

O objectivo da primeira parte deste trabalho é descrever, explicar, relacionar e situar o edifício e o pensamento teórico que acompanhou a sua concepção. Para uma explicação mais eficaz, o texto foi estruturado segundo as etapas seguidas pelo arquitecto para a concepção do espaço, cuja ordem e hierarquia é comprovada pelos documentos recolhidos.

Margit Staber escreveu: “A organização exterior é variada como a interior: também aqui o modo de encontrar a forma começa de dentro para fora e, de novo, de fora para dentro.”⁴

Peter Blundell Jones refere, sobre a metodologia projectual dos teatros e do edifício da Filarmónica: “O auditório baseia-se em requisitos internos, sendo projectado de dentro para fora, mas é rodeado por partes auxiliares articuladas, posicionadas em resposta ao local e à orientação. Por isso, o desenho geral é projectado do exterior para o interior.”⁵

Por isso, nesta primeira parte da Dissertação, o edifício da Filarmónica será explicado a partir do seu núcleo, percorrendo o foyer, até chegar ao complexo do Kulturforum, onde se insere, e à cidade que se propõe servir e dinamizar. Serão analisados os factores pré-existent, que influenciaram o desenho arquitectónico da Filarmónica e a sua inserção nas dinâmicas urbanas da cidade de Berlim. Assim, serão expostos os sucessivos passos da metodologia projectual que Hans Scharoun seguiu para a concepção do edifício objecto de estudo.

⁴“The exterior organization is varied like the interior one: here too the way of shape-finding goes from within to without and again from without to within.”

STABER, Margit, “Hans Scharoun: a Contribution to Organic Building” in *Zodiac* nº10, 1962.

⁵“The auditorium is based on internal requirements, being planned from the inside outwards, but it is surrounded by articulated ancillary parts which are positioned in response to siting and orientation, so the overall layout is planned from the outside.”

JONES, Peter Blundell, *Hans Scharoun*, Phaidon, London, 1995, p. 10.

1. Filarmónica de Berlim: Origem Conceptual – Origem Projectual

A obra de Scharoun foi publicada pela primeira vez no Zodiac nº10, com um artigo de Margit Staber intitulado “Hans Scharoun: uma Contribuição para o Edifício Orgânico”⁶. Este texto lança uma pista sobre as origens espaciais do edifício da Filarmónica: “A nova concepção é um recurso a tradições muito antigas (...)”.⁷

Edgar Wisniewski, colaborador de Scharoun e profundamente envolvido na concepção do espaço da Filarmónica, refere: “No meu livro *A Filarmónica de Berlim e a Sala de Música de Câmara. A Sala de Concerto de Espaço Central*”, publicado pela ocasião do centenário do nascimento de Scharoun, trato as origens misteriosas da Filarmónica, que a meu aviso devem ser procuradas na centralidade característica das construções religiosas e não no teatro.”⁸

Esta ideia não era nova no decorrer da investigação, tinha surgido pela primeira vez durante a leitura do texto associado ao catálogo da exposição “*The Past. The Present. The Future. 40 Years Berlin Philharmonie*”: “Sem dúvida, as pessoas sentiram algo semelhante nos edifícios de planta central do barroco – edifícios com os quais Scharoun sentia particular afinidade. Talvez o projecto de Balthasar Neumann para a igreja em Vierzehnheiligen, Francónia, tenha desencadeado a visão do espaço mágico da Filarmónica, apesar de Scharoun nunca ter revelado as suas origens.”⁹



O Barroco como fonte de inspiração para Hans Scharoun.

fig. 2a - Planta do arranha-céus Julieta, Estugarda, Hans Scharoun, 1954-59.

fig. 2b - Vista aérea do complexo de St Johann Nepomuk, Grünen Berg, Aichel, 1714-22.

⁶“Hans Scharoun: a Contribution to Organic Building”.

⁷“The new conception is a recourse to very ancient traditions (...)”

STABER, Margit, op.cit., 1962.

⁸“Nel mio libro *Die Berliner Philharmonie und ihr Kammermusiksaal. Der Konzertsaal als Zentralraum*, pubblicato in occasione del centenario della nascita di Hans Scharoun, tratto le origini misteriose della Philharmonie, che a mio avviso vanno ricercate nella centralità propria delle costruzioni religiose e non nel teatro.”

WISNIEWSKI, Edgar, “*Il complesso della Philharmonie nel Kulturforum di Berlino*” in Quaderni della Civica Scuola di Musica n.º25, Fevereiro de 1995.

⁹“No doubt people felt something similar in the circular-plan buildings of the Baroque – buildings with which Scharoun felt a particular affinity. Perhaps Balthasar Neumann’s design for the nave at Vierzehnheiligen in Franconia triggered the vision of the Philharmonie’s magical space, although Scharoun himself never divulged its origins.”

The Past. The Present. The Future. 40 years Berlin Philharmonie, catálogo da exposição no foyer da Filarmónica aberta ao público de 14 de Setembro a 20 de Dezembro de 2003, p. 9.

Em *Hans Scharoun e a descoberta do espaço aperspéctico*, Peter Blundell Jones refere: "(...) a sua atmosfera sugestiva que nasce da qualidade elusiva e um pouco barroca do espaço e da força da sua concepção social".¹⁰

O conhecimento e os estudos sobre o barroco executados por Scharoun são comprovados pelos escritos do próprio arquitecto, quando Charpentrat o encarregou de escrever o prefácio do seu livro *Architettura Barroca*, publicado em 1964 - logo após a inauguração da Filarmónica. Neste texto, Scharoun refere: "É de importância essencial estudar a tarefa própria da idade barroca, uma idade que deu e ainda pode indicar ao mundo orientações ricas e multiformes."¹¹

No artigo intitulado "*Génesis da Filarmónica*" publicado em *Architectural Review* (1965), Kenneth Frampton identifica os precedentes do espaço da Filarmónica nos trabalhos anteriores de Scharoun: "A génesis da Filarmónica pode-se traçar através dos dois projectos de Scharoun não construídos para os teatros de Mannheim e de Kassel (1952-53), e nos esboços em aguarela que fez durante o isolamento do seu "retiro" em Berlim, entre 1939-45."¹²

No texto "*Da Estrutura Arquitectónica do Teatro*"¹³ (escrito em parceria com Margot Arschénbrenner para o concurso do Teatro de Mannheim, 1953) está escrito: "Scharoun é da opinião que a estrutura espacial e arquitectónica deste teatro "nórdico" irracional ainda deve ser criada, - além disso, isto pode ser facilmente relacionado com o chamado teatro "absurdo" do tempo actual; que também tenta libertar-se da prisão do palco «Guckkasten»¹⁴." ¹⁵ Aqui, Scharoun antecipa um conceito espacial para o teatro, ainda desconhecido. Sabe que se opõe seguramente ao efeito moldura que dominava o teatro do seu tempo.

Perante este elenco de ideias lançadas pelos vários autores, surgiu a necessidade de investigar cada um dos pontos e conjugá-los num texto de síntese sobre as origens, as referências e os antecedentes do espaço da Filarmónica de Berlim, e, partindo destas informações, explicar a espacialidade inovadora da obra estudada.

¹⁰ "(...) la sua atmosfera suggestiva che nasce dalla qualità elusiva e un po' barroca dello spazio e dalla forza della sua concezione sociale."

JONES, Peter B., *Hans Scharoun e la Scoperta dello Spazio Prospettico* in *Spazio e Società*, Janeiro-Março de 1989.

¹¹ "È di essenziale importanza occuparsi del compito proprio dell'età barroca, un'età che ha dato e ancora può dare al mondo ricchi e multiformi indirizzi."

SCHAROUN, H., no prefácio de CHARPENTRAT, Pierre, *Architettura Barroca*, Il Parnaso Editore, Milano, 1964, p. 7-8.

¹² "The genesis of the Philharmonie can be traced back through Scharoun's two unbuilt projects for the state theatres of Mannheim and Kassel (1952-53), to water colour sketches that he made in the insulation of his "Berlin retreat" during the period 1939-45."

FRAMPTON, K., "*Genesis of the Philharmonie*" in *Architectural Design*, Março de 1965.

¹³ "On the Architectural Structure of the Theatre"

¹⁴ Palco tipo caixa de imagens (looking box).

¹⁵ "Scharoun is of the opinion that the architectural and spatial structure of this irrational «nordic» theatre is still to be created, - besides, this can easily be connected with the so called «absurd» theatre of the present time; which also tries to get loose of the chains of the «Guckkasten» stage."

STABER, Margit, op. cit., 1962.

Na página seguinte,
fig. 3 - Concerto da Orquestra Sinfónica de Berlim, 7 de Fevereiro de 2010.



A obra de Scharoun desenvolve-se entre a liberdade e a união, entre um olhar retrospectivo em direcção ao que já está consolidado, e o impulso em direcção ao que é novo*.

A centralidade do espaço como materialização da democracia da sociedade que iria servir, foi o conceito fundamental para a criação de um espaço inovador, com raízes profundas e inesperadas.

* Ver **Anexo 1** - Hans Scharoun (1893 - 1972), Vida e Obra.



Hans Scharoun foi chamado “arquitecto naval”¹⁶, pois as formas associadas aos navios são uma presença constante nos seus projectos e desenhos. O porto marítimo da cidade onde cresceu permaneceu na memória de Scharoun. O extremo da biblioteca do Kulturforum teve como referência a parede de um porto e a concavidade da fachada define a zona de aproximação ao edifício.¹⁷ Num manuscrito não publicado, Scharoun escreveu: “As pessoas desejam ver alguma coisa da ousadia das estruturas do navio moderno transferida para o desenho de uma casa e assim esperam vencer a mesquinhez e o constrangimento da habitação actual.”¹⁸



fig. 4 - Esquissos visionários do período 1939-45.

No entanto, o conceito de edifício orgânico foi muito mais influente na obra de Scharoun. A palavra orgânico não implica necessariamente a escolha de formas biomórficas, mas sim um desenho inspirado na vida natural, contrário ao racionalismo.

A forma das cidades europeias medievais era um modelo para a construção orgânica. Eram estruturas plásticas, com características dominantes reconhecíveis.¹⁹ Na grande parte dos casos, a cidade medieval surge num ponto de cota elevada, dominante sobre a envolvente, e desenvolve-se adaptando-se às irregularidades apresentadas por cada contexto específico. Não existe um esquema de crescimento pré-concebido. As muralhas e as formas urbanas são criadas espontaneamente, combinando a Natureza e a geometria, englobando os indivíduos que desejam pertencer a um todo colectivo. O perímetro das muralhas define o espaço do poder, do direito, da religião, separando-os claramente do mundo circundante e impedindo que o espaço interno seja ameaçado por elementos externos.

