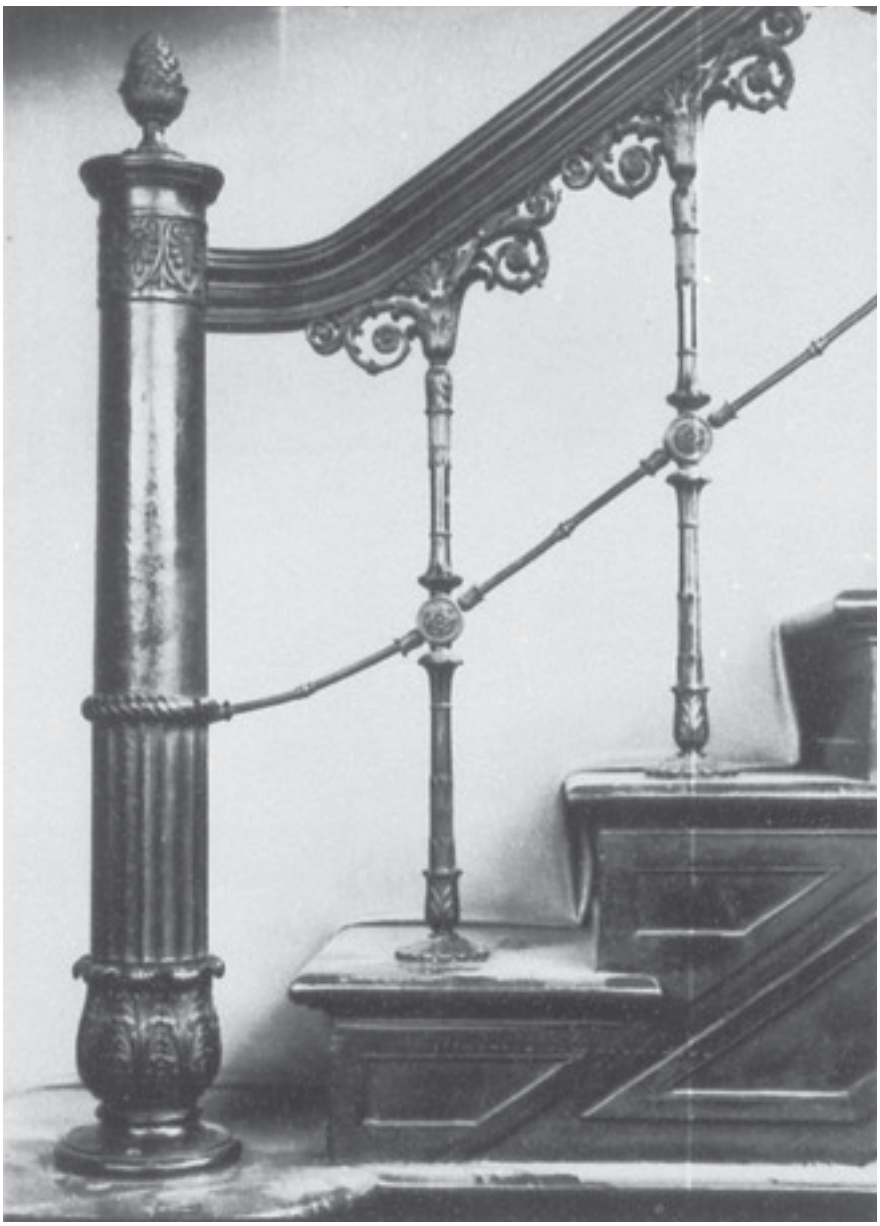


Fig 14. Corrimão das escadas da Weydingerhaus desenhado por Schinkel, por volta de 1892-1914



Fig 15. Pormenor da decoração mural da Weydingerhaus desenhada por Schinkel



Fig 16. Porta de corredor da Weydingerhaus desenhada por Schinkel, 1934

NOTA PRELIMINAR SOBRE OS CAPÍTULOS SEGUINTES:

Todas as Memórias Descritivas e painéis de projeto de Karl Friedrich Schinkel, apresentados em seguida nas Casa I a V e Feilnerhaus, datados de 1826, encontram-se na obra "Sammlung architektonischer Entwürfe: enthaltend theils Werke welche ausgeführt sind theils Gegenstände deren Ausführung beabsichtigt wurde.", da sua autoria, publicada entre 1819 e 1840.

Todas as Memórias Descritivas e painéis de projeto de Karl Friedrich Schinkel, apresentados em seguida nas Casa I a VI, que datam de uma publicação posterior, de 1834, encontram-se na obra "Grundlage der praktischen Baukunst. Vorlegeblätter für Maurer: in 42 lithogr. Taf. mit Erl.", da sua autoria, publicada originalmente em 1830.

As memórias descritivas originais foram traduzidas livremente para português, fazendo-se acompanhar pela versão original ao lado.



CASA I

Delimitar e Encenar a Vida no Exterior

SAMMLUNG ARCHITEKTONISCHER ENTWÜRFE | 1826

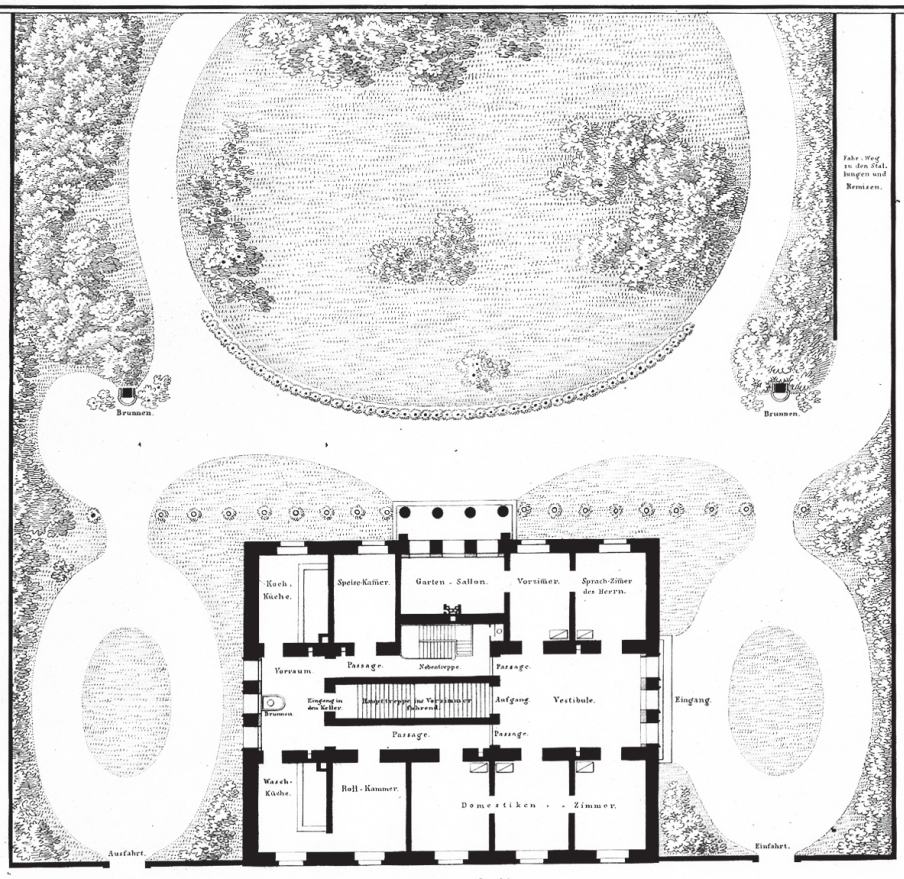
"Projeto para um edifício na cidade"

"Rascunho para a casa de um homem rico em Berlim, que mora sozinho com sua família e escolheu um jardim de 60 metros de comprimento na rua e 120 metros de profundidade entre propriedades vizinhas. Na construção pretendia-se que a casa delimitasse a rua de um lado, ficasse virada para o jardim nos três outros lados e estivesse completamente isolada dos edifícios vizinhos. A porta da casa não dá diretamente para a rua, mas está ligada a uma fachada lateral. Dois portões de treliça na parede do jardim junto à rua, de cada lado da casa, permitem a entrada. Uma entrada de automóveis do lado direito da propriedade conduz para um pátio por de trás do jardim, onde existe um edifício para os estábulos, espaço para coches, cocheiro e apartamento do jardineiro (ver planta de implantação, Folha 63). O rés-do-chão da casa contém uma antessala, sala de estar do Senhor e um pequeno salão de jardim, além dos quartos para as necessidades económicas e quartos dos funcionários. Uma ampla escadaria conduz desde o amplo vestíbulo, que atravessa o centro do edifício, até à antessala do piso principal, de onde se chega à sala de estar, aos quartos de dormir e de convívio através das comunicações necessárias; os últimos são iluminados por portas de vidro na antessala e na sala de jantar. No andar superior ficam as salas das crianças e dos seus tutores, alguns salões, o gabinete do senhor e a biblioteca. As escadas e o corredor do meio são iluminados por luz vinda de cima (veja as três plantas baixas, Folha 63). As seções transversais e fachadas na Folha 62 fornecem mais informações sobre esta disposição."

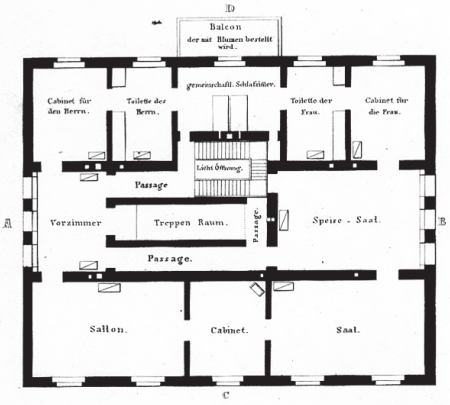
Karl Friedrich Schinkel

"Entwurf za einem Stadt-Gebäude"

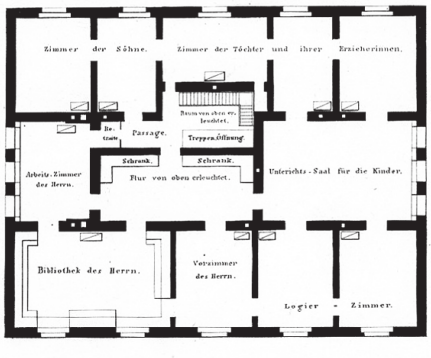
"Entwurf für das Wohnhaus eines begüterten Mannes in Berlin, der dasselbe mit seiner Familie ganz allein bewohnt, und dazu einen Gartenplatz von 200 Fufs Länge an der Strafse gelegen, 490 Fufs Tiefe zwischen nachbarlichen Grundstücken, gewählt hat. Es war der Wunsch bei der Anlage, dafs das Wohnhaus mit einer Seite die Strafse begrenzen, mit drei anderen Seiten in dem Garten liegen, und ganz isolirt von nachbarlichen Gebäuden stehen sollte. Die Thür des Hauses geht nicht unmittelbar auf die Strafse, sondern ist an einer Seitenfronte angebracht. Zwei Gitterthore, in der Gartenmauer an der Strafse auf jeder Seite des Wohnhauses angebracht, gestatten Einfahrt. Ein Fahrweg an der rechten Seite des Grundstücks führt hinter dem Garten in einen Hof, wo ein Gebäude lur Stallung, Remisen, Kutscher- und Gärtnerwohnung steht (siehe Sit'uationsplan Blatt 63). Das Rez de Chaussee des Wohnhauses enthält ein Vor- und Sprachzimmer des Herrn und einen kleinen Garten-salon , ferner die Räume für ökonomische Bedürfnisse und Domestikenstuben. Von dem geräumigen Vestibüle führt eine breite Treppe durch die Mitte des Gebäudes unmittelbar in das Vorzimmer des Hauptgeschosses, von welchem man in die Wohn-, Schlaf- und Gesellschaflsziramer durch die nötbigen Communicationen gelangt; letztere sind durch Glasthüren im Vorzimmer und Speisesaal erleuchtet. Im oberen Gescho. sse sind die Zimmer der Kinder und ihrer Erzieher, einige Logirzimmer und die Arbeits- und Bibliothekzimmer des Herrn vcrtheilt. Die Treppe und der Flur in der Mitte werden durch einfallendem Licht von oben her erleuchtet (siehe die ilrei Grundrisse Blatt 63). Die Durchschnitte u«d Fagaden auf Blatt 62. geben über diese Anordnungen weitere Auskunft."



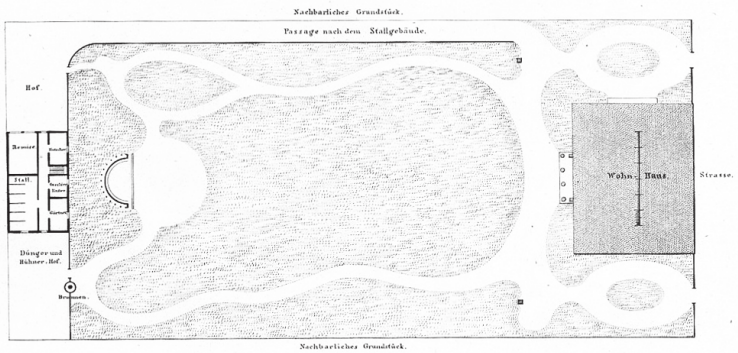
I^TES GESCHOSS.



II^TES GESCHOSS.

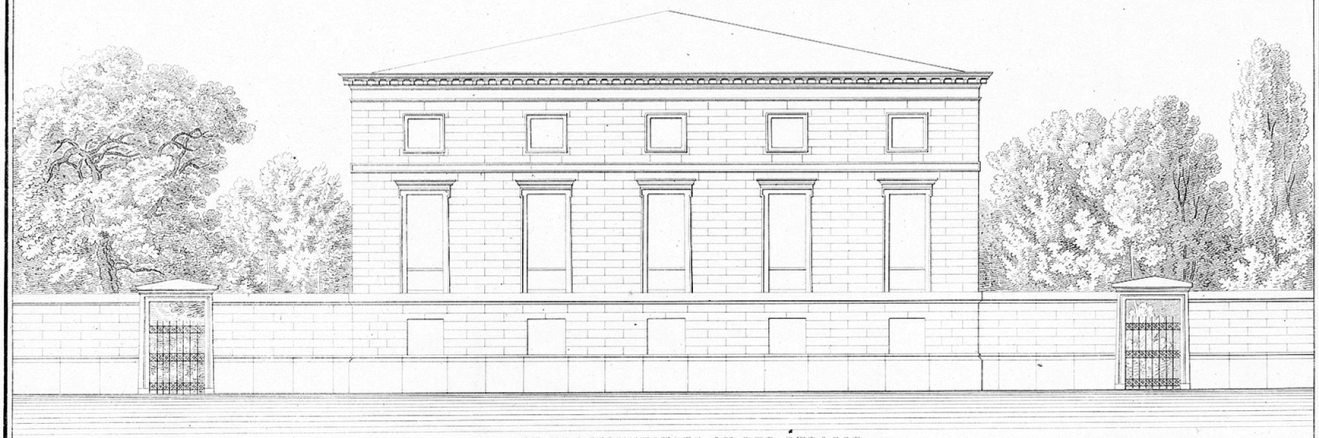


III^TES GESCHOSS.

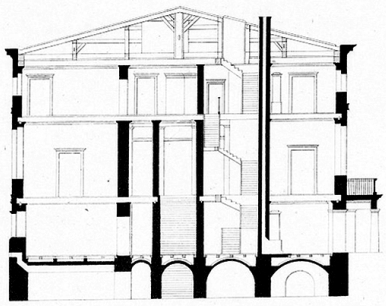


Situations - Plan.

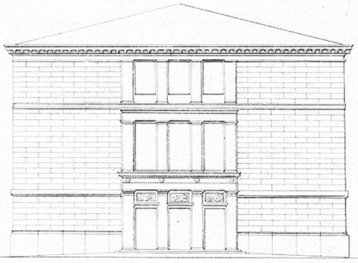
Schinkel inv. C. F. Thiele sc.



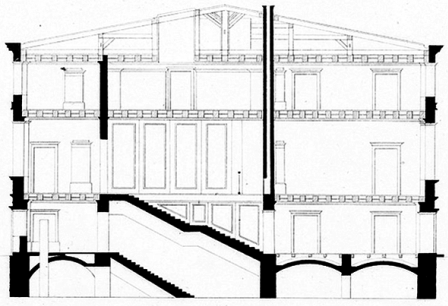
FAÇADE DES WOHNHAUSES AN DER STRASSE.



DURCHSCHNITT NACH DER RICHTUNG C.D.



SEITEN FAÇADE.



DURCHSCHNITT NACH DER RICHTUNG A.B.

"Entwurf zu einem ganz freistehendety bürgerlichen Wohnhause"

"Das Gebäude ist für einen begütetten Mann in einer großen Stadt bestimmt, der dasselbe mit seiner Familie ganz allein bewohnen will, und dazu einen an der Straße gelegenen Gartenplaiz Von 200 Fuß Frontlcinge, 490 Fuß Tiefe zwischen nachbarlichen Grundstücken gewählt hats Dabei ist die Bedingung gemacht worden: daß das Haus mit einer Seite sdie Straße begrenzen, mit den drei andern Seiten « aber in dem Garten liegen, und ganz isolirt von nachbarlichen Gebäuden stehen soll.

Demgemäß ist auf jeder Seite des Wohnhcmses in der Gartenmauer an der Straße ein Gitterthor angebracht, von denen das rechts befindliche als Einfahrt, das links befindliche aber als Ausfahrt für herrschaftliche Wagen dient. An der Vorlegch für Mauren rechten Seite des Grundstücks führt ein Fahrweg hinter der Gartenmauer in einen Hof, wo ein Gebäude für Stallung, Remise, Kutscher- und Gärtnerwohnung steht. Der Situations-Plan auf Tafel XXVII zeigt diese Anordnung im Zusammenhang.

An den Seitenfronten befinden sich die Hausthürenz links zum Behuf der häuslichen Oetonomie und rechts für die Herrschaft. Außerdem sind noch drei Glasthüren an der Hinterfront atigebmchk- durch welche man aus dem Gartensalon, unter den von vier dorischen Säulen getragenen Balkon, ins Freie treten kann. Neben dem Gartensalon enthält das untere Geschoß ein Vor- und Sprachzimmek des Herrn; sodann die Räume für ökonomische Bedürfnisse und die Domestiken- Stuben. '

Von dem geräumigen Vestibül führt eine breite Treppe durch die Mitte des Gebäudes unmittelbar in das Vorzimmer des Haupt-Geschosses, Von welchem man in die Wohn-, Schlaf- und Gesellschaftszimmer durch die nöthigen Communicatio- nen gelangt; letztere sind durch Glasthüren im Vorzimmer und Speisesaal er- leuchtet.

Im oberen Geschoß sind die Zimmer der Kinder Und deren Erzieber, einige Logier-Zimmer und die Arbeits- und Bibliothek-Zimmer des Herrn Vertheilt. Die Treppe und der Flur in der Mitte dieses Geschosses Werden durch Von oben einfallendes Licht erleuchtet.

Die Durchschnitte und Fagaden auf beiden Blättern geben über diese Anordnungen und die Constructionen weitere Auskunft."

GRUNDLAGE DER PRAKTISCHEN BAUKUNST | 1834

"Projecto para um edifício residencial burguês completamente independente"

"O edifício destina-se a um homem abastado numa grande cidade, que quer viver sozinho com a sua família e escolheu um terreno com 200 pés de frente e 490 pés de profundidade entre propriedades vizinhas. Foi feita a condição de que a casa deve limitar a rua de um lado, mas rodear-se de um jardim dos seus outros três lados, estando completamente isolada dos edifícios vizinhos.

Assim, de cada lado da casa há um portão no muro do jardim junto à rua, o da direita serve como entrada e o da esquerda como saída para as carruagens senhoriais. No lado direito da propriedade, um caminho de acesso leva para um pátio, atrás do muro do jardim, onde há um edifício para estábulos, uma casa de coches, um cocheiro e um apartamento de jardineiro. A planta da Folha XXVII mostra esta disposição no contexto.

Nas fachadas laterais estão as portas da casa, à esquerda para fins domésticos e à direita para os donos. Há também três portas de vidro na frente traseira, através das quais se pode sair do salão para o jardim, sob a varanda sustentada por quatro colunas dóricas. Além do salão do jardim, o piso inferior contém a antecâmara e a sala de estar do Senhor; bem como as divisões para necessidades domésticas e os quartos dos empregados.

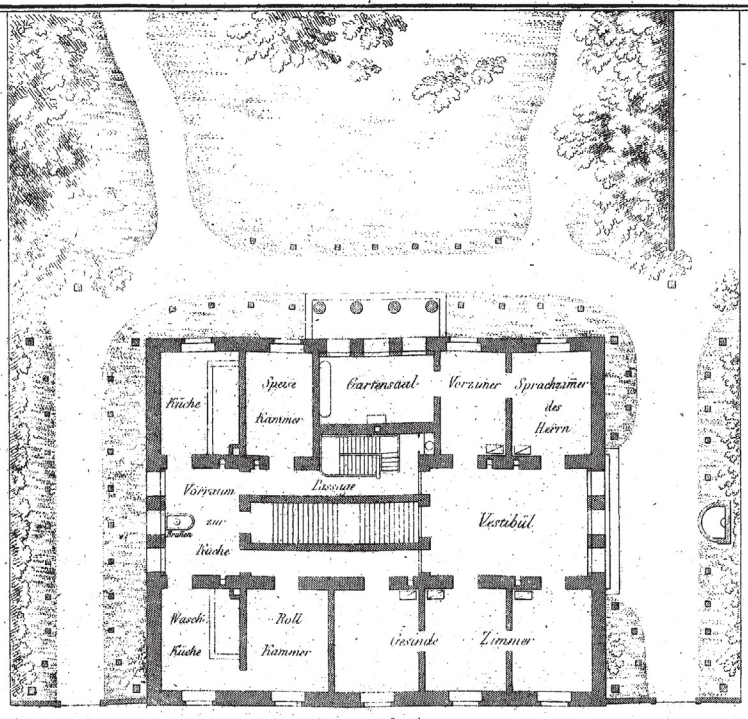
A partir do espaçoso vestíbulo, uma ampla escadaria conduz directamente pelo meio do edifício até à antecâmara do andar principal, de onde se chega às salas de estar, de dormir e sociais através das comunicações necessárias; estas últimas são iluminadas por portas de vidro na antecâmara e na sala de jantar.

No andar superior estão os quartos das crianças e dos seus pais, alguns quartos de hóspedes e as salas de estudo do Senhor e a biblioteca. A escadaria e o corredor no meio deste piso são iluminados pela luz que vem de cima.

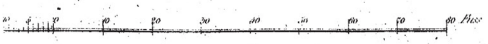
As secções e diagramas em ambas as folhas fornecem mais informações sobre estas disposições e as construções."

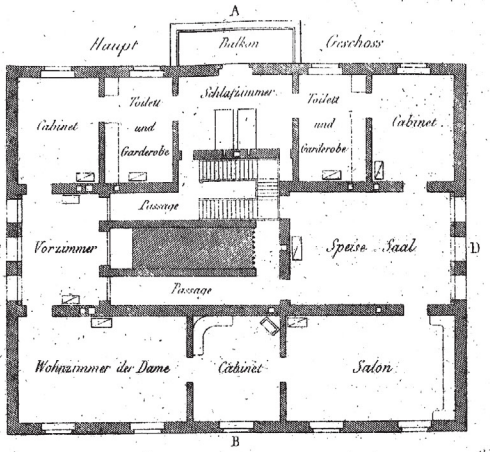
Karl Friedrich Schinkel

Tafel XXVII.

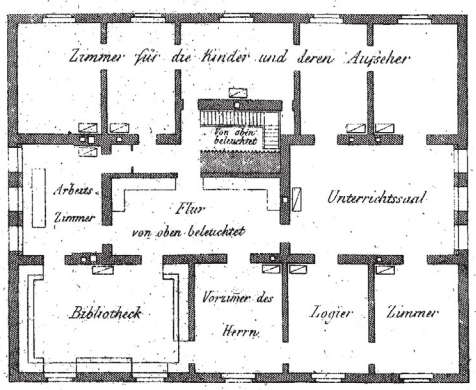


Unteres Geschoss.



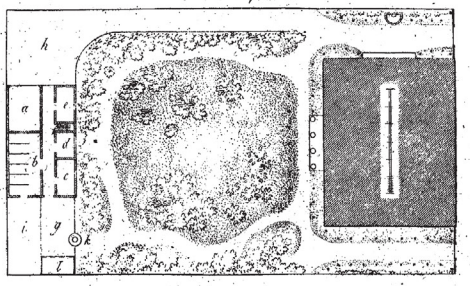


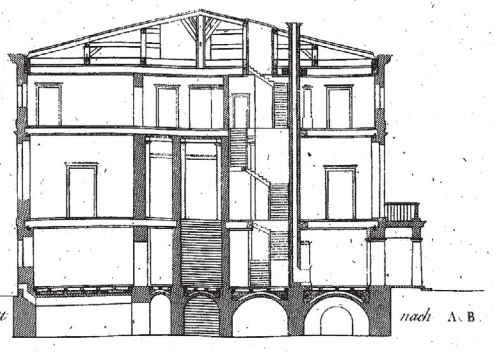
Oberes Geschoss



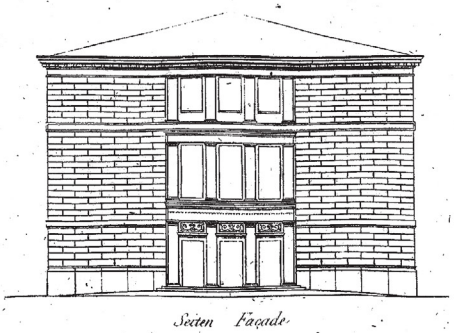
Situationsplan

a. Remise
b. Pferdestall
c. Geschirrkammer
d. Kutscherstube
e. Gärtnerstube
f. Treppe zum Futterboden
g u. h. Höfe
i. Düngerstätte
k. Brunnen
l. Federviehstall



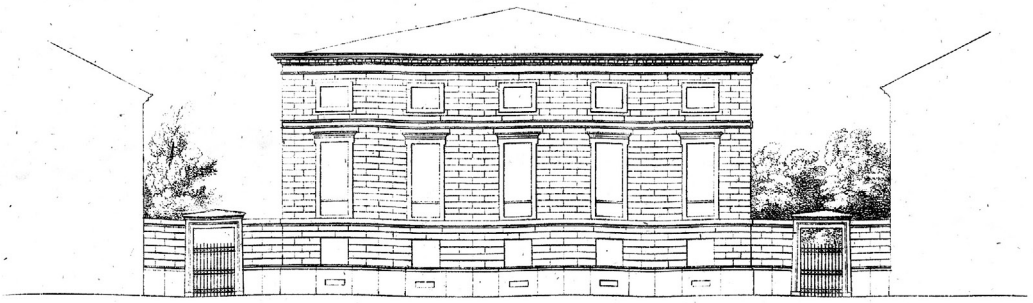


Durchschnitt nach A. B.



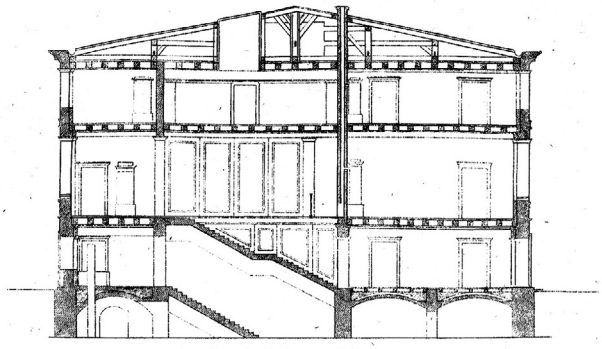
Seiten Façade.

Schinkel inv.



Façade gegen die Strasse

10 5 0 10 20 30 40 50 60 70 80 Fuss.



Durchschnitt nach C.D.

Architectur der façade
nach grösserem Massstabe

nachbarliches Haus



0 2 4 6 8 10 20 40 Fuss

Schinkel inv.

A primeira casa da série publicada por Schinkel é destinada a um homem rico que vive com a sua família em Berlim. Inserida num lote de grandes dimensões, pouco comum na cidade, o projeto desta habitação assenta na tipologia de vila urbana, complementada por um volume auxiliar na parte de trás do lote. Esta casa urbana é implantada sem que exista um recuo em relação ao perfil de alinhamento da rua, o que proporciona um jardim de maior dimensão na sua parte posterior. De volumetria clara e linguagem clássica, o exterior desta casa possui uma composição simétrica, regular e depurada, que é contrabalançada pelo jardim de desenho orgânico que envolve o edificado. O desafio de composição do exterior deste projeto assenta no equilíbrio de forças entre o jardim naturalista e o rigor arquitetónico do edificado. O contraste que se origina entre natural e construído estabelece uma impressão arquitetónica dramática e surpreendente no contexto urbano, tal como acontece com a Neue Wache.

Observada a partir da rua, a casa assenta sob um muro, que se estende a toda largura do lote, desenhando o alçado do rés-do-chão da habitação. A partir da rua é possível vislumbrar à distância o jardim luxuriante que enlaça a casa por cima do muro, que assegura a privacidade do espaço exterior privado sem o ocultar totalmente. Este muro, que separa a privacidade doméstica da rua pública, é vazado por dois portões de entrada iguais, em cada lado da casa, dando origem a uma dualidade enigmática na composição da sua fachada. Apesar de tudo, apenas a entrada localizada do lado direito permite chegar diretamente à porta principal da casa, protegida da rua no alçado lateral, e ao anexo das traseiras, onde se estacionariam os veículos. A planta explicita que, enquanto o portão do lado direito serve de entrada, o que se localiza do lado esquerdo serve de saída, pressupondo um movimento de circulação, que origina uma *promenade architectural* que permite visualizar todas as dimensões da casa e o jardim simultaneamente.

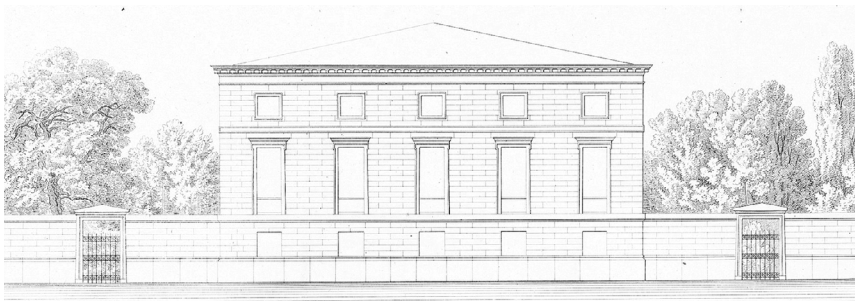


Fig 17. Alçado principal da Casa I, Karl Fridrich Schinkel, 1826

Em obras como a Casa Wolf (1926), de Mies van der Rohe, e a Casa de Modelo (1991-1998), de Souto de Moura, o muro tem um pressuposto distinto. Ambas as casas encontram-se implantadas em locais altos, que oferecem uma ótima visualização da paisagem envolvente. Nestas obras, o muro é parte integrante da paisagem, criando uma abstração do declive natural do terreno, através da sua geometrização e regularização com planos arquitetónicos horizontais. Nestas obras, o terreno torna-se arquitetura, levando a que a a arquitetura, também ela de linhas horizontais, se assemelhe a uma parte autóctone, integrante do terreno e lugar.

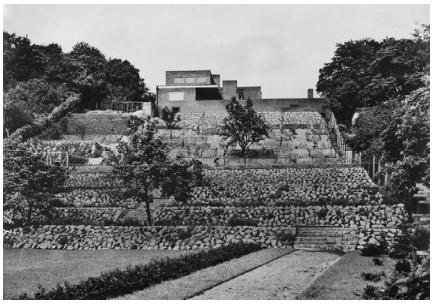


Fig 18. Vista do alçado posterior da Villa Wolf, Gubin, Polónia, Mies van der Rohe, 1926



Fig 19. Casa em Moledo, Eduardo Souto de Moura, 1991-1998

Nesta casa, o muro é empregado como um invólucro, que delimita, separa, dá privacidade e proteção à vida interior da habitação, aos residentes e ao seu jardim. O muro atua como um enclave, que cria um refúgio do bulício da metrópole moderna, protegendo a domesticidade do jardim privado, do meio urbano. Esta casa afigura-se como o sonho do Biedermann, que procura fugir às dificuldades da vida moderna através da introdução de uma maior conexão com o mundo natural no seu lar. Na modernidade podemos encontrar uma atitude e linguagem similares à de Schinkel na Casa I, na obra de Alison e Peter Smithson, em projetos como o Upper Lawn Pavillion (1959-1962). Na sua casa de verão, os Smithsons visionam um retiro da vida urbana[19] contido pelo muro pré-existente, que separa o mundo exterior da vida interior privada. Noutras obras, Schinkel fez uso do muro não como uma estrutura que separa duas realidades distintas, mas como uma parede de parapeito que elimina a distância intermédia da cena paisagística, enfatizando a paisagem distante. Deste modo, em obras como Groβe Neugierde (1826), no Schloss Glienicke, Schinkel projeta a arquitetura como um palco de visualização da paisagem[20]. Esta técnica, frequentemente utilizada por Schinkel, é reestruturada no século XX nas obras iniciais de Mies van der Rohe, em especial na Casa Riehl (1906-1907), a sua primeira obra.

O alçado principal, que se divide em cinco tramos iguais, tem um desenho muito regular e depurado, enquanto os alçados laterais possuem uma linguagem mais despojada, compacta e fechada. Nas fachadas laterais da casa, Schinkel não utiliza janelas individuais, unificando os vãos através da utilização de pilastras, que dão a impressão de um plano de vidro contínuo. Esta zona central do alçado, que ilumina as áreas de circulação da casa, é ladeada por panos de parede cegos e composta por três tramos de janelas sobrepostas. Esta composição de alçado comprova o pensamento moderno e depurado que caracterizou a arquitetura de Schinkel. A fachada principal é marcada pelo *piano nobile*, evidenciando a separação entre cada piso com o uso de frisos. A representação das fachadas, dá a entender que o edifício é revestido a tijolo, o que confere à casa uma dimensão e complexidade estética mais profundas, através da introdução da cor e ritmo intrínsecos à escolha deste material. Desta forma, as fachadas de desenho minimalista adquirem uma linguagem arquitetónica mais expressiva.

19 Frost, A. (2018). The Smithsons at Upper Lawn Pavilion. Em C. Dakers, Fonthill Recovered: A Cultural History. Londres: UCL Press. p. 331-340
20 Riley, T., & Bergdoll, B. (2001). Mies in Berlin. Nova Iorque: The Museum of Modern Art. p. 73





Fig 20. Villa Le Lac, Corseau, Suíça, Le Corbusier, 1924
Fig 21. Upper Lawn Pavillion, Wiltshire, Inglaterra, Alison e Peter Smithson, 1959-1962

Ao longo das épocas, a arquitetura deixou de ser apenas um abrigo, para potenciar a integração da visualização e experienciação da paisagem no seu projeto e uma relação espiritual com o mundo natural. Na antiguidade romana a parede era um palco de representação de paisagens irreais e idílicas, que dilatavam o espaço, anulando a sua materialidade física.

A visualização da paisagem deixou de ser uma representação pictórica, adquirindo uma influência cada vez maior no projeto arquitetónico. Durante o século XIX, Schinkel e Lenné concebem complexos sistemas de relações óticas entre as suas obras na paisagem prussiana. Com a criação destes cenários paisagísticos, Schinkel transformou a sua arquitetura em paisagem e no seu próprio palco de visualização. Na obra do arquiteto prussiano paisagem e arquitetura unem-se num todo harmonioso e indivisível.

O século XX traz consigo a incorporação da paisagem no edificado através de dispositivos arquitetónicos, que desenvolvem cenários de enquadramento da sua envolvente. Le Corbusier projeta na Villa Le Lac (1924) um muro no jardim que enquadra a paisagem do lago e das montanhas, como se de um quadro se tratasse. Se na antiguidade clássica a pintura de paisagem mural tornava a parede transparente, na obra de Le Corbusier, a paisagem vaza a parede, enfatizando pormenores da beleza paisagística do lugar. Com a abertura de janelas em muros exteriores, as características da interioridade passam a integrar o desenho do espaço exterior. A paisagem abandona a bidimensionalidade, mas preserva as suas qualidades pictóricas.

No Upper Lawn Pavillion (1959-1962) a preservação da janela pré-existente no muro da casa permite visualizar a paisagem rural inglesa. Com o seu muro perimetral e com a sua janela para o espaço público, o espaço exterior adquire características de um espaço interior cujo teto é o céu infinito.



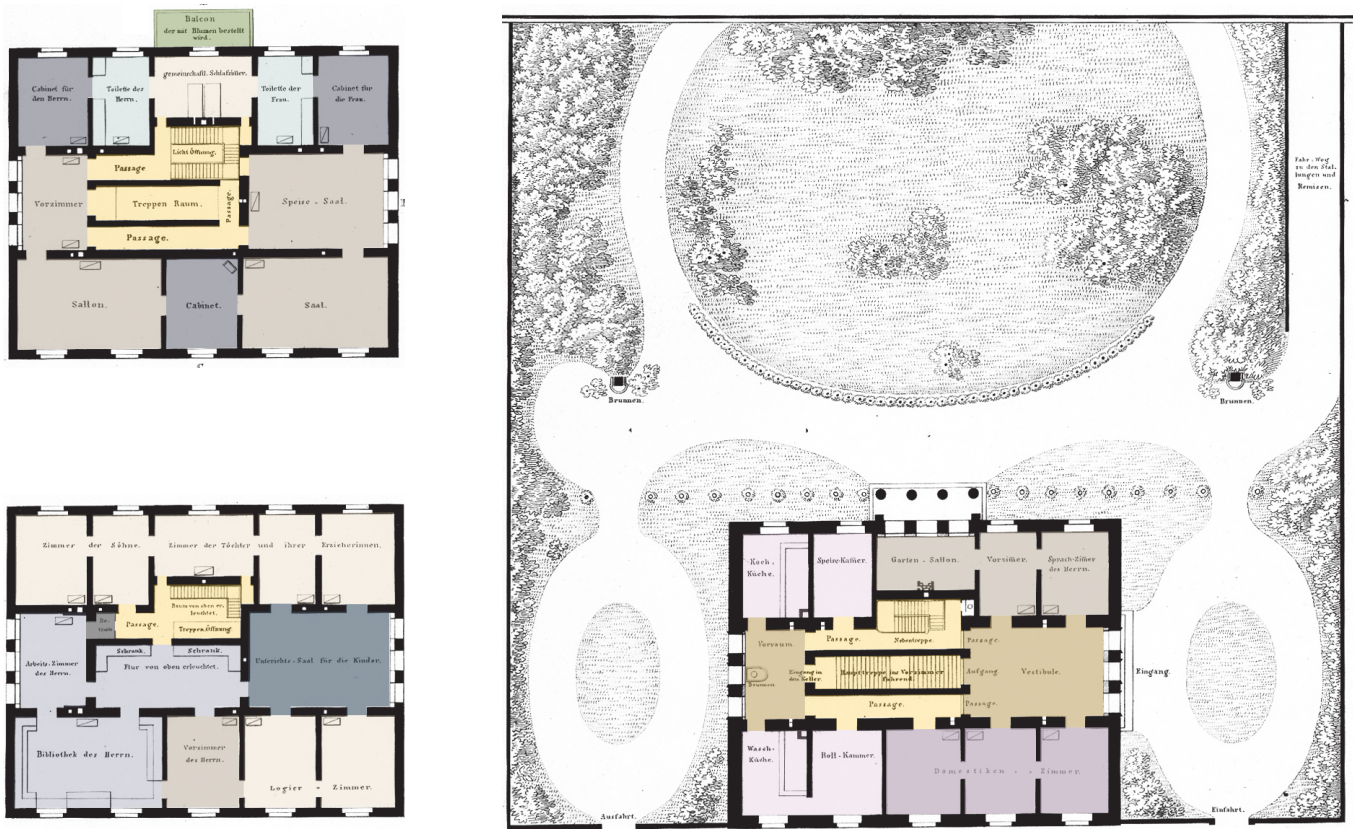
Fig 22. Upper Lawn Pavillion, Wiltshire, Inglaterra, Alison e Peter Smithson, 1959-1962

Enquanto segunda casa de Alison e Peter Smithson, o Upper Lawn Pavillion (1959-1962) serviu como obra de experimentação do uso da forma e materiais na arquitetura. O edifício encontra-se implantado num lote outrora pertencente a Fonthill Abbey, com a qual possuí uma forte conexão visual e espiritual, reaproveitando a pré-existência de dois chalés praticamente destruídos, edificados em cima de um muro. A preservação de partes do tecido histórico foi essencial ao desenvolvimento do projeto, cujas paredes exteriores se fundiram com muro da quinta, recordando a pré-existência. Tal como Fonthill Abbey, casa de William Beckford, um novelista e colecionador de arte inglês, o Upper Lawn Pavillion revela a criação de um lugar idílico, numa procura pela intimidade e serenidade, também desejadas pelo Homem burguês do século XIX. Esta obra foi concebida como parte de um todo maior, como um fragmento de um espaço confinado aos seus próprios limites e enclaves, na vasta paisagem em redor.



Fig 23. Casa Riehl, Potsdam, Alemanha, Mies van der Rohe, 1906-1907

A Casa Riehl, que segue uma clara linguagem tradicional vernacular, marcou o início da carreira arquitetónica de Mies van der Rohe. Desenhada para um filósofo, esta obra é projetada pelo jovem Mies enquanto um novo ponto de visualização do famoso sistema de vistas e panoramas conectados na paisagem de Havel, projetado por Karl Friedrich Schinkel e Peter Joseph Lenné, um relevante jardineiro e arquiteto paisagístico prussiano. Desta forma, vemos na primeira obra de um dos arquitetos mais influentes do século XX, uma tentativa clara de inserir o seu projeto na tradição de conceção arquitetónica e paisagística desenvolvida do século anterior para aquele local. Mies projeta uma parede que é tanto muro como interior da casa, que cria um pódio de visualização da paisagem. De forma semelhante à Casa I, de Schinkel, a Casa Riehl orienta-se para o seu jardim, com a sua porta de entrada na fachada lateral do edificado, escondida da vista direta da rua pelo muro. Tal como no projeto de Schinkel, o muro que envolve a casa desenvolve um sentido de clausura, ao mesmo tempo que permite a observação das árvores, paisagem e céu distantes a partir da rua.



- Circulação
- Entrada principal e secundária
- Varanda
- Espaços de receção
- Gabinete
- Biblioteca e Escritório
- Sala de Aulas
- Quartos
- Quarto de Banho
- Cozinha e Despensa
- Quartos Domésticos

Fig 24. Distribuição programática da Casa I

O interior da casa é organizado de forma clara. A entrada é realizada através de um vestíbulo localizado a meio da habitação, a partir do qual se acede à escadaria central, que conduz aos pisos superiores. No rés-do-chão, as divisões junto à rua destinam-se a usos domésticos e dos funcionários, enquanto as divisões das traseiras, pela sua posição privilegiada de grande relação com o jardim, se destinam a usos sociais. A forma como a planta foi desenhada por Schinkel, com os seus circuitos diferenciados, evidencia a estratificação e hierarquização ainda presente na arquitetura habitacional desta época. No primeiro piso encontram-se as divisões e salas sociais, viradas para a rua, e o quarto principal, que abre para uma varanda com vista para o jardim. Neste andar existem ainda espaços similares a casas de banho e de arrumação para os senhores da casa. O último piso é destinado ao quarto das crianças e a salas de trabalho e biblioteca para o senhor da casa.

O jardim é um elemento fulcral deste projeto, que Schinkel visiona com um cuidado similar ao do edificado. A sua composição lembra os jardins paisagísticos ingleses, que surgiram em Inglaterra no início do século XVIII, substituindo os jardins de inspiração francesa, rígidos e precisos, do século XVII. O jardim desta casa, tal como os de inspiração inglesa, assenta numa premissa de simulação da espontaneidade da natureza[21]. Schinkel planeia um espaço dinâmico, com vários percursos tortuosos e orgânicos que convidam à deambulação e apreciação da paisagem natural figurada. São ainda inseridos elementos como fontes que vão marcando o percurso pitoresco. No fim do jardim encontra-se um edifício auxiliar, ocultado por um muro, que integra o seu volume no pano de fundo do jardim, unificando a composição do espaço exterior. O ponto principal deste jardim é uma estrutura semicircular, que Schinkel não explica o que pretende que seja, que se assemelha a um ninfeu da antiguidade clássica, tal como vemos na Villa Barbaro (1560), de Palladio. O seu desenho sugere ainda uma inspiração nos *stibadium* romanos da antiguidade, uma espécie de assento semicircular, originalmente destinado ao uso exterior.

Schinkel concebe no projeto da paisagem exterior desta casa uma solução dramática, que relembra a composição de planos pictóricos utilizados nas suas cenografias e pinturas de paisagens. No jardim da Casa I, Schinkel compõe a paisagem numa relação ótica estreita com o eixo central de composição da casa, a partir de um ponto fixo e estático, do qual o jardim deveria ser visualizado, como se se tratasse de uma

21 Watkin, D. (1982). The English Vision: The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design. Londres: John Murray. p. x

"The house always forms part of the surrounding site. And it is not inconsequential how the parcel of land that is left over appears as a geometric figure. It is not enough that a few paths in a straight line lead up to a window, instead of heing straight or winding. Seen from the outside, the house must appear, no matter how careful its interior planning, as though its walls were only arranged as they are in order to enclose the various areas, beds, ponds, or whatever one has laid out. Only then will there be no leftover little angles, and only then is the task of a harmonic unison of house and garden achieved. This interlocking of forms, this aesthetic evaluation of the opposing form, is one of the most important moments in the fine arts in general."

Peter Behrens

In "Mies in Berlin", p. 75

pintura. Regularmente encontramos no projeto cenográfico um ponto ótimo e sublime de visualização da cena, geralmente central[22], onde a fantasia e a ficção se confundem com a realidade. De forma similar, Schinkel encena a paisagem deste jardim e orienta o olhar para a sua área central a partir da varanda do quarto principal, que se afigura como o *theatron*[23] deste projeto. O pano de fundo desta cena é um muro, que envolve todo o jardim, ocultando do campo visual o anexo posterior e o seu acesso lateral. Esta massa anónima e discreta, criada pelo muro extenso, permite a enfatização do primeiro plano de ação: o *stibadium* e o jardim verdejante. Com este planeamento dramático da área exterior da habitação, o arquiteto valoriza a composição pitoresca da paisagem ao mesmo tempo que subtrai do conjunto os bastidores da cena, que são as áreas utilitárias da casa.

Na versão de 1830, o projeto foi alterado. A casa em si manteve-se inalterada, no entanto, de forma a reduzir o tamanho do lote, todo o arranjo paisagístico foi transformado, perdendo-se a profundidade do jardim e a estrutura semicircular que rematava a composição paisagística. Esta alteração fez com que o projeto se tornasse mais sensato e condizente com a realidade da nova metrópole, onde os lotes eram de facto pequenos e estreitos. Com esta alteração compreende-se, uma vez mais, a consciência e atenção que Schinkel tem e dedica à realidade do mundo em sua volta e às condicionantes reais da arquitetura.

22 A utilização da perspetiva centra linear na cenografia remonta à época de Grécia Clássica. Durante o renascimento, com a renovação do interesse na antiguidade a cenografia recuperou o ponto de fuga central e, posteriormento, a representação com dois pontos de fuga, fazendo uso dos princípios de Alberti para cenografia. In Bordwell, D. (1985). Narration in the fiction film. Madison: University of Wisconsin Press. p. 4-7

23 Na Grécia antiga o *Theatron*, cuja tradução literal é "espaço de visualização", era o local onde os espectadores se sentavam em semicírculo, no declive do terreno, à volta da *Skene*, o cenário onde o drama decorria.

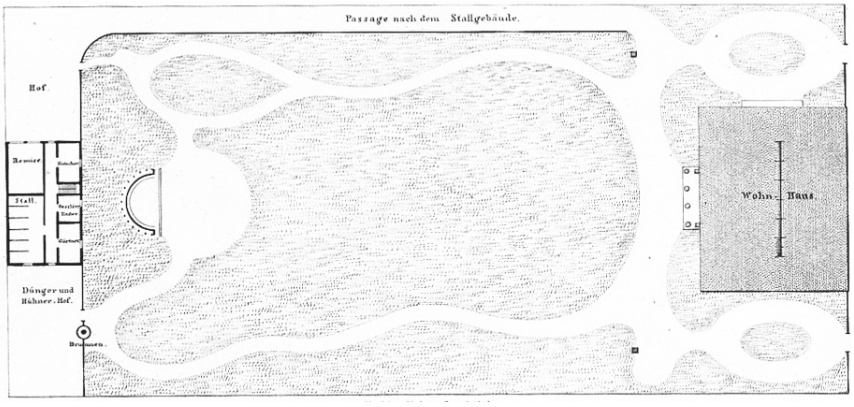


Fig 25. Implantação geral da Casa I, Karl Friedrich Schinkel, 1826



Fig 26. Alçado posterior da Casa Perls, Berlim-Zehlendorf, Alemanha, Mies van der Rohe, 1911-1912

Influenciado por Peter Behrens, para quem trabalhou no início da sua carreira, Mies desenvolve um interesse notável na obra Neoclássica de Karl Friedrich Schinkel, que se manifesta na Casa Perls (1911-1912), em Berlim-Zehlendorf. O primeiro esboço do edificado revela uma villa de estilo neo-Biedermeier, numa clara homenagem à visão arquitetónica depurada da época de Schinkel. O projeto final é caracterizado por uma volumetria de forte e de perfil austero, numa clara homenagem à linguagem estética utilizada por Schinkel no pavilhão de Charlottenburg. Como na Casa Riehl (1906-1907), a volumetria da Casa Perls e os espaços do seu jardim têm uma relação geométrica austera, com a casa a aproximar-se da rua, de forma a criar um jardim amplo e luminoso, numa atitude similar à de Schinkel na implantação da Casa I. Tal como o banco em êxedra colocado no em frente ao palácio de Charlottenhof, neste projeto Mies cria um stibadium exterior, que origina uma relação recíproca entre casa e jardim, na qual a êxedra ao mesmo tempo atrai o olhar do observador, que a vê a partir da casa, e atua como um palco de visualização da arquitetura da casa.

"In my opinion, a garden is as essential a part of a dwelling as a bathroom is, for only in the garden ... can we find a spiritually purifying union with nature. Only if we have grown together with this fragment of nature, only if we have been influenced by it even as it has been given form by our desires, will we rediscover the relationship to organic being that leads to inner harmony."

Mies van der Rohe

In "Mies in Berlin", p. 76



CASA II

Atmosferas Entre a Realidade e a Fantasia

SAMMLUNG ARCHITEKTONISCHER ENTWÜRFE | 1826

"Projeto para um edifício na cidade"

"Casa de habitação na cidade num lote de 88 pés de fachada de rua e 170 pés de profundidade entre propriedades vizinhas. A tarefa era dispor o edifício de modo a que o andar principal tivesse um apartamento confortável e amplo para o dono, enquanto os andares inferior e superior pudessem ser alugados com lucro. As escadas devem ser solidamente dispostas em divisões fechadas, para que os vários moradores possam trancar os seus apartamentos fora da escada. No andar inferior há divisões para dois elegantes armazéns com pequenos apartamentos associados. O piso superior deve ser atribuído a um inquilino após a disposição do piso intermédio, ou a dois inquilinos após a disposição do piso inferior. As salas posteriores recebem luz através de um pátio octogonal, que o edifício encerra, e de um pátio traseiro onde se realizam as atividades económicas. Além das passagens e corredores do edifício, também há comunicação em galerias livres em redor do pátio octogonal nos andares superiores. As plantas dos dois primeiros pisos da Folha 65 indica claramente esta disposição.

A Folha 64 mostra a fachada e uma vista em perspectiva do vestíbulo inferior, com a sua ornamentação. A pérgula do teto é pintada com cores frescas sobre um fundo azul forte e a treliça em amarelo dourado. Similarmente, as crianças com tapeçarias de flores por cima da porta de vidro são coloridas com um fundo azul. A arquitectura das paredes é mantida em pedra de cor clara, os painéis entre as pilastras são enquadrados por frisos com arabescos coloridos sobre um fundo castanho-avermelhado e as figuras flutuantes nos campos são pintadas com cores vivas num fundo branco. As laterais do vestíbulo imitam um tipo de mármore esverdeado. O chão é revestido a ladrilhos vidrados castanho-avermelhados escuro e amarelo claro."

Karl Friedrich Schinkel

"Entwurf za einem Stadt-Gebäude"

"Wohnhaus in der Stadt auf einem Platze von 88 Fufs Strafsenfronte, 170 Fufs Tiefe zwischen nachbarlichen Grundstücken. Die Aufgabe war, das Grundstück so anzulegen, dafs in dem Hauptgeschofs eine bequeme grofse Wohnung für den Besitzer liege, das untere und obere Geschofs vortheilhaff vermiethct werden könne. Die Treppen sollten in abgeschlossenen Räumen massiv angelegt werden, damit die verschiedenen Hausbewohner ihre ganzen Wohnungen aufserhalb der Treppe abschliefsen könnten. Im unteren Geschofs sind deshalb Räume für zwei elegante Waarenmagazine mit zugehörigen kleinen Wohnungen angelegt. Das oberste Geschofs ist für einen Miether nach der Einrichtung des Mittelgeschosses, oder für zwei Miether nach der Einrichtung des unteren Geschosses zu vertheilen. Die hinteren Zimmer empfangen ihr Licht von einem achteckigen Hofe, den das Gebäude umschliefst, und von einem Hinterhofe, auf welchem die ökonomischen Bedürfnisse eingerichtet sind. Aufser den Passagen und Corridoren im Gebäude ist auch noch Communication auf freien Gallerieen um den achteckigen Hof in die beiden oberen Geschosse gebracht. Die Grundrisse und der Durchschnitt auf Blatt 65. geben diese Einrichtungen deutlich an.

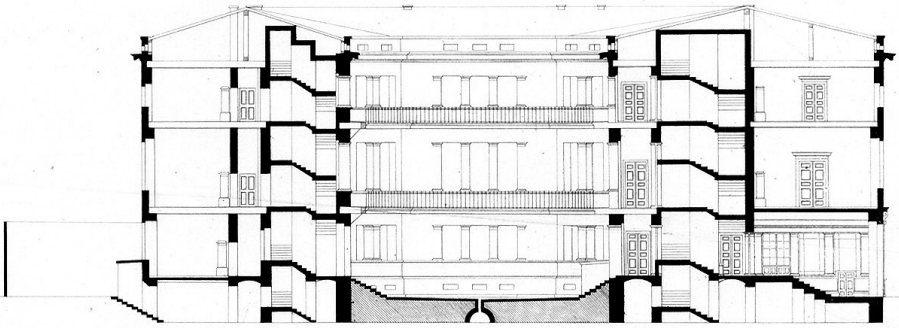
Blatt 64. zeigt die Façade und eine perspectivische Ansicht des unteren Vestibüls mit seinen Decorationen. Die Laube an der Decke ist auf kräftig blauem Grunde in frischen Farben gemalt, das Gitterwerk in Goldgelb. In gleicher Art sind die Kinder mit den Blumengehängen über der Glasthüre farbig auf blauem Grunde ausgeführt. Die Architektur der Wände ist in einer hellen Steinfarbe gehalten, die Füllungen zwischen den Pilastern sind von Friesen eingefafst, welche bunte Arabesken auf rothbraunem Grunde zeigen, die schwebenden Figuren in den Feldern sind in leuchtenden Farben auf weifsem Grunde gemalt. Die Seite des Vestibüls ahmt eine grünliche Marmorart nach. Der Fufsboden ist mit glasürten Fliesen von dunkel rothbrauner und lichtgelber Farbe ausgelegt."



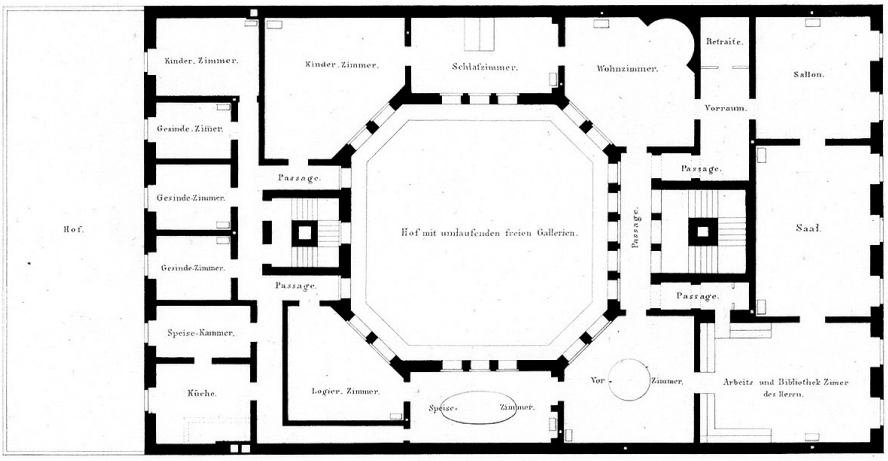
FAÇADE AN DER STRASSE.



