

EDUARDA LEAL EHLKE

CENTRO DE DANÇA DE CURITIBA

**Pesquisa para o Trabalho Final de
Graduação do Curso de Arquitetura e
Urbanismo, Setor de Tecnológicas, da
Universidade Federal do Paraná.**

Prof. orientador: Anderson Chagas

CURITIBA

2008

FOLHA DE APROVAÇÃO

Orientador:

Prof. Anderson Chagas

Examinador:

Prof. Dr. Antonio Manuel Nunes Castelnou

Examinadora:

Profª Msc. Lisana Kátia Schmitz Santos

Monografia defendida em:

Curitiba, 24 de Junho de 2008.

RESUMO

A pesquisa realizada tem como objetivo servir de base para o Trabalho Final de Graduação, no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná, que consiste na elaboração do projeto de um Centro de Dança de caráter público, localizado na cidade de Curitiba.

A idéia da criação de um espaço voltado à prática da dança propõe difundir e multiplicar a arte na sociedade, tornando a dança acessível a todas as camadas sociais. Com engajamento em ações voltadas para a democratização do acesso à dança, a qualificação profissional e a formação de platéia, o Centro de Dança atua como um veículo de manifestação artística, que se expressa através das várias formas da dança.

Diante disso, a pesquisa apresenta um relato sobre o histórico e tipologias de dança, estudos técnicos, um estudo sobre o terreno onde o Centro de Dança será implantado e informações necessárias para a elaboração do projeto, bem como o contexto social em que essa forma de representar a arte se encontra atualmente e modelos de referência. Baseado nesses dados é apresentado também o programa proposto para o projeto.

ABSTRACT

The developed research focuses on providing support for the final thesis of the Architecture and Urbanism degree of UFPR, that consists on the elaboration of an architectural project of a public Dance Centre, located in the city of Curitiba.

The idea of a space build for the practice of dance is about to spread art in society, making dance acessible to all public. Together with actions for the dance democracy and the professional qualification, the Dance Centre works as an art manifestation, expressing itself through all kinds of dance.

In the context, the research shows a study about the history and types of dance, technical information, a study about the site where the Dance Centre will be built, the social situation of dance, case studies and information necessary for the project. Based on these, the project's program is also presented.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA	LEGENDA	PÁG.
3.1	Balé Clássico.....	28
3.2	Balé Moderno.....	28
3.3	Dança Contemporânea.....	28
3.4	Sapateado.....	28
4.1.1	Fachada Laban Dance Centre, Londres, Inglaterra.....	29
4.1.2	Revestimento externo: material translúscido.....	34
4.1.3	Revestimento externo: material translúscido.....	34
4.1.4	Revestimento externo: material translúscido.....	34
4.1.5	Revestimento externo: material translúscido.....	34
4.1.6	Acessos ao prédio.....	34
4.1.7	Acessos ao prédio.....	34
4.1.8	Fachadas curvas.....	34
4.1.9	Fachadas curvas.....	34
4.1.10	Circulações e áreas de convivência.....	35
4.1.11	Circulações e áreas de convivência.....	35
4.1.12	Circulação entre estúdios.....	35
4.1.13	Circulação entre estúdios.....	35
4.1.14	Janelas nos corredores.....	35
4.1.15	Janelas nos corredores.....	35
4.1.16	Foyer.....	39
4.1.17	Foyer.....	39
4.1.18	Estúdios de dança.....	39
4.1.19	Estúdios de dança.....	39
4.1.20	Estúdios de dança.....	39
4.1.21	Estúdios de dança.....	39
4.1.22	Bonnie Bird Theatre.....	40
4.1.23	Núcleo de saúde.....	40
4.1.24	Studio Theatre.....	40
4.1.25	Espaço interno.....	40
4.1.26	Auditório externo.....	40
4.1.27	Acesso principal.....	40
4.1.28	Planta pavimento térreo.....	41
4.1.29	Planta segundo pavimento.....	41
4.1.30	Planta terceiro pavimento.....	41
4.2.1	Fachada Canada's National Ballet School, Toronto, Canadá.....	43
4.2.2	Fachada da edificação.....	46
4.2.3	Fachada da edificação.....	46
4.2.4	Pontes de ligação entre os edifícios.....	46
4.2.5	Pontes de ligação entre os edifícios.....	46
4.2.6	Estúdios de dança.....	46
4.2.7	Espaços de convivência e circulações verticais.....	49
4.2.8	Espaços de convivência e circulações verticais.....	49
4.2.9	Espaços de convivência e circulações verticais.....	49
4.2.10	Espaços de convivência e circulações verticais.....	49
4.2.11	Estúdios de dança e circulações.....	49
4.2.12	Estúdios de dança.....	50
4.2.13	Estúdios de dança.....	50
4.2.14	Estúdios de dança e barras de exercícios.....	50
4.2.15	Terraço.....	50
4.2.16	Planta pavimento térreo.....	51

4.2.17	Corte.....	51
4.2.18	Elevação frontal.....	51
4.3.1	Fachada do Centro de Movimento Deborah Colker, RJ, Brasil.....	53
4.3.2	Fachada preservada.....	56
4.3.3	Hall.....	56
4.3.4	Construção nova.....	56
4.3.5	Escada metálica.....	56
4.3.6	Recepção.....	58
4.3.7	Estúdio de dança.....	58
4.3.8	Estúdio de dança.....	58
4.3.9	Estúdio de dança.....	58
4.3.10	Corte.....	58
4.3.11	Corte.....	58
4.3.12	Planta pavimento térreo.....	59
4.3.13	Planta segundo pavimento.....	59
4.3.14	Planta terceiro pavimento.....	59
4.4.1	Fachada da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, SC, Brasil.....	61
4.4.2	Rampa de acesso ao auditório do Centreventos.....	64
4.4.3	Fachada fundos.....	64
4.4.4	Acesso à escola.....	68
4.4.5	Escadas de acesso ao auditório.....	68
4.4.6	Hall de exposições.....	68
4.4.7	Estar.....	68
4.4.8	Recepção e secretaria.....	68
4.4.9	Recepção e secretaria.....	68
4.4.10	Sala de vídeo.....	69
4.4.11	Exposição de figurinos.....	69
4.4.12	Cantina.....	69
4.4.13	Área externa cantina e convivência.....	69
4.4.14	Estúdios de música.....	69
4.4.15	Estúdios de música.....	69
4.4.16	Estúdio de dança ideal.....	70
4.4.17	Sala de aula teórica.....	70
4.4.18	Estúdio de dança.....	70
4.4.19	Estúdio de dança.....	70
4.4.20	Circulação entre estúdios.....	71
4.4.21	Estúdio de dança contemporânea.....	71
4.4.22	Biblioteca e sala de estudos.....	71
4.4.23	Biblioteca e sala de estudos.....	71
4.4.24	Armários nos corredores.....	71
4.4.25	Ateliê nos figurinos.....	71
4.4.26	Núcleo de saúde.....	72
4.4.27	Núcleo de saúde.....	72
4.4.28	Núcleo de saúde.....	72
4.4.29	Academia de ginástica.....	72
4.4.30	Área de convivência externa.....	72
4.4.31	Área de convivência externa.....	72
4.4.32	Planta Centreventos.....	73
4.4.33	Planta pavimento térreo.....	73
4.4.34	Maquete e croqui da Sede Própria.....	76
4.4.35	Implantação.....	78
4.4.36	Planta pavimento térreo.....	78
4.4.37	Planta segundo pavimento.....	79
4.4.38	Planta mezanino.....	79
4.4.39	Planta terceiro pavimento.....	80
4.4.40	Elevações.....	80

4.4.41	Planta auditório – subsolo.....	81
4.4.42	Planta auditório – térreo.....	81
4.4.43	Planta auditório – nível palco.....	81
4.4.44	Planta auditório – nível platéia.....	81
4.4.45	Corte auditório e escola de dança.....	82
4.4.46	Elevação torre residencial, auditório e escola.....	82
4.5.1	Fachada da Escola de Dança do Teatro Guaíra, PR, Brasil.....	85
4.5.2	Hall de acesso.....	89
4.5.3	Recepção.....	89
4.5.4	Circulação vertical.....	89
4.5.5	Secretaria.....	89
4.5.6	Coordenação.....	89
4.5.7	Circulação pavimento superior.....	89
4.5.8	Sala dos professores.....	90
4.5.9	Biblioteca.....	90
4.5.10	Sala de aula teórica.....	90
4.5.11	Armários dos alunos.....	90
4.5.12	Copa dos funcionários.....	90
4.5.13	Sala equipe de produção.....	90
4.5.14	Estúdio do pavimento superior com problema.....	91
4.5.15	Estúdio do pavimento superior com problema.....	91
4.5.16	Estúdio pavimento superior.....	91
4.5.17	Estúdio pavimento superior.....	91
4.5.18	Estúdio do pavimento térreo com problema.....	91
4.5.19	Estúdio do pavimento térreo com problema.....	91
4.5.20	Estúdio pavimento térreo.....	92
4.5.21	Circulação entre estúdios no pavimento térreo.....	92
4.5.22	Área de convivência e cantina.....	92
4.5.23	Loja.....	92
4.5.24	Fachada fundos.....	92
4.5.25	Estacionamento.....	92
5.1.1	Localização do bairro Centro Cívico em Curitiba.....	95
5.1.2	Praça 19 de dezembro, Curitiba, PR.....	95
5.1.3	Avenida Cândido de Abreu, Curitiba, PR.....	95
5.1.4	Memorial Árabe e Praça Kalil, Curitiba, PR.....	95
5.1.5	Mapa do bairro Centro Cívico.....	96
5.1.6	Plano Agache, Curitiba, PR.....	99
5.1.7	Passeio Público, Curitiba, PR.....	100
5.2.1	Foto aérea do terreno.....	102
5.2.2	Guia Amarela.....	104
5.2.3	Foto aérea aproximada do terreno.....	105
5.2.4	Edificações existentes que serão mantidas.....	106
5.2.5	Vista do terreno com a praça 19 de dezembro ao fundo.....	106
5.2.6	Esquina com a Av. Cândido de Abreu.....	106
5.2.7	Vista do terreno com o Passeio Público ao fundo.....	106
5.2.8	Vistas do terreno (Rua Heitor S. França).....	107
5.2.9	Vistas do terreno (Rua Heitor S. França).....	107
5.2.10	Vistas do terreno (Rua Heitor S. França).....	107
5.2.11	Vistas do terreno (Rua Heitor S. França).....	107
5.2.12	Vistas do terreno (Rua Heitor S. França).....	107
5.2.13	Vistas do terreno (Rua Heitor S. França).....	107
5.2.14	Estacionamentos existentes.....	108
5.2.15	Esquina com a Rua Heitor S. França (Memorial Árabe ao fundo).....	108
5.2.16	Memorial Árabe, Curitiba, PR.....	108
5.2.17	Praça 19 de dezembro, Curitiba, PR.....	108
5.2.18	Sistema de transporte público que serve a região.....	108

6.2.1	Evolução do auditório externo para o auditório interno.....	116
6.2.2	Red Rocks Amphitheater, Denver, Colorado.....	117
6.2.3	Auditório de Otaniemi.....	121
6.2.4	Auditório de Vila-Seca.....	122
6.2.5	Auditório de Caracas.....	122
6.2.6	Auditório Ciudad de Leon.....	123
6.2.7	Credicard Hall, SP, Brasil.....	123

SUMÁRIO

RESUMO	iii
ABSTRACT	iv
LISTA DE FIGURAS	v
1. Introdução	
1.1. Delimitação do tema.....	01
1.2. Objetivos.....	02
1.2.1. Objetivo Geral.....	02
1.2.2. Objetivos Específicos.....	02
1.3. Justificativas.....	03
1.4. Metodologia de pesquisa.....	03
1.5. Estrutura do trabalho.....	04
2. A Dança	
2.1. Histórico da dança no cenário mundial.....	05
2.2. Histórico da dança no Brasil.....	17
2.3. Dança em Curitiba.....	20
2.4. A dança e a sociedade.....	21
3. Tipologias	
3.1. Balé Clássico.....	24
3.2. Balé moderno.....	25
3.3. Dança Contemporânea.....	26
3.4. Sapateado.....	27
4. Estudos de Caso	
4.1. Laban Dance Centre - Inglaterra.....	29
4.2. Canada's National Ballet School - Canadá.....	43
4.3. Centro de Movimento Deborah Colker - Brasil.....	53
4.4. Escola do Teatro Bolshoi – Brasil.....	61
4.5. Escola de Dança do Teatro Guaíra – Brasil.....	85
5. O terreno	
5.1. Histórico da região.....	94
5.2. Escolha do terreno.....	101
5.2.1. Condicionantes.....	103
5.2.2. Morfologia.....	105
6. O Projeto	
6.1. Intenções do projeto.....	109
6.2. Estudos Complementares	
6.2.1. Acústica na Arquitetura.....	112
6.2.2. Pisos especiais para a dança.....	125

6.2.3. Climatização.....	126
6.2.4. Fisioterapia aplicada à dança.....	127
6.3. Programa e pré-dimensionamento.....	131
6.3.1. Organograma e Fluxograma.....	134
7. Conclusão.....	135
8. Referências Bibliográficas.....	136
9. Webgrafia.....	137
10. Fontes de ilustrações.....	139

1. Introdução

A dança é um conjunto de movimentos que acontece no espaço, configurada por um ritmo e capaz de expressar tanto simples como fortes emoções. É uma expressão do comportamento humano, em que o bailarino tenta produzir emoção em suas apresentações.

Através da dança o indivíduo experimenta um equilíbrio corporal e mental, pois dançar é transmitir um estado de espírito, uma maneira de se ver e de ver o mundo, de sentir o corpo e o utilizar para conhecer sentimentos e sensações.

Portanto, a dança possui papel fundamental na vida das pessoas e cada vez mais são necessárias ações que estimulem a sua prática na sociedade, através de políticas culturais com enfoque em interesses artísticos.

1.1. Delimitação do tema

O tema dessa pesquisa consiste no projeto de um Centro de Dança, localizado próximo à área central de Curitiba. Trata-se de uma instituição de dança capaz de difundir o conhecimento, a criatividade e a cultura na cidade e no país, sendo acessível a todas as classes sociais, contribuindo com a arte.

O desenvolvimento da história da humanidade mostra a proximidade das várias formas de dança com o comportamento humano e sua expressividade, caracterizando-a como uma linguagem universal. Assim, o princípio da dança está na individualidade do homem, mas os benefícios dessa prática afetam todas as pessoas.

A cidade de Curitiba possui grande potencial para cumprir com os objetivos de uma Escola de Dança, desenvolvendo o país. Portanto, os benefícios da implantação da proposta irão contribuir com a valorização e difusão da arte.

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo geral

A criação do Centro de Dança de Curitiba tem como objetivo incentivar a valorização e a prática da arte através da dança e proporcionar à cidade uma instituição capaz de formar novos profissionais e cidadãos. Sendo um novo ponto de referência cultural para a cidade, o Centro de Dança será capaz de inserir a cidade no circuito nacional da dança e contribuir com a valorização do local em que será implantado.

O desenvolvimento dessa pesquisa permitirá entender as necessidades da proposta, através do direcionamento e definições de parâmetros e, portanto, realizar o projeto de uma instituição que possibilite a harmonia entre educação, arte e cultura.

1.2.2. Objetivos específicos

Os dados recolhidos nessa pesquisa nortearão as definições do programa que será seguido na elaboração do projeto arquitetônico de uma Escola de Dança, através de uma pesquisa aprofundada sobre a dança, seu histórico e tipologias, modelos de referência, estudos técnicos, informações sobre o terreno onde o Centro de Dança será implantado e todas as informações necessárias para a elaboração do projeto.

Por ser uma instituição que necessita de excelente método de ensino e estrutura física, os espaços concebidos no projeto terão como objetivo gerar inspiração aos usuários e funcionar com fluidez, assim como a prática da dança. O projeto terá como base o respeito à dança, ao bailarino e ao público, em uma

proposta que irá suprir totalmente as necessidades de uma Escola de Dança através de espaços integrados e especialmente projetados, capazes de contribuir com a difusão da arte na sociedade.

Por fim, a definição das diretrizes do projeto irá permitir propor, a nível de anteprojeto, um Centro de Dança que cumpra com todos os aspectos sociais envolvidos, valorize a região e incentive a cultura através da dança.

1.3. Justificativas

A intenção de criar um espaço voltado à prática da dança surgiu devido à carência de instituições com o mesmo objetivo na cidade e a grande procura pela dança, que existe atualmente por parte da população. Além disso, essa pesquisa se justifica pelo interesse pessoal da autora no assunto.

A análise da Escola de Dança do Teatro Guaíra, uma instituição existente na cidade que se encontra degradada e sem investimentos por parte do poder público, mostra a necessidade de uma nova instituição de dança capaz de difundir essa arte de caráter universal na sociedade. Assim, a concepção de espaços projetados para a prática da dança, que visem à formação de público é fundamental.

1.4. Metodologia de pesquisa

A realização da pesquisa, que servirá como base para a elaboração do projeto, será desenvolvida a partir do levantamento de dados relativos ao assunto, visitas às instituições de dança existentes, entrevistas com profissionais da área da dança e arquitetos. Com isso, os estudos permitirão definir as diretrizes gerais do projeto a ser executado posteriormente.

1.5. Estrutura do trabalho

A pesquisa apresenta primeiramente um relato sobre o histórico da dança, a análise tipológica das suas práticas de ensino e também como a dança está inserida na sociedade. Essa coleta de informações é importante para o entendimento da dança e funciona como a base teórica do projeto.

Em seguida, a análise de estudos de caso internacionais, nacionais e locais, irá permitir entender as necessidades do projeto e suas características, sendo modelos de referência para a elaboração e definição do partido.

A partir disso, o estudo sobre a realidade permite escolher o terreno ideal para a implantação do projeto e, na seqüência, realizar uma análise sobre este espaço e suas condicionantes. É realizada também uma coleta de informações sobre os estudos técnicos que serão aplicados no projeto arquitetônico.

Como finalização, é apresentado o programa e o pré-dimensionamento proposto, de acordo com as necessidades do projeto.

2. A Dança

2.1. Histórico da dança no cenário mundial

A dança sempre esteve relacionada com as transformações sociais, políticas e econômicas de cada época. Ela dependia das transformações socioculturais do homem, mas também influenciava essas mudanças.

2.1.1. O surgimento da dança

Segundo BOURCIER, a dança foi uma das primeiras formas de expressão artística e pessoal da humanidade. No período paleolítico, a dança estava ligada aos animais, pois o ecossistema dessa época baseava-se neles para a sobrevivência do homem. Na África e no sul da Europa, as mulheres dançavam nas grutas, pois a dança significava fecundidade, e as grutas eram vistas como santuários e a dança, portanto, religiosa.

Nessa época existiu a cultura madaleniana, que foi comprovada pela existência de documentos nas paredes das grutas. Eram desenhos de silhuetas humanas em movimento, com destaque para o movimento do giro, que caracterizava a dança sagrada e o estado de transe provocado pela dança, sendo praticado por diferentes povos.

De acordo com o autor, a dança nos períodos mesolítico e paleolítico estava sempre ligada a um ato cerimonial e era caracterizada pelo uso de máscaras (despersonalização). Portanto, a dança, de caráter místico, desempenhou um papel importante na vida do homem pré-histórico.

Com o passar do tempo e o desenvolvimento das cidades, cada região possuía suas danças próprias. Nos Antigos Impérios existem provas de que a

dança era muito praticada no Oriente Médio e também no Egito, como dança sagrada, dança litúrgica e dança de recreação. Os hebreus praticavam-na também em um contexto religioso. A dança de cada povo pode revelar muita coisa sobre seu modo de vida.