¹⁶ SYRING, Eberhard, e Kirschnmann, *Scharoun 1893-1972 – Marginal do Modernismo*, Tachen, Colónia, 2004, p. 7.

¹⁷ JONES, Peter Blundell, *op. Cit.*, 1995, p. 201.

¹⁸ SYRING, Eberhard, e Kirschnmann, *op.cit*, 2004, p. 8.

¹⁹ SYRING, Eberhard, e Kirschnmann, *op. Cit.*, 2004, p. 8.

Na cultura medieval, fortemente dominada pelo Cristianismo, o modelo de cidade ideal é Jerusalém, possuidora de todos os elementos de perfeição e espelho de uma sociedade descendente de Deus²⁰.

O círculo é a forma que representa a perfeição. Roma, a nova Jerusalém medieval, é por isso representada inscrita num círculo. Bonvesin de la Riva escreve no século XIII, no seu *De Magnalibus urbis Mediolani*: “A cidade [Milão] tem um perímetro circular, cuja maravilhosa circularidade é sinal de perfeição.”²¹

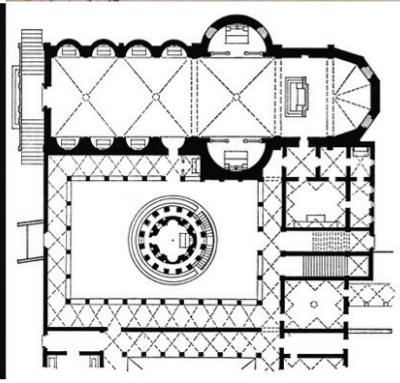
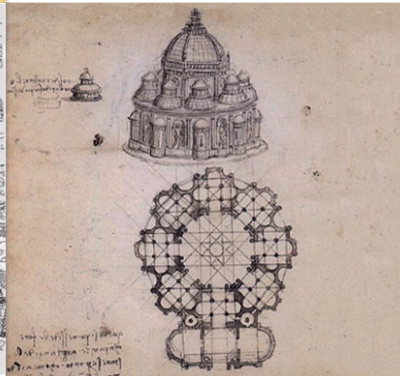
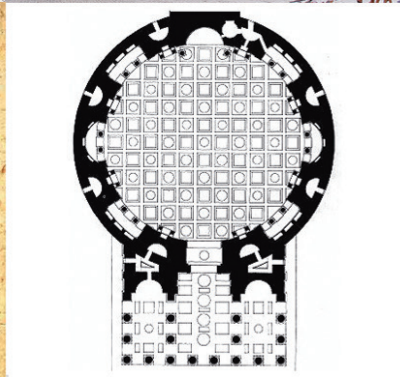
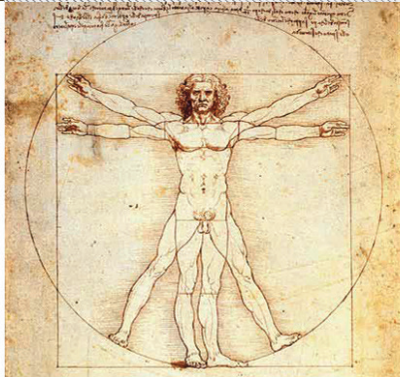
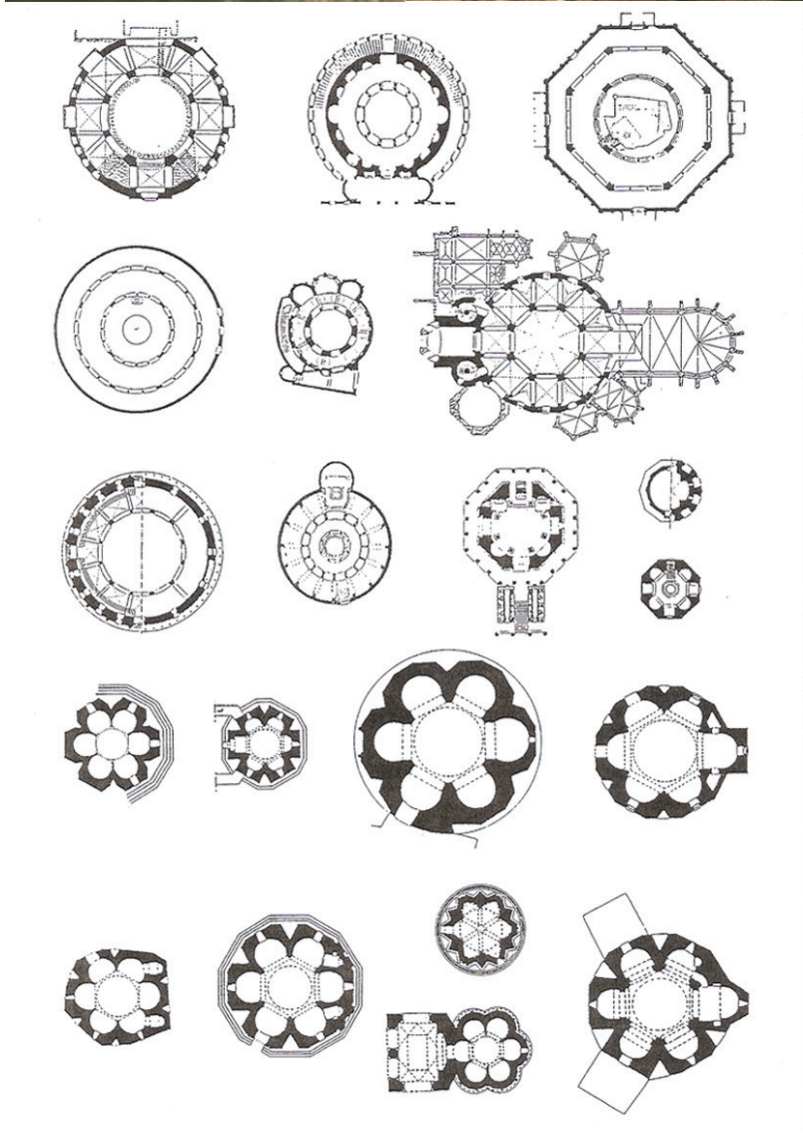
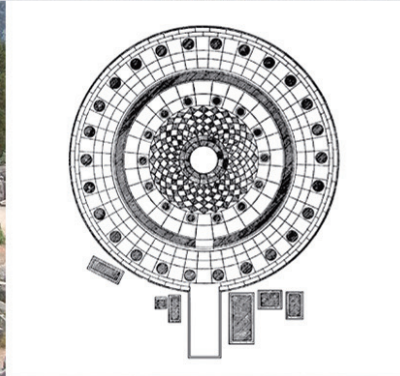
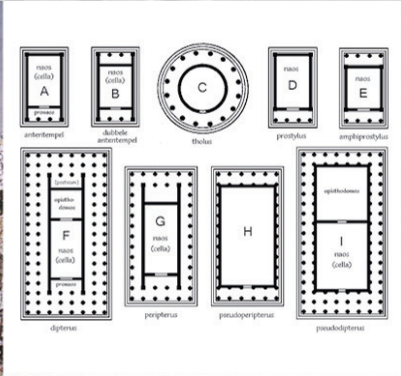
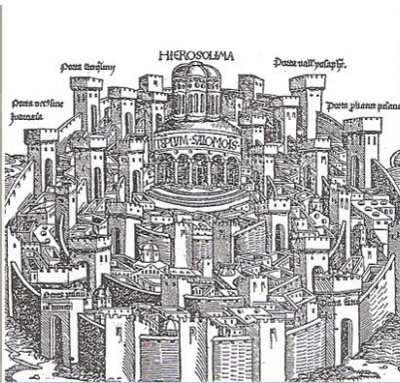
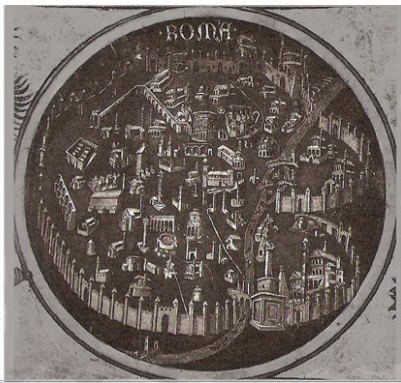
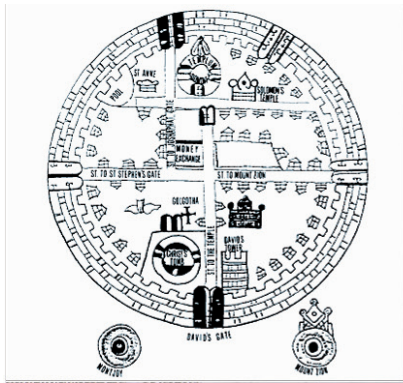
No seu artigo “O Complexo da Filarmónica no Kulturforum de Berlim”²², escrito para os *Quaderni della Civica Scuola di Musica* n.º25, de Fevereiro de 1995, Edgar Wisniewski revelou uma importante e inesperada referência para o desenho da sala da Filarmónica de Berlim: a centralidade própria das construções religiosas. As “origens misteriosas” da Filarmónica devem ser procuradas no espaço da igreja. Seguindo esta “pista”, encontramos um leque de edifícios de referência da história da arquitectura, que contribuíram para a criação desta inovadora tipologia de sala de concerto. Edgar Wisniewski reuniu uma série de informação – plantas, cortes, imagens – revelando os vários espaços religiosos cuja espacialidade foi estudada por Scharoun, no tempo de projecto do edifício da Filarmónica.²³