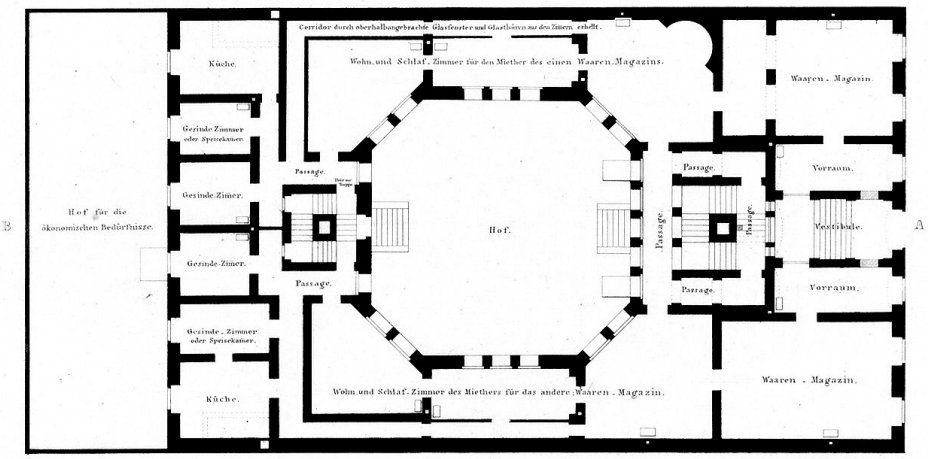
PERSPECTIVISCHE ANSICHT DES VESTIBULS.



DURCHSCHNITT NACH DER RICHTUNG A.B.



GRUNDRISS DES II^TEN GESCHOSSES.



GRUNDRISS DES I^TEN GESCHOSSES.



GRUNDLAGE DER PRAKTISCHEN BAUKUNST | 1834

"Wohnhause in der Stadt, bei welchem Von beiden Seiten kein Licht zulässig ist"

"Die aufgestellten Bedingungen, denen das Vorliegende Project genügen soll, sind folgende:

Das Wohnhaus soll auf einem, Von nachbarlichen Grundstücken begrenzten Banplatze Von 88 Fuß Straßenfront und 170 Fuß Tiefe so angelegt werden, daß in dem Hauptgeschoß eine bequeme große Wohnung für den Besitzer liege; das untere und obere Geschoß aber Vortheilhaft Vermiethet werden könne. Die Treppen sollen in abgeschlossenen Räumen massiV angelegt werden, damit die Verschiedenen Hausbewohner ihre ganzen Wohnungen außerhalb der Treppe Verschließen können.

Mit Rücksicht auf diese Bedingungen, sind im unteren Geschoß Näume für zwei elegante Waaren-Magazine nebst zugehörigenWohnungen angelegt. Das oberste Geschoß ist für einen Miether nach der Einrichtung des mittleren, oder für zwei ; Miether nach der Einrichtung des unteren Geschosses zu Vertheilen. Die Grundrisse auf Tafel XXXVI zeigen diese Eintheilung und die Bestimmung der einzelnen Räume, und es ist hierbei nur noch zu bemerken: daß die hinteren Zimmer ihr Licht von einem achteckigenHofe, den das Gebäude umschließt, und Von einem zweiten Hofe, worauf die ökonomischen Bedürfnisse eingerichtet sind, empfangen. Der Vordere Hofe ist deshalb achteckig angelegt worden, weil man nur dadurch im Stande ist, den in den Ecken des Hofes liegenden Zimmern Vollständiges Licht zu Verschafen, was bei gewöhnlichen Viereckigen Höer immer mit großen Schwierigkeiten Verbunden ist. Ohne die hier gewählte Anordnung des Hofes können die Zimmer in den Ecken, wenn nicht Von oben einfallendes Licht angenommen wird, nur zum Theil erleuchtet werden und müssen dann theilweise mehr oder minder dunkel bleiben.

Außer den Passagen und Corridoren im Innern des Gebäudes, ist auch noch communikation auf freien Gallerien um den

"Projeto para uma casa de habitação na cidade, na qual nenhuma luz é permitida de ambos os lados"

"As condições enunciadas, que o presente projeto deve satisfazer, são as seguintes:

A moradia deve ser implantada numa área delimitada por terrenos vizinhos, de 88 metros de frente de rua e 170 metros de profundidade, de modo que o piso principal tenha uma habitação grande e confortável para o proprietário e o piso inferior e superior possam ser alugados com lucro. As escadas devem ser construídas solidamente em divisões fechadas, para que os vários moradores da casa possam trancar seus apartamentos do lado de fora das escadas.

Relativamente a estas condições, o piso inferior dispõe de espaços para dois elegantes armazéns de mercadorias com apartamentos associados. O piso superior é para um inquilino após o arranjo do piso intermédio, ou para dois; locatário a ser distribuído após a instalação do piso inferior. As plantas da Folha XXXVI mostram esta divisão e a finalidade dos quartos individuais, devendo apenas notar-se aqui que os quartos das traseiras recebem a sua luz de um pátio octogonal, que encerra o edifício, e de um segundo pátio, sobre o qual necessidades económicas são organizadas. O pátio da frente foi disposto de forma octogonal porque esta é a única forma de fornecer às divisões nos cantos do pátio uma luz suficiente, que é sempre associada com grande dificuldade aos pátios quadrangulares comuns. Sem a disposição do pátio escolhida aqui, as divisões nos cantos só podem ser parcialmente iluminadas e continuariam parcialmente escuras, a não ser que a luz viesse de cima.

Além das passagens e corredores no interior do edifício, a comunicação também é possível através de galerias livres em redor do pátio octogonal em ambos os pisos superiores, cujas plantas (Folha XXXIV) e o corte (Folha XXVII) mostram claramente os detalhes.

A vista de alçado da fachada é mostrada na Folha XXXV, e os detalhes da porta da frente e janelas, em maior escala, na Folha XXXVI. O último painel também contém uma vista em perspetiva do vestíbulo inferior com as suas ornamentações.

O teto abobadado deste vestíbulo é uma pérgula sobre um fundo azul-celeste escuro "a", pintado com cores frescas, nomeadamente a treliça "b" em amarelo dourado, as faixas de frutos e folhas "c" em cores quentes e vivas. O segmento circular "d" tem um fundo azul, no qual os anjos com os festões são pintados em cores vivas. A base "e" imita um mármore cinza-esverdeado; as paredes são mantidas num tom claro, e as figuras flutuantes e as bordas dos campos são pintadas em cores vivas. O piso é revestido com azulejos de cor vermelho-acastanhado escuro e amarelo claro. Duas portas "k" estão presas à base das duas paredes laterais, que levam ao porão "z", enquanto as entradas para os depósitos de mercadorias são pelas portas "g"."

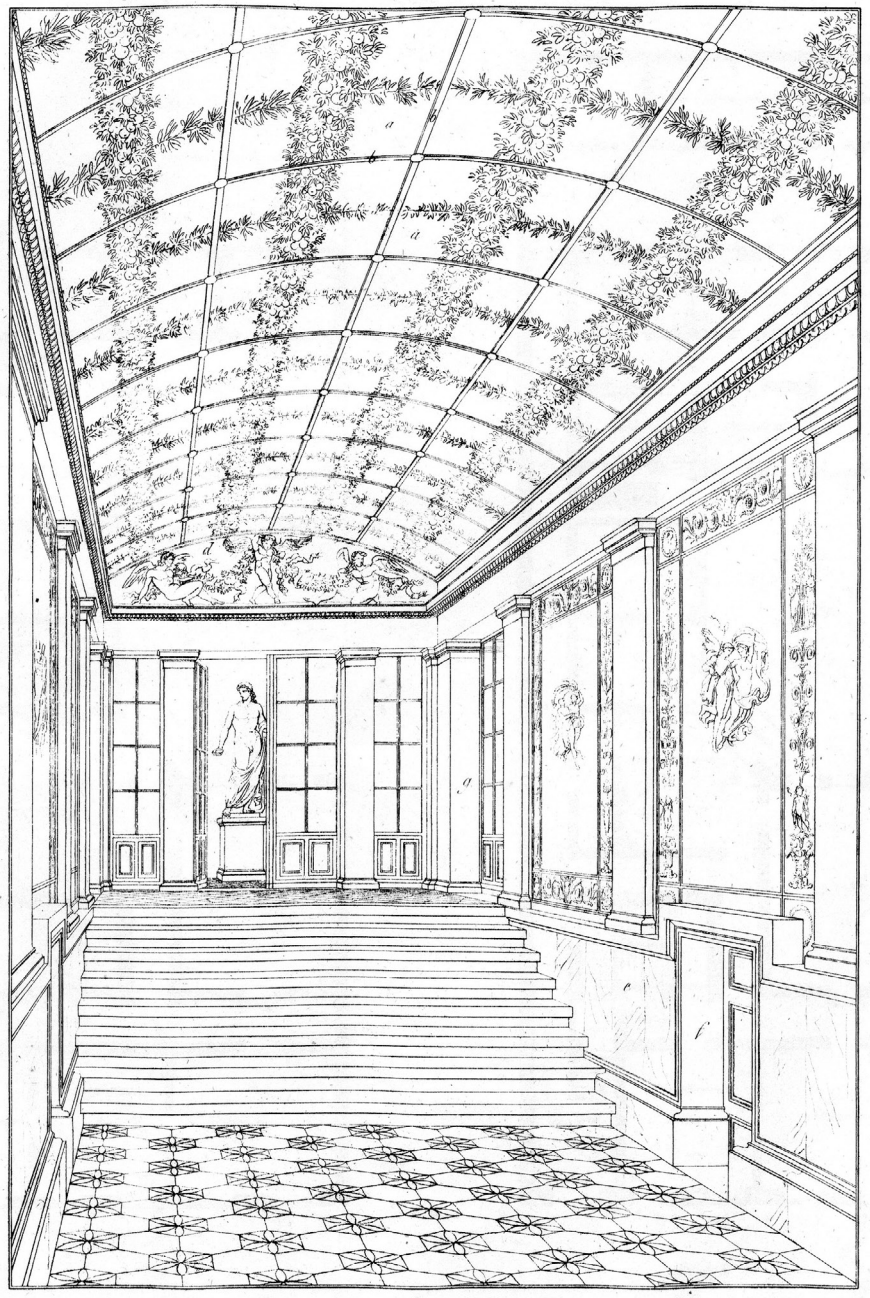
Karl Friedrich Schinkel

achteckigen Hof in beiden oberen Geschossen möglich, wovon die Grundrisse (Tafel XXXIV) und der Durchschnitt (Tafel XXXV) das Nähere deutlich einsehen lassen.

Die geometrische Ansicht der Façade ist auf Tafel XXXV, und die Details dek Hausthüre Und der Fenster nach einem größeren Maaßstabe auf Tafel XXXVI dargestellt. Die letztere Tafel enthält außerdem noch eine perspectivische Ansicht des unteren vestibüls mit seinen Dekorationem.

Die gewölbte Decke dieses Vestibüls ist laubenartig auf dunkel himmelblauen Grunde a, mit frischen Farben gemaltz und zwar das Gitterwerk b in goldgelben, die Frucht- und Laubbanden c in warmen, bunten Farben. Das Kreissegment d hat einen blauen Grund , auf welchem die Engel mit den Festons in lebendigen i Fakben gemalt sind. Der Sockel e ist einem grau-grünlichen Marmor nachgeahmtz die Wände sind in einem hellen Ton gehalten, und die schwebenden Figuren nebst den Einfassungen der Felder in bunten Farben gemalt. Der Fußboden ist mit glasirten Fliesen Von dunkel rothbrauner und lichtgelber Farbe ausgelegt. An den beiden langen Seitenwcinden sind im Sockel zwei Thüren k angebracht, welche nach dem Souterrain führenz wohingegen die Eingänge zu den Waaren-Magazinen durch die Thüren g Statt finden."

Fenster und Thüre im grösserem Maassstabe.

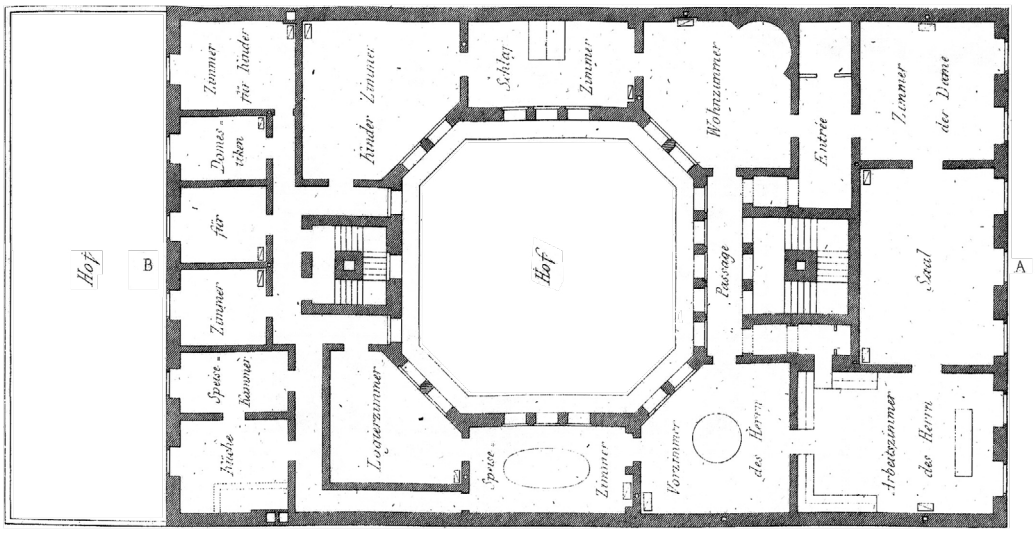


Perspectivische Ansicht des Vestibüls.

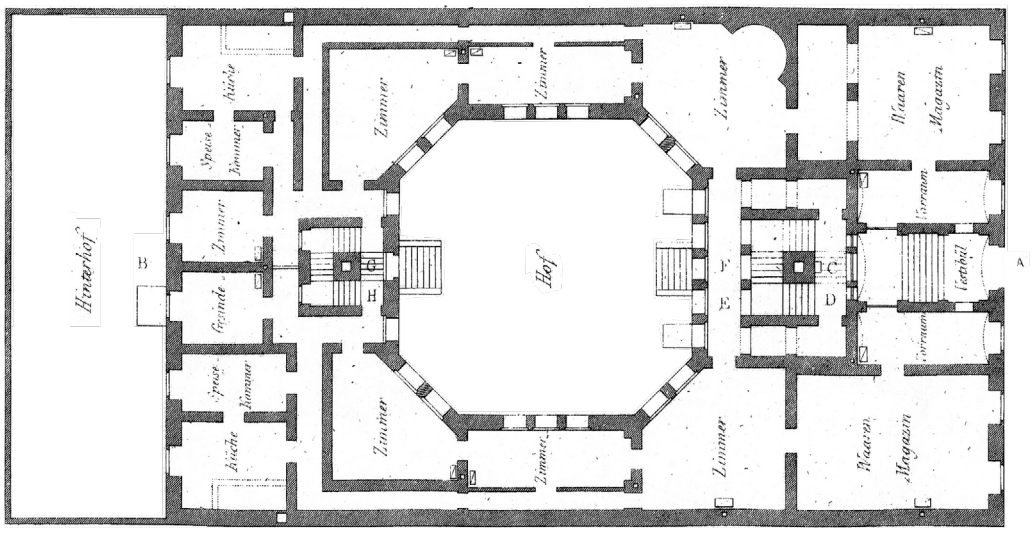
Schinkel inv.

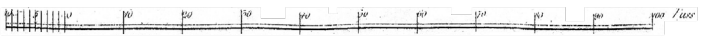
Tafel XXXIV.

Grundriss des zweiten Geschosses



Grundriss des ersten Geschosses

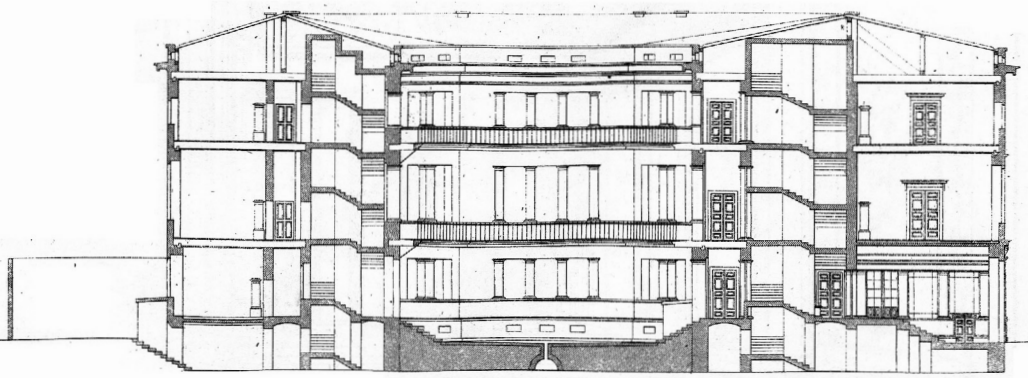




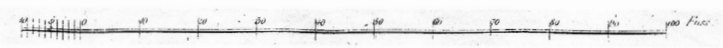
Schinkel inv.



Vordere Façade.



Durchschnitt nach A.C.D.E.F.G.H.B.



Schinkel inv.

A Casa II é um dos exemplos de casas citadinas que partilham paredes com os seus vizinhos, projetados por Schinkel em 1826. De todas as casas citadinas projetadas por Schinkel em redor de um pátio central, este é o exemplo que possuí uma estrutura mais complexa. O programa desta casa passa pela criação de um edifício multifamiliar, com o apartamento do dono no primeiro andar e pelo menos mais três apartamentos destinados ao arrendamento distribuídos pelos restantes pisos. A entrada é realizada por um amplo vestíbulo comum, a partir do qual se acede aos espaços de armazém e à escadaria principal.

Tal como em grande parte dos edifícios urbanos, existem desafios na iluminação e ventilação das divisões desta casa. Para solucionar este problema Schinkel projeta no centro da composição um pátio octogonal irregular, provocado pelo chanfro, a 45º, das diagonais de um quadrado. Com este artifício desdobra-se o número de paredes, capitalizando o número de divisões que possuem luz e ventilação natural. Nos andares superiores existe uma galeria exterior contínua em redor do pátio, que permite o usufruto do exterior a partir de cada apartamento, uma solução pouco comum em Berlim[24].

Schinkel organizou os espaços deste edificado de uma forma muito clara e racional, que maximiza a funcionalidade de acordo com o propósito de cada divisão. No andar inferior, aproveitando a proximidade com o espaço público, foram inseridos dois espaços de armazém ou trabalho, associados a dois pequenos apartamentos para os seus inquilinos. Uma vez que pátio é um espaço comum que pressupõem o seu atravessamento, a privacidade dos apartamentos inferiores é assegurada com a sua elevação em relação à cota exterior. No caso dos apartamentos superiores, a privacidade é garantida através da construção de escadarias independentes. Tal como noutros exemplos, há uma duplicação das circulações verticais, que evita que funcionários e proprietários se cruzem no seu quotidiano[25]. O arquiteto teve ainda em conta a utilidade de cada divisão no seu projeto, colocando os espaços sociais, de caráter mais público, virados para a rua enquanto as divisões mais privadas, como quartos de dormir e de hóspedes, se distribuem em redor do pátio. Na Casa II, tal como noutros projetos, torna-se evidente a atenção do arquiteto aos aspetos práticos e funcionais do projeto de habitação.

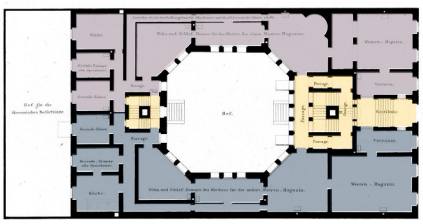


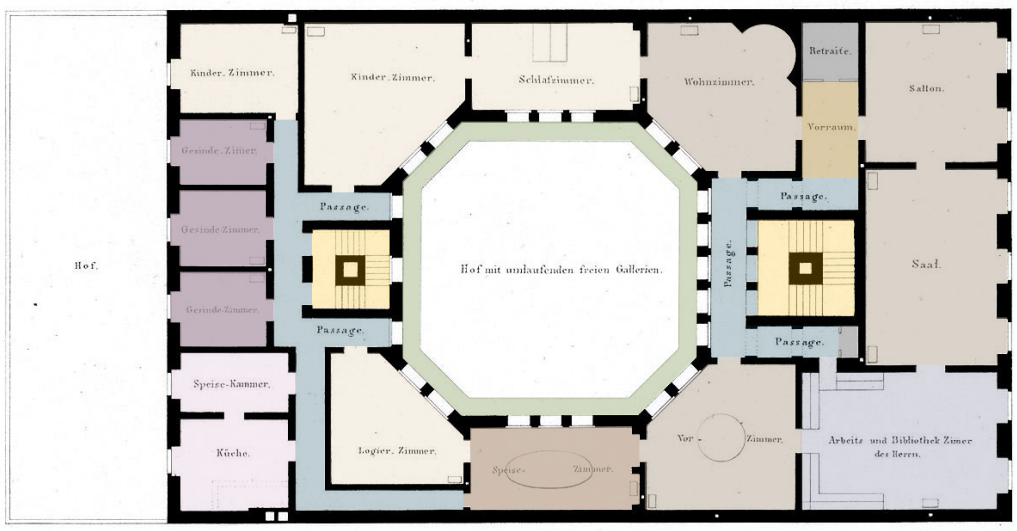
Fig 27. Divisão entre espaços comuns (amarelo) e privados de casa apartamento do rés-do-chão (roxo e azul)

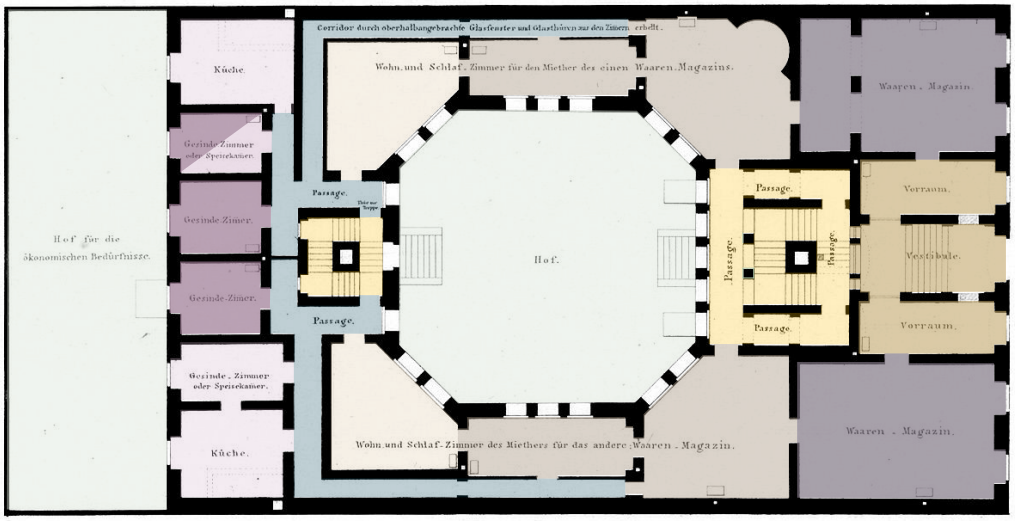
A casa é desenhada no alinhamento da rua, permitindo a colocação de um quintal nas traseiras, acessível a partir da cave, que permite a iluminação e ventilação natural das divisões destinados a usos domésticos, como as cozinhas. Com a introdução de um pátio central, de cantos chanfrados, o arquiteto consegue contrariar a tendência de núcleos muito escuros, típicos da habitação citadina.

Na Casa IV e na Feilnerhaus também encontramos esta solução de pátio chanfrado. Este tipo de dispositivo foi amplamente adotado por Schinkel nos seus projetos para edifícios residenciais urbanos de lotes estreitos, acabando por ser adotado por outros arquitetos. Com isto originou-se o chamado "Quarto Berlinense" (Berlinzimmer), típico dos apartamentos do século XIX de Berlim.

24 Lejeune, J.-F. (210-2011). Schinkel's Entwürfe zu städtischen Wohngebäuden: Living all'antica in the new burgeois city. The Classicist, 9. p. 17-19

25 A estruturação interior da planta deste exemplo habitacional, com a duplicação dos sistemas de acesso verticais, permite uma grande flexibilidade de usos e de configurações, possibilitando que sejam criados até quatro apartamentos em cada piso.





Área de circulação comum
Área de circulação privada
Entrada
Área exterior comum
Varanda privada
Espaços de receção
Quartos
Sala de Jantar
Biblioteca e Escritório
Cozinha e Despensa
Quarto dos funcionários
Arrumos
Espaço Comércial | Armazém

Fig 28. Distribuição programática da Casa IV

De composição simétrica, a fachada principal da Casa II divide-se em dois estratos, com a entrada localizada ao centro. O alçado, de linguagem neoclássica, mantém a utilização do *piano nobile*, que exterioriza para o espaço urbano a hierarquia de poderes que decorrem no interior do edifício. No entanto, a hierarquização desta casa é menos manifesta, uma vez que também é dado um elevado nível de atenção ao desenho do rés-do-chão, onde as janelas são pontuadas por painéis decorativos. A utilização de tijolos de diferentes tamanhos e a variedade de detalhes introduzidos na fachada concede uma maior riqueza e diversidade ao seu desenho, evidente no contraste entre a parte de baixo maciça e intricada e os andares superiores de desenho delicado e depurado. No pátio, de linguagem despojada e serena, Schinkel coloca uma grande ênfase nas linhas de composição horizontais, criadas pelas bandas das galerias que circundam este espaço. A linguagem empregada no pátio relembra a estética da arquitetura greco-romana, através da sua fachada pontuada por pilastras entre cada vão, que conferem ao pátio uma cadência clássica. Com esta solução Schinkel desenvolveu uma maior abstração do vão individual, permitindo que o espaço seja compreendido na sua globalidade de forma fluída.

Schinkel faz acompanhar o projeto por uma descrição e uma representação muito precisa e realista do átrio de entrada, no qual é representada uma pérgula com flores no teto. Com a introdução do elemento pictórico vegetalista, o arquiteto transporta a atmosfera de um jardim exterior para o interior de um prédio de habitação no centro da cidade. Esta pérgula pintada no teto do átrio apela ao espírito imaginativo do observador, que se vê transportado para uma paisagem *malerische* fabricada pela visão do arquiteto. Caracterizado pela sua ornamentação colorida, este átrio demonstra uma abordagem pictórica alegre e primaveril ao espaço arquitetónico, que diverge da imagem sóbria e contida que muitas vezes atribuímos à arquitetura do passado.

A utilização da policromia na arquitetura remonta às culturas da antiguidade, nomeadamente a grega, a romana e a egípcia, que utilizavam vastamente a cor para revestir a sua arquitetura. No século XVIII, durante a redescoberta da antiguidade, Johann Winckelmann apresentou a arquitetura grega como uma massa branca, desprovida de cor, como se tratasse de um objeto no limite da escultura[26]. Mais tarde, durante o século XIX, através de Semper e de Hittorf desmistificou-se o aspeto branco e

O alçado do pátio é representado como sendo em reboco liso, que contribui para o aspeto depurado deste espaço exterior. Não nos é facultado o alçado posterior, evidênciando uma maior atenção nas áreas utilizadas e observadas pelos proprietários. A materialidade é também utilizada de uma forma hierarquizada nos projetos do Schinkel, de acordo com a visibilidade do espaço em questão.

Também a arquitetura da Grécia Antiga e Egípcia faziam muito uso da representação pictórica e da cor como parte integrante da arquitetura. No entanto, e como acontece com a maioria da anrquitetura antiga, os monumentos e esdifícios chegaram aos nossos dias reduzidos à sua estrutura e essencialidade, completamente despojados e destituída de subtilezas cromáticas.

"El color tiene poco que compartir con nuestra consideración de la belleza, porque la esencia de la belleza no consiste en el color sino en la forma."

Johann Winckelmann
in "La Caja Mágica. Corpo e escena", p. 74

26 Quesada, F. (2005). La Caja Mágica. Corpo e escena. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. p. 73



Fig 29. Projeto de decoração do vestíbulo do Schloss Charlottenhof, Potsdam, Alemanha, Karl Friedrich Schinkel, 1872

"Architecture is the masterly, correct and magnificent play of masses brought together in light."

Le Corbusier

in "Towards a New Architecture", p. 29

puro da arquitetura grega[27]. Nesta época, a utilização da policromia na Grécia antiga começou a ser compreendida no seu papel de revestimento decorativo e simbólico da sua arquitetura e monumentos. Nas obras de Schinkel, nomeadamente na Casa II, a policromia é amplamente utilizada, demonstrando uma visão pouco abstrata da arquitetura que incrementa a complexidade e o nível de aprofundamento do projeto arquitetónico. Apesar de existir uma tradição de introdução da cor na arquitetura, o caráter evolutivo da disciplina em direção à abstração plena, levou a uma utilização cada vez menos decorativa da cor e, posteriormente, à sua diminuta introdução e experimentação no projeto arquitetónico. Tal como Winckelmann, o arquiteto moderno procura a beleza arquitetónica nas formas e volumes, sendo apenas as propriedades da matéria a introduzir a policromia na arquitetura.

A relação com a tradição arquitetónica continua com a introdução da pintura mural no teto do vestíbulo de entrada, com a introdução de elementos pictóricos. Tal como nesta casa, onde Schinkel apela ao poder imaginativo do observador com a pintura de uma pérgula no teto do átrio de entrada, na arquitetura romana clássica a pintura mural era frequentemente introduzida de forma a sugerir uma existência de um mundo ficcionado. A parede anulada e tornada transparente revelava uma mundo imaginário, que ampliava a amplitude do espaço real. Nestas representações da antiguidade, tal como na Casa II, eram recorrentemente representados motivos naturais, como paisagens e jardins, pórticos e caminhos, que representavam uma fuga do Homem para o mundo natural[28]. Também durante o Biedermeier o Homem burguês procurou um refúgio da vida citadina fatigante no contacto com a natureza. Neste vestíbulo, a noção de *trompe-l'oeil* é ampliada pela introdução de um teto abobadado, cuja diminuição de arestas dilata o espaço, incrementando a noção de tridimensionalidade do céu imaginário e da pérgula vegetal.

A versão apresentada no *Grundlage der praktischen Baukunst* não possui alterações ao desenho da casa. No entanto, é acrescentado um desenho pormenorizado da entrada do edifício e é explicitada a organização do vestíbulo da entrada principal e a sua ornamentação.

No seu tratado de arquitetura, Vitrúvio manifestou uma posição desfavorável ao excesso de imaginação que caracterizava algumas casas romanas. O arquiteto romano critica a utilização do surrealismo e do escapismo nas representações murais, que se afastam de um conceito inteligível de natureza, que é disciplinado pela razão na qual o classicismo encontrou a sua inspiração[i].

"But those subjects which used to take reality for their model are discredited by today's moral decadence. For one paints monsters on the walls rather than pictures of definite objects; in place of columns, there are fluted reeds with coiled leaves and volutes; instead of pediments, some species of little pavilions; and one finds even cande- labras which bear the images of little buildings, on the pediments of which there are light flowers having tendrils for roots, where, contrary to all good sense, figures perch; there are also some shafts terminating in half-figures, some of which have the heads of men and others of beasts. None of this exists, it will never exist and has never existed."

Vitrúvio

in "De architectura"
Livro 5, Capítulo 7

27 Ibidem. p. 73
28 Charles-Picard, G. (1970). Roman painting. Londres: Elek. p. 50, 98

i Charles-Picard, G. (1970). Roman painting. Londres: Elek.

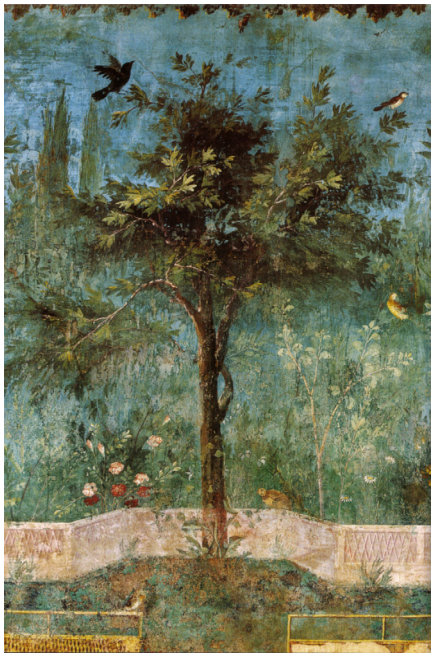




Fig 30. Pormenor dos murais ornamentais da Villa Lívia, Prima Porta, Roma

Fig 31. Pormenor dos murais ornamentais da Villa Lívia, Prima Porta, Roma

"Ludius, who lived in the time of the late Emperor Augustus, must not be allowed to pass without some notice; for he was the first to introduce the fashion of covering the walls of our houses with most pleasing landscapes, representing villas, porticos, ornamental gardening, woods, groves, hills, fishponds, canals, rivers, seashores, and anything else one could desire; varied with figures of persons walking, sailing, or proceeding to their villas on asses or in carriages."

Plínio, o Velho, In História Natural, p. 72

Localizada em Prima Porta, perto de Roma, a Villa Lívia revela-nos o esplendor da pintura mural romana. A villa, que pertencia a Livia Drusilla, esposa do imperado Augusto, foi redescoberta durante o século XIX, altura em que foram realizadas uma série de descobertas artísticas relevantes neste edificado. Na zona poente do edificado encontrava-se uma sala de jantar subterrânea, o *triclinium*, cujas paredes desprovidas de vãos se encontravam completamente cobertas com motivos de um jardim fictício, numa representação ampla da paisagem.

A extraordinária pintura do jardim, documenta um tipo de pintura típica do Segundo Estilo da pintura de Pompeia, representando um paraíso imaginário, pontuado por uma série de espécies botânicas raras. Para o observador é criada a ilusão de que o espaço onde se encontra está rodeado por um percurso, marcado no primeiro plano da imagem por uma cerca vermelha. Ritmadamente, a paisagem vai sendo pontuada por exedras, que no seu centro possuem diferentes espécies arbóreas. Na parte superior da imagem é criada a ilusão de uma gruta, que leva o observador a sentir-se no interior de um espaço, a observar a paisagem exterior.

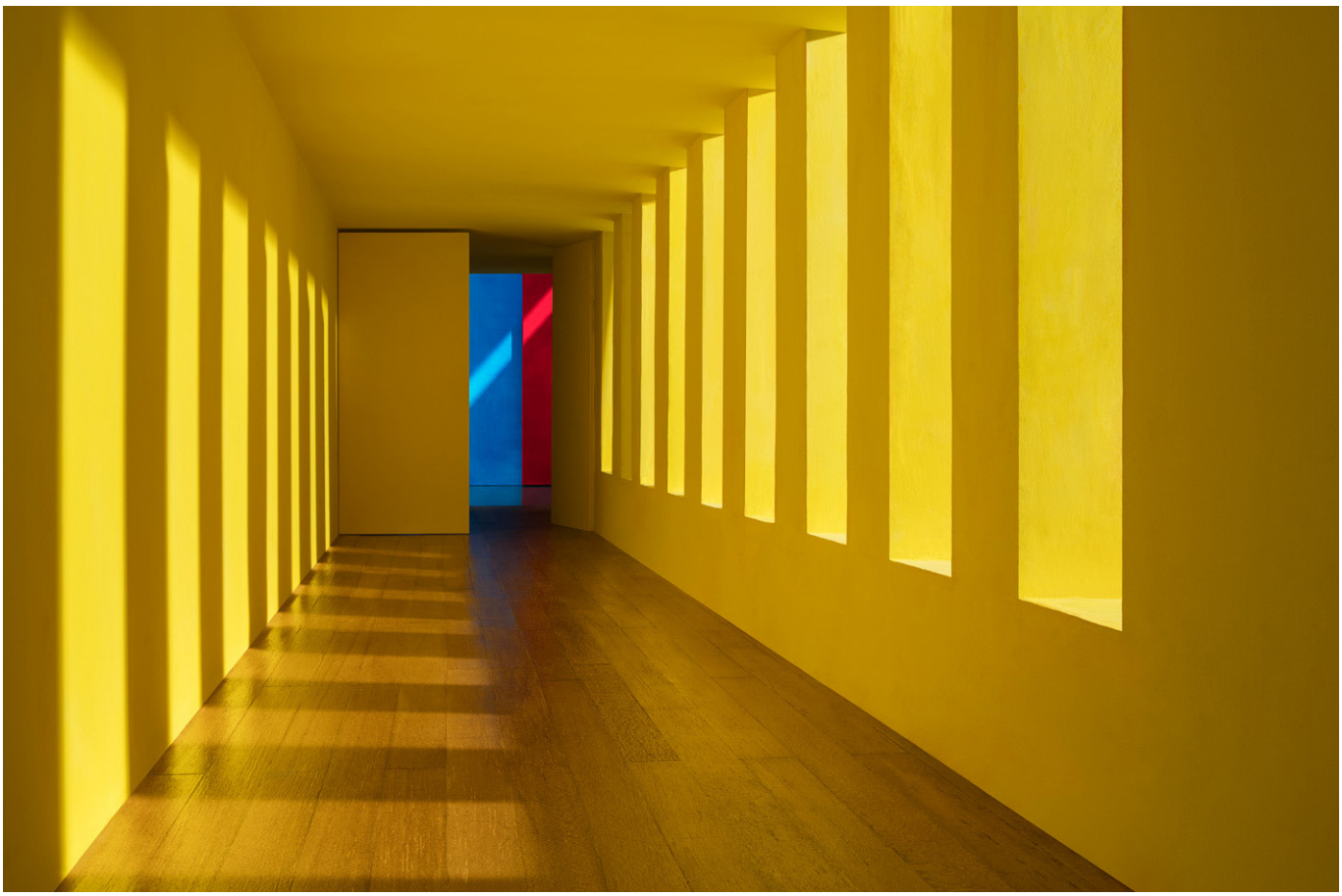


Fig 32. Casa Gilardi, Cidade do México, Luis Barragán, 1975-1977

Durante o século XX, a utilização da cor e da policromia na arquitetura manteve-se, apesar de ter adquirido um caráter crescentemente abstrato, tal como é possível observar em movimentos como o De Stilj, na Casa Müller de Adolf Loos, no Sanatório de Paimio de Alvar Aalto, ou na Casa Gilardi de Luis Barragán.

Na obra de Barragán, o uso da cor tornou-se um dos elementos definidores da sua arquitetura, apesar de no início da sua carreira a sua utilização estar reservada a pequenos apontamentos como balaustradas, mobília e janelas. A paisagem da arquitetura de Barragán é definida pelo seu uso de luz, sombra, cor e textura, muito influenciado pela cultura popular e tradicional mexicana. Nas obras deste arquiteto, é evidente a sua preferência pela utilização destes elementos de forma a enfatizar as qualidades volumétricas e plásticas dos seus projetos. Aqui a cor já não é uma forma de ornamento, preenche planos arquitetónicos de forma a para criar diferentes ambiências e sensações. Na obra de Barragán a policromia cria uma metamorfose dos espaços e medeia a transição entre cada atmosfera.

"Não apetece falar; e tudo é único, mas nunca absorvente. A luz favorece o repouso, ou o êxtase. E a cor? Acompanha o variável estado da Alma. Nunca é definitiva. Para uma segunda espontaniedade - a espontaniedade que oculta um eu carregado de acenos, próximos e longíquos (as fotografias reproduzem cores vivas e puras; encontramos essas cores em qualquer rua da Cidade do México, ou de uma ruína Maia; mas da visita à casa Barragán - a cor que recordo é a do oiro)."

Álvaro Siza Vieira, In "Textos 01"



CASA III

Adequar a Casa Romana à Habitação Burguesa

SAMMLUNG ARCHITEKTONISCHER ENTWÜRFE | 1826

"Projeto para um edifício na cidade"

"Nas grandes cidades há muitas vezes problemas de habitação, como o resolvido nas Folhas 67 e 68, onde a constrição do lote e a escuridão causada por edifícios vizinhos muito altos, causam muitas dificuldades para o arquiteto, que pretende construir pisos de habitação agradáveis, e obrigam-no a tomar medidas que se devem desviar das habituais. O lote de construção do presente plano é em Berlim, numa rua com 100 pés de comprimento e 104 e 1/2 pés de profundidade; e é estreitamente limitado em três lados por edifícios vizinhos muito altos. Se aqui se assumisse um pátio traseiro na construção do edifício residencial, o resultado seria uma habitação sombria e desagradável, porque este pátio, que teria de dar luz aos quartos e salas traseiras, teria em si muito pouca iluminação, e seria muito sombrio entre as empenas de 50 a 60 pés de altura dos edifícios vizinhos, que estão virados para o local de construção com superfícies de parede muito irregulares. O edifício aqui representado pretendia ser uma habitação completa para uma família rica, dividida em três andares, mas o andar inferior também devia ser tornado rentável através da adição de armazéns, e ao conjunto devia ser dado um carácter o mais agradável possível.

Nestas condições, o edifício foi colocado em três lados em torno de um pátio, que se abre para a rua, e assim ganha a luz deste lado, que apresenta toda a largura da rua. No entanto, a frente de rua não podia ser totalmente dispensada, uma vez que se pretende a instalação de armazéns de mercadorias, pelo que o piso inferior foi realizado virado para a rua; mas forma uma varanda, adornada com uma pérgula e plantas em grandes vasos, e que liga as duas alas laterais do edifício no piso intermédio viradas para a rua. O pátio é cercado por esta disposição

"Entwurf za einem Stadt-Gebäude"

"In grofsen Städten finden sich häufig Aufgaben für Wohnhäuser, wie die auf Blatt 67. und 68. gelöste, wo die Beengung des Bauplatzes und die durch sehr hohe nachbarliche Gebäude auf demselben erzeugte Dunkelheit dem Architekten, wenn er freundliche Wohnungen bauen will, viele Schwierigkeiten in den Weg legt, und zu Anordnungen zwingt, welche von den gewöhnlichen durchaus abweichen müssen. Der Bauplatz des vorliegenden Planes ist. in Berlin an einer Strafse, 100 Fufs lang, und hat die Tiefe von 104,i Fufs; er ist an drei Seiten von sehr hohen nachbarlichen Gebäuden eng begrenzt. Wollte man bei der Anlage eines Wohnhauses hier einen hinteren Hof annehmen, so entstände eine düstere unangenehme Wohnung, weil dieser Hof, der den hinteren Zimmern und Ftäumen das Licht geben mufs, selbst zu wenig Licht hat, und zwischen den 50 bis 60 Fufs hohen Fiück- und Giebelseiten der nachbarlichen Gebäude, die dem Bauplatze ganz rohe Wandflächen zukehren, sehr unheimlich sein würde. Bei dem hier dargestellten Gebäude ward eine vollständige Wohnung für eine reiche Familie verlangt, die in drei Geschosse vertheilt würde, jedoch sollte das untere Geschofs auch durch Anlegung von Waarenmagazinen einträglich gemacht, und dem Ganzen ein möglichst freundlicher Charakter gegeben werden.

Unter diesen Bedingungen vrurde das Gebäude an drei Seiten um einen Hof gelegt, der gegen die Strafse hin ofTen ist, und also von dieser Seite das Licht, welches die ganze Strafsenbreite darbietet, für sich gewinnt. Für die zweckmäfsige Anlage der Waarenlager konnte indefs die Fronte an der Strafse nicht entbehrt werden, und so wurde das untere Geschofs an der Strafse durchgeführt; es bildet aber einen Altan, der durch eine Weinlaube und durch Gewächse in grofsen Vasen verziert ist, und welcher die beiden an die Strafse heraustretenden Seitenflügel des Gebäudes im mittleren Geschofs verbindet. Der Hof ist durch diese Anordnung unterhalb rings umschlossen und mit einer Säulenlaube umgeben, so dafs er dem Eintretenden als eine Vorhalle, wie

das alte Atrium, dienen kann. In der Mitte mit einem springenden Brunnen, zwischen den Säulen mit Vasen und Blumen, an den Wänden mit aufgestellten, nach schönen Antiken gearbeiteten Hermen verziert, sollte diese Vorhalle das Freundlich -Einladende erhalten, welches der Anlage besonders gewünscht wurde. Die perspectivische Ansicht des Hofes und die des ganzen Gebäudes, von der Strafse gesehen, auf Blatt 67. zeigen, wie weit dies hier geglückt ist.

Die drei Grundrisse auf Blatt 68. und die daneben stehenden Durchschnitte zeigen, wie das untere Geschofs aufser den Waarenlagern für die ökonomischen Bedürfnisse des Hauses, das mittlere Geschofs für die -Wohn- und Gesellschaftszimmer, das obere für Schlafzimmer, Kinderwohnungen und Arbeitszimmer verwendet ist.

Die doppelarmige Haupttreppe, welche nur ins Mittelgeschofs führt, liegt längs der letzten Grenzwand des Hauses, und erhält ihr Licht von Fenstern im Dache; der Raum der beiden Entrees im Mittelgeschofs geht gleichfalls, wie der Treppenraum, bis zum Dache, und erhält von dort die Beleuchtung. Die Communication um die oberen Zimmer wird durch eine Gallerie erreicht, welche in den hohen Räumen der Treppe und der Entrees angebracht ist. Die Zimmer des Mittelgeschosses haben auf dem, den Hof umgebenden Altan einen Blumengarten vor den Fenstern. Durch die kupfernen Röhren aaa... wird das Dachwasser in gemauerte Kanäle unter dem Hause herabgeführt. Die Röhren bb sind für die auf dem Dachboden angebrachten Reservoirs angelegt, die den Springbrunnen versorgen. Die Reservoirs werden theils durch Regenwasser, theils durch Pumpwerke, welche im Keller angebracht sind, gefüllt."

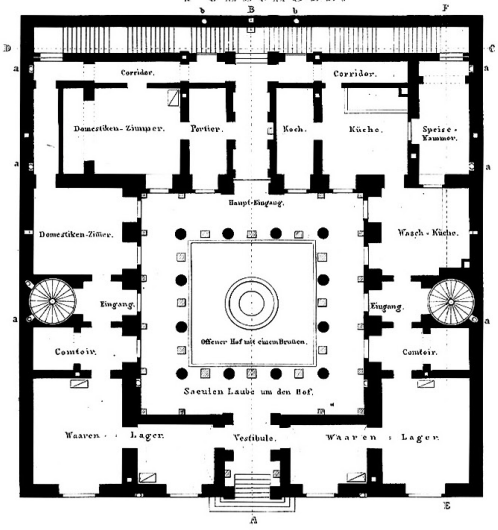
no piso inferior, e é cercado por um pórtico colunado, para que possa servir de vestíbulo para os que entram, como o antigo átrio, para quem entra. No centro existe uma fonte, entre as colunas com vasos e flores, nas paredes decoradas com plantas como belas antiguidades, este vestíbulo destinava-se a ser amigável e convidativo, o que era particularmente desejado para o conjunto. A vista em perspetiva do pátio e de todo o edifício visto da rua na Folha 67 mostra até que ponto isso aconteceu.

As três plantas da Folha 68 e os cortes adjacentes mostram como o piso inferior é utilizado para as necessidades económicas da casa, para além dos armazéns, e o piso intermédio para as salas de estar e sociais e o piso superior para os quartos, quartos infantis e salas de estudo.

A escadaria principal dupla, que conduz apenas ao piso intermédio, situa-se ao longo da última parede de limite da casa e recebe a sua luz das claraboias do telhado; o espaço das duas entradas do piso intermédio, como o vão da escada, eleva-se até ao telhado e daí recebe a sua iluminação. A comunicação entre os quartos superiores é feita através de uma galeria, que se instala nos espaços altos das escadas e das entradas. Os quartos do andar intermediário têm um jardim de flores em frente às janelas da varanda que circunda o pátio. Através dos tubos de cobre "aaa" a água do telhado é conduzida para canais de tijolos por baixo da casa. Os tubos "bb" são dispostos para os reservatórios montados no sótão que abastecem a fonte. Os reservatórios são parcialmente preenchidos com água da chuva e parcialmente por estações de bombeamento instaladas na cave."

Karl Friedrich Schinkel

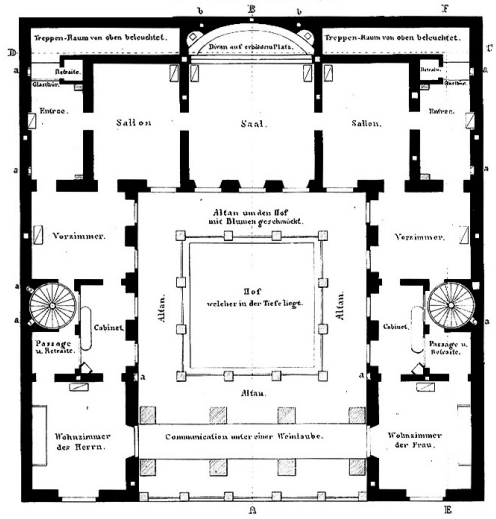
I GESCHOSS.





FAÇADE AN DER STRASSE.

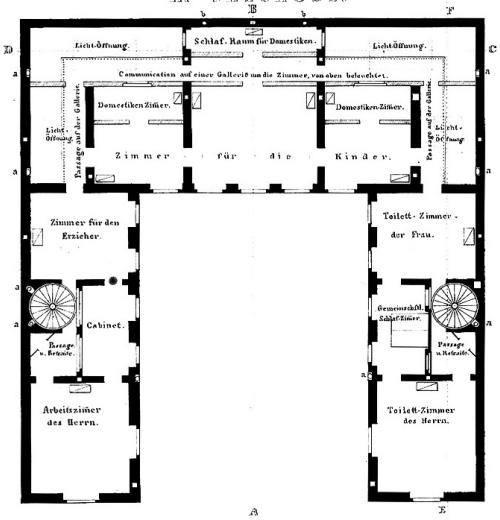
II GESCHOSS.

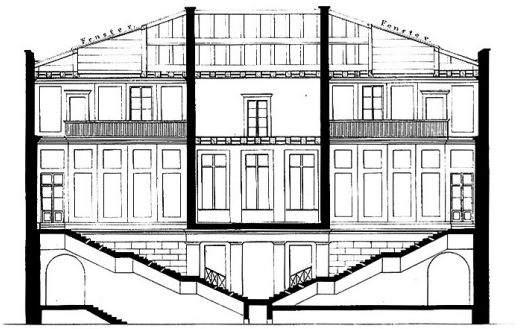




DURCHSCHNITT NACH A B.

III GESCHOSS.



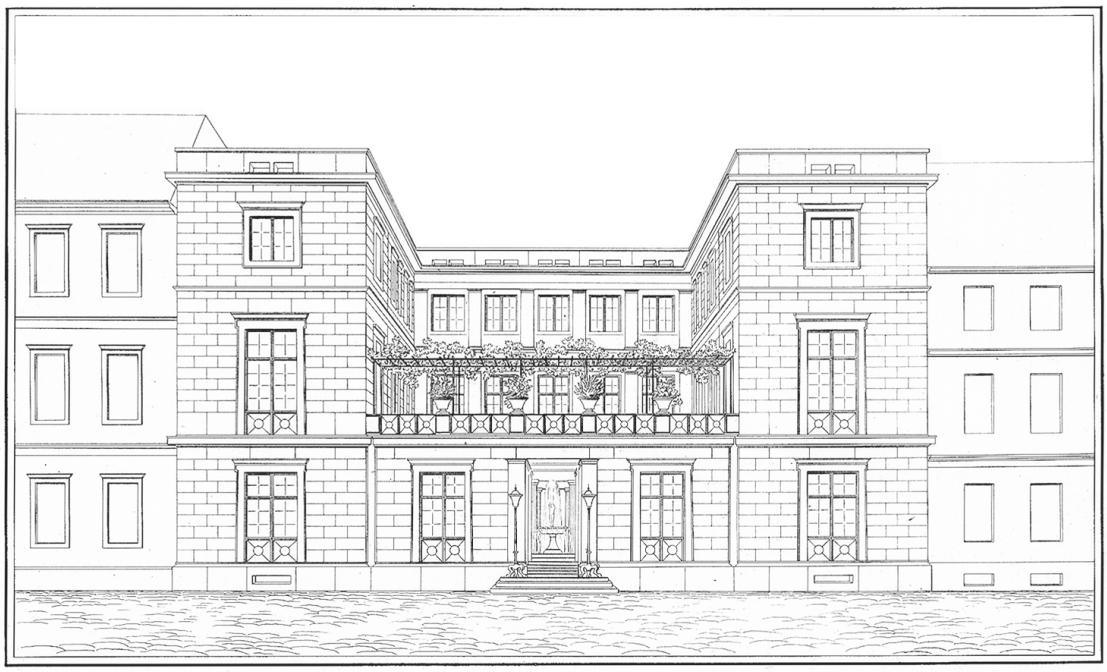


DURCHSCHNITT NACH C D.



DURCHSCHNITT NACH E F.





PERSPECTIVISCHE ANSICHT DES HAUSES VON DER STRASSE.



PERSPECTIVISCHE ANSICHT DES MIT EINER SÆULENLAUBE UMGEBENEN HOFS.

GRUNDLAGE DER PRAKTISCHEN BAUKUNST | 1834

"Projecto para uma habitação urbana com um pátio e sem luz a ser obtida de três lados"

"Num local de 100 pés de fachada e 105 pés de profundidade, estreitamente delimitado em três lados por edifícios vizinhos muito altos, será construída uma casa de três andares, que contém uma habitação completa para uma família rica. O andar inferior deve ser lucrativo, através da adição de armazéns, e ao conjunto deve ser dado um carácter o mais agradável possível.

Nestas condições, o edifício foi colocado à volta de um pátio em três lados, aberto em direção à rua, ganhando a luz deste lado, que apresenta toda a largura da rua. No entanto, a frente da rua não podia ser completamente dispensada, uma vez que se pretende a instalação de armazéns, e assim o andar inferior foi realizado virado para a rua; no entanto, forma uma pérgula, que é decorada por uma videira e por plantas em grandes vasos, que liga as duas alas laterais do edifício, que se projetam para a rua no andar do meio.

O pátio é encerrado por este arranjo e rodeado por um pórtico, de modo a poder servir de vestíbulo para os que entram. Decorado no meio com uma fonte, entre as colunas com vasos de flores, e nas paredes com plantas maravilhosos, este vestíbulo destinava-se a ser acolhedor e convidativo, o que era particularmente desejado para o conjunto.

A Folha XL contém as plantas deste edifício;

A Folha XLI contém a axonometria fachada frontal juntamente com os cortes;

A Folha XLII contém as vistas perspéticas da casa e do pátio em particular.

A escada principal dupla, que conduz apenas ao andar intermédio, encontra-se ao longo da parede traseira da casa e recebe a sua luz das claraboias no telhado. O espaço das duas entradas no andar do meio, tal como a escadaria, estende-se até ao telhado e recebe a sua luz a partir daí.

A comunicação em redor das salas do último piso é conseguida por uma galeria, que é instalada na parte superior da escadaria e das entradas. Os quartos no andar do meio têm um jardim de flores em frente às janelas na varanda que rodeia o pátio.

"Entwurf zu einem siädtischen Wohnhause mit einem Vorhofe, und wobei Von drei Seiten kein Licht zu erlangen ist"

"Auf einem Bauplatze Von 100 Fuß Straßenfront und 105 Fuß Tiefe, der an drei Seiten Von sehr hohen nachbarlichen Gebäuden eng begränzt ist, soll ein dreisiöckiges Haus errichtet werden , welches eine vollständige Wohnung für eine reiche Familie enthält. Das untere Geschoß wünscht man durch Anlegung von WaarenMagazinen einträglicher zu machen, und dabei soll das Ganze einen möglichst freundlichen Character erhalten.

Unter diesen Bedingungen wurde das Gebäude an drei Seiten um einen Hof gelegt, der gegen die Straße hin offen ist, und also Von dieser Seite das Licht, welches die ganze Straßenbreite darbietet, für sich gewinnt. Jndeß konnte für die zweckmäßige Anlage der Waarenlager die Front an der Straße nicht ganz entbehrt werden, und so wurde das untere Geschoß an der Straße durchgeführt; es bildet aber einen Alton, der durch eine Weinlaube und durch Gewächse in großen Vasen Verziert ist, und welcher die beiden an die Straße heraustretenden Seitenflügel des Gebäudes im mittleren Geschosse Verbindet.

Der Hof ist durch diese Anordnung rings umschlossen und mit einer Säulen- laube umgeben, so daß er dem Eintretenden als eine Vorhalle dienen kann. In der Mitte mit einem Springbrunnen, zwischen den Säulen mit Blumentöpfen, cm den Wänden mit aufgestellten schön gearbeiteten Hermen Verziert, sollte diese Vorhalle das freundlich Einladende erhalten, welches der Anlage besonders gewünscht wurde.

Tafel XL enthält von diesem Gebäude die Grundrissez;

Tafel XLI den geometrischen Aufriß der Vorderen Fagade nebst Durchschnitte;

Tafel XLII sdie perspectioifchen Ansichten des Hauses und des Vorhofes insbesondere.

Die doppelarmige Haupttreppe, welche nur ins Mittelgeschoß führt, liegt längs der hinteren Grenzwand des Hauses, und erhält ihr Licht Von Fenstern im Dache. Der Raum der beiden Entrees im Mittelgeschoß geht

gleichfalls wie. der Treppenraum bis zum Dache, und erhält Von dort die Beleuchtung.