A dança grega nasceu em Creta e sempre esteve presente na civilização grega, em ritos religiosos, cerimônias cívicas, festas, educação das crianças, treinamento militar, vida cotidiana e também na guerra. A dança era considerada essência religiosa, pois ordem e ritmo eram características dos deuses, assim era praticada como forma de honrá-los. A dança também era considerada divina, pois alegrava as pessoas, de acordo com o autor.

Sócrates afirmava que um cidadão só se tornava completo ao praticar a dança, pois ela resultava em proporções corretas ao corpo, era fonte de saúde e expulsava os pensamentos negativos. A educação concedeu grande espaço para a dança, pois assim era possível conquistar o equilíbrio mental, o conhecimento e a sabedoria.

A dança dionisíaca foi a mais antiga da Grécia e representou a evolução da cultura grega, segundo o mesmo autor. Era uma dança sagrada, que a princípio tornou-se cerimônia litúrgica de forma fixa inscrita no calendário. Depois se tornou cerimônia civil, ato teatral e dissolveu-se na dança de diversão.

Em Esparta se desenvolveu a dança pírrica, que era considerada elemento essencial da educação geral, pois tinha função militar e religiosa. Era um exercício de flexibilidade e ritmo. A dança também foi muito praticada entre os etruscos e os romanos.

2.1.2. A Idade Média

A Idade Média realizou uma ruptura brutal na evolução da coreografia, normal em todas as culturas precedentes. Na cultura da Alta Antiguidade, a dança é sagrada; Numa segunda fase, se transforma em rito tribal totêmico; Somente ao

final da evolução, ela se torna matéria para espetáculos, matéria de divertimento (BOURCIER, 2001).

A partir da Renascença a “dança espetáculo” encontra suas primeiras intrigas dramáticas num sistema mitológico-alegórico. Surgiu o “momo”, o novo gênero que passou a determinar a forma futura do balé-teatro. Os momos eram dançarinos dos espetáculos que usavam máscaras.

Bem estabelecido nas cortes de príncipes do século XV, o momo já adianta elementos do balé de corte que irá se desenvolver cem anos mais tarde: dançarinos, cantores, músicos, carros, efeitos de maquinaria. Mas ainda falta a alma do espetáculo: a ação dramática coordenada e também a diversidade nas danças. Os verdadeiros balés que possuem ação dramática e danças variadas, mesmo que muito pouco, só aconteceram a partir do século XVI, de acordo com o mesmo autor.

No final da Idade Média a dança tornou-se parte de todos os acontecimentos festivos.

2.1.3. O balé de corte

A origem do balé de corte está nas danças comuns que aconteciam nos bailes das cortes e que, organizadas em um espetáculo, formavam o balé.

Durante os séculos XIV e XV, a dança de corte marcou uma nova etapa na Itália e na França: desde o século XII, na França, a dança “metrificada” havia se separado da dança popular. No período do Quattrocento, ela se torna uma dança erudita, onde saber a métrica e os passos é fundamental.

Também, pela primeira vez, no período do Renascimento, surge o profissionalismo, com dançarinos profissionais e mestres de dança. Para o autor, essas alterações foram importantes, pois, até então, e dança era uma expressão corporal livre. A partir desse momento criou-se consciência das possibilidades de expressão estética do corpo humano e da utilidade das regras para explorá-lo.

Com o profissionalismo aconteceu a elevação do nível técnico, com professores que faziam parte da classe social dos príncipes.

O profissionalismo não existia nos primeiros tempos do balé de corte: os coreógrafos eram cortesãos. Os bailarinos profissionais foram aparecendo lentamente e com o seu surgimento, os amadores foram eliminados da organização e da apresentação dos espetáculos. Compositores importantes compunham a música e artistas de grande talento, como Leonardo da Vinci, criavam as roupas e efeitos especiais, para os membros da corte oferecerem espetáculos uns aos outros.

O primeiro balé de corte foi realizado em 1564. Os elementos presentes eram a dança, a música, poesia, cenário com máquinas, todos ligados a uma ação dramática.

As condições políticas da época fizeram com que o balé fosse usado como meio de propaganda. A grande influência política foi explicitamente mostrada nos “Ballets de Pau et de Tours”, que foram apresentações curtas de balé com finalidade política (BOURCIER, 2001).

A partir de 1600, o balé de corte francês foi espalhado pela Itália e também por todas as cortes da Europa, porém logo se despreendeu do contexto da “corte”, se desenvolvendo também em outras classes da sociedade.

2.1.4. A Invenção da dança clássica

Procurava-se uma nova forma de espetáculo dançado e uma técnica mais específica do que a técnica das danças de corte.

Pierre Beauchamps foi o responsável pela evolução da dança, com a elaboração e a codificação da dança clássica. Descendente de uma família qualificada nos campos da música e da dança, ele definiu as cinco posições básicas do balé. Pierre afirmava: “O que chamamos de posição não passa de uma proporção correta que descobrimos para afastar ou aproximar os pés numa

distância medida, em que o corpo encontre seu equilíbrio ou seu eixo sem incômodo, andando, dançando ou parado”.

Ele definiu o essencial do balé: regularidade, leveza formal e virtuosismo. Um dos principais movimentos criados por ele foi o “grand jeté”, que consiste em um salto em comprimento. Seu esforço foi em idealizar o corpo humano e fazer dos gestos da dança, uma criação bela.

Com a criação da Ópera Italiana, o gosto pelo espetáculo grandioso atingiu o teatro. A Ópera foi assimilada pelo gosto francês.

A sociedade de corte estava presente na dança clássica. De acordo com CAMINADA, seu modo de vida rígido refletia na maneira de realizar o balé. Assim, surgiu uma arte artificial e rigorosa, em que o gesto tem mais importância que a emoção que o produz. A ruptura entre interioridade e exterioridade explica o fato da dança clássica ser um repertório de gestos sem significado próprio.

Em 1661 foi criada a Academia Real de Dança, porém não funcionou, segundo BOURCIER.

Foi inventada a comédia-balé, por Molière, que representou a ligação entre o balé e a ação, consistindo em uma nova finalidade para o balé. Para ele, “o objetivo era também apresentar um balé; e, como só havia um pequeno número de dançarinos excelentes, fomos obrigados a separar as *entrées* deste balé, e a idéia foi jogá-las nos entreatos da comédia, para que estes intervalos dessem tempo aos bailarinos de voltar com outros trajes”.

A dança passou a ser vista como divertimento. Na França, Pierre Perin surgiu para defender as óperas francesas, ignorando as óperas italianas. Ele abriu a Academia Real de Música e Dança. Lully foi um grande coreógrafo da academia e montou muitos balés com dançarinos nobres. Seu papel na concepção da dança foi importante, porém ele sempre reduziu suas obras ao estado de divertimento.

Nessa época, reinava a “dança mecânica”, ainda não havia nascido a dança de expressão.

2.1.5. O desabrochar e a morte da escola clássica

O século XVIII, conhecido como o “século das luzes”, foi um período de contradições e o momento crucial para a dança. Estavam reunidos todos os elementos para o sucesso da dança: grande público potencial, ópera tentada pelo prazer dos ouvidos e dos olhos, técnica como felicidade imediata (BOURCIER, 2001).

Numa época onde reinava a monarquia absoluta, países ricos, classe burguesa em ascensão, o público com interesse cultural aumentou. As novas idéias que surgiram como novas formas de abordagem das doutrinas e dos fatos pela razão liberada da opressão das autoridades difundiram-se principalmente nos salões.

Ainda segundo o mesmo autor, em uma evolução paralela, a dança conservou no início do século o formalismo da escola clássica; posteriormente, com Noverre, passou a fazer esforços em direção ao realismo de assuntos e da técnica, e rumo à expressão da sensibilidade.

Surgiu a escrita da dança e dois documentos que constavam as técnicas utilizadas na dança. As denominações dos passos foram conservadas até hoje.

Feuillet destinge 460 passos, partindo das cinco posições definidas anteriormente por Beauchamps. Distinguiu os quatro eixos perpendiculares para a execução dos movimentos (frontal, lateral, dorsal, girando). As diagonais foram acrescentadas somente mais tarde, quando o balé de ópera concebeu as figuras de forma que fossem vistas da melhor maneira possível pelo rei, que era colocado no eixo mediano da sala. Essa técnica definida por escrito foi amplamente ensinada ao público.

Em 1697 foi criado um gênero novo, a ópera-balé. Os elementos tradicionais da ópera passaram a se encontrar a serviço da dança e conduzi-la. Existiam diversas temáticas e as apresentações faziam parte das festas luxuosas da alta sociedade. Porém, era uma forma de representação ainda muito convencional, que se opunha a expressão.

Ocorreu a “Reforma de Noverre”, que impôs novas idéias à dança. Foi uma reação contra a dança puramente formal, que também ocorreu entre muitos revolucionários da época. Noverre era um bailarino que não tinha entusiasmo pelo gênero da dança que praticava, sendo impulsionado para essa revolução.

Em 1760, em Lyon, ele difundiu a primeira edição de suas cartas, expondo sua doutrina. Até 1807, suas cartas foram amplamente difundidas e criaram um forte movimento de idéias renovadoras.

Dois princípios dominam as idéias de Noverre: o balé deve narrar uma ação dramática, sem se perder em divertimentos que cortam o seu movimento, sendo o “balé de ação” e a dança deveria ser natural, expressiva. Em seu conjunto de reformas ele colocou em questão a formação geral e técnica dos bailarinos, a formação dos professores de dança e a forma de trabalho dos compositores de balé.

2.1.6. A dança romântica

De 1810 a 1830, a técnica da dança evoluiu lentamente, mas profundamente. Surgiu a expressividade, poesia do corpo, fluidez dos gestos, individualidade e expressão corporal (CAMINADA, 1999).

Em 1832, um sucesso marcou o nascimento do balé romântico: “A Sílfide”, transformando a bailarina Marie Taglioni, filha do coreógrafo italiano Filippo Taglioni, numa grande estrelas dos palcos parisienses.

O romantismo surgiu no balé francês mais tarde do que nas artes. Essa época caracterizou o indivíduo como arte e o balé se tornou a expressão de sentimentos pessoais, mostrando a leveza da bailarina, diferente dos gestos rigidamente codificados do século anterior. Porém, os direitos de liberdade e igualdade as artes e a literatura possuíam não existiam na dança, pois a Ópera detinha o monopólio do balé.

Com Marie Taglioni, uma grande novidade caracterizou a técnica romântica: o uso de sapatilhas de pontas. Assim, no início do século XIX, as bailarinas que até ficavam em segundo plano, passaram a ocupar um lugar de destaque. O tema típico da coreografia romântica era um mortal amado por um espírito. Outra novidade foi a criação do traje que foi adotado por todo o mundo: o tutu.

De acordo com LOH, nesse período, foram criados espetáculos como “O Quebra Nozes” e “O Lago dos Cisnes”, chamados balés de repertório. Esses espetáculos tiveram grande contribuição na divulgação do balé clássico no mundo.

Em 1841, outro sucesso foi montado, “Gisele”, que foi considerado a obra prima do balé romântico, sendo apresentado em todos os palcos da Europa. Até o dia de hoje esse espetáculo é dançado, porém diferente do original, de uma forma mais acadêmica.

Segundo BOURCIER, até esta época, Paris permaneceu a capital do balé, quando bailarinos e coreógrafos que lá trabalhavam, levaram sua técnica para outros países. O mais importante desse grupo talvez tenha sido Marius Petipa, que ingressou no Balé Imperial Russo de São Petersburgo e ajudou a transformar aquela cidade no centro mundial de balé. Sua especialidade era criar coreografias para bailarinas. Até hoje, os papéis de seus bailados A Bela Adormecida (1890) e O Lago dos Cisnes (1895), são os mais almejados pelas bailarinas. Com Petipa, surgiu a doutrina acadêmica, que era bem diferente da doutrina clássica. Petipa transformou o conteúdo do balé, mantendo sua forma dramática. A dinâmica do balé se tornou mais precisa e os passos eram levados ao extremo da beleza formal, carregados de poesia.

No século XIX ocorreu a expansão da dança francesa nos países europeus e a maneira de o bailarino ser visto nos espetáculos como estrela absoluta fez com que o balé romântico entrasse em declínio.

2.1.7. O neoclassicismo

O academismo russo se espalhou pela França. Com o coreógrafo Diaghilev, a dança passou a ser ponto de encontro de todas as artes. Com ele, o balé teve uma temporada brilhante. Ele criou o “estilo balés russos” com reinterpretações e criações de obras originais. Também foi criada uma nova companhia em Paris, em 1920, o “estilo balés suecos”.

Diaghilev teve grande importância para a ressurreição da dança no Ocidente, que estava em declínio no final do período do romantismo, segundo o mesmo autor.

O maior problema para os criadores, após os balés russos e os balés suecos terem renovado o conteúdo da dança, era encontrar uma técnica coreográfica que permitisse demonstrar as idéias modernas e tocar a sensibilidade da contemporânea. Assim, nasceu a escola neoclássica que tentou fornecer essas respostas, ampliando a codificação acadêmica. Os principais representantes foram George Balanchine e Serge Lifar.

Os tempos de transformação, sem dúvida, ainda não haviam chegado para uma Europa sobre a qual passavam três séculos de tradição. Enquanto Lifar fazia tentativas com *Salade*, em 1935, a abertura das fronteiras do academismo, as finalidades e os gestos de uma dança fundamentalmente nova eram elaborados na América.

2.1.8. A dança moderna

François Delsarte foi o criador do conceito da dança moderna e seus princípios. Para ele, na dança moderna, a intensidade do sentimento comanda a intensidade dos gestos, diferente da dança acadêmica, que se apoiava somente na beleza formal e nos gestos codificados.

Em 1871, McKay divulgou o delbartismo, que continha as idéias de Delsarte. Essa teoria teve grande influência nos Estados Unidos e também na Alemanha.

A americana Isadora Duncan foi a pioneira da dança moderna. Em 1896, ela passou a recusar a dança acadêmica, querendo dançar de acordo com o seu temperamento. Para ela, a dança era a expressão de sua vida pessoal. Com grande conquista na Europa, ela contribuiu para a criação de uma “dança diferente”. Segundo o mesmo autor, ela era espontânea, dançava descalça e vestia túnicas soltas que lhe davam liberdade de movimentos. Não permitia cenários que pudessem desviar a atenção da platéia. Isadora ignorava os movimentos convencionais; os seus eram inspirados pela natureza, pela música clássica e pelas tragédias gregas.

Muitos dançarinos divulgaram a dança moderna nos Estados Unidos e surgiu a “Post Modern”, a escola mais jovem dos Estados Unidos, no retorno à dança em sua forma bruta.

Rudolf van Laban foi um teórico completo de grande importância, que criou a teoria geral do movimento da dança moderna. Com vocação para o espetáculo dançado, ele abriu várias “escolas laban” na Europa. Em 1926 criou a “labanotação”, que foi um método muito aplicado na Alemanha. Em 1941, em Londres, fundou o “Modern Educational Dance Centre”. Para ele, a dança era o meio de dizer o indizível, meio de introspecção profunda, a transcendência do homem.

2.1.9. Dançar hoje

Após a guerra, de 1945 a 1950, uma grande efervescência agita as artes do espetáculo na França. Nasceu um novo público, mais populoso que a alta burguesia e a criação de teatros populares. A música também evoluiu rapidamente, segundo BOURCIER.

Algumas tentativas de evolução da dança foram apenas superficiais, pois fundamentalmente a técnica permanecia a mesma. A dança era conservada em estado de divertimento elegante, refinado, dando acesso apenas a quem tivesse um nível superior de cultura. Após a década de 50, com a revolução sócio-cultural, os tabus de classe foram apagados. Maurice Béjart foi um beneficiário desta revolução, impondo a arte para um público maior.

Como muitos dançarinos americanos, Béjart aborda a dança não como uma educação corporal sofrida, mas uma formação tão sensível e intelectual quanto física. Com as suas obras, três tendências são formadas: o balé puro, consagrado essencialmente à ação dançada; o balé místico, como uma meditação sobre o destino do homem; e o espetáculo total.

Através dos tempos, a dança foi se desenvolvendo e tornando-se complexa, sendo realizada individualmente ou em grupos, associada a movimentos rítmicos, elaborados e organizados em vários estilos. Hoje os estilos mais praticados são o balé clássico, contemporâneo, moderno, jazz, dança de salão, dança espanhola, sapateado, dança de rua, dança do ventre, entre outras.

O impacto de Béjart sobre o público foi evidente em todo o mundo, principalmente na França, conquistando um público grande e novo, dominado pelos jovens, segundo o mesmo autor.

Roland Petit foi o herói da dança no período pós-guerra, bem como muitos outros nomes importantes para a evolução da dança na época.

2.1.10. A descentralização coreográfica

No fim da década de 50, poderes públicos se preocuparam em descentralizar a dança. Inicialmente, pensava-se em instalar uma companhia junto às principais casas de cultura. A primeira a ser construída foi o Ballet-Théâtre contemporain, em 1968. Seu fundador, Jean-Albert Cartier, queria fazer da dança

o ponto de síntese das artes contemporâneas. Vários outros grupos se formaram contribuindo para a descentralização coreográfica (BOURCIER, 2001).

Os jovens coreográficos freqüentemente saiam das escolas tradicionais com formação insuficiente no campo coreográfico, e, até hoje, trabalharam isoladamente. Porém, atualmente, um grande número de grupos foi criado, testando suas possibilidades, se beneficiando das experiências realizadas ao seu redor, por outros coreógrafos. Apesar de muitas vezes existir o problema da falta de recursos, promessas de talento se desenvolvem, rumo à dança vista como forma privilegiada de expressão.

A dança, desde 1900, vem apresentando uma grande variedade de estilos e muitas formas experimentais, que começaram com a dança moderna, baseada na liberdade de movimentos e expressão. Atualmente, os estilos de balé incluem elementos de jazz, dança moderna e também de dança contemporânea.

Grande número de novas danças populares surgiram e desapareceram no século XX. A dança é uma forma de arte que cresce a cada dia, sempre e em todo lugar estão surgindo novas danças, novos ritmos e novas combinações de passos.

2.2. Histórico da dança no Brasil

O balé teve seu início na cidade do Rio de Janeiro, segundo CAMINADA. Anteriormente a dança era praticada pelos índios, no século XVI, que dançavam para expressar acontecimentos importantes das suas tribos e fenômenos da natureza. Com o processo de colonização, os costumes dos portugueses começaram a ser impostos no Brasil, porém, as danças folclóricas atuais revelam um pouco das danças indígenas.

Durante os séculos XVII, XVIII e XIX, as cidades brasileiras começaram a construir suas Casas de Ópera, onde se apresentavam companhias do exterior. Com a vinda da corte para o Brasil, em 1808, os espetáculos tornaram-se mais freqüentes. Muitos dos balés franceses como “Giselle” e “La Sylphide” eram assistidos pelo público do Rio de Janeiro. A dança passou a ter grande importância para a sociedade brasileira.

Com a queda do Império e o início do período republicano, artistas famosos passaram a fixar-se na cidade e a capital necessitava de uma nova casa de espetáculos. Assim, no dia 14 de julho de 1909 foi aberto o “Teatro Municipal do Rio de Janeiro”.