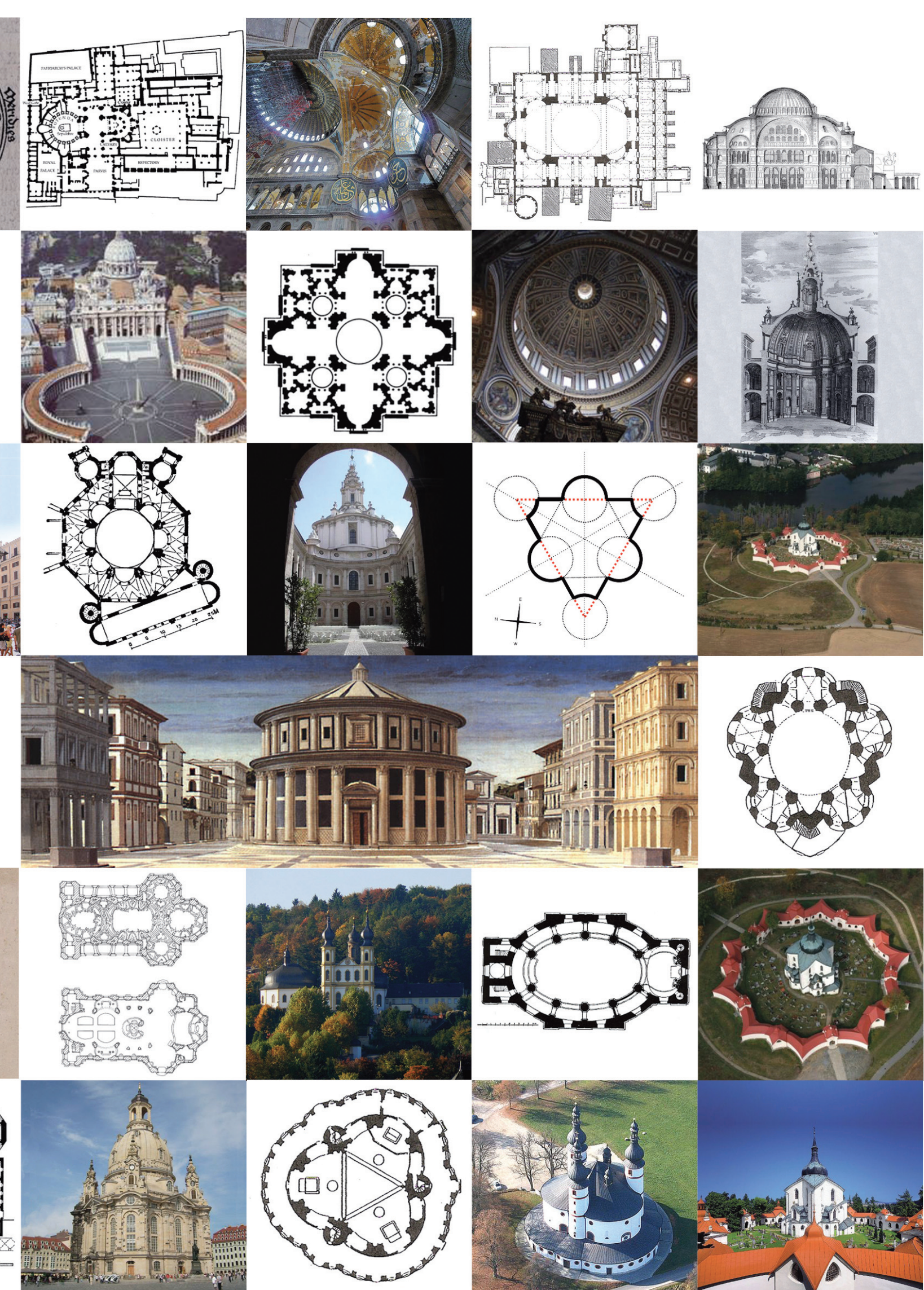
²⁰ GROHMANN, Alberto, *La città Medievale*, Editori Laterza, 2003, Bari, p. 4.

²¹ GROHMANN, Alberto, *op. Cit.*, 2003, p. 36.

²² “Il complesso della Philharmonie nel Kulturforum di Berlino”

²³ WISNIEWSKI, Edgar, *Die Berliner Philharmonie und ihr Kammermusiksaal: Der Konzertsaal als Zentralraum*, Gebr. Mann, 1993, p. 8 – 22, textos intitulados *O Círculo como Arquétipo (Der Kreis als Archetyp)* e *Formas Centrais na Construção Sagrada (Zentralformen im Sakralkbau)*





	1	2	3	4	5	6	7	8
A	mapa de Jerusalém	Planta de Roma, 1413, representada como a nova Jerusalém, inserida simbolicamente num círculo	Cidade de Jerusalém, M. Wolgemut, 1493	mapa mundo medieval	Santo Sepulcro, Jerusalém	Cúpula da basílica de Hagia Sophia	Planta e corte da basílica de Hagia Sophia, 532-37	
B	Representação de uma cidade medieval	O Templo Grego	Tholos, Templo de Atena, Delfos	Planta do Tholos de Epidauro	Vista aérea da basílica de San Pietro, Vaticano	Proposta original para San Pietro, Vaticano, Bramante, 1506	Fachada da igreja de Sant'Ivo alla Sapienza, Roma	Corte, igreja de Sant'Ivo alla Sapienza, Roma, Borromini, 1575
C	Tholoi, Harran	Interior do Tholos, Tesouro de Atreus	Tholos, Tesouro de Atreus	Fachada do Panteão de Roma	Planta de San Vitale di Ravenna, cerca 547	Cúpula da basílica de San Pietro, Vaticano	Esquema geométrico da planta da igreja de Sant'Ivo alla Sapienza, Borromini, Roma	St Johann Nepomuk, Grunen Berg
D	Plantas centrais várias		Homem de Vitruvío, Leonardo da Vinci	Planta do Panteão de Roma	A Cidade Ideal, Urbino			Planta da igreja de St Johann Nepomuk, Grunen Berg, Aichel, 1714-22
E			Arquitectura militar, Código Atlântico, Leonardo da Vinci	Estudos para uma igreja de planta central, Código Atlântico, Leonardo da Vinci	Planta da igreja de peregrinação, Vierzehnheiligen, Balthasar Neumann, 1746-54	Igreja de peregrinação, Vierzehnheiligen, Balthasar Neumann, 1746-54	Planta de igreja de peregrinação, Steinhausen, Zimmermann, 1728-35	St Johann Nepomuk, Grunen Berg
F			Fachada do Tempietto de Bramante	Implantação do Tempietto de Bramante	Frauenkirche, Dresden, G. Bahr, 1722-43	Planta da Dreifaltigkeitskirche Kappel, Waldassen, G. Dientzenhofer, 1685-89	Dreifaltigkeitskirche Kappel, waldassen	St Johann Nepomuk, Grunen Berg

Nas páginas anteriores,
Quadro de imagens I: referências a criação do espaço central da sala de concerto.

O templo é a tipologia mais significativa da arquitectura grega. O sacerdote era a única pessoa que acedia ao interior do templo, que abrigava a estátua do deus a que era dedicado. O culto era feito no exterior, no recinto sacro onde se situava o templo, associado a outras construções.²⁵

A disposição das colunas definiu a classificação dos tipos de planta feita por Vitruvius. Os tholoi são templos de planta circular, com ou sem cela, que se caracterizam pela disposição circular das colunas ao longo de todo o perímetro.

Tholos é também o nome dado aos túmulos construídos pela civilização micénica na Idade do Bronze, que têm em comum com o templo grego a planta circular. A sua cúpula em forma de colmeia, que lhe valeu também o nome de túmulo colmeia, exigia um grande esforço construtivo e, por isso, apenas era acessível a pessoas da mais alta classe social. Estas estruturas eram subterrâneas ou, se parcialmente fora de terra, cobertas com esta e reforçadas com muros de contenção.

O Tholos mais famoso é o Tesouro de Atreus, construído em Micenas, Grécia, por volta de 1250 a.C. Não se sabe exactamente a quem pertencia esta estrutura, mas, pelas suas dimensões e requinte de construção, pensa-se que poderá ter pertencido a um rei. A sua cúpula foi a mais alta e mais larga no mundo durante um milénio, até se construir o templo de Mercúrio, em Baiae.

Procurando construir uma monumentalidade digna do seu império, Roma introduziu, na sua panóplia de figuras urbanas de cidade imperial, formas como o Panteão, o Coliseu ou a Esedra do Forum de Trajano. Estas formas são a imagem de funções emblemáticas e são o símbolo da civilidade.

O panteão de Roma é o templo de todos os deuses. No início do século VII, foi convertido em igreja cristã. A geometria do seu espaço é uma alusão ao globo terrestre e à esfera celeste. O espaço interno resulta da junção de um cilindro e uma semiesfera. A altura e o raio do cilindro são iguais, 21,72 metros, assim como a altura total do espaço corresponde ao seu diâmetro, 43,44 metros.

A inserção de um grande espaço circular e central após um porticado característico dos templos clássicos foi uma novidade. No Panteão, coexistem um modelo clássico, o porticado, e um edifício da nova espacialidade, a rotunda tipicamente romana. Conjugam a espacialidade grega, que favorece o exterior, com a vivência espacial romana, que privilegia o espaço interno.

A possibilidade de acesso ao espaço interior do templo criou uma nova dimensão da vivência. O gosto romano dá protagonismo ao espaço interno na construção. Este é o fundamento da expressão arquitectónica e o elemento determinante da forma da composição externa.²⁶ A arquitectura romana possui um carácter espacial, que contrasta com o carácter plástico atribuído à arquitectura grega. A fruição dos espaços internos é uma característica da arquitectura romana²⁷, que

²⁵ ZEVI, Bruno, *Saber Ver a Arquitectura*, Martins Fontes, São Paulo, 2002, p. 56.

²⁶ VOLTA, Valentino, *op.cit.*, 2008, p. 14.

²⁷ MÜLLER, Werner, Gunther Vogel, *Atlas de Arquitectura*, 1, Alianza Atlas, Munique, 1984, 272.

se apropria do espaço interno, modelando e articulando. Assim, este tornou-se meio de expressão arquitectónica e foi integrado na dinâmica urbana.

A articulação das estruturas horizontal e vertical, próprias das ordens gregas, foi substituída por uma continuidade entre parede, abóbada e cúpula e entre arco e pilar, quase sem elementos horizontais. Para criar novas formas simbólicas, os romanos desenvolveram consideravelmente as técnicas contrutivas gregas.²⁸

Os edifícios romanos de planta central eram normalmente estruturas abobadadas, redondas ou poligonais. Os arquitectos bizantinos desenvolveram esta forma e adaptaram-na ao seu ideal de monumentalidade, amplificando o tema em numerosas variantes engenhosas.²⁹

A basílica de Hagia Sofia é considerada o expoente máximo da arquitectura bizantina. Inicialmente, foi uma igreja patriarcal, depois foi convertida em mesquita e actualmente é um museu. A nave é coberta com uma cúpula central, de 31,24 metros de diâmetro máximo. Quatro triângulos côncavos de tijolo fazem a transição entre a cúpula circular e a base rectangular. Através destes triângulos, o peso da cúpula descarrega-se sobre quatro grandes pilares, entre os quais a cúpula parece flutuar.³⁰

Outro exemplo notável da aplicação da planta central é Santa Constanza, em Roma, construída em meados do século IV, possivelmente como mausoléu de Constantina, filha do Imperador Constantino. Os antecedentes desta construção são os edifícios romanos, como o Panteão de Roma ou os mausoléus imperiais.³¹

Em S. Vitale di Ravena, a planta adquire alguma estabilidade axial com a colocação do coro, precedendo a ábside. Não se conhece a justificação para o ângulo definido pelo nártex em relação ao espaço interno. Pensa-se que poderá ser paralelo ao traçado de uma antiga rua.³² No interior, a constante variação das perspectivas convida os visitantes a caminhar ao longo do edifício.