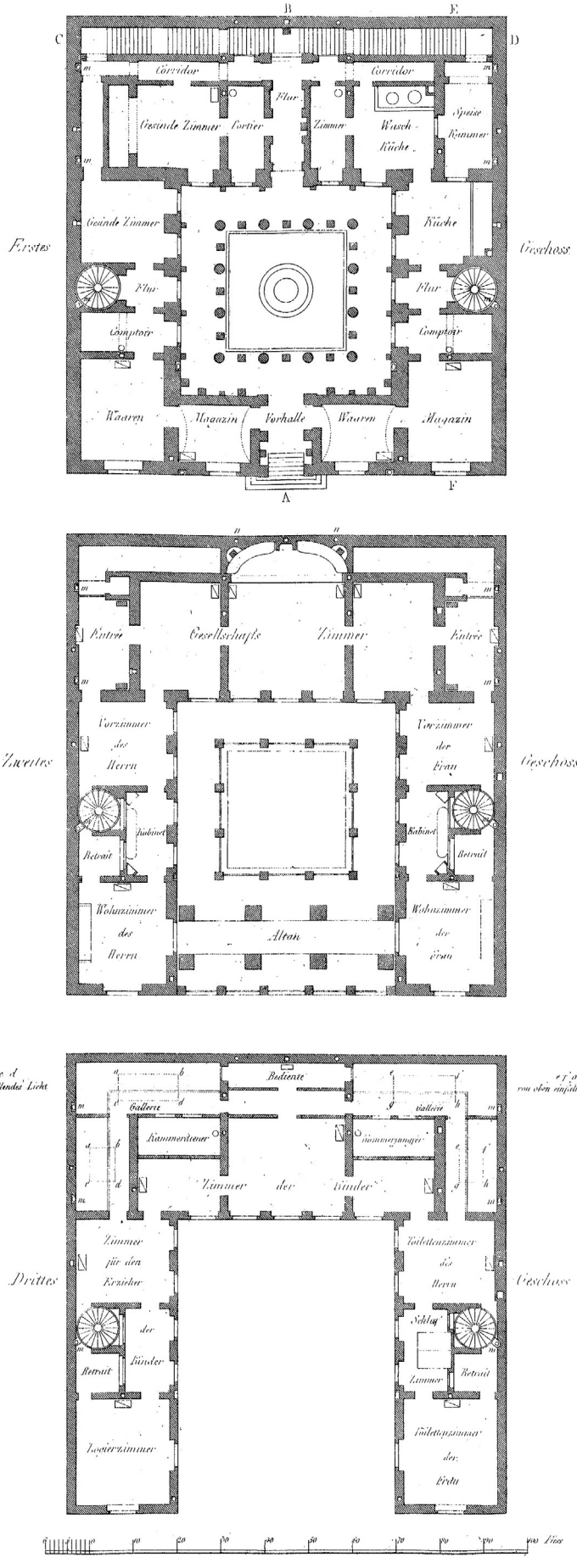
Die Communikation um die oberen Zimmer wird durch eine Gallerie erreicht, welche in den hohen Räumen der Treppe und der Entrees angebracht ist. Dies Zimmer des Mittelgeschosses haben auf dem , den Hof Umgebenden Altan einen Blumengarten Vor den Fenstern.

Die kupfernen Röhren sind für die auf dem Dachbvch angebrachtenReserVoirs angelegt, die den Springbrunnen Versorgen. Diese Refervoirs werden theils durch Regenwasser, theils durch Pumpwerke, die im Keller angebracht sind, gefüllt."

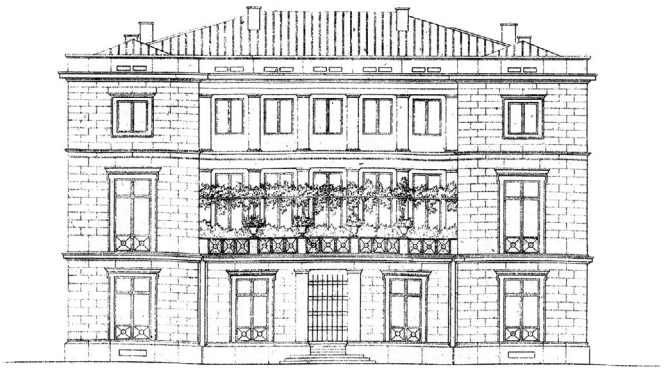
Os tubos de cobre são concebidos para os reservatórios montados no telhado, que abastecem a fonte. Estes reservatórios são enchidos em parte por água da chuva e em parte por estações de bombeamento instaladas na cave."

Karl Friedrich Schinkel

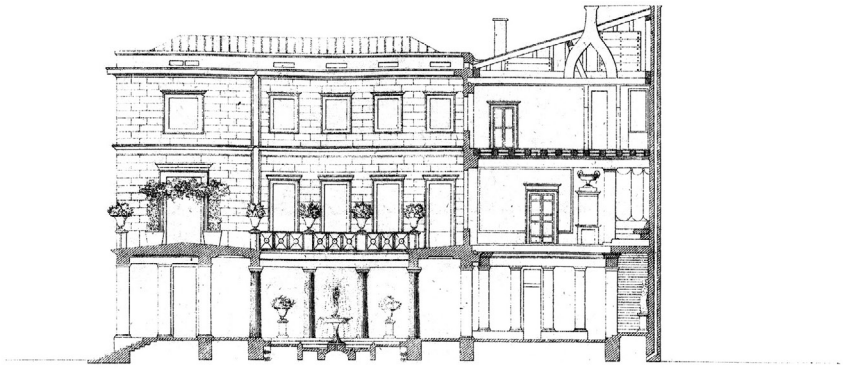
Tafel XL.



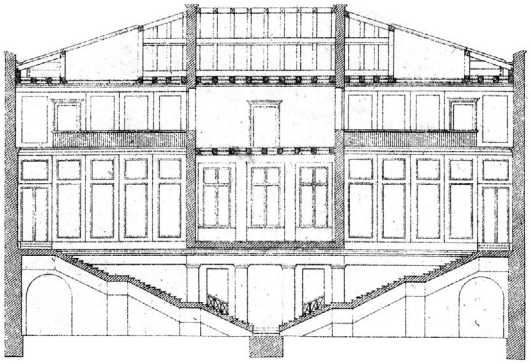
Schinkel inv.



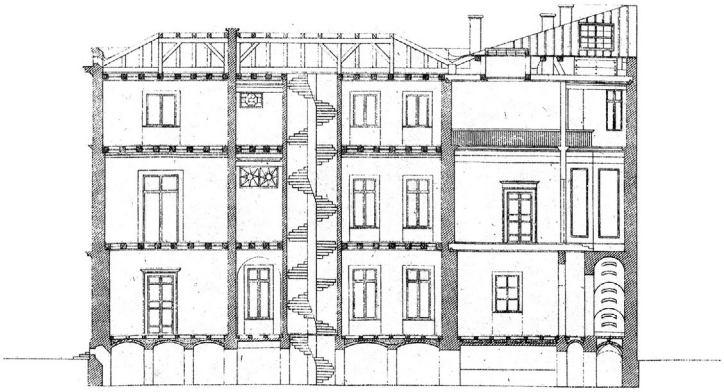
Ansicht



Durchschnitt nach A. B.



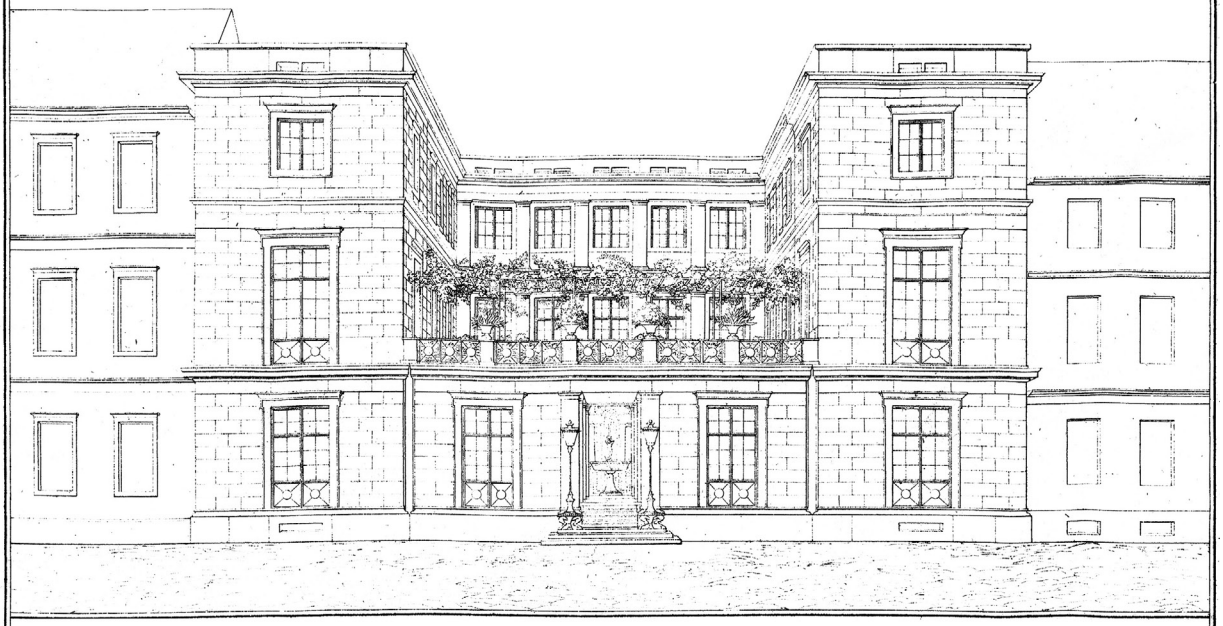
Durchschnitt nach C. D.



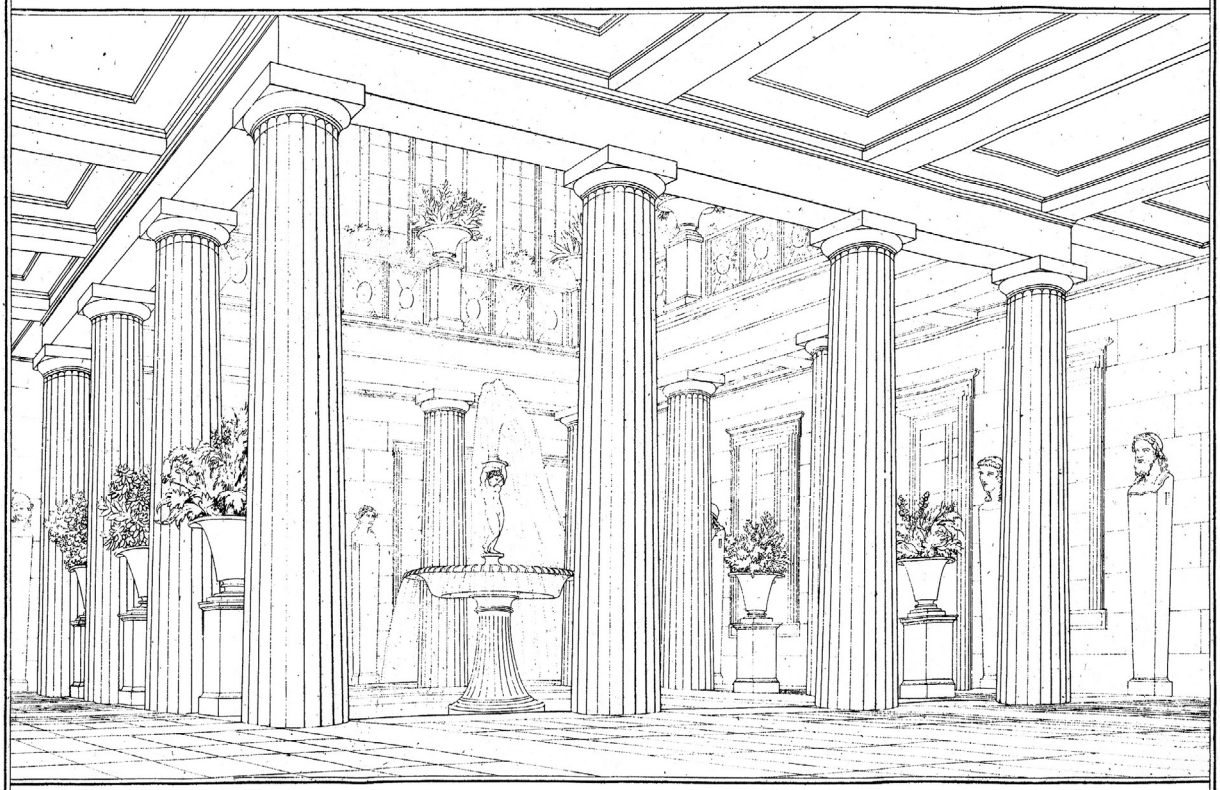
Durchschnitt nach E. F.

Schinkel inv.

Tafel XLII.

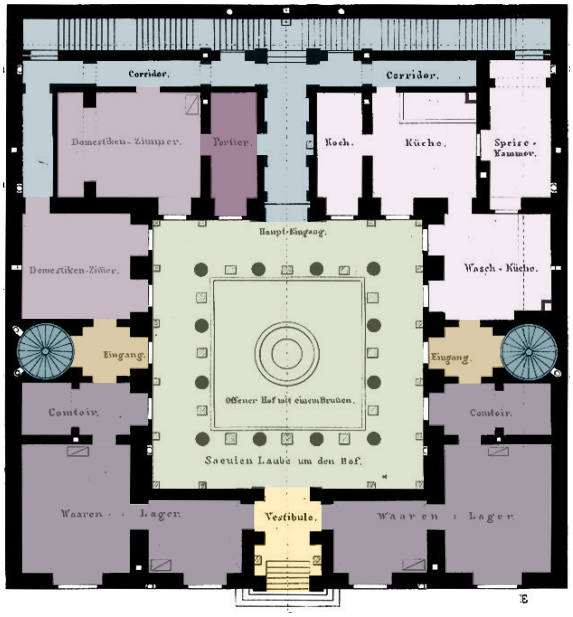


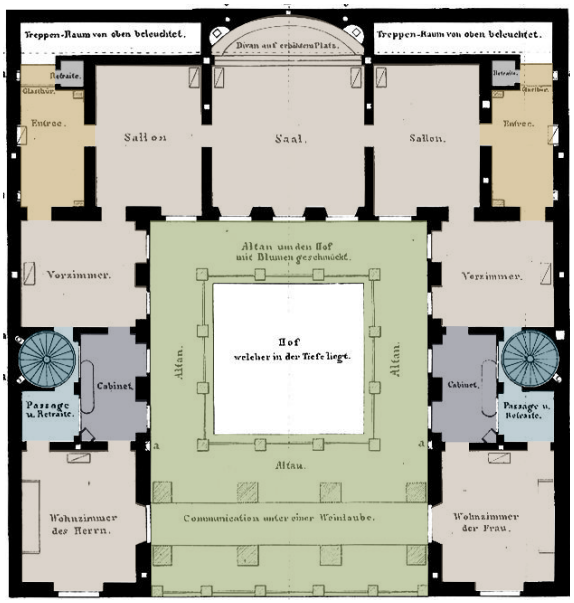
Perspectivische Ansicht des Gebäudes.

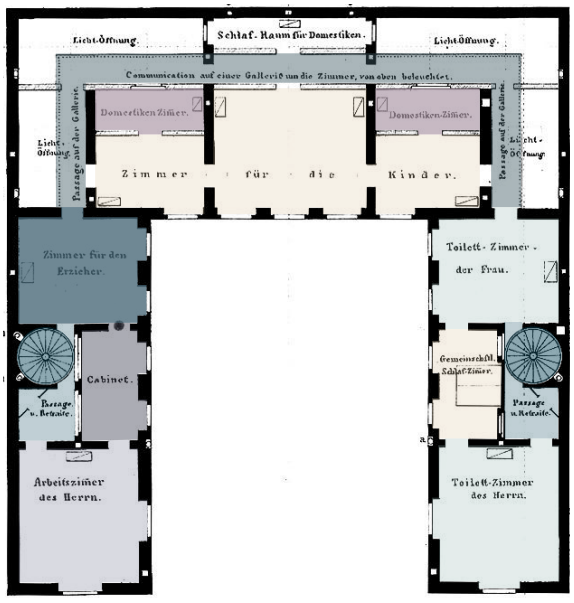


Perspectivische Ansicht des Vorhofes

Schinkel inv







- Área de circulação comum
- Área de circulação privada
- Área exterior comum
- Varanda privada
- Varanda interior
- Entrada principal e secundária
- Espaços de receção
- Quartos
- Quarto de Banho
- Escritório do senhor
- Gabinete
- Quarto do professor
- Cozinha e Despensa
- Quartos domésticos
- Porteiro
- Arrumos
- Espaço Comércial | Armazém e Balcão

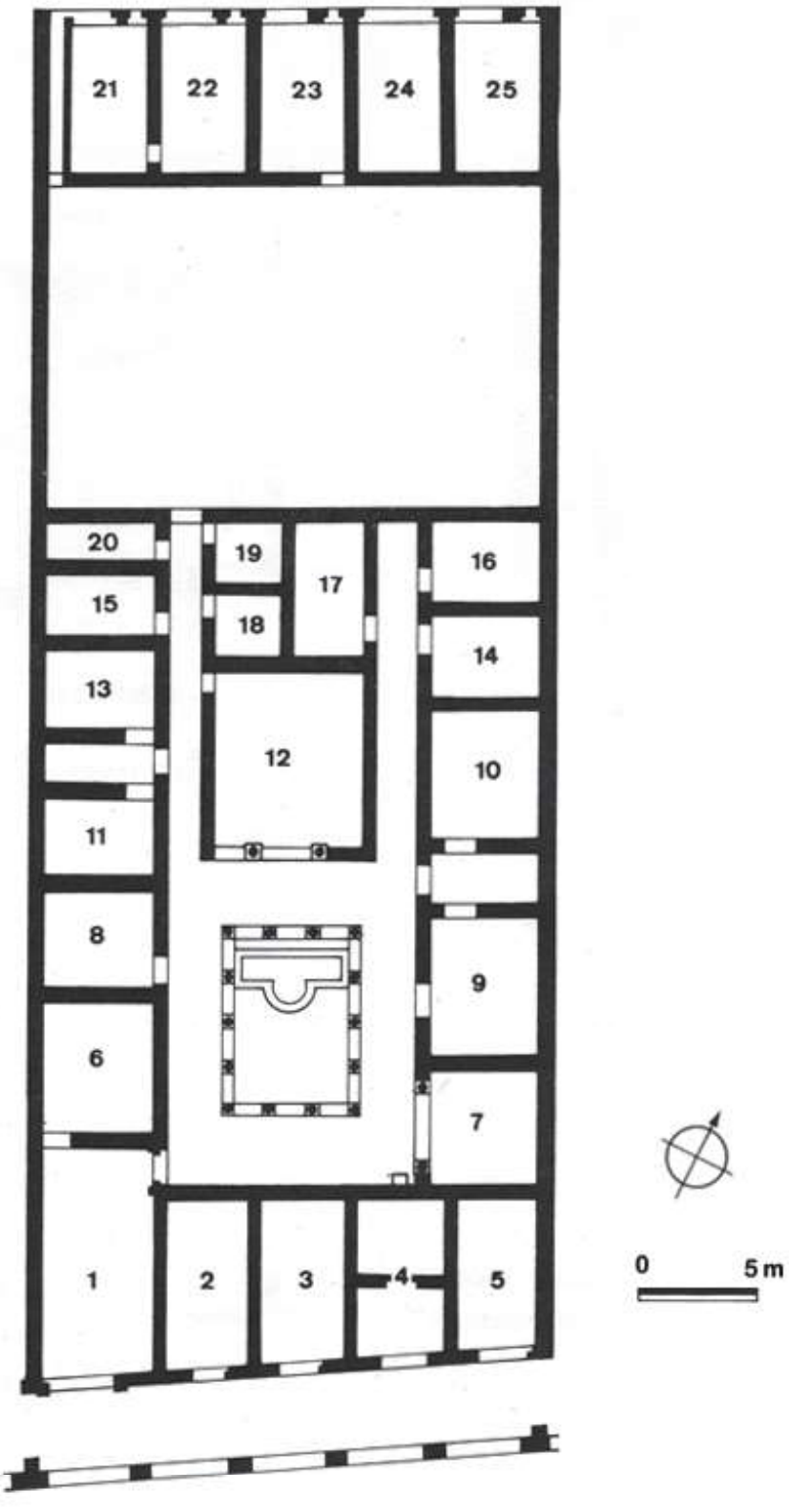
Fig 33. Distribuição programática da Casa III

A Casa III destina-se a uma família abastada. Neste projeto de Schinkel pretende solucionar a construção de uma casa num lote de dimensões muito reduzidas, circundado em três dos seus lados por edifícios muito altos, que impedem a sua iluminação adequada. Trata-se de uma casa de habitação unifamiliar, que tal como outros exemplos publicados, pressupõem espaços destinados ao comércio no seu rés-do-chão. A casa implanta-se no alinhamento da rua e encosta-se por completo ao seu limite posterior, maximizando todo o espaço de construção disponível. A versão apresentada no *Grundlage der praktischen Baukunst*, em 1830, não apresenta quaisquer alterações em relação à primeira publicação.

O desenho da casa recupera a tipologia de casa pátio romana, adaptando-a ao contexto da nova metrópole. O pátio da casa é inusitadamente colocado na parte da frente do lote, abrindo-o ao espaço público, solucionando o problema da iluminação da casa, que passa a ser completamente iluminada partir da rua. Com a colocação do pátio em relação ao espaço público, o edifício passa a organizar-se em volta de uma espécie de átrio urbano quadrado, que medeia a transição entre a rua pública e a privacidade doméstica. As divisões sociais da casa, tal como as salas de estar, foram colocadas na ala posterior da habitação, numa solução que afasta estes espaços de receção da rua e lhes concede uma maior intimidade e recato.

Sugerindo uma influência dos pátios com peristilo típicos da antiguidade grega, o pátio central desenha-se a partir de um pórtico coberto de colunas dóricas. O elemento deste espaço é uma fonte que atua como um elemento pitoresco e cénico relevante, que direciona o olhar desde a rua até à escadaria de acesso à casa. O movimento de entrada no edificado dá origem a uma *promenade architectural*, que compele o observador a percorrer e experienciar o espaço, através de uma sequência de ambientes, que preparam a entrada no espaço privado. Este percurso culmina numa escadaria dupla, que leva às diferentes alas da casa. O desdobramento da escadaria concede à casa um sentido de duplicidade e simetria, que se propaga para a restante planta do edificado. Localizada nas traseiras do edifício e iluminada por claraboias, a atmosfera projetada para esta escada simula uma sensação de exterior dentro da própria habitação.

Schinkel elegeu para esta casa uma tipologia que, ao longo das épocas, foi aplicada por diversas civilizações, que se apropriaram do modelo da casa pátio, adaptando-o às suas circunstâncias, como podemos ver na cultura greco-romana ou muçulmana do Norte de África. No caso greco-romano, a apropriação do modelo de casa pátio advém da sua profunda



1- Entrada

2 a 5- *Taberne*

6- *Cubiculum* do porteiro

7- Êxedra

8- Possível *Triclinium*

9 a 11- *Cubicula* (quarto de dormir)

12- *Triclinium*

13- *Cubicula* (quarto de dormir)

14 a 20- Aposentos dos criado e Cozinha (17?)

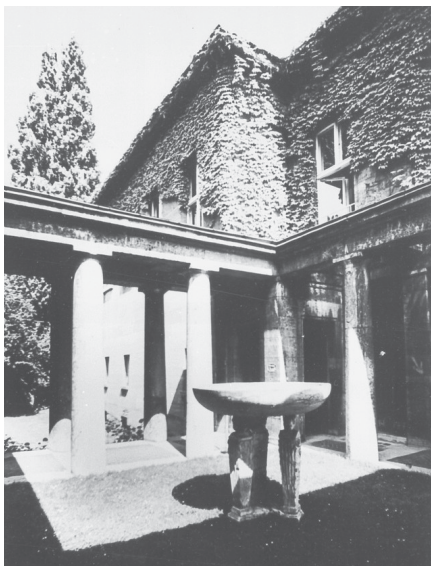
21 a 25- *Tabernae*

Fig 34. Casa de Flavius Germanos, Volubilis, Marrocos



Fig 35. Casa Weigand, Dahlem-Berlim, Alemanha, Peter Behrens, 1911-1912
Fig 36. Átrio da Casa Weigand, Dahlem-Berlim, Alemanha, Peter Behrens, 1911-1912

A introdução de um átrio no centro da Casa III afigura-se como uma tentativa de Schinkel inserir o conceito de vivência exterior no tecido urbano. Mais tarde, Schinkel reutilizaria um dispositivo similar no projeto para o Banhos Romanos (1834-1840), no Parque de Sanssouci, em Potsdam. Apesar de tudo, o átrio tornou-se uma ideia pouco utilizada, não tendo grandes repercussões a nível urbano. Mais tarde, a ideia de átrio urbano foi recuperada por Peter Behrens na Casa Wiegand (1911-1912), em Dahlem-Berlim, destinada para o arqueólogo e diretor do departamento de antiguidades dos museus de Berlim, Theodor Wiegand.



O projeto visiona uma casa urbana num jardim, cujo corpo principal se encontra recuado, com um átrio de entrada quadrado aberto ao ar livre. Esta tipo de peristilo moderno, alinhado com a rua, é uma espécie de hall de entrada exterior, que recebe quem visita o edificado, preparando-o para a entrada no interior. Tal como na Casa III, o centro da composição do átrio da Casa Wiegand é uma fonte, que estreita a relação entre edificado, mundo natural e passado histórico. Nesta obra, Behrens combina o estilo monumental baseado na antiguidade clássica e na obra de Schinkel com a objetividade moderna da sua época.

A casa pátio romana originalmente não fazia uso de colunas de suporte em redor do seu átrio. Mais tarde, a tipologia é transformada e passa a possuir um átrio com peristilo, um espaço aberto rodeado de colunas, à volta do qual se organizavam as divisões da casa, tal como podemos observar neste projeto de Karl Friedrich Schinkel.

No centro do átrio da casa romana encontramos o *impluvium*, um tanque que recolhia as águas da chuva para serem armazenadas. No átrio da Casa III Schinkel projetou uma fonte, que mantém a relação com a água do exemplo primordial romano, tornando notória a inspiração retirada da referência clássica. No vestíbulo de entrada do Palácio de Charlottenburg o elemento da água volta a emergir no centro da casa, assinalando a interseção entre a casa e o jardim.

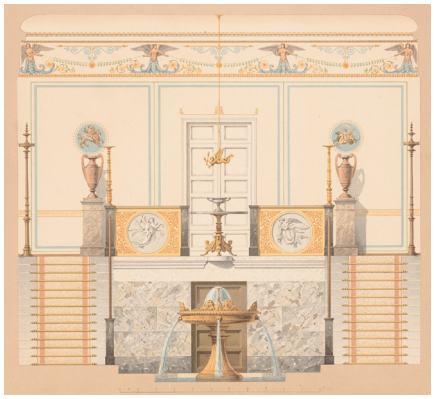


Fig 37. Vista interior do vestíbulo do Schloss Charlottenhof, Potsdam, Alemanha, Karl Friedrich Schinkel, 1873

consciência dos limites físicos e sociais, que separavam a esfera da vida pública da privada[29]. Desta forma, a vasta maioria das casas do período clássico, por razões de intimidade e segurança, voltou-se para o seu interior, para o pátio. O centro da casa romana é o *atrium*, um espaço exterior coberto, por vezes rodeado por um peristilo[30], como acontece na Casa III. A manipulação de Schinkel do modelo romano contínua na preservação dos seus pressuposto funcionais originais, incluindo as *tabernae*, os espaços comerciais das casas romanas, o *impluvium*, um reservatório de água localizado no pátio, e o *tablinium*, a sala de receção das casas romanas da antiguidade clássica. Com este projeto, Schinkel realiza uma atualização da casa pátio com peristilo da antiguidade, de acordo com as necessidades, linguagem arquitetónica e forma de viver da sua época. Esta tipologia foi amplamente explorada até à atualidade, adquirindo cada vez mais uma linguagem abstrata distinta do modelo original, que apenas é referenciado nos seus fundamentos principais.

O eixo de entrada divide a composição da casa em duas metades simétricas. No rés-do-chão foram inseridas as atividades comerciais e domésticas, numa relação próxima com a rua, sugerindo a estrutura típica da casa romana, enquanto no segundo andar, encontramos o salão principal da casa numa posição central, como se tratasse de um *tablinium*[31], e as salas de estar dos senhores. O último andar é reservado aos quartos de dormir e às salas de estudo, que possuem uma varanda interior sob a escadaria de entrada. Com este dispositivo Schinkel aparenta aproximar a sua arquitetura da conceção de um cenário teatral, aplicando uma linguagem própria do exterior no interior da casa. Com esta solução o arquiteto atribui a este espaço um caráter ambíguo, lúdico e imaginativo.

De composição intricada e surpreendente, este projeto caracteriza-se por uma volumetria clara e impactante, de estilo neoclássico. A organização interior simétrica reflete-se no desenho de alçado, também ele simétrico. Schinkel desenvolve os alçados principais com uma forte estereotomia de pedra, pontuada por vãos individuais, optando por trabalhar a fachada das salas de receção de forma distinta, mais leve. Tal como no pátio da Casa II, no alçado do pátio o arquiteto cria uma solução mais transparente, na qual o espaço entre as janelas é ocupado por uma pilastra, produzindo a ilusão de um pórtico, a partir do qual observamos a paisagem em frente.

29 Jenkins, I. (1998). La Vida Cotidiana en Grecia y Roma. Madrid: Akal. p. 5
30 Alarcão, J. d. (2013). Introdução ao Estudo da Casa Romana. Cadernos de Arqueologia e Arte 4. p. 57
31 Na casa da antiguidade romana, o *tablinium* era a divisão de receção da casa, que se localizava no átrio, a eixo com a entrada do edificado.



Fig 38. Stibadium na Gartensaal do Neuer Pavillion, Karl Friedrich Schinkel, 1824-1825

O banco semicircular da êxedra da sala de estar central da Casa III, reminiscente do *stibadium* tradicional da arquitetura romana, foi uma dos motivos aplicados regularmente na arquitetura de Schinkel, de forma a relacionar os seus projetos arquitetónicos com a paisagem. No Neuer Pavillon (1824-1825), no Parque do Palácio de Charlottenburg, o banco semicircular é um espaço de conversação e de visualização da paisagem dos jardins e do palácio, mantendo a mesma função que tivera nas casas romanas da antiguidade, como retratadas pelos antiquários da época[i].

Socialmente, tal como acontecia nos anfiteatros gregos, o banco semicircular caracterizava-se por um sentido de intimidade e igualdade entre os seus usuários. Tal como na Casa III, no Neuer Pavillon o banco situava-se no eixo central da casa e da composição paisagística exterior, atuando como uma interceção entre a ordem natural e arquitetónica do projeto[ii].

i Bergdoll, B. (1994). Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc. p. 108-114
ii Ibidem. p. 108-114

Ao contrário de outros projetos, Schinkel apresenta uma axonometria desta casa, onde vemos a sua relação com os edifícios vizinhos. Este desenho revela que o arquiteto pensou a casa enquanto um projeto autónomo, que não se pretende adaptar ou mimetizar o desenho e proporções dos edifícios contíguos. Nesta axonometria, Schinkel escolhe apresentar o edifício sem o seu telhado, concebendo a ilusão de uma cobertura plana, que aponta para o caráter moderno e vanguardista deste arquiteto. Com esta atitude, Schinkel demonstra um desejo de se reduzir o edifício à sua massa construtiva essencial, pondo de parte a representação de um elemento funcional importante, que, apesar de tudo, não corresponde a uma escolha estilística ou de linguagem do arquiteto.

Entre as duas alas do primeiro piso da casa, encontramos uma galeria exterior coberta por uma pérgula natural. A introdução de elementos naturais neste projeto é complementada pela colocação de vasos floridos tanto no pátio de entrada, como na galeria criada na sua cobertura, que contacta com as divisões sociais do edificado. Com isto, Schinkel cria um distanciamento visual entre as salas de receção, nas traseiras do edificado, e a paisagem urbana em frente, filtrando-a através de elementos naturais que retém o olhar do observador. Assim, a perspetiva axial da sala principal é interrompida com a ilusão de um jardim verde e florido, que divide a paisagem em múltiplos planos, afastando o panorama urbano para um pano de fundo longínquo.

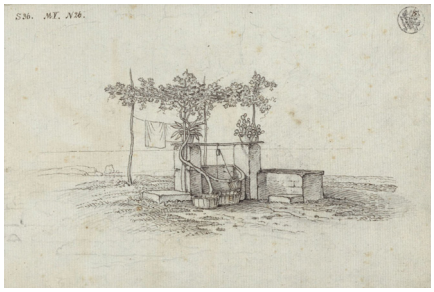


Fig 39. "Um poço com uma pérgola", Karl Friedrich Schinkel, 1804



Fig 40. "Casa de campo italiana", Karl Friedrich Schinkel, 1804/1809

Desde a sua primeira viagem a Itália, Schinkel revelou um particular interesse na arquitetura vernacular italiana, que esbatia a distinção entre o interior do edificado e a paisagem natural exterior[32]. De volta à Prússia, Schinkel integrou regularmente elementos da arquitetura tradicional italiana nos seus projetos, como é o caso do Schloss Charlottenhof (1826-1829) e o Schloss Orianda (1838), que revelam a profunda influência que esta viagem teve no arquiteto prussiano até ao fim da sua carreira. Schinkel integra elementos como a pérgula da Casa III nas suas obras, transformando-os num sistema complexo, que medeia a relação entre o edificado geométrico e austero e a paisagem natural do lugar, estendendo o interior para o exterior do edificado. Na Casa III, a pérgula efémera atua como um dispositivo que conecta as duas alas da casa, que unifica a composição da fachada principal e interlaça o seu caráter orgânico com as vistas da paisagem urbana.

32 Bergdoll, B. (1994). Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc. p. 108



Fig 41. Jardim Imperial do Schloss Orianda, na Crimeia, Karl Friedrich Schinkel, 1838

O Schloss Orianda, projetado para o Czar Russo, na Crimeia, foi um dos projetos finais da carreira de Schinkel. Neste projeto é representada a utopia arquitetónica de Schinkel, na qual a arquitetura e a paisagem natural coexistem em uníssono. Na representação do Jardim Imperial deste palácio podemos observar uma vez mais a utilização de uma pérgula leve, muito semelhante à utilizada pelo arquiteto na Casa III, onde insere este elemento natural delicado e efémero na composição da fachada geométrica. Noutras obras, como é o caso do Casino de Glienicke, Schinkel faz uso de uma pérgula mais arquitetónica e pesada, que se aproxima da linguagem de um pórtico. Neste jardim, como na Casa III, a pérgula é mais baixa que o vão, permitindo que este dispositivo seja compreendido na sua tridimensionalidade, não se ocultando a vista para o céu.

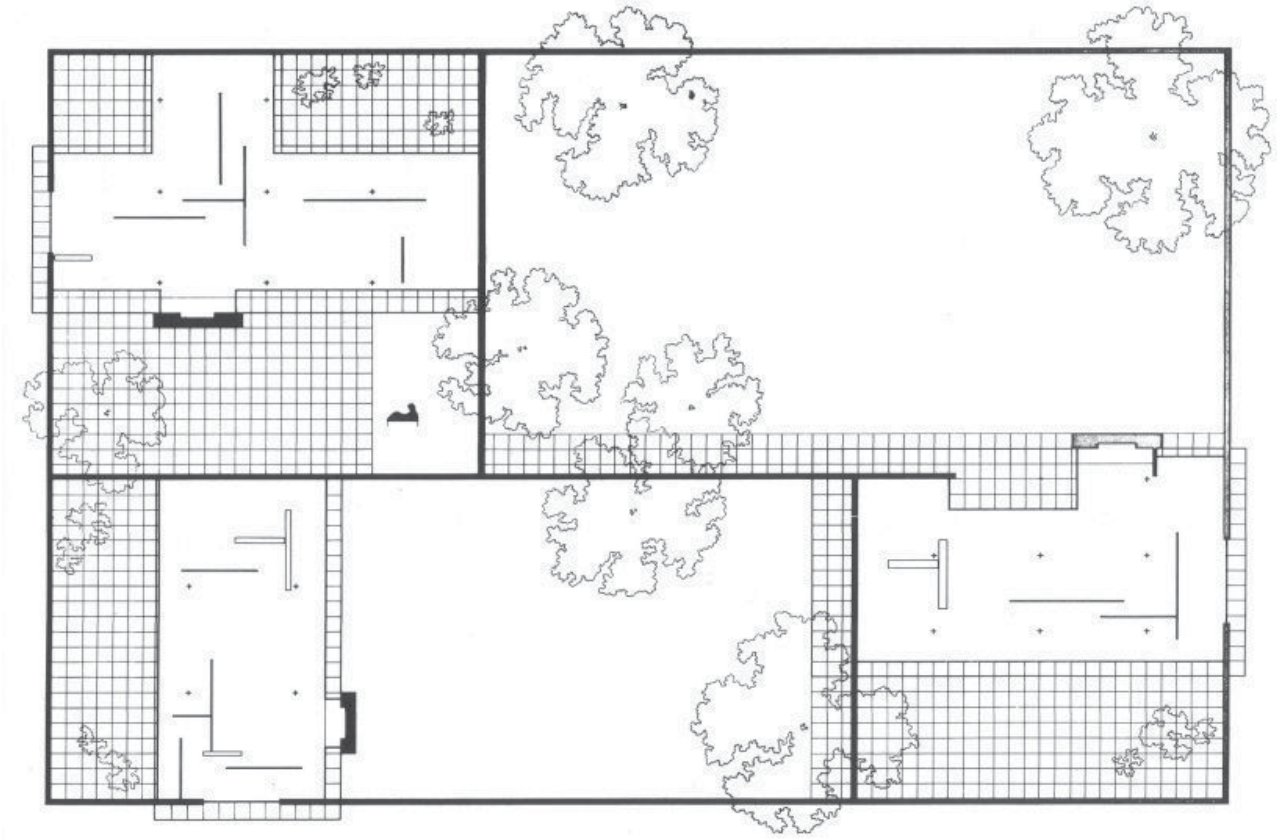


Fig 42. Grupo de três casas pátio, Mies van der Rohe, 1938

"Only now can we articulate space, open it up and connect it to the landscape, thereby satisfying the spatial needs of modern man."

Mies van der Rohe

In "Mies in Berlin", p. 83

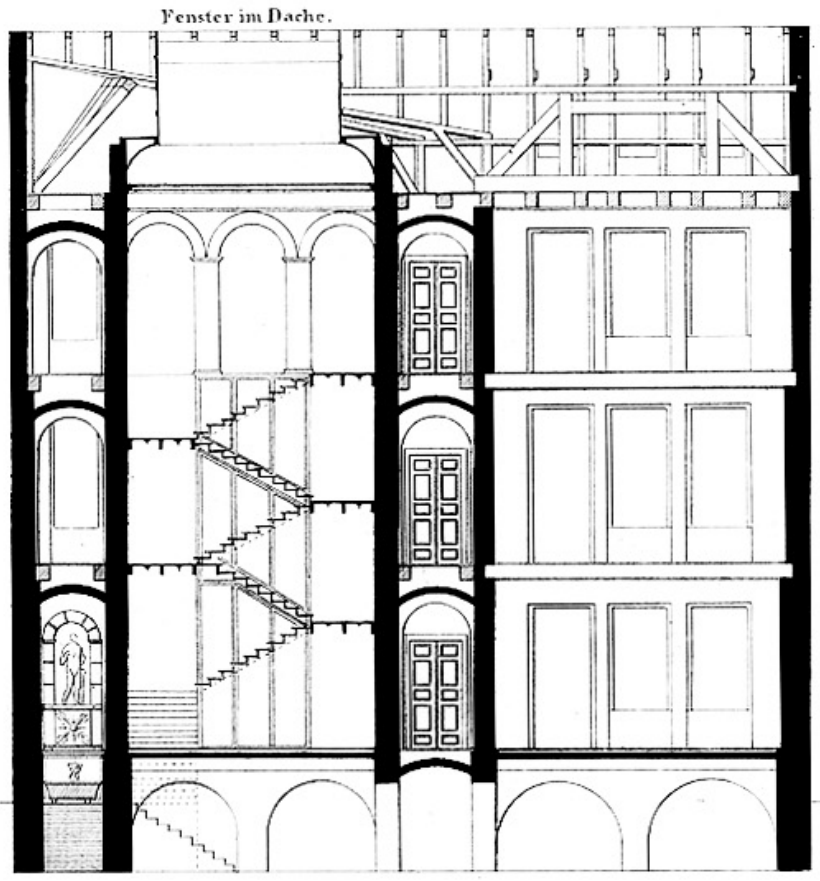
A tipologia de casa pátio tem vindo a ser regularmente reinterpretada e transformada de acordo com as necessidades da época e do lugar. Na década de 1930, Mies van der Rohe experimentou profusamente com esta tipologia, desenvolvendo várias soluções para a casa pátio da sua época. Tal comon os projetos para habitações residenciais urbanas abordados nesta tese, Mies van der Rohe desenvolveu projetos teóricos que pretendiam modernizar uma tipologia existente desde a antiguidade. O arquiteto alemão propõem então uma casa baseada numa tipologia milenar, que no entanto possui uma linguagem estética e uma organização planimétrica completamente díspar da casa pátio que recordamos da arquitetura greco-romana. A casa pátio de Mies é pautada por uma grande e fluidez na planta, tornada possível com as técnicas construtivas da sua época. Na sua procura pela casa moderna, Mies van der Rohe revela ter o mesmo objetivo arquitetónico de Schinkel e da arquitetura antiga: uma união harmoniosa entre arquitetura e paisagem, do Homem com a natureza e do interior com o exterior. Mais recentemente, vemos uma reformulação da tipologia de casa pátio na obra de arquietos como Eduardo Souto de Moura, em projetos como as Casa Pátio em Matosinhos (1993-1999).



Fig 43. Fachada do jardim da Casa Tugendhat, Mies van der Rohe, 1928-1930
Fig 44. Vista interior do jardim de inverno da Casa Tugendhat, Mies van der Rohe, 1928-1930

A carreira arquitetónica de Mies van der Rohe referenciou desde o seu início a obra de Karl Friedrich Schinkel, como é possível observar na Casa Perls (1911). Naquela que foi a sua segunda obra construída, Mies faz uma homenagem clara à linguagem utilizada pelo seu antecessor no pavilhão de Charlottenburg. Na arquitetura de Mies, até ao início da década de 1920, é ainda comum a utilização de elementos como banco em êxedra e da pérgula vegetal, numa referência clara à obra de Schinkel. Mais tarde, em 1928-1930, Mies projeta a Casa Tugendhat, onde recorre aos mesmos elementos utilizados na Casa Perls, característicos da obra de Schinkel. Para estes arquitetos, a êxedra e a pérgula serviam para a concepção de uma relação entre a linguagem da tectónica da arquitetura e a ordem fundamental do mundo natural, que originava uma nova relação espacial na arquitetura e entre arquitetura e paisagem. Estes dispositivos atuavam, deste modo, como um meio de convidar o observador a envolver-se numa reflexão de questionamento filosófico e de autorreflexão, comuns ao pensamento arquitetónico dos dois arquitetos.




Fenster im Dache.

CASA IV

O Habitar Burguês

SAMMLUNG ARCHITEKTONISCHER ENTWÜRFE | 1826

"Projeto para um edifício na cidade"

"Lotes de construção de dimensões desproporcionadamente pequenas. Os contactos com a rua com uma profundidade muito considerável, como indicado pelo presente projeto, ocorrem frequentemente em grandes cidades, e o arquiteto tem muitas dificuldades em os ultrapassar.

Se, no caso presente, a fachada da rua tem apenas 60 pés, mas a profundidade do terreno é de 167 pés, e uma habitação de vários andares deve ser construída, com cada andar a conter uma habitação completa, o espaço só pode ser obtido através de dois edifícios principais conectados por uma ala lateral. O lote é demasiado estreito para duas alas laterais, uma vez que o pátio tornar-se-ia demasiado estreito e escuro. O edifício principal recebe luz da rua e do pátio; o segundo edifício na parte de trás, deve possuir uma fila dupla de divisões e, assim, ser utilizado completamente, requerendo um segundo pátio para a entrada de luz, que é destinado a fins económicos, enquanto que o primeiro pátio pode ser mantido mais asseado.

Em edifícios com alas laterais, que só recebem luz do pátio, a iluminação da salado canto é sempre difícil, a menos que, como no caso presente, este canto esteja chanfrado e a luz seja introduzida de cima para esta sala. O pátio pode receber uma forma hexagonal regular, sendo os ângulos inclinados utilizados para todo o tipo de instalações convenientes. Um corredor atrás dos quartos da ala lateral é necessário para o conforto do apartamento, de forma a evitar que cada quarto se transforme numa passagem.

A escada é colocada no canto mais escuro da casa, de forma a fornecer luz aos quartos; esta é feita de ferro e recebe luz em parte através de uma grande c no telhado, em parte da luz da porta de entrada e das portas de vidro nas entradas dos pisos superiores. Os corredores e passagens, que

"Entwurf zu einem Stadt -Gebäude"

"Bauplätze von unverhältnifsmäfsig geringer . Fronte an der Stafse zu einer sehr bedeutenden Tiefe, wie der vorliegende Plan angiebt, kommen gleichfalls häufig in grofsen Städten vor, und der Architekt hat viele Schwierigkeiten dabei zu überwinden.

Wenn im vorliegenden Falle die Strafsenfronte nur 60 Fufs hält, die Tiefe des Grundstückes aber 167 Fufs, auf demselben ein Wohnhaus von mehreren Geschossen errichtet werden soll, welches in jedem Geschosse eine für sich adgeschlossene vollständige Wohnung darbietet, so kann der Raum nur durch zwei Hauptgebäude, die durch einen Seitenflügel in Verbindung gebracht sind, erlangt werden. Für zwei Seitenflügel ist der Platz zu schmal, der Hof würde zu eng und zu finster werden. Das Hauptgebäude an der Strafse empfangt sein Licht von der Strafse und vom Hofe, das zweite hintere Hauptgebäude, wenn es mit einer doppelten Reihe von Zimmern angelegt und also vollständig benutzt werden soll, fordert einen zweiten Hof zum Lichtgeben hinter sich, der für ökonomische Zwecke eingerichtet ist, dagegen der erste Hof um so reinlicher gehalten werden kann.

Bei Gebäuden mit Seitenflügeln, die nur vom Hofe ihr Licht erhalten können, hat die Erleuchtung des Zimmers in der Ecke allemal Schwierigkeit, wenn man nicht, wie im vorliegenden Falle, diese Ecke bricht, und so übereck das Licht in dies Zimmer bringt, welches dann eine regelmäfsig sechseckige Gestalt erhalten kann, wobei die abfallenden Winkel für allerlei bequeme Einrichtungen zu benutzen sind. Ein Corridor hinter den Zimmern des Seitenflügels ist für die Bequemlichkeit der Wohnung nothwendig, wenn man vermeiden will, dafe jedes Zimmer Durchgang wird.

Die Treppe ist hier in dem dunkelsten Winkel des Hauses angebracht, um für die Lage der Zimmer das Licht zu gewinnen ; sie ist aus Eisen construirt, und empfängt ihr Licht theils durch ein grofses Fenster im Dache, theils von dem Licht der Hausthür und dem der Glasthüren in den Entrees der beiden oberen Geschosse. Die Corridore und Passagen, welche die Zimmer zugleich verbinden und trennen, können nur durch Glasthüren aus

den Zimmern erhellt werden; dies genügt aber vollkommen, weil die Zimmer selbst durch ihre Lage viel Licht empfangen. Diese Corridore sind heizbar gemacht, weil sie in manchen Fällen, z. B. um Leute von geringerem Stande warten zu lassen, als Vorzimmer benutzt werden können, besonders aber, weil sie die Communication vom Schlafzimmer zu den Wohnzimmern bilden, Sie haben den grofsen Nutzen, dafs der Geschäftsmann, welcher z. B. das untere Geschofs des Hauses gemiethet hat, drei verschiedene Parteien, deren Zusammentreffen er nicht wünscht, in den drei Räumen des Saales, des Wohnzimmers der Frau und seines eigenen Wohnzimmers abgesondert sprechen und sie entlassen kann, ohne dafs sie von einander wissen.

Die beiden Grundrisse, Blatt 70., geben hierüber das Nähere an. Der Grundrifs des oberen Geschosses ist dem des mittleren- ganz gleich. Der über den Grundrissen gezeichnete Durchschnitt giebt die Anlage der eisernen Treppe und des von oben einfallenden Lichtes, dessen Constniction gleichfalls von Eisen ist, deutlich an. Da der Corridor längs des Seitenflügels in dem ersten Geschofs so hoch liegt, als dieses Geschofs über dem Strafsenpflastcr erhaben ist, das Vestibül aber nur um eine Stufe höher als das Strafsenpflaster angelegt ist, weil die Stufen vor den Thüren auf der Strafse polizeilich nicht geduldet werden, so ist ein unmittelbarer Durchgang von der Strafse nach dem Hofe nicht möglich, sondern dieser Durchgang wird nur durch das Souterrain erreicht, in welches man mittelst einer Thür bei C unter der Haupttreppe gelangt. Im Souterrain verfolgt man dann einen Corridor unter DE, wo dann der Aufgang EF nach dem ersten Hof G hinaus führt, oder wo man bis n weiter geht und mittelst eines daselbst angebrachten KellerhaLses auf den zweiten Hof hinaussteigt.

Blatt 69. zeigt zwei Façaden, welche zur AVahl für den Bau bearbeitet wurden, die obere, wo die drei Geschosse im Verhältnifs wenig von einander abweichen; die untenstehende, wo ein entschiedenes Unterordnen des unteren und oberen Geschosses gegen das mittlere stattfindet.

Die perspectivische Ansicht des Vestibüls auf diesem Blatte giebt dessen Ausschmückung an.

Im Hintergrunde gegen den Corridor hin ist ein Brunnen mit einer darüber aufgestellten Statue angelegt. Die Wange der ersten Treppe, welche auf den Plan des unteren Geschosses fuhrt, ist mit einer sitzenden Stitue geziert. An den Wänden ist die Gewölbe-Construction des mit dem Vestibül zusammenhängenden Coridors in Mauerbögen fortgeführt, welche zu mannigfaltiger Ausfüllung der Flächen durch Malerei Veranlassung geben. Die Decke des Vestibüls ist mit Cassetten von Holztäfelung in natürlicher brauner Holzfarbe, und mit bronzirten Nägeln geschmückt, angeordnet."

ligam e separam os quartos ao mesmo tempo, só podem ser iluminados pelas portas de vidro dos quartos; o que é suficiente porque os próprios quartos recebem muita luz devido à sua localização. Estes corredores são aquecidos, uma vez que, em alguns casos, podem ser utilizados como antecâmaras, por exemplo, para deixar as pessoas de categoria inferior à espera, mas especialmente porque formam a comunicação desde o quarto até às salas de estar. Eles têm a grande vantagem de o homem de negócios que alugou o andar inferior da casa, por exemplo, poder falar com três pessoas diferentes, cuja reunião não deseja ter, separadamente nas três salas do salão, da sala de estar da esposa e da sua própria sala de estar, e dispensá-los sem nenhum conheçam o outro.

As duas plantas, Folha 70, dão mais detalhes sobre isto. A planta do piso superior é idêntica à do piso intermédio. O corte transversal, desenhado acima das plantas, mostra claramente a disposição da escadaria de ferro e a luz que vem de cima, cuja janela é também de ferro. O corredor ao longo da ala lateral do primeiro piso é muito alto uma vez que este piso é elevado acima do piso de entrada, mas o vestíbulo é apenas um degrau acima do pavimento de entrada, porque os degraus em frente das portas de entrada não são tolerados pela polícia, não sendo possível uma passagem direta da entrada para o pátio, mas esta passagem é alcançada através do porão, que é acessível através de uma porta em "C" por baixo da escadaria principal. Na cave segue-se então um corredor sob "DE", onde a escada "EF" conduz ao pátio "G", ou onde se continua a "N" e se sobe ao segundo pátio por meio de uma escada.

A Folha 69 mostra duas fachadas, que foram trabalhados para o edifício, a superior, onde os três andares diferem pouco um do outro; a inferior, onde existe uma subordinação notória dos andares inferior e superior ao do meio.

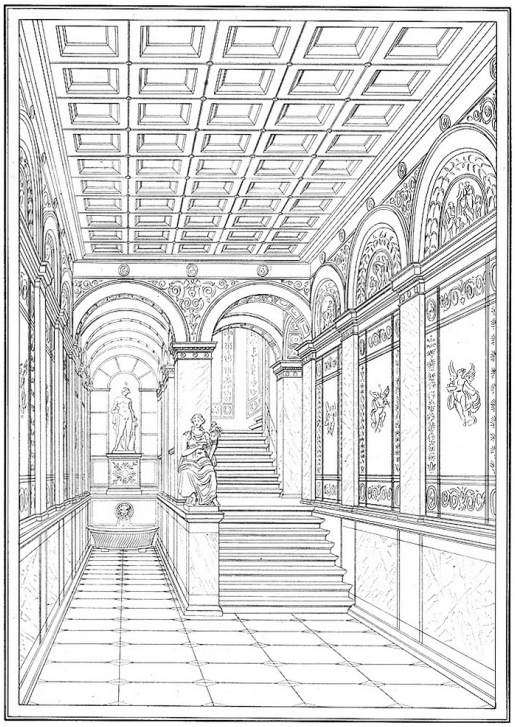
A vista de perspetiva do vestíbulo nesta folha indica a sua ornamentação.

No fundo, em direção ao corredor, encontra-se uma fonte com uma estátua colocada por cima. O lado da primeira escada, que conduz à planta do piso inferior, é decorado com uma estátua sentada. Nas paredes, a construção da abóbada do corredor ligada ao vestíbulo continua em arcos de alvenaria, que dão origem a um enchimento múltiplo das superfícies com pinturas. O teto do vestíbulo é disposto com painéis de madeira de cor castanha natural e decorados com pregos de bronze."

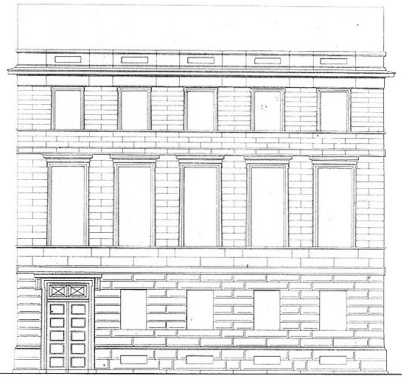
Karl Friedrich Schinkel



FAÇADE.

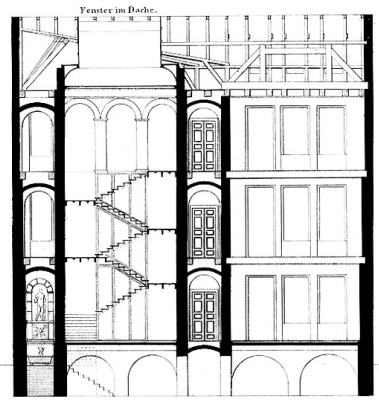


PERSPECTIVISCHE ANSICHT DES VESTIBULS UND DER TREPPE.

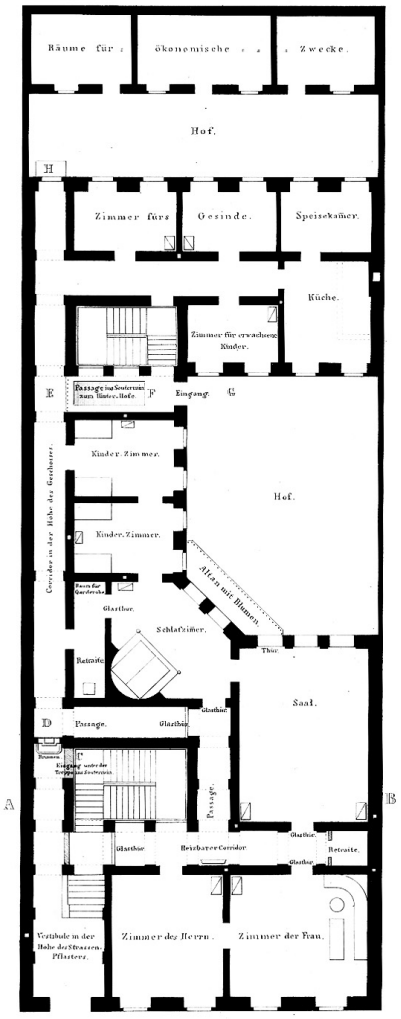


FAÇADE NACH ANDEREN VERHÆLTNISSEN.

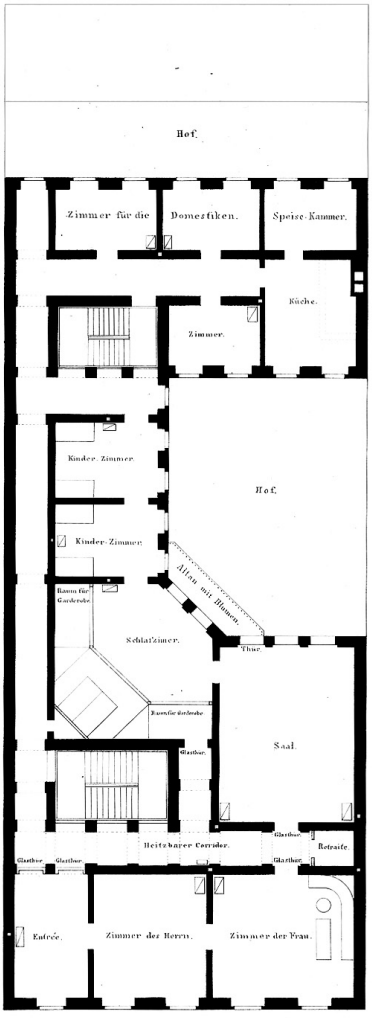




DURCHSCHNITT NACH A.B.



UNTERES GESCHOSS.



MITTLERES GESCHOSS.

GRUNDLAGE DER PRAKTISCHEN BAUKUNST | 1834

"Projeto para uma habitação de cidade, na qual falta a luz em ambos os lados"

"Neste projeto, foi tido em conta o requisito: que num local com 60 pés de frente de rua e 167 pés de profundidade, constrito por propriedades vizinhas, seja construído um edifício residencial de três andares, que em cada piso possua um apartamento completo independente.