Para a autora, era necessário fazer com que o teatro se tornasse uma instituição viva, com grande influência na sociedade, que atraísse o público e despertasse o interesse na cultura. Bem como era necessária a criação de uma escola de balé, e, após duas tentativas fracassadas, foi inaugurada extra-oficialmente em abril de 1927, sob a direção de Maria Olenewa, a primeira escola de dança pertencente a um teatro no Brasil. Oficializada em 1931, foi nomeada “Escola de Danças Clássicas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro” e também foram criadas a “Orquestra” e a “Escola de Canto Lírico”, ocupando as dependências do próprio teatro. Serge Lifar, um dos representantes da escola neoclássica, teve grande importância nas reivindicações que levaram a oficialização da companhia.

A primeira diretora, a bailarina Maria Olenewa, nome atual da escola, estudou em Moscou, dançou na França e veio ao Brasil em 1921. Depois foi exonerada do cargo e passou a dedicar-se à sua academia particular, formando vários profissionais de destaque.

De 1946 a 1948, a bailarina russa Nina Verchinina trabalhou na Escola e foi a responsável pela introdução da dança moderna no Brasil. Ela estudou a técnica de Laban e desenvolveu e aperfeiçoou seu próprio estilo através desse aprendizado acadêmico e expressionista, coreografando obras importantes. Assim, a dança moderna foi incorporada à realidade brasileira através de seus seguidores.

A partir de 1947 o corpo de baile entrou em declínio e em 1949, Madeleine Rosay, a primeira –bailarina do “Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro”, foi escolhida para exercer a direção da Escola de Dança. Madeleine foi muito popular no Brasil, introduzindo importantes matérias no currículo da Escola, como História da Dança, Teoria Musical, Dança Espanhola e Moderna.

Em 1950, assumiu a direção a bailarina francesa Tatiana Leskova, para resgatar a Escola, com seus conhecimentos trazidos do “Original Ballet Russe”. Fundou o “Ballet Society”, divulgando o ballet em grande parte do país e contribuindo para o desenvolvimento de mais uma geração de profissionais, através de seu trabalho no “Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro”. Ela ensinou a ver a dança com respeito e amor e, a partir da sua história no Brasil, projetou-se internacionalmente (CAMINADA, 1999).

De 1959 a 1961, a coreógrafa russa Eugênia Feodorova dirigiu o “Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro”. Com ela, foi montado o primeiro espetáculo formado somente por bailarinos brasileiros, o “Lago dos Cisnes”. Eugênia possuía grande cultura geral e profundo conhecimento de dança acadêmica. Ela introduziu a perfeita metodologia e fundamentos da escola russa no balé brasileiro, confiando nos valores nacionais, que foi fundamental para o desenvolvimento da qualidade do ensino da dança no Brasil. Solidária com os bailarinos, criou a “Fundação Brasileira de Ballet”, que não sobreviveu por muito tempo, porém revelou grandes profissionais, segundo a mesma autora.

Grandes profissionais também contribuíram com o ensino do balé no país. Em 1960, o dinamarquês Harald Lander, contribuiu para o repertório brasileiro com ballets com grande dificuldade técnica que são dançados até hoje.

Em 1966, Helba Nogueira assumiu a direção da Escola e levou a companhia em turnês nacionais e internacionais. Ela também criou o Conselho Brasileiro da Dança, atualmente dirigido por Marisa Estrella, promoveu festivais anuais de caráter internacional e fundou o Sindicato dos Profissionais da Dança, hoje sob a presidência de Lourdes Braga.

Em 1981, a brasileira Dalal Achcar passou a exercer a diretoria da divisão de música e dança do Teatro. Sob sua administração, o Corpo de Baile realizou a maior temporada de sua história e também projetou talentos nacionais como Ana Botafogo, Áurea Hammerli e Cecília Kerche. Em 1956 ela havia fundado a “Associação de Ballet do Rio de Janeiro”, uma das mais importantes iniciativas particulares do ballet do Brasil. Dalal Achcar foi a introdutora no Brasil, do método de dança da “Royal Academy of Dancing”.

De acordo com CAMINADA, a dança no Brasil, inicialmente, foi difundida através de espetáculos de companhias do exterior, mas o desenvolvimento de bailarinos brasileiros e o estilo tradicional de dança criado no Brasil passaram a ter grande importância para a sociedade. Portanto, as influências de bailarinos franceses e russos no desenvolvimento do balé no Brasil tiveram contribuição fundamental para o desenvolvimento do ensino do balé no país, introduzindo a perfeita metodologia e fundamentos da escola russa no balé brasileiro, sempre confiando nos valores nacionais.

2.3. Dança em Curitiba

A dança na cidade de Curitiba tem destaque no cenário nacional através do Balé do Teatro Guaíra, que é uma das instituições de maior contribuição para a dança no Brasil. A Escola, que será analisada nos estudos de caso da pesquisa, colabora com a difusão da arte através de um corpo de baile principal, uma companhia de dança paralela e uma escola para a formação de bailarinos.

Além da Escola, a produção da dança também acontece na Faculdade de Artes do Paraná (FAP), em cursos de dança na Universidade Federal do Paraná e também em academias particulares. Em 2003, foi fundado o Centro de Estudos do Movimento, pela Fundação Cultural de Curitiba, localizado na Casa Hoffmann. Esse novo centro permitiu a maior difusão da dança, voltado para a teoria e a prática da dança contemporânea.

Apesar das influências da Escola de Dança do Teatro Guaíra e do interesse da sociedade curitibana pelo balé, a situação atual da dança clássica em Curitiba encontra-se em uma fase crítica, pois o município apóia apenas projetos de dança contemporânea. O maior problema enfrentado pelas escolas de dança é a falta de recursos financeiros por parte do governo estadual e, no caso do Balé do Teatro Guaíra, muitas vezes é necessário recorrer a bailarinos externos para as apresentações.

As outras escolas de dança em Curitiba são pequenas instituições particulares, promovendo apenas apresentações internas. Portanto, essas instituições não contribuem com a difusão da dança em uma perspectiva nacional.

2.4. A dança e a sociedade

A dança é uma manifestação corporal milenar, que faz parte da cultura de um país e sempre foi intensamente vivenciada pela sociedade (SOUZA, 2004). Ela tem um importante papel no processo de desenvolvimento da sociedade e do homem.

O papel da dança e sua atuação na sociedade, assim como na história da humanidade, confirma o seu caráter de civilização. Isso a torna indispensável ao funcionamento social humano, pois através da dança são revelados os conceitos e os valores de uma sociedade.

O teórico da dança contemporânea, Rudolf Laban, há mais de cinquenta anos, concluiu que a necessidade do movimento é um fator básico para a sociedade e devem ser estabelecidos princípios para o ensino dessa arte. Laban acreditava que as diferentes mensagens que cada ser humano traz dentro de si são a maior riqueza de uma sociedade e deveriam ser expressas através da dança.

Para entender a dança e sua expressão, é necessário saber sobre suas diversidades em seus contextos culturais. Para entender a arte, é necessário viver a arte, articulando-a com os processos culturais da sociedade. Nesse sentido, a dança possui relação com diferentes linguagens artísticas, aspectos técnicos, filosóficos e históricos.

Segundo a autora, a linguagem da dança é considerada e conservada, mas a sociedade sempre irá contribuir indiretamente na ampliação da consciência do que o corpo pode expressar, na sua forma mais diversa.

No contexto da sociedade brasileira, o maior desafio é pensar em pressupostos teóricos e críticas que permitam colher indicadores sobre a incorporação da dança em projetos para o público. Um projeto de dança nesta perspectiva, antes de preocupações com a formação do bailarino profissional, deve procurar despertar nas pessoas o conhecimento acerca do prazer de dançar, que tanto pode ser sentido no próprio corpo, quanto na ampliação de suas

possibilidades de assistir outros corpos dançando e no estímulo à formação de público para a dança.

O Núcleo Dança, Cultura e Sociedade, coordenado pelas professoras Maria Inês Galvão Souza e Patrícia Gomes Pereira, no Rio de Janeiro, é um programa que têm como principal objetivo a integração da sociedade com a dança e o estímulo da criação de platéia. Através de projetos e oficinas de dança, o núcleo amplia essa relação e busca o desenvolvimento de suas propostas.

O núcleo possui projetos como:

- Projeto de intervenção: busca despertar nos seus participantes o seu potencial artístico, através da expressão corporal da dança. As atividades de improvisação permitem a interpretação da dança e a sua reflexão.
- Projeto de pesquisa para investigar a linguagem circense na dança contemporânea: busca investigar de que forma as práticas circenses atuam no processo de desenvolvimento da dança contemporânea, ampliando as possibilidades artísticas de criação, contribuindo para a diversidade coreográfica.

De acordo com GUERRA, o incentivo à dança gera benefícios ao indivíduo como o fortalecimento físico, a melhora da coordenação motora, a redução do estresse e da tensão, aumenta a auto-estima, a autoconfiança, a criatividade e a qualidade de comunicação. Conseqüentemente, os benefícios refletem na sociedade em que o indivíduo está inserido.

A dança, enquanto processo de autoconhecimento do corpo, dos limites e das possibilidades humanas é um instrumento de efetivação das relações sociais, levando o indivíduo a experimentar novas possibilidades de criação e de integração de um grupo. Ela atua como elemento transformador, pois promove a aceitação de si próprio e a maior receptividade nos relacionamentos.

Nesse contexto, a dança faz parte da inclusão social, pois a formação artística é a base para uma formação cultural e educacional mais abrangente, um instrumento de inserção social. Por trás de um passo de balé, estão valores

culturais, sociais e políticos que devem ser levados em consideração no ensino da dança.

Trabalhar com o balé clássico na periferia significa levar às crianças e aos jovens posturas, atitudes e comportamentos que muitas vezes contradizem, anulam e menosprezam valores e conquistas da sociedade brasileira contemporânea. Este tipo de ensino exige preparo, consciência e conhecimento na área de educação e, acima de tudo, compromisso social dos educadores. (ISABEL MARQUES, bailarina e doutora em ensino de dança pela USP).

Portanto, a dança como educação deve ser refletida e incentivada, considerando a possibilidade de educar pela dança e para a dança, visando a integração da dança com as práticas da população, viabilizando o desenvolvimento de projetos que promovam a formação de platéia na área da dança e discutindo propostas que viabilizem a sua incorporação.

3. Tipologias

Todos os tipos de dança envolvem movimento, energia, ritmo e criação. Movimento é a ação dos bailarinos usando o corpo para criar formas ordenadas, a energia fornece a força necessária para a execução do movimento, ritmo é o tempo em que se realiza o movimento e a criação está relacionada com a forma visual apresentada pelo bailarino.

3.1. Balé Clássico

Como outras formas de dança, o balé clássico pode ter um enredo, expressar os sentimentos ou só refletir a música. Entretanto, neste tipo de dança é muito exigida a técnica e a perícia do bailarino (Fig. 3.1).

De acordo com PORTELLA, a técnica do balé é chamada clássica, pois é uma dança de caráter acadêmico, que salienta a pureza e harmonia de expressão. Como a técnica foi criada na França, até hoje são usadas em todo mundo palavras francesas para designar passos e posições do balé.

Os bailarinos parecem ignorar a lei da gravidade, flutuando pelo espaço em saltos longos e lentos. Usando simplesmente o corpo, eles conseguem expressar as mais variadas emoções e formam harmoniosas expressões artísticas. Bailarinos que se destacam nessa modalidade são os russos Baryshnikov e Nureyev.

Os bailados são encenados e apresentados por companhias de balé. O diretor artístico das companhias procura criar um trabalho harmonioso, combinando todos os elementos do balé: dança, música, cenário e figurinos, todos baseados no enredo do espetáculo. É formada uma equipe: coreógrafo, compositor, cenógrafo e figurinista.

Diferentes tipos de balé clássico foram criados em vários países: o estilo americano exige rapidez e energia; o balé britânico é mais apurado; o russo é mais vigoroso; o francês é mais leve e decorativo; o dinamarquês, vivo e alegre.

Os bailarinos viajam por todo mundo e adotam traços de estilos estrangeiros. Por esta razão, o balé vem sendo sempre ampliado e enriquecido.

Atualmente, em todos os países do mundo existem excelentes companhias de balé. Os bailarinos hoje exibem não só uma grande técnica, mas também alto grau de dramaticidade. Os balés também conjugam movimentos clássicos com passos de dança moderna, ampliando as formas de praticar o balé, segundo a mesma autora.

3.2. Balé Moderno

A dança moderna apareceu no início do século XX. Seus precursores procuraram maneiras mais modernas e pessoais de expressar idéias através da dança, se libertando dos princípios rígidos da dança acadêmica, porém ainda utilizando os elementos clássicos como base para seu desenvolvimento (Fig. 3.2).

Entre os pioneiros do movimento estão as americanas Isadora Duncan, Loie Fuller e Ruth St. Denis; o suíço Emile Jacques-Dalcroze; e o húngaro Rudolf Von Laban.

Segundo PORTELLA, a dança moderna era um meio do artista poder expressar seus sentimentos de um modo mais atual. Ela explora as possibilidades motoras do corpo humano, usa o dinamismo, o espaço e o ritmo corporal em movimentos. Os grupos de dança moderna normalmente são fundados pelo coreógrafo e diretor, sendo individualistas, com suas próprias características.

A dança moderna se desenvolveu principalmente nos Estados Unidos, por não ter uma forte tradição clássica, e, na Alemanha, pela particularidade do alemão gostar de manter suas características próprias evitando influências externas. Esse estilo serviu de base para a criação da dança contemporânea.

3.3. Dança Contemporânea

A dança contemporânea é tudo aquilo que se faz hoje dentro dessa arte, não importa o estilo, a procedência, os objetivos e nem a forma. É uma dança que exige elevado nível técnico e que vem crescendo em proporções consideráveis.

O nascimento dessa dança representou a ruptura com os padrões estéticos anteriores, fazendo com que o corpo experimentasse novas formas de movimentação não antes vivenciadas, através da multiplicidade e da interdisciplinariedade das artes. Esse estilo de dança se enquadra não só no cenário da dança brasileira, mas no cenário da dança mundial. Misturando diversos estilos, o mais importante desse tipo de dança é o movimento (Fig. 3.3).

Os coreógrafos contemporâneos se inspiram em qualquer fonte: sua visão pessoal, a literatura e suas observações. Eles misturam técnicas do balé clássico, com os movimentos e a expressividade do balé moderno. Estão sempre criando novas técnicas e essa criação não têm limites. Hoje, na dança contemporânea mistura-se tudo, onde o mais importante é o movimento, como diz o coreógrafo Merce Cunningham: “O movimento é movimento, nada mais importa do que ele próprio”.

As características que compõem obras de dança contemporânea são: estrutura não linear, trabalhos não narrativos, multiplicidade de significados, discursos, temáticas, invenção, referência ao passado, presença da ironia e da paródia, mudanças na configuração do tempo e do espaço, velocidade de criação e informação, uso da tecnologia, descontinuidade, liberdade de criação, nova estrutura de pensamento, sentimento e comportamento artístico e social, entre outras. Os diferentes estilos que surgem na dança contemporânea convivem sem choques e as novas tendências se sucedem com rapidez, de acordo com a autora.

Diante de tantas possibilidades, é difícil criar parâmetros para dizer o que é a dança contemporânea. O movimento seja ele contemporâneo, ou pós-moderno,

sempre será caracterizado como dança e como diz Martha Graham, “A Arte não está aí para explicar algo, e sim para iluminar”.

3.4. Sapateado

O sapateado se originou da fusão cultural entre irlandeses e africanos. Sua primeira manifestação aconteceu na Irlanda, no início da Revolução Industrial. Nos pequenos centros urbanos, operários costumavam usar tamancos, chamados clogs, para isolar a intensa umidade que subia do solo e, como forma de diversão, reuniam-se nas ruas para competições, onde o vencedor seria aquele que conseguisse produzir os sons e ritmos mais variados com o bater das solas no chão de pedra. Esta diversão passou a ser popularmente conhecida como “Lancashire Clog”.

Por volta do século XIX, os tamancos foram substituídos por calçados de couro, os Jigs, por serem mais flexíveis e moedas foram adaptadas ao salto e à biqueira para que o “sapato musical” soasse mais puro. Com o tempo, as moedas foram trocadas por plaquinhas de metal: os “taps”.

Em 1920, surgiu o Sapateado Americano. O desenvolvimento de sua história começou com os negros, mas o auge veio com as grandes produções do cinema entre 1930 e 1950, quando surgiram grandes nomes como Gene Kelly, Fred Astaire, Ginger Rogers e Eleonor Parker.

O estilo adotado nos musicais é mais dançado com o corpo, utilizando técnicas de ballet, os braços e combinações tradicionais (Fig. 3.4). No sapateado do negro americano, as batidas são mais rápidas, o corpo fica mais à vontade, no estilo próprio de cada um. Já o sapateado irlandês é mais rígido, todos dançam da mesma forma, numa coreografia homogênea. Esse estilo não utiliza muito o movimento dos braços, mas caracteriza uma dança leve, pois os bailarinos dançam sempre saltando, valorizando o rápido movimento dos pés.



FIGURA 3.1. Balé clássico
(Fonte: NATIONAL BALLET SCHOOL)



FIGURA 3.2. Balé moderno
(Fonte: CIA. DECORAH COLKER)



FIGURA 3.3. Dança contemporânea
(Fonte: LABAN DANCE)



FIGURA 3.4. Sapateado
(Fonte: BODY WORK)

4. Estudos de Caso

4.1. Laban Dance Centre



FIGURA 4.1.1. Fachada principal
(Fonte: LABAN DANCE)

O Laban Dance Centre, situado em Londres, na Inglaterra, é um dos principais conservatórios de dança contemporânea. As atividades que a Escola realiza, junto com suas instalações fazem de Laban um ambiente dinâmico e inspirador para aprender e trabalhar, levando a educação à comunidade.

A Escola possui um projeto de incentivo à dança, fundado pela fundação Paul Hamlyn, em andamento há dois anos. O projeto é desenvolvido para crianças de 8 anos até jovens de 22 anos, com aulas semanais gratuitas de dança. Outro programa é o Treinamento de Dança Avançada, que é oferecido para jovens talentos, oferecendo oportunidade de profissionalização na dança.

A Escola está sempre estimulando a prática da dança na comunidade através de workshops, atividades, colaborações com a comunidade, cursos e informações. O ensino é intensificado por atividades como: programas de performance, programas de educação comunitária, grande biblioteca e clínica de saúde voltada para a dança.

Além de ser uma Escola destinada à prática da dança, o Laban Dance Centre também abriga eventos externos à Escola, como conferências, lançamentos de produtos, reuniões, apresentações não relacionadas à dança e até festas e recepções.

Considerada a maior e mais bem equipada escola de dança contemporânea da Europa, o Laban Dance Centre oferece diversos diplomas e cursos das diferentes técnicas de dança contemporânea. Também patrocina companhias de dança internacionais, difundindo a dança contemporânea no mundo. Rowan Moore definiu o Laban Dance Centre no jornal London Evening como “um edifício que mostra a idéia de que inteligência, criatividade, imaginação e arte fazem a vida melhor”.

4.1.1. Histórico

O Centro de Dança possui o nome de Rudolf Laban, que foi um importante dançarino, coreógrafo, educador e teórico da dança, criando a teoria geral do movimento da dança moderna. Rudolf Laban nasceu na Áustria, em 1879, e abriu várias “escolas laban” na Europa até sua morte, em 1958.

O Laban Dance Centre, inicialmente, era chamado de Art Movement Studio, localizado em Manchester. Depois, mudou-se para Addlestone devido à necessidade de expansão. Em 1973, Marion North foi nomeado diretor principal da Escola. Um ano depois, Bonnie Bird, se juntou a escola como seu diretor artístico.