Os primeiros estudos arquitectónicos de Leonardo remontam ao período em que viveu em Milão. Entre 1488 e 1490, fez desenhos para o zimbório do Duomo de Milão. A estes estudos juntaram-se uma série de propostas e de reflexões sobre edifícios de culto de planta central. Leonardo da Vinci desenhou igrejas de planta octogonal, monumentalizadas com grandes cúpulas. Estes desenhos, que se confinaram ao papel, foram a inspiração para o Tempietto de Bramante e para S. Pedro no Vaticano.³³

O tempietto de Bramante, em Roma, demonstra que mesmo que se trate de uma dimensão

²⁸ SCHULZ, Christian-Norberg, *Arquitectura Occidental*, Gustavo Gili, Barcelona, 1973, p.49.

²⁹ KLEINER, Fred, *Gardner's Art Through the Ages: a Global History*, Thomson Wadsworth, Boston, 2004, p. 299.

³⁰ MÜLLER, Werner, *op.cit.*, 1984, p. 63.

³¹ KLEINER, Fred, *op.cit.*, 2004, p. 300.

³² KLEINER, Fred, *Gardner's Art Through the Ages: the Western Perspective*, Thomson Wadsworth, Boston, 2004, p. 236.

³³ CRISPINO, Erica, *Leonardo*, Giunti Editore, Florença, 2004, p. 70.

reduzida, a forma central é o suficiente para conferir um carácter monumental. Apesar das suas dimensões muito modestas, o edifício consegue dotar-se de uma monumentalidade dada pelo uso meticuloso dos valores próprios de um edifício clássico. O diâmetro da cela interna é de cerca 4,5 metros.

A igreja de San Pietro in Montorio pertence a um complexo monástico que foi restaurado e ampliado com a ajuda dos reis espanhóis Fernando II de Aragão e Isabel de Castela. No primeiro pátio deste convento, foi construído o Tempietto de Bramante, nos primeiros anos do século XVI, considerado um dos exemplos mais significativos da arquitectura renascentista. É um monumento celebrativo de pequena dimensão, dedicado ao martírio de S. Pedro. O projecto inicial previa que o tempietto fosse inserido num pátio circular que nunca chegou a ser realizado. O actual tem uma forma rectangular, no centro da qual se coloca o templo.

Esta redução em relação à escala normal, é acentuada pela impossibilidade de recolher perspectivas de longe do edifício. O Tempietto aparece improvisadamente, quando o observador se aproxima da porta do pátio, estando o edifício já a poucos metros de nós.³⁴

No século II, foi erguida, sobre o lugar da sepultura de São Pedro, uma primeira construção em sua memória e, no século IV, o Imperador Constantino construiu a primeira basílica. Em 1506, o Papa Júlio II encomendou a Bramante uma nova basílica de São Pedro. O projecto original de Bramante previa uma planta em cruz grega. A pedido do Papa Paulo V, a cruz grega foi transformada em cruz latina por Carlo Maderno, com a justificação de aumentar a capacidade interior e de cobrir o espaço ocupado pela antiga basílica.³⁵

Durante o período barroco, a planta central nos edifícios religiosos foi desenvolvida no sentido de reforçar o eixo longitudinal, para responder às exigências da Contra-Reforma. A elipse concede o domínio do eixo longitudinal sobre o transversal, adaptando-se melhor do que o círculo às exacerbadas manifestações litúrgicas características desta época de afirmação do poder da Igreja.

36

A elipse é uma figura geométrica exaltada artisticamente na época do barroco. É o símbolo da combinação entre o antigo e o novo, *traditum* e *novitas*. No barroco não há lugar para o finito nem para uma existência calma, cria-se tensão, consequência de um estado mutável, de movimento. O círculo é uma forma imutável, a elipse é uma inquietude entre dois focos e parece aspirar a uma contínua transformação. O barroco criou a liberdade de proporções e, por isso, é contrário ao acabado e ao completo. Pôs em movimento a eternidade característica das formas do Renascimento, criando forças e transformando: a elipse é uma compressão do círculo. A planta central, poligonal ou circular,

³⁴ BENEVOLO, Leonardo, *História de la Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, 1972, p. 364.

³⁵ BRUSCHINI, Enrico, *Roma e il Vaticano*, Edizioni Musei Vaticano ATS Italia Editrice, Roma, 2006, p. 90.

³⁶ BALLANTI, Roberto C., *Erudizione Teodicea: Saggio sulla Concezione della Storia di G. W. Leibniz*, Liguori Editore, Napoli, 2004, p. 39.

é típica do Renascimento e desta surge, em continuidade, a cúpula. O barroco duplicou o centro e anulou a igualdade dos raios.

A basílica de Sant'Ivo alla Sapienza, em Roma, obra de Francesco Borromini, realizada na segunda metade do século XVII, é considerada um dos mais significativos edifícios do Barroco. O projecto para esta igreja era dificultado pelas condições do contexto, que contava com a presença do palácio e do pátio realizados por Giacomo della Porta. Estes volumes configuraram um espaço quadrangular, onde deveria surgir a nova igreja. Para a definição da planta, Borromini utilizou dois triângulos que intersectou formando uma estrela de seis pontas. A esta composição retirou ou adicionou círculos, segundo uma geometria rigorosa e simbólica. O resultado foi uma planta centralizada, em que os ângulos são tratados alternadamente como concavidade e convexidade. O interior tem uma cobertura unitária, em clara referência ao Panteão. A cúpula não é suportada por grandes arcos estruturais, apoia-se directamente nas paredes perimetrais da igreja, transformando gradualmente a forma complexa resultante do desenho da planta num círculo perfeito, símbolo da perfeição de Deus.

O primeiro mosteiro cisterciense alemão foi fundado em Waldsassen, em 1133. A 3 km deste complexo, foi construída uma igreja, chamada frequentemente igreja-capela, localizada numa zona de peregrinação, desde a fundação do mosteiro. Devido às várias guerras, a capela inicial existente nesta zona acabou por reduzir-se a ruínas. O edifício actual foi executado por Georg Dientzenhofer, entre 1685 e 1698, data da sua morte, sendo consagrada em 1711. Como é dedicada à Santíssima Trindade, toda a disposição espacial é baseada simbolicamente no número 3: três torres, três abóbadas, três capelas e três altares em cada capela. A sua planta é um triângulo com os ângulos arredondados.

A Igreja de Peregrinação de S. Johann de Nepomuk, situada na íngreme "Colina Verde", é a obra-prima de Jan Blazej Santini Aichl, membro de uma família italiana instalada em Praga há três gerações. A construção começou em 1719 e a igreja foi consagrada em 1722. O claustro que circunda a igreja tem a forma de uma estrela de 10 pontas, que só foi terminada em 1769. A planta da capela é uma estrela de 5 pontas, baseada numa lenda que diz ter aparecido naquele local uma coroa de 5 estrelas. A simbologia do número 5 estendeu-se também ao número de portas de entrada, de altares e de capelas no interior da igreja.³⁷

O aprofundamento da arte barroca deu origem ao Rococó, para o qual contribuíram arquitectos como Balthasar Neumann (1687 – 1753) e Johann Michael Fischer (1692 – 1766), entre outros.

Balthasar Neumann é considerado o expoente máximo do barroco alemão. Na igreja de peregrinação em Vierzhnheilingen (1744), combinou as abóbadas circulares e ovais, numa planta

³⁷ FLETCHER, Banister, Dan Cruickshank, Sir Banister Fletcher's History of Architecture, Architectural Press, Oxford 1996, p. 989.

cruciforme, de cujas intersecções resultam triângulos, criando geometria complexa, realçada pela ornamentação exuberante.³⁸

Por sua vez, Dominikus Zimmermann construiu em Steinhausen uma igreja de peregrinação (1728 – 31). O volume elíptico é circundado por uma nave contínua, com o altar posicionado no extremo do eixo longitudinal. O mesmo arquitecto foi responsável pela construção da igreja de peregrinação Wieskirche, que, tal como a anterior, possui uma planta quase elíptica, sendo também um grande exemplo do Rococó do Sul da Alemanha.³⁹

A Igreja Frauenkirche de Dresden foi construída entre 1726 e 1743, pelo arquitecto George Bähr. Em 1945 foi arruinada pelas bombas da II Guerra Mundial, sendo depois reconstruída fielmente. O altar, o púlpito e a pia baptismal foram colocados no centro, à vista da inteira comunidade, de acordo com o espírito da liturgia protestante. A sua cúpula de 96 metros de altura é chamada “sino de pedra”.

Cada civilização pensou a arquitectura com vista a atingir a imagem monumental capaz de exprimir a sua cultura, o seu poder e as suas aspirações. Nos vários episódios espalhados pela história, vimos como a planta central foi utilizada em tantas situações como meio de atingir a plenitude de significado e de monumentalidade. Estudando esta evolução, Scharoun encontrou referências fundamentais para pensar a espacialidade do auditório da Filarmónica⁴⁰, aplicando, pela primeira vez, efectiva e eficazmente, uma distribuição central numa sala de concerto.⁴¹

³⁸ MOFFETT, Michael, Lawrence Wodehouse, *A World History of Architecture*, Laurence King Publishing, Londres, 2003, p. 378.

³⁹ FLETCHER, Banister, op. Cit., 1996, p. 996.

⁴⁰ WISNIEWSKI, Edgar, op.cit., 1993, p. 8 – 22.

⁴¹ *The Past. The Present. The Future. 40 years Berlin Philharmonie*, op.cit., 2003, p. 68.

Em parceria com Hugo Häring e Margot Arschenbrenner, Scharoun escreveu um completo ensaio sobre a história do teatro "On the Architectural Structure of the Theatre"⁴². Margit Staber refere sobre este texto: "He calls it the "Nordic Theatre" and he relates it to the open-space theatre of the Greek, to the street-theatre of the medieval mystery plays and to Shakespearean stage."

No início do século XX, vários arquitectos dedicaram o seu tempo a uma investigação exaustiva sobre novas possibilidades de desenho do palco do teatro, que produziu resultados muito interessantes. Exploravam, sobretudo, o potencial da envolvimento do público na acção passada no palco.

⁴² STABER, Margit, "Hans Scharoun: a Contribution to Organic Building" in Zodiac nº10., 1962.