Com uma fachada tão estreita como a acima referida, a tarefa só poderia ser resolvida através de dois volumes conectados por uma ala lateral; pois o local de construção é demasiado estreito para duas alas, uma vez que o pátio tornar-se-ia demasiado estreito e não proporcionaria luz suficiente para as salas adjacentes.

Os quartos do volume da frente são iluminados em parte pela rua, em parte pelo pátio, enquanto que o volume das traseiras, que deve ser disposto com uma fila dupla de divisões e assim ser totalmente utilizado, requer um segundo pátio posterior para sua iluminação. Este último pátio está organizado para fins económicos, razão pela qual o primeiro pode ser mantido mais asseado.

Um canto do primeiro pátio está chanfrado, a fim de fornecer aos quartos dos três andares a luz necessária. Em frente a este quarto em cada andar há uma varanda para com flores.

A escadaria do volume da frente foi colocada no canto mais escuro da casa, a fim de fornecer luz para a posição dos quartos. É feita de ferro e é iluminada em parte por uma grande janela no telhado, em parte pela luz da porta de entrada e pelas portas de vidro nos quartos dos dois andares superiores.

Os corredores e passagens, que ligam e separam os quartos ao mesmo tempo, só podem ser iluminados pelas portas de vidro dos quartos, o que é perfeitamente suficiente, uma vez que os próprios quartos recebem muita luz devido à sua localização. Estes corredores são aquecidos para que possam ser utilizados como antecâmaras para algumas divisões, por exemplo, para permitir que pessoas hierarquia mais baixa esperem, mas especialmente porque formam a comunicação desde o quarto até às salas de estar.

"Entwurf zu einem städtischen Wohnhause, bei welchem auf beiden Seiten das Licht fehlt"

"Bei diesem Project ist die Forderung berücksichtigt worden: daß auf einem , Von nachbarlichen Grundstücken eingeengten Bauplatze Von 60 Fuß Straßenfronte und 167 Fuß Tiefe, ein Wohnhaus Von drei Geschossen errichtet werden soll, welches in jedem Stockwerke eine für sich abgeschlossene vollständige Wohnung darbietet.

Bei einer so geringen Frontbreite wie die oben gegebene, konnte die Aufgabe nur durch zwei Haupt-Gebäude, die durch einen Seitenflügel in Verbindung gebracht sind, gelöst werden; denn für zwei Flügel ist der Bauplatz zu schmal, der Hof würde zu enge werden und den daran liegenden Stuben nicht Licht genug geben.

Die Raume des Vorderen Hauptgebciudes werden theils Von der Straße, theils Vom Hofe aus erleuchtetz dahingegen erfordert das Hintergebciude, wenn es mit einer doppelten Reihe Von Zimmern angelegt und also Vollständig benutzt werden soll , einen zweiten Hof zum Lichtgeben hinter sich. Dieser letzte Hof ist zu ökonomischett Zwecken eingerichtet, weshalb der Erstere um so reinlicher gehalten wekdm kann.

Die eine Ecke des ersten Hofes ist gebrochen, um den daselbst liegenden Schlafzimmern der drei Geschosse das nöthige Licht übereck zuführen zu können. Vor dem Schlafzimmer eines jeden Geschosses ist ein Balkon zur Aufstellung Von Blumen angebracht.

Die Treppe des Vorderen Hauptgebäudes ist in dem dunkelsten Winkel des Hauses angebracht, um« für die Lage der Zimmer das Licht zu gewinnen. Sie ist aus Eisen coustruirt und wird theils durch ein großes Fenster im Dache, theils VVU dem Lichte der Hausthüre und dem der Glasthüren in den Euwses der beiden oberen Geschosse erleuchtet.

Die Corridore und Passagen, welche die Zimmer zugleich Verbinden und trennen, können nur durch Glasthüren aus den Zimmern erhellt werden , was aber Vollkommen genügt, da die Zimmer selbst, Vermöge ihrer Lage Viel Licht empfangen.

Diese Corridore sind heitzbar gemacht , damit sie in manchenFällery z. B. Um Leute von , geringerem Stande warten zu lassen, als Vorzimmer benutzt werden könnenz besonJ ders, aber , weil sie die Communikation Vom Schlafzimmer zu den Wohnzimmern bilden.

Die beiden Grundrisse auf Tafel XXXVII geben über die Vorhin beschriebenen Anordnungen und die übrige Vertheilung der Raume das Nähere an. Der Grundriß des oberen Geschosses ist dem des mittleren ganz gleich. Es ist hierbei noch zu bemerken, daß ein unmittelbarer Durchgang Von der Straße nach dem Hofe nicht möglich ist, weil der Corridor längs des Seitenflügels im ersten Geschoß so hoch liegt, als dies Geschoß über dem Straßenpflaster erhaben ist, das Bestibül selbst aber nur um eine Stufe höher als das Straßenpflaster gelegen ist« Aus diesem Grunde konnte der erwähnte Durchgang nicht anders als durch das Soutekkain Vermittelst der Eingangsthüre bei b, möglich gemacht werdenz man gelangt durch Letztere unter die Haupttreppe, und dann einen unter cde befindlichen Corridor entlang nach dem Aufgang f, der nach dem ersten Hof hinaus führt. Derselbe Corridor des Souterrains führt von e noch weiter bis g, woselbst man durch den Kellerhals auf den zweiten Hof kommt.

Tafel XXXVIII enthält den Laugen- und Querdurchschnitt. Jm letzteren sieht man die Anlage der eisernen Treppe und des Von oben einfallenden Lichtes, dessen Construction gleichfalls Von Eisen ist.

Zur beliebigen Auswahl für den Bau sind Von der Fagade des Gebäudes zwei Zeichnungen gemacht. Bei der einen , welche auf Tafel XXXVII dargestellt ist, weichen die drei Geschosse im Verhältniß wenig Von einander ab; bei der auf Tafel XXXIX enthaltenen zweiten Fagade aber , dominirt das mittlere Geschoß, und das untere und obere ist ihr entschieden untergeordnet.

Die Anordnung und Dekoration des Bestibüls ist aus der perspektivischen Zeichnung Tafel XXXIX zu ersehen, woselbst auch die Hausthüre nach größerem Maaßstabe dargestellt ist."

As duas plantas da Folha XXXVII dão pormenores sobre as disposições acima descritas e sobre outra distribuição dos quartos. A planta do andar superior é bastante semelhante à do andar intermédio. Deve notar-se que uma passagem direta da rua para o pátio não é possível porque o corredor ao longo da ala lateral no primeiro andar é tão alto quanto este andar é elevado acima do pavimento. Por esta razão, a passagem acima referida não podia ser possível de outra forma a não ser pela da cave, através da porta de entrada em b. Através desta última, passa-se por baixo da escadaria principal, e depois ao longo de um corredor sob "c" "d" "e" até à escadaria "f", que conduz ao primeiro pátio. O mesmo corredor da cave leva de "e" até "g", onde se atravessa o declive da cave até ao segundo pátio.

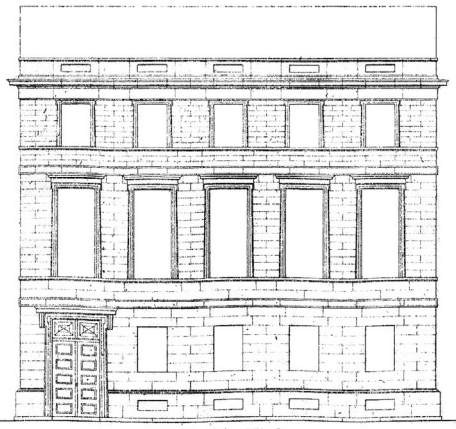
A Folha XXXVIII contém a secção longitudinal e transversal. Neste última, vê-se a disposição da escada de ferro e a luz que vem de cima, cuja construção é também de ferro.

Dois desenhos da fachada do edifício foram realizados para efeitos de seleção. No primeiro, que é mostrado na Folha XXXVII, os três andares diferem pouco uns dos outros em proporção; mas no segundo, que é mostrado na Folha XXXIX, o andar do meio domina, e os andares inferior e superior são decididamente subordinados a ele.

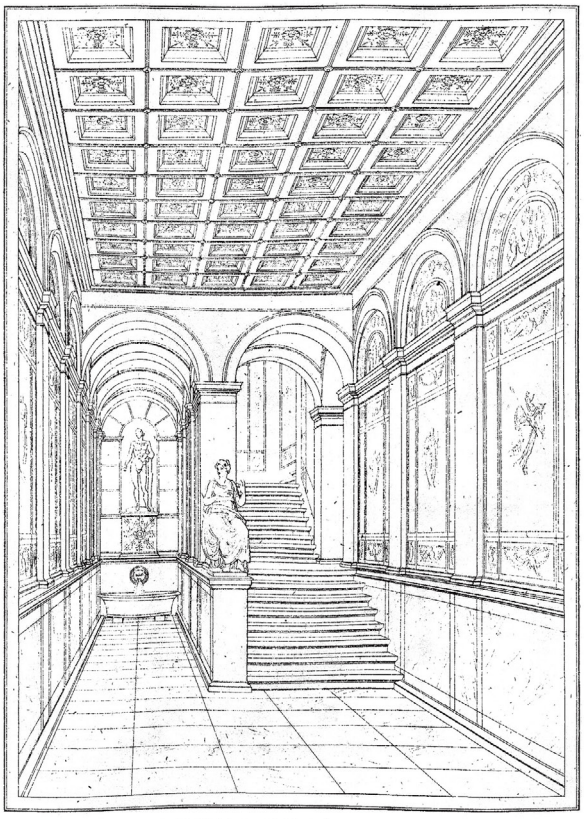
A disposição e decoração do interior pode ser vista no desenho em perspetiva na Folha XXXIX, onde a porta da casa é também mostrada em maior escala."

Karl Friedrich Schinkel

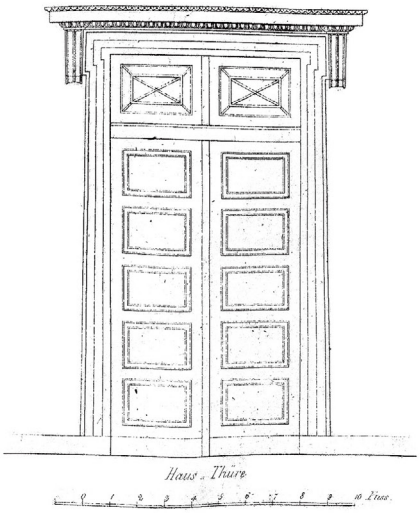
Tafel XXXIX



Façade № 2

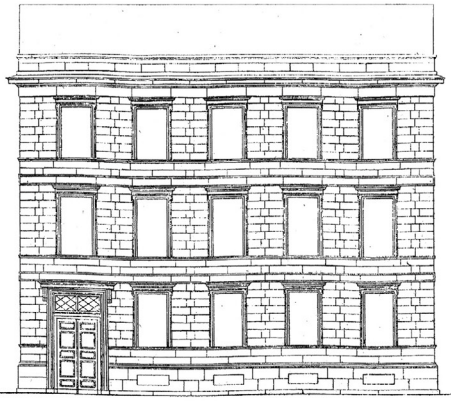


Perspectivische Ansicht des Vestibüls

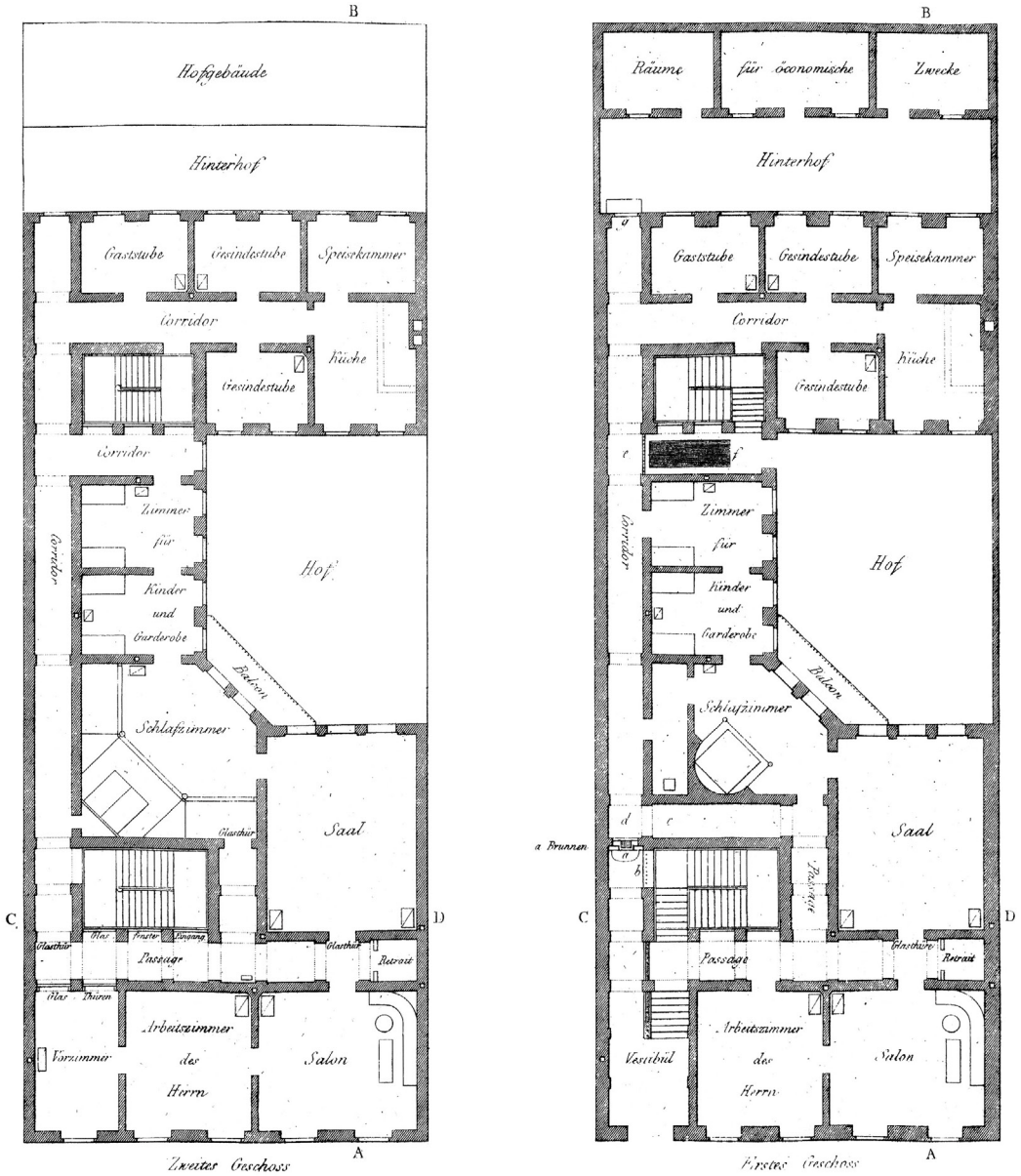


Haus-Thüre

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Fuss

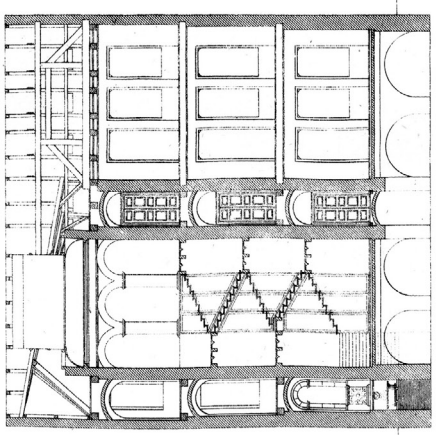


Façade N°1.

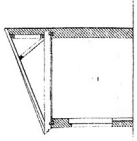


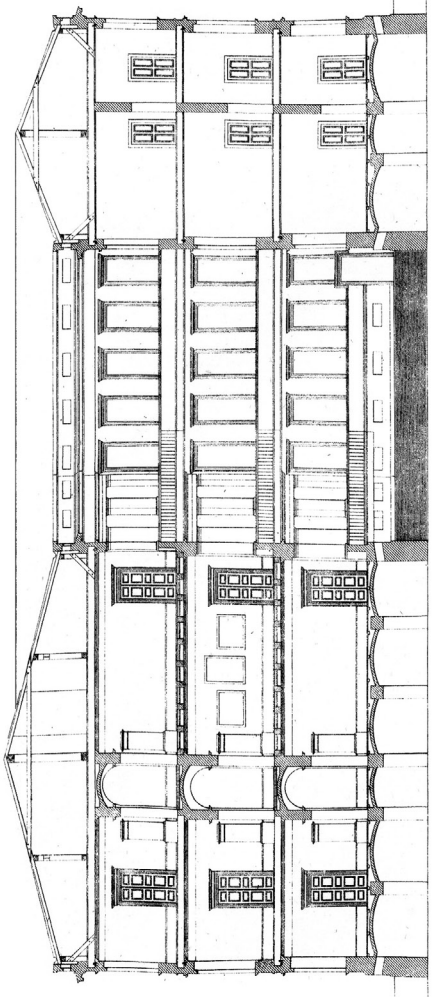
Schinkel inv.

Tafel XXXVIII.

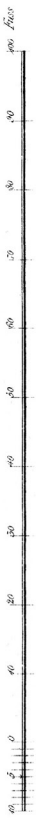


Durchschnitt nach C. D.





Durchschnitt nach A. B.



Schinkel inv.



Área de circulação comum
Área de circulação privada
Área exterior comum
Varanda privada
Espaços de receção
Espaços de receção
Quartos
Arrumos
Cozinha e Despensa
Quarto dos funcionários
Espaços de trabalho

Fig 45. Distribuição programática da Casa IV

A Casa IV, tal como a Casa II, é uma casa multifamiliar, concebida em redor de um pátio central, que, segundo Lejune[33], será o caso habitacional mais especulativo desenvolvido por Schinkel, nesta coletânea. Entre todos os exemplos, o lote de construção deste edifício é o mais estreito e o mais comum na realidade urbana das cidades. Neste edifício encontramos três apartamentos idênticos, que seriam, presumivelmente, todos destinados ao arrendamento. Com isto, põem-se de parte as questões hierárquicas, que nesta época ainda regiam os projetos habitacionais. Por norma, o proprietário do edificado ocupava o primeiro andar, alugando os restantes espaços, o que levava a uma enfatização do desenho arquitetónico desse piso, tanto em planta como em alçado, através do uso do *piano nobile*. Na parte posterior do lote encontramos um pátio com anexos destinados a cada apartamento, para usos relacionados com o trabalho. Na versão de 1830, não existem alterações, com a exceção da inclusão de um corte longitudinal e um pormenor da porta de entrada.

Neste projeto, Schinkel dá muita importância às questões práticas da vida burguesa moderna. Devido à constrição do lote, o arquiteto propõem um apartamento amplo em cada piso. No entanto, a utilização de longos corredores de distribuição e a autonomia do volume de escadas permitiriam uma divisão de cada piso em mais unidades individuais, incrementando a flexibilidade e funcionalidade do edificado. Nesta casa, mais do que nos restantes exemplos, Schinkel propõem um uso misto de tipos de circulação, com longos corredores autónomos aliados à intercomunicação entre divisões. Esta solução permitiria manter a independência de cada divisão, ao mesmo tempo que se podem agregar dois ou mais espaços, aumentando a área útil de cada programa. Os longos corredores, localizados na extremidade esquerda do lote, são iluminados através das divisões adjacentes com o uso de portas de vidro, que combatem o seu caráter escuro e exíguo.

A organização do espaço do lar parece emergir das necessidades básicas da vida humana, como a privacidade e o conforto, e das mudanças socioculturais que as transformam, numa influência constante e contínua. Será possível descrever a natureza das relações humanas a partir da organização da casa, ao mesmo tempo que se identificará a sua época de idealização[34]. Durante o Renascimento, as divisões da casa possuem mais

Desde o início da humanidade que os padrões da vida doméstica se foram transfigurando, alterando consigo o espaço da sua habitação e os requisitos necessários a uma vivência habitacional aprazível. O corredor é primeiramente empregado num edificado em 1597, na Beaufort House, em Inglaterra, por John Thorpe. Durante o século XVII viu-se uma integração mais persistente deste dispositivo de circulação, na casa das famílias mais abastadas. Nesta época o corredor era empregado como uma forma de ocultar e separar os serventes da família do proprietário, coexistindo com a utilização de divisões intercomunicantes, tal como podemos assistir na Casa IV ou na Feilnerhaus, abordada mais à frente.

Se em Inglaterra, no século XIX, era desejáveis divisões apenas com uma porta, que favorecem a privacidade de cada pessoa, contraditoriamente, em Itália, os teoristas favoreciam a utilização das divisões intercomunicantes e a utilização de mais de uma porta em cada espaço. Assim, o modelo italiano de organização do espaço habitacional seguia os precedentes da antiguidade, nomeadamente os edificados romanos, que propiciam um maior contacto as várias partes do edificado.

Tal como foi abordado no capítulo 2, na Prússia podemos assistir a um retiro para a esfera privada doméstica similar com o surgimento do Biedermeier, no início do século XIX, que levou a uma redefinição dos modos de vida e da casa germânica.

33 Lejeune, J.-F. (210-2011). Schinkel's Entwürfe zu städtischen Wohngebäuden: Living all'antica in the new burgeois city. The Classicist, 9, p. 19
34 Evans, R. (1997). Translations from drawing to building and Other Essays. Londres: Architectural Association. p. 56

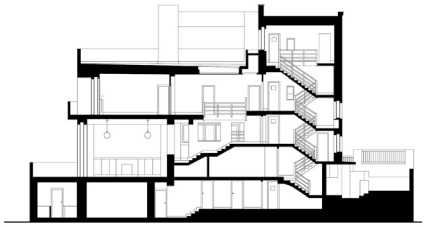
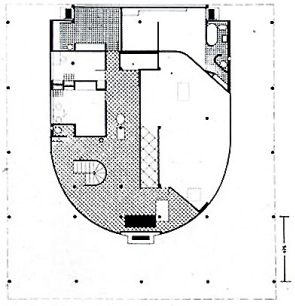
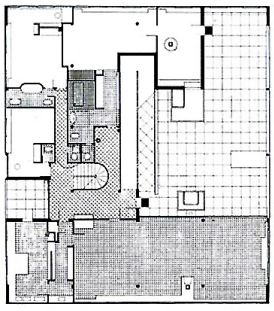


Fig 46. Secção longitudinal da Villa Müller, Adof Loos, 1930





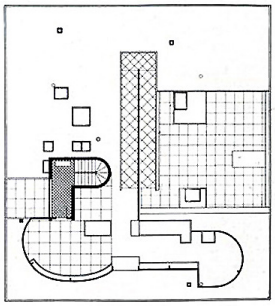


Fig 47. Plantas da Ville Savoye, Le Corbusier, 1828

que uma porta, servindo como vias de acesso e espaços de circulação, que conectam as diferentes divisões da habitação e proporcionam uma maior interação entre residentes. A partir do século XIX assistimos a um retiro para a esfera privada e ao surgimento de um desejo de privacidade e domesticidade. Com esta mudança de paradigma, as divisões da casa passaram a ter apenas uma porta de acesso à restante habitação, complementada pela aplicação sistemática de acessos independentes, diferenciando a função de estar e de permanência, própria das divisões, do movimento e deslocação[35]. Na Casa IV, assistimos a uma arquitetura de transição que emprega ambas ideologias, numa conjugação entre o espaço de corredor isolado e as divisões intercomunicantes, que favoreciam a sociabilidade.

Durante o século XX, voltamos a assistir a uma profunda transformação dos padrões da vida doméstica, que desafiaram os arquitetos a procurarem uma resposta arquitetónica às novas necessidades. Na procura por uma nova forma de organização dos espaços da casa, foram propostos vários protótipos inovadores, que procuravam criar uma solução planimétrica condizente com o mundo atual. A exemplo disso podemos olhar para a obra de Adolf Loos, cujo Raumplan propunha uma resolução tridimensional do relacionamento entre cada espaço, ao invés de uma visão estritamente bidimensional da planta da casa[36]. Durante o movimento moderno Le Corbusier também apresentou ao mundo um novo conceito de vivência, o Plan Libre, assente na construção com colunas e lajes contínuas[37], que viria a influenciar profundamente a arquitetura que sucedeu. Nesta época, a experimentação arquitetónica no campo habitacional e planimétrico da casa frequentemente ultrapassou a modernidade da própria época, propondo soluções e formas de viver vanguardistas. O pensamento arquitetónico esteve muitas vezes à frente do seu próprio tempo, como é possível observar nas fotografias da inauguração do Pavilhão de Barcelona, em 1929, de Mies van der Rohe.

No centro da Casa IV encontramos um pequeno pátio que maximiza a luminosidade e ventilação do interior da casa, para onde se viram as divisões mais privadas, como os quartos de dormir e a cozinha. De forma a incrementar a luminosidade do espaço interior, o canto do pátio é chanfrado a 45º, tal como encontramos noutros exemplos de habitação

35 Ibidem. p. 62-70
36 Risselada, M., Colomina, B., Moos, S. v., Beek, J. v., & Hebly, A. (2008). Raumplan versus plan libre: Adolf Loos, Le Corbusier. Roterdão, Holanda: 010 Publishers. p. 78
37 Ibidem. p. 47



Fig 48. Villa Müller, Praga, República Checa, Adof Loos, 1930

Com a ideia de Raumplan, Loos visiona um tipo de habitação cujos espaços se distribuem por vários níveis, permitindo a separação dos diferentes espaços, enquanto um diálogo contínuo entre cada divisão é assegurado. Nas casas de Adolf Loos não existe um rés-do-chão ou primeiro andar, cada divisão é planeada de acordo com o seu programa e hierarquia, produzindo espaços de diferentes dimensões e pés-direito. Com esta solução arquitetónica, o arquiteto era capaz de desfrutar ao máximo do potencial construtivo, ao introduzir um maior número de espaços numa mesma área de implantação. A metodologia projetual de Adolf Loos resultava em edificados compactos, que no entanto apresentavam uma grande fluidez, transformando a habitação burguesa, tipicamente composta de várias unidades espaciais desconectadas, em casas cujo o interior era contínuo e a relação entre espaço e habitante era estimulada.

"My architecture is not conceived in plans, but in spaces (cubes). I do not design floor plans, façades, sections. I design spaces. For me, there is no ground floor, first floor, etc.... For me, there are only contiguous, continual spaces, rooms, anterooms, terraces etc. Storeys merge and spaces relate to each other."

Adolf Loos
excerto abrevidado de conversa em Plzeň (Pilsen), 1930



Fig 49. Ville Savoye, Poissy, França, Le Corbusier, 1828

"The Plan is the generator. Without a plan, you have lack of order and wilfulness. The Plan holds in itself the essence of sensation. The great problems of tomorrow, dictated by collective necessities, put the question of 'plan' in a new form. Modern life demands, and is waiting for, a new kind of plan, both for the house and for the city."

Le Corbusier

In "Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture", p. 60

O conceito de Plan Libre apareceu pela primeira vez em 1926, incorporado no icónico manifesto "Os Cinco Pontos da Arquitetura Moderna". Os cinco pontos apresentados por Le Corbusier, apresentam uma redefinição da arquitetura, apontando para uma nova direção para o futuro, que rompia a contrução e linguagem arquitetónica utilizada até então. O Plan Libre apresentou-se como uma nova forma de pensar a organização interior, onde a estruturação do espaço não dependia dos pressupostos construtivos do edificado, resultando num interior mais fluído e diverso. Graças aos novos métodos e possibilidades contrutivas, cada piso tornou-se independente de tudo o resto e as paredes estruturais foram substituídas por pontos de apoio pontuais, que permitiam uma maior liberdade de desenho do interior.

projetados por Schinkel, nomeadamente a Feilnerhaus. As janelas deste espaço abrem para uma varanda com flores, que introduzem, no pátio rodeado de paredes, uma maior relação com o mundo natural. A iluminação da caixa de escadas não é esquecida por Schinkel. Inserida no centro do edifício, a escadaria visionada por Schinkel é em ferro e iluminada por uma claraboia. Com uma estrutura mais leve e porosa do que umas escadas habituais, a escadaria desta casa permite uma maior transparência e permeabilidade da luz que entra pela claraboia. Com a análise deste conjunto de casas, compreende-se facilmente a preocupação e a ênfase que Schinkel coloca na procura de uma solução arquitetónica adequada à resolução dos problemas práticos da arquitetura, sem nunca por de lado a poética arquitetónica.

O desenho de alçado desta casa é simétrico, com a exceção da porta de entrada, situada na extremidade esquerda da fachada. No entanto, são apresentadas duas versões dos alçados. O primeiro não apresenta qualquer tipo de hierarquização ou referência ao *piano nobile*, possuindo uma linguagem clara, depurada e uniforme em tijolo. O segundo alçado evidência uma forte hierarquização dos pisos, fazendo uso de um *piano nobile* muito acentuado. A linguagem deste alçado é mais diversa, com diferentes tamanhos de vãos e a rustificação dada ao desenho do rés-do-chão, através da mudança do tipo de tijolo empregado. De modo geral, a segunda solução de fachada é mais pesada e menos refinada.



Fig 50. Inauguração do Pavilhão de Barcelona, Mies van der Rohe, 1929



CASA V

A Villa Palladiana na Era Industrial

SAMMLUNG ARCHITEKTONISCHER ENTWÜRFE | 1826

"Projeto para um edifício na cidade"

"No caso do presente projeto, a tarefa foi peculiarmente definida da seguinte forma: um homem rico, que está tão ligado à cidade pelos seus negócios que não lhe permite ficar no campo, comprou um lote numa parte movimentada da cidade, com 238 pés de largura ao longo da rua e 462 pés de profundidade, no qual deseja construir uma casa confortável para si próprio, de tal forma que todo o conjunto substitui a sua habitação no campo. O local deve formar um belo jardim e a casa deve ficar solta nele, mas ao mesmo tempo também se quer desfrutar da vivacidade da rua, e, finalmente, o precioso espaço comprado não deve permanecer sem rendimento, mas sim ter a maior utilização possível, que possa ser tida em conta.

Quatro armazéns, com apartamentos que lhes pertencem, deram o rendimento desejado para a propriedade; estes tiveram de ser dispostos de tal forma que o apartamento do proprietário, que devia ser particularmente bem pensado, não ficou privado de luz e ar, nem de qualquer outra coisa em termos de conforto.

Consequentemente, um edifício principal de três andares foi erguido no meio do lote, e dois anexos foram erguidos nas laterais, a uma distância de 40 pés. No edifício principal há dois grandes armazéns, cujos inquilinos têm apartamentos consideráveis no terceiro andar; os quartos de um dos armazéns estão marcados na planta deste andar como "I", e os do outro como "II". O apartamento do proprietário ocupa o andar intermédio e utiliza os restantes quartos do rés-do-chão para um banho com uma pequena escada que desce do topo para uma cozinha, da qual se acede à despensa, adega da cave e, além disso, para um salão de jardim e um quarto de empregados domésticos com uma sala. Como o edifício está aberto a toda a volta, todas

"Entwurf zu einem Stadt- Gebäude"

"Bei dem vorliegenden Plane war die Aufgabe sehr eigenthümlich in folgender Art gestellt: Ein wohlhabender Mann, der durch sein Geschäft so an die Stadt gefesselt ist, dafs es ihm den Sonimeraufenthalt auf dem Lande nicht gestattet, hat in einem lebhaften Theile der Stadt einen Platz, 238 Fufs längs der Strafse breit, 462 Fufs tief, angekauft, auf welchem er ein bequemes Wohnhaus für sich in der Art zu bauen wünscht, dafs die ganze Anlage ihm in gewissem Sinne die Wohnung auf dem Lande ersetzt. Der Platz soll eine schöne Gartenanlage bilden, und in derselben das Haus frei stehen, zugleich will man aber auch von der Lebendigkeit der Strafse Genufs haben, und endlich soll der kostbar erkaufte Platz nicht ohne Ertrag bei dieser Anlage bleiben, vielmehr dabei eine möglichst grofsc Benutzung berücksichtigt werden.

Vier Waarenmagazlne, mit dazu gehörigen Wohnungen, gaben den gewünschten Ertrag aus dem Grundstück; diese mufsten nun so angeordnet werden, dafs die Wohnung des Besitzers, welche besonders gut bedacht werden sollte, dadurch weder an Licht und Luft, noch sonst an Bequemlichkeit etwas entbehrte.

Hiernach wurde ein Hauptgebäude von drei Geschossen in der Mitte frti aufgestellt, in Distancen von 40 Fufs an den Seiten zwei Nebengebäude aufgeführt. Im Hauptgebäude befinden sich unten zwei grofse Waarenmagazlne, deren Miether im dritten Geschofs beträchtliche Wohnungen erhalten; die Räume der einen Wohiunig sind auf dem Grundrifs dieses Geschosses mit I., die der andern mit IL bezeichnet. Di» Wohnung des Besitzers füllt das Mittelgeschofs aus, und benutzt die übrigen Räume des ersten Geschosses zu einem Bade mit einer kleinen, von oben hinabfi'ihrenden Treppe, zu einer Küche, aus der man durch dieselbe weiter hinabführende Treppe in die Speisekammer und Kellerei des Souterrains gelangt, ferner zu einem Gartensalon und zu einem Domestikenzimmer mit einer Kammer. Bei der ringsum freien Lage des Gebäudes empfangen alle diese Räume ein schönes Licht. Die Treppe macht die Mitte des Hauses, und von da aus verbinden kleine Passagen sehr leicht vmd bequem die umherliegenden Gemächer. Diese

Treppe ist aus Eisen construirt, und empliingt ihr Licht von oben, wie der Durchschnitt auf Blatt 72. näher angiebt. Die Abfallrinnen des Kupferdaches, welches sich hinter der Attica versteckt, sind durch den Treppenraum hinab in einen unter dem Hause ausgemauerten Abzugskanal geleitet. Diese Einrichtung ist getroffen worden, um das Einfrieren dieser Abfallrinnen, wenn sie aufserhalb angebracht werden, zu vermeiden, welches in der Regel ein Bersten erzeugt, und dann dem Gebäude schädlich wird. Im vorliegenden Fall kaini dadurch, dafs der mittlere Treppenraura durch einen eisernen Ofen Kheizbar ist, eine solche Temperatur unter dem Dache, wo die Abfallrinnen einmünden, erzeugt werden, dafs ein beständiges Schmelzen und sicheres Ablaufen des Schneewassers im Gange bleibt; auch kann jedem eintretenden Schaden an den Rinnen, welche ganz frei neben der Treppe aufsteigen und in jeder Höhe leicht beobachtet werden können, in kurzer Zeit und mit leichten Mitteln abgeholfen werden. Das Gebäude ist auf diese Weise ringsum von der Dachtraufe befreit. In jedem Seitengebäude ist ein Waarenmagazin angelegt, über welchem, durch die Einziehung leichter Holzwände nach den Linien ab, cd, ef, eine kleine Wohnung für den Miether des Magazins, aus den Wohnzimmern hh und hi, dem Gesindezimmer cf, der Küche ce und einer Speisekammer g bestehend, gewonnen wird. Ein Pferdestall und eine Wagenremise ist in dem ersten Geschofs des rechts liegenden Nebengebäudes, ein Orangenhaus und ein Raum zu Aufbewahrung von Holz und Garten-Utensilien in dem links liegenden eingerichtet; über diesen Räumen finden eine Kutscherwohnung, ein Raum für Futter und Räume für die Aufbewahrung der Gartenfrüchte ihren Platz. Ein kleiner Hof in jedem Nebengebäude nimmt das Dachwasser auf, und auf demselben sind die Düngergruben dem Auge beim Ueberblick der ganzen Anlage entzogen.

Gegen die Strafse ist der Garten mit Gitterwerken abgeschlossen, in welchen Ein- und Ausfahrten angelegt sind. Um bedeckt in und aus dem Wagen steigen zu können, sind Verbindungsgänge, auf Pfeilern ruhend, zwischen dem Hauptgebäude und den Nebengebäuden angelegt, welche oberhalb Altane bilden, auf die man aus dem Ilauptgeschofs hinaustritt. Die Façade auf Blatt 72. zeigt die Verbindung und die Verhältnisse aller Haupttheile der ganzen Anlage."

estas salas recebem uma luz bela. A escadaria forma o centro da casa, e a partir daí pequenas passagens ligam os quartos circundantes, de forma fácil e confortável. Esta escada é construída em ferro e recebe a sua luz de cima, como mostra a secção da Folha 72, com mais detalhes. As caleiras do telhado de cobre, que se escondem atrás do sótão, são conduzidas através das escadas para um canal de drenagem muralhado por baixo da casa. Esta solução foi pensada para evitar o congelamento destas caleiras quando são colocadas no exterior, o que normalmente faz com que rebentem e se tornem prejudiciais para o edifício. No presente caso, aquecendo o centro da escadaria através de um fogão de ferro, pode ser criada uma temperatura tal debaixo do telhado, onde as caleiras se abrem, que a água da neve pode ser derretida e drenada em segurança; também, qualquer dano nas caleiras, que se elevam livremente junto à escadaria e podem ser facilmente observadas a qualquer altura, pode ser reparado facilmente, num curto espaço de tempo. Desta forma, o edifício é libertado dos beirais em toda a sua volta. Em cada edifício lateral há um armazém, acima do qual, com paredes de madeira leve, ao longo das linhas "ab", "cd", "ef", obtém-se um pequeno apartamento para o arrendatário do armazém, constituído pelas salas "hh" e "hi", a sala dos criados "cf", o "ce" da cozinha e uma despensa "g". O armazém tem um estábulo e uma casa de coches. Um estábulo para cavalos e uma casa de coches estão no primeiro andar do edifício à direita, um armazém e uma divisão para o armazenamento de madeira e utensílios de jardim no da esquerda; por cima destes quartos há um apartamento para cocheiros, uma divisão para a ração e espaços para o armazenamento de fruta de jardim. Um pequeno pátio em cada edifício recebe a água do telhado, e no mesmo as fossas de estrume são escondidas do olhar, quando se faz o levantamento de todo o conjunto.

O jardim é fechado da rua por gradeamentos, nos quais as entradas e saídas são dispostas. A fim de poder entrar e sair da carruagem sob uma cobertura, foram dispostas passagens de ligação apoiadas em pilares entre o edifício principal e os edifícios laterais, que acima formam varandas sobre os quais se pisa para fora do piso principal. A fachada na Folha 72 mostra a ligação e as relações de todas as partes principais de todo o projeto."

Karl Friedrich Schinkel

Blumen-Parterre.

Fahrweg.

Blumen-Parterre.

Orangen

Orangen

Orangen

Orrangenhaus.

Halle

Pferdestall.

Aufbewahrungs-Raum.

Domestiken Zimmer.

Kammer

Garten-Salon.

Küche.

Heerd.

Wagen-Remise.

Passage.

Hof.

Bedeckte Unterfahrt.

Passage.

Bad.

Bedeckte Unterfahrt.

Passage.

Hof.

Waaren-Gewölbe.

Glas-Thüren.

Hausflur.

Waaren-Gewölbe.

Waaren-Gewölbe.

NACHBARLICHES GRUNDSTÜCK.

NACHBARLICHES GRUNDSTÜCK.

Einfahrt.

Einfahrt.

STRASSE.

GRUNDRISS DES ERSTEN GESCHOSSES.

STRASSE.

GRUNDRISS DES ZWEITEN GESCHOSSES.

Arbeitszimmer des Herrn.

Toilette des Herrn.

Gemeinschaftliches Schlafzimmer.

Toilette der Frau.

Saal zugleich Bibliothekzimmer des Herrn.

Passage.

Glasthüren.

Passage.

Zimmer für Kinder und deren Erzieherin.

Salon.

Vorzimmer.

Wohnzimmer der Frau.

PLAN

ZU EINEM BUERGERLICHEN WOHNHAUSE.

Küche I.

Speisekammer I.

Speise Kammer II.

Küche II.

Gesinde. Zimmer. II.

Schlafzimmer II.

Gesindezimmer I.

Gemeinschaftl. Passage.

Vorraum II.

Schlafzimmer II.

Schlafzimmer I.

Vorraum II.

Wohnzimmer II.

Schlafzimmer I.

Vorraum.

Wohnzimmer II.

Wohnzimmer I.

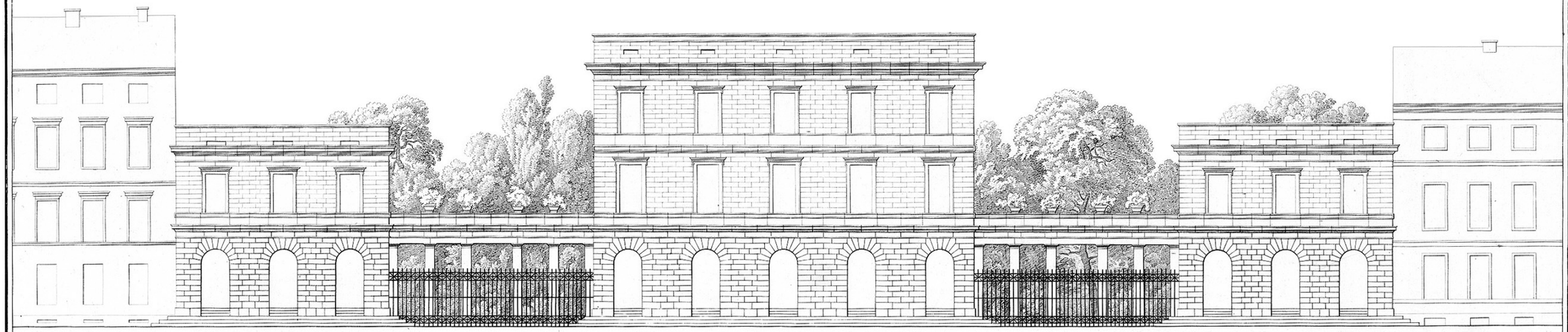
Wohnzimmer I.

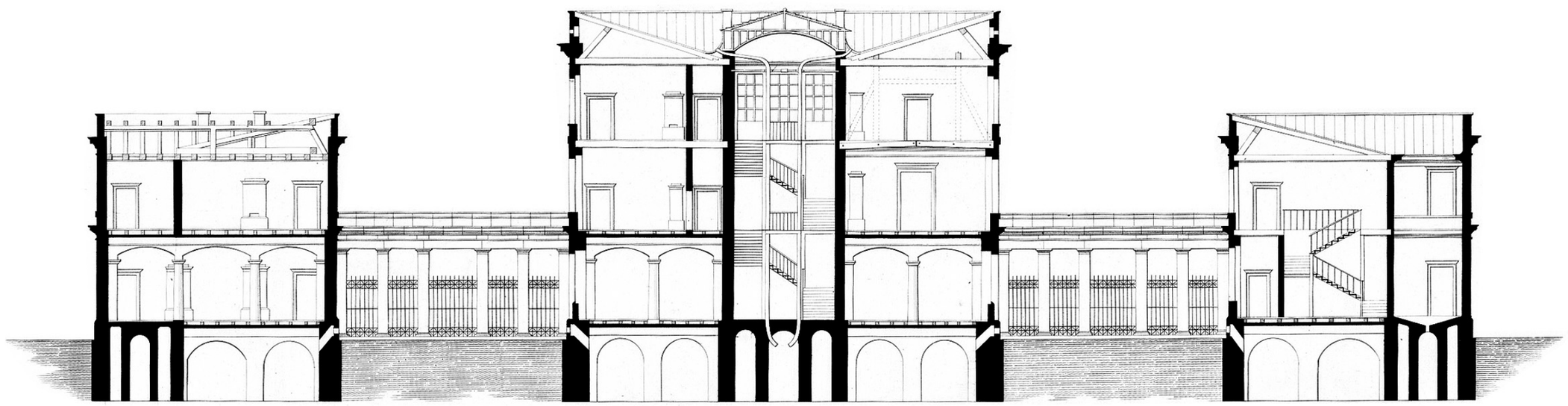
Wohnzimmer II.

GRUNDRISS DES DRITTEN GESCHOSSES.

gez. von Schinkel.

gest. von C. F. Thiele.





DURCHSCHNITT DER GANZEN ANLAGE NACH DER RICHTUNG A B C D E F G DES GRUNDRISSES.

qez. von Schinkel. *gest. von C. F. Thiele.*

GRUNDLAGE DER PRAKTISCHEN BAUKUNST | 1834

"Projeto para uma casa senhorial completamente isolada numa cidade"

"As condições que tiveram de ser consideradas na conceção deste edifício foram as seguintes: num local espaçoso, com 200 pés de comprimento, 460 pés de profundidade, situado numa zona movimentada da cidade, será erguida uma confortável casa de habitação ao longo da rua. O resto do terreno deve ser um belo jardim, para que o proprietário, que está ligado à cidade pelo seu negócio, não perca o conforto de uma residência de verão no campo. Também foram necessários estábulos para vários cavalos e carruagens, e como o proprietário pretende morar apenas no andar intermédio com a sua família, o projeto deve ser realizado de forma que o andar inferior e superior possam ser alugados.

Em relação a estes diferentes requisitos, foi elaborado o projeto de construção, que é mostrado nas quatro folhas mencionadas.

No centro ergue-se o edifício principal de três pisos, totalmente independente, e nas laterais, a 10 pés deste, dois anexos. O edifício principal contém dois grandes armazéns no piso inferior, que se dividem pelos apartamentos do terceiro andar; os quartos de uma habitação estão marcados "A" e os outros "B" na planta deste piso, Folha XXIV.

Todo o andar intermédio está configurado como o apartamento do proprietário; as divisões domésticas e a cozinha adjacente localizam-se no piso inferior, onde existe também um salão de jardim e uma casa de banho para o proprietário. Duas pequenas escadas laterais, que levam do piso inferior ao segundo andar, dão a comunicação necessária, por um lado com a sala doméstica e, por outro lado, com a cozinha, a casa de banho e o salão de jardim. Estas escadas descem até à cave, à adega e à despensa.

A partir do vestíbulo espaçoso, chega-se a dois armazéns à direita e à esquerda, bem como através de portas de vidro à escadaria principal no centro da casa, que, feita inteiramente de ferro, recebe luz de cima através do telhado, que pode ser visto na Folha XXV.

Os canos de esgoto conduzem a água da chuva ou da neve da calha de cobre através da escada para um canal de drenagem, forrado com tijolos sob a casa. Esta disposição destina-se a evitar o congelamento dos tubos

"Entwurf zu einem ganz frei stehenden, herrschaftlichen Wohnhause in einer Stadt"

"Die Bedingungen, welche bei dem Entwurf dieses Gebäudes betucksrchtigt werden mußten, waren folgender Auf einem geräumigen Platze Von 200 Fuß Länge, 460 Fuß Tiefe, der in einem lebhaften Theil der Stadt gelegen ist, soll Vorne längs- der Straße ein bequemes Wohngebäude aufgeführt werden. Der übrige Theil des Platzes soll eine schöne Garten-Anlage bilden, dergestalt: daß der Besitzer, welcher durch seine Geschäfte an die Stadt gefesselt ist, die Annehmlichkeiten eines Sommeraufenthalts auf dem Lande nicht Vermissen möge. Auch wurde Stallung für mehrere Pferde Und Wagen-Reinise Verlangt, und da der Eigenthümer mit seiner Familie nur das mittlere Geschoß zu bewohnen beabsichtigt-, so sollte die Einrichtung so gemacht werden , daß das unterste und oberste Geschoß Voktheilhaft Vermiethet werden kann.

In Bezug auf diese verschiedene Anforderungen entstand nun der Plan zu der Bau-Anlage, welche auf den Vier genannten Tafeln dargestellt ist.

In der Mitte erhebt sich ein dreistöckiges, ganz freistehendes Hauptgebciude, und an den Seiten, in 37 füßiger Entfernung von diesem, stehen Nebengebäude. Das Hauptgebäude enthält im unteren Geschoß zwei große Waarenlager, wozu die Wohnungen im dritten Geschoß Vertheilt sind; die Raume der einen Wohnung sind in dem Grundriß dieses Geschosses, Blatt XXIV, mit A und die anderen mit B bezeichnet.

Das ganze Mittelgeschoß ist zur Wohnung des Besitzers eingerichtet; die zugehörigen Domestiken-Stuben und Küche befinden sich aber im unteren Geschoß, woselbst sich auch noch ein Gartensalon und eine Badestube für den Besitzer ergeben hat. Zwei kleine Nebentreppen, die Vom unteren nach dem zweiten Geschoß führen, geben die nöthige Eommunication, einerseits mit den Domestikem-Stuben und andererseits mit der Küche, dem Bade und dem Gartensalon. Diese Treppen führen weiter hinab nach dem Souterrain zu der Kellerei, Speisekammer.

Aus dem sehr geräumigen Vesiibül gelangt man rechts und links zu den beiden Waarenlagern, so wie durch Glasthüren nach der in der Mitte des Hauses liegenden Haupttreppez letztere ist ganz Von Eisen consiruirt und erhält ihk Licht Von oben durch's Dach, wie dies der Durchschnitt auf Tafel XXV näher angiebt.

Die Abfallröhren führen das Regen- oder Schneewasser aus der kupfernen Dachrinne durch den Treppenraum hinab in einen unter dem Hause ausgemauerten Abzugskanai. Durch diese Einrichtung soll Vermieden werden, daß die Abfallrbhren im Winter nicht einfrieren, was sich jedesmal ereignet, wenn

dieselben außerhalb angebracht sind, und wovon dann das Bersten der Röhren und eine Beschädigung des Maüerwerks die Folge ist. In dem gegenwärtigen Fall ist die Einrichtung getroffen, daß der ganze Treppenraum durch erwärmte Luft aus dem Souterrain geheitzt werden kann. Hierdurch kann im Winter eine solche Temperatur unter dem Dache erhalten werden, daß ein beständiges Schmelzen und sicheres Abfließen des Schneewassers im Gange bleibt; auch ist es möglich jede Reparatur an den Abfallrbhren leicht und sicher Vollführen zu können , indem sie ganz frei neben den Treppen aufsteigen und in jeder Höhe beobachtet werden können. Der Durchschnitt auf Tafel XXV verglichen mit den Grundrissen auf Tafel XXIII und XXIV lassen die eben beschriebene Einrichtung mitDeutlichkeit einsehenz überdies ist aus dem Durchschnitt noch ersichtlich , daß die Laterne über dem Treppenraum mit ihrem ganzen Gespärre aus Eisen construirt ist.

Die Vordere Fagade des Hauptgebäudes ist auf Tafel XXV, die hintere Fagade aber auf Tafel XXVI, beide in der geometrischen Ansicht, dargestellt. Letztere ist mit einem nach dem Garten zu Vortretenden Balkon, der Von dorischen Säulen getragen wird, Versehenz so daß man sowohl aus dem Gartensalon des unteren, als auch aus der gemeinschaftlichen Schlafstube des mittleren Geschosses, durch Glasthüren unmittelbar ins Freie treten kann. Außer der Gartenfagade enthält Tafel, XXVI noch eine perspectivische Ansicht des Vestibüls und eine dergleichen vom Bibliothek-Saal im zweiten Geschoß, woraus die Anordnung und Verzierung dieser beiden Räume zu entnehmen ist.

Das Nebengebäude links Vom Hauptgebäude enthält nach Vorne heraus eine Gärtner-Wohnung an der Gartenseite ein Orangenhaus und über Beides die Raume zur Aufbewahrung Von Garten-Utensilien und Früchten. Jn dem rechter Hand liegenden Nebengebäude ist Stallung für drei Pferde, Wagenremise und darüber Futtergelaß, Kutschekwvhnung 2c. eingerichtet. Jedes dieser Nebengebäude ist mit einem kleinen inneren Hofe Verschen, um das Dachwasser, den Hausunrath und den Pferde-Dünger aufzunehmen und zu Verstecken.

Längs der Straße ist der Garten mit eisernem Gitterwerke abgeschlossen, in welchem Ein- und Ausfahrten angelegt sind. Bogenstellungen auf massiven Pfeilern ruhend, Verbinden das Hauptgebäude mit den beiden Nebengebäuden und gewähren den herrschaftlichen Wagen bedeckte Unterfahrten zum Ein- und Aussteigenz oberhalb bilden sie Altane, auf die man aus dem Hauptgeschoße in's Freie treten kann."

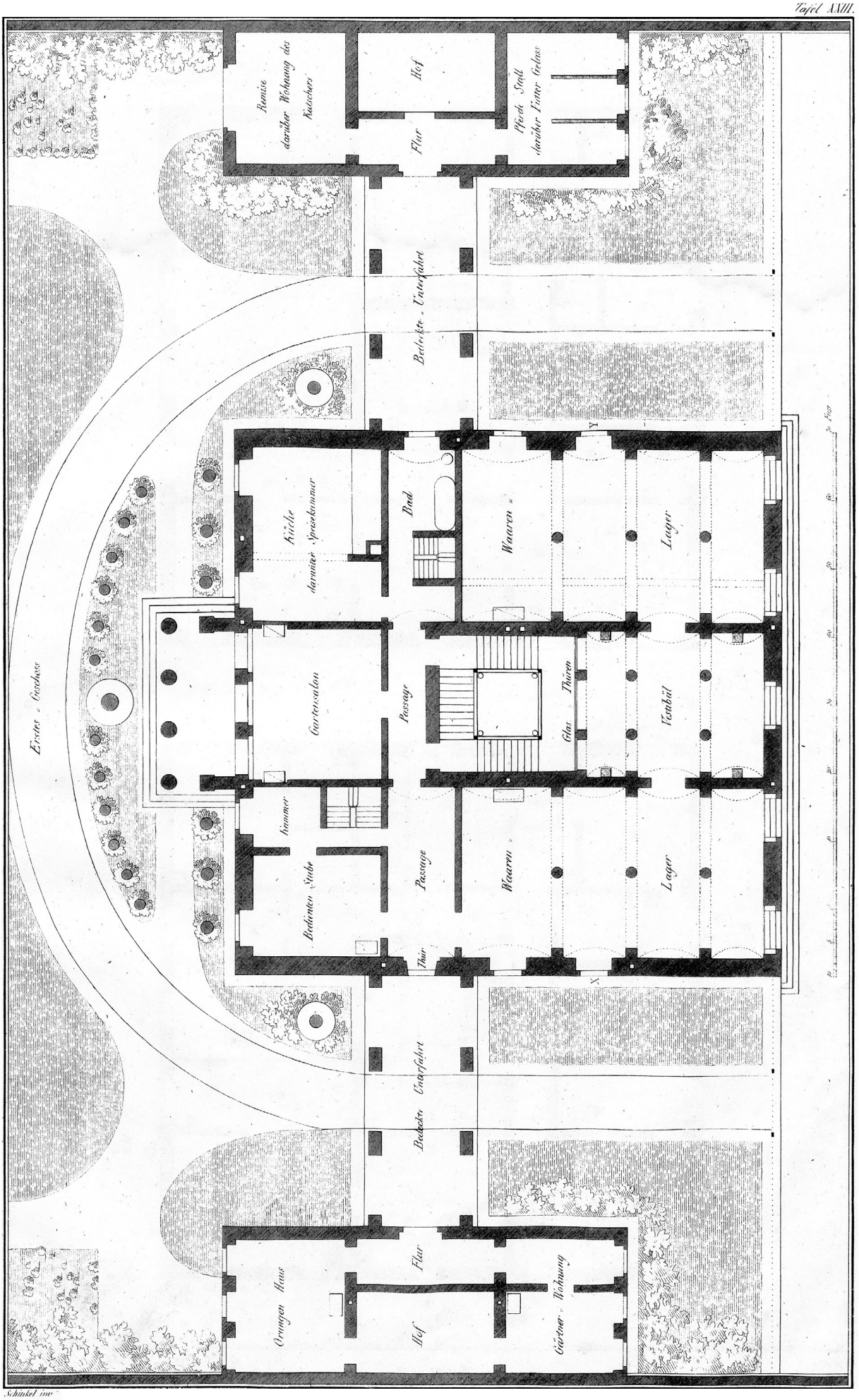
de descarga no inverno, o que acontece sempre que são colocados ao ar livre, provocando o rebentamento dos tubos e a danificação da alvenaria. No presente caso, a disposição é tal que todo o vão da escada pode ser aquecido pelo ar quente da cave. Desta forma, uma temperatura pode ser mantida sob o telhado no inverno, para que a água da neve continue a derreter e fluir com segurança; também é possível realizar de forma fácil e segura quaisquer reparações nas canalizações de esgotos, podendo-se subir livremente junto às escadas e ser observado a qualquer altura. A seção transversal na Folha XXV comparada com as plantas baixas nas Folhas XXIII e XXIV mostra claramente a disposição que acabamos de descrever, além disso, também é evidente pela seção transversal que toda a estrutura da claraboia acima da escada é construída em ferro.