Em 1975, o Art Movement Studio foi nomeado Laban Centre for Movement and Dance, localizado em Londres.

Em 1985 foi feita uma parceria com a Universidade da Philadelphia para a introdução do primeiro MA Dance Movement Therapy, oficializado na Inglaterra.

Em 1997 ocorreu uma reforma na Escola, permitindo nova identidade visual e a mudança do nome para Laban Centre London.

Em 1999 foi fundada a MA Scenography Dance e Laban conseguiu capital necessário para a construção do novo prédio, que inaugurou em 2002, com novos cursos de extensão. Em 2003, o edifício ganhou o prêmio “RIBA Building” do ano.

Em 2005 Laban se une ao Trinity College of Music, formando o primeiro conservatório de música e dança do Reino Unido.

Atualmente, o Laban Dance Centre de Londres é o principal difusor de seus fundamentos, utilizados também em vários outros países.

4.1.2. O Edifício

O edifício foi projetado pelos arquitetos suíços Jacques Herzog e Pierre de Meuron e ocupa 7.800 metros quadrados de área. Eles ganharam, em 1997, o concurso internacional para projetar o novo Laban Centre, revitalizando uma área industrial depreciada de Londres.

Nessa época, a cidade encontrava-se aberta para a arquitetura contemporânea, e o projeto foi muito bem aceito, a partir de conceito de “uma máquina para a observação do movimento”. O edifício desperta a curiosidade do público, se revelando aos poucos na paisagem.

Situada ao lado do Lago Deptford, em um antigo subúrbio industrial no sudeste de Londres, a edificação possui grande impacto físico e social no entorno e perfeita conexão com o exterior, integrando-a num contexto urbano e ambiental. Inserido em uma antiga área industrial abandonada, a presença física e as funções do Laban Dance Centre integram a instituição com a comunidade local e atraem interesse de investimentos externos para o local, contribuindo com o crescimento da região.

A Igreja St. Paul’s é um importante ponto de referência do complexo. Os arquitetos tomaram muito cuidado para preservar a área do terreno, considerando o impacto sobre a flora e a fauna, bem como a igreja, uma das igrejas barrocas mais preservadas do país. Um exemplo dessa preocupação é a cobertura que

eles projetaram, chamada de “telhado marrom”, que funciona como um habitat especial para uma das aves mais raras da região.

A idéia do prédio surgiu como uma expressão física da relação que Laban tem com a comunidade local, caracterizando-o como um foco de inspiração, de livre acesso e bem vindo para todos. O edifício é uma “caixa” ao lado do rio, com estrutura heterogênea, forma pura, integrada ao amplo jardim, que funciona como acesso principal, totalmente integrada à paisagem.

O projeto cumpre perfeitamente com as necessidades do programa de uma escola de dança. Todo o programa foi distribuído em apenas pavimento térreo e mais dois pavimentos, favorecendo a integração entre todos os ambientes do edifício.

O artista visual, Michel Craig-Martin, colaborou junto com os arquitetos para projetar a fachada do edifício (Fig. 4.1.1) e também no tratamento plástico do seu interior. O revestimento externo da edificação é um material revolucionário de policarbonato colorido translúcido com grandes aberturas. As cores semitransparentes são verde, turquesa e magenta (Figs. 4.1.2 a 4.1.5). Essa colaboração entre os arquitetos e o designer já havia acontecido anteriormente no projeto da Tate Modern.

Durante o dia, o revestimento translúcido do prédio permite visualizar as atividades regulares da Escola como aulas, ensaios, pesquisa e workshops, através das paredes. À noite, o edifício emite luzes de diferentes cores no lago e em toda a área ao seu redor. Esse trabalho criou uma identidade inconfundível ao prédio.

Os acessos ao edifício são discretos (Figs. 4.1.6 e 4.1.7), como portas de armazéns, mas as janelas são amplas, permitindo a iluminação natural e também a grande visibilidade do exterior. Apenas algumas partes do edifício como o café, o estúdio de pilates e o núcleo de saúde possuem acessos independentes e são abertos ao público durante o dia. As outras partes apenas permitem visitas previamente agendadas, feitas com guias.

No seu interior, o edifício foi estruturado como um centro urbano, com uma série de corredores – as “ruas” -, jardins internos e áreas de convívio que

circundam o auditório principal, o Bonnie Bird Theatre, visto como o “coração” do prédio.

O edifício é organizado em duas grandes “avenidas” paralelas. Uma delas está na entrada principal, com pé direito duplo e de caráter público, pois define um ambiente de acesso e circulação a todos (Figs. 4.1.10 e 4.1.11). A outra “avenida” é de caráter privado, dando acesso aos estúdios de dança e áreas de serviço e se encontra em todos os pavimentos do edifício (Figs. 4.1.12 e 4.1.13). Duas pequenas “ruas” paralelas ligam as duas “avenidas” principais, definindo os eixos de circulação e pontos de encontro. Assim, esses eixos fazem que o edifício funcione como uma “cidade”.

Uma rampa e três largas escadas escuras de concreto contrastam com o interior do edifício e permitem a circulação vertical. O formato em espiral e a imponência das escadas funcionam como pontos de encontro e áreas de convívio. O edifício também possui três espaços amplos de convivência integrados às escadas, com aberturas permitindo a iluminação natural (Figs. 4.1.14 e 4.1.15).

O planejamento do interior procurou promover espaços inspiradores para a dança, refletir a relação entre as diferentes atividades da escola, permitir a integração entre alunos e funcionários e preservar um pouco da “beleza caótica” e informalidade existente na antiga sede de Laban, na Laurie Grove. Assim, luzes e cores foram trabalhadas em todo o espaço, com objetivos funcionais e estéticos. A cor foi usada como orientação para os usuários e para distinguir os diferentes setores do edifício.

As circulações horizontais, chamadas “ruas”, não são longos corredores, mas sim espaços de convivência, com zenitais que permitem a iluminação natural em todo o percurso. No final de cada “rua” existe uma grande janela com vistas interessantes para o exterior.

Um grande diferencial do projeto, é que permite o acesso a todos, inclusive aos portadores de deficiência física como cadeirantes, problemas visuais ou problemas de aprendizado, através da existência de rampas e a setorização através de cores e diferentes texturas.



FIGURAS 4.1.2, 4.1.3, 4.1.4 E 4.1.5. Revestimento: material translúcido
(Fonte: Olli)



FIGURAS 4.1.6 E 4.1.7. Acessos ao prédio
(Fonte: Olli)



FIGURAS 4.1.8 E 4.1.9. Fachadas curvas
(Fonte: Olli)



FIGURAS 4.1.10 E 4.1.11. Circulações e áreas de convivência / escada e rampa
(Fonte: OIII)



FIGURAS 4.1.12 E 4.1.13. Circulações entre os estúdios: fluxos restritos
(Fonte: OIII)



FIGURAS 4.1.14 E 4.1.15. Janelas em todos os corredores: grande visibilidade do entorno e iluminação natural
(Fonte: OIII)

4.1.3. A Escola

O Laban Dance Centre possui estúdios de dança, salas de aulas teóricas, biblioteca, auditório, núcleo de saúde, setor administrativo, salas para eventos externos, salas de reuniões e amplo jardim.

O Foyer da Escola é chamado de “avenida principal” (Fig. 4.1.17), ocupando 570 metros quadrados. Possui uma rampa, adjacente ao Bonnie Bird Theatre e está integrado ao bar. Com pé direito de aproximadamente 5 metros, possui iluminação natural, e é equipado com sistema de ar condicionado. Os eventos realizados no foyer, como recepções, apresentações e buffets, podem abrigar até 450 pessoas.

A parede do foyer possui um desenho de Michael Craig-Martin (Fig. 4.1.16), sendo uma explosão de cores que é vista imediatamente ao entrar no prédio. No foyer, se encontra uma área de convivência, a recepção e o acesso à biblioteca.

A Escola possui 12 estúdios especialmente projetados para a dança profissional (Fig. 4.1.18 a 4.1.21), porém flexíveis para adaptar-se a eventos externos como desfiles de moda, filmagens, sessão de fotos, conferências, reuniões, workshops, exposições, jantares e recepções.

A maioria dos estúdios encontra-se no pavimento superior, já que o térreo abriga as áreas administrativas e pública. Sete estúdios são tradicionalmente equipados, com barras de balé fixas nas paredes e espelhos. Os outros cinco são estúdios especiais para a dança contemporânea, com paredes lisas e, também, mais flexíveis para receber eventos externos. Cada estúdio tem diferentes dimensões, formas e cores.

A utilização de pisos flutuantes, revestidos com madeira é ideal para os bailarinos. Durante os eventos externos, para preservar a sua qualidade, o piso é protegido por carpets.

Amplas janelas permitem que os estúdios recebam iluminação natural durante o dia, e, misturada com as cores do revestimento externo, permitem que cores pastéis em tons de verde, rosa e azul, iluminem o ambiente limpo. À noite,

as luzes dos estúdios iluminam o edifício, que emite movimento e luz ao exterior e permite que os estúdios sejam vistos pelo lado de fora.

Em média, os estúdios possuem aproximadamente 21 metros de largura por 10 metros de profundidade, num total de 210 metros quadrados. O pé direito é de 6 metros e todas as salas são equipadas com aparelhos de ar condicionado e as paredes possuem isolamento acústico.

A Escola possui uma biblioteca que oferece o maior e mais variado acervo do Reino Unido sobre dança e assuntos relacionados, em diferentes formas e línguas, sempre atualizados. O acervo também destaca a história e o desenvolvimento de Rodolf Laban, da instituição Laban e da dança contemporânea, mostrando as influências de Laban na dança e nos bailarinos.

O principal auditório da Escola, o Bonnie Bird Theatre (Fig. 4.1.22), nome do antigo diretor artístico da escola, possui capacidade para 294 pessoas. Com grande destaque em Londres, é o único auditório da cidade especialmente projetado para a dança contemporânea. Além dos espetáculos de dança, abriga conferências, premiações, lançamentos e outros eventos externos.

Ao contrário do revestimento translúcido da Escola, o auditório é uma edificação sólida, vista de fora do prédio à noite, quando as paredes ficam transparentes. Revestido de madeira escura, o elegante auditório está localizado no “coração” do edifício Laban e contrasta com a grande iluminação e uso de cores nos corredores e nos estúdios. Ao lado do auditório, está localizado o Laban Theatre Bar, servindo o público durante os intervalos das apresentações, com capacidade para 40 pessoas.

O palco possui 252 metros quadrados, sendo 18 metros de largura por 14 metros de profundidade e pé direito de 7 metros. Possui grande infra-estrutura de iluminação e som, técnicos responsáveis, gerente de eventos e equipe especializada, sendo um auditório com potencial para qualquer tipo de evento.

A Escola também possui um o um grande estúdio especial, o Studio Theatre (Fig. 4.1.24), adaptado para ensaios, simulando as apresentações em auditórios, equipado com cortinas de black-out, iluminação, equipamento de som, ar condicionado, isolamento acústico e cadeiras para o público. Com capacidade

para 230 pessoas em pé e 100 pessoas sentadas, é um espaço flexível para diversos tipos de apresentações e eventos.

O Teatro para Palestras é menor, com aproximadamente 180 metros quadrados, sendo 15 metros de largura e 12 metros de profundidade e pé direito de 6 metros. Atrás do palco, com acesso direto através de portas, localiza-se um pequeno estúdio que funciona como área de apoio e camarim.

O Lecture Theatre é um auditório menor, com capacidade para 100 pessoas, destinado a conferências de pequeno porte, reuniões e apresentações. É um exemplo clássico de auditório, porém com estilo contemporâneo, projetado inteiramente com madeira. Possui aproximadamente 100 metros quadrados e é equipado com sistema de som, ar condicionado e projetor de vídeo. As janelas, que permitem a iluminação natural, possuem um sistema elétrico que permite o black-out quando necessário o uso de projetores.

A Escola possui um Núcleo de Saúde (Fig. 4.1.23), que acompanha os bailarinos e os serviços oferecidos servem também o público externo. O núcleo se encontra no pavimento térreo, ao lado do Laban Café, com vista para o lago. A clínica contém três salas de tratamento de fisioterapia e massagem, um laboratório de ciência da dança e um dos maiores estúdios de pilates do Reino Unido.

O núcleo possui médicos altamente especializados em saúde do esporte e da dança, desenvolvendo programas individuais de tratamento. Os professores de pilates trabalham em colaboração com os médicos, através de estratégias de tratamentos para prevenção.

A Escola possui três pequenas salas para reuniões e seminários. Uma delas é a “Glass Meeting and Conference Room”, que é uma sala com paredes de vidro ao lado do café, com capacidade para 35 pessoas. As outras duas salas são menores, com capacidade para 10 pessoas.

A Escola possui um anfiteatro aberto (Fig. 4.1.26), bem localizado no jardim, com capacidade para 200 pessoas sentadas, projetado por Vogt Architects. Em uma área de aproximadamente 600 metros quadrados, além das apresentações, o anfiteatro abriga eventos externos como festas, jantares,

cerimônias de premiação, lançamentos e recepções. O revestimento de policarbonato da fachada do edifício permite a projeção de imagens digitais durante os eventos.



FIGURAS 4.1.16 E 4.1.17. Foyer
(Fonte: Olll)



FIGURAS 4.1.18, 4.1.19, 4.1.20 E 4.1.21. Estúdios de dança
(Fonte: LABAN DANCE)



FIGURA 4.1.22. Bonnie Bird Theatre
(Fonte: LABAN DANCE)



FIGURA 4.1.23. Núcleo de Saúde
(Fonte: LABAN DANCE)



FIGURA 4.1.24. Studio Theatre
(Fonte: LABAN DANCE)



FIGURA 4.1.25. Espaço interno
(Fonte: LABAN DANCE)



FIGURA 4.1.26. Auditório externo
(Fonte: OIII)



FIGURA 4.1.27. Acesso principal
(Fonte: OIII)

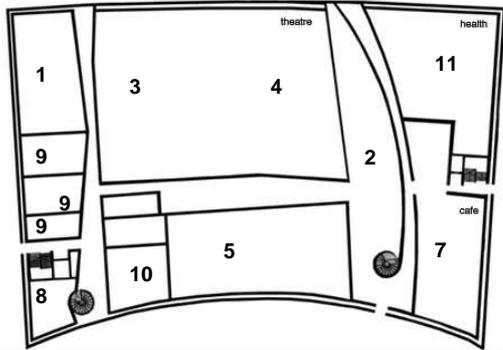


FIGURA 4.1.28. Planta pavimento térreo
(Fonte: LABAN DANCE)

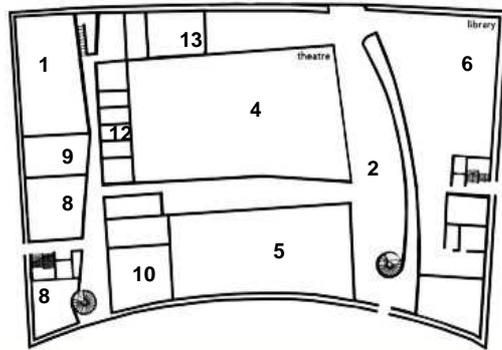


FIGURA 4.1.29. Planta segundo pavimento
(Fonte: LABAN DANCE)

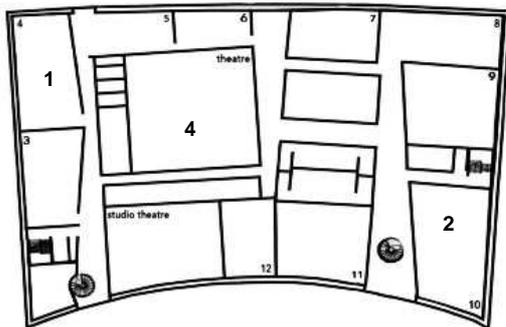


FIGURA 4.1.30. Planta terceiro pavimento
(Fonte: LABAN DANCE)

- 1- Estúdio de dança
- 2- Circulação
- 3- Palco
- 4- Auditório
- 5- Estúdio de Ensaios
- 6- Biblioteca
- 7- Café
- 8- Escritório
- 9- Workshop
- 10- Auditório de palestras
- 11- Núcleo de Saúde
- 12- Sala dos professores
- 13- Bar

4.1.4. Considerações Finais

A análise física e funcional do Laban Dance Centre mostra que a instituição cumpre perfeitamente com o programa de uma Escola de Dança. A maneira como a edificação foi setorizada, a distribuição de espaços e fluxos, bem como o dimensionamento dos espaços devem servir como base para a elaboração de projeto de instituições com o mesmo objetivo.

O Laban Dance Centre possui uma grande preocupação em estimular a prática da dança na sociedade. Isso é percebido através da existência de um auditório com excelente estrutura, grande biblioteca, clínica de saúde, e auditório externo, todos abertos ao público. Assim, o projeto da Escola respeitou não só os bailarinos, mas também os moradores da região, integrando-se ao entorno e à comunidade. O Centro de Dança foi inserido em uma área industrial abandonada, o que também contribuiu com a revitalização e a valorização da região.

Vários aspectos da Escola servem de exemplo, como a grande utilização da iluminação natural, a integração entre os ambientes e a grande quantidade de áreas de convivência. A distinção entre os fluxos público e privado é muito importante devido ao caráter da instituição, que possui grande quantidade de áreas abertas ao público. Assim, o público externo não circula pelas áreas restritas aos bailarinos. A existência de rampas de acesso para deficientes físicos também é um ponto importante no projeto, característica da instituição de permitir o acesso a todos.

Os estúdios de dança podem ser considerados ideais. Com distinção entre estúdios de dança clássica e contemporânea, a análise dos mesmos permite entender perfeitamente as necessidades dos bailarinos de acordo com as diferentes tipologias de dança. Os estúdios possuem piso flutuante de madeira, isolamento acústico e pé direito duplo. A criação de um estúdio adaptado para ensaios também é fundamental para uma Escola de Dança.

4.2. Canada's National Ballet School



FIGURA 4.2.1. Fachada principal da Escola
(Fonte: KPMB ARCHITECTS)

A National Ballet School (NBS) é uma das mais reconhecidas instituições de balé do mundo, junto com a Royal Ballet School, em Londres, a School of American Ballet, em Nova York e a Paris Opera Ballet School. A NBS é a única instituição na América do Norte que oferece um programa de dança profissional integral, educação com avançado nível acadêmico e residência para os bailarinos.

Os programas educacionais e de treinamento permitem que bailarinos se tornem indivíduos criativos e seguros para seguir qualquer carreira, destacando igual importância do desenvolvimento do corpo e da mente. Aproximadamente 700 alunos participam dos programas realizados pela NBS, toda a semana.

A concorrência para entrar para a Canada's National Ballet School, localizada na cidade de Toronto, é grande, sendo 1000 candidatos para as 50 novas vagas oferecidas a cada ano. Os alunos são de todas as partes do Canadá e os que não são da cidade, moram nas acomodações oferecidas pela Escola.

4.2.1. Histórico

A Canada's National Ballet School criou o Projeto Grand Jeté Stage 1, para garantir a evolução dos padrões da instituição e seus programas baseados na arte. O projeto foi realizado pelo arquiteto Bruce Kuwabara e sua companhia, Kuwabara Payne McKeena Blumberg Architects e inaugurado em 2005, no Jarvis Street Campus, em Toronto, Canadá.

O projeto do Campus da NBS está voltado para a Jarvis Street, uma das principais vias arteriais da cidade. O campus une a edificação nova à antiga, a Northfield House, ligando-as através de pontes (Figs. 4.2.4 e 4.2.5).