Se a centralidade tem a sua origem no espaço religioso, por sua vez, a colocação dos músicos no centro tem como seu grande precedente o teatro grego.⁴³

O teatro grego era colocado num local proeminente e com um grande significado dentro do contexto citadino. A localização era escolhida segundo dois critérios: o relevo do terreno, que deveria definir a inclinação necessária para os espectadores se sentarem, e a paisagem colocada diante dos espectadores, capaz de oferecer uma vista impressionante e extensa. A natureza desempenhava o papel de grande cenário: a arquitetura era pensada como uma paisagem.⁴⁴ A colina encarregava-se de oferecer a inclinação necessária para as pessoas terem uma boa visibilidade. Para a construção destas estruturas, a matemática desempenhava um importante papel: os construtores deveriam garantir as condições acústicas que permitissem escutar as vozes dos actores em todas as filas de assentos. Os espectadores chegavam a ser 14 000.

Paralelamente a cada espectáculo de teatro na Grécia Clássica, desenrolava-se uma complexa sociabilidade. O teatro não era apenas um divertimento, mas um lugar de encontro da pólis, onde se celebravam as histórias do mito, associadas à cidadania. O teatro era um rito, que comunicava uma mensagem moral e religiosa, e tinha uma forte vertente educativa. O espaço do teatro era, por isso, um espaço sagrado: a tragédia grega fala do passado mítico, tratando-o como uma metáfora dos problemas da cidade de Atenas. A tragédia trata uma vivência humana, centrada num problema ético ou religioso. Este evento para a toda a sociedade é o palco da cultura, da política e da democracia. Aristóteles aplica ao teatro o conceito de *kàtharsin*, purificação, pois este pretende corrigir a mentalidade irracional e impulsiva dos homens. Os cidadãos, mais ou menos inconscientemente, eram envolvidos numa série de princípios pertencentes à civilização.



fig. 7 - Teatro Grego: Epidauros e Siracusa, Sicília.

⁴³ SCHAROUN, H., "The Philharmonie Concert Hall, Berlin" in *Architectural Design*, Junho de 1963.

⁴⁴ CRABTREE, Susan e Peter Beudert, *Scenic Art for the Theatre: History, Tools and Technics*, Elsevier, Massachusetts, 1995, p. 232.

O teatro de rua medieval era um evento criador do sentimento de pertença a uma comunidade, pois era livre, gratuito e executado nos seus espaços públicos. Devido à sua informalidade e espontaneidade, a fronteira entre actores e espectadores era ténue ou inexistente.

No fim do século XV, Shakespear era já um reconhecido escritor de teatro. Precisamente no período em que trabalhou, as companhias de teatro começaram a recorrer a uma série de especialidades para a caracterização do seu espectáculo. Nos vários locais onde actuavam, compunham ou adaptavam backstages e cenários para as suas peças, atrás dos quais se preparavam os seus actores. Conforme as indicações do escritor, adaptava-se este cenário, abrindo portas ou janelas, enriquecendo os movimentos dos actores durante a peça. As companhias de teatro aumentavam as suas ambições e também os seu lucros, e, por isso, investiram num novo palco.



fig. 8a,b - Teatro de Rua Medieval:
Representação de histórias bíblicas (Mystery Plays)

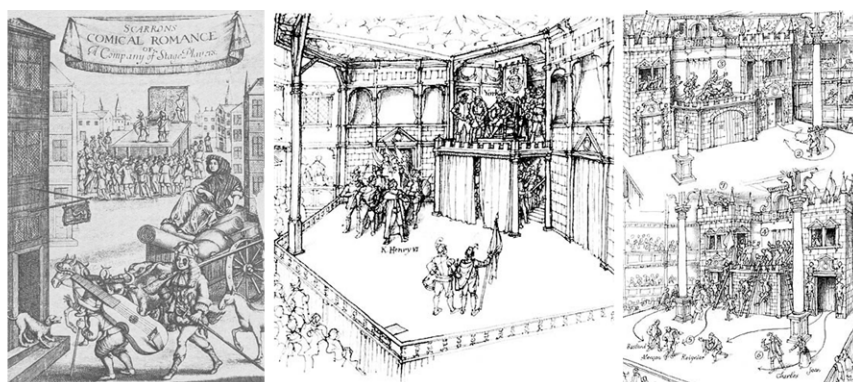


fig. 8c,d - Palco do tempo de Shakespear

A par dos movimentos para a reforma e renovação do teatro das primeiras décadas do século XX, que procuravam alternativas para a execução das suas obras, muitos arquitectos e designers desenvolveram conceitos capazes de oferecer disposições inovadoras e experimentais para o teatro.

Do contributo de Scharoun para esta investigação, resultou uma aguarela, realizada em 1919, com o título "*Theaterentwurf*", projecto de teatro. Este desenho demonstra que a concepção central do espaço estava há muito idealizada no pensamento de Scharoun e a ideia já tinha sido materializada nas suas actividades de pintura do tempo do grupo *Gläserne Kette*.

Sobre este projecto, Scharoun escreveu que desejaria agrupar actores e espectadores à volta de um cristal de vidro numa estrutura circular. Num comentário a este desenho, refere a intenção de preparar o lugar para o mistério da palavra e do som. Preocupava-se com o

desenho do palco moderno e reflectia sobre o modo de diminuir a distância entre público e actores. Estas reflexões concebiam o desenho da sala segundo o propósito a que serve e não se justificam com princípios estéticos.⁴⁵

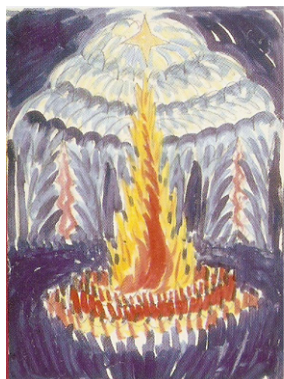


fig. 9a - "Theaterentwurf",
Aquarela, H. Scharoun, 1919.

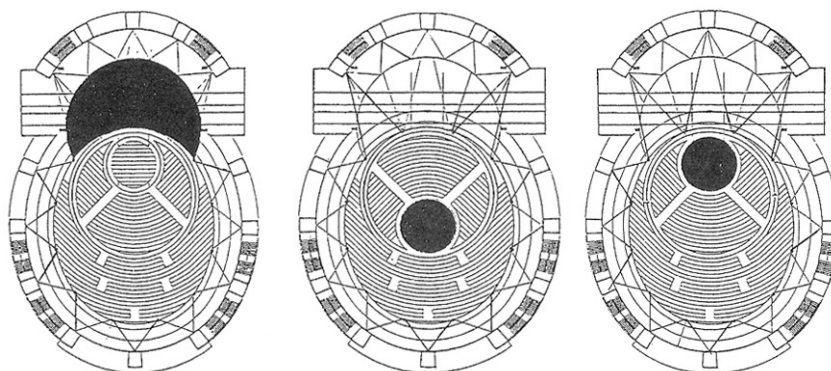


fig. 9b,c,d - Total Theatre, Walter Gropius, 1927.

Em 1927, Gropius foi o arquitecto escolhido por Erwin Piscator, um dos mais radicais protagonistas do teatro nos anos 20, para o ajudar a desenvolver um novo protótipo de teatro, que deveria ser também o palco para as suas manifestações políticas. Este deveria ser multifuncional: uma "máquina" que possibilitasse executar qualquer tipo de peça e oferecesse todas as possibilidades a escritores e actores, incluindo o uso de meios multi-media.

Gropius desenvolveu um edifício de planta elíptica, constituído por um esqueleto estrutural e por uma fachada em vidro. A forma elíptica do auditório e as suas filas de assentos escalonadas reflectiam-se na forma externa do edifício. O espaço intermédio entre o invólucro do auditório e a pele externa era reservado aos acessos e às passagens.

O *proscenium* frontal, característico do sistema em que os actores e os espectadores estão de frente uns para os outros poderia ser transformado, trocando a posição do palco e dos lugares do público. Era possível a rotação, a deslocação em altura, a troca entre várias partes do pavimento do auditório e o palco, permitindo que este possa ter uma posição central. Este espaço permitiria uma infinidade de experiências teatrais que envolveriam os espectadores directamente na acção. O objectivo era anular a fronteira entre actores e público. A área do público é rodeada por ecrãs, criadores de um ambiente ilusório e dramático.

⁴⁵ *The Past. The Present. The Future. 40 years Berlin Philharmonie*, catálogo da exposição no foyer da Filarmónica aberta ao público de 14 de Setembro a 20 de Dezembro de 2003, p.46.

Gropius explicou o seu conceito: "O director pode mudar a localização e a forma da sala, submetendo a audiência, de acordo com a sua vontade, às dinâmicas da sua imaginação. O objectivo deste Teatro Total era ter um total controlo da audiência"⁴⁶

Este projecto nunca foi realizado e Gropius não tornou a ter outra oportunidade para concretizar o seu conceito. No entanto, a ideia de um teatro multifuncional com um espaço flexível continuou a influenciar o projecto dos espaços para o teatro até aos dias de hoje.

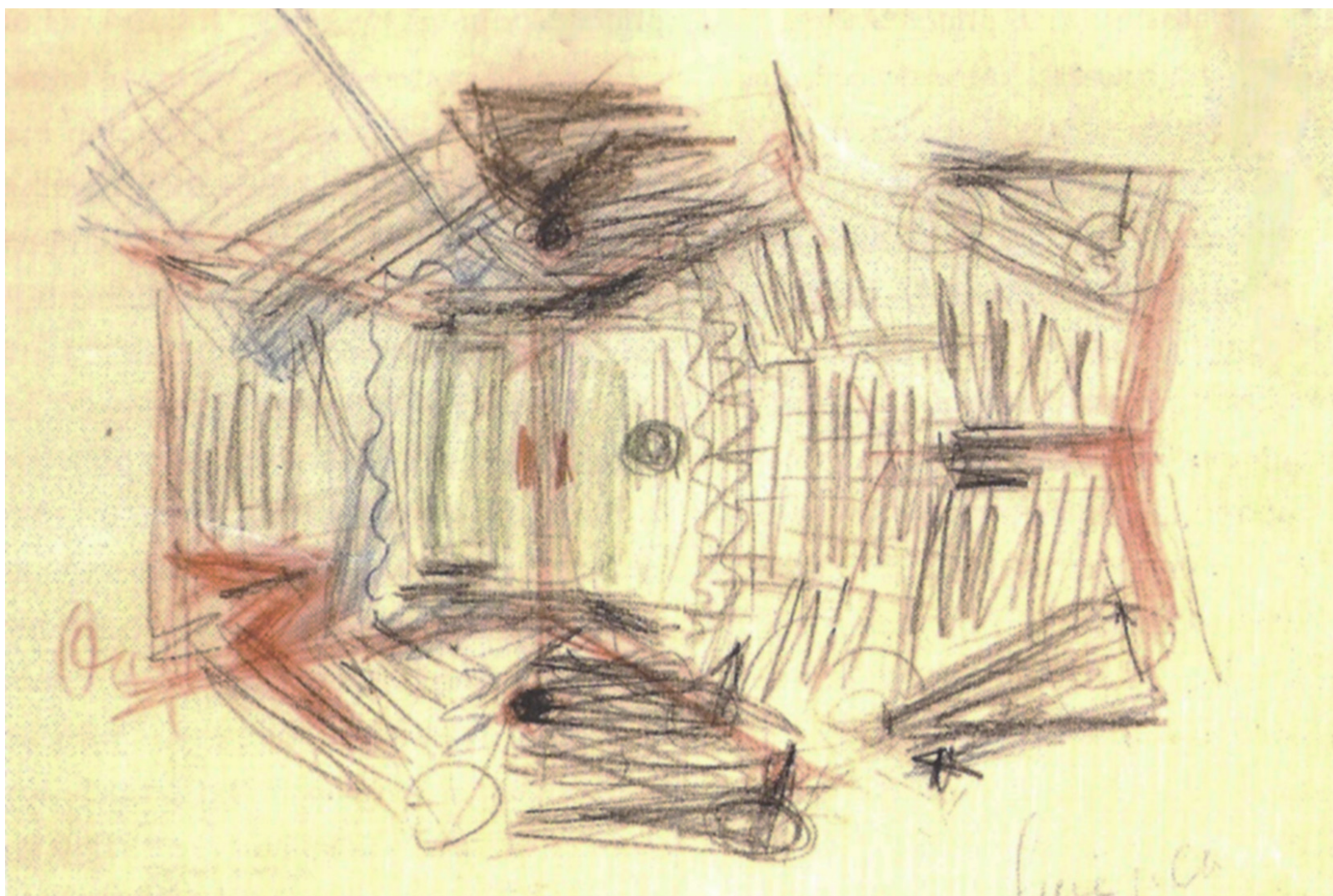
⁴⁶ "The director can change the location and the form of the room subjecting the audience, at his will, to the dynamics of his imagination. The goal of this total theatre is to overwhelm the audience."