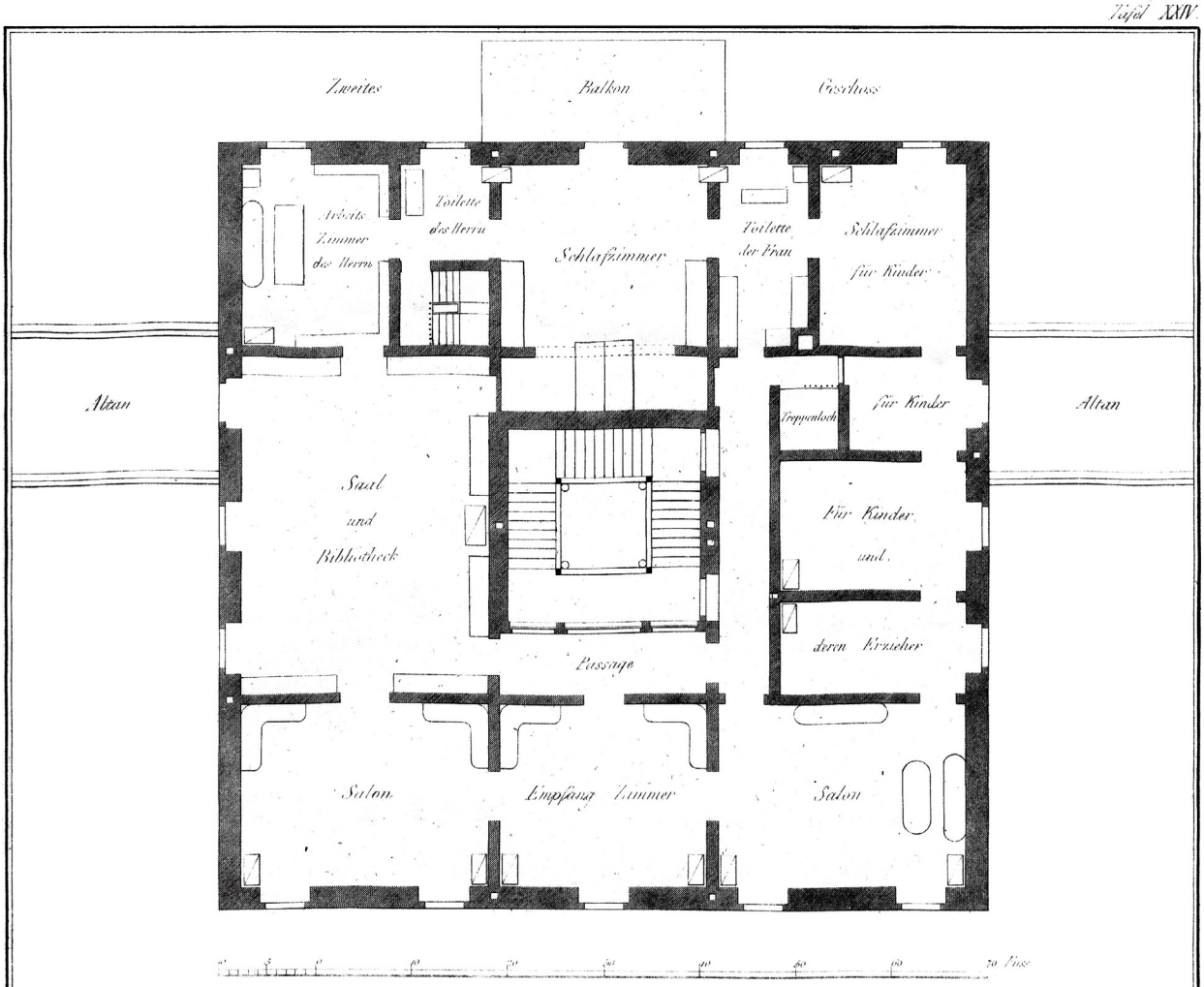
A fachada principal do edifício central é mostrada na Folha XXV, e a fachada posterior na Folha XXVI, ambas em vista geométrica. Esta última é dotada de uma varanda que dá acesso ao jardim, que é sustentada por colunas dóricas, para que se possa sair pelas portas de vidro tanto do salão do jardim no andar inferior, como do quarto principal no andar intermediário. Além da fachada do jardim, a Folha XXVI também contém uma vista em perspetiva do vestíbulo e uma vista semelhante da sala da biblioteca no segundo andar, onde pode ser vista a disposição e decoração dessas duas divisões.

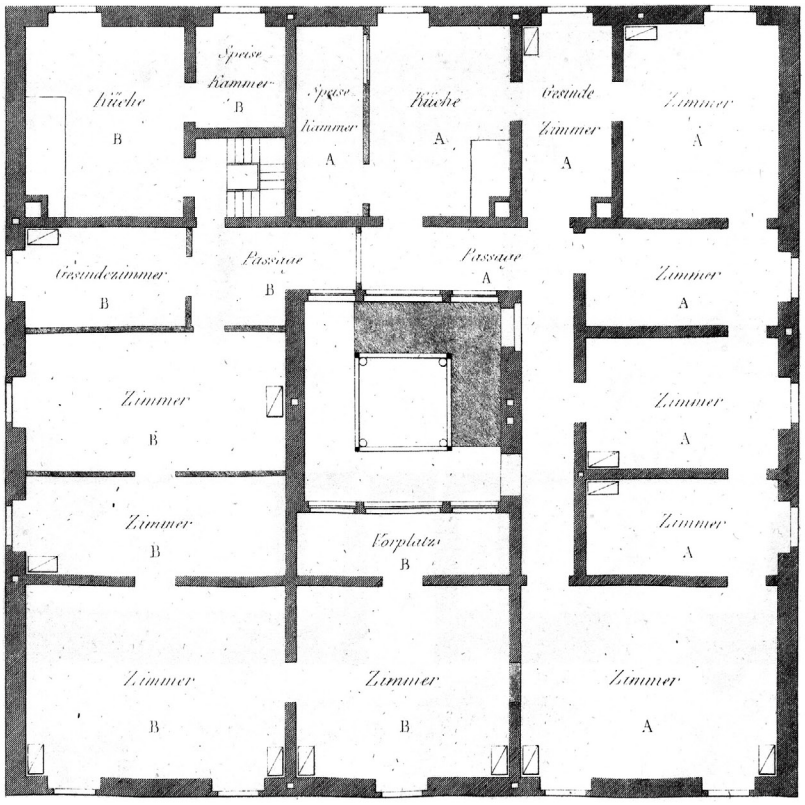
O anexo à esquerda do edifício principal contém uma casa de jardineiro, na frente do lado do jardim, um armazém e, acima de ambas divisões, um espaço para guardar ferramentas de jardinagem e frutas. No edifício do lado direito há estábulos para três cavalos, um depósito para carruagens, por cima uma sala de rações, e um compartimento para carruagens "2c" mobiliado. Cada um destes anexos dispõe de um pequeno pátio interior para recolher e esconder a água do telhado, o lixo doméstico e o estrume dos cavalos.

Ao longo da rua, o jardim é fechado com uma grade de ferro, na qual estão dispostas as entradas e saídas. Passagens em arco assentes em pilares maciços ligam o edifício principal aos dois anexos e dotam as imponentes carruagens de passagens cobertas para embarque e desembarque, e acima delas formam-se varandas, sobre as quais se pode sair do piso principal."

Karl Friedrich Schinkel

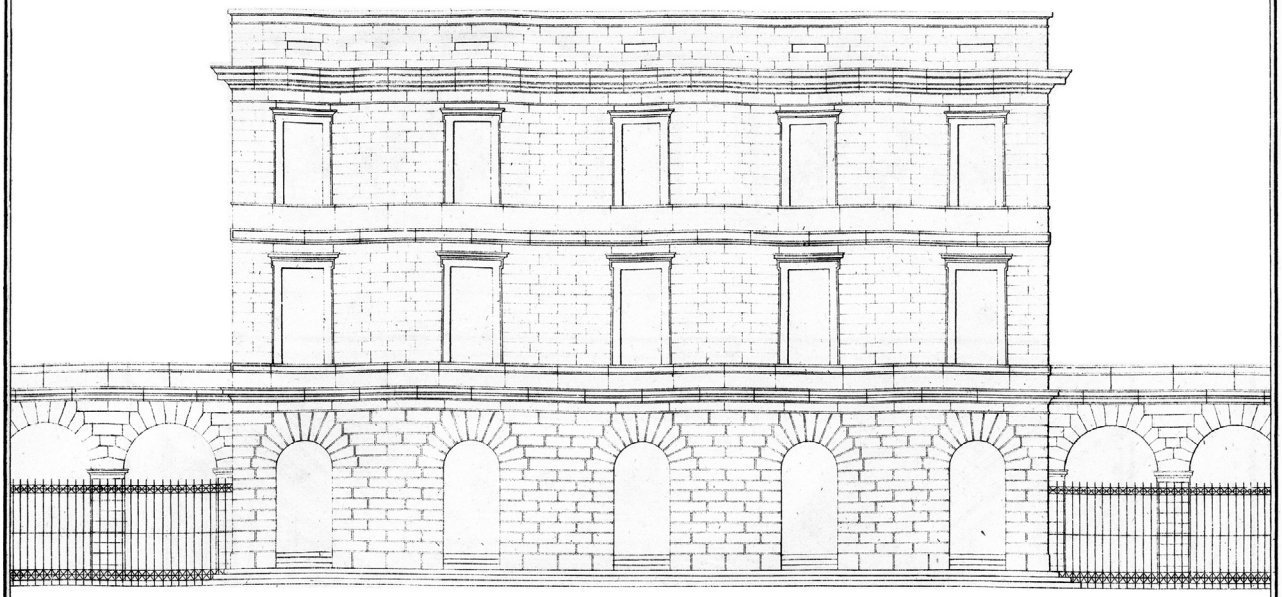

Tafel XXIII.
Remise
darüber Wohnung des
Kutschers
Hof
Flur
Pferd. Stall
darüber Futter Gelass
Bedeckte Einfahrt
Küche
darunter Speisekammer
Bad
Waaren =
Lager
Einfahrt
Conversation
Passage
Glas Thüren
Vestibül
Zimmer
Bedienten Stube
Passage
Waaren =
Lager
Thür
Bedeckte Einfahrt
Orangen Haus
Hof
Flur
Gärtner Wohnung
Schinkel inv



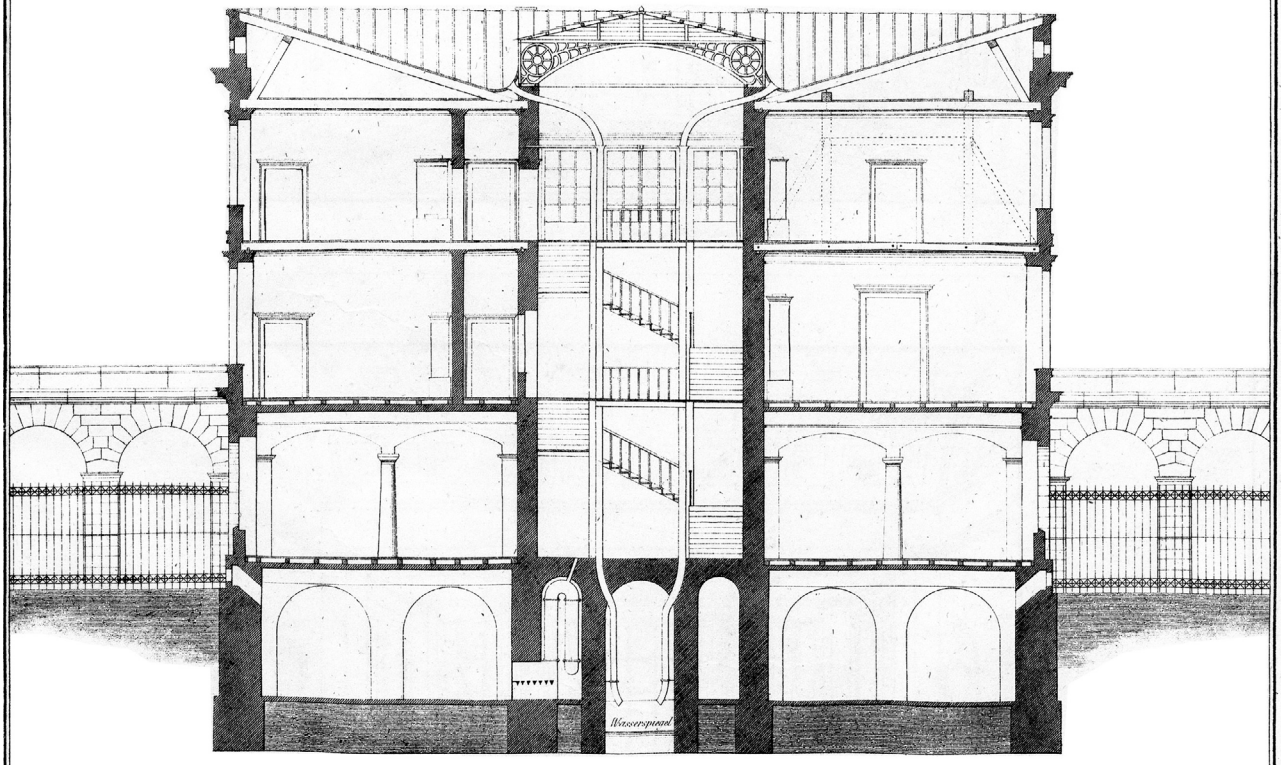


Schinkel inv.

Tafel XXV.



Façade an der Strasse.



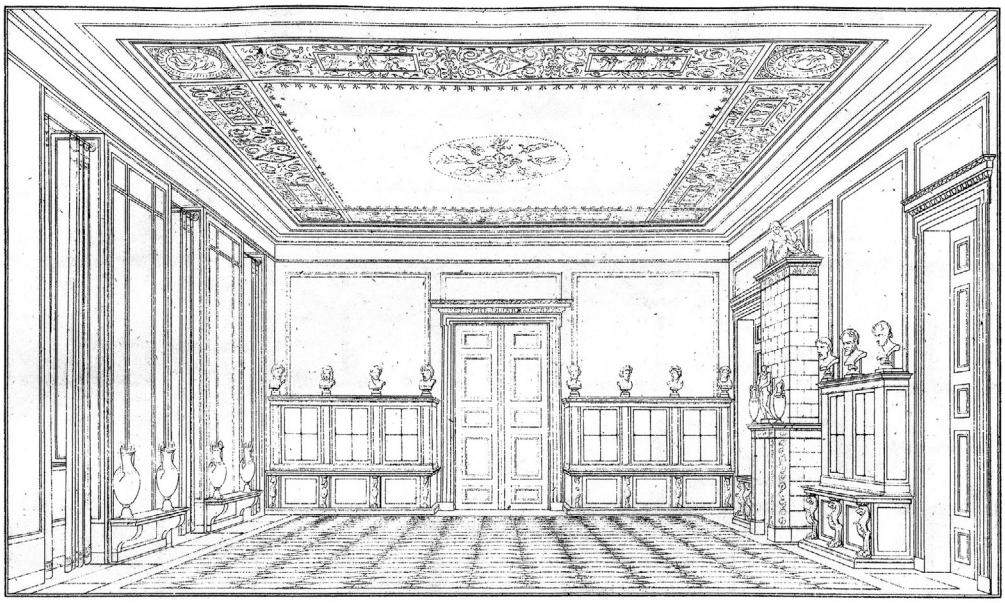
Durchschnitt nach der Richtung X Y.



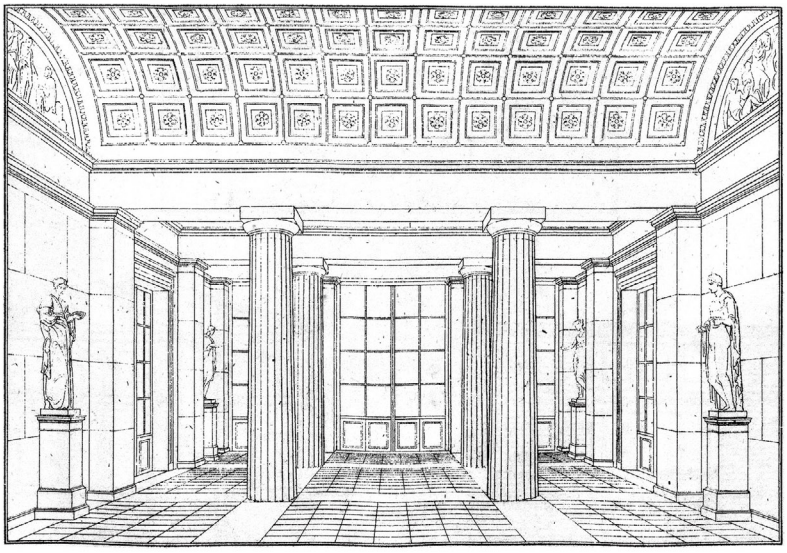
Schinkel inv.



Façade im Garten.



Perspectivische Ansicht des Bibliotheck-Saals.



Perspectivische Ansicht des Vestibüls.

Schinkel inv.

A última casa publicada em 1826 é um edifício multifamiliar, solto dos seus vizinhos, com uma tipologia semelhante à da Casa I. Implantado num lote de dimensões generosas, no alinhamento da rua, este edifício residencial urbano encontra-se numa área movimentada da cidade. A casa cujo volume principal se encontra no centro do lote, foi projetada para um homem de negócios bem-sucedido, cujo trabalho não permite que se afaste da cidade para viver no campo, em comunhão com a natureza. Tal como na Casa I, pretende-se uma síntese arquitetónica entre o rural e o urbano, aliando a vivacidade e movimento da vida citadina ao contacto com a natureza, intrínseco à vida no campo.

Nos limites do lote, Schinkel projetou dois volumes, que confrontam com as propriedades vizinhas. Nestes edifícios foram projetados armazéns e apartamentos para arrendamento, numa síntese entre a utilidade e a funcionalidade, reveladora da preocupação do arquiteto com os aspetos práticos da sua disciplina. O projeto desenvolve-se a partir de uma composição tripartida, unificada através da introdução de uma colunata exterior, que desenha um espaço de transição coberto, conectando física e visualmente os edifícios, numa composição volumétrica de ritmo impactante. Na colunata desta casa, Schinkel substitui as colunas de cadência clássica por pilares. Intrinsecamente conectadas à arquitetura da antiguidade, as colunatas emergiram como estruturas autónomas e soltas, que desenharam a linguagem arquitetónica de tipologias icónicas como a Stoa grega[38], assimilada por Schinkel para o desenho do Altes Museum. A hierarquia existente entre edifícios é evidenciada na volumetria e implantação geral do projeto, com a casa principal mais

38 Kostof, S. (1995). A History of Architecture: Settings and Rituals. Nova Iorque: Oxford University Press. p. 143

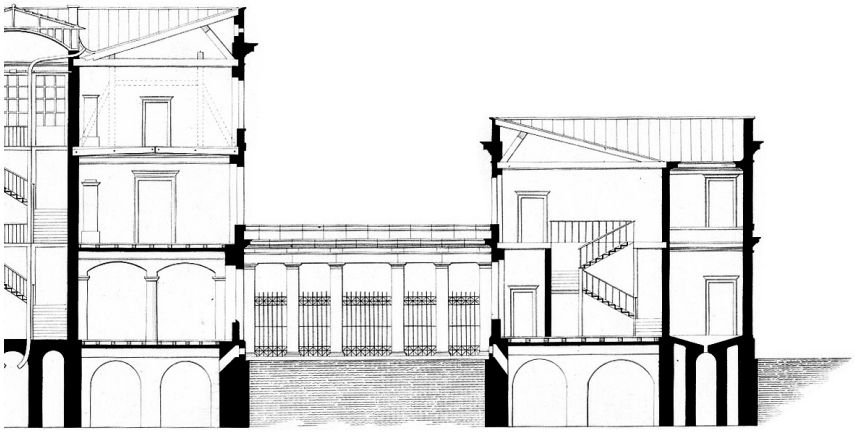


Fig 51. Pormenor do Corte Longitudinal da Casa V, Karl Friedrich Schinkel, 1826



Fig 52. Stoa de Átalo, Atenas, Grécia, cerca de 160–138 a.C.

A Stoa é uma tipologia da antiguidade grega, de forma e usos flexiveis, que se define pela criação de uma passagem coberta ou colunata, para o uso público. Este modelo despontou no contexto do santuário grego, na última parte do século VII a.c.. Formalmente, a Stoa caracteriza-se por um pórtico autónomo, de materiais e forma modestos, que permite uma grande flexibilidade de funções. Inicialmente servia de abrigo do exterior, pernoita para peregrinos, entre outros. Porém, a tipologia foi rapidamente secularizada, transformando-se num peça urbana, de reunião e convívio social, com espaços comerciais, onde se encontram programas de arte pública e acontecem sessões públicas dos tribunais e banquetes oficiais. A mediação entre interior e exterior é realizada pelo pórtico, que por vezes atuou como uma extensão de um outro edificado. Esteticamente, a Stoa é definida pela utilização do sistema trilíptico de coluna e arquitrave, típico da arquitetura grega, que atribui um ritmo constante ao seu alçado.

alta a ocupar a posição central, ladeada pelos edificados secundários mais baixos. Contudo, e de forma a unificar a composição, os alçados são todos tratados com a mesma linguagem clássica depurada.

Palladio, nos seus projetos para casas de campo, no Véneto italiano, ensaiou inúmeras vezes uma tipologia formal e volumétrica similar à empregada por Schinkel na Casa V. Sabe-se que, na sua primeira viagem a Itália, o jovem arquiteto prussiano contactou com a obra de Palladio. Contudo, para Schinkel a obra do génio renascentista não igualava a beleza das obras de tijolo exposto, que, na sua opinião, transmitiam um maior sentido de simplicidade e solidez arquitetónica[39]. Uma característica das villas palladianas é a forma como o arquiteto resolve e integra no projeto as áreas não domésticas do edifício, através das barchesse. As barchesse, numa espécie de muro contínuo, albergam as áreas funcionais da casa, visionando espaços de transição cobertos, que escondem um programa diversificado por de trás, na sua retaguarda[40]. Estes elementos veem a sua ornamentação reduzida à arcaria, que constrói o ritmo simples caracterizador destes dispositivos, resultando numa solução estética seca e sóbria, também característica das obras de Schinkel. Como na Casa V, a volumetria das villas palladianas, como a Villa Barbaro, em Maser, ou a Villa Emo, apresenta uma hierarquia volumétrica tripartida, com o volume da casa principal, de maior dimensão, a destacar-se ao centro[41]. Nas extremidades o jogo de forças é completado por dois volumes de altimetria intermédia, que rematam a composição. As barchese, tal como a colunata da Casa V, conectam visualmente as extremidades da composição projetual, unificando harmoniozamente a relação entre todas as partes do organismo construído.

Na Casa V, a partir da rua acede-se diretamente ao rés-do-chão, destinado a comércio, que medeia a promiscuidade entre espaço público e privado. Um vestíbulo monumental,[42] de grandes dimensões, é o ponto de entrada no edificado principal, permitindo o aceso às áreas comerciais e à escadaria principal. O proprietário ocupa todo o primeiro andar, relegando os arrendatários dos espaços comerciais do rés-do-chão ao último piso da casa, onde existem dois apartamentos de menores dimensões. No volume principal, de forma a facilitar esta complexa junção de funções,

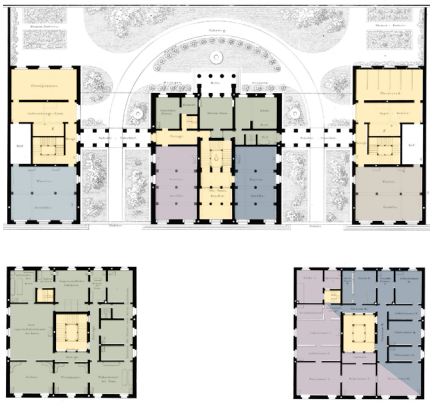


Fig 53. Divisão entre espaços comuns (amarelo), privados de casa apartamento (verde, roxo e azul) e comerciais (azul claro e bege)

39 Bergdoll, B. (1994). Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc. p. 20
40 Rodrigues, J. M. (2020). Palladio e o Moderno. Porto: Circo de Ideias. p. 29
41 Ackerman, J. S. (1966). Palladio. Harmondsworth: Penguin Books. p. 58
42 O vestíbulo de entrada do volume central, localizado no eixo principal do edificado, revela uma clara influência da arquitetura romana clássica, com o seu uso de abóbodas e colunas.



Fig 54. Villa Barbaro em Maser, Véneto, Itália, Andrea Palladio, 1560

Ao contrário de outras villas palladianas a Villa Barbaro, em Maser, é a habitação primária dos seus proprietários e não um retiro campestre e suburbano da vida citadina, que, apesar de tudo, não abandona as comodidades e elegância urbanas. O complexo habitacional encontra-se suficientemente elevado para assegurar uma vista desafogada dos campos e pomares em seu redor, com Palladio a estender o desenho do projeto ao desenho da paisagem em frente, numa atitude similar à que Schinkel terá no século XIX, em projetos como o Schloss Charlottenhof. As *barchesse*, com o ritmo constante da arcaria, serviam para esconder as áreas utilitárias de uma quinta. Ao nível do piano nobile, no primeiro andar da casa, encontra-se o ninphaeum, um elemento de água semicircular, na retaguarda do edifício junto ao começo da montanha. Também Schinkel, aproximadamente quatro séculos depois, fez uso de dispositivos pitorescos similares na sua arquitetura, como é o caso da Casa I, abordada anteriormente. No interior da Villa Barbaro encontramos as paredes repletas de murais perspetivados, de Paolo Veronese, que seguem a tradição da antiguidade clássica, onde os murais atuavam como uma prolongamento fantasioso da realidade interior.

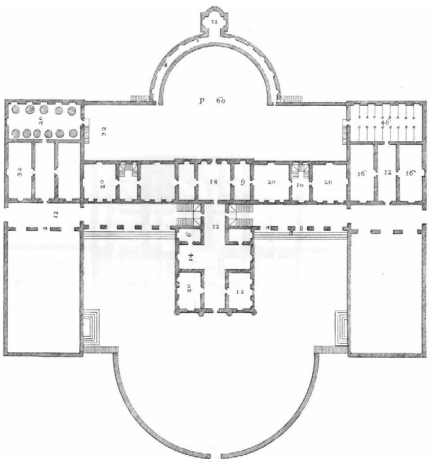


Fig 55. Planta da Villa Barbaro em Maser, Véneto, Itália, Andrea Palladio, 1560

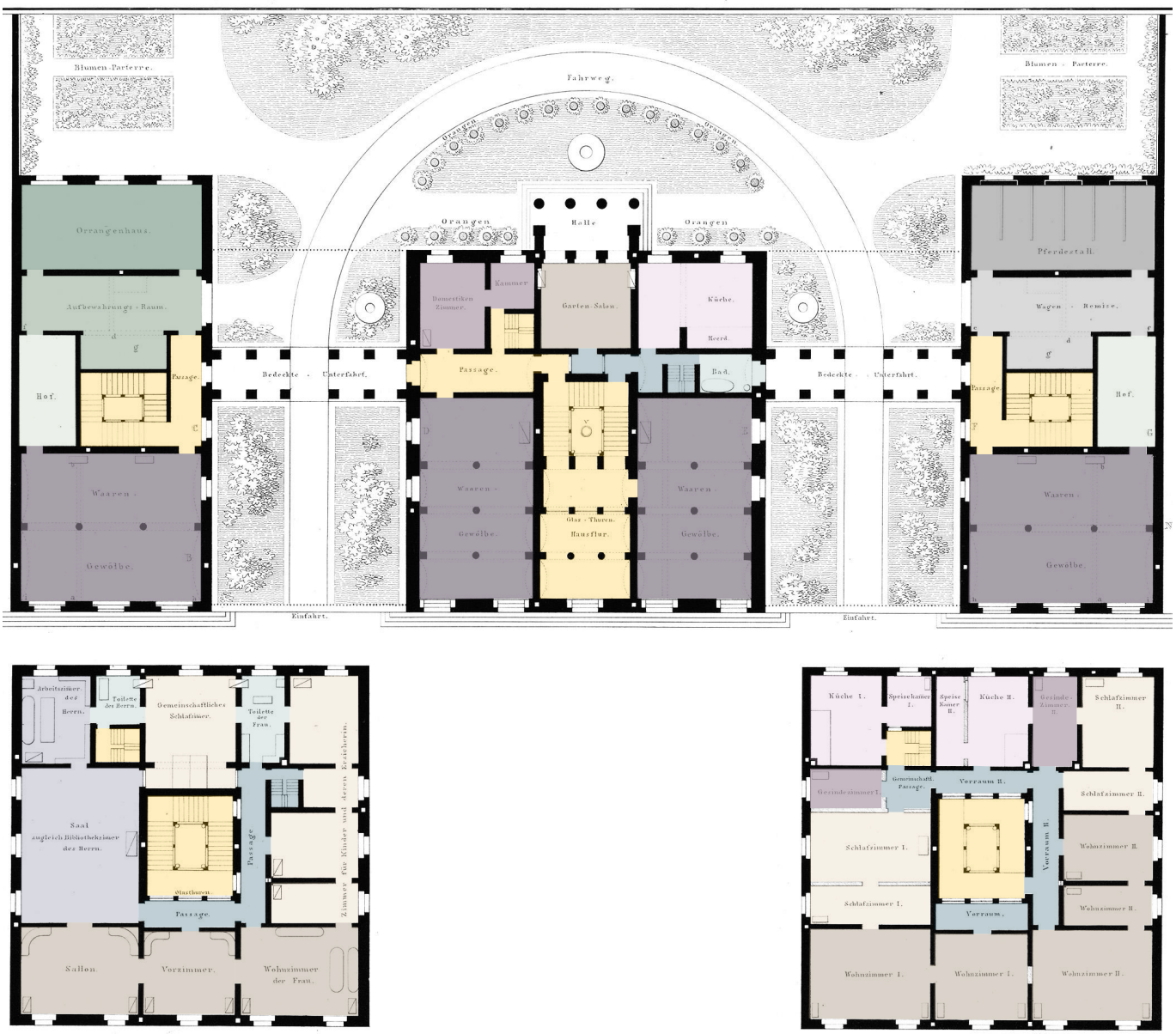
a escadaria principal é projetada como uma espécie de pátio coberto no centro da planta, iluminado por uma claraboia. No apartamento do proprietário, Schinkel diminuí a ênfase do salão principal, rompendo com a tradição Francesa e Inglesa do século XVIII, que atribuía uma posição central a este espaço, como encontramos na Casa III[43]. Com esta solução Schinkel propõem uma nova forma de viver o espaço da casa burguesa, desdobrando o grande salão principal num conjunto de três salas mais pequenas e intimistas, que acompanham a procura, característica do Biedermeier, por uma maior privacidade e atmosfera familiar.

Ao nível da rua, Schinkel desenha um alçado de aspeto rusticado e maciço. No entanto, existe uma grande transparência para o interior, através do uso de janelas arqueadas de grandes dimensões, assentes no chão. A transparência inserida neste piso é pouco comum para um edifício habitacional, incrementando a promiscuidade entre o espaço público e o interior da habitação. A composição da primeira linha de alçado assemelha-se à de uma arcada, um elemento arquitetónico em uso desde a antiguidade clássica, como por exemplo no Coliseu, em Roma. Os pisos superiores têm uma linguagem clara e depurada, que faz sobressair a estereotomia do tijolo e a moldura clássica e simples utilizada nos vãos. Tal como no caso anterior, o alçado deste edificado põem de parte o conceito de *piano nobile*, optando por um desenho unificador da fachada.

Apesar da importância que Schinkel parece atribuir ao jardim, não existe uma representação total deste elemento, como acontece na Casa I. Apesar de tudo, o desenho do espaço exterior parece ter uma composição mais regrada que o da Casa I, mas que continua fazer uso de uma linguagem influenciada pelo jardim paisagístico Inglês. Ao contrário da Casa I, neste caso encontramos uma grande transparência entre a rua e o jardim, possibilitada pela supressão do muro. A mediação entre espaço de jardim privado e o espaço público é realizada através da introdução de um filtro arquitetónico, a colunata, que apesar de permitir visualizar o jardim, separa fisicamente os dois ambientes, sem interromper a fluidez do espaço e do olhar.

O projeto de 1830 apresenta várias alterações em relação à versão original. O edifício central manteve-se intacto, no entanto, a profundidade e largura dos volumes laterais foi reduzida, devido à diminuição do tamanho do lote, de forma similar à Casa I. A implantação dos edifícios secundários

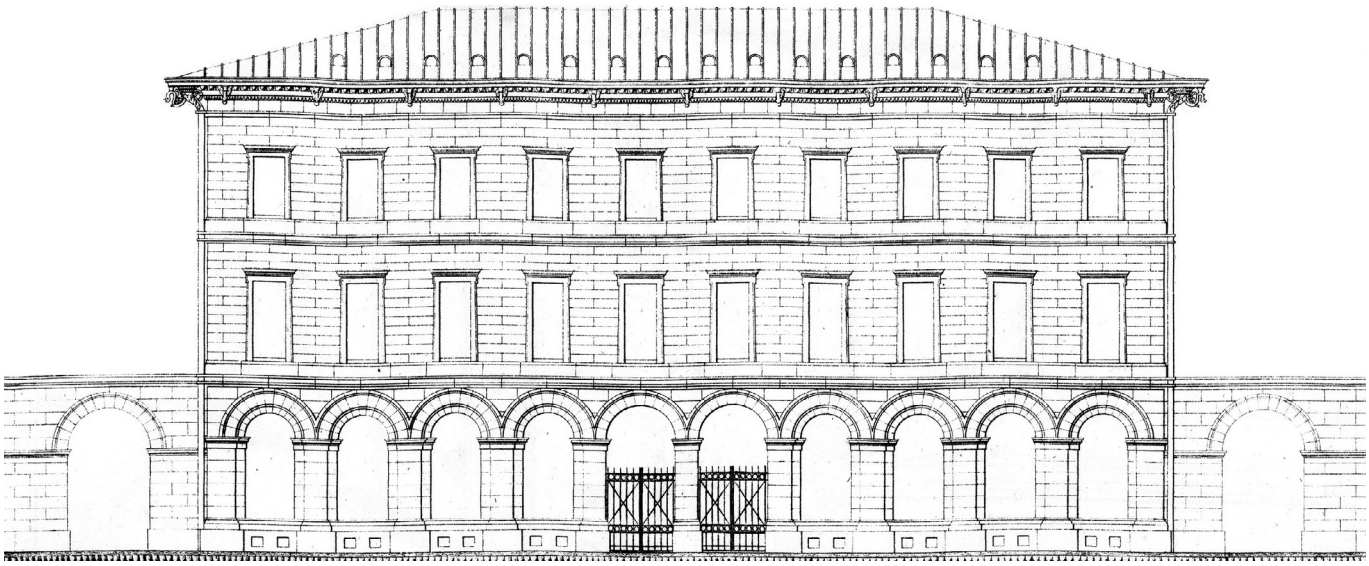
43 Lejeune, J.-F. (210-2011). Schinkel's Entwürfe zu städtischen Wohngebäuden: Living all'antica in the new burgeois city. The Classicist, 9, p. 14-15



- Área de circulação comum
- Área de circulação privada
- Pátio
- Espaços de receção
- Quartos
- Quarto de Banho
- Escritório e Biblioteca
- Cozinha e Despensa
- Quartos domésticos
- Espaço Comércial | Armazém
- Depósito de carruagens
- Cavalariças
- Armazém
- Armzém de ferramentas e fruta

Fig 56. Distribuição programática da Casa V

recua, soltando-se do alinhamento da rua. Também é posto de parte a funcionalidade destes volumes como espaços de arrendamento, que passam a funcionar como casa do jardineiro e estábulos. Com esta mudança, Schinkel diminuiu a inventividade funcional e a inovação programática que caracterizavam o projeto original. Nesta versão, o arquiteto opta por não representar totalmente o alçado principal, substituindo-o por uma vista parcial da fachada do jardim, complementada por duas axonometrias do interior elaborado e elegante do vestíbulo de entrada e da biblioteca do segundo piso. Na axonometria do jardim a colunata foi substituída por uma arcaria, aproximando a tipologia deste projeto de Schinkel às villas com barchesse de Palladio e á linguagem arquitetónica da antiguidade romana. As alterações realizadas ao projeto resultaram numa solução mais comum e menos vanguardista na articulação de uma nova forma de viver para o habitante burguês urbano.



CASA VI

A Apropriação da Arcada Clássica

GRUNDLAGE DER PRAKTISCHEN BAUKUNST | 1834

"Projeto para um edifício residencial burguês, onde não se espera luz em nenhum dos lados"

"A condição do atual projeto era que, num terreno de 155 1/2 pés de comprimento por 180 pés de profundidade, ao longo de uma rua movimentada, fosse erguida uma casa de habitação, a ser ocupada por dois moradores comerciais ricos, cada um com sua família - o que requer um andar inteiro, sendo que um mora no segundo andar e o outro no terceiro andar.

No primeiro piso, cada um tem um grande armazém abobadado com balcão e gabinete adjacentes, como também os aposentos de um ou mais funcionários, estábulos para cavalos e abrigo de carruagens.

A fim de garantir a devida secura do andar inferior, seria construído uma cave, um metro e meio acima do solo, e providenciara-se também uma passagem subterrânea coberta para o público dos pisos superiores que visitassem os armazéns. Também foram colocadas as condições para a maior segurança possível contra incêndios, para a limpeza do conjunto e para a ligação e conforto adequados das habitações.

Para atender a este objetivo, o projeto foi feito de forma que o edifício não ocupa-se toda a profundidade do lote, de 180 pés, mas apenas 155 pés, deixando um segundo pátio nos fundos, no qual as porções impuras de duas grandes habitações e o estrume dos estábulos, etc. pode ser escondido, ao mesmo tempo tem também a função de iluminar as janelas do edifício posterior.

Um belo e limpo pátio principal, completamente fechado pelo edifício, proporciona o espaço ideal para a viragem das carruagens, que deixam

"Entwurf zu einem bürgerlichen Wohnhause, wobei auf beiden Seiten nicht auf Licht zu rechnen ist"

"Bei dem Vorliegenden Gebäude ward die Bedingung gestellt: daß auf einem, längs einer lebhaften Straße gelegenen, 115 1/2 Fuß langen, 180 Fuß tieer Grund, stücke ein Wohngebäude aufgeführt werden sollte, welches Von zweien wohlhabenden Bewohnern aus dem Handelsstande eingenommen wird, Von denen ein jeder mit seiner Familie- eines ganzen Geschosses bedarf, und wovon der Eine im zweiten, der Andere im drisier Geschosse wohnt.

Im ersten Geschosse hat jeder eilt großes gewölbtes Waaren-Magazin mit anliegendem gewölbten comptoir und Kabinet, und außerdem die Wohnung eines oder mehrerer Comptoir-Beamten, Stallung für Pferde und Wagenremise.

Um gehörige Trockenheit im unteren Geschoß zu erreichen, sollte ein vier Fuß aus der Erde Vorstehendes Kellergeschoß angelegt und außerdem eine Anordnung getroffen werden, daß dem Publikum aus den höheren Strinden, welches die Waarenlager besucht, eine bedeckte Unterfahrt Verschafft würde. Anordnungen für möglichste Feuersicherheit, für Reinlichkeit des Ganzen, für zweckmäßige Verbindung und Annehmlichkeit der Wohnungen wurden gleichfalls unter die Bedingungen gestellt.

Um dieser Aufgabe zu entsprechen, ward der Entwurf so angeordnet, daß das Gebäude nicht die ganze Tiefe des Grundstücks Von 180 Fuß, sondern nur eine Tiefe Von 155 Fuß einnimmt, damit hinten ein zweiter Hof bleibt, in welchem die unreinlichen Partien Von zwei großen Wirthschaften, der Dünger der Stallungen u. s. w. Verborgen werden können, und der zugleich auch den Zweck hat, Licht für die Fenster dies hinteren Gebäudes herzugeben.

Ein schöner, reinlicher Haupt-Hof, welcher ganz Von dem Gebäude eingeschlossen ist, giebt den Vollkommenen Raum für das Umkehren der Wagen, welche ihre Herrschaften unter dem Doppel-Portal an dem Aufgang zu den Magazinen haben aussteigen lassen. Die Ordnung für die ein- und ausfahrenden Wagen und für die

Fußgänger, wird durch die Anlage einer, in der Mitte durch eine Pfeiler-Reihe getheilten Durchfahrt, aus welcher zwei nebeneinander liegende Portale entstehen, sehr befördert.

Hinter den gewölbten Magazinen und Comptoiren liegen in jedem Seitensiügel des Gebäudes drei heizbare Zimmer neben gewölbten Corridoren und im hinteren Gebäude eine gewölbte Küche mit einem darüber befindlichen Ernte-Sol, der als Schlafkammer für die Köchin benutzt wirdz dies zusammengenommen bildet dieWohnung der Comptoir-Bedienten. Ein Entre-Sol, welcher auch über den Stallnngen und Remisen angelegt ist, wie der Durchschnitt auf Tafel XXXII angiebt, dient für Futtergelaß und Kutscher-Wohnung, und die im Grundriß Tafel XXIX angegebenen Treppen, zunächst den Pferdestallen, führen dahinauf.

Um den besseren Raum des Gebäudes für die Wohnsika nnd Magazine zu benutzen, ist die Hausttreppe, Von massiver Construction, in den Winkel, wo der Seitenflügel mit dem Vorderhause zusammenstößt, gelegt und ihr das Licht von Hofe her gegeben worden. Es ist hier ein ganz abgeschlossenes treppenhaus gebildet, so daß die Wohnung im zweiten Geschoß, Tafel XXX, ihren abgespndttten verbindungsgang vom Vorderhause zum Seitensiügeh Um dies Treppenhaus herunterhalten hat, und mit der einen Thür, welche aus dem Treppenhanse in diesen Gang führt, verschlossen werden kann. Zwischen den Pfeilern, Welche das Treppenhaus bilden, sind zu dessen Erleuchtung Glasfenster eingesezt.

In der Wohnung des zweiten Geschosses führt ein gewölbter Corridor ohne Unterbrechung durch die drei, den Haupthof umgebenden Flügel des Gebäudes.

Um dem haupthofe einen freundlichen Character zu geben, ist angenommen: daß der hinteke Theil des Gebäudes in den beiden oberen Geschossen, in der Breite dek untenliegenden Pferdeställe, eine Lücke bildet, vor welcher nur der durch die Menge Fenster fast durchsichtige Corridor Vorbeiläuft (siehe den Grundriß Xxx). Auf der Platform über den Pferdestcilleth Welche sich hinter dem Corridor befinden, sollten Gewächse in Töper aufgestellt werden, die aus den Sälen des Borderhauses gesehen , den Eindruck eines Gartens machen würden.

Im dritten Geschoß ist die Verbindung des Corridors hier auf der Platform des unteren Corridors, in freier Luft fortgesetzt, wie aus dem Durchschnitt Tafel XXXII ekschen werden kann. Auch diese Platform,kann mit Topfgewächsen geziert werden. Im Uebrigen ist die Eintheilung des drittenGeschosses der des zweiten ganz gleich , und daher gilt der auf Tafel Xxx enthaltene Grundriß zugleich

os seus senhores sair por baixo do portal duplo à entrada dos armazéns. A ordem de entrada e saída das carruagens e dos peões é muito facilitada pela construção de uma passagem dividida no meio por uma fila de pilares, da qual emergem dois portões adjacentes.

Atrás dos armazéns abobadados, em cada ala lateral do edifício, há três salas aquecidas junto aos corredores abobadados e, no edifício traseiro, uma cozinha abobadada com um mezanino por cima, que é utilizada como quarto de dormir para o cozinheiro. Um mezanino, colocado por cima dos estábulos e cavalariças, como indicado pela na Folha XXXII, é utilizado para rações e para o apartamento do cocheiro, sendo que as escadas indicadas na planta da Folha XXIX, conduzem até ele.

Para aproveitar a melhor divisão do edifício para os alojamentos e arrecadações, a escada do edifício, de construção portante, foi colocada no canto, onde a ala lateral se encontra com a parte da frente e a luz entra a partir do pátio. Uma escada completamente fechada foi projetada aqui, de modo a que o apartamento do segundo andar, Folha XXX, tenha o seu acesso separado da parte da frente do edificado para a ala lateral ao redor desta escada, e é fechado com a única porta que conduz da escada para o corredor. Entre os pilares que formam a escada, são colocados vitrais de forma a iluminá-la.

No apartamento do segundo andar, um corredor em arco percorre ininterruptamente as três alas do edifício que circundam o pátio principal.

Para dar ao pátio principal um caráter acolhedor, supõe-se que a parte traseira do edifício, nos dois andares superiores e na largura dos estábulos inferiores, forme um vazio, em frente ao qual apenas o corredor, que é quase transparente através da multiplicidade de janelas, passa (ver Folha XXX). Na plataforma acima dos estábulos, que ficam atrás do corredor, deveriam ser colocadas plantas em vasos, que vistos dos corredores do edifício da frente, dariam a impressão de um jardim.

No terceiro andar a ligação do corredor continua aqui no alinhamento do corredor inferior, ao ar livre, como pode ser visto na seção da Folha XXXII. Esta plataforma também pode ser decorada com vasos de plantas. De resto, a divisão do terceiro piso é exatamente igual à do segundo, pelo que a planta inferior contida na Folha XXX aplica-se a ambos os pisos ao mesmo tempo. A finalidade dos quartos individuais é dada na planta inferir mencionada, e pode ser vista claramente a partir dela. Para além da planta do piso inferior, a da cave está também incluída na Folha XXIX.

A Folha XXXI contém metade das vigas do telhado principal à esquerda e metade das vigas do telhado à direita.

Na Folha XXXII é apresentada acima do corte a vista geométrica da fachada principal, bem como uma estrutura de telhado mais simples do que a apresentada no corte. O primeiro pode, portanto, ser preferível ao segundo na execução.

A Folha XXXIII contém detalhes desenhados numa escala maior, a saber: "A" uma parte da fachada em alçado e em corte, "B" a vista em perspetiva da cornija principal, "C" a vista inferior da mesma, e "D" a vista da passagem da cornija principal do pátio para o pátio dos fundos, com o supracitado mezanino para o apartamento do cocheiro.

Nestes pormenores, deve ser chamada especial atenção para a forma como a caleira de água está ligada ao telhado.

A experiência tem muitas vezes ensinado que no nosso clima setentrional a simples disposição das caleiras no telhado, como as encontramos nos templos gregos, não serve para todos os fins. A geada destrói muito facilmente estas caleiras, e depois a água penetra diretamente nas paredes e nas vigas. Para evitar isto, a caleira é suspensa livremente, apoiada por suportes metálicos e não conectada às paredes e vigas, de modo a que se a água penetrar através de um ponto defeituoso, cai livremente ao chão, sem causar qualquer dano. O tubo do lixo está também completamente isolado do edifício. Este arranjo deixa um vasto campo à imaginação para a decoração, da qual apenas uma amostra foi aqui dada."

Karl Friedrich Schinkel

für beide Geschosse. Die Bestimmung der einzelnen Räume ist in dem so eben genannten Grundrisfe überall angegeben , und kann daraus mit Deutlichkeit ersehen werden. Auf Tafel XXIX ist , außer dem Grundriß Vom unteren Geschoß, auch der des Souterrains enthalten.

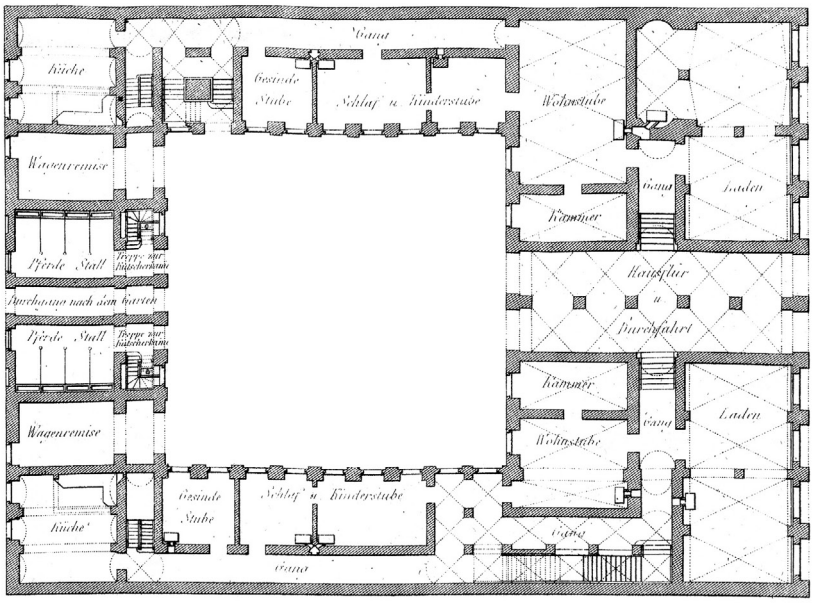
Tafel XXXI enthält links die Hälfte Von der Balkenlage der Haupt-Gage, und rechts die Hälfte der Dachbalkenlage.

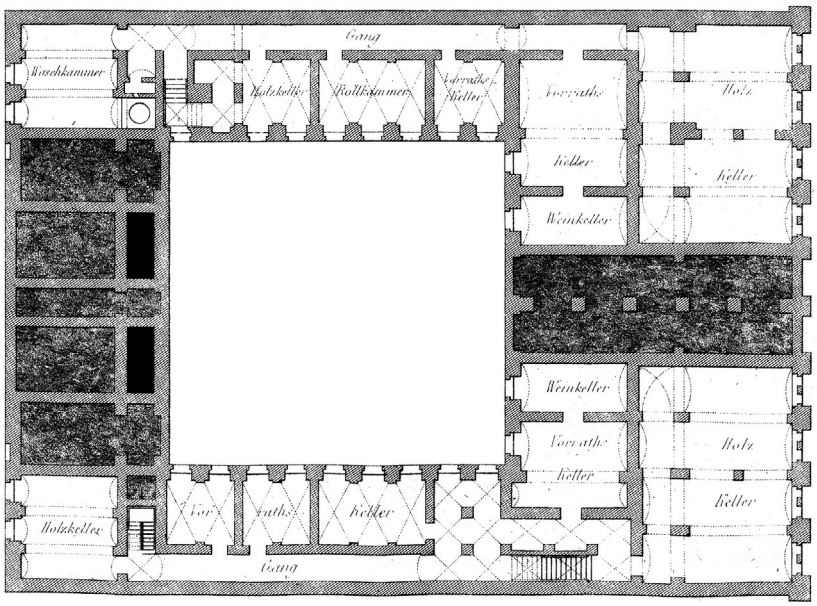
Auf Tafel XXXII ist über dem Durchschnitte die geometrische Ansicht der Vorderen Fagade dargestelltz so wie auch ein Dachverband von einfacherer Construction, wie der im Durchschnitt angegebene. Der Erstere möchte daher dem Letzteren bei der Ausführung vorzuziehen seyn.

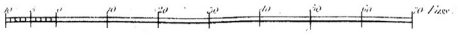
Tafel xxxlll enthält Details nach einem größeren Maaßstabe gezeichnet, und zwar: A ein Theil der Fagade in der Ansicht und im Durchschnittz B die perspectivische Ansicht Vom Hauptgesimsez C die untere Ansicht desselben , und D die Ansicht des Durchganges aus dem Haupthofe nach dem Hinterhof, mit dem darüber befindlichen- schon früher erwähnten Entre-Sol für die Kutscherwohnung.

Bei diesen Details muß besonders auf die Art, wie die Wasserrinne am Dache angebracht ist, aufmerksam gemacht werden.

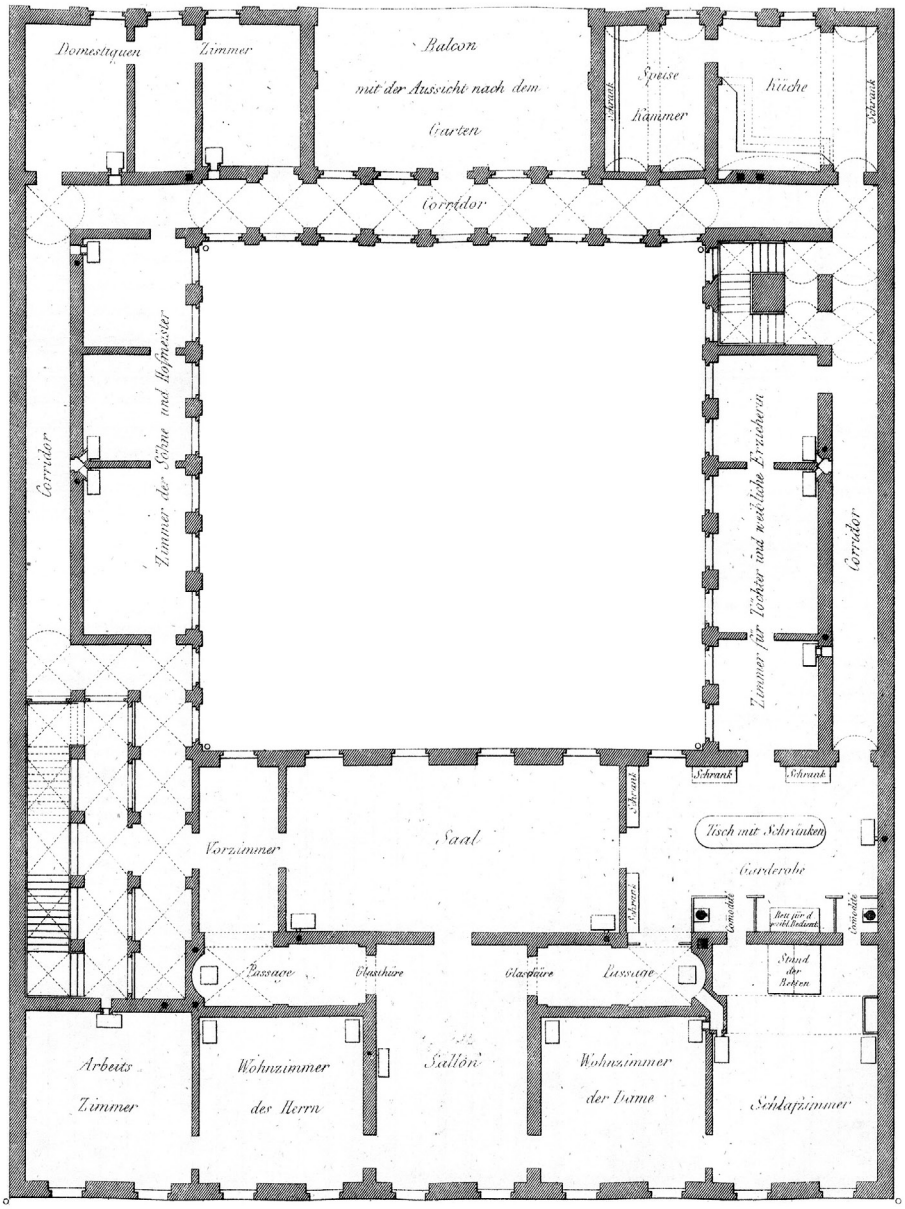
Die Erfahrung hat esv oft gelehrt , daß in unserem nördlichen Klima die einfache Anordnung der Wasserrinne am Dache, wie wir sie an griechischen Tempelgebanden sinden, nicht alle Zwecke erfüllt. Der Frost zerstört sehr leicht Etwas an diesen Rinnen, und dann dringt das Wasser unmittelbar in die Mauern und zu den Balkenköpfen. Dies zu Vermeiden ist hier die Ninne freihangend, durch metallene Unterstützungen getragen und außer Verbindung mit Mauern und Balken angebracht, so daß, wenn durch eine schadhafte Stelle das Wasser durchdringen sollte, solches frei auf die Erde fallen muß und keinen Schaden thun kann. Auch die Abfallröhre ist ganz isolirt Vom Gebäude herabgeführt. Diese Anordnung läßt der Phantasie für die Verzierung ein weites Feld, wovon hier nur eine Probe gegeben worden ist."

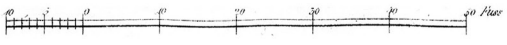

Gang
Küche
Gesinde Stube
Schlaf u. Kinderstube
Wohnstube
Wagenremise
Gang
Laden
Kammer
Pferde Stall
Treppe zur Fleischkammer
Durchgang nach dem Garten
Hausflur u. Durchfahrt
Kammer
Gang
Laden
Wohnstube
Wagenremise
Gesinde Stube
Schlaf u. Kinderstube
Küche
Gang
Gang


Gang
Waschkammer
Holzkeller
Kohlenkammer
Schwarzkeller
Vorraths Keller
Holz Keller
Keller
Weinkeller
Weinkeller
Vorraths Keller
Holz Keller
Holzkeller
Vorraths Keller
Gang

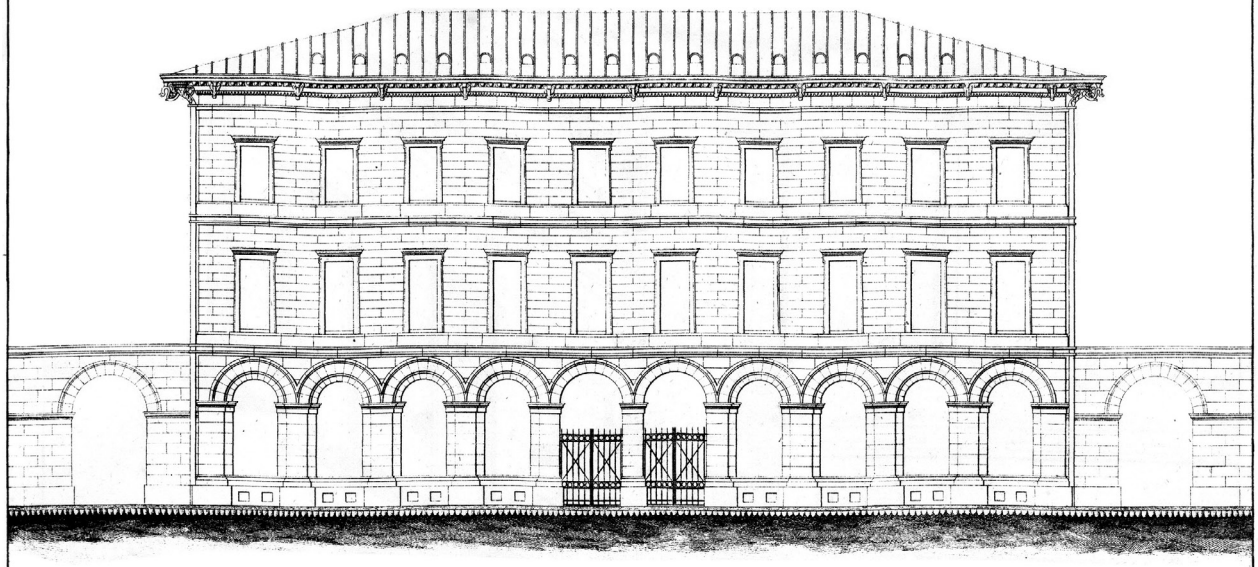

0 1 2 10 20 30 40 50 60 70 Fuss

Tafel XXV.