A Northfield House, construída em 1865, fazia parte de uma rua com casas e prédio antigos. A construção foi adquirida pela Canadian Broadcasting Corporation (CBC). Um acordo entre a CBC e a cidade de Toronto permitiu que a NBS adquirisse metade do terreno da Northfield House para construir a Escola, unindo interesses público e privados e beneficiando culturalmente a cidade.

4.2.2. O Edifício

A nova construção da NBS abriga o Célia Franca Training Centre, em um campus vertical, o Jarvis Street Campus, com três estruturas transparentes elevadas organizadas em uma composição assimétrica ao redor de uma construção antiga, a Northfield House (Fig. 4.2.1).

O Jarvis Street Campus participa da intensificação e da revitalização do contexto urbano e mostra o equilíbrio da tradição e inovação da arte do balé, destacando a união da arquitetura antiga com a contemporânea. O Célia Franca Training Centre não causou impacto no entorno, atuando como o cenário para o patrimônio histórico existente.

A Northfield House foi restaurada e adaptada para abrigar a parte administrativa da NBS. A Escola de dança está dividida em três volumes de alturas diferentes: uma torre de seis pavimentos, um edifício de cinco pavimentos e um pavilhão de quatro pavimentos, todos com terraços nas coberturas, que são as áreas de convívio de alunos e de funcionários.

Os pavimentos do prédio estão organizados em uma série de plataformas fixas horizontais fechadas com vidro do piso ao teto, permitindo que os ensaios sejam vistos pelo lado externo do edifício (Fig. 4.2.6). Assim, as plataformas funcionam como palcos para a cidade e a cidade funciona como um cenário para os bailarinos. Mesmo que o campus tenha seu próprio auditório, nesse projeto, a apresentação da arte é muito mais ampla, sendo feita para a cidade, em um prédio que funciona como o próprio palco.

A área livre entre a Northfield House e o Célia Franca Centre foi coberto para criar o “coração” da Escola, a Town Square. É uma estrutura com pé direito triplo e paredes antigas de alvenaria, da Northfield House. Os alunos, nos intervalos dos ensaios, ocupam esse espaço descontraído, que possui café, lareira, tela de projeção, biblioteca, sala de estudos, sala de jantar e um lounge. A Town Square mostra a filosofia que NBS possui sobre o desenvolvimento do bailarino como pessoa, em seu corpo, mente e alma.

O Novo Campus para a Canada's National Ballet School une elementos históricos à nova edificação, pois a construção de um prédio egocêntrico e isolado da edificação existente seria inconcebível. Assim, os arquitetos integraram o edifício antigo às novas intervenções, destacando o patrimônio histórico e concedendo expressivo dinamismo à nova construção.



FIGURAS 4.2.2 E 4.2.3. Fachada: integração do novo com o antigo
(Fonte: ARCHRECORD)



FIGURAS 4.2.4 E 4.2.5. Pontes de ligação entre os edifícios
(Fonte: KPMB ARCHITECTS)



FIGURA 4.2.6. Estúdios de dança funcionam como um “palco” para a cidade
(Fonte: KPMB ARCHITECTS)

4.2.3. A Escola

A Escola possui 12 estúdios de dança (Figs. 4.2.12 e 4.2.13), sendo 8 deles grandes, 3 menores e 1 com o tamanho do palco de um auditório, exclusivo para ensaios. Possui também 8 salas de aulas teóricas, laboratórios com computadores e estúdios de fotografia, estúdio de arte e salas de música. Os vestiários são divididos por sexo e idade.

Em uma entrevista concedida à *Architectural Digest*, o arquiteto responsável pelo projeto, Bruce Kuwabara e o arquiteto Paul Raff comentaram sobre alguns aspectos importantes do edifício bem como o impacto do mesmo causado na cidade de Toronto.

Paul Raff define a Escola de balé como um extraordinário prédio de vidro com uma seqüência transparente de espaços que não só mudou a vida da instituição de balé, mas afetou toda a vizinhança.

A Escola possui diferenciais como as aberturas internas com vidro, que permitem a visualização das aulas de dança (Fig. 4.2.11) e detalhes como a barra de exercícios que possui design exclusivo, diferente de todas as barras de balé e especiais para evitar lesões (Fig. 4.2.14).

Segundo o arquiteto Bruce Kuwabara, para realizar o projeto, eles analisaram várias escolas de balé. Nesses estudos, notaram que em muitas delas as barras de ensaio utilizadas pelas bailarinas eram perigosas, podendo causar lesões. Eles desenharam um novo modelo de barra, de madeira, arredondada, com um elegante suporte metálico, ideal para a realização de qualquer movimento. O desenho da barra foi estudado levando em consideração que o bailarino não se apóia nela, mas a utiliza apenas como apoio temporário para os exercícios.

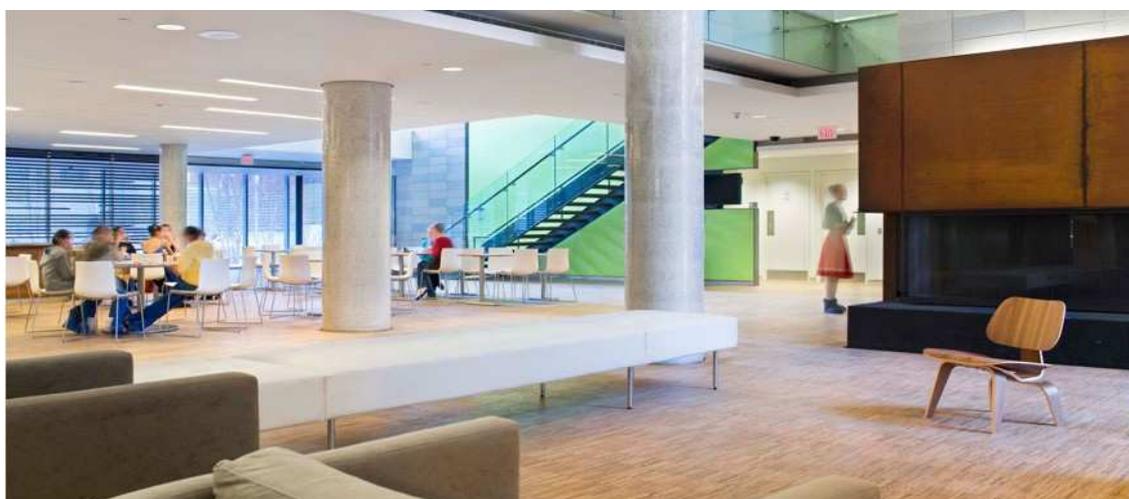
Os estúdios de dança possuem a fachada voltada para a rua totalmente revestida de vidro transparente, possibilitando a total visibilidade dos bailarinos pelas pessoas que se encontram fora do edifício e, principalmente nos apartamentos dos prédios ao redor. Foi questionado se os bailarinos não se incomodavam com a falta de privacidade durante as aulas e os ensaios, mas isso

não acontece, pois eles estão acostumados a serem vistos dançando sempre no palco, e isso faz parte da sua vida profissional. Para o público externo, os estúdios de dança são como vitrines, como se os bailarinos estivessem sempre no palco, revelando a vida do prédio para a cidade.

A arquitetura da escola foi concebida como parte de um grande projeto urbano. O grupo fez com que os prédios da Escola se integrassem com o entorno, em harmonia com os prédios existentes, mostrando os diferentes estilos: o novo e o velho. Nesse contexto, entra o excelente trabalho de preservação e restauração realizado pelos arquitetos. Foi criado um projeto que resultou em diferentes tipologias, com edifícios altos e baixos, estreitos e largos, que permitem a circulação pelo terreno, integrando o bairro com a Escola e também com a cidade.

Envolvendo grande força física e também leveza, dançar balé é fazer com que os movimentos difíceis pareçam fáceis. Assim, o projeto do prédio como caixas de vidro, mostram essa leveza, esse espírito elegante do balé. (CATHERINE SLESSOR, *The Architectural Review*, 2007).

Um feliz casamento da arquitetura do século XIX com o século XXI e perfeito acordo entre os interesses públicos e privados, a NBS é um excelente exemplo de urbanismo e um modelo para o futuro. (KATHERINE ASHENBURG, *Toronto Life*, 2005).



FIGURAS 4.2.7, 4.2.8, 4.2.9 E 4.2.10. Espaços de convivência e circulações verticais
(Fonte: KPMB ARCHITECTS)

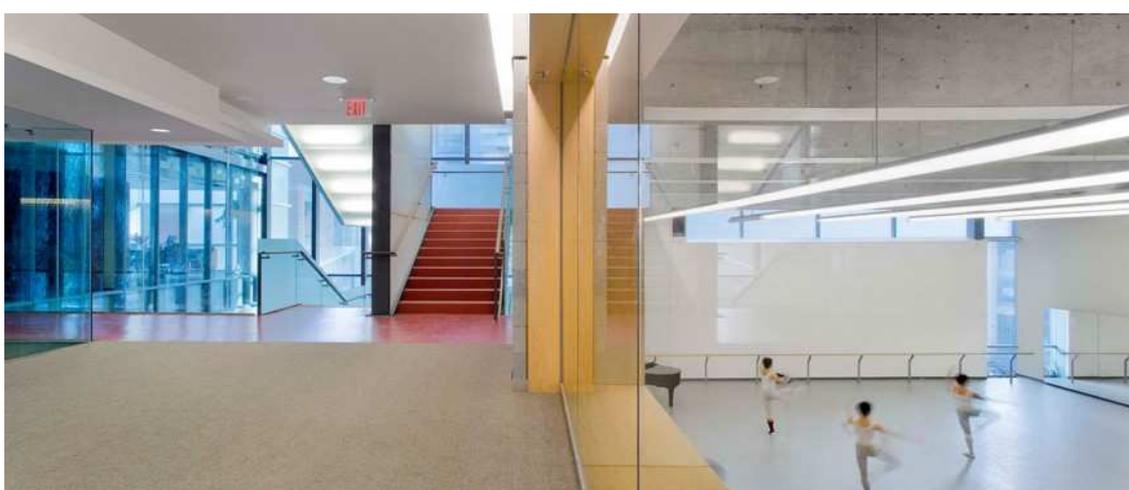


FIGURA 4.2.11. Estúdios de dança com pé direito duplo e circulações nos pavimentos intermediários vedadas com vidro, permitindo visibilidade aos estúdios de dança
(Fonte: KPMB ARCHITECTS)



FIGURAS 4.2.12 E 4.2.13. Estúdios de dança
(Fonte: KPMB ARCHITECTS)



FIGURA 4.2.14. Estúdios de dança: integração com a cidade / design das barras de exercícios
(Fonte: KPMB ARCHITECTS)



FIGURA 4.2.15. Terraço: área de convivência
(Fonte: KPMB ARCHITECTS)

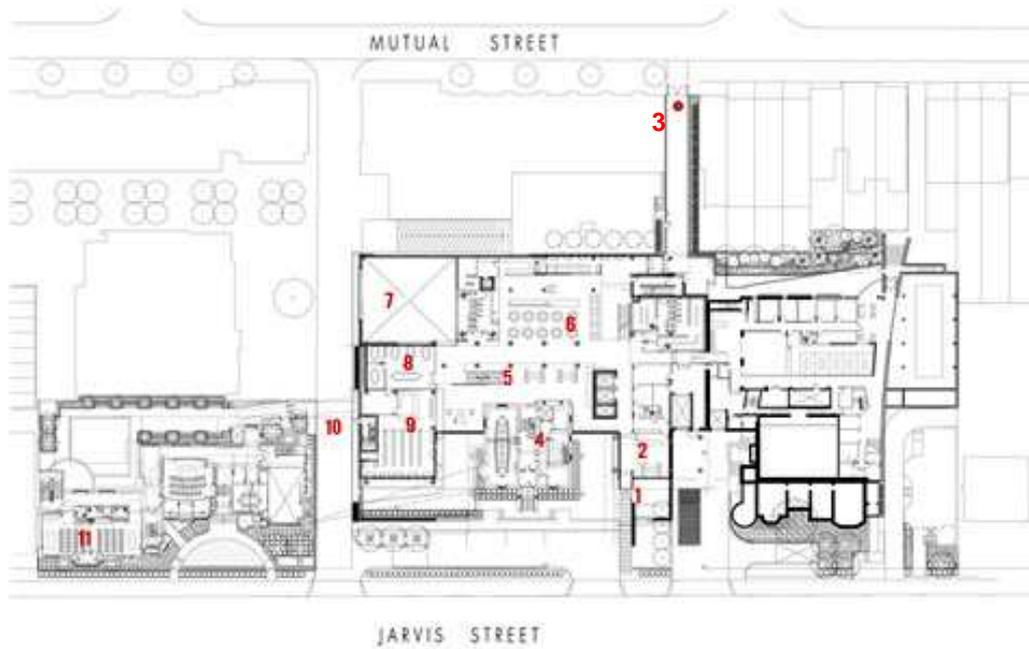


FIGURA 4.2.16. Planta pavimento térreo
(Fonte: KPMB ARCHITECTS)

- | | | |
|--------------------------------|------------------------|----------------------|
| 1- acesso principal ao público | 5- área de convivência | 9-centro de pesquisa |
| 2- recepção | 6 – café | 10- ponte elevada |
| 3- acesso aos estudantes | 7 – estúdio de dança | 11- salas de aula |
| 4- secretária | 8- sala de estudos | |

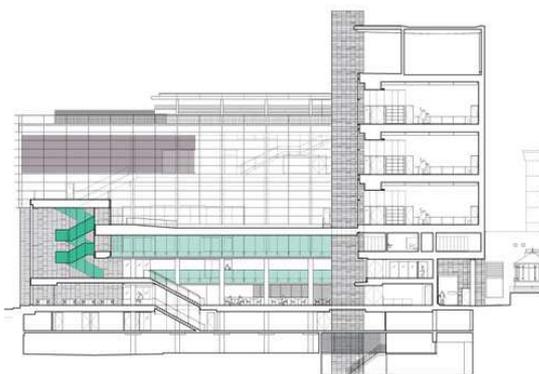


FIGURA 4.2.17. Corte
(Fonte: KPMB ARCHITECTS)

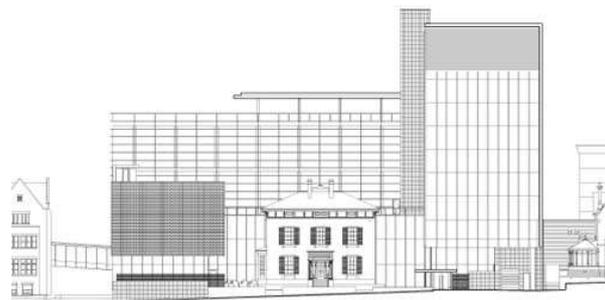


FIGURA 4.2.18. Elevação frontal
(Fonte: KPMB ARCHITECTS)

4.2.4. Considerações Finais

Através da análise realizada sobre a Canada's National Ballet School, é possível entender o que é necessário para que uma Escola de Dança possa se tornar uma instituição reconhecida no mundo todo. Além do elevado nível acadêmico e qualidade de ensino, a construção de um novo prédio para a CNBS permitiu uma estrutura capaz de abrigar da melhor maneira possível todas as exigências de uma Escola de Dança.

O projeto permitiu a integração da Escola com o bairro e também com a cidade. Isso também pode ser percebido através do fechamento de vidro dos estúdios de dança, que permite que eles funcionem como palco para a cidade, e a mesma como cenário para os bailarinos.

Uma grande preocupação da Escola são os bailarinos. A instituição possui uma grande área livre no terreno, que permite a circulação e convivência entre os usuários do prédio e também terraços nas coberturas.

Destacando o patrimônio histórico e com uma perfeita integração com o entorno, a Escola beneficia culturalmente e revitaliza a cidade. Assim, o equilíbrio conseguido na arquitetura mostra a união entre tradição e inovação na dança.

Outro aspecto importante a ser considerado é a setorização do programa cumprido. Através da diferenciação de volumes, a Escola abriga áreas administrativas, de ensino, de serviços e de lazer, permitindo também o fluxo ideal.

4.3. Centro de Movimento Deborah Colker



FIGURA 4.3.1. Fachada da Escola
(Fonte: ARCOWEB)

4.3.1. Histórico

Como diretora de movimento, a coreógrafa Deborah Colker trabalhou com os principais diretores e atores do Brasil. Em 1994, chegou o momento de fundar a Companhia de Dança Deborah Colker, quando recebeu o convite para participar do Carlton Dance Festival,

O Centro de Dança Deborah Colker foi projetado em uma edificação existente, um sobrado oitocentista de estilo eclético, que já abrigou a residência do pintor Victor Meireles, situado no bairro da Glória, na cidade do Rio de Janeiro (Fig. 4.3.1). Para a escolha adequada do local a ser projetado o Centro de Dança, foram necessários quatro anos de pesquisa na área central da cidade.

O sobrado, que se encontrava em ruínas, foi restaurado para abrigar a nova sede da companhia de dança de Deborah Colker. Os arquitetos responsáveis pelo projeto, do escritório Archi 5 Arquitetos Associados, conciliaram a antiga edificação ao novo uso, adequando-a à todas as demandas do programa e às solicitações da bailarina e coreógrafa Deborah Colker.

Após onze meses de intensa reforma, o sobrado se transformou em um moderno e amplo edifício. A revitalização da edificação, de aproximadamente 1400 metros quadrados, foi uma contribuição para a preservação do patrimônio carioca.

A reforma foi uma grande ação em prol da cidade e foram materializadas as propostas de ensino e criação de Deborah Colker. Com a criação da Escola, foi possível a realização do desejo da coreógrafa de colocar no mercado profissionais que pudessem se beneficiar das informações trocadas no centro.

4.3.2. O Edifício

Na realização do projeto, foram valorizadas a fácil acessibilidade, a preservação arquitetônica e a revitalização cultural do núcleo histórico da cidade. Para Bruno Fernandes, um dos arquitetos responsáveis pelo projeto, “o projeto simboliza a relação entre passado e presente, característica de toda criação artística”.

A fachada da edificação possui aproximadamente oito metros de largura (Fig. 4.3.2) e delimita um amplo terreno em forma de “L”, que se abre nos fundos. Os espaços internos são ampliados cada vez mais para o interior do edifício.

Foram preservados os elementos de identidade do imóvel, que eram as paredes externas e a divisória central do sobrado, executadas com tijolos maciços sobre embasamento de pedra. As peças do telhado, os caixilhos frontais de madeira e as lajes dos dois pavimentos superiores foram completamente recuperados.

O projeto recriou completamente o interior da edificação com a nova setorização do projeto. Foram criadas aberturas nas lajes, com a utilização de pé-direito duplo em áreas como o hall de entrada e as salas (Fig. 4.3.3). Também foram feitas aberturas nas paredes, como as janelas das salas de dança e as novas aberturas na parede central do sobrado. Esses elementos permitiram a integração entre os ambientes de recepção, das áreas de convivência e das salas de aula.

Foi realizado um trabalho de integração entre elementos antigos e novos “convivendo” em um mesmo espaço. As paredes de tijolo aparente e a cobertura de duas águas, elementos da antiga edificação restaurada, interagem com os novos materiais utilizados.

O bloco frontal da Escola abriga as salas de dança e nos fundos do lote foi construído um galpão com cobertura metálica (Fig. 4.3.4), que abriga um espaço para os ensaios de dança. Devido ao uso, o galpão possui pé-direito de oito metros e sheds transversais foram previstos para a cobertura, para permitir iluminação e ventilação natural.

Foi criada uma escada metálica (Fig. 4.3.5), iluminada por uma zenital e protegida por anteparos laterais, que substituiu as antigas escadas de madeira, dispostas anteriormente na entrada da edificação. Os anteparos são painéis de vidro transparente com imagens da coreógrafa em movimento.