LUPFER, Gilbert, Paul Sigel, *Walter Gropius, 1883-1969: The Promoter of a New Form*, Tachen, Colónia, 2004.

Na página seguinte,
fig. 10 - Esquisso de Hans Scharoun para a sala de concerto.

No esquisso de Scharoun para a sala da Filarmónica, é evidente o conceito de centralidade do espaço. A colocação do artista ao centro manifesta-se claramente neste desenho com a insistência nas linhas que definem as primeiras filas de assentos.

O perímetro da sala é ainda amorfo e não está definido, pois é de importância secundária para o conceito materializado neste esquisso. O tecto ligeiro recorda uma tenda flutuante. Substitui a cúpula que, apesar de magestosa, era acusticamente inadequada.



A escolha entre espaço central e espaço axial é uma questão em debate há muito tempo, em edifícios de uso muito diverso. Pode estabelecer-se um paralelo entre os opostos planta basilical / planta central e auditório shoebox / auditório tipo Filarmónica: no desenho escolhido estão inscritas complexas relações sociais, hierarquias e culturas.

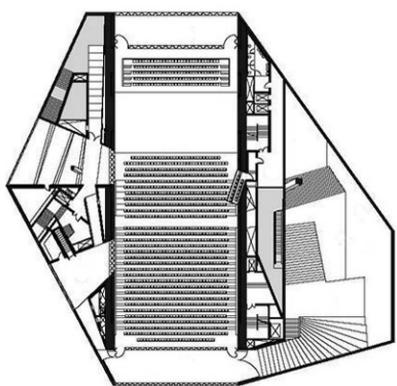


fig. 11a - Casa da Música, Porto.
R. Koolhaas

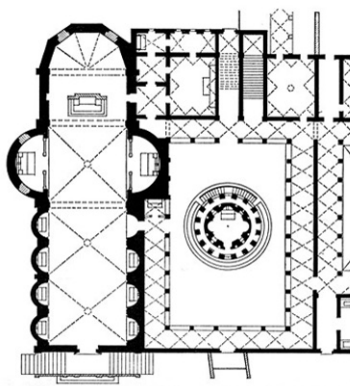


fig. 11b - Complexo Monástico de San Pietro
in Montorio, Roma: Igreja e Tempietto de
Bramante

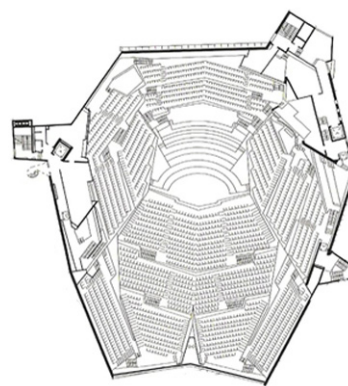


fig. 11c - Auditório da Filarmónica
de Berlim, H. Scharoun

O modelo Shoebox, tal como a basílica, privilegiam um eixo que se conclui no palco ou no altar onde está o protagonista absoluto do evento. Este ponto é observado segundo uma perspectiva renascentista. O auditório tipo Filarmónica, assim como a igreja de planta central, imprimem no espaço igualdade, convergência e intimidade.

Scharoun quis gravar no espaço e nos elementos da arquitectura a correspondência a uma sociedade livre, aberta e democrática. O conceito de liberdade e comunidade era um tema de grande impacto e discussão nos anos 60. Foi emocionadamente referido em todos os discursos da inauguração da Filarmónica, pois o muro de Berlim tinha sido construído havia apenas dois anos.⁴⁷ Foi quebrada a barreira entre espectadores e músicos, que não ficam em lados opostos como era tradição. Todos os espectadores deveriam ter a sua experiência musical sem uma distinção ou hierarquia social, como nos teatros do século XIX. As mudanças da cultura e da sociedade repercutiram-se no espaço.

Apesar de existirem edifícios de planta central no Ocidente, a planta basilical sempre foi privilegiada. Esta preferência deve-se ao facto de ser mais adequada à realização de procissões e outros rituais, devido ao posicionamento da entrada, do coro e dos percursos. Os cristãos do Oriente escolheram a planta central.⁴⁸ Além das questões sociais e históricas, que deram origem a culturas muito diversas, existem também razões espirituais e teológicas para esta diferença arquitectónica.

⁴⁷ The Past. The Present. The Future. 40 years Berlin Philharmonie, op. Cit., 2003, p. 74.

⁴⁸ KLEINER, Fred, op. Cit., 2004, p. 300.

Alguns defendem que a planta central mantém mais unida a comunidade religiosa, enquanto a basílica reflecte uma forte hierarquia entre os presentes no espaço religioso.

No Império Romano do Oriente, particularmente em Jerusalém e Belém, a planta central foi utilizada em grande parte dos edifícios mais significativos. Apesar da preferência demonstrada pela planta basilical, no Ocidente, a planta central começou a difundir-se em edifícios anexos às basílicas, como baptistérios, mausoléus e capelas.

Os baptistérios e os mausoléus eram construções arquitectónicas de grande importância. Apesar de também se poder aplicar a planta basilical nestas construções - como aconteceu no Martyrium de S. Pedro em Roma - estes edifícios eram quase na totalidade edifícios de planta central. Esta organização espacial servia para enfatizar o objecto particular contido no edifício: o túmulo ou a pia baptismal. Assim, o arquitecto ergue uma cúpula, forma simbólica do céu, directamente sobre o objecto, o que torna o conteúdo deste edifício sagrado.⁴⁹ A forma central significa perfeição e vida eterna. A tradição romana de construir mausoléus redondos foi certamente uma influência importante para a difusão desta tipologia nos edifícios cristãos anexos às basílicas.



fig. 12 - Salas de Concerto improvisadas: a Sala Patrícia e a Igreja

A sala patrícia e a igreja eram lugares privilegiados para a execução musical, utilizados por um longo período, quando não existia a tipologia de auditório propriamente dito. Foram, por isso, importantes referências para a definição da tipologia arquitectónica para o auditório.⁵⁰ Eram flexíveis, no que diz respeito a variações ao seu uso primário e ali podiam executar-se variados tipos de espectáculo musical, público ou privado. Nos séculos XVII e XVIII, o primeiro período áureo da música instrumental, estes espaços ofereceram uma vasta gama de possibilidades sonoras e espaciais para a

⁴⁹ FOLEY, Edward, *From Age to Age: How Christians Have Celebrated the Eucharist*, Order of Saint Benedict College Ville, Minnesota, 2008.

⁵⁰ Forlani, Maria Cristina, *Musica e Architettura; Note per la Progettazione di Spazi per lo Spettacolo*, Gangemi Editore, Roma, 1998, 33.

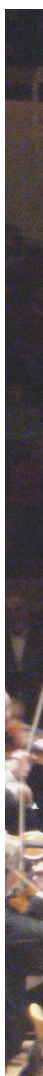
colocação dos executantes, que implicavam uma estruturação complexa do espaço.

A planta da igreja permite a colocação dos coros em vários locais: nas naves, no coro ou ábsides, nas galerias, entre outros. Cada igreja tinha um maestro de capela, responsável pela composição das obras que deveriam ser executadas naquele lugar. Tal implicava que esta pessoa soubesse aproveitar ao máximo as características acústicas e espaciais da sua igreja. Cada espaço possuía potencialidades particulares e diversas, o que supunha uma profunda reflexão sobre o modo como usufruí-lo melhor.

O espaço da igreja, no passado como na actualidade, apresenta-se como uma fonte de ideias para o projecto dos espaços para a música devido à sua flexibilidade de uso.⁵¹ A flexibilidade é uma condição fundamental nos espaços para a música, tanto do nosso tempo como das épocas futuras. Permitirá criar lugares capazes de acolher o imenso e variado património musical que deve chegar ao público como herança ou criação de cada época.

⁵¹ Forlani, Maria Cristina, op. Cit., 1998, p. 40.

Na página seguinte,
fig. 13 - Concerto da Orquestra Sinfónica de Berlim, 7 de Fevereiro de 2010.



Projectar o Centro:
"O meu Vale"

A Filarmónica de Berlim aspira a ser um grande edifício público capaz de coroar a cidade e unir as pessoas e a comunidade.

Com uma preocupação essencialmente social, Scharoun serviu-se da capacidade que a arquitectura tem de juntar ou separar as pessoas e fez com que o projecto começasse do interior para o exterior.