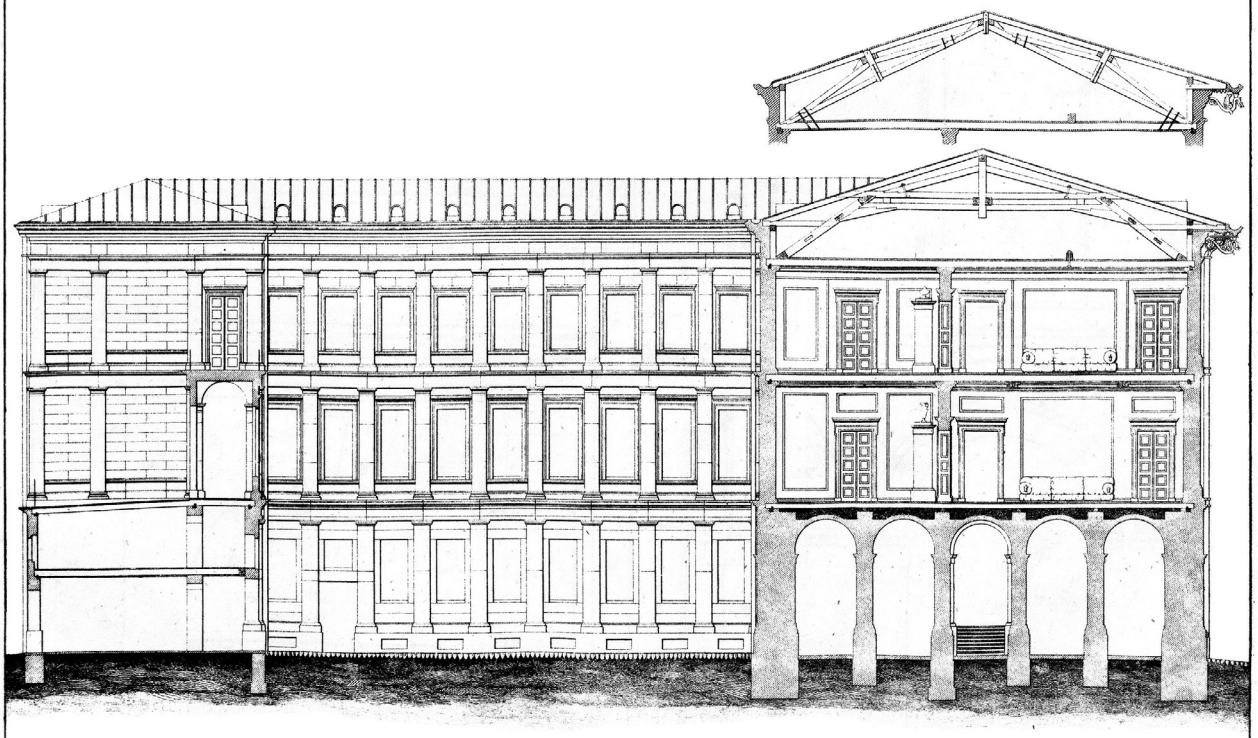




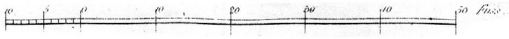
Schinkel inv.



Vordere Façade.



Längen-Durchschnitt



Schinkel inv.

Tafel XXXIII



Schinkel inv.

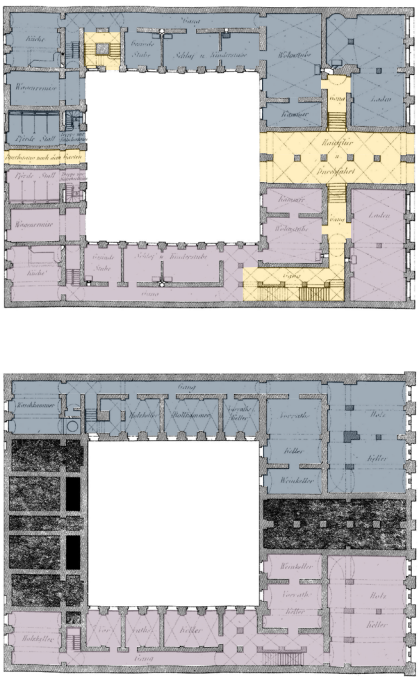
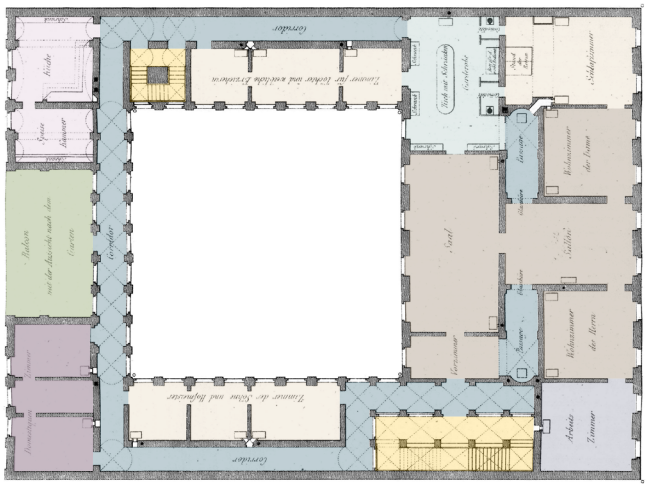


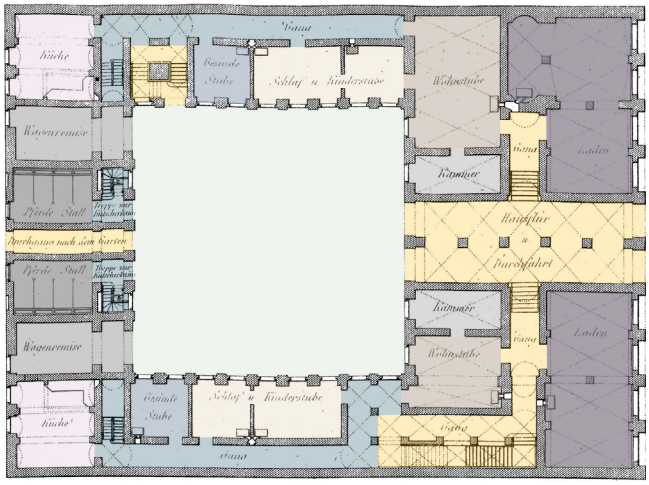
Fig 57. Divisão entre espaços comuns (amarelo) e privados de casa apartamento (roxo e azul)

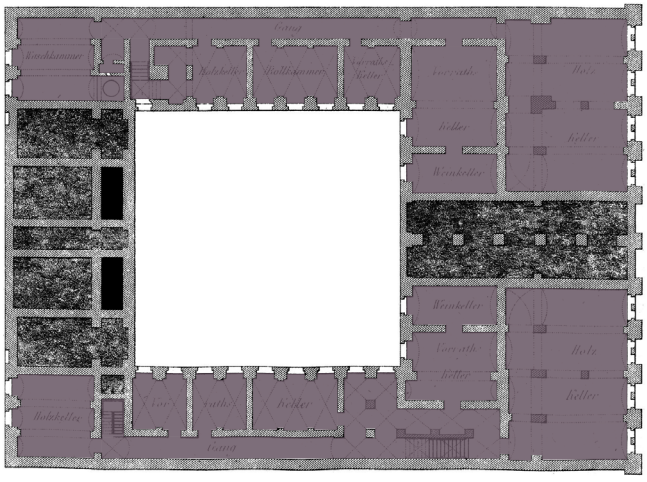
Em 1830, no Grundlage der Praktischen Baukunst, é acrescentada uma sexta solução habitacional para uma casa urbana, desenhada com um maior nível de detalhe que as restantes. Localizada num lote de grandes dimensões, com pouca iluminação, a casa destina-se a duas famílias abastadas. Tal como na Casa II, III e IV encontramos dois espaços de trabalho no rés-do-chão da casa, pertencentes a cada apartamento superior, apoiados por pequenas áreas residenciais destinadas aos funcionários. Nesta casa a cave também desempenha funções importantes relacionadas com os espaços de trabalho do andar superior.

Um amplo pátio quadrado ocupa o centro da composição, iluminando o interior da casa. O projeto desenvolve-se a partir de um eixo de composição central, que divide cada piso em duas partes aproximadamente simétricas. A ala frontal, onde se encontram as salas de estar e o quarto de dormir principal, é a mais profunda, com duas fileiras de divisões. Neste projeto, tal como na Casa III, Schinkel coloca as salas de estar principais aprumadas com o eixo principal de composição, com uma a virar-se para a rua e a outra orientada para o pátio central. As alas laterais mais estreitas destinam-se aos quartos de dormir da família e de hóspedes. Na parte posterior, em relação com o jardim, encontramos as divisões domésticas de cada apartamento. Excecionalmente, no canto inferior direito do pátio, encontramos uma divisão que se aproxima ao conceito moderno de casa de banho. A ausência deste espaço nas restantes casas leva a crer que, no espaço de quatro anos, entre a primeira publicação 1826 e de 1830, talvez se tenham processado alterações no modo de habitar burguês.

Assente salas de estar principais, Schinkel desenvolve um alinhamento que conecta visualmente os espaços interiores de receção com a paisagem do jardim posterior, através de uma loggia envidraçada de acesso à varanda. Com esta solução de elevada transparência o olhar atravessa longitudinalmente o edifício, conectando visualmente toda a sua área central. Ao contrário do volume frontal, cujo alçado do pátio é mais fechado, as restantes fachadas deste espaço têm um desenho muito transparente, que permite observar permanentemente o jardim. Nos alçados dos quartos Schinkel diminuiu a massa parietal da fachada, reduzindo-a aos seus elementos essenciais portantes. Com esta solução o centro do edificado, o pátio, é desobestruído, conectando visualmente todos os seus espaços. Uma vez mais, Schinkel demonstra um interesse na criação de uma simbiose entre a arquitetura e a paisagem, com a introdução de uma ampla varanda exterior no segundo piso. Tal como







- Área de circulação comum
- Área de circulação privada
- Espaço exterior comum
- Varanda privada
- Espaços de receção
- Sala
- Quartos
- Quarto de Banho
- Escritório
- Cozinha e Despensa
- Quartos domésticos
- Espaço Comércial
- Armazém do espaço comercial
- Depósito de carruagens
- Cavalariças

Fig 58. Distribuição programática da Casa VI

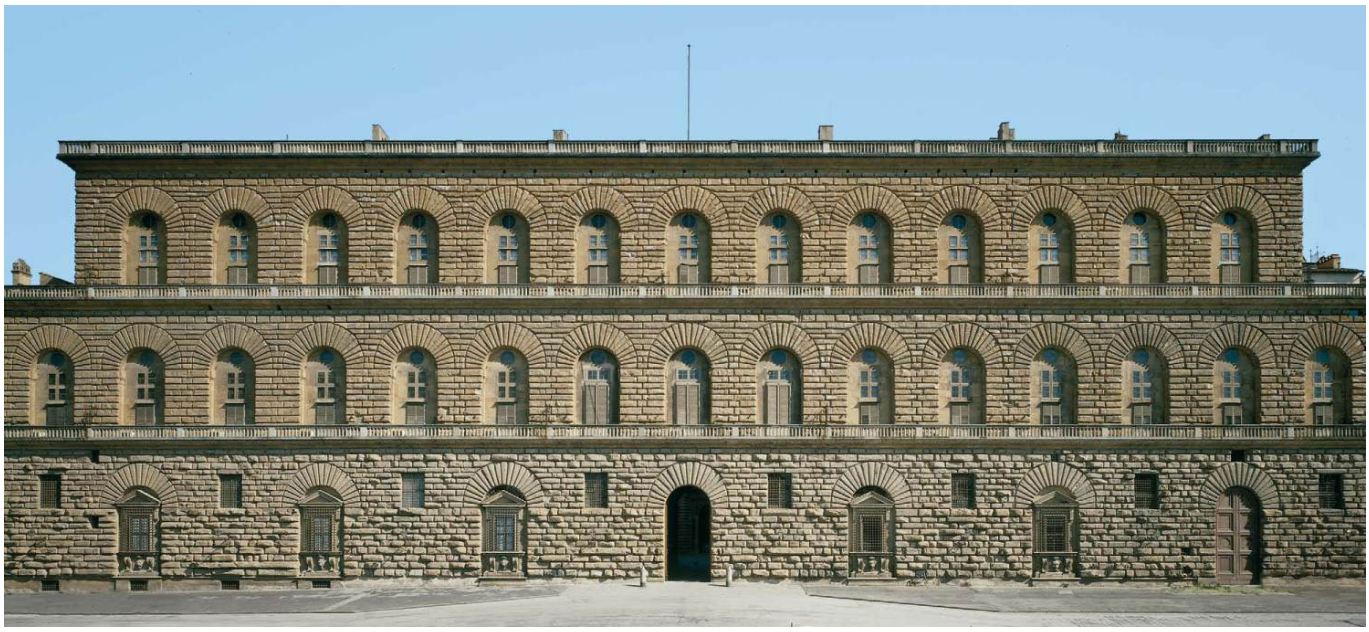


Fig 59. Palazzo Pitti, Florença, Itália, Giorgio Vasari, Bartolomeo Ammannati, Luca Fancelli, Giulio Parigi, Alfonso Parigi, Giuseppe Ruggeri, 1446

nas Casas II e IV, este espaço, permite aos residentes acesso ao exterior privado, facilitando-se um contacto direto com a natureza e paisagem.

O alçado principal da casa divide-se em dois estratos. Tal como na Casa V, o rés-do-chão apresenta uma arcaria, que, apesar de tudo, tem um desenho mais refinado, que evoca a arquitetura de palácios renascentistas italianos como o Palazzo Pitti (1458-1566), em Florença. Com a utilização da arcada atinge-se uma solução de fachada mais transparente do que a utilizada nas restantes casas. Podemos encontrar a origem da arcaria na arquitetura clássica romana, que se interessava profundamente pela noção da curva em planta, alçado e na espacialidade das divisões. A singularidade arquitetónica romana encontra-se na utilização do arco, que pressupõe um movimento circular e inevitável, e não no sistema trilíptico linear, típico da arquitetura grega.

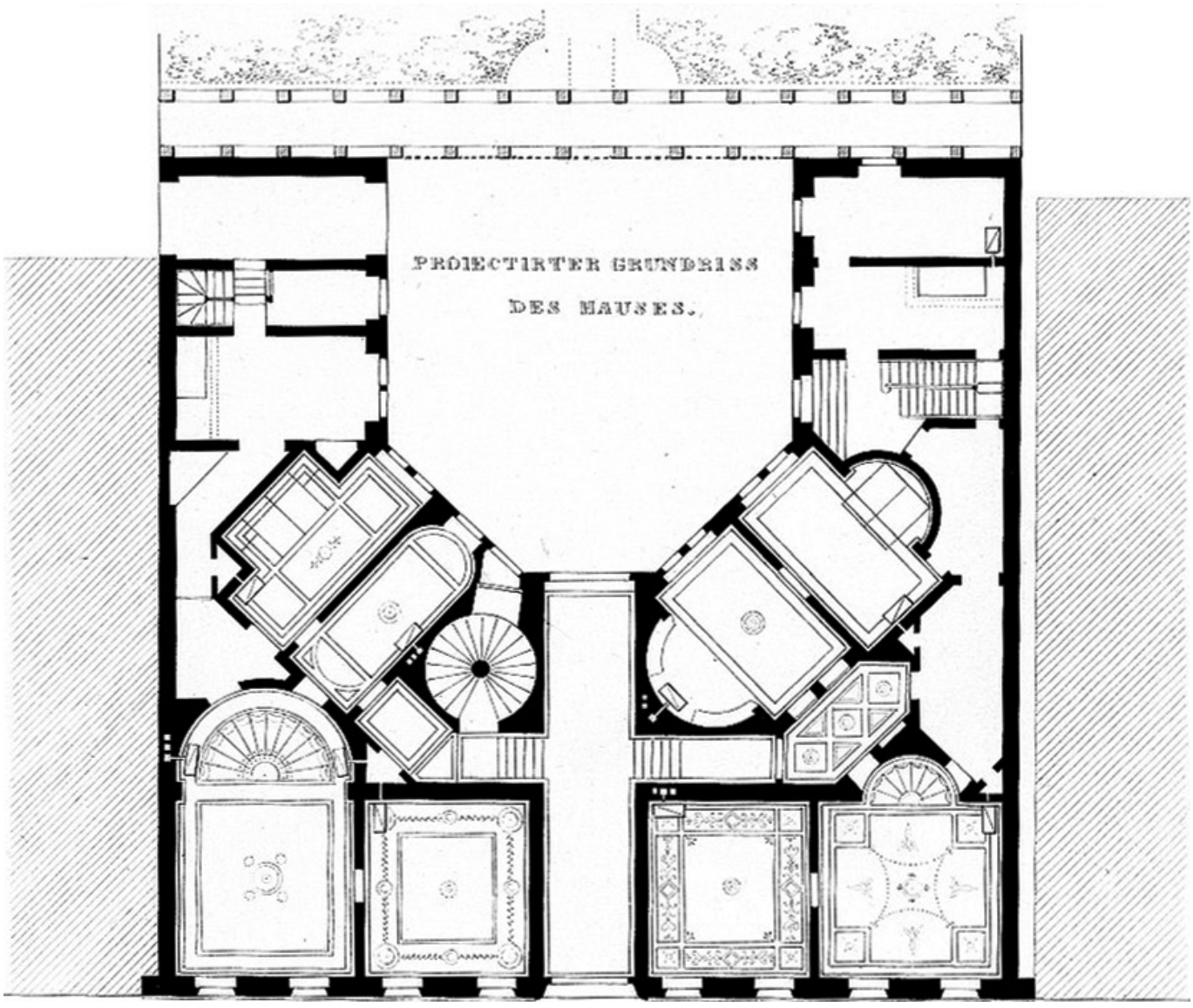
No sistema trilíptico o olhar detido em qualquer ponto da coluna tem a opção de se elevar ou cair, e na junção com a arquitrave seguir um movimento horizontal[44]. Contrariamente, numa arcaria o olhar movimenta-se de forma contínua e fluída de um ponto ao outro da composição, sem entraves. Cada unidade de uma arcada desenvolve-se sobre si mesma e cada módulo estende-se no espaço num ritmo constante. Com o arco as distâncias superam-se de forma alheia à marcha lenta e metódica do sistema trilíptico[45]. No século XIX, as arcadas funcionariam como um espaço urbano de reunião[46], caracterizado por ruas cobertas ladeadas por espaços comerciais. Também neste projeto a arcada é desenha o alçado dos espaços comerciais, abertos ao público, promovendo uma maior transparência entre o espaço urbano e o espaço interior, através dos grandes vãos projetados por Schinkel.



Fig 60. Coliseu de Roma, Itália

De linhas simples e claras, os pisos superiores possuem uma linguagem comum a outros projetos de Schinkel, onde é enfatizado o revestimento em tijolo e cuja ornamentação é reduzida às molduras dos vãos. Tal como na maioria das outras casas, não são desenhados os caixilhos das janelas, reduzindo a fenestração ao seu vão, o que incrementa a depuração do desenho arquitetónico e confere um aspeto mais contemporâneo ao edificado. Apesar da planta representar uma solução contígua aos vizinhos laterais, no alçado são representadas passagens lateriais para o jardim.

44 Kostof, S. (1995). A History of Architecture: Settings and Rituals. Nova Iorque: Oxford University Press. p. 193-194
45 Ibidem. p. 193-194
46 Estes espaços urbanos foram intitulados de "passage" pelos franceses e de "galleria" pelos italianos.


PROIECTIRTER GRUNDRISS
DES HAUSES.

FEILNERHAUS

Permanência e Reformulação

SAMMLUNG ARCHITEKTONISCHER ENTWÜRFE | 1831

"Residência do fabricante de fogões Sr. Feilner em Berlim."

"O Sr. Feilner, há muitos anos conhecido pelos seu trabalho no campo dos fogões, especialmente fogões de sala e todos os objectos que podem ser feitos de barro cozido, já tinha recebido grandes elogios pelos tijolos formados artificialmente, utilizados na construção da igreja de Werder em Berlim, cujos planos estão contidos nas páginas 85 a 90. No entanto, ele acalentava o desejo de tornar esta produção ainda mais benéfica e aplicável às casas comuns da cidade, decidindo dar o exemplo, construindo ele próprio uma. A execução desta casa de habitação pode ser considerada um sucesso absoluto em todas as partes, onde fábricas como a circundante auxiliam o empreiteiro, não é possível representar o belo resultado na arquitetura exterior, nem mesmo em cal e estuque, mais barato, de forma mais durável, precisa, mais nítida e mais característica.

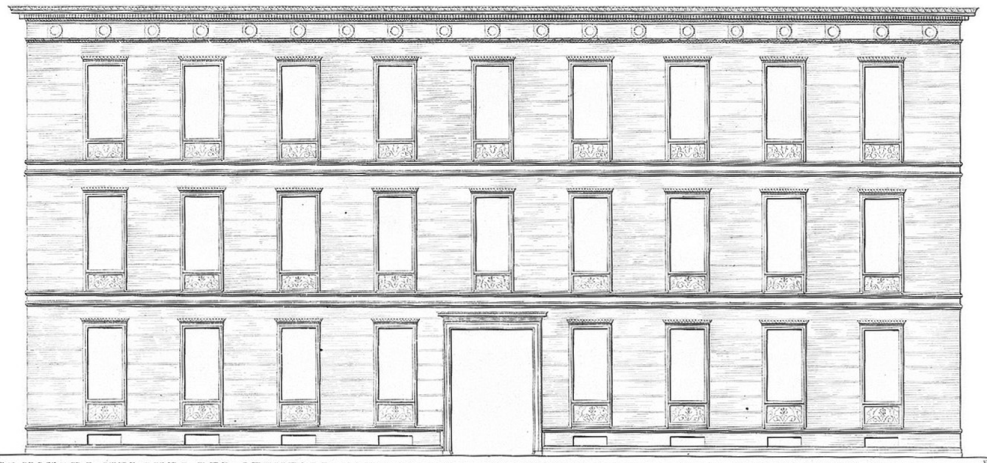
A planta do edifício não foi executada exactamente de acordo com a planta fornacida no painel 113 devido a várias circunstâncias especiais, e no caso dos painéis de parapeito debaixo das janelas, o ornamento primeiro desenhado na planta do terreno na folha 113 foi executado para todas as janelas a fim de poupar tempo e dinheiro, embora um ornamento diferente fosse originalmente destinado a cada janela, como também é indicado no desenho das fachadas. A execução destes painéis de baixo relevo de argila queimada, bem como os que cobrem as superfícies interiores da porta e janelas, revelaram-se muito expressivos e bonitos, sendo que os últimos dão ao edifício em particular uma aparência muito rica, que no entanto parece despretensiosa pela natureza do material e sem parecer sobrecarregado.As camadas horizontais escuras indicadas nas fachadas são produzidas por tijolos de uma cor escura esmaltada. É de esperar que esta arquitectura durável, bela e verdadeira, feita de barro cozido sem cal, encontre muita imitação, tanto para casas públicas como privadas."

Karl Friedrich Schinkel

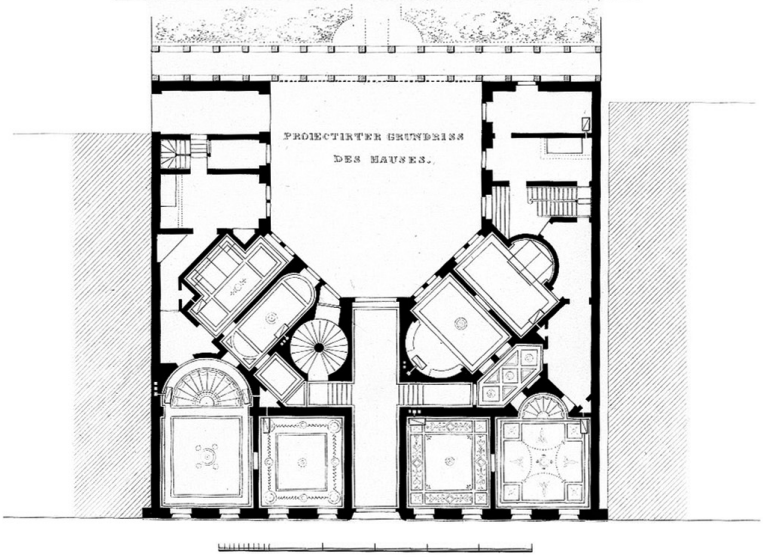
"Wohnhaus des Ofen-Fabrikanten Herrn Feilner in Berlin.."

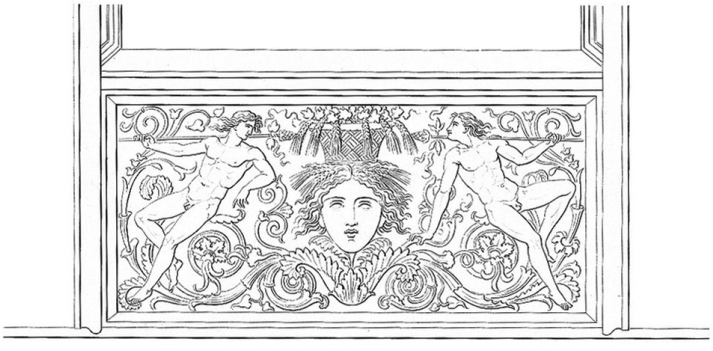
"Herr Feilner, seit vielen Jahren rühmlichst bekannt durch seine Verdienste um die Feuerungs-Anlagen, besonders die Stubenöfen und alle Gegenstände, welche aus gebranntem Thone gefertigt werden können, hatte sich schon für das Material künstlich geformter Backsteine bei dem Bau der Werder'schen Kirche in Berlin, deren Pläne auf den Blättern 85 bis 90. enthalten sind, grolses Lob erworben; er hegte aber den Wunsch, diese Fabrikation noch gemeinnütziger und für gewöhnliche Bürgerhäuser anwendbar zu machen, und entschlofs sich, mit dem Beispiel durch einen selbst unternommenen Bau voranzugehen. Die Ausführung dieses Wohnhauses ist in allen Theilen als vollkommen gelungen zu betrachten, und hat das schöne Resultat geliefert, dafs man die äufsere Architektur, da wo Fabriken, wie die seinige, dem Bau-Unternehmer irgend die Hand bieten, in keiner Art, selbst nicht in Tünche und Stuck, wohlfeiler, aber dabei weit dauerhafter, genauer, schärfer und charakteristischer darstellen kann.

Der Grundrifs des Gebäudes ist wegen mancherlei besonders eingetretener Verhältnisse nicht genau nach dem hier gegebenen Plane des Blattes 113. ausgeführt, und bei den Brüstungstafeln unter den Fenstern ist wegen Ersparung von Zeit und Kosten das auf Blatt 113. zunächst dem Grundrifs gezeichnete Ornament allein iiir sämmtliche Fenster zur Ausführung gekommen, wiewohl ursprünglich für jedes Fenster ein anderes Ornament bestimmt war, wie es auch hier in den Façaden angegeben ist. Sehr scharf und schön ist die Ausführung dieser Basrelief-Platten aus gebranntem Thon, sowie diejenigen, welche die inneren Flächen der Thür und Fenster bekleiden, ausgefallen, und diese letzteren geben besonders dem Gebäude ein sehr reiches Ansehen, welches dennoch durch die Art des Materials anspruchslos und keineswegs überladen erscheint. Die in den Façaden angegebenen dunkeln horizontalen Lagen sind durch Backsteine von dunkel-glasürter Farbe hervorgebracht. Es ist sehr zu wünschen, dafs diese dauerhafte, schöne und wahrhafte Architektur, aus gebranntem Thone ohne Uebertünchung, recht viel Nachahmung, sowohl für öffentliche als Privathäuser, finden möge.."



FAÇADE DES HAUSES WELCHES DER OFENFABRIKANT FEILNER IN DER HASENHEGER-GASSE IN GEBRANTER ERDE AUSGEFÜHRT HAT.





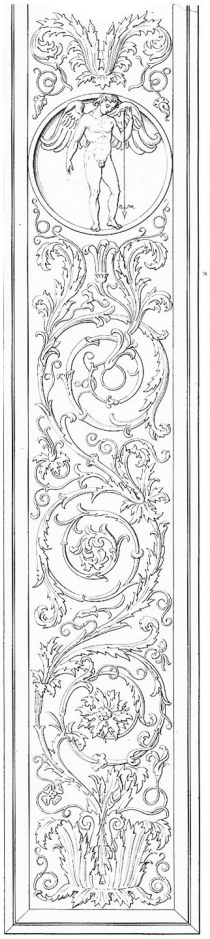
ZWEI FENSTER-BRÜSTUNGEN DES HAUSES IN GEBRANTER ERDE AUSGEFÜHRT.



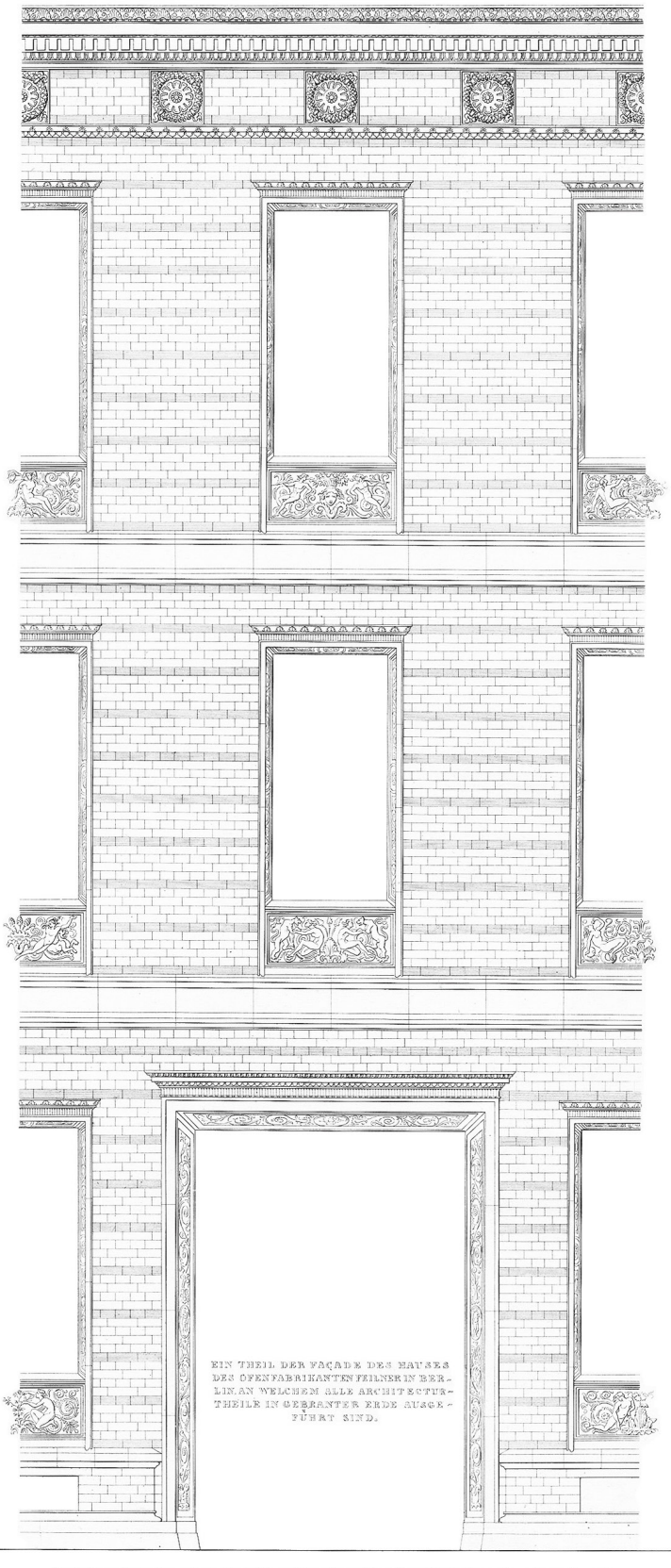
Entworfen von Schinkel.



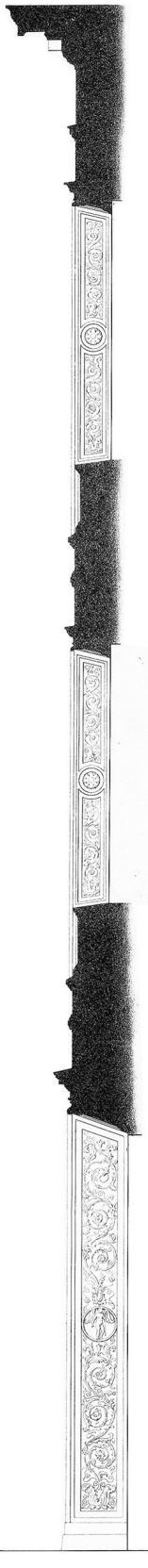
HÄLFTE DES DECKEN-STÜCKS DER THÜR-EINFASSUNG.



HÄLFTE EINER INNEREN SEITE DER THÜR-EINFASSUNG.



EIN THEIL DER FAÇADE DES HAUSES DES OFENFABRIKANTEN FEILNER IN BERLIN, AN WELCHEM ALLE ARCHITECTUR-THEILE IN GEBRANNTER ERDE AUSGE-FÜHRT SIND.



DURCHSCHNITT DER FAÇADE.

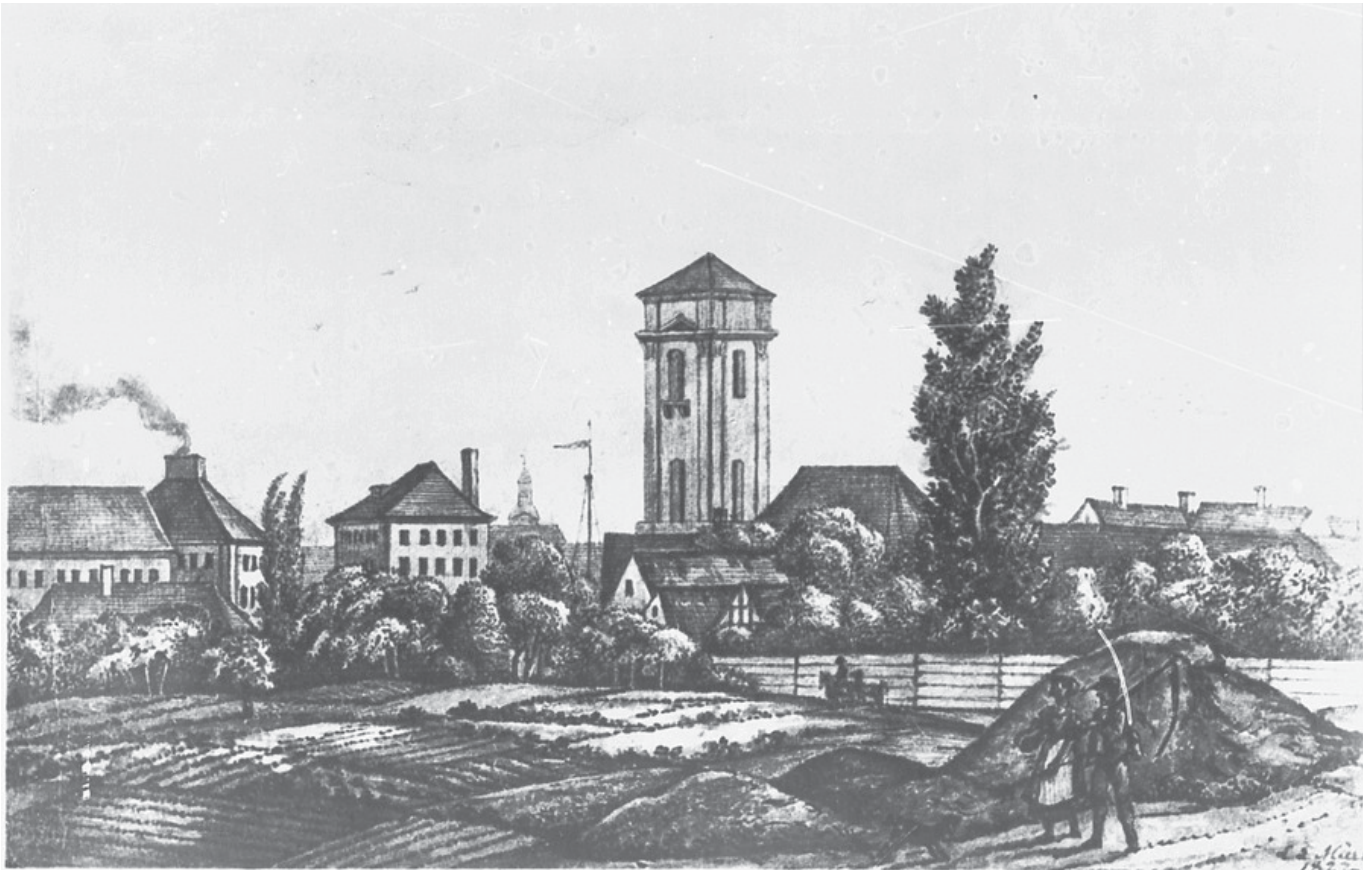


Fig 61. "Ofenfabrik Feilner in Berlin-Kreuzberg", Leopold Ludwig Müller, 1822/1827

"Viu-se a partir de uma oficina de olaria: fogões, lareiras, vasos e figuras inteiras, onde o grande talento tinha sido combinado se aliou à destreza manual e os conhecimentos químicos, nomeadamente Schinkel, o arquitecto, e Feilner, o mestre oleiro, e um material que recuperou o seu valor, do qual Hamilton afirma no seu livro Campi phlegraei: É mais durável do que o mármore e o metal." [i]

Johann Gottfried Schadow,
In *"Kunst-Werke und Kunst-Ansichten"*

O projeto da Igreja de Friedrich-Werdersche (1824-1830) assinala o começo de um interesse crescente, de Schinkel, na construção em tijolo à vista. Na tradição arquitetónica prussiana, a construção em tijolo era apenas utilizada em estruturas utilitárias, vernaculares rurais ou nos alçados secundários, como ocorre na Neue Wache[46]. Com esta proposta para um edifício religioso proeminente, Schinkel avança com uma linguagem monumental audaz, em tijolo, para a escala urbana, que rompe com os estereótipos arquitetónicos do passado. O arquiteto ousa reinventar a forma de pensar a materialidade e plasticidade da arquitetura de exceção no projeto de alçado para esta igreja, ao reformular a identidade e a utilidade arquitetónica do tijolo, até este momento um material de pouco valor, destinado a usos secundários. É nesta obra que se inicia a parceria arquitetónica entre Karl Friedrich Schinkel e Tobias Christopher Feilner, um renomado mestre oleiro berlinense[47].

Tobias Feilner chegou a Berlim, em 1793, onde depressa assumiu a direção técnica da fábrica de olaria de J. Gottfried Höhler, que passou a dirigir, em 1812, após a morte do anterior proprietário[48]. Tobias Feilner, que já tinha desenvolvido, em 1804, uma nova técnica patenteada de "pintura encaustica" na produção de barro cozido[49], era detentor de um grande conhecimento técnico. A Fábrica Feilner foi renomada pelos seus fogões, muito apreciados na Prússia, e que Schinkel utilizou em diversos dos seus projetos[50]. Em 1825, Karl Friedrich Schinkel procurou o inovador mestre oleiro para dar vida e pôr em prática as suas ideias para uma arquitetura em tijolo. O arquiteto encontrou em Tobias Feilner um apoiante da sua visão arquitetónica e da sua experimentação com a arquitetura em tijolo, pioneira na conjugação do progresso industrial e da construção do gosto público. Em conjunto com Feilner, e com o seu genro, o escultor Ludwig Wichmann, Schinkel desenvolveu o seu vocabulário arquitetónico ornamental. Fazendo uso da indústria local, o arquiteto atingiu o seu ideal estético ao mesmo tempo que o incumbiu de um maior significado, através da criação de uma maior simbiose entre a arte e a prática artesã[51].

"Até esta altura, Schinkel tinha sacrificado a beleza ou até mesmo a qualidade dos materiais nos seus edifícios facilmente em detrimento da beleza abstrata da forma. Agora perguntava-se se não poderia substituir as grandes, menos duráveis, superfícies limpas, por materiais reais e duradouros."[ii]

Hans Mackowsky
In "Das Feilnerhaus"

46 Bergdoll, B. (1994). Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc. p. 92

47 A mudança de pensamento arquitetónico que caracterizou esta fase do trabalho de Schinkel corresponderá a um apogeu do trabalho realizado da Fábrica Feilner, testemunhando a simbiose que caracterizou a parceria entre os dois mestres.

48 Gromodka, O. (1961). Feilner, Tobias Christoph. Em Neue Deutsche Biographie (Vol. 5). Berlim: Duncker & Humblot. p. 59

49 Com esta nova técnica foi possível a criação de ornamentações de desenho preciso na olaria e nos tijolos fabricados.

50 Sabe-se que já em 1814 Schinkel desenhou um fogão para a Fábrica Feilner.

51 Mackowsky, H. (1923). Das Feilnerhaus. Em H. Mackowsky, Häuser und Menschen im alten Berlin (pp. 173-194). Berlim: Cassirer. p. 8

i Original: "(...) man sah von einer Töpferwerkstatt ausgehen: Üefen, Camine, Gefäfse und ganze Figuren, wo hohe Erfindungsgabe mit den Handgriffen des Gewerks und den chemischen Kenntnissen sich vereint hatten, nämlich Schinkel, der Architect, und Feilner, der Töpfer- Meister, und ein Material erhielt wieder seinen Werth, von welchem Hamilton in seinem Buche Campi phlegraei behauptet: es sei dauerhafter denn Marmor und Metall.", *p. 74*

ii Original: "Bisher hatte Schinkel in seinen Bauten die Schönheit oder auch nur die Gediegenheit des Materials allzu leicht der abstrakten Formenschönheit geopfert. Nun sann er, ob er die grossen, wenig dauerhaften Putzflächen nicht durch echtes und haltbares Material ersetzen könnte.", p. 8

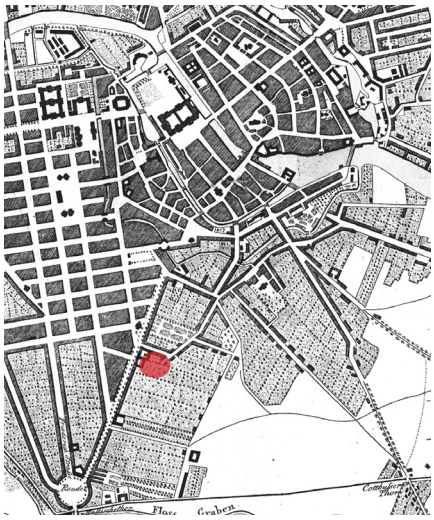


Fig 62. Localização da Hasenhegerstraβe e da Fábrica Feilner em Berlim, num mapa do princípio do século XIX.



Fig 63. Lindenstrasse no cruzamento com a Feilnerstrasse, princípio do século XX

Em 1828, quando é permitido a Tobias Feilner construir a sua nova casa no nº 1 da Hasenhegerstraβe, Schinkel propõem-se projetar a nova habitação do mestre oleiro. Na Hasenhegerstraβe, uma pequena rua no antigo subúrbio de Luisenstadt[52], situava-se o complexo da fábrica de Tobias Feilner, no qual a casa seria inserida adjacente ao Lehr-Escadron-Kaserne, um edifício militar em tijolo, contruído por Schinkel, em 1817-1818. O projeta da nova habitação foi originalmente desenvolvido pelos mestres pedreiro e carpinteiro, respetivamente C. August Hahnemann e Glatz, que Feilner tinha contratado para construir a sua nova casa. O edificado desenhado pelos mestres construtores, em Fevereiro de 1828[53], desenvolvia-se em volta de um pátio central, ladeado pelas alas laterais da casa. Esta solução, comum em muitos edifícios de Berlim, desencadeou o aparecimento do típico *Berlinzimmer* ("Quarto Berlinense") uma divisão mal iluminado localizada nos cantos do pátio.

Karl Friedrich Schinkel parte da pré-existência projetual para a delineação do seu projeto. Ao contrário dos edifícios residenciais urbanos de 1826, as circunstâncias inerentes à Casa Feilner derivam de um vasto conjunto de pré-existências e condicionantes, que definem à partida o projeto, tais como o cliente, a rua e a cidade. Editado em 1831, no volume 18 do *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, este é o primeiro projeto habitacional urbano publicado por Schinkel que foi construído e cujas especificidades partiram do âmbito real, abandonando a conjuntura hipotética e abstrata dos projetos de 1826. O encadeamento entre os mapas da época e a planta existente da fábrica revela a implantação da Feilnerhaus no espaço anteriormente ocupado por estruturas de habitação destinadas aos trabalhadores da Fábrica Feilner. A persistência dos modos de utilização e da tipologia arquitetónica acentua uma preocupação pela conservação do espírito do lugar, dos seus usos e costumes, presente desde o esboço inicial. Tal como as construções pré-existentes, dispostas em redor de um pátio, também a Feilnerhaus se desenhou em volta de um espaço exterior aberto ao jardim da fábrica.

O projeto visionado por Schinkel mantém os fundamentos da casa desenhada originalmente pela mente prática dos mestres construtores, mas avança soluções para as lacunas do projeto utilitário precedente. Num esboço inicial da Feilnerhaus é evidente que a organização planimétrica da

52 Atualmente o lote onde se encontrava a fábrica de Tobias C. Feilner localiza-se no distrito de Kreuzberg, que integra o bairro Friedrichshain-Kreuzberg, situado a Sul de Mitte.

53 Lejeune, J.-F. (210-2011). Schinkel's Entwürfe zu städtischen Wohngebäuden: Living all'antica in the new burgeois city. The Classicist, 9, p. 21



Fig 64. "Blick auf Hinterhäuser", Adolph Menzel, 1847

A obra de Adolph Menzel (1815-1905), um importante artista alemão do século XIX, revela o caráter semi-rural que o subúrbio de Luisenstadt ainda possuía em meados do século, alguns anos após a construção da Feilnerhaus. As pinturas de Menzel que retratam esta área de Berlim, realizadas durante a década de 1840, desvendam a paisagem observada pelo artista a partir da sua casa no nº 43 da Ritterstraße, uma rua a baixo da Hasenhegerstraβe.

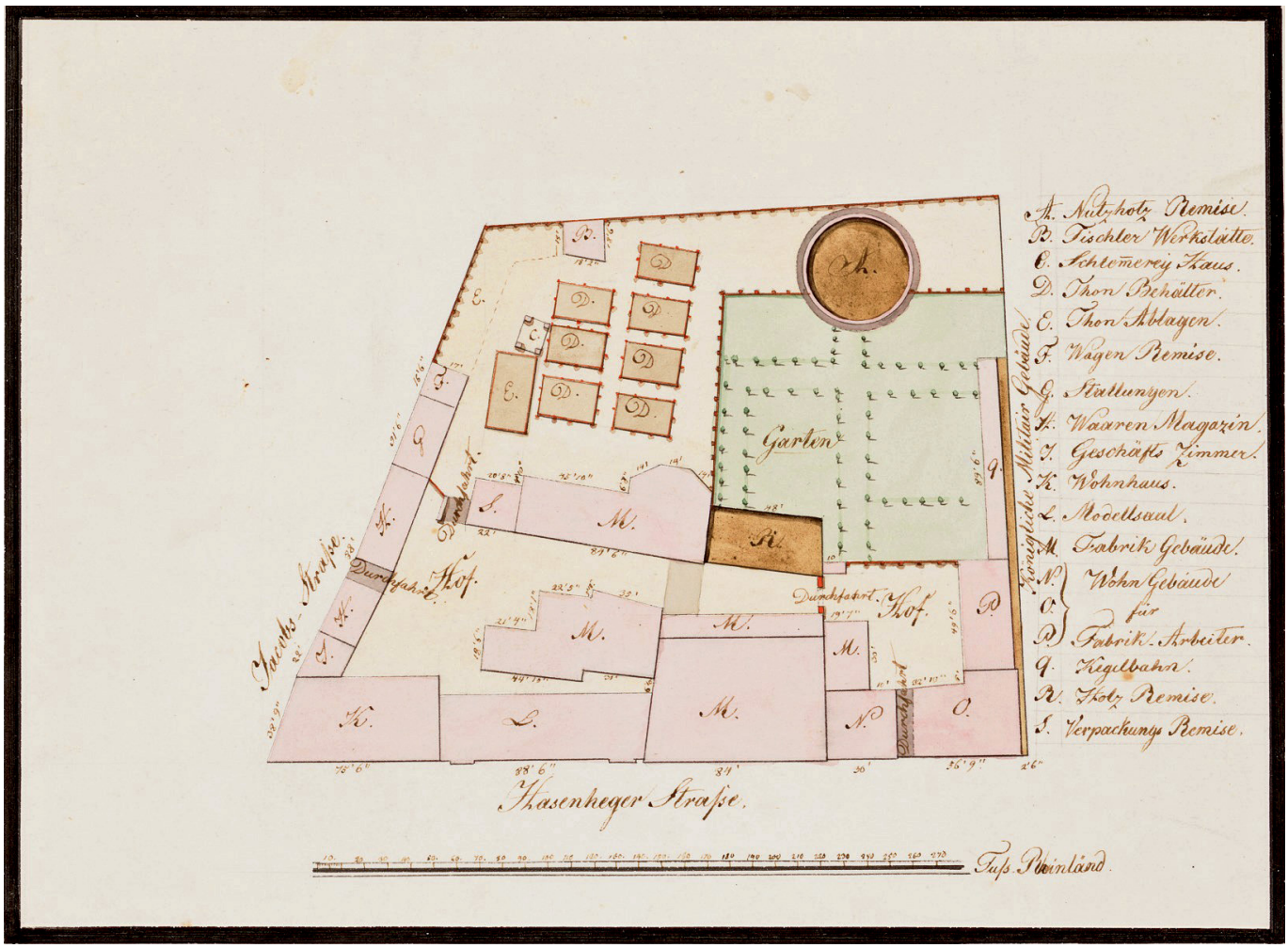


Fig 65. Planta da Fábrica Feilner, Berlim, 1820

casa mantém a sua estrutura original, conservando a hierarquia existente, que resultava dos aspetos funcionais e tipológicos da encomenda, como também dos usos e costumes pré-existentes. Tal como Hahnemann e Glatz, Schinkel preserva as duas passagens funcionais herdadas do complexo fabril, que atravessavam o lote da Feilnerhaus, incorporando-as na poética e unicidade do novo edificado. Com esta solução a memória do lugar é conservada e os atravessamentos inerentes à atividade laboral da fábrica preservados.

A memória do lugar rege o projeto desta casa, onde perdura um diálogo com o passado, enquanto é apontado um novo rumo para o seu futuro. É a partir esta premissa que Schinkel projeta a sua visão para a casa de Feilner, com as pré-existências e as circunstâncias a participarem ativamente no desenho desta habitação. Se o legado da área de ocupação em "U" dos edifícios do complexo fabril é preservado, também a distribuição dos acessos e circulações decididos no projeto dos mestres construtores são mantidos. Do projeto anterior, Schinkel aproveita a localização dos acessos comuns verticais, a distribuição funcional da casa (com duas linhas de divisões no volume frontal) e o mesmo número de tramos de janela no alçado principal.

Partindo do legado dos mestres construtores, Hahnemann e Glatz, do lugar e do mestre oleiro, Schinkel projeta a sua visão para a Feilnerhaus. A alteração mais profunda, introduzida por Schinkel, no projeto inicial é o chanfro a 45º dos cantos do pátio quadrangular. Esta solução remete para os seus projetos teóricos publicados em 1826, como a Casa II e a Casa IV. Schinkel ensaia esta solução de forma a permitir a inserção de um maior número de vãos nas áreas com menos luminosidade do pátio, através de um desdobramento da superfície parietal, de forma a conseguir a iluminação adequada de todas as divisões interiores. O desenho excecional do pátio conduz a uma maior complexidade no desenho do interior da casa.

Tal como a Casa Steinmeyer, a Casa Feilner é um edifício multifamiliar, onde habitava o proprietário no apartamento principal, geralmente localizado no primeiro piso, e outras famílias nos apartamentos destinados ao arrendamento. Supõem-se que neste edifício existiam seis apartamentos, o que corresponde a dois fogos por piso. A Feilnerhaus é implantada numa área aproximadamente quadrangular regular em redor de um pátio, também ele de génese quadrada, de proporção clássicas. A planta do rés-do-chão é organizada em duas partes idênticas, aparentemente

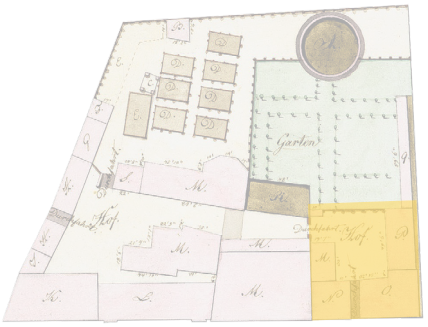


Fig 66. Área de implantação da Feilnerhaus no complexo da Fárica Feilner

"O problema do desenho não existe; existe o problema do redesenho. Desenhar deve ser um fenómeno de inteligência, e desenhar do zero é um fenómeno de estupidez, porque é perder um legado de informação disponível. Portanto, se o desenho é um fenómeno de inteligência, tem de perceber o fenómeno em que se vai inserir."