Devido à sofisticação da cenografia dos espetáculos da coreógrafa, para o centro de dança ser capaz de abrigar os ensaios, foi necessário prever carregamentos de aproximadamente uma tonelada em todos os pontos das vigas de sustentação do telhado. Essa demanda orientou o dimensionamento das vigas com 1,5 metro de altura, que também foram utilizadas como elementos de ventilação e iluminação naturais.

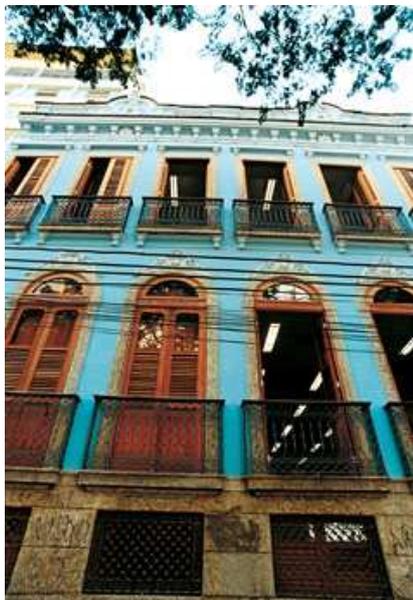


FIGURA 4.3.2. Fachada preservada
(Fonte: ARCOWEB)



FIGURA 4.3.3. Hall: elementos preservados e pé direito duplo
(Fonte: ARCOWEB)



FIGURA 4.3.4. Galpão: construção nova (cobertura metálica e sheds)
(Fonte: ARCOWEB)



FIGURA 4.3.5. Escada metálica com anteparo adesivado
(Fonte: ARCOWEB)

4.3.3. A Escola

“A Escola prioriza o ato de pensar no movimento, experimentar, disciplinar, conscientizar, respirar e sensibilizar o corpo que pensa, muda, sente e dança, através de diversas técnicas de movimento ensinadas nas aulas de dança” (DEBORAH COLKER, 2000). Funcionando como um centro de encontro de pessoas que se relacionam com a dança através da arte, saúde e lazer, a Escola permite o intercâmbio de professores, alunos e coreógrafos e amplia as trocas com instituições nacionais e estrangeiras.

O Centro de Dança Deborah Colker fornece cursos regulares de balé clássico, contemporâneo, hip hop, jazz, house dance, pilates, sapateado, alongamento e yoga. Também possui cursos complementares como teatro, música, artes plásticas, filosofia, fotografia, anatomia e história da dança.

Além dos cursos regulares, a Escola realiza atividades como workshops, palestras, debates, exposições, além de pequenas apresentações de dança. Com isso, a Escola é capaz de oferecer um diálogo permanente entre diferentes vertentes artísticas. "Esta escola precisa das práticas, experimentações e dos delírios da companhia, assim como a companhia ganha muito convivendo com outros profissionais. Misturas são sempre aprendizado, sempre uma possibilidade de mudança", analisa a coreógrafa.

No pavimento térreo estão localizados o hall, a recepção (Fig. 4.3.6), a secretaria, a sala de figurinos, a sala de cenotécnica, a diretoria, a área de estar e convivência e o galpão de ensaios. No segundo pavimento encontram-se dois estúdios de dança (Fig. 4.3.8 e 4.3.9) e as áreas técnicas. A área administrativa, mais um estúdio de dança (Fig. 4.3.7) e o depósito se encontram no terceiro pavimento.

Não existe uma clara separação entre as áreas do prédio e as circulações são as mesmas para todos os usuários. Isso se deve ao fato da adaptação da antiga edificação ao novo uso. A Escola também carece de salas de aulas teóricas sobre a dança.

Foram projetadas também áreas para biblioteca, videoteca, café e espaços comuns a Companhia, no pavimento térreo, para atender aos usuários da Escola.



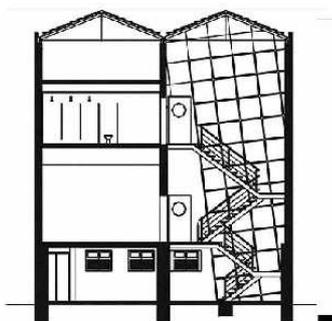
FIGURA 4.3.6. Recepção
(Fonte: ARCOWEB)



FIGURA 4.3.7. Estúdio de dança: pele de vidro
(Fonte: ARCOWEB)



FIGURAS 4.3.8 E 4.3.9. Estúdios de dança com elementos preservados: esquadrias e paredes de tijolos
(Fonte: ARCOWEB)



FIGURAS 4.3.10 E 4.3.11. Cortes
(Fonte: ARCOWEB)

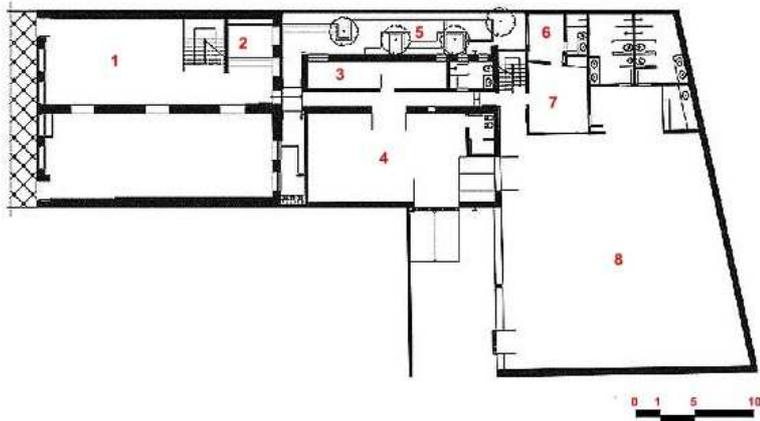


FIGURA 4.3.12. Planta pavimento térreo (Fonte: ARCOWEB)
 1. Hall 2. Secretaria 3. Sala de Figurinos 4. Cenotécnica 5. Área livre
 6. Diretoria 7. Estar / convivência 8. Galpão de ensaios

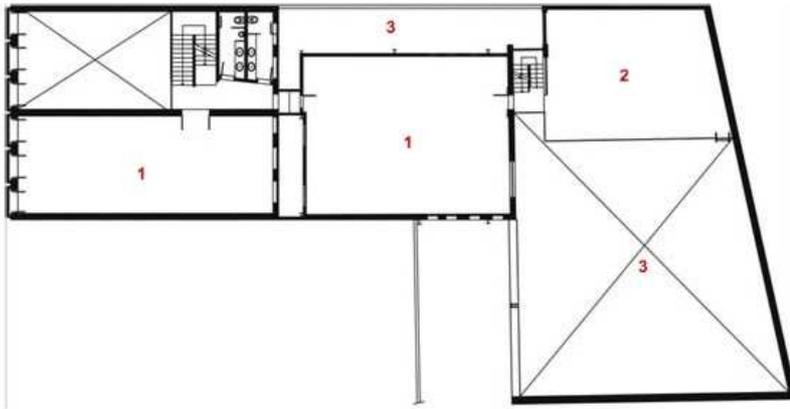


FIGURA 4.3.13. Planta segundo pavimento (Fonte: ARCOWEB)
 1. Estúdio de dança 2. Aquecimento 3. Vazio

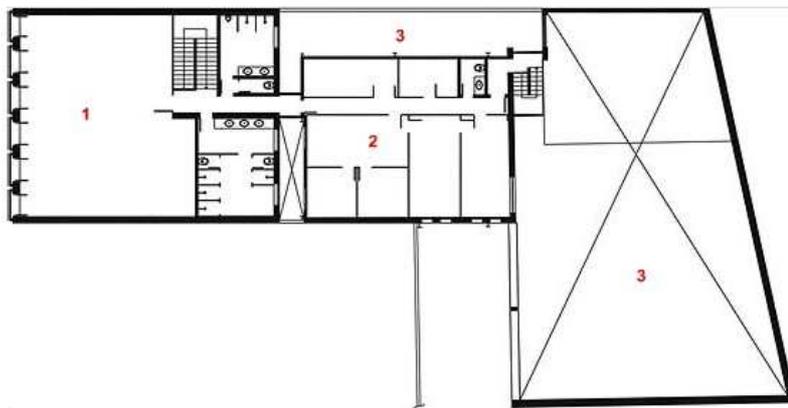


FIGURA 4.3.14. Planta terceiro pavimento (Fonte: ARCOWEB)
 1. Estúdios de dança 2. Administração / depósito 3. Vazio

4.3.4. Considerações Finais

A análise do Centro de Dança Deborah Colker permite perceber que a revitalização do patrimônio histórico, que preservou os elementos de identidade da edificação, chegou ao resultado desejado: uma Escola de Dança que cumpre com o programa proposto e capaz de difundir a dança na sociedade. As alterações internas no prédio permitiram que o antigo prédio se adequasse à nova setorização.

A Escola possui vários aspectos importantes, como espaços internos amplos, iluminação natural nos estúdios e também a grande integração entre os ambientes, realizada através de aberturas nas lajes e paredes existentes. A construção de um galpão nos fundos do terreno, destinado aos ensaios, aconteceu devido à necessidade do programa e a utilização de sheds permitiu a iluminação e a ventilação natural.

Devido à adaptação da edificação existente, a Escola não pode ser ampliada. Por esse mesmo motivo a setorização não é bem definida, com estúdios de dança e setor administrativo espalhados pelo prédio e também sem uma clara distinção de fluxos. Outro ponto negativo é a inexistência de salas de aulas teóricas e de um auditório próprio.

4.4. Escola do Teatro Bolshoi no Brasil



FIGURA 4.4.1. Fachada da Escola
(Fonte: ETBB, 2007)

A Escola de dança do Teatro Bolshoi, situada em Joinville, é um instituto sem fins lucrativos, mantido por empresas e pessoas que investem na transformação do país, por intermédio da qualificação cultural. A Escola tem a missão de formar artistas-cidadãos, promovendo e difundindo a arte e a educação.

Aliando cultura e ação social, 96% dos alunos são bolsistas que recebem gratuidade no ensino e todas as condições necessárias para o desenvolvimento do seu talento como ensino, material didático, orientação pedagógica, exames laboratoriais e oftalmológicos, assistência médica, fisioterápica, nutricional e odontológica, transporte, uniforme e alimentação. Em sua maioria, são estudantes da rede pública, filhos de famílias simples, que estão construindo na Escola uma nova escalada para a vida. Portanto, o objetivo da Escola é a democratização da dança e fazer com que ela se torne acessível para as camadas carentes da sociedade.

Para ingressar no Bolshoi, os pré-requisitos dos candidatos são chamados de conjunto de dados profissionais, como: biotipo, coordenação motora, flexibilidade, amplitude articular e projeção cênica. A idade máxima permitida é de 20 anos.

A procura pela Escola não é mais, em sua maioria, por mulheres. Segundo a coordenadora do núcleo de saúde da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil e da seleção de bailarinos para a instituição, Sylvana Albuquerque, “a quantidade de candidatos masculinos que se inscrevem para a seleção cresceu consideravelmente e há pouca diferença entre o número de homens e mulheres”.

A Escola é mantida por patrocinadores privados que investem buscando o desenvolvimento de educação, arte e cultura no Brasil e suas ações são muitas vezes viabilizadas através do uso de incentivos fiscais das leis. O trabalho realizado na Escola é conferido nas apresentações semanais abertas ao público e nas apresentações por todo o Brasil e também no exterior, enfatizando o intercâmbio cultural e permitindo o acesso à arte por todos.

Após se formarem, alguns bailarinos são contratados pela escola e passam a fazer parte da Cia Jovem ETBB, passando a ser remunerados e assim, os bailarinos se tornam funcionários legais da Escola. A criação da Cia Jovem é o início da vida profissional dos bailarinos.

4.4.1. Histórico

A Escola foi fundada no dia 15 de março de 2000, em Joinville, no estado de Santa Catarina, trazendo reconhecimento mundial a todos os brasileiros. É a única extensão da Escola Coreográfica de Moscou, com apresentações no Teatro Bolshoi, fora da Rússia. A Escola é reconhecida pelo MEC, formando artistas habilitados para a dança, unindo a técnica do método russo com a flexibilidade brasileira, num ambiente artístico amplo e pluralista, aberto aos intercâmbios e à diversidade que o Brasil possui.

De acordo com Adriana Reis, em entrevista realizada durante visita ao local, três motivos impulsionaram a escolha da cidade de Joinville para a realização da filial do Balé do Teatro Bolshoi da Rússia. O primeiro motivo foi o sonho do bailarino e diretor do Teatro Bolshoi na Rússia, Aleksander Bogatiriev,

em realizar uma filial da escola em algum país fora da Rússia. O segundo foi a grande vontade do prefeito da época, Luís Henrique da Silveira, em implantar a filial na cidade. O terceiro motivo foi o Festival de Dança de Joinville, que acontece anualmente no Centreventos e reúne bailarinos e público do mundo inteiro para competir, se apresentar e apreciar a dança.

O balé russo se apresentou no Festival em 1996 e considerou o local ideal. Assim, através da coreógrafa Jô Braska Negrão e do empresário João Prestes, que possuíam contatos com profissionais do Bolshoi, na Rússia, o acordo foi fechado em 1999.

A Escola passou a ser vista como propulsora de desenvolvimento econômico e social para a cidade de Joinville, difundindo a arte da dança através da manutenção de uma metodologia russa respeitada mundialmente. Os investimentos permitem que a educação que os alunos da Escola recebem reflita na maneira como eles levam a sério as aulas, se relacionam entre si e com os funcionários da Escola, e também em como lidam com as situações de sua vida pessoal.

O método de ensino utilizado pela escola é o Método Vaganova, método utilizado na Rússia pela professora Agripina Vaganova. Os seus princípios encontram-se no livro “Os Fundamentos da Dança Clássica” e ela baseia seu método não apenas na concepção artística do balé clássico, mas também na forma de ensinar e de preparar artistas para a dança.

A área ocupada pela escola foi doada pelo Centreventos Cau Hansen, de Joinville (Fig. 4.4.1). Essa área era, anteriormente, a parte administrativa do Centreventos e o projeto foi adaptado para abrigar as instalações da Escola. As obras para a adequação do espaço para as novas instalações foram iniciadas em 10 de dezembro de 1999 e a inauguração da Escola aconteceu em 15 de março de 2000.

O Festival de Dança de Joinville, que acontece anualmente no Centreventos Cau Hansen, destaca todo ano bailarinos profissionais e amadores de todas as partes do mundo. O evento promove seminários de dança e cursos com diversos temas sobre a modalidade.

4.4.2. O Edifício

A Escola do Teatro Bolshoi está localizada em uma importante avenida da cidade, a Avenida Beira Rio, fazendo parte do complexo do Centreventos Cau Hansen, que possui caráter monumental. A Escola possui acesso independente, por uma rua lateral à avenida, mas o estacionamento é o mesmo do Centreventos, nos fundos do terreno.

Em uma área de aproximadamente 7 mil metros quadrados, a Escola abriga estúdios de dança, estúdios de música, salas de aulas teóricas, setor administrativo, setor de imprensa, vestiários, cantina, biblioteca, sala de informática, sala de ginástica, núcleo de saúde, mini auditório, ateliês de figurinos, salas de vídeo e áreas de apoio.

O Centreventos possui 25 mil metros quadrados de área construída e é destinado às atividades relacionadas ao esporte e à cultura. Junto ao complexo, está o Teatro Juarez Machado, com capacidade para 500 pessoas, utilizado para as apresentações da Escola do Teatro Bolshoi (Fig. 4.4.2).

Durante o Festival de Dança de Joinville, as competições são realizadas no Teatro Juarez Machado e a parte térrea do complexo é utilizada para feiras e comércio relacionado ao balé e também alimentação.



FIGURA 4.4.2. Rampa de acesso ao auditório do Centreventos
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – abril/08)



FIGURA 4.4.3. Fachada fundos da Escola
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – abril/08)

4.4.3. A Escola

De acordo com Adriana Reis, a Escola é formada, atualmente, por 250 alunos, sendo 96% deles bolsistas, separadas por sexo, idade e desenvolvimento técnico. A equipe possui 30 professores, sendo que 8 destes e o diretor são russos. Caso os alunos sejam reprovados, eles não podem mais frequentar a Escola, pois a disciplina do Balé Bolshoi é muito rígida.

Parte dos alunos que vem de outras cidades moram nas duas casas sociais cedidas para a instituição e recebem gratuitamente transporte coletivo para ir e voltar à Escola. Esse sistema foi muito bem implantado, tendo em vista que a maioria dos bailarinos não mora na cidade de Joinville. Porém, é um dos objetivos da Escola a criação de um edifício junto à mesma, que abrigue os bailarinos.

O acesso ao prédio acontece por um hall de exposições (Fig. 4.4.6), com documentos e imagens que mostram a história do Bolshoi, bem como a maquete do projeto da sede própria da Escola, a ser construída, uniformes em exposição e uma área de estar. A recepção está localizada no mesmo espaço, ligada à sala do departamento administrativo-financeiro e à secretaria (Figs. 4.4.8 e 4.4.9).

Catracas restringem o acesso somente a funcionários, alunos e visitantes com horário para visita previamente agendado (Fig. 4.4.6). Um espaço cultural funciona como um espaço Intermediário, entre o hall e os estúdios de dança, abrigando fotos, figurinos, e também uma sala de vídeo (Fig. 4.4.10). Através desse espaço acontece o acesso à cantina (Fig. 4.4.12), com área externa coberta (Fig. 4.4.13), onde são realizadas as refeições e lazer. Cada aluno possui cardápio próprio e balanceado por uma nutricionista.

A Escola possui 10 estúdios de música individuais, com isolamento acústico, onde são realizadas aulas práticas de piano (Figs. 4.4.14 e 4.4.15). Os estúdios possuem todas as paredes revestidas com material absorvente. Nos primeiros dois anos de balé, os alunos têm apenas aulas teóricas sobre música. No terceiro ano iniciam as aulas práticas. Caso o aluno não tenha habilidade com o piano, eles passam a ter aulas de canto ou flauta.

A Escola possui 6 estúdios de dança que variam de 120 a 250 metros quadrados e o pé direito das salas varia de 6 a 8 metros de altura (Fig. 4.4.16). Alguns estúdios, localizados no pavimento térreo, possuem pé direito simples (Figs. 4.4.18 e 4.4.19), devido à adaptação do prédio ao novo uso, o que não é ideal, pois salas com pé direito baixo comprometem os saltos dos bailarinos. Todos os estúdios são equipados de ar condicionado.

Em todos os estúdios o piso é flutuante com lascas de borracha sob a madeira, que está a 3 cm do chão. Esse piso é ideal para os saltos, devido à grande absorção do impacto, evitando lesões nos bailarinos.

Os estúdios que se encontram no térreo possuem tacos de madeira sobre a borracha, pois já existiam antes da reforma e os tacos foram reaproveitados. Já nos estúdios dos pavimentos superiores, o piso foi revestido de chapas grandes de madeira, que são melhores, pois possuem menos rejuntas do que os tacos.

O ensino prático da dança é fundamentado nas aulas teóricas que a Escola exige no currículo. A Escola possui 4 salas de aulas teóricas (Fig. 4.4.17), que estão localizadas próximas aos estúdios de dança. Cada uma possui equipamento de vídeo e comporta 35 alunos.

Além de utilizar o auditório do Centreventos Cau Hansen, a escola possui um auditório próprio, o Auditório Agripina, que está situado no bloco anexo ao edifício principal. O auditório abriga, em média, 150 pessoas e nele são realizadas apresentações de menor porte para os alunos e também para o público externo. Lá também acontecem as aulas de dança contemporânea e o palco possui piso em linóleo.