Scharoun chamava-lhe o seu “vale”.⁵²

O auditório foi desenhado como um vale. A plateia é descrita por Scharoun como uma manta de vinhas que se entende irregularmente pelas montanhas vizinhas. O tecto, nesta paisagem é o céu.⁵³

A concepção do espaço da sala teve a sua origem numa observação atenta do fenómeno espontâneo de disposição de um grupo de pessoas, perante uma actuação musical inesperada e informal. Quando se toca música improvisadamente numa rua ou noutro espaço, as pessoas formam intuitivamente um círculo.⁵⁴ Scharoun transferiu este processo natural para a composição do espaço do auditório e recusou a disposição tradicional (orquestra no palco e a audiência sentada no lado oposto).



fig. 14 - Música na rua: Castelo Sforzesco, Milão e Torino

A orquestra foi colocada num *podium*, de modo a ser circundada pela filas de assentos que se elevam segundo o sistema vinha – montanha. O facto da plateia rodear o palco causou grande estranheza em alguns músicos e maestros.⁵⁵ O objectivo desta opção arquitectónica é conceder uma certa intimidade à sala, capaz de permitir a todos os presentes uma participação directa no evento musical⁵⁶, substituindo o palco tradicional observado como uma gravura. A actuação do maestro e da orquestra pode ser observada a partir de vários pontos, unificando todos os presentes.

As linhas decididas e dinâmicas que configuram o auditório partem do pentágono, elemento que substituiu o ângulo recto, adverso ao carácter de paisagem que Scharoun procurou conceder ao espaço. Os três pentágonos que constituem o logotipo da filarmónica simbolizam a unidade do espaço, da música e do Homem.

⁵² *The Past. The Present. The Future. 40 years Berlin Philharmonie*, op.cit., 2003, p. 9.

⁵³ SCHAROUN, H., “*The Philharmonie Concert Hall, Berlin*” in *Architectural Design*, Junho de 1963.

⁵⁴ SCHAROUN, H., *op. Cit.*, 1963.

⁵⁵ *The Past. The Present. The Future. 40 years Berlin Philharmonie*, op.cit., 2003, p. 74.

⁵⁶ SCHAROUN, H., *op.cit.*, 1963.

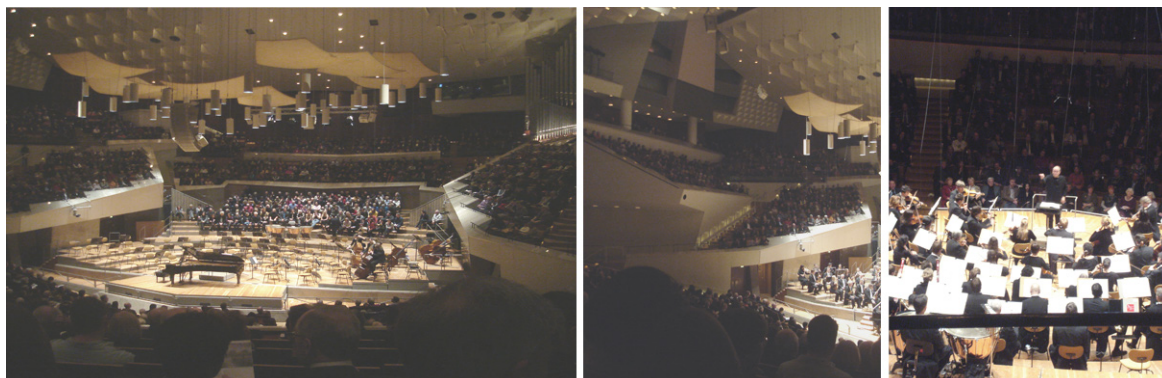


fig. 15 - Concertos na Sala Principal do edifício da Filarmónica de Berlim

Os terraços dividem os assentos em grupos de 100 a 300 lugares, distribuindo a massa de público por conjuntos semelhantes à dimensão da orquestra. Estes terraços não estão explicitamente orientados para o centro, os seus ângulos são variáveis. As pessoas devem girar a cabeça para ter a direcção de observação correcta. Assim, são articulados vários pontos de vista, em oposição à unificação normal de uma audiência em massa. A grande variedade de ângulos faz com que os grupos de espectadores estejam de frente uns para os outros, além de terem uma boa visibilidade para a orquestra, favorecendo a colectividade e as relações sociais em cada concerto.

A sala tem capacidade para 2218 espectadores, acrescentando-se a este número os 120 lugares correspondentes ao coro, que são vendidos ao público em alguns concertos.⁵⁷ Dos 2218 lugares, 270 foram colocados atrás da orquestra e 300 nos três níveis laterais.⁵⁸

A nova filarmónica mudou o modo de ouvir música em Berlim. Caiu a máscara do intérprete: o protagonista é o homem devoto da música, seja ele o espectador ou o músico. Scharoun propôs um novo conceito de sala de concerto, que reflecte os paradigmas das actuações contemporâneas. Iniciou um novo capítulo na história da arquitectura das salas de concerto.

⁵⁷ *The Past. The Present. The Future. 40 years Berlin Philharmonie*, op. Cit., 2003, p. 57.

⁵⁸ MARCIANO, Ada Francesca, *Hans Scharoun 1893-1972*, Officina Edizioni, 1992, Roma.

Fig. 16 - Corte BB'
Escala 1:1000

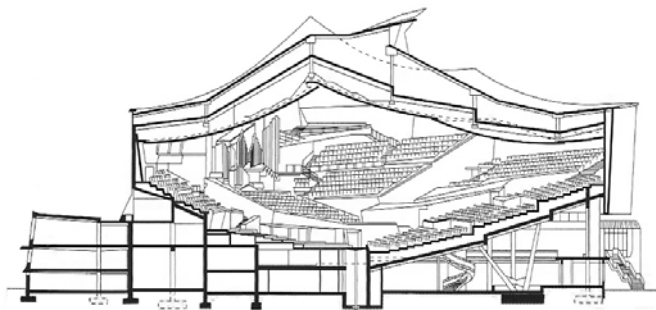


Fig. 17 - Corte AA'
escala 1:1000

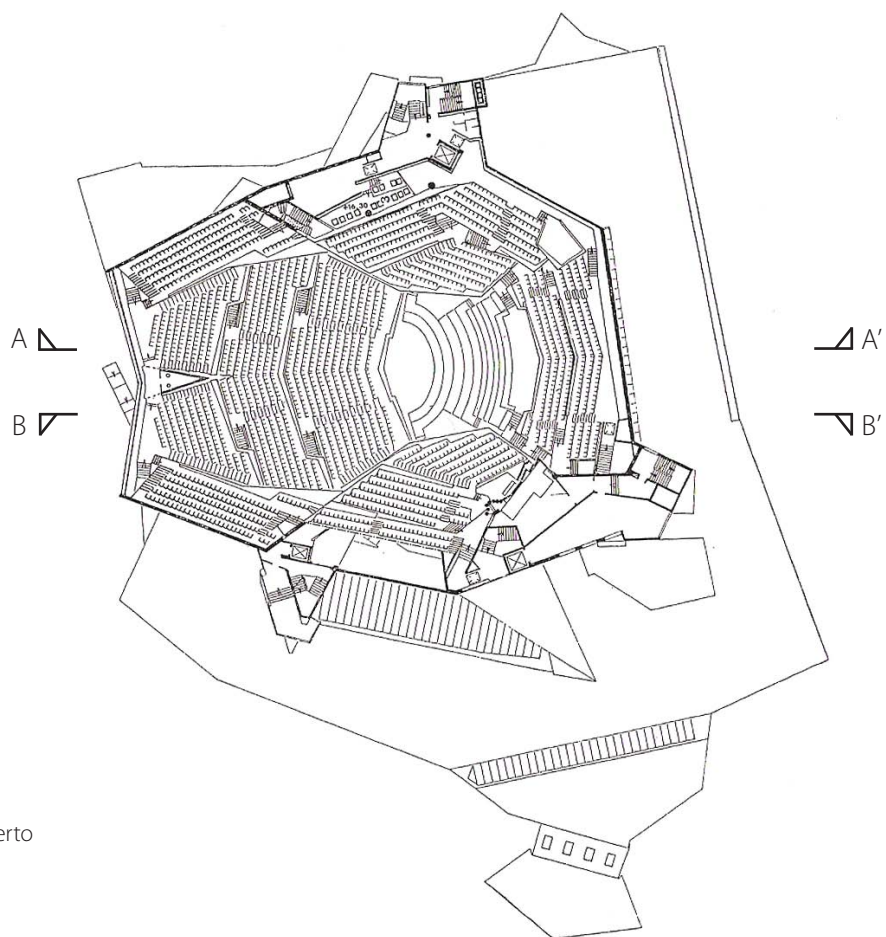
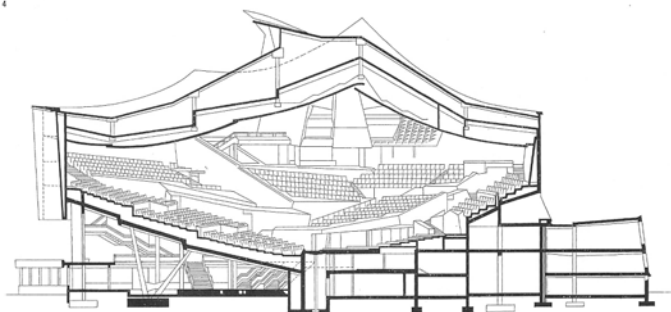


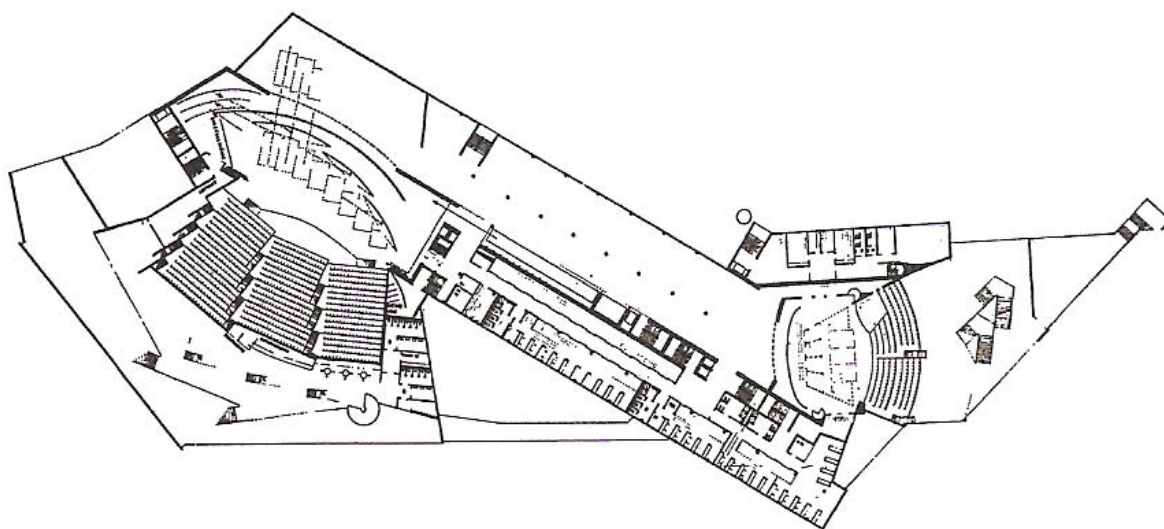
Fig. 18 - Planta da sala de concerto
escala 1:1000.