Eduardo Souto de Moura

In "A ambição à obra anónima. Numa conversa com Eduardo Souto de Moura"

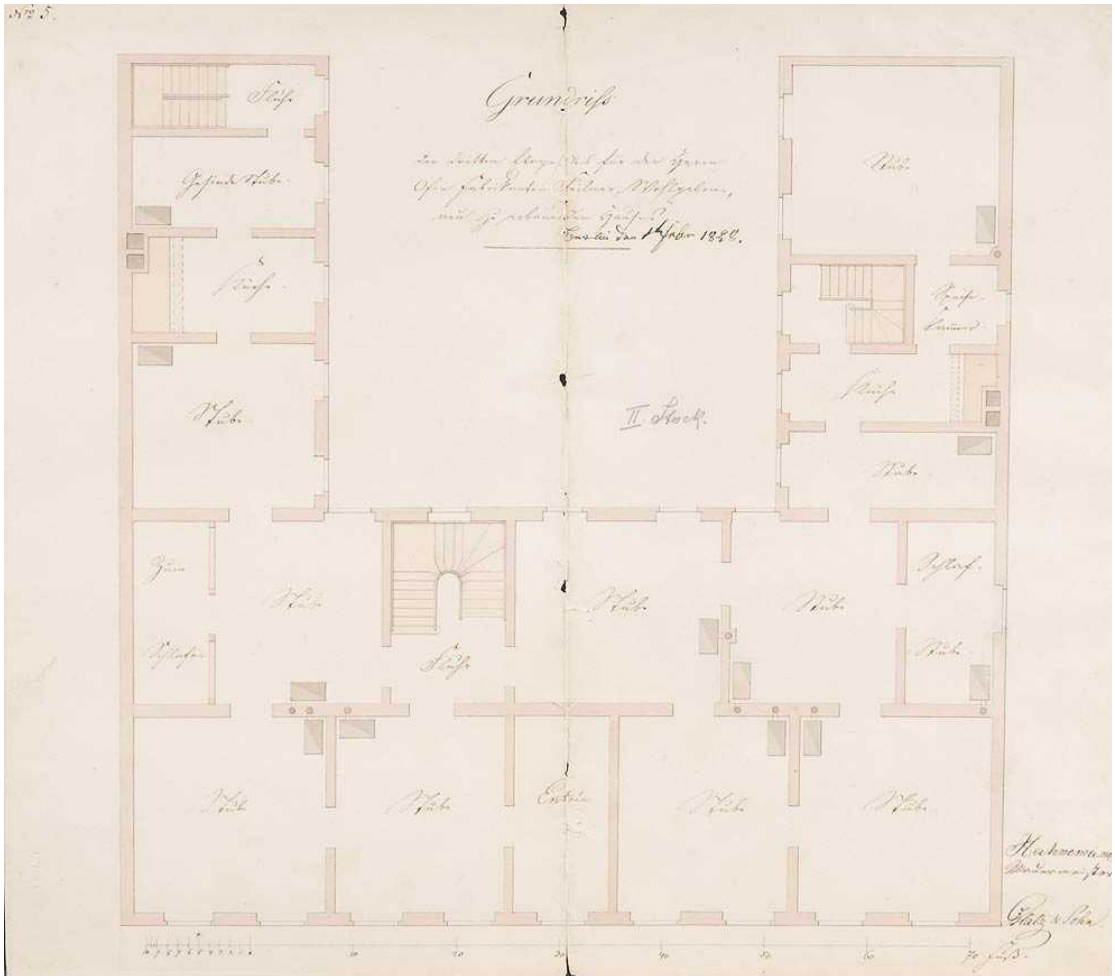


Fig 67. Planta de Hahnemann e Glatz, 1828

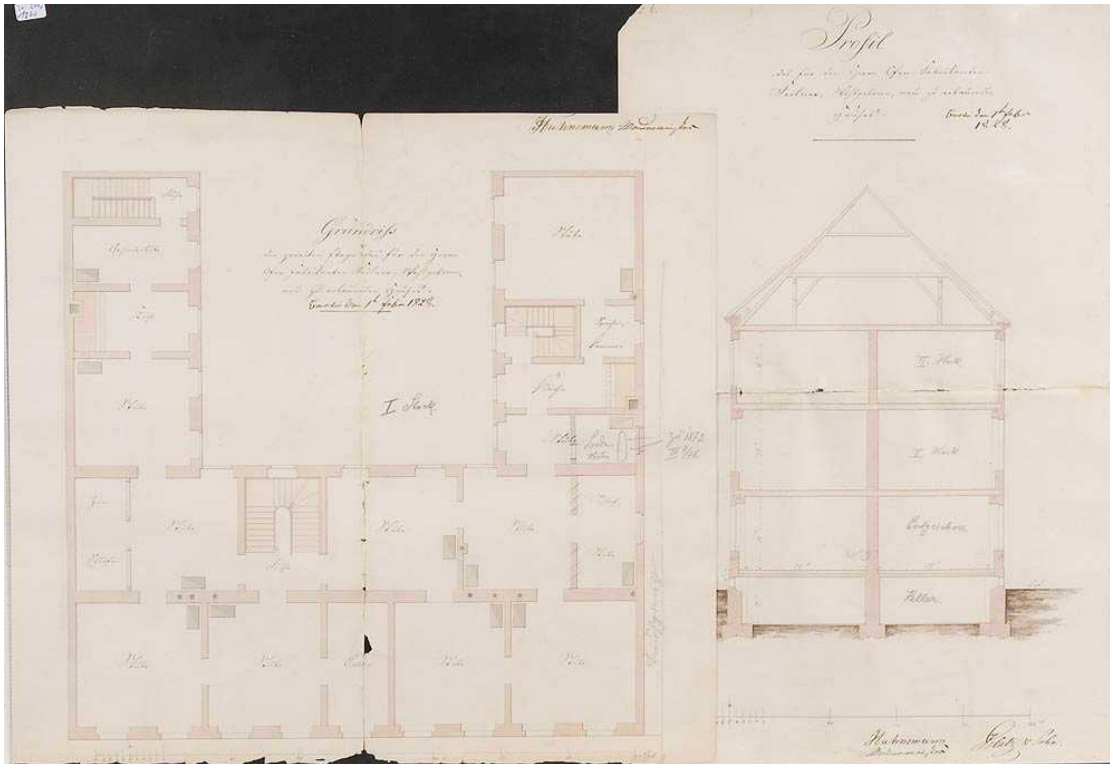


Fig 68. Planta e secção de Hahnemann e Glatz, 1828

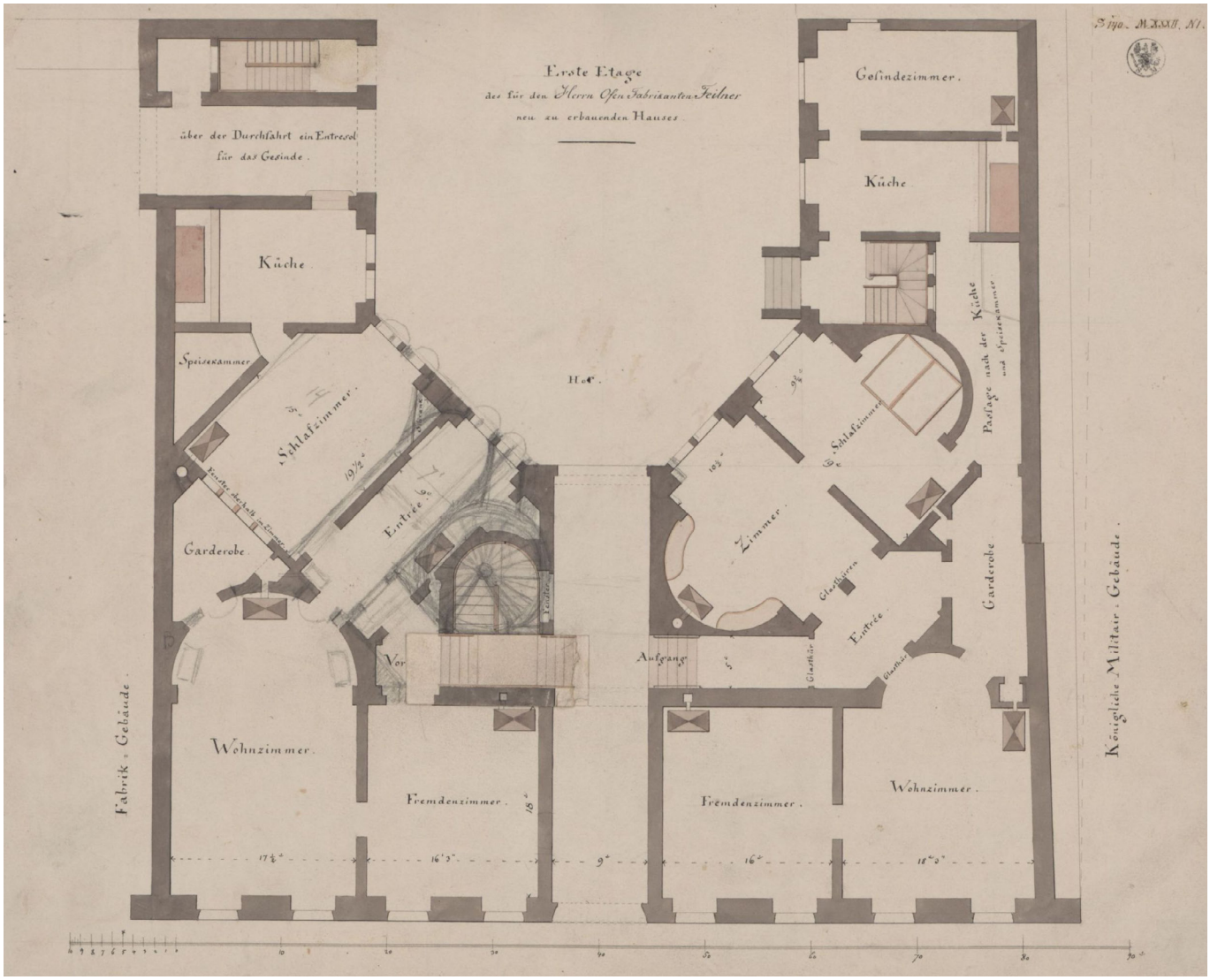


Fig 69. Planta inicial da Feilnerhaus, Karl Friedrich Schinkel, 1828



Fig 70. Divisão entre espaços comuns (amarelo) e privados de casa apartamento (roxo e azul), com o "Quarto Berlinense" sombreado com uma cor mais escura

simétricas, separadas pelo corredor de entrada comum, que marca o eixo de simetria principal deste edifício. A colocação da escadaria principal do lado esquerdo da composição resultou numa diminuição da área do apartamento contíguo, que motiva as assimetrias presentes estre os dois fogos. A conjugação de uma grelha ortogonal com um ângulo de 45º no projeto gera uma série de espaços irregulares, que foram integrados no desenho através da introdução de espaços de desenho circulares, que regularizam harmoniosamente a composição planimétrica.

Reproduzindo o atravessamento da pré-existência fabril, o corredor de entrada liga a rua ao pátio traseiro. Schinkel mantém a génese do traçado e da funcionalidade da passagem, incorporando-a elegantemente no seu desenho. A organização interior mantém uma disposição racional, com as divisões sociais a relacionarem-se com a paisagem urbana, de acordo com a sua função, enquanto as divisões mais privadas, como os quartos, se encontram viradas para o pátio, numa atmosfera mais íntima e privada. Na Feilnerhaus, o "Quarto Berlinense" encontra-se virado no chanfro pátio, em relação com a entrada dos apartamentos. Schinkel não desenhou o corte da Feilnerhaus, no entanto, é percetível pela planta que os fogos do rés-do-chão foram ligeiramente elevados em relação ao nível de rua, de forma a preservar a privacidade do interior da casa. A circulação dos apartamentos desenvolve-se de forma mista, fazendo uso tanto de divisões intercomunicantes como de espaços de corredor, que asseguram simultaneamente a privacidade e a flexibilidade de cada espaço, tal como já tinha sido ensaiado em 1826.

Estabeleceram-se os espaços domésticos e utilitários, destinados aos funcionários, tal como as cozinhas, nas alas laterais, assegurando a privacidade dos residentes de cada apartamento em relação aos seus funcionários. No extremo da ala esquerda existe outra travessia que remonta à pré-existência fabril, que liga o pátio da Feilnerhaus ao restante complexo da fábrica. A passagem original é mantida e incorporada no projeto, assegurando os percursos funcionais e as relações entre espaços que ocorriam no local antes da construção da Feilnerhaus. Assim, e apesar da inserção de um elemento novo, a permanência de elementos como a forma, a tipologia, a volumetria e os atravessamentos possibilitam uma inserção no lugar mais harmoniosa, que mantém o seu espírito e que se integra na pré-existência sem destoar ou romper com sua envolvente. Neste projeto é notória a capacidade de Schinkel utilizar a circunstância, depurando-a e dignificando-a, sem que seja perdida a sua génese.

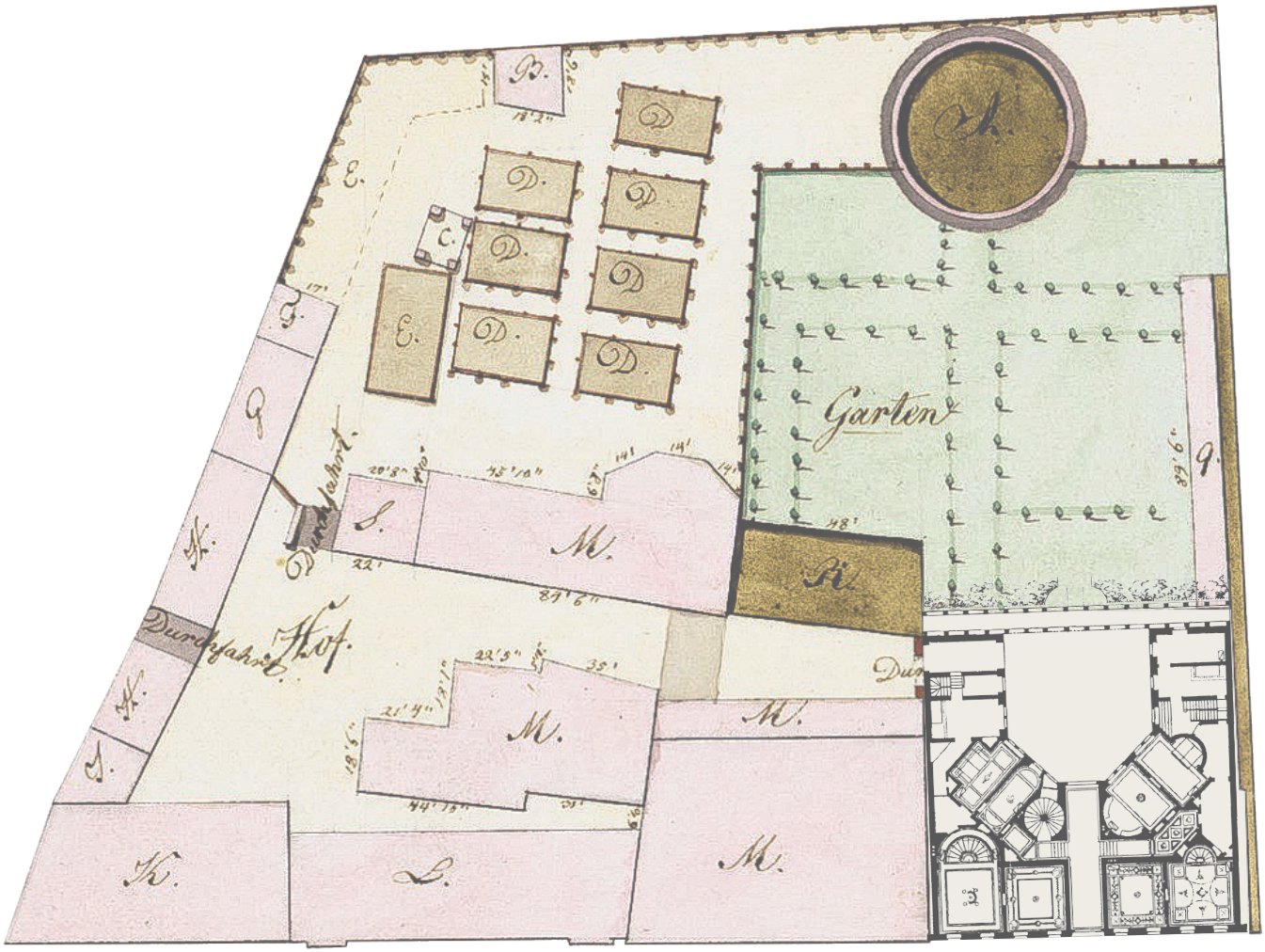


Fig 71. Planta da Feilnerhaus introduzida no seu lote no complexo da Fábrica Feilner

Sabendo-se que a Feilnerhaus se encontrava no primeiro lote do complexo da Fábrica Feilner, ao lado do Lehr-Eskadron-Kaserne, a planta da casa e do complexo fabril foram colocados à mesma escala e realizada uma montagem que coloca a planta de Schinkel no seu contexto. Desta forma, tornou-se facilmente compreensível a relação da casa com os restantes volumes construídos, evidenciando-se a permanência de vários elementos da pré-existência no projeto de Schinkel para a Feilnerhaus. Com esta montagem torna-se clara a relação da casa com o jardim da fábrica, com os percursos introduzidos no projeto e com a localização de programas como a pista bowling (do lado direito do jardim). Para tal, teve-se em consideração que a unidade de medida utilizada na Prússia nesta época é o Fuβ, também conhecido por Prussian Reichsfuß, que corresponde a 31,39 centímetros.



Fig 72. "Das Schloss Prediama in Krain", Karl Friedrich Schinkel, 1816

O projeto de Schinkel origina uma solução planimétrica inusitada, que conjuga a ortogonalidade dos eixos de composição principais com a singularidade do ângulo do pátio, numa solução exuberante, que se diferencia do desenho comedido dos espaços das casas apresentadas em 1826. A mestria arquitetónica de Karl Friedrich Schinkel é evidente no desenho desta planta clara, apesar de labiríntica, coesa e harmoniosa, mas excêntrica. Com este desenho o arquiteto demonstra uma grande habilidade a racionalizar e regularizar o espaço arquitetónico e a articular as diferentes divisões, que culmina na concinidade do exercício projetual. A planta da Feilnerhaus não resulta de um somatório, mas de um relacionamento e diálogo estreito entre as várias partes de um todo integral, que não permite a subtração, adição ou alteração de nenhuma das suas divisões.

A mediação entre o pátio da Casa Feilner e o jardim da fábrica é realizada por uma estrutura semelhante à de uma pérgula ou pórtico. Na planta da fábrica de 1820, o jardim é representada como um espaço vasto quadrangular, pontuado por alamedas que marcam os percursos que ligam diferentes estruturas localizadas no seu perímetro. Nesta representação o jardim aparece circundado por um muro que o limita e separa dos restantes espaços do complexo fabril, nomeadamente das estruturas habitacionais existentes no lote da Feilnerhaus. Com a sua intervenção, Schinkel arrisca uma conexão mais franca entre o espaço do jardim e o pátio da casa, com uma solução permeável e de elevada transparência que, apesar de separar fisicamente os dois espaços, assegura a sua conexão visual. Schinkel já tinha ensaiado esta solução na Casa V, na qual insere uma estrutura porticada, e no Casino de Glienicke, onde utiliza uma pérgula que contagia a arquitetura com a natureza, esbatendo os limites entre a obra humana e natural. Esta abordagem à relação entre o mundo natural e o construído referencia claramente os ensinamentos do jardim paisagístico inglês, que dilui as diferenças entre o artefacto construído e a espontaneidade da paisagem natural, numa construção cénica da envolvente supostamente espontânea e selvagem.

A simbiose entre a arquitetura, a natureza e a paisagem foi um tema recorrente nos projetos do arquiteto prussiano. O interesse de Schinkel na relação entre artefacto construído e o mundo natural remonta à sua primeira viagem a Itália no início do século XIX, onde se lançou como um talentoso pintor paisagístico. Na litografia "Castelo Predjama em Crein, a 12 horas de Trieste" é notório o interesse de Schinkel na relação

"Beauty is that reasoned harmony of all the parts within a body, so that nothing may be added, taken away, or altered, but for the worse. It is a great and holy matter; all our resources of skill and ingenuity will be taxed in achieving it; and rarely is it granted, even to Nature herself, to produce anything that is entirely complete and perfect in every respect."

Leon Battista Alberti

In "On the Art of Builduing in Ten Books", p. 156



Fig 73. "Um edifício dórico coberto de vegetação", Karl Friedrich Schinkel



Fig 74. Mercado Cultural do Carandá, Eduardo Souto de Moura, 1980-1984

Na contemporaniedade, podemos observar um gosto similar pela integração da ruína e da pré-existência no projeto arquitetural na obra de Eduardo Souto de Moura, em projetos como o Mercado do Carandá, em Braga. Nesta obra, as ruínas do mercado pré-existente, da sua autoria, foram preservadas e incorporadas no desenho do novo centro cultural, que, posteriormente, veio a substituir o edificado original.

entre a arquitetura e o maciço rochoso, na qual o mundo orgânico e o mundo construído se complementam e operam em uníssono. Nesta representação as formas da arquitetura parecem imitar o maciço rochoso envolvente. Karl Friedrich Schinkel faz uso de três níveis de apropriação da natureza e da paisagem, nas suas obras e na representação dos seus projetos. Consoante a encomenda e o conceito que pretende explorar, Schinkel emprega diferentes intensidades de relação entre a natureza, a paisagem e o projeto do Homem, que resultam em apropriações distintas das circunstâncias do projeto. Em obras como o Altes Museum, a arquitetura é um palco de visualização da paisagem urbana, enquanto nos Banhos Romanos, no parque de Sanssouci, a obra arquitetónica e o projeto paisagístico foram pensados como um todo indivisível, já na Neue Wache, em Berlim, a natureza projetada engrandece o monumento construído.

Schinkel transforma a natureza em gramática arquitetónica e ornamental, como no projeto para o átrio da Casa II, referenciando uma tradição de apropriação do mundo natural que remonta à época clássica. Desde a antiguidade que são introduzidas representações pictóricas nos diferentes espaços arquitetónicos, sugerindo uma abertura e substituição da massa parietal, através da reprodução de paisagens irreais, que estendem os limites da realidade e do espaço[54]. Já na Neue Wache e em certos desenhos do projeto para o Schloss Orianda, assistimos a uma utilização da natureza como um pano de fundo do objeto arquitetónico, que engrandece e enaltece a arquitetura por meio do contraste produzido entre o edificado geométrico e racional e a paisagem natural, orgânica e espontânea. Na Neue Wache o arranjo de uma mancha verde que envolve o edificado permite que a escala do projeto seja dignificada perante a envolvente monumental, garantindo que sobressai perante a paisagem urbana.

Nos projetos de Schinkel, a relação simbiótica entre construído e o mundo natural atinge o seu apogeu em obras como Casino de Glienicke, através da contaminação da arquitetura pela natureza, com da introdução de dispositivos que participam tanto da criação paisagística como da obra arquitetónica. Este é o caso das pérgulas empregadas na Feilnerhaus ou na Casa III, que são clara referência à arquitetura vernacular italiana. Com a integração de pérgulas nos projetos arquitetónicos, Schinkel projeta uma ponte entre o mundo contruído pelo Homem e a natureza inerente à sua existência. A arquitetura passa então a integrar e a participar na

54 Charles-Picard, G. (1970). Roman painting. Londres: Elek. p. 50



Fig 75. Pérgula do Casino Glienicke, Berlim-Zehlendorf, Karl Friedrich Schinkel, 1824



Fig 76. Casa das Canoas, Rio de Janeiro, Brazil, Oscar Niemeyer, 1952

"Não é o ângulo reto que me atrai, nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual, a curva que encontro nas montanhas do meu país, no curso sinuoso dos seus rios, nas ondas do mar, no corpo da mulher preferida. De curvas é feito todo o universo, o universo curvo de Einstein."

Oscar Niemeyer

In "As Curvas do Tempo: as memórias de Oscar Niemeyer", p. 62

composição paisagística, como um meio-termo e um ponto de conexão entre o artificial e o orgânico. Esta integração da natureza no projeto e no pensamento arquitetónico remete uma vez mais para a relação entre o jardim paisagístico inglês e o seu gosto pela ruína absorvida pela natureza, que abandona a precisão arquitetónica e assume um caráter mais orgânico, numa fusão entre o mundo vegetal e construído.

Desde a antiguidade que vários ensaios teóricos, como os de Vitrúvio, relacionam a origem da arquitetura com o mundo natural e os seus fenómenos[55]. A génese dos princípios primitivos da arquitetura foi sendo relacionada com uma abstração e geometrização dos ensinamentos que retiramos do mundo natural, num percurso contínuo de simplificação das formas orgânicas. Em "Da Arquitetura", o único tratado clássico que alcançou a contemporaneidade, Vitrúvio relata o mito da criação da ordem coríntia, a mais elaborada das ordens clássicas. Segundo o arquiteto, a ordem coríntia foi criada por Calímaco a partir de uma abstração do motivo vegetalista da folha de acanto, uma planta típica do mediterrâneo[56]. No entanto, com o avanço da tecnologia e da gramática arquitetónica, a disciplina foi-se distanciando progressivamente de uma compreensão literal do mundo natural, tornando-se cada vez mais abstrata, numa procura incessante pela inovação. A arquitetura afastou-se da sua retórica primordial baseada na mimese do mundo natural[57], passando a procurar uma maior geometrização das suas formas. No entanto, o mundo natural manteve-se como uma das maiores fontes de inspiração e referência para a disciplina da arquitetura.

No século XVIII, a noção de cabana primitiva de Laugier simplificava o percurso da arquitetura, reduzindo a sua estrutura à essencialidade, numa representação do abrigo primitivo do Homem. Nesta representação a arquitetura primitiva é construída a partir de pedaços do mundo natural, como troncos e ramos, que atuam como os seus materiais de construção[58]. Com a noção de cabana primitiva Laugier propõe um retorno à elementaridade da arquitetura primitiva[59], intrinsecamente



Fig 77. "A Cabana Primitiva", Marc-Antoine Laugier, 1755

55 Para autores como Laugier e Rosseau, o despontar da arquitetura surge a partir das necessidades emergentes do Homem primitivo que vive em comunhão com a natureza, a única matéria de construção disponível para ser manipulada pelo ser humano. Já para Vitrúvio a arquitetura emerge a partir dos fenómenos naturais, que dão origem à necessidade de construção de uma estrutura coberta.
56 Pollio, V. (2007). Ten books on architecture. Boston: IndyPublish.com. p. 91
57 Montaner, J. M. (2001). A Modernidade Superada: Arquitetura, Arte e Pensamento do século XX. Barcelona: Gustavo Gil. p. 9-24
58 Rykwert, J. (1972). On Adam's house in Paradise; the idea of the primitive hut in architectural history. Nova Iorque: Museum of Modern Art. p. 43-44
59 Küreli, E. (2016). Laugier vs Durand: Revisiting Primitive Hut in the Classical Architectural Discourse. p. 113-114



Fig 78. Desenho da fachada da Feilnerhaus, Kurt Weise, Karl Friedrich Schinkel, 1914

conectada a uma mimese do mundo natural. No século XIX, com o jardim paisagístico inglês e a arquitetura de Schinkel assistimos a uma tentativa de fusão entre a obra do Homem e a paisagem natural, através da construção cénica de paisagens e da introdução de elementos vegetalistas na arquitetura.

Com o advento do movimento moderno o mundo assistiu a um nível de abstração e simplicidade nunca antes atingido, influenciado pela publicação de manifestos como "Ornamento e Crime", de Adolf Loos, que apela à supressão de tudo o que exceder a conceção elementar da obra arquitetónica. A arquitetura distanciou-se cada vez mais da mimese do mundo natural, já recusada por Schinkel, recorrendo a um pensamento racional e geométrico linear, completamente distinto dos princípios orgânicos da natureza. Se na época romana a paisagem era uma representação pictórica nas paredes, no século passado, em obras como a Casa Farnsworth, de Mies van der Rohe, ou a Casa de Vidro, de Phillip Johnson, a massa parietal é anulada e substituída por uma visualização total e permanente da circunstância natural envolvente. A interioridade destas obras é construída e devassada com um uso indiscriminado da paisagem, que a abrange, diluindo a fronteira entre mundo natural e espaço arquitetónico, que passam a se conter mutuamente. Recentemente, através da obra de arquitetos como Óscar Niemeyer ou Zaha Hadid, presenciámos uma aproximação da arquitetura às formas orgânicas, intrínsecas ao mundo natural. Se no passado a arquitetura procurava inspiração na natureza, a partir da sua simplificação e geometrização, atualmente a arquitetura pretende mimetizar as formas fluidas e curvas da paisagem, numa nova abordagem à abstração da realidade.

"To say that art derives from the imitation of nature is very incorrect. It is more correct to say that it derives from mathematics as the basic harmony of form and eurhythmics..."

Karl Friedrich Schinkel

In *"Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia"*, p. 65

A dedicação de Schinkel a este projeto e à utilização do tijolo exposto é evidente no desenho do alçado principal da Casa Feilner, que serviria de montra para o trabalho desenvolvido na Fábrica Feilner e como exemplo de aplicação de tijolo na fachada de um edificado habitacional[60], adaptando a sua materialidade à linguagem da tradição clássica[61]. O alçado da casa é revestido de tijolo policromático e pontuado por painéis ornamentais de terracota, por de baixo das suas janelas, e por outros elementos arquiteturais desenvolvidos no mesmo material. Com o seu rico e diverso uso do ornamento arquitetónico, nesta casa Schinkel cria uma espécie

60 Bergdoll, B. (1994). Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc. p. 184-185

61 Mackowsky, H. (1923). Das Feilnerhaus. In H. Mackowsky, Häuser und Menschen im alten Berlin (pp. 173-194). Berlim: Cassirer. p. 9



Fig 79. Pormenor da fachada da Feilnerhaus, Julius Kohte, por volta de 1910



Fig 80. Vista da fachada da Feilnerhaus a partir da Feilnerstrasse

"It is our hope, that this sturdy, permanent, beautiful and true architecture, using burnt clay without any white-wash will be imitated by many for the construction both of public and private buildings."

Karl Friedrich Schinkel

In "*Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia*", p. 186

Schinkel considerava o tijolo o material de construção nativo da Prússia. Desta forma, em várias obras, tal como é o caso da Feilnerhaus, este material, intrinsecamente conectado ao mundo gótico e à tradição vernacular alemã, foi deixado exposto numa celebração da cultura construtiva tradicional prussiana. Já David Gilly tinha proposto em várias litografias a utilização do tijolo exposto como um material expressivo, que apesar de tudo, se via regularmente estucado e ocultado. No entanto, a construção em tijolo requeria uma construção tectónica precisa, que originava um novo e maior nível de exigência na manufaturação do tijolo e um maior rigor na sua utilização. A viagem de 1826 a Inglaterra influenciou imensamente Schinkel na sua utilização do tijolo exposto. Depois da sua viagem, este material foi utilizado pelo arquiteto em edifícios de caráter cada vez mais público e prestigioso, como é o caso da Bauakademie (1832-1836).



Fig 81. Pátio da Feilnerhaus

de catálogo do vasto conjunto de elementos construtivos produzidos por Tobias Feilner à escala real. A fachada em tijolo da Feilnerhaus, que segue o padrão em grelha da Casa IV[62], apresenta-se como o maior legado arquitetónico produzido por Schinkel, não só nesta casa como nos seus restantes projetos residenciais urbanos.

Na Feilnerhaus Schinkel quebra enfaticamente com a utilização do *piano nobile*, propondo uma fachada dividida em três partes. O remate com a rua é realizado através de um embasamento que alteia o edificado ao mesmo tempo que permite a iluminação da cave. Devido à utilização do tijolo e das bandas de terracota que separam os pisos da casa, a horizontalidade impera no desenho desta fachada e é reforçada com a introdução de fileiras de tijolos vidrados violeta a cada quatro fileiras de tijolos de terracota, que dividem o alçado em oito bandas horizontais. O desenho assertivo e elaborado do alçado da Feilnerhaus remete para a predileção pela proporção horizontal, que mais tarde se manifestou na arquitetura do movimento moderno. Já a verticalidade dos vãos da Feilnerhaus é reforçada pela introdução de painéis decorativos, que alongam a proporção das suas janelas. Este apresenta-se com um desenho rígido e ritmado, pontuado por forças horizontais e verticais contrastantes. O desenho austero e preciso do exterior contrasta com o interior repleto de excentricidades. No entanto, o caráter rígido da fachada seria suavizado com a utilização de cor nos tijolos vermelhos e violetas utilizados no projeto, uma escolha cromaticamente arrojada para os padrões atuais.

Apesar da dedicação de Schinkel ao projeto, a casa não foi construída da forma idealizada pelo arquiteto. Feilner considerou a planta de Schinkel, com as suas salas opulentas com estruturas circulares similares a exedras, demasiado ostentosa para os seus gostos humildes[63], conduzindo à reformulação do interior da Feilnerhaus segundo um conceito projetual mais simples e tradicional[64]. A pérgula que medeia a relação entre o pátio da casa e o jardim da fábrica também parece ter sofrido alterações, como mostrado por fotografias retiradas do local, adquirindo um caráter mais maciço e fechado do que aquele que parece ser representado no projeto original de Schinkel.

62 Os painéis utilizados por de baixo dos vãos de janela representavam alegorias de diferentes aspetos da arquitetura e da construção, por exemplo génios alados da arquitetura que seguravam fios-de-prumo e compassos.
63 Lejeune, J.-F. (210-2011). Schinkel's Entwürfe zu städtischen Wohngebäuden: Living all'antica in the new burgeois city. The Classicist, 9, p. 22
64 Mackowsky, H. (1923). Das Feilnerhaus. In H. Mackowsky, Häuser und Menschen im alten Berlin (pp. 173-194). Berlim: Cassirer. p. 10

Após um início extremamente ligado ao mundo artístico e prático da arquitetura, onde o talento e o engenho arquitetónico viviam em harmonia, a Casa Feilner passou a ser frequentada por figuras influentes da cena musical berlinense, que habitavam os apartamentos deste edificado. Posteriormente, a casa de Tobias Feilner viu-se negligenciada e condenada por uma localização infeliz num beco remoto, transformando-se um centro de detenção militar. De forma a adequar o espaço às suas novas necessidades o seu interior arruinando por completo [65]. O destino ditou a ruína da casa e do jardim, outrora vivazes e dinâmicos, que se viram destruídos durante a segunda guerra mundial e posteriormente demolidos em 1962[66].

Após a construção da Feilnerhaus, Schinkel dedicou-se ao potencial artístico da terracota e do tijolo, integrando o trabalho realizado por Feilner em quase todos os seus projetos, desde os mais utilitários aos mais opulentos, sendo que a maior parte das obras submetidas pelo arquiteto para aprovação real entre 1828 e 1829 eram realizadas em tijolo[67]. Na realidade a Feilnerhaus apresenta um caráter extremamente experimental, que permitiu que Schinkel ensaiasse uma nova linguagem estética e construtiva, posteriormente aplicada em obras de extrema relevância arquitetural como a Bauakademie. Com estas obras Schinkel apresentou ao mundo uma nova proposta de rumo arquitetónico, que o arquiteto desejava que contaminasse a arquitetura prussiana. Ainda que Schinkel se tenha empenhado na perseguição de uma linguagem arquitetónica baseada na construção sólida e permanente em tijolo, a sua afirmação como o material de eleição da construção prussiana falhou. De facto, a esperança mantida pelo arquiteto e por Feilner em construir uma nova identidade e caminho para a habitação da classe média nunca se concretizou.

65 Desconhece-se a solução final da planta deste projeto, no entanto pode-se supor que talvez tenha sido realizada similarmente à planta apresentada por Hahnemann e Glatz, ou num esforço de união entre os dois projetos.
66 Ibidem. p. 13-14
67 Bergdoll, B. (1994). Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc. p. 186



Fig 82. Ruínas da Feilnerhaus, por volta de 1962

PARTE IV

CONCLUSÃO



Fig 1. Proposta para Palácio Real na Acrópole de Atenas, Karl Friedrich Schinkel, 1834

UM ARQUIVO DE IDEIAS

Cânone, Continuidade e Avant-Garde

Karl Friedrich Schinkel foi, por muitos, considerado um eclético. Pintor de paisagens, cenógrafo, por vezes paisagista, mas acima de tudo arquiteto, Schinkel nunca se deixou definir e conter na noção de estilo e bom gosto dos seus contemporâneos. Todas as atividades que desempenhou ao longo da sua vida concederam-lhe ensinamentos valiosos, que mais tarde eram explorados e transpostos na sua obra arquitetónica. Particularmente, a pintura e cenografia serviram de palco de experimentação e ensaio de temáticas, linguagem e inquietações relacionadas com a sua prática arquitetónica. Na pintura, explorava regularmente a relação entre paisagem e construído, enquanto na cenografia representava assiduamente espaços fantasiosos de culturas tão distantes, exóticas e pouco exploradas quanto a egípcia ou a indiana, num exercício de imaginação e aplicação de diversas gramáticas e culturas arquitetónicas. Os interesses de Schinkel eram vastos, mas, claramente, todos eles eram utilizados como uma forma de suplementar e enriquecer a sua atividade principal, a arquitetura.

A sua obra, vasta, versátil e prolífera, é pautada pela exploração e reformulação das linguagens do passado, enquanto forma de construir o seu presente e definir um destino para gerações futuras. Nenhuma parte da história da arquitetura foi excluída do pensamento arquitetónico de Schinkel, tudo é passível de ser reinterpretado, reformulado e reutilizado no presente. Ao mesmo tempo que os modelos do passado são reestruturados, na obra do arquiteto prussiano assistimos à contínua inovação arquitetónica, que ajudaria a redefinir a imagem da arquitetura do futuro prussiano e mundial. Os limites da sua linguagem são, portanto, na medida que introduzem algo adicional à linguagem do mundo, mais vastos que os da própria história da disciplina. E, tal como o arquiteto prussiano reinterpretou o trabalho dos seus antecessores, também a sua obra foi sendo reformulada após a sua morte pelos seus discípulos e sucessores. Karl Friedrich Schinkel, o Homem, pode ter morrido em 1841, porém a sua obra vive imortal e inabalável no imaginário

"History has never copied earlier history and if it ever had done so that act would not matter in history; in a certain sense history would come to a halt with that act. The only act that qualifies as historical is that which in some way introduces something additional, a new element, in the world, from which a new story can be generated and the thread taken up anew"

Karl Friedrich Schinke

In "Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia", p. 212



Fig 2. Nurmahal ou o Festival das Rosas de Cashmere para a Ópera de Gaspare Spontini, Karl Friedrich Schinkel, 1822

"Every great period of civilization has left behind its own style in architecture, why shouldn't we attempt to find a style for our own time? The new style however will not reject the best which other styles have left to us. This new style however will not depart so clearly from all existing earlier styles that it produces pure fantasy, which would be hard to accept and understand; on the contrary, many will hardly recognize the new element in it, since its greatest merit will be more in the meaningful application of a host of discoveries made over the course of time, which up till now have yet to be united in an artistic way."

Karl Friedrich Schinkel

In "Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia", p. 194

dos arquitetos que o sucederam, sob a forma da reformulação do seu pensamento intemporal na obra contemporânea. Não há limites para a obra de Schinkel. Tal como a obra dos gregos ou dos romanos, também a herança arquitetónica do mestre prussiano passará a pertencer a todos, perdendo a precisão da referência, com a sua mimese a dispersar-se no abstrato e no vago, caminhando para o vernacular. Talvez já tenhamos atingido esse patamar, talvez já se tenham dilatado os seus limites.

Não é possível separar um arquiteto do seu tempo e do seu contexto. Karl Friedrich Schinkel viveu numa época prolífera, de intensas transformações socioculturais, que ajudaram a definir a obra deste arquiteto. A revolução industrial ganhava força no mundo ocidental enquanto que França propunha uma nova organização política e um novo papel social aos cidadãos com a sua revolução. Posteriormente, o continente foi assolado pela campanha de conquista napoleónica, que também impactou imensamente a sociedade. Desta forma, as obras de Schinkel precisam de ser avaliadas à luz das mudanças que foram despoletadas na Prússia, pela reformulação do mundo europeu. De locais longínquos chegavam relatos de mundos e civilizações desconhecidas e perdidas, alterando o panorama cultural do mundo na época de Schinkel.

Nesta época de incertezas, Schinkel procurou definir o estilo da sua época, que permanecia dúbio, indeterminado e dependente da gramática e linguagem do passado para construir o seu presente. O arquiteto procurou portanto libertar-se de uma noção estrita de estilo, que se subordinava a uma mimese do passado, olhando para o potencial de reformulação e reutilização do melhor da arquitetura de cada época, cujos ensinamentos poderia reunir numa nova retórica arquitetónica, que espelhasse o seu tempo. Esta procura pela linguagem da sua época culmina numa das suas obras principais, a Bauakademie (1832-1836), onde se desprende da noção de estilo pertencente ao passado[1]. Na Bauakademie encontramos um arquiteto maturo, que não recorre a qualquer tipo de decoração clássica ou gótica, típica das suas obras anteriores. Realizada em tijolo, numa linguagem anteriormente experimentada em obras como a Feilnerhaus e a Igreja de Friedrich Werdersche, esta obra revela a importância da relação simbiótica entre a linguagem e o material. A Bauakademie é, portanto, uma obra do seu tempo, situada no seu próprio contexto e que se define a si mesma, a partir da abstração dos princípios da arquitetura do passado.

"Deve ser possível dizer melhor, dizer que os limites da linguagem são os do mundo, que os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo. E que falando limito o mundo, termino-o. E que a morte, um dia, lógica e misteriosa, virá abolir esse limite e que não haverá pergunta nem resposta; tudo será vago..."

Jean-Luc Goddard

In "Atlas de Parede, Imagens de Método", p. 10

1 Rodrigues, J. M. (2013). O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitetura: Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitetura Portuguesa: dois exemplos. Porto: Edições Afrontamento. p. 238

David e Friedrich Gilly definem a base da arquitetura de Schinkel, orientando o jovem arquiteto nos seus anos formativos. Durante a sua formação Schinkel desenvolveu um grande sentido prático da tectónica da arquitetura, intrinsecamente ligado à realidade, aliado a um grande poder imaginativo e de abstração. O início da sua carreira, contudo, revela-nos em que medida a prática e a experiência da construção das suas obras é importante para a maturação da linguagem arquitetónica de qualquer arquiteto. Schinkel, atualmente, é um arquiteto renomado pela mestria com que revolucionou o panorama da arquitetura do século XIX, encetando uma nova conceção arquitetónica. Contudo, na sua obra inicial é inteligível uma ambivalência de pensamento, que tanto avançava com projetos claros e concisos, como obras de linguagem e volumetria mal definidas e confusas, que careciam da coerência e habilidade projetual típicos nos projetos posteriores. No Templo de Pomona (1801) vemos um jovem arquiteto a demonstrar talento para a disciplina, ao ensaiar aquelas que viriam a ser as problemáticas centrais da sua carreira arquitetónica, como a relação entre a arquitetura e a paisagem, numa linguagem muito clara, clássica e rigorosa, que viria ser continuada em obras icónicas como a Neue Wache. Já em 1803, no projeto para a Casa Steinmeyer, encontramos um Schinkel que ainda experimentava com uma noção de linguagem e volumetria muito distintas da sua restante obra, resultando num edificado confuso e sobrecarregado de ideias.

É familiar a ambiguidade presente nos primeiros anos de Schinkel como arquiteto na obra de outros grandes mestres da disciplina, que no início da sua carreira ainda procuravam descobrir o ponto de vista que pretendiam apresentar ao mundo. Na Maison Blanche (1912), a primeira obra de Le Corbusier, a sua linguagem tradicional e vernacular apresenta um estilo totalmente distinto daquele que veio a marcar a sua obra e a revolucionar o panorama da arquitetura mundial, com uma dialética vanguardista, abstrata e depurada, que punha em prática os seus evolucionários cinco pontos para uma nova arquitetura. O início da carreira de Mies van der Rohe evoca a arquitetura de referência clássica de Karl Friedrich Schinkel, abstraindo-se pouco das referências da antiguidade e dos arquétipos empregados pelo seu antecessor, no século XIX. Na Villa Kröller-Müller (1912) vemos a clara influência das referências à arquitetura clássica e italiana de Schinkel e dos valores da Schinkelschule berlinense. O predomínio destas referências subsistiu até 1915, demonstrando intensamente o conflito entre o vanguardismo arquitetónico e a relação com a tradição, que caracterizou a obra de Mies



Fig 3. Templo de Pomona, Potsdam, Karl Friedrich Schinkel, 1801

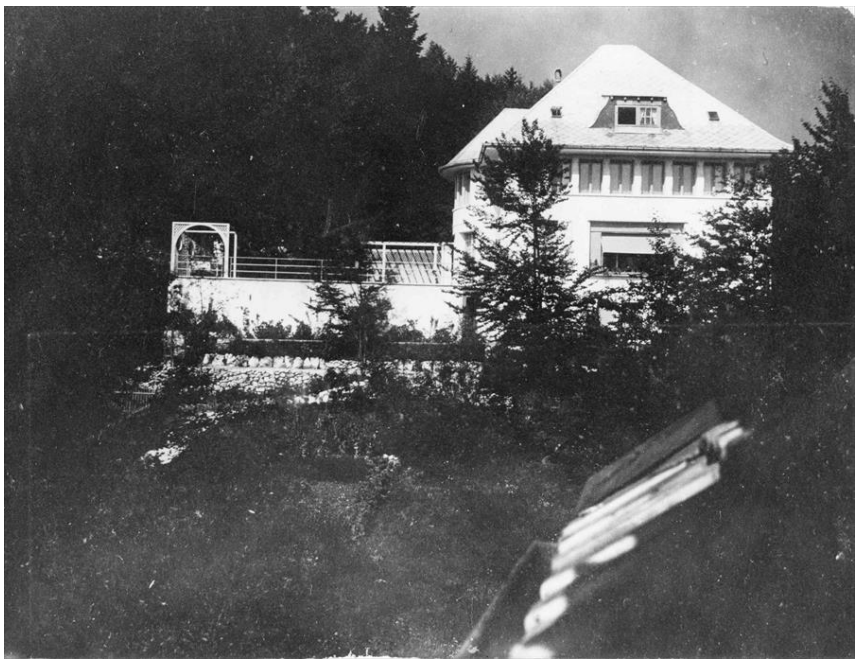


Fig 4. Maison Blanche | Villa Jeanneret-Perret, La Chaux-de-Fonds, Suíça, Le Corbusier, 1912



Fig 5. Notre-Dame du Haut, Ronchamp, França, Le Corbusier, 1955

van der Rohe inicialmente[2]. A linguagem primordial dos projetos de Mies van der Rohe destaca-se claramente do minimalismo e da arquitetura de planos que viria a pautar a sua obra posterior. Com isto se demonstra que o estudo da disciplina da arquitetura, apesar de essencial, necessita da complementaridade e maturação providenciadas pela experiência e prática arquitetónica e construtiva. O estudo da teoria e do projeto arquitetónico fornecem-nos meios importantes de experimentação de novas ideias, que no entanto precisam de ser testadas e confirmadas através da construção e evolução da obra teórico-prática.

A meio da sua carreira arquitetónica, Schinkel desenvolve os projetos residenciais urbanos apresentados nesta dissertação, complementando e rematando a visão do arquiteto para a cidade em todas as suas vertentes: monumental, paisagística e habitacional. Com estes projetos habitacionais vemos um arquiteto preocupado em definir a forma de viver da classe média da sua época e uma nova dinâmica arquitetónica urbana para o espaço público. Com a sua arquitetura, Schinkel pretendia atingir um feito coletivo, a construção de uma cidade, que trata não só o problema da tipologia, como também o problema de escala. A vasta maioria dos projetos de Schinkel idealizados para a cidade desenham a escala monumental do espaço público, como é o caso de palácios e museus, no entanto, o tecido urbano de qualquer cidade defina-se acima de tudo pela massa anónima das habitações dos seus habitantes. Com os projetos residenciais urbanos abordados nesta tese, Schinkel define a escala anónima da cidade, de uma forma diversificada e específica, propondo uma nova forma de se considerar a multiplicidade que lhe é inerente e que vinha a ser esquecida e posta de lado pela arquitetura absolutista precedente. No século XX, foram vários os arquitetos que se propuseram a projetar a habitação e a cidade da sua época, Le Corbusier foi um deles. Na década de 1920, Le Corbusier publica a sua visão para a cidade, intitulada Ville Radieuse, e um conjunto de tipologias habitacionais que vinha a desenvolver, nomeadamente as Immeubles-villas, que propunham uma nova forma de viver na cidade e uma nova espacialidade para o lar[3]. No decorrer da sua visão para a cidade moderna, Le Corbusier projeta uma tipologia de edificado habitacional, as Unité d'habitation, onde concretiza e põem em prática os seus ideais, concebendo módulos habitacionais que têm em conta as necessidades da época e dos seus futuros utilizadores.

2 Frampton, K. (1996). Studies In Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture. Cambridge: The MIT Press. p. 159
3 Boesiger, W., Stonorov, O., & Bill, M. (1995). Le Corbusier et Pierre Jeanneret: complete works in 8 volumes. Zurique, Suíça: Les Éditions d'Architecture. p. 40-43

Num dos projetos teóricos desenhados por Schinkel para o Palácio do Prinz Wilhelm (1832), na Unter den Linden, em Berlim, encontramos diversas semelhanças com a linguagem e volumetria utilizadas por Mies van der Rohe na Villa Kröller-Müller (1912). Ambos projetos nunca concretizados, os edificados fazem uso de uma volumetria geral muito clara retângular, contrabalançada por extensões mais leves de tamanho mais reduzido. As semelhanças estendem-se ainda ao desenho de alçado no o qual os dois arquitetos germânicos fazem alusão ao pórtico clássico de porporção vertical, complementado por um conjunto de aberturas de porporção quadrado naqule que parece ser o piso ático.

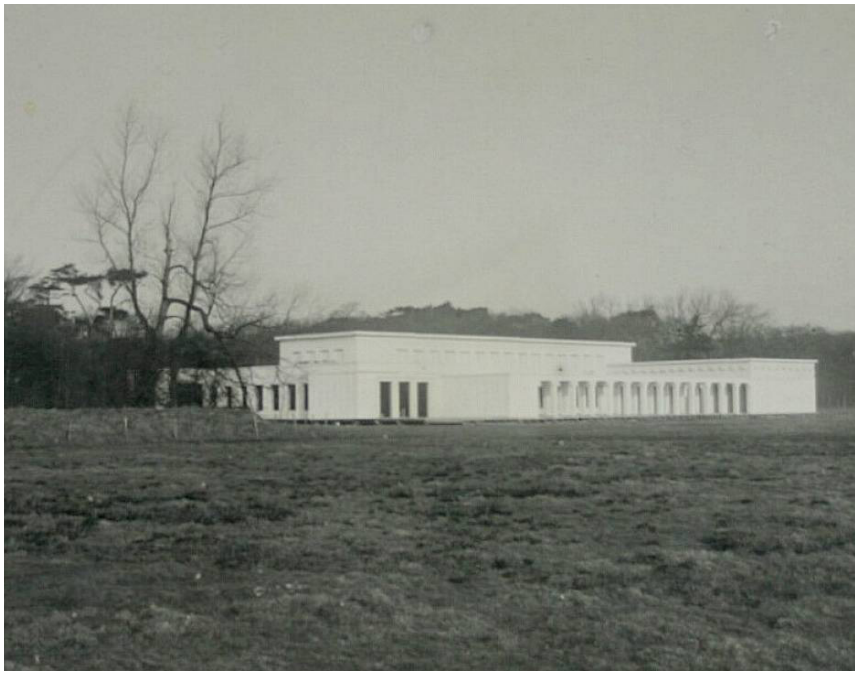


Fig 6. Villa Kröller-Müller, Wassenaar, Países Baixos, Mies van der Rohe, 1912

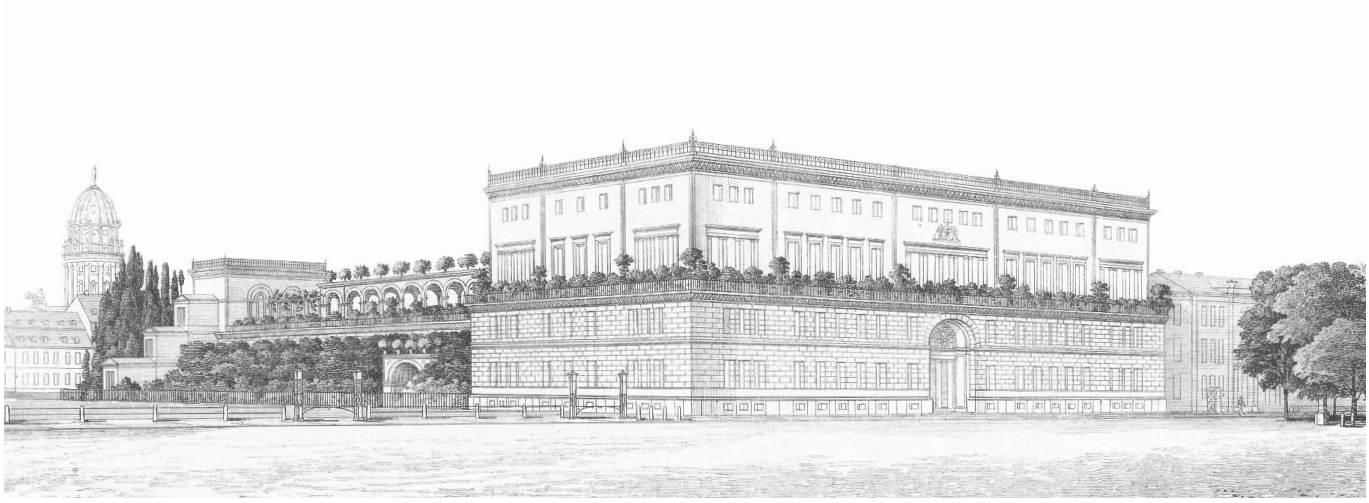


Fig 7. Projeto de Palácio para o Prinz Wilhelm na Opernplatz, Berlim, Karl Friedrich Schinkel, 1832

O problema da casa não é, apesar de tudo, uma questão de estilo, mas antes de tipologia e funcionalidade. Nos projetos para edifícios residenciais urbanos de Schinkel encontramos um arquiteto preocupado em redefinir a forma de viver do Homem e da família de classe média do século XIX, à luz das transformações dos modos de vida ocorridas. A funcionalidade dos projetos abordados foca-se nos problemas concretos da vida da época e das classes sociais que pretendem servir. A objetividade das necessidades de cada habitação e residente fundem-se com a retórica arquitetónica de Schinkel, que tende a evocar não só o estilo de outras épocas, como também as tipologias do passado, readaptando-as ao presente. Localizados e projetados para o meio urbano, estes projetos residenciais urbanos não se distanciam das inquietações que o arquiteto demonstra nas suas restantes obras, sejam elam monumentais ou residenciais. Assim, preocupações como a conexão com o mundo natural e com a paisagem e a atualização de dispositivos do passado revelam ser temas transversais a todos os seus projetos. Regularmente a sua arquitetura foi definida por estas preocupações, como demonstrado na Casa do Jardineiro (1829-1833), uma obra extremamente caracterizada pela fusão realizada, através de pérgulas, entre o mundo natural e projetado, numa clara referência à arquitetura vernacular italiana. Toda a essência desta obra é perdida se a componente natural não estiver presente no edifício, comprovando que Schinkel utilizava tanto a gramática arquitetónica como os elementos vegetais, no delineamento do projeto. A arquitetura passa a integrar a paisagem e, por sua vez, a natureza passa a ser entendida como uma nova dimensão da gramática projetual. Não será portanto de estranhar que a sua obra urbana personifique adaptações destas temáticas ao contexto citadino, como é o caso da Casa I, onde o arquiteto inclui uma pequena versão de um jardim pitoresco, redesenhada para o contexto urbano.

Schinkel, falecido em 1841, dedicou os anos finais da sua carreira ao desenvolvimento de projetos utópicos de grande envergadura. A sua última década de trabalho foi marcada pela renovação histórica e pesquisa arqueológica desenvolvida pelo arquiteto e empregada em projetos como o Schloβ Orianda (1838), na Crimeia, e o palácio na Acrópole de Atenas (1834). O passado arquitetónico é um elemento fulcral na definição destes projetos, colocando em evidência a apropriação da memória coletiva da arquitetura. No projeto para o palácio na Acrópole, que vive e motiva-se pela confrontação profunda com um passado histórico lendário e completamente enraizado no imaginário arquitetónico, vemos Schinkel a confrontar-se diretamente com os seus ideias, ícones e inspiração.

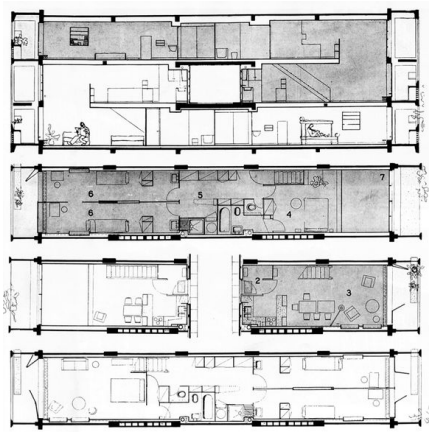


Fig 8. Módulo habitacional da Unité d´habitacion de Marselha, França, Le Corbusier, 1952

Em exemplos como a Unité d'habitation de Marselha (1947-1952), consideradas por este arquiteto como máquinas de habitar baseadas na proporção humana, podemos encontrar várias comodidades, como espaços comerciais e uma creche na cobertura para as crianças que residem no edificado, visando agilizar e fomentar a funcionalidade do edifício e a vida dos moradores.



Fig 9. Casa Malaparte, Capri, Itália, Adalberto Libera, 1937

No palácio destinado à Crimeia compreendemos uma profunda abordagem à confrontação entre monumento construído, o palácio, e monumento paisagístico, as falésias do Mar Negro, na qual a reutilização de dispositivos do passado, numa alegoria à arquitetura clássica, se confronta com o planalto sobre o mar sem contexto ou circunstância. Volumetricamente a obra parece emergir do maciço rochoso, tal como a Casa Malaparte (1937), de Adalberto Libera.

Nietzsche abordou a questão do eterno retorno, numa tentativa de compreender uma possível continuidade de significado entre a tradição mítica e a racional empírica, isto é científica. De facto, a histórica é cíclica e o passado há de sempre influenciar o nosso presente e futuro e, por conseguinte, tudo o que fazemos. É, portanto, uma inevitabilidade. Após séculos de intensa referenciação histórica, no século XX, alguns dos pioneiros do Movimento Moderno rebelaram-se contra o passado e a noção de tradição[4], propondo uma arquitetura abstrata e livre da sua circunscrição. Contudo, arquitetos como Schinkel foram sempre capazes de se manter na vanguarda da sua disciplina sem refutarem a premência e importância da tradição, tal como Mies van der Rohe ou Álvaro Siza. O passado é irrefutável, é a partir dele que cada um elabora o seu atlas de referências e lendas, porém a sua utilização e transformação será sempre uma escolha individual e caracterizadora da visão que cada um tem do mundo e da sua História.

4 Rodrigues, J. M. (2013). O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitetura: Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitetura Portuguesa: dois exemplos. Porto: Edições Afrontamento. p. 238



Fig 10. Projeto de Palácio Orianda na Crimeia, Rússia, Karl Friedrich Schinkel, 1838

"To work historically, is to always have the new element at hand, to know that history is movement and to know how to continue history. It would be the most exciting thing if architecture, and the arts in general, became, like sciences, a field of experimentation."

Karl Friedrich Schinkel

in "Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia", p. 212



Fig 11. Banhos Romanos, Parque de Sanssouci, Potsdam, Karl Friedrich Schinkel, 1829-1840

"History never repeats itself, but the kaleidoscopic combinations of the pictured present often seem to be constructed of the broken fragments of antique legends."