Ao lado do auditório, se encontra uma sala com equipamentos de circo para treinamento dos alunos que cursam dança contemporânea (Fig. 4.4.21), que também faz parte do Laboratório Cênico.

A escola possui duas torres de circulação vertical com escadas, nos dois extremos do prédio e é formada por pavimento térreo e mais 3 pavimentos. Devido à altura dos pés direitos dos estúdios de dança, são aproveitados pavimentos intermediários para as áreas com pé direito simples, fechadas com vidro, o que permite a visualização das aulas de dança.

A parte administrativa da Escola divide-se em todo o prédio, com núcleos em todos os pavimentos. No térreo localiza-se a recepção, secretaria, assessoria de imprensa, setor administrativo-financeiro, estúdios de música e de dança. No segundo pavimento ficam a sala de apoio pedagógico, o núcleo de eventos, o núcleo de saúde e estúdios de dança. No terceiro e quarto pavimento localizam-se a biblioteca, ateliês, núcleos administrativos e academia de ginástica.

As paredes das salas e os forros são brancos, bem como as paredes de toda escola (Fig. 4.4.20). Os armários dos alunos estão localizados nos corredores (Fig. 4.4.24) e os vestiários no fim dos corredores, em todos os pavimentos, facilitando o rápido acesso dos bailarinos durante as aulas e os ensaios.

A Escola possui um núcleo de saúde (Figs. 4.4.26 e 4.4.27), com fisioterapeutas para acompanhamento de todos os bailarinos. O núcleo não atende apenas casos de lesões, mas realizam um acompanhamento contínuo para os bailarinos, com tratamentos e massagens. O núcleo de saúde abriga macas e aparelhos para consultas e uma sala especial para alongamentos e exercícios para fortalecimento muscular, como o pilates (Fig. 4.4.28).

Devido à preocupação com a saúde dos alunos, a Escola possui uma academia de ginástica equipada com vários aparelhos para o uso dos bailarinos e também dos professores (Fig. 4.4.29).

A Escola possui um ateliê próprio (Fig. 4.4.25), onde são fabricados os figurinos usados nas apresentações e também fazem ajustes nos uniformes dos alunos. No ateliê trabalham uma costureira russa e duas brasileiras.

A biblioteca é equipada com uma sala de informática com 12 computadores, no último pavimento (Figs. 4.4.22 e 4.4.23). A biblioteca possui livros de dança e também de matérias relacionadas ao Ensino Médio e Fundamental, para os alunos que passam grande parte do tempo na Escola.



FIGURA 4.4.4. Acesso à Escola
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – abril/08)



FIGURA 4.4.5. Escadas de acesso ao auditório
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – abril/08)



FIGURA 4.4.6. Hall exposições / Acesso restrito
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – abril/08)



FIGURA 4.4.7. Estar
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – abril/08)



FIGURAS 4.4.8. E 4.4.9. Recepção e secretaria
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – abril/08)





FIGURA 4.4.10. Sala de vídeo
(Fonte: Eduarda Leal Ehke – abril/08)



FIGURA 4.4.11. Exposição de figurinos
(Fonte: ETBB, 2007)



FIGURA 4.4.12. Cantina
(Fonte: ETBB, 2007)



FIGURA 4.4.13. Área ext. cantina e convivência
(Fonte: ETBB, 2007)



FIGURAS 4.4.14 E 4.4.15. Estúdios de música: total vedação acústica nas portas e revestimento interno
(Fonte: ETBB, 2007)





FIGURA 4.4.16. Estúdio de dança pavimento superior: ideal
(Fonte: ETBB, 2007)



FIGURA 4.4.17. Sala de aula teórica
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – abril/08)



FIGURAS 4.4.18 E 4.4.19. Estúdios de dança pavimento térreo: pé direito baixo
(Fonte: ETBB, 2007)



FIGURA 4.4.20. Circulação entre estúdios
(Fonte: Eduarda Leal Ehke – abril/08)



FIGURA 4.4.21. Estúdio de dança contemporânea
(Fonte: Eduarda Leal Ehke – abril/08)



FIGURAS 4.4.22 E 4.4.23. Biblioteca e sala de estudos
(Fonte: Eduarda Leal Ehke – abril/08)



FIGURA 4.4.24. Armários nos corredores
(Fonte: ETBB, 2007)



FIGURA 4.4.25. Ateliê de figurinos
(Fonte: ETBB, 2007)



FIGURAS 4.4.26 E 4.4.27. Núcleo de saúde: salas com macas e aparelhos de fisioterapia
(Fonte: ETBB,2007)



FIGURA 4.4.28. Núcleo de saúde: sala de pilates
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – abril/08)

FIGURA 4.4.29. Academia de ginástica
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – abril/08)



FIGURAS 4.4.30 E 4.4.31. Área de convivência externa
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – abril/08)

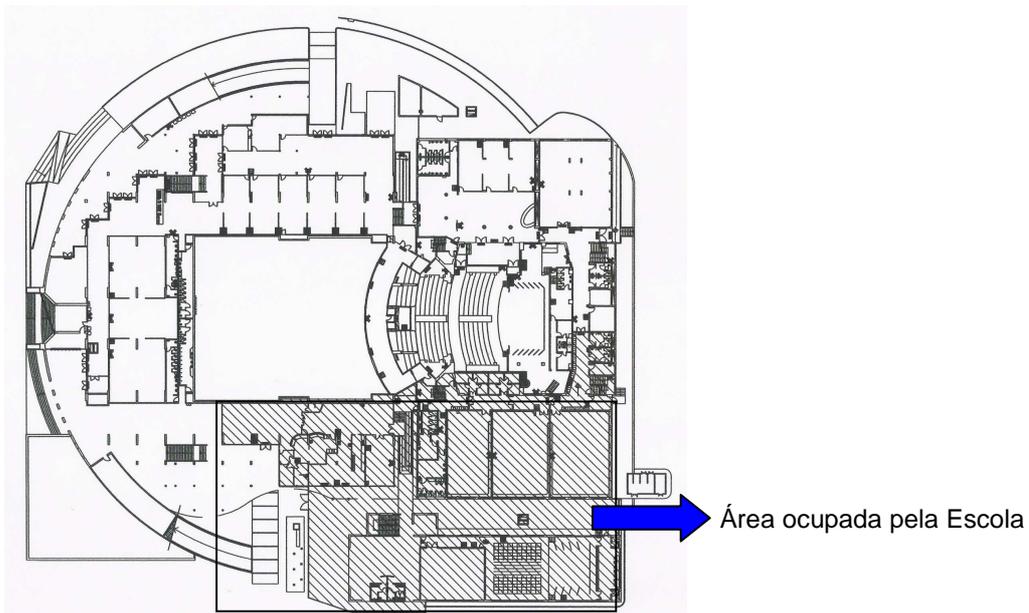
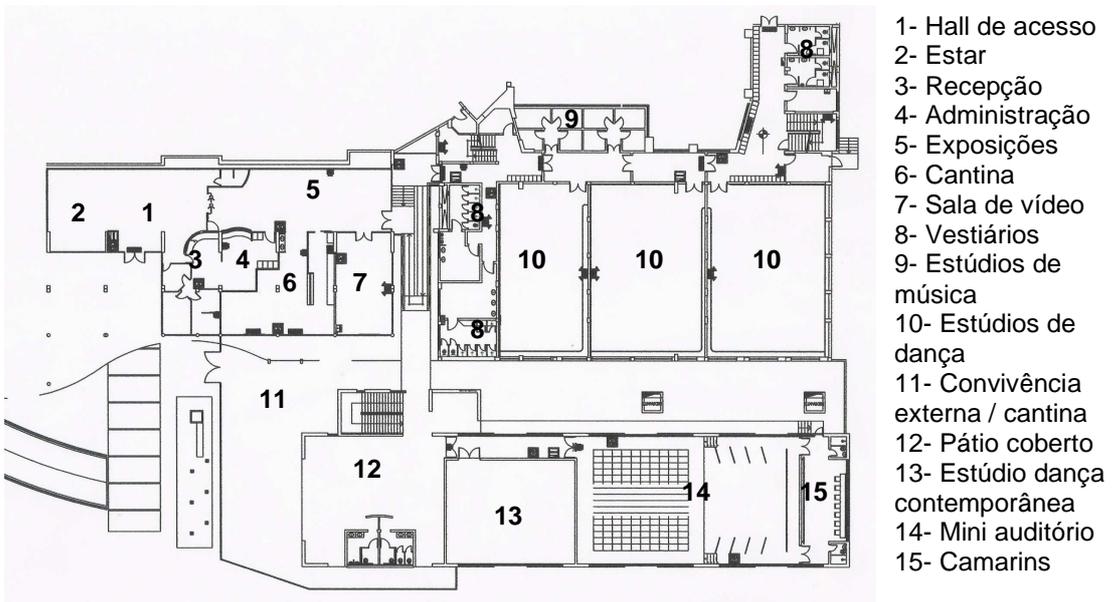


FIGURA 4.4.32. Planta Centreventos – (Fonte: ETBB,2007)



- 1- Hall de acesso
- 2- Estar
- 3- Recepção
- 4- Administração
- 5- Exposições
- 6- Cantina
- 7- Sala de vídeo
- 8- Vestiários
- 9- Estúdios de música
- 10- Estúdios de dança
- 11- Convivência externa / cantina
- 12- Pátio coberto
- 13- Estúdio dança contemporânea
- 14- Mini auditório
- 15- Camarins

FIGURA 4.4.33. Planta pavimento térreo – (Fonte: ETBB,2007)

4.4.4. Matriz Curricular

A grade de aulas da escola é baseada na Escola Coreográfica de Moskow, que realiza suas apresentações no Teatro Bolshoi, na Rússia.

Faz parte do currículo: canto coral, composição e improvisação coreográfica, dança clássica, dança folclórica, danças populares históricas, dança a caráter, dueto de dança clássica, danças populares brasileiras, dança contemporânea, dramatização, educação musical e rítmica, flauta doce, ginástica, história do ballet, história do teatro, história das artes plásticas, instrumentos de percussão, literatura musical, língua estrangeira, maquiagem, piano, preparação e prática cênica, repertório de ballet clássico e sapateado.

A Escola também oferece benefícios como: aprendizado com grandes mestres das artes, ações artístico culturais, avaliação física periódica, assistência médica e emergencial, assistência odontológica e ortodôntica, assistência fisioterápica, assistência nutricional, alimentação complementar, exames laboratoriais, figurinos, intercâmbios internacionais, laboratório de informática, laboratório de música, lançamento de livros e Cds, material didático, mídia training, oficinas, palestras, seminários, workshops, fóruns, congressos de arte e cultura, oficinas anti-drogas, não-violência e nutrição, noções de anatomia, orientação pedagógica, preparação e prática cênica, participação em mostras artísticas (de dança e música), parceria com o Ensino Fundamental e Médio, transporte e uniforme de prática e de circulação.

Os cursos que os alunos devem podem freqüentar são:

- Curso de Educação Profissional de Nível Técnico, com Habilitação em Dança (reconhecido pelo MEC): crianças de 9 a 11 anos; duração de 8 anos;

- Estágio Modular – Dança Clássica: jovens acima de 12 anos, com conhecimento em dança; módulos com duração de 2 anos;

- Estágio Modular – Dança Contemporânea: jovens acima de 13 anos, com conhecimento em dança; módulos com duração de 2 anos;

As aulas acontecem de segunda a sexta-feira, meio período por dia, com carga horária que varia de 3 a 5 horas diárias. O processo de admissão de novos alunos na Escola acontece uma vez ao ano e a idade mínima é de 8 anos. Para alunos mais velhos, é exigido um conhecimento básico de balé.

Para ingressar na escola os jovens passam por uma avaliação pelos professores de balé clássico e pelos médicos do núcleo de saúde.

4.4.5. Sede Própria

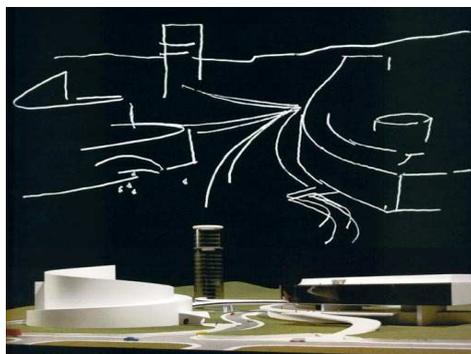


FIGURA 4.4.34. Maquete e croqui da sede própria da ETBB
(Fonte: REVISTA AU)

A atual sede da Escola, anexa ao Centreventos, cumpre com as necessidades exigidas para seu funcionamento. Porém, devido ao fato de que o espaço teve que ser adaptado para as instalações da escola, alguns problemas surgiram. A localização da Escola não é próxima dos locais de moradia dos alunos, exigindo o transporte coletivo; o prédio faz parte do Centreventos, não possuindo seu próprio teatro (as apresentações são realizadas no auditório do Centreventos); o acesso principal não possui destaque no prédio; algumas circulações internas foram comprometidas devido à adaptação ao novo projeto; os estúdios localizados no térreo possuem pé direito simples, o que não é o ideal e não foi possível alterá-los; o prédio é limitado caso surjam necessidades futuras de expansão da Escola;

Esses fatores levaram a elaboração de um novo projeto, exclusivo para abrigar as dependências da Escola, com auditório próprio, moradia para os bailarinos, fluxos e setorização ideais e espaço para todas as exigências do programa. O terreno já foi doado para a Escola, porém o projeto ainda está em fase de captação de recursos.

Assim, a Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, recebeu do arquiteto Oscar Niemeyer em 2001, o projeto para a sua sede própria (Fig. 4.4.34). Um Complexo Cultural, aberto à comunidade, de aproximadamente 31 mil metros quadrados de área construída e 545 mil metros quadrados de área verde, com capacidade para abrigar a Escola, um Teatro, um edifício de moradias para alunos, professores e

pesquisadores e um Centro Cultural (Fig. 4.4.35). “O projeto é bem diferente de tudo o que já fiz. É um projeto complexo, importante para o Brasil; não só por sua arquitetura, mas por sua finalidade e por ser voltado aos jovens”, diz o arquiteto em matéria publicada no jornal Folha de São Paulo, em 4 de dezembro de 2003. Ele também afirma que “a construção do teatro parte de uma rampa e vai causar surpresa porque não há nenhum teatro desse estilo no mundo”.

O complexo, idealizado pelo arquiteto em um mês, é envolvido pela floresta do parque do Morro do Boa Vista, em Joinville, com cerca de 500 mil metros quadrados. O local funcionará como um verdadeiro mundo educacional e cultural, onde os alunos e toda a comunidade poderão usufruir de uma das mais importantes obras culturais da América Latina.

O projeto dividiu a proposta em 4 núcleos:

- O teatro, em forma de espiral, lembra o movimento das piruetas das bailarinas. Tem capacidade para 1.100 pessoas e equipamentos para suspensão de cenário.

- O Espaço Cultural possui memorial, cinema, cybercafé, lojas e sala para exposições e convenções.

- O Centro Educacional, dividido em quatro pavimentos, abriga 27 estúdios de dança com pé direito duplo, 31 estúdios de música, camarins, ensino médio para os bailarinos, biblioteca, núcleo de saúde, quadras esportivas e centro administrativo.

- A Torre, que abriga as moradias dos alunos, Os quatro últimos pavimentos são destinados aos professores da Escola, não radicados em Joinville. O 18º andar possui um mirante para a observação da baía de Babitonga.

Em entrevista realizada com o arquiteto José Sanchotene, que acompanhou a realização do projeto, pode-se perceber alguns problemas na proposta. Apesar do projeto da nova sede cumprir com todas as necessidades do programa através de espaços e fluxos adequados, bem como uma volumetria de destaque, algumas áreas nobres do prédio não foram bem aproveitadas, como por exemplo, a área que liga o edifício de ensino ao Centro Cultural.

No auditório, também pode ser percebido que as rampas que valorizaram a forma da edificação, prejudicaram a circulação do público. O caminho a ser percorrido da platéia até os banheiros, localizados no pavimento térreo, é muito longo, sendo necessário dar a volta em todo o auditório. A utilização de escadas eliminaria esse problema.

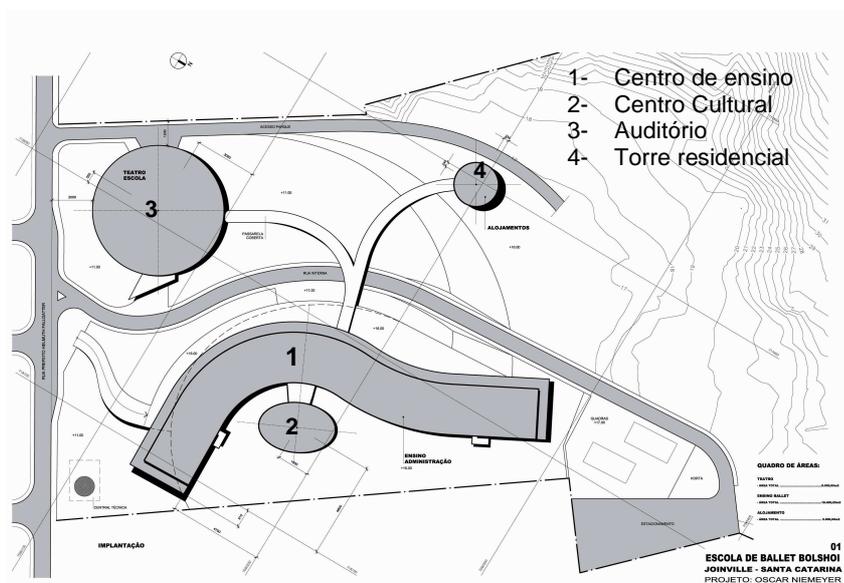


FIGURA 4.4.35. Implantação Nova Sede da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil
(Fonte: José Sanchotene - Junho/2008)

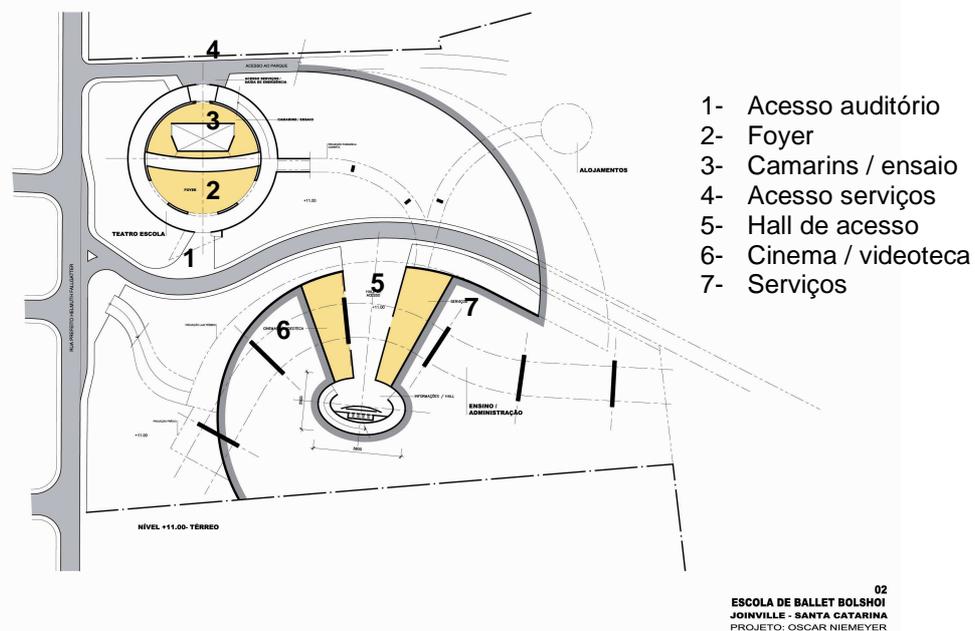


FIGURA 4.4.36. Planta pavimento térreo
(Fonte: José Sanchotene - Junho/2008)