*Em anexo, outros projectos apresentados no concurso de 1956.
Na página seguinte,
fig. 19 - Projecto para o teatro de Manheim, H. Scharoun, 1953.

A Filarmónica de Berlim foi o resultado de muitos anos de desenvolvimento da ideia de um espaço aperspéctico e democrático. O projecto de concurso para o teatro de Manheim foi um momento-chave neste percurso em direcção ao espaço anti-autoritarismo.⁵⁹

A democracia é contrária à obediência cega, dá voz a cada um, sem submeter a individualidade a uma massa homogénea imposta. A hierarquia e o eixo deveriam ser evitados pois exprimem controlo e domínio. Scharoun divide a multidão em grupos reconhecíveis, no auditório, no teatro e também nas salas de aula das suas escolas. Nos edifícios de habitação, projecta individualmente cada apartamento, diferentes em dimensão e forma.

⁵⁹ JONES, Peter B., *"Irrational Theatre"* in *Architectural Review*, Fevereiro de 1995.



Antes do projecto e da construção da Filarmónica, Scharoun realizou dois projectos de teatros, um em Kassel e outro em Manheim, que foram os primeiros laboratórios para o estudo de ideias cultivadas durante anos. Enquanto que o auditório do teatro de Kassel (concurso ganho, mas não construído) seguia o modelo tradicional, o de Mannheim revolucionava a ideia de espectáculo.

A reconstrução do Teatro Nacional de Manheim era um dos principais projectos a executar depois da Segunda Guerra Mundial. Este projecto deveria ser espelho da nova democracia e, por isso, pedia-se inovação na relação com o lugar⁶⁰ e na concepção do espaço. Embora a proposta de Scharoun não tenha sido premiada, acabou por ser uma presença dominante entre os participantes e um momento fundamental na sua arquitectura.

Scharoun estudou aprofundadamente a evolução histórica do teatro, em colaboração com Margot Aschenbrenner, assistente de Häring, que possuía importantes conhecimentos literários e filosóficos. Com este conhecimento, Scharoun quis assegurar que as vertentes social e cultural que dirigiriam este projecto seriam executadas no espaço.⁶¹

Häring e Margot Aschenbrenner defendiam que a disposição geométrica em arco dos lugares no teatro tradicional e o posicionamento do *proscenium* permitiam ao espectador perceber exactamente qual a sua posição espacial em relação à acção.⁶² Esta percepção clara diminui o afastamento do real que certos espectáculos pedem. Para um envolvimento completo na música, o espectador deve abstrair-se do tempo e do lugar, deve esquecer a vida quotidiana. Por isso, o espaço deve ser elusivo e inapreensível. Este carácter elusivo funciona, de um certo modo, tanto para a música como para a religião, daí a recorrência das referências às igrejas barrocas.⁶³

No teatro de Manheim, não existe eixo, o palco é mais largo e desaparecem os limites do cenário. Durante a execução, os artistas podem mover-se no espaço, incluindo em altura. A mudança de cena faz-se com a incidência de luzes e não com uma cortina. O público foi dividido por terraços, cada um com a própria entrada, colocados com várias orientações. O espectador deveria girar o olhar para seguir o espectáculo, oferecendo-se, assim, diversos pontos de vista conforme a colocação no vasto palco.

⁶⁰ No regulamento do concurso para o teatro de Manheim, era dado um local para a construção, mas os concorrentes tinham a liberdade de propor outras localizações se lhes parecesse conveniente, o que implicava também uma reflexão sobre o lugar ideal do teatro na cidade. Scharoun propôs sete lugares diversos. A escolha do posicionamento de um edifício público é de grande importância social. Além dos requisitos da função que desempenha, um edifício deve inserir-se num espaço livre, no seu lugar correcto e de acordo com as dinâmicas urbanas.

⁶¹ STABER, Margit, "Hans Scharoun: a Contribution to Organic Building" in *Zodiac* nº10., 1962.

⁶² JONES, Peter B., *Hans Scharoun e la Scoperta dello Spazio Prospettico* in *Spazio e Società*, Janeiro-Março de 1989.

⁶³ JONES, Peter B., op.cit., 1989.

No projecto para o teatro de Kassel, a grande inovação era a largura do palco, que permitiria uma grande flexibilidade de uso e reduziria o efeito de caixilho normalmente imposto pelo cenário. No entanto, persistiam a simetria e a axialidade.

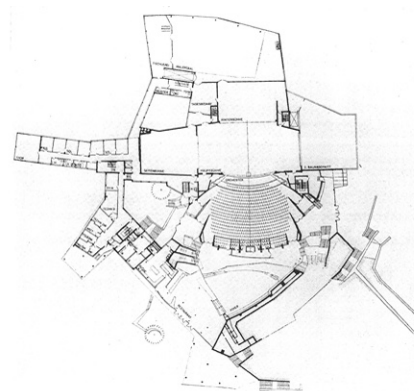
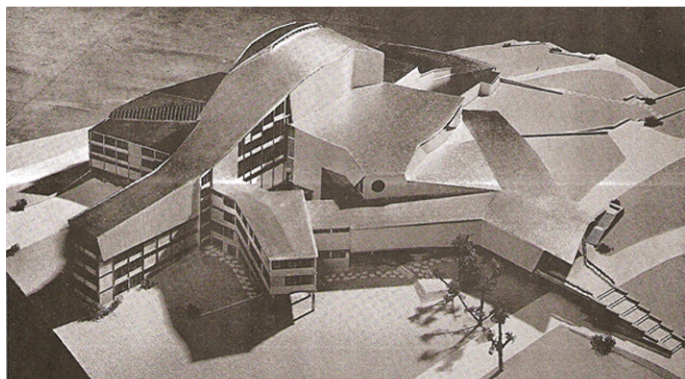


fig. 20 - Projecto para o Teatro de Kassel, 1952.

Häring e Scharoun associam a perspectiva ao poder, que se inscreve no espaço através da simetria, da ortogonalidade e do eixo. No desenho da cidade barroca, estava inscrito o poder do Duque, com a colocação da sua residência no eixo principal. Em correspondência, no teatro barroco, o eixo principal começava no palco e terminava no seu camarote. A multidão era colocada segundo a hierarquia social. Scharoun chamava-lhe teatro perspéctico.⁶⁴

Utilizando o projecto do teatro de Manheim, Scharoun criou a antítese do teatro perspéctico: o teatro aperspéctico. Propõe uma nova relação entre público e actores, afastando-se da força dominante do eixo e da perspectiva.

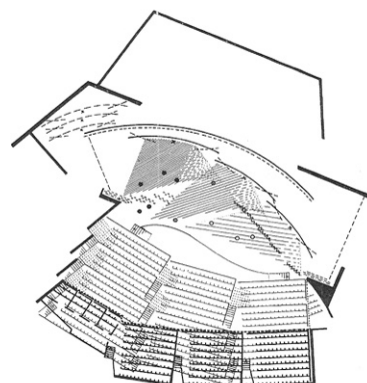
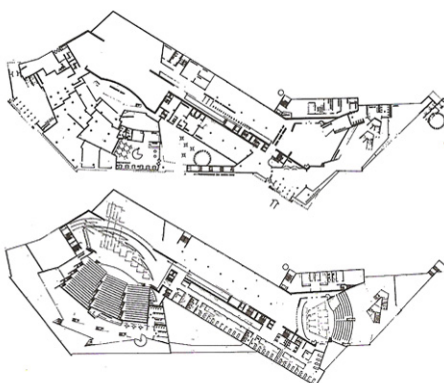
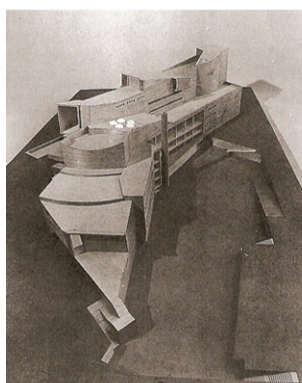


fig. 21 - Projecto para o Teatro de Manheim, 1953.

⁶⁴ JONES, Peter B., "Irrational Theatre" in *Architectural Review*, Fevereiro de 1995.

O teatro racional transforma o público numa massa anónima, agrupados apenas por classe social. O teatro irracional é um produtor de comunidade: desempenha um papel educativo. A arquitectura influencia as nossas atitudes e o nosso pensamento, não de um modo determinativo, mas sugerindo e evidenciando. O público é retirado de um ambiente de massa e é colocado num espaço de emoção e sentimento. A comunidade constitui-se através da criação de um sentimento de pertença.

A sala da Filarmónica foi a concretização deste conceito: Scharoun projectou um auditório “aperspéctico”, assimétrico, sem proscenium. Os assentos convergem em direcção ao centro, mas a sua orientação varia, conferindo ao espaço uma certa ilusão perceptiva. A falta de perspectivas “normais” torna a percepção da forma e da medida muito complicada. A sua forma e dimensão parecem mudar com o movimento do corpo e do olhar, como numa paisagem, conforme se está no vale ou na colina. A atmosfera mágica é criada pela complexidade e pela ambiguidade: o ponto focal, genericamente, é um centro, mas não especificamente no centro.

Scharoun apropriou-se do termo “aperspéctico”, usado pela primeira vez pelo filósofo Jean Gebser, em 1949, no seu livro *Ursprung und Gedenwart*, amplamente lido nos circuitos culturais alemães.⁶⁵ Este filósofo dividia a evolução da cultura humana em várias fases, sendo a última, a fase aperspéctica. A aperspectiva era aplicável, não só à pintura e à arquitectura, mas também à ciência, à música e a outras disciplinas. A forte multidisciplinaridade de aplicação dos conceitos causava grande fascínio em todas as personagens do meio cultural.

As vinhas e os terraços da Filarmónica de Berlim, dispostos em ângulos variados derivam da experiência de Manheim, assim como o foyer. Scharoun propôs uma nova experiência musical e social que foi amplamente imitada. O seu sucesso baseia-se na compreensão e na resposta às necessidades e expectativas dos utilizadores, criando a pertença a uma comunidade reunida para uma experiência musical.

⁶⁵ JONES, Peter B., op.cit., 1989.

Nas páginas seguintes,

fig. 22 - Concerto da Orquestra Sinfónica de Berlim, 7 de Fevereiro de 2010.

fig. 23 - Sala de concerto, visita guiada, 30 de Novembro de 2009.