Mark Twain

in "The Gilded Age", 1873

ANEXO

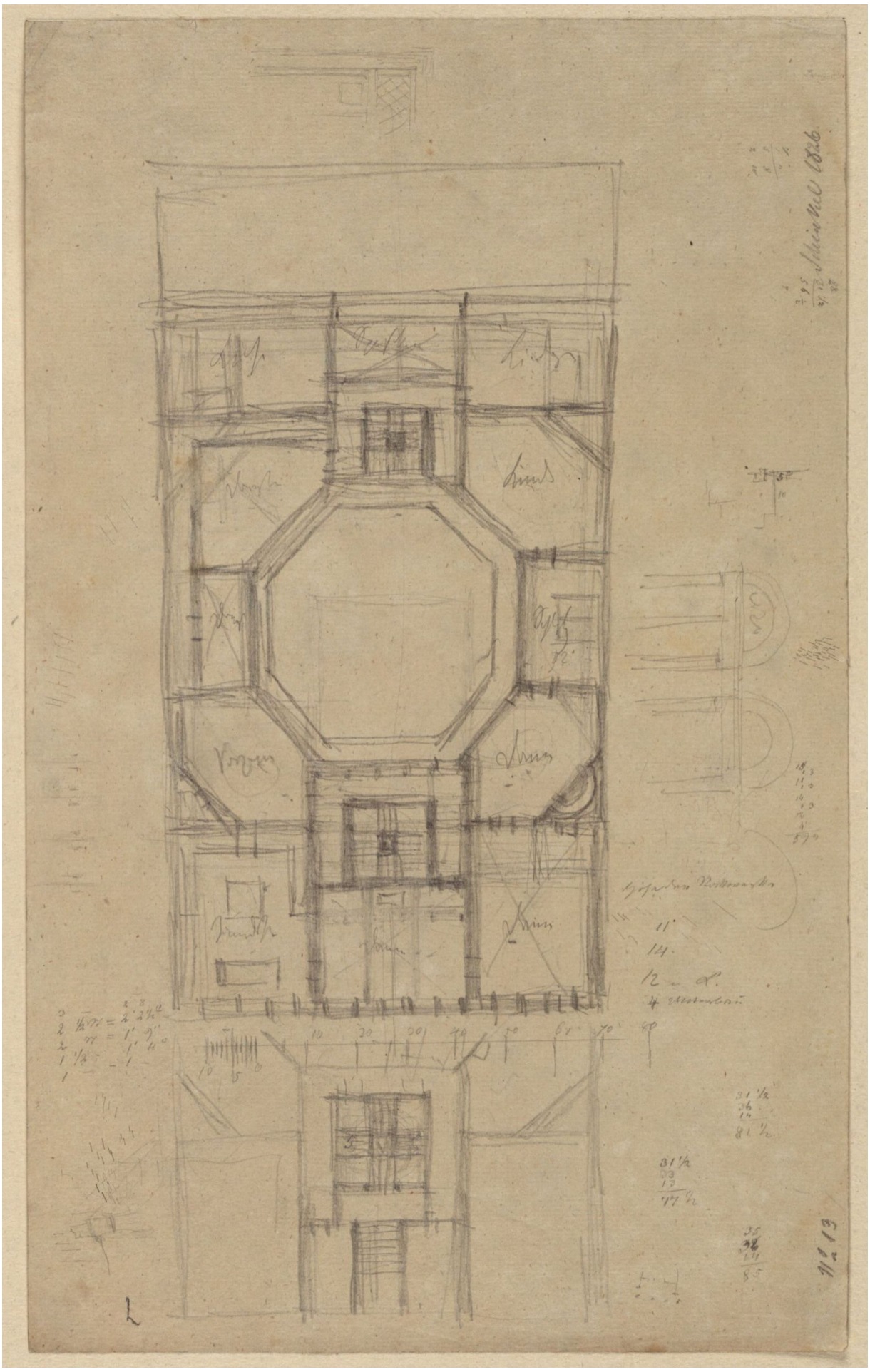


Fig 1. Rascunho para o projeto da Casa II, Karl Friedrich Schinkel, 1826

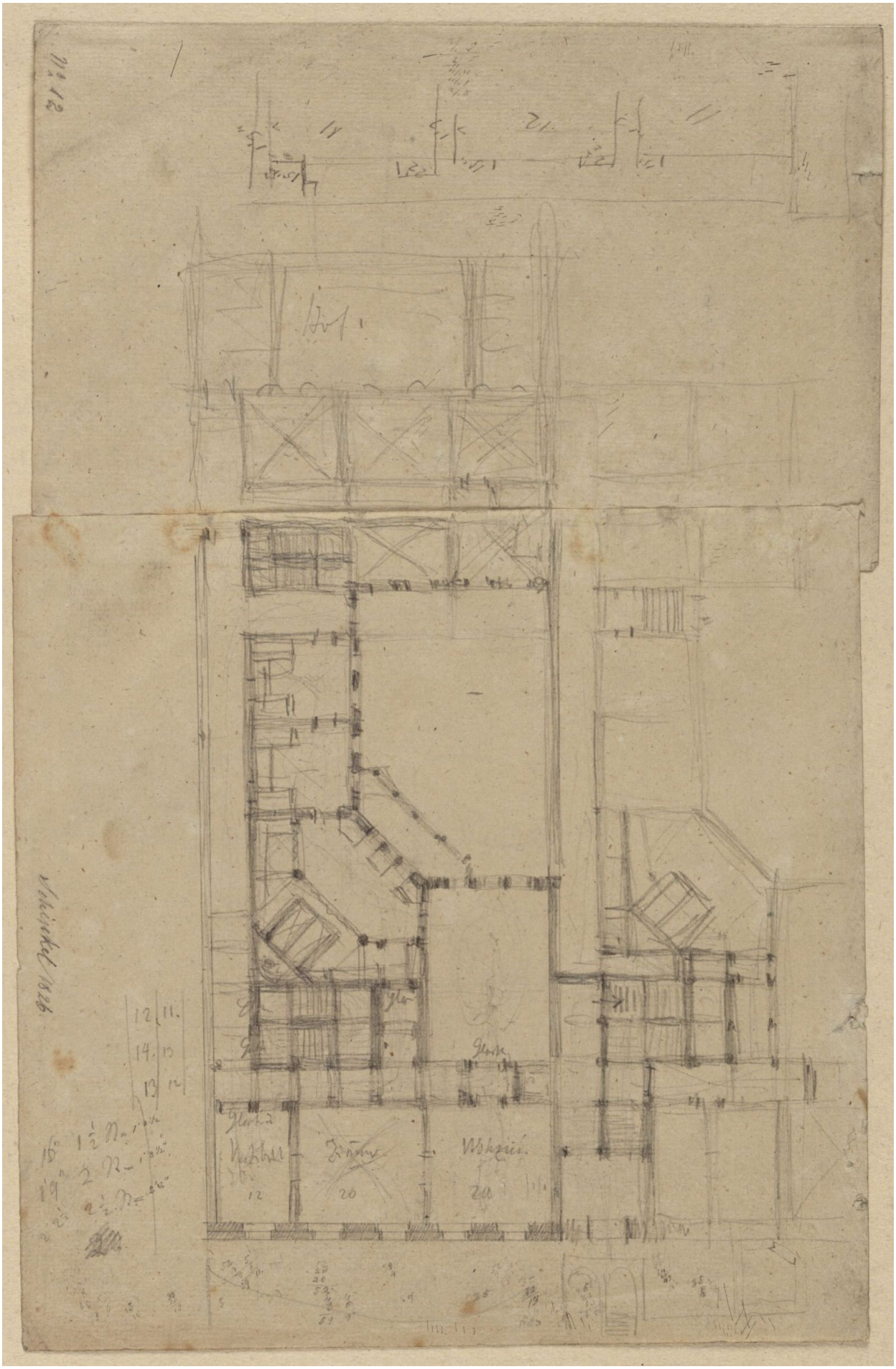


Fig 2. Rascunho para o projeto da Casa IV, Karl Friedrich Schinkel, 1826

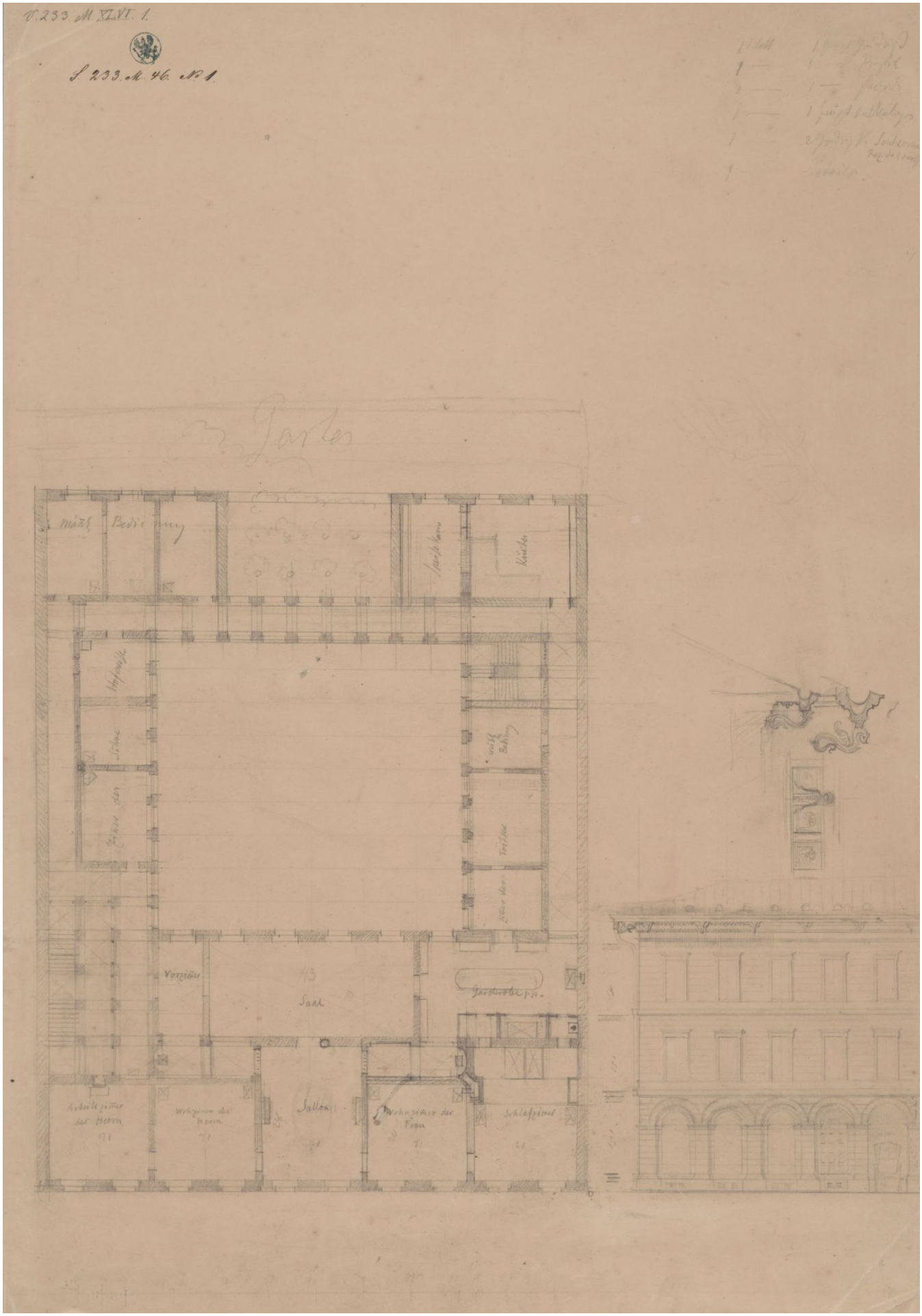


Fig 3. Rascunho para o projeto da Casa VI, Karl Friedrich Schinkel, 1826

BIBLIOGRAFIA

Ábalos, I. (2019). La Buena Vida: Visita guiada a las casas de la modernidad. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Ackerman, J. S. (1966). Palladio. Harmondsworth: Penguin Books. Obtido de https://archive.org/details/palladio0000acke

Alarcão, J. d. (2013). Introdução ao Estudo da Casa Romana. Cadernos de Arqueologia e Arte 4.

Alberti, L. B. (1992). On the Art of Builduing in Ten Books. (J. Rykwert, Trad.) Cambridge: The MIT Press.

Anderson, S. (Agosto de 1991). The Legacy of German Neoclassicism and Biedermeier: Behrens, Tessenow, Loos, and Mies. Assemblage, pp. 62-87. Obtido de https://web.mit.edu/soa/www/downloads/1990-99/MAeu_Asse15_Aug1991_91.pdf

Ashton, T. S. (1997). The industrial revolution, 1760-1830. Oxford New York: OXFORD UNIVERSITY PRESS. Obtido em Janeiro de 2022, de https://archive.org/details/industrialrevolu00asht_0/mode/2up

Assmann, G. (1862). Grundrisse für städtische Wohngebäude. Berlim: Ernst & Korn. Obtido de http://digital.bib-bvb.de/view/bvb_single/single.jsp?dvs=1651055822409~138&locale=pt_PT&VIEWER_URL=/view/bvb_single/single.jsp?&DELIVERY_RULE_ID=39&bfe=view/action/singleViewer.do?dvs=&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true

Barragán, L. (2003). Barragán : the complete works. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

Benjamin, W. (2006). Berlin Childhood around 1900. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Bergdoll, B. (1994). Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc. Obtido em 2021, de https://archive.org/details/karlfriedrichsch0000berg/mode/2up?q=KARL+FRIEDRICH+SCHINKEL+An+Architecture+for+Prussia

Bergdoll, B. (2000). European Architecture: 1750-1890. Nova Iorque: Oxford University Press.

Betthausen, P., Keisch, C., Kuhn, M., Lippold, G., Riemann, G., Riemann-Reyher,

M. U., & Schmidt, W. (1988). The Romantic Spirit: German Drawings, 1780-1850, from the Nationalgalerie (Staatliche Museen, Berlin) and the Kupferstich-Kabinett (Staatliche Kunstsammlungen, Dresden), German Democratic Republic. Nova Iorque: Oxford University Press. Obtido em Novembro de 2021, de https://archive.org/details/romanticspiritge0000unse/mode/2up?q=the+romantic+spirit+german+drawings

Boesiger, W., Stonorov, O., & Bill, M. (1995). Le Corbusier et Pierre Jeanneret : complete works in 8 volumes. Zurique, Suíça: Les Éditions d'Architecture. Obtido de https://archive.org/details/le-corbusier-volume-06-1952-1957/Le%20Corbusier%20-%20Volume%2001%20%281910-1929%29/

Bordwell, D. (1985). Narration in the fiction film. Madison: University of Wisconsin Press. Obtido de https://archive.org/details/narrationinficti0000bord/mode/2up

Borsi, K., Porter, N., & Nottingham, M. (2016). The Typology of the Berlin Block: History, Continuity and Spatial Performance. Athens Journal of Architecture, 2, pp. 45-64. Obtido de https://www.athensjournals.gr/architecture/2016-2-1-3-Borsi.pdf

Bossenbrook, W. J. (1961). The German mind. Detroit: Wayne State University Press. Obtido de https://archive.org/details/germanmind0000boss/page/290/mode/2up?q=Kleinstaaterei

Bruford, W. H. (1935). Germany in the eighteenth century: the social background of the literary revival. Cambridge: The University Press. Obtido em Fevereiro de 2022, de https://archive.org/details/germanyineightee0000bruf_r5m9/page/n9/mode/2up?q=Kleinstaaterei

Carcano, A. (2015). Leiden Studies on the Frontiers of International Law: The Transformation of Occupied Territory in International Law (Vol. 2). Boston: Brill | Nijhoff. Obtido de https://books.google.pt/books?id=2qSXCgAAQBAJ&pg=PA17&lpg=PA17&dq=occupation+of+the+rhine+1794&source=bl&ots=utKj74w4kZ&sig=ACfU3U1Emgrpj0k-1EdGTOxYTu5nFpEiyw&hl=pt-PT&sa=X&ved=2ahUKEwjm07vb-I72AhVRzYUKHfcfCHYQ6AF6BAhIEAM#v=onepage&q=occupation%20of%20the

Charles-Picard, G. (1970). Roman painting. Londres: Elek. Obtido de https://archive.org/details/romanpainting0000char

Colombo, L. F. (2015). The Miesian courtyard house. arq: Architectural Research Quarterly, pp. 123-132. Obtido de https://habitatsurcour.files.wordpress.com/2017/11/mies-van-der-rohe-maison-acc80-cour.pdf

Conrads, U. (1971). Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture (1ª ed.). Cambridge, Massachussets: The MIT Press.

Corbusier, L. (1986). Towards A New Architecture. Nova Iorque: Dove Publications, Inc.

Eleb-Vidal, M., & Debarre-Blanchard, A. (1988). Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités, 1880-1914. . Paris: École d'architecture de Paris-Villemin. Obtido de https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01905168

Evans, R. (1997). Translations from drawing to building and Other Essays. Londres: Architectural Association.

Forssman, E. (1981). Karl Friedrich Schinkel : Bauwerke und Baugedanken. Munique: Schnell & Steiner. Obtido de https://archive.org/details/karlfriedrichsch0000fors/mode/2up?q=ERIK+FORSSMAN+SCHINKEL

Forster, K. W. (1983). Schinkel's Panoramic Planning of Central Berlin. MODULUS 16: The University of Virginia Architectural Review, 62-75. Obtido de https://courseworks2.columbia.edu/files/587107/download?download_frd=1&verifier=1shVCIvRDG7dxPkbKn18rb4L6AeWpK0rnDxNZCqf

Frampton, K. (1996). Studies In Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture. Cambridge: The MIT Press. Obtido de https://archive.org/details/studiesintectoni0000fram

Frost, A. (2018). The Smithsons at Upper Lawn Pavilion. Em C. Dakers, Fonthill Recovered: A Cultural History (pp. 331-340). Londres: UCL Press. Obtido de https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10048421/1/Fonthill-Recovered.pdf

Gabriel, M. M. (1955). Livia's garden room at Prima Porta. Nova Iorque: New York University Press. Obtido de https://archive.org/details/liviasgardenroom00gabr/page/n5/mode/2up

Galitz, K. C. (Outubro de 2004). Romanticism. Obtido em Janeiro de 2022, de The Met: https://www.metmuseum.org/toah/hd/roma/hd_roma.htm

Gromodka, O. (1961). Feilner, Tobias Christoph. Em Neue Deutsche Biographie (Vol. 5, p. 59). Berlim: Duncker & Humblot. Obtido de https://daten.digitale-sammlungen.de/0001/bsb00016321/images/index.html?id=00016321&groesser=&fip=eayasdasyztsyztseneayaxdsydxdsydxdsydsdasw&no=11&seite=73

Haberly, L. (1957). Pliny's natural history : an account by a roman of what Romans knew and did and valued. Nova Iorque: Frederick Ungar Pub. Co. Obtido de https://archive.org/details/plinysnaturalhis0000unse/page/n3/mode/2up?q=Pliny%5C%27s+natural+history+an+account+by+a+roman+of+what+Romans+knew+and+did+valued

Himmelheber, G. (1989). Biedermeier, 1815-1835: Architecture, Painting, Sculpture, Decorative Arts, Fashion. Munique: Prestel. Obtido em Dezembro de 2021, de https://archive.org/details/biedermeier181510000unse/page/n3/mode/2up?q=Biedermeier%2C+%221815-1835%22+Architecture%2C+-Painting%2C+Sculpture%2C+Decorative+Arts%2C+Fashion

Hitchcock, H.-R. (1970). Modern architecture : romanticism and reintegration. Nova Iorque: Hacker Art Books. Obtido de https://archive.org/details/modernarchitectu0000hitc

Holborn, H. (1982). A history of modern Germany: 1648-1840. Princeton: Princeton University Press. Obtido de https://archive.org/details/historyofmoderng00hajo/page/n1/mode/2up

Jenkins, I. (1998). La Vida Cotidiana en Grecia y Roma. Madrid: Akal.

Johnston, R. (2009). Marks and Remembrancers: Alison and Peter Smithson's

Architectural Memory. Em J. Anderson, Crossing Cultures: Conflict, Migration, Convergence (pp. 567-573). Carlotn: Miegunyah Press. Obtido de https://www.academia.edu/12595319/Marks_and_Remembrancers_Alison_and_Peter_Smithson_s_Architectural_Memory

Karydi, E. W. (1998). The Greek House: The rise of noble houses. Atenas: The Archeological Society at Athens.

Kazhar, N. (2019). Biedermeier as a style of architecture and a style of European life in the first half of the XIX century. Polónia.

Klopfer, P. (1911). Von Palladio bis Schinkel: eine Charakteristik der Baukunst des Klassizismus. Esslingen a.N., Paul Neff Verlag (Max Schreiber). Obtido de https://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/titel.cgi?katkey=68053077&-sess=66eb7e14013448307974d4f1899f02ee&query=si%3A1549959646%20-%28fac_teil%3Aezblf%29&sort=0&format=html

Koch, H. W. (1993). A history of Prussia. Nova Iorque: Barnes & Noble Books. Obtido de https://archive.org/details/historyofprussia0000koch_e8h0/page/n9/mode/2up?q=1701

Kostof, S. (1995). A History of Architecture: Settings and Rituals. Nova Iorque: Oxford University Press.

Krohn, C. (2014). Mies van der Rohe: The Built Work. Basileia: Birkhäuser.

Küreli, E. (2016). Laugier vs Durand: Revisiting Primitive Hut in the Classical Architectural Discourse. Obtido de https://www.academia.edu/37975926/Laugier_vs_Durand_Revisiting_Primitive_Hut_in_the_Classical_Architectural_Discourse

Lejeune, J.-F. (210-2011). Schinkel's Entwürfe zu städtischen Wohngebäuden: Living all'antica in the new burgeois city. The Classicist, 9, pp. 7-25.

Lejeune, J.-F., & Bohl, C. (2008). Schinkel, Sitte, and Loos: The "Body In The Visible". Em J.-F. L. Charles Bohl, Sitte, Hegemann and the Metropolis: Modern Civic Art and International Exchanges (pp. 70-97). Nova Iorque: Routledge.

Lesaffer, R. (s.d.). The War of 1866 and the Undoing of Vienna. Obtido em Janeiro de 2022, de Oxford Public International Law: https://opil.ouplaw.com/page/549

Loos, A. (2003). Poor Little Rich Man. Em A. Sarnitz, Adolf Loos, 1870-1933: Architect, Cultural Critic, Dandy (pp. 18-21). Colónia: Taschen.

Loos, A. (2014). Ornamento e crime. Lisboa: Cotovia.

Mackowsky, H. (1923). Das Feilnerhaus. Em H. Mackowsky, Häuser und Menschen im alten Berlin (pp. 173-194). Berlim: Cassirer. Obtido de https://digital.ub.uni-potsdam.de/content/titleinfo/29975

Mende, J. (2018). Karl Friedrich Schinkel und das Schöne im Alltag. Entwürfe für das preußische Kunstgewerbe. Obtido de http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/bildende_kunst/mende_schinkel.pdf

Montaner, J. M. (2001). A Modernidade Superada: Arquitetura, Arte e

Pensamento do século XX. Barcelona: Gustavo Gil.

Moura, E. S., Tavares, A., Lopes, D. S., Ursprung, P., & Bandeira, P. (2011). Atlas de Parede, Imagens de Método (1ª ed.). Dafne Editora.

Niemeyer, O. (2000). As Curvas do Tempo: memórias de Oscar Niemeyer. Porto: Campo das Letras.

Pais, P. (1994). A ambição à obra anónima. Numa conversa com Eduardo Souto de Moura. Em L. Trigueiros, Eduardo Souto de Moura. Blau.

Pappalardo, U. (2009). The Splendor Of Roman Wall Painting. Los Angeles: Getty Publications.

Peik, S. M. (Ed.). (2011). Karl Friedrich Schinkel : Aspects of his work | Aspekte seines Werks. Londres/Estugarda: Axel Menges. Obtido de https://archive.org/details/karlfriedrichsch0000unse/mode/

Pogacnik, M. (1993). Karl Friedrich Schinkel : architettura e paesaggio. Milão: Federico Motta.

Pollio, V. (2007). Ten books on architecture. Boston: IndyPublish.com. Obtido de https://archive.org/details/tenbooksonarchit0000vitr/page/90/mode/2up

Posener, J. (1972). From Schinkel to the Bauhaus: Five Lectures on the Growth of Modern German Architecture. Architectural Association Paper Number 5.

Pundt, H. G. (1972). Schinkel's Berlin: a study in environmental planning. Cambridge: Harvard University Press. Obtido em 2021, de https://archive.org/details/schinkelsberlins0000pund/mode/2up?q=schinkel%5C%27s

Quesada, F. (2005). La Caja Mágica. Corpo e escena. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. Obtido de https://www.academia.edu/24706324/LA_CAJA_MAGICA._CUERPO_Y_ESCENA._ISBN_84-933701-2-6_._Barcelona_Fundaci%C3%B3n_Caja_de_Arquitectos._Colecci%C3%B3n_Arquitesis_17._2005._245_p

Rave, P. O. (1989). Karl Friedrich Schinkel. Milão: Electa.

Riley, T., & Bergdoll, B. (2001). Mies in Berlin. Nova Iorque: The Museum of Modern Art. Obtido de https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_167_300133877.pdf?_ga=2.133662222.108429645.1652018179-1482055185.1651085168

Risselada, M., Colomina, B., Moos, S. v., Beek, J. v., & Hebly, A. (2008). Raumplan versus plan libre: Adolf Loos, Le Corbusier. Roterdão, Holanda: 010 Publishers.

Ritchie, J. M. (1966). Periods in German literature. Londres: Oswald Wolff. Obtido em Janeiro de 2022, de https://archive.org/details/periodsingerman-l0000unse/page/n5/mode/2up?q=biedermeier&view=theater

Rodrigues, J. M. (2013). O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitetura: Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitetura Portuguesa: dois exemplos. Porto: Edições Afrontamento.

Rodrigues, J. M. (2020). Palladio e o Moderno. Porto: Circo de Ideias.

Rousset, I. (26 de Setembro de 2017). The Berlin Room. The Journal of Architecture, pp. 1202-1229. Obtido de https://www.academia.edu/34689506/The_Berlin_Room

Rykwert, J. (1972). On Adam's house in Paradise; the idea of the primitive hut in architectural history. Nova Iorque: Museum of Modern Art. Obtido de https://archive.org/details/onadamshouseinpa0000rykw/page/n3/mode/2up

Safronov, D. (2021). On the Genealogy of the Eternal Return: From Myth to Physics and Beyond. Obtido de https://www.academia.edu/67353808/ON_THE_GENEALOGY_OF_THE_ETERNAL_RETURN_FROM_MYTH_TO_PHYSICS_AND_BEYOND_1

Saure, F. (2013). 'Refiner of all human relations': Karl Friedrich Schinkel as an Idealist theorist. Em N. Boyle, & L. Disley, The Impact of Idealism: The Legacy of Post-Kantian German Thought (pp. 204-223). Cambridge: Cambridge University Press.

Schadow, J. G. (1849). Kunst-Werke und Kunst-Ansichten. Berlim: Verl. der Deckerschen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei. Obtido de https://digital.zlb.de/viewer/image/15473262/0/LOG_0000/

Schinkel, K. F. (1819-1840). Sammlung architektonischer Entwürfe: enthaltend theils Werke welche ausgeführt sind theils Gegenstände deren Ausführung beabsichtigt wurde. Berlim: Ernst & Korn. Obtido de https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schinkel1858ga

Schinkel, K. F. (1834). Grundlage der praktischen Baukunst. Vorlegeblätter für Maurer: in 42 lithogr. Taf. mit Erl. Obtido de https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schinkel1834bd1/0001/image,info,thumbs

Siza, Á. (2019). Textos 01 (2ª ed.). Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

Waagen, G. F. (1875). Kleine Schriften: von Gustav Friedrich Waagen. Estugarda: Ebner & Seubert. Obtido de https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/waagen1875

Walzel, F. O. (1965). German romanticism. Nova Iorque: Frederick Ungar Publishing Co. Obtido em Janeiro de 2022, de https://archive.org/details/germanromanticis00walz/page/n5/mode/2up?q=goethe

Watkin, D. (1982). The English Vision: The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design. Londres: John Murray.

Weber, E. (11 de Fevereiro de 2020). Biedermeier Epoche (1815–1848): Rückzug in die heile Welt - Familienidylle, Resignation und Naturverbundenheit. Obtido em Janeiro de 2022, de UNICUM: https://abi.unicum.de/abitur/abitur-lernen/biedermeier-epoche

Wellbery, D. E. (2004). A New History of German Literature. Harvard University Press. Obtido em Janeiro de 2022, de https://archive.org/details/newhistoryofgerm00well

PÁGINAS WEB

Haus Wiegand. (s.d.). Obtido de Landesdenkmalamt Berlin: https://www.berlin.de/landesdenkmalamt/denkmale/liste-karte-datenbank/denkmaldatenbank/daobj.php?obj_dok_nr=09075406

Neoclassicism. (Janeiro de 2022). Obtido de The Art History: https://www.theartstory.org/movement/neoclassicism/

Prussia: The French Revolutionary and Napoleonic period. (11 de Janeiro de 2021). Obtido em Janeiro de 2022, de Encycolpedia Britannica: https://www.britannica.com/place/Prussia/The-French-Revolutionary-and-Napoleonic-period

Singakademie. (s.d.). Obtido em Março de 2022, de State Monuments Office Berlin: https://www.berlin.de/landesdenkmalamt/denkmale/liste-karte-datenbank/denkmaldatenbank/daobj.php?obj_dok_nr=09030077

Vorlage – zur Beschlussfassung – Entwurf des Bebauungsplans I-218 für das Gelände zwischen Schloßplatz, Rathausbrücke, Spree, Mühlendamm, Gertraudenstraße, Spreekanal, Sperlingsgasse, Neumannsgasse und Breite Straße sowie für die Spree zwischen Rathausbrü. (24 de 05 de 2011). Obtido de Abgeordnetenhaus von Berlin: https://www.parlament-berlin.de/ados/16/BauWohn/vorgang/bw16-0268-v.pdf

ARQUIVOS E REPOSITÓRIOS ONLINE

Bilindex: Der Kunst & Architekture - https://www.bildindex.de/

Deutsche Digitale Bibliothek - https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/

Deutsche Fotothek - https://www.deutschefotothek.de/cms/themen.xml

Karl Friedrich Schinkel: Projekte (im Bestand des Architekturmuseums) - https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=58&O=156712

Landesdenkmalamt Berlin - https://www.berlin.de/landesdenkmalamt/

Staatliche Museen zu Berlin - https://recherche.smb.museum/?language=de&limit=20&controls=none

Stadtmuseum Berlin: Sammlung - https://sammlung-online.stadtmuseum.de/

Technische Universität Berlin: Architekturmuseum - https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=613

Universitätsbibliothek Heidelberg - https://www.ub.uni-heidelberg.de/Englisch/helios/Welcome.html

Zentral - und Landesbibliothek Berlin - https://www.zlb.de/

ILUSTRAÇÕES

Imagem da capa disponível em https://recherche.smb.museum/detail/1517382/Vorbilder%20f%C3%BCr%20Fabrikanten%20und%20Handwerker.%20Teil%201%2C%20Abteilung%201%2C%20Blatt%206%3A%20Architrav%20und%20Gesimse%20des%20Pandro seion%20mit%20vier%20Karyatiden%20verschiedener%20antiker%20Bauwerke?lang

INTRODUÇÃO

Fig 1. disponível em https://www.bildindex.de/document/obj18919473?medium=udk300b_3

Fig 2. disponível em https://i.pinimg.com/originals/d9/a4/bc/d9a4bc74fba4fc5b9dcd981a1b526620.jpg

PARTE I

Fig 1. disponível em https://lh3.googleusercontent.com/fZ_uVz4HiUXqAfXpj1aWqC2kzsGehpYLQBeSRK7Shqq5IbYcABco3XJAkmhm_hHq=s1200

Fig 2. disponível em https://i.pinimg.com/originals/99/1e/e5/991ee5d3985d8628ae7ae9e6a5a8707f.jpg

Fig 3. disponível em https://lh3.googleusercontent.com/dAqiVypbOa7E-5zIHqKbzBrOthoY2uCf9DuyzadEDRqV5qRjsubuuyiYZbeze4uDHA=s1200

Fig 4. disponível em https://78.media.tumblr.com/654616ed27f2397b0414f9605dfda610/tumblr_p4j62yFIxU1qzix81o1_1280.jpg

Fig 5. disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80/Mausoleum_Charlottenburg_aussen.jpg

Fig 6. disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/de/Charles_Meynier_-_Entr%C3%A9e_de_Napol%C3%A9on_%C3%A0_Berlin._27_octobre_1806.jpg/2560px-Charles_Meynier_-_Entr%C3%A9e_de_Napol%C3%A9on_%C3%A0_Berlin._27_octobre_1806.jpg

Fig 7. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/960015/Gotische%20Kirche%20auf%20einem%20Felsen%20am%20Meer?language=de&question=Gotische+Kirche+auf+einem+Felsen+am+Meer&limit=20&controls=none&conditions=AND%2BinvolvedParties%2Bkarl+friedrich+schinkel&conditions=AND%2BdateRange%2B%7B%22datingTo%22%3A%221841%22%7D&exhibitOverviewOffset=0

Fig 8. disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b7/Caspar_David_Friedrich_069.jpg

Fig 9. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/870732/Darstel-

lung%20Berlins%20von%20den%20Rollbergen%20am%20Cottbusser%20Tor%20aus%20gesehen.%20Um%201785?language=de&question=%22Darstellung+Berlins+von+den+Rollbergen+am+Cottbusser+Tor+aus+gesehen.+Um+1785%22&limit=20&controls=none&exhibitOverviewOffset=0

Fig 10. disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/52/Deutsche_Bundesstaaten_Platt_1848.pdf/page1-731px-Deutsche_Bundesstaaten_Platt_1848.pdf.jpg?20140904212300

Fig 11. disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8c/Memhardt_Grundri%C3%9F_der_Beyden_Churf._Residentz_St%C3%A4tte_Berlin_und_C%C3%B6lln_1652_%281888%29.jpg/1200px-Memhardt_Grundri%C3%9F_der_Beyden_Churf._Residentz_St%C3%A4tte_Berlin_und_C%C3%B6lln_1652_%281888%29.jpg

Fig 12. disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/Berlin-1652-Merian_nordwest.jpg

Fig 13. disponível em https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53027970j

Fig 14. disponível em https://arthive.net/res/media/img/oy1400/work/107/506718@2x.jpg

Fig 15. disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Gottlieb_Biedermaier.jpg

Fig 16. disponível em https://i.pinimg.com/originals/1f/eb/d7/1febd7a5708ca2d57bfe658d55bc8371.jpg

Fig 17. disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Ferdinand_Georg_Waldm%C3%BCller_-_Am_Fronleichnamsmorgen_%281857%29.jpg

Fig 18. disponível em https://i1.wp.com/geschichtsforum-tegel.berlin/wp-content/uploads/img0315.jpg?w=487&h=318&ssl=1

Fig 19. disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Vor_frue_Kirke%2C_K%C3%B8benhavn.jpg

Fig 20. disponível em https://www.wga.hu/art/h/hansen1/vorfrue3.jpg

Fig 21. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/961043/Frau%20am%20Fenster?language=de&question=%E2%80%9CFrau+am+Fenster%E2%80%9D&limit=20&controls=none&exhibitOverviewOffset=7

PARTE II

Fig 1. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/960035/Bildnis%20Karl%20Friedrich%20Schinkel?language=de&question=karl+Friedrich+Schinkel&limit=20&offset=20&controls=none&exhibitOverviewOffset=34

Fig 2. disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/24/Merian_Neuruppin.jpg/1200px-Merian_Neuruppin.jpg

Fig 3. disponível em https://www.stadtmuseum.de/system/files/imce-folder/panorama-von-berlin-eduard-gaertner-2.jpg

Fig 4. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/462210/Entwurf%20zu%20einem%20Denkmal%20f%C3%BCr%20Friedrich%20den%20Gro%C3%9Fen%20auf%20dem%20Leipziger%20Platz%20in%20Berlin?language=de&question=Entwurf+zu+einem+Denkmal+f%C3%BCr+Friedrich+den+Gro%C3%9Fen+auf+dem+Leipziger+Platz+in+Berlin&limit=20&controls=none&exhibitOverviewOffset=0

Fig 5. disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Paretz_Gilly_1.jpg

Fig 6. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/1503405/Fernsicht%20auf%20die%20Wartburg?language=de&question=Wartburg&limit=20&controls=none&conditions=AND%2BtechnicalTerm%2Bfriedrich+gilly&exhibitOverviewOffset=0

Fig 7. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/1503018/Aussicht%20vom%20Gipfel%20des%20%C3%84tna%20bei%20Sonnenaufgang%20mit%20einer%20Gruppe%20Reisender?language=de&question=%22Aussicht+vom+Gipfel+des+%C3%84tna+bei+Sonnenaufgang+mit+einer+Gruppe+Reisender%22&limit=20&controls=none&exhibitOverviewOffset=0

Fig 8. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/1502754/Ansicht%20des%20Kapitols%20in%20Rom%20vom%20Campo%20vaccino%20aus?language=de&question=%22Ansicht+des+Kapitols+in+Rom+vom+Campo+vaccino+aus%22&limit=20&controls=none&exhibitOverviewOffset=0

Fig 9. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/1503062/Ansicht%20eines%20Landhauses%2C%20wohl%20auf%20Sizilien?language=de&question=%22Ansicht+eines+Landhauses%2C+wohl+auf+Sizilien%22&limit=20&controls=none&exhibitOverviewOffset=0

Fig 10. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/1502767/Panorama%20von%20Palermo?language=de&question=Panorama+von+Palermo&limit=20&controls=none&exhibitOverviewOffset=0

Fig 11. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/1507625/Olimpia.%20Oper%20von%20Gaspare%20Spontini.%20Entwurf%20zur%202.%20Dekoration.%20Inneres%20des%20Tempels%20der%20Diana?language=de&question=Olimpia.+Oper+von+Gaspare+Spontini.+Entwurf+zur+2.+Dekoration.+Inneres+des+Tempels+der+Diana&limit=20&controls=none&exhibitOverviewOffset=0

Fig 12. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/1504656/Berlin.%20Situationsplan%20mit%20Umbauvorschl%C3%A4gen%20zwischen%20Friedrich-%20und%20Burgstra%C3%9Fe.?language=de&question=ituationsplan+mit+Umbauvorschl%C3%A4gen+zwischen+Friedrich-+und+Burgstra%C3%9Fe&limit=20&controls=none&exhibitOverviewOffset=0

Fig 13. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/1504461/Berlin.%20Neue%20Wache.%20Entwurf%20als%20Rundbogenhalle?lan-

guage=de&question=neue+wache&limit=20&controls=none&conditions=AND%2BtechnicalTerm%2Bkarl+friedrich+Schinkel&exhibitOverviewOffset=9

Fig 14. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/1504131/Berlin.%20Neue%20Wache.%20Entwurf%20zum%20Pfeilerbau.%20Ansicht?language=de&question=neue+wache&limit=20&controls=none&conditions=AND%2BtechnicalTerm%2Bkarl+friedrich+Schinkel&exhibitOverviewOffset=16

Fig 15. disponível em http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/073s066a.jpg

Fig 16. disponível em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=4

Fig 17. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/1506442/Berlin.%20Neue%20Wache.%20Situationsplan?language=de&question=neue+wache&limit=20&controls=none&conditions=AND%2BtechnicalTerm%2Bkarl+friedrich+Schinkel&exhibitOverviewOffset=4

Fig 18. disponível em https://www.bildindex.de/document/obj42115442?part=0&medium=mi00123e14

Fig 19. disponível em https://fotothek.slub-dresden.de/fotos/df/hauptkatalog/0171000/df_hauptkatalog_0171957.jpg

Fig 20. disponível em http://www.dandy-club.com/wp-content/uploads/2016/02/Berlin_121.jpg

Fig 21. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/1504042/Berlin%2C%20Unter%20den%20Linden.%20Ansicht%20des%20Lustgartens%20mit%20Schlossbr%C3%BCcke%2C%20Altem%20Museum%2C%20Dom%20und%20Schloss?language=de&question=Unter+den+Linden.+Ansicht+des+Lustgartens+mit+Schlossbr%C3%BCcke%2C+Altem+Museum%2C+Dom+und+Schloss&limit=20&controls=none&conditions=AND%2BtechnicalTerm%2Bkarl+friedrich+Schinkel&exhibitOverviewOffset=0

Fig 22. disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/13/M_Alter_Dom_Berlin_1892.jpg/474px-M_Alter_Dom_Berlin_1892.jpg

Fig 23. disponível em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=10

Fig 24. disponível em https://www.bildindex.de/document/obj20074815?part=0&medium=fmb19378_11

Fig 25. disponível em https://sammlung-online.stadtmuseum.de/Details/Index/1452828

Fig 26. disponível em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=14

Fig 27. disponível em https://www.bildindex.de/document/obj20211999?medium=mi03624g01

Fig 28. disponível em https://www.bildindex.de/document/obj20506855?medium=mi09239d06

Fig 29. disponível em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/P/156538.php

Fig 30. disponível em https://www.bildindex.de/document/obj20211999?medium=mi03624d11

Fig 31. disponível em https://www.bildindex.de/document/obj20211999?medium=mi00121c04&part=4

Fig 32. disponível em https://i.pinimg.com/originals/5d/c9/49/5dc949b55424b19fe808b52271e766d2.jpg

Fig 33. disponível em https://lh3.googleusercontent.com/JXc7ce11pS7vKW3jefnAL3UCMfcLqPu_FLFXANoLFA5Jyg6LeYYHbhxGWeFeQDvtGqZuE0Ph72l96G6k

Fig 34. disponível em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=1

PARTE III

Fig 1. disponível em https://www.stadtmuseum.de/sites/default/files/mediapool/absatz/berlin-friedrichstadt-im-bau.jpg

Fig 2. disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/Petristra%C3%9Fe%2C_Berlin_1880.jpg

Fig 3. disponível em https://cdn.prod.www.spiegel.de/images/5c7972d1-0001-0004-0000-000000800817_w1528_r0.7302355598580187_fpx54.98_fpy66.41.jpg

Fig 4. disponível em https://www.bildindex.de/document/obj20444360?medium=mi03886f12

Fig 5. disponível em https://www.bildindex.de/document/obj20444358?medium=mi03886f08

Fig 6. disponível em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=1

Fig 7. disponível em https://www.bildindex.de/document/obj20557729?medium=mi09247f01

Fig 8. disponível em https://www.bildindex.de/document/obj20557729?medium=mi03829a08

Fig 9. disponível em https://www.bildindex.de/document/obj20557789?medium=mi03918g07

Fig 10. disponível em https://www.bildindex.de/document/obj20557789?medium=mi04914e02

Fig 11. disponível em https://www.bildindex.de/document/obj20557789?medium=mi04914e03

Fig 12. disponível em https://www.bildindex.de/document/obj20557789?medium=mi04914e11

Fig 13. disponível em https://www.bildindex.de/document/obj20557789?medium=mi03918g10

Fig 14. disponível em https://www.bildindex.de/document/obj20557798?medium=mi04914e13

Fig 15. disponível em https://www.bildindex.de/document/obj20557794?medium=mi03919a04

Fig 16. disponível em https://www.bildindex.de/document/obj20557790?medium=mi03918g13

Casa I

Paineis do Sammlung Architektonischer Entwürfe, 1826. disponíveis em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=1 | https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=2

Paineis do Grundlage der Praktischen Baukunst, 1834. disponíveis em https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schinkel1834bd1/0044/image,info,thumbs | https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schinkel1834bd1/0045/image,info,thumbs

Fig 17. disponível em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=2

Fig 18. disponível em https://architektura.smcloud.net/t/photos/35665/willa-wolfa.jpg

Fig 19. disponível em https://arquitecturaviva.com/assets/uploads/obras/41495/av_imagen_vertical.jpeg?h=37814678

Fig 20. disponível em https://i.pinimg.com/originals/51/83/c1/5183c19d4128a658a85b96c0b54c5862.jpg

Fig 21. disponível em https://i.pinimg.com/originals/44/44/cb/4444cb259a83b407f6738e4fe384c52f.jpg

Fig 22. disponível em https://64.media.tumblr.com/9f800e11960ccf16733ce545abbd80d5/f4bf9c0f00cd7cf0-51/s1280x1920/274d63bf550dc838ab312ecff3e529d538a5dae9.jpg

Fig 23. disponível em https://i.pinimg.com/originals/30/b6/fe/30b6fede2d06c4b8b472d113387b53a3.jpg

Fig 24. imagem editada e manipulada pela autora baseada em desenho de Karl Friedrich Schinkel

Fig 25. disponível em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=1

Fig 26. Retirada da aula "Mies van der Rohe (1886-1969)", da unidade curricular de "História da Arquitectura Contemporânea", leccionada por Carlos Machado, no ano letivo de 2018/2019, na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

Casa II

Paineis do Sammlung Architektonischer Entwürfe, 1826. disponíveis em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=3 | https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=4

Paineis do Grundlage der Praktischen Baukunst, 1834. disponíveis em https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schinkel1834bd1/0051/image,info,thumbs | https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schinkel1834bd1/0052/image,info,thumbs | https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schinkel1834bd1/0053/image,info,thumbs

Fig 27. imagem editada e manipulada pela autora baseada em desenho de Karl Friedrich Schinkel

Fig 28. imagem editada e manipulada pela autora baseada em desenho de Karl Friedrich Schinkel

Fig 29. disponível em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&Daten=177180

Fig 30. disponível em https://i.pinimg.com/originals/db/3a/3a/db3a3a59c0e91f9bbdfdab0b25c25c1a.png

Fig 31. disponível em https://i.pinimg.com/originals/e9/c6/e6/e9c6e6ac8d61e4adbc2176ac8807f7f1.jpg

Fig 32. disponível em https://media.architecturaldigest.com/photos/5888e9f26b38562b791eb358/4:3/w_2664,h_1998,c_limit/JC-Yellow%20Passage%20-%20Casa%20Gilardi,%202017_final.jpg

Casa III

Paineis do Sammlung Architektonischer Entwürfe, 1826. disponíveis em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=1| https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=2

Paineis do Grundlage der Praktischen Baukunst, 1834. disponíveis em https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schinkel1834bd1/0057/image,info,thumbs | https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schinkel1834bd1/0058/image,info,thumbs | https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schinkel1834bd1/0059/image,info,thumbs

Fig 33. imagem editada e manipulada pela autora baseada em desenho de Karl Friedrich Schinkel

Fig 34. disponível em Alarcão, J. d. (2013). Introdução ao Estudo da Casa Romana. Cadernos de Arqueologia e Arte 4. p. 85.

Fig 35. disponível em https://iiif.deutsche-digitale-bibliothek.de/

image/2/4c18e596-cb3b-48c1-b0ce-42e5de111de2/full/!800,600/0/default.jpg

Fig 36. disponível em https://www.bildindex.de/document/obj20557801?medium=mi03830d09

Fig 37. disponível em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/P/192097.php

Fig 38. disponível em https://www.spsg.de/fileadmin/_processed_/3/e/csm_SPSG_NeuerPavillon_WolfgangPfauder_F0081488_A4_14685a883d.jpg

Fig 39. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/1502982/Ein%20Ziehbrunnen%20mit%20einer%20Pergola?language=de&question=pergola&limit=20&

Fig 40. disponível em http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1503068&viewType=detailView

Fig 41. disponível em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/P/103719.php

Fig 42. disponível em https://i.pinimg.com/originals/6f/86/ef/6f86ef7d323baa14416b7c0126abffc8.jpg

Fig 43. disponível em https://images.adsttc.com/media/images/5b3b/eea3/f197/cc92/9100/01dd/slideshow/01_Villa_Tugendhat.jpg?1530654362

Fig 44. disponível em https://i.pinimg.com/originals/31/c6/f6/31c6f6a6554f67a3de82c5a68ec564be.png

Casa IV

Paineis do Sammlung Architektonischer Entwürfe, 1826. disponíveis em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=3| https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=4

Paineis do Grundlage der Praktischen Baukunst, 1834. disponíveis em https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schinkel1834bd1/0053/image,info,thumbs | https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schinkel1834bd1/0054/image,info,thumbs | https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schinkel1834bd1/0055/image,info,thumbs

Fig 45. imagem editada e manipulada pela autora baseada em desenho de Karl Friedrich Schinkel

Fig 46. disponível em https://2.bp.blogspot.com/-4u9YVNJeLo0/T12fOI64uqI/AAAAAAAAAVw/ATD6tKEohJo/s1600/sections.jpg

Fig 47. disponível em https://cdn.kastatic.org/ka-perseus-images/a6e0790ce97bec178afd3297fe8386967add5eff.jpg

Fig 48. disponível em https://media.architectuul.com/architecture/4ec3af20-e82c-4b5a-9c98-7d326d7b5f76_large.jpg

Fig 49. disponível em https://i.pinimg.com/originals/aa/7b/64/

aa7b64b60bb169939366a50e08d08bf8.jpg

Fig 50. disponível em http://www.aidfadu.com/imagenes/grandes/034575.jpg

Casa V

Paineis do Sammlung Architektonischer Entwürfe, 1826. disponíveis em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=51&O=156625

Paineis do Grundlage der Praktischen Baukunst, 1834. disponíveis em https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schinkel1834bd1/0040/image,info,thumbs | https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schinkel1834bd1/0041/image,info,thumbs | https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schinkel1834bd1/0042/image,info,thumbs | https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schinkel1834bd1/0043/image,info,thumbs

Fig 51. disponível em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=2

Fig 52. disponível em https://degroenegemeente.nl/debatkustlandschap/images/stoa_links.jpg

Fig 53. disponível em imagem editada e manipulada pela autora baseada em desenho de Karl Friedrich Schinkel

Fig 54. disponível em https://www.classicist.org/assets/images/general/8-Villa-Barbaro-front.jpg

Fig 55. disponível em https://i.pinimg.com/originals/8c/7e/8c/8c7e8ceed8cede41258dfb2b15fc286f.jpg

Fig 56. imagem editada e manipulada pela autora baseada em desenho de Karl Friedrich Schinkel

Casa VI

Paineis do Grundlage der Praktischen Baukunst, 1834. disponíveis em https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schinkel1834bd1/0046/image,info,thumbs | https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schinkel1834bd1/0047/image,info,thumbs | https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schinkel1834bd1/0049/image,info,thumbs | https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schinkel1834bd1/0050/image,info,thumbs

Fig 57. imagem editada e manipulada pela autora baseada em desenho de Karl Friedrich Schinkel

Fig 58. imagem editada e manipulada pela autora baseada em desenho de Karl Friedrich Schinkel

Fig 59. disponível em https://arsartisticadventureofmankind.files.wordpress.com/2020/05/1.-palazzo-pitti.jpg?w=863&h=394

Fig 60. disponível em https://www.deutschefotothek.de/documents/obj/71499488

Feilnerhaus

Paineis do Sammlung Architektonischer Entwürfe, 1826. disponíveis em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=51&O=156712

Fig 61. disponível em https://www.bildindex.de/document/obj20555884?medium=mi03787f10

Fig 62. imagem editada e manipulada pela autora baseada em https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53027970j

Fig 63. disponível em https://cronobook.com/st/l/23e38c22-e899-48e7-b62b-9d9bade9335b.jpg

Fig 64. disponível em https://recherche.smb.museu m/detail/962847/Blick%20auf%20Hinterh%C3% A4user?language=de&question=Blick+auf+Hinterh%C3%A4user&limit=20&controls=none&exhibitOverviewOffset=0

Fig 65. disponível em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&Daten=140609

Fig 66. imagem editada e manipulada pela autora baseada em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&Daten=140609

Fig 67. disponível em https://portal-images.azureedge.net/auctions-2016/sraukti10005/images/e03cc4cf-1f36-4e67-a493-a61301698e00.jpg?w=540&h=360

Fig 68. disponível em https://portal-images.azureedge.net/auctions-2016/sraukti10005/images/f1c99b28-ea68-49a4-a1f5-a61301698d9d.jpg?w=1920&h=1920&mode=max

Fig 69. disponível em http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=DynamicAsset&sp=SU5mxm4Yx%2FVbg9LVP7MZLDqo6z5lhONBxez% 2FYx5EhVSCZjU0bcvvsnPxkoLiFJnF9QzRY98OZwV1b%0AfnOjhdzPJCrGy%2BOIZxfXys9Yi8S8 yOI8DMIrqqj%2FteiBiJPDDzbh&sp=Simage%2Fjpeg

Fig 70. imagem editada e manipulada pela autora baseada em desenho de Karl Friedrich Schinkel

Fig 71. imagem editada e manipulada pela autora baseada em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&Daten=140609

Fig 72. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/1534512/Das%20Schloss%20Prediama%20in%20Krain?language=de&question=%22Das+Schloss+Prediama+in+Krain%22&limit=20&controls=none&conditions=AND%2BinvolvedParties%2Bkarl+friedrich+schinkel&conditions=AND%2BdateRange%2B%7B%22datingTo%22%3A%221841%22%7D&exhibitOverviewOffset=0

Fig 73. disponível em https://www.themorgan.org/sites/default/files/images/collection/drawings/download/266980v_0001.jpg

Fig 74. disponível em https://arquitecturaviva.com/assets/uploads/

articulos/41594/av_medium__av_29684.jpeg?h=548c0348

Fig 75. disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/36/Klein-Glienicke_Casino_Nordpergola.jpg/1024px-Klein-Glienicke_Casino_Nordpergola.jpg

Fig 76. disponível em https://i.pinimg.com/originals/f0/f4/18/f0f418301af300afa56ffb6b1c037a44.jpg

Fig 77. disponível em https://i.pinimg.com/736x/6d/9d/ee/6d9deed80e8f539c16b3195d0cccc061--architectural-sketches-theory.jpg

Fig 78. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/1504743/Berlin.%20Feilnerhaus.%20Aufnahme%20der%20Fassade?language=de&questio n=Berlin.+Feilnerhaus.+Aufnahme+der+Fassade&limit=20&controls=none&exhibitOverviewOffset=0

Fig 79. disponível em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/P/209728.php

Fig 80. retirado de Bergdoll, B. (1994). Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc. p.184

Fig 81. disponível em https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglitData/image/kk1910/1/006.jpg

Fig 82. disponível em https://www.bildindex.de/document/obj20556422?medium=mi03798d04

PARTE IV

Fig 1. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/1533158/Werke%20der%20h%C3%B6heren%20Baukunst%2C%201840%2C%20Tafel%201.%20Athen%2C%20Akropolis.%20Palast%20des%20K%C3%B6nigs%20Otto%20von%20Griechenland.%20Ansicht%20von%20Westen?language=de&question=Werke+der+h%C3%B6heren+Baukunst%2C+1840%2C+Tafel+1.+Athen%2C+Akropolis.+Palast+des+K%C3%B6nigs+Otto+von+Griechenland.+Ansicht+von+Westen&limit=20&controls=none&conditions=AND%2BinvolvedParties%2Bkarl+friedrich+schinkel&conditions=AND%2BdateRange%2B%7B%22datingTo%22%3A%221841%22%7D&exhibitOverviewOffset=0

Fig 2. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/1504406/Nurmahal%20oder%20das%20Rosenfest%20von%20Caschmir.%20Oper%20von%20Gaspare%20Spontini.%20Entwurf%20zur%201.%20Dekoration.%20Palastgarten%20mit%20Blick%20auf%20Caschmir?language=de&question=GASPARE&limit=20&offset=20&controls=none&conditions=AND%2BinvolvedParties%2Bkarl+friedrich+schinkel&conditions=AND%2BdateRange%2B%7B%22datingTo%22%3A%221841%22%7D&exhibitOverviewOffset=28

Fig 3. disponível em https://s3.amazonaws.com/revue/items/images/007/439/240/original/2017-08-12_LeoSeidel-Pomonatempel1407.jpg?1612735118

Fig 4. disponível em http://www.fondationlecorbusier.fr/corbu-cache/900x720_2049_990.jpg?r=0

Fig 5. disponível em https://www.phaidon.com/resource/conok4.jpg

Fig 6. disponível em https://krollermuller.nl/media/cache/image_cover/media/image/image/ludwigmies_ontwerpellenwoude-model-op-ware-grootte_circa1912-bijgesneden-1.jpg

Fig 7. disponível em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=1

Fig 8. https://img.mesvilaweb.cat/wp-content/uploads/sites/2141/2015/05/presentation-013-020-624x496.png

Fig 9. disponível em https://i.pinimg.com/564x/e5/ca/68/e5ca6808a-50f42a97828d94e39da26b5.jpg

Fig 10. disponível em https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=1

Fig 11. disponível em https://i.pinimg.com/736x/77/7e/5a/777e5a0f3b-27cb745bb8a70893084f60--nordic-classicism-german-architecture.jpg

ANEXOS

Fig 1. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/1507581/Entwurf%20zu%20einem%20st%C3%A4dtischen%20Wohngeb%C3%A4ude%2C%20wohl%20zum%20Stich%20in%20der%20%22Sammlung%20architektonischer%20Entw%C3%BCrfe%22%2C%20Heft%209%2C%20Tafel%201826?language=de&question=Sammlung+architektonischer+Entw%C3%BCrfe+&limit=20&controls=none&conditions=AND%2BinvolvedParties%2Bkarl+friedrich+schinkel&conditions=AND%2BdateRange%2B%7B%22dating-To%22%3A%221841%22%7D&exhibitOverviewOffset=6

Fig 2. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/1507580/Entwurf%20zu%20einem%20st%C3%A4dtischen%20Wohngeb%C3%A4ude%2C%20wohl%20zum%20Stich%20in%20der%20%22Sammlung%20architektonischer%20Entw%C3%BCrfe%22%2C%20Heft%2010%2C%20Tafel%2064%2C%201826?language=de&question=Sammlung+architektonischer+Entw%C3%BCrfe+&limit=20&controls=none&conditions=AND%2BinvolvedParties%2Bkarl+friedrich+schinkel&conditions=AND%2BdateRange%2B%7B%22dating-To%22%3A%221841%22%7D&exhibitOverviewOffset=19

Fig 3. disponível em https://recherche.smb.museum/detail/1506488/Entwurf%20zu%20einem%20st%C3%A4dtischen%20Wohngeb%C3%A4ude?language=de&question=Wohngeb%C3%A4ude&limit=20&controls=none&conditions=AND%2BinvolvedParties%2Bkarl+-friedrich+schinkel&conditions=AND%2BdateRange%2B%7B%22dating-To%22%3A%221841%22%7D&exhibitOverviewOffset=0

PROVA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO

19 de Julho de 2022

JÚRI

Presidente: Prof. Doutora Marta Maria Peters Arriscado de Oliveira

Arguente: Prof. Doutor Carlos Manuel de Castro Cabral Machado

Orientador: Doutora Ana Sofia Pereira da Silva

CLASSIFICAÇÃO FINAL

20 Valores

O Imaginário das Formas da Arquitetura

Karl Friedrich Schinkel: Projetos para a Casa Burguesa na Cidade

Ana Margarida Machado de Sousa

FACULDADE DE ARQUITETURA