- 1- Hall
- 2- Estúdio de dança
- 3- Café
- 4- Elevadores
- 5- Rampa de acesso
- 6- Vestiários
- 7- Escada de emergência

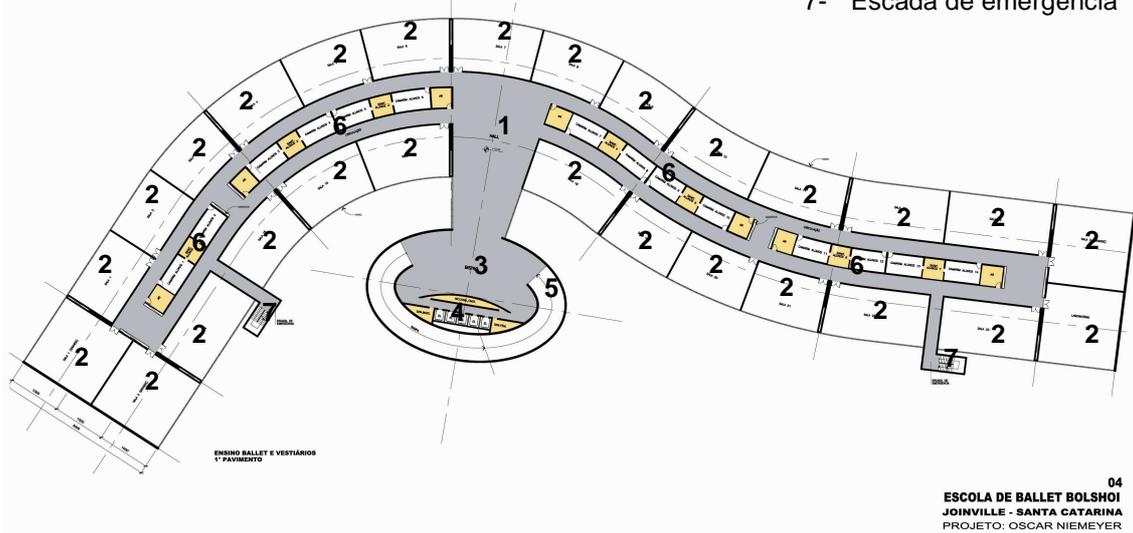


FIGURA 4.4.37. Planta segundo pavimento – escola de dança: estúdios e vestiários
(Fonte: José Sanchotene - Junho/2008)

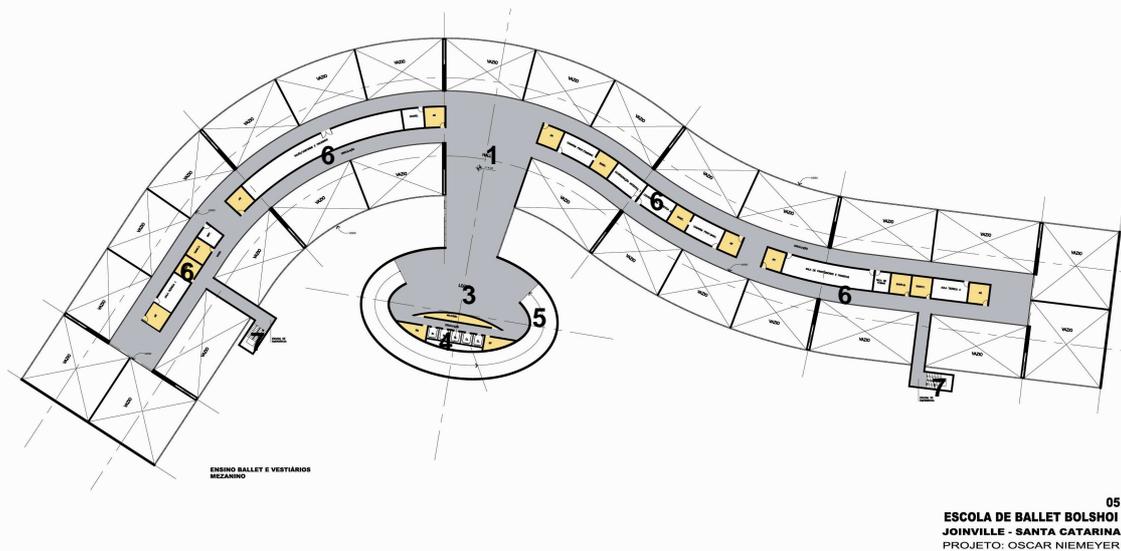


FIGURA 4.4.38. Planta mezanino – todos os estúdios com pé direito duplo
(Fonte: José Sanchotene - Junho/2008)

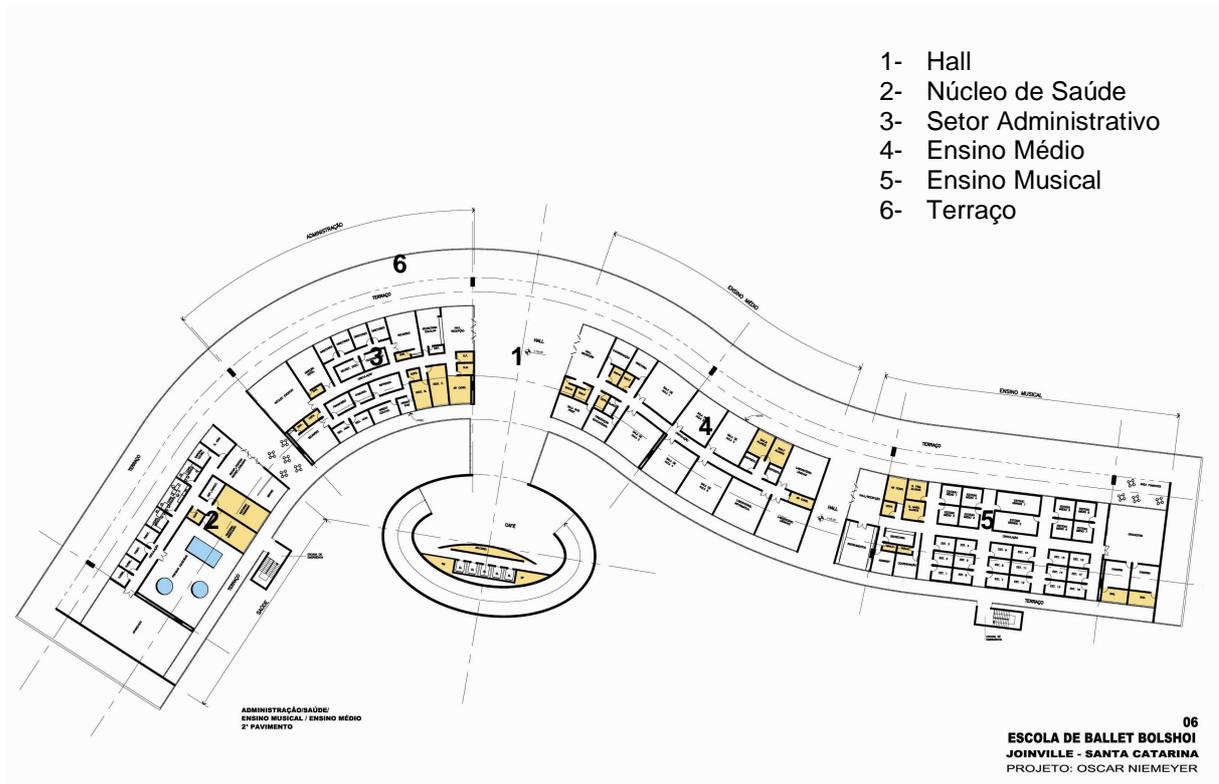


FIGURA 4.4.39. Planta terceiro pavimento – administração / saúde / ensino musical / ensino médio
(Fonte: José Sanchotene - Junho/2008)

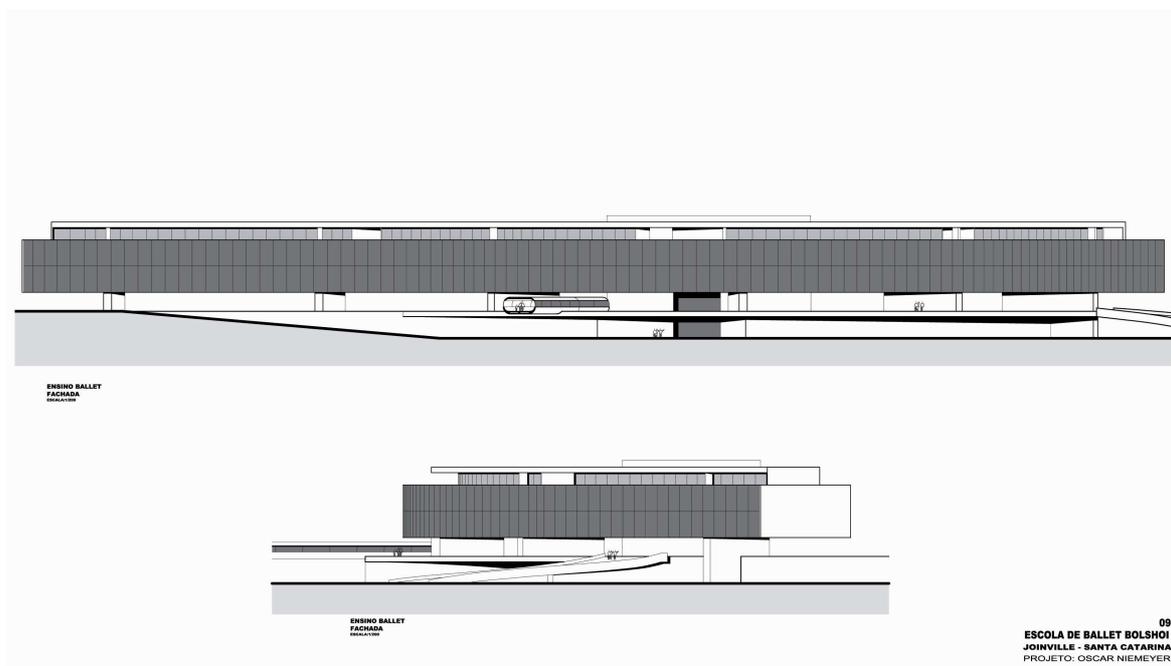
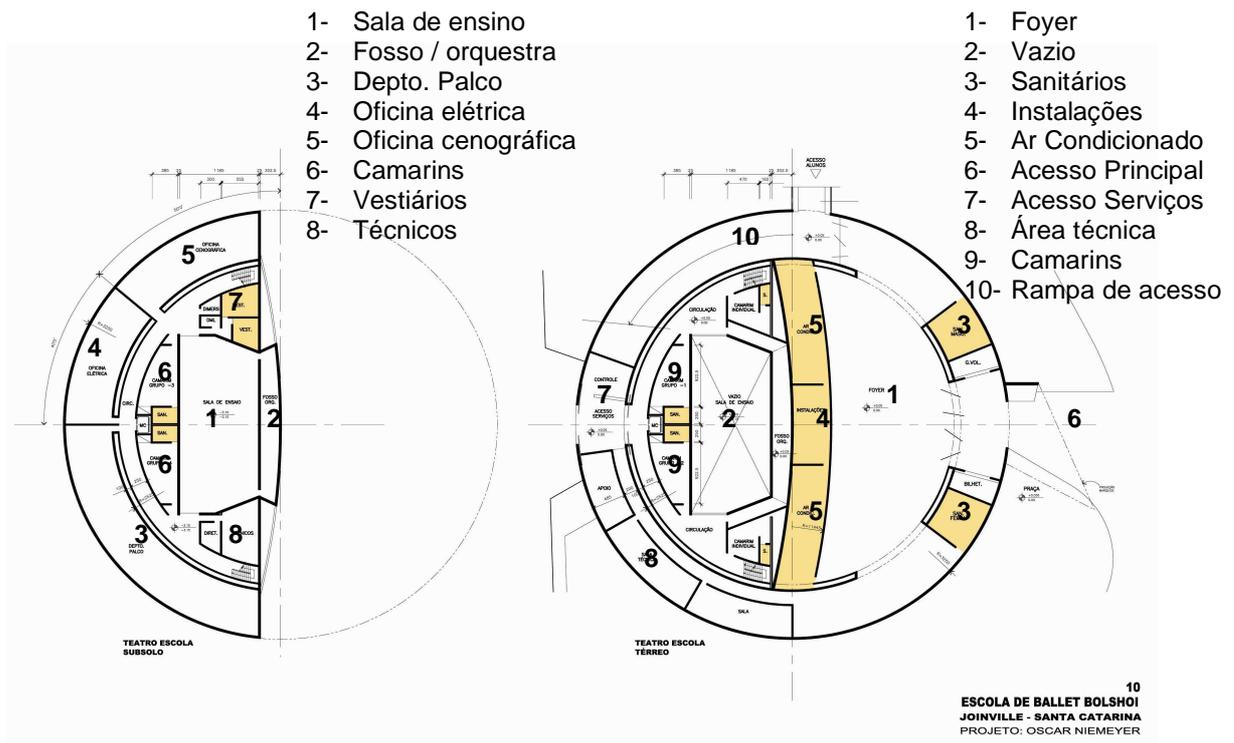
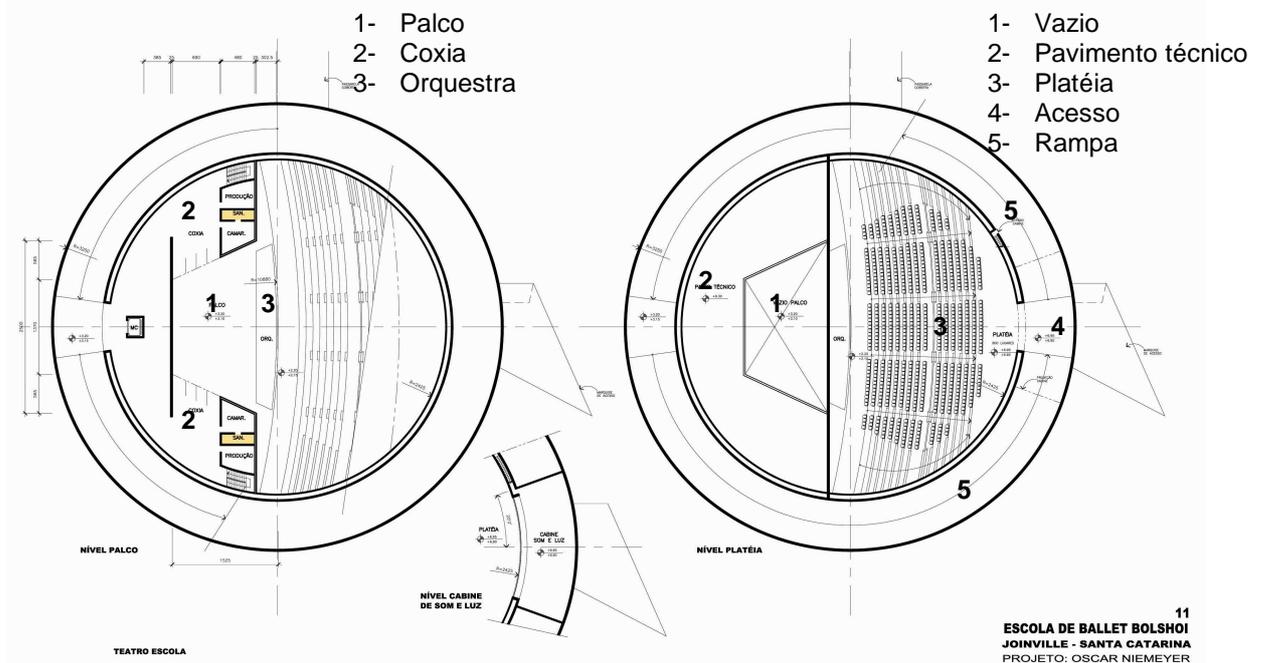


FIGURA 4.4.40. Elavações – Escola de Dança
(Fonte: José Sanchotene - Junho/2008)



FIGURAS 4.4.41 E 4.4.42. Planta auditório – subsolo / térreo
(Fonte: José Sanchotene - Junho/2008)



FIGURAS 4.4.43 E 4.4.44. Planta auditório – nível palco / nível platéia
(Fonte: José Sanchotene - Junho/2008)

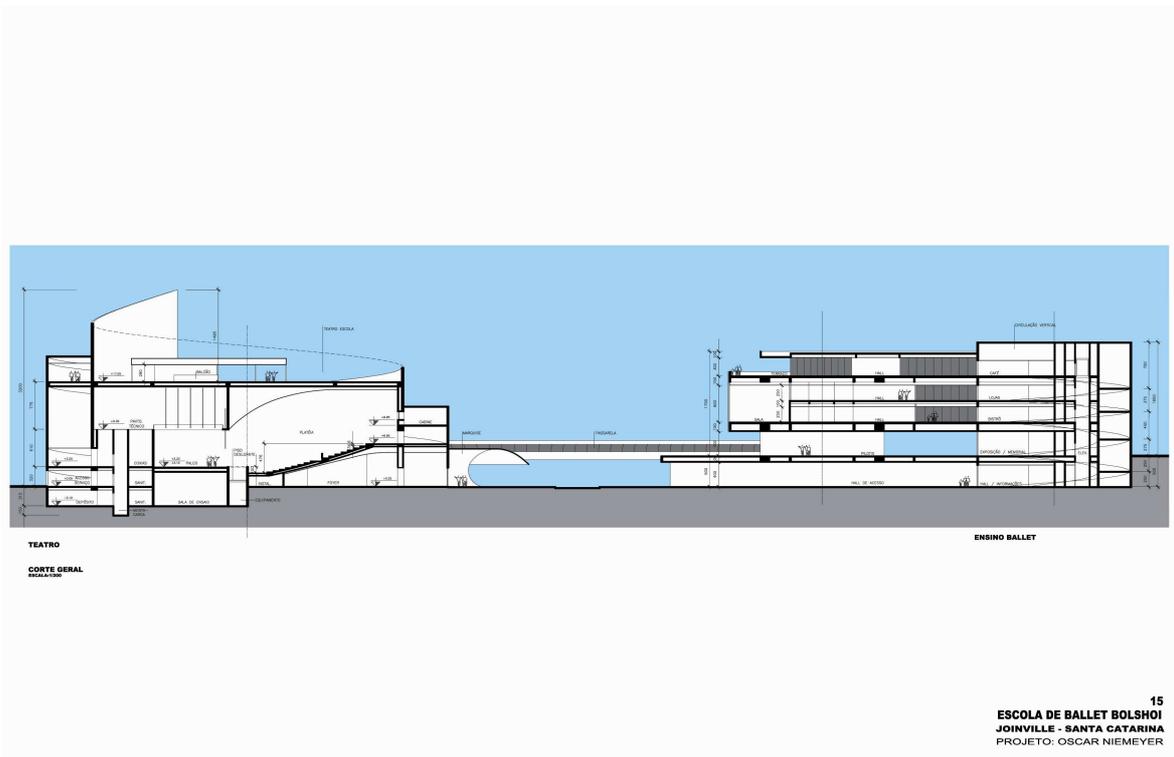


FIGURA 4.4.45. Corte auditório / escola de dança
(Fonte: José Sanchotene - Junho/2008)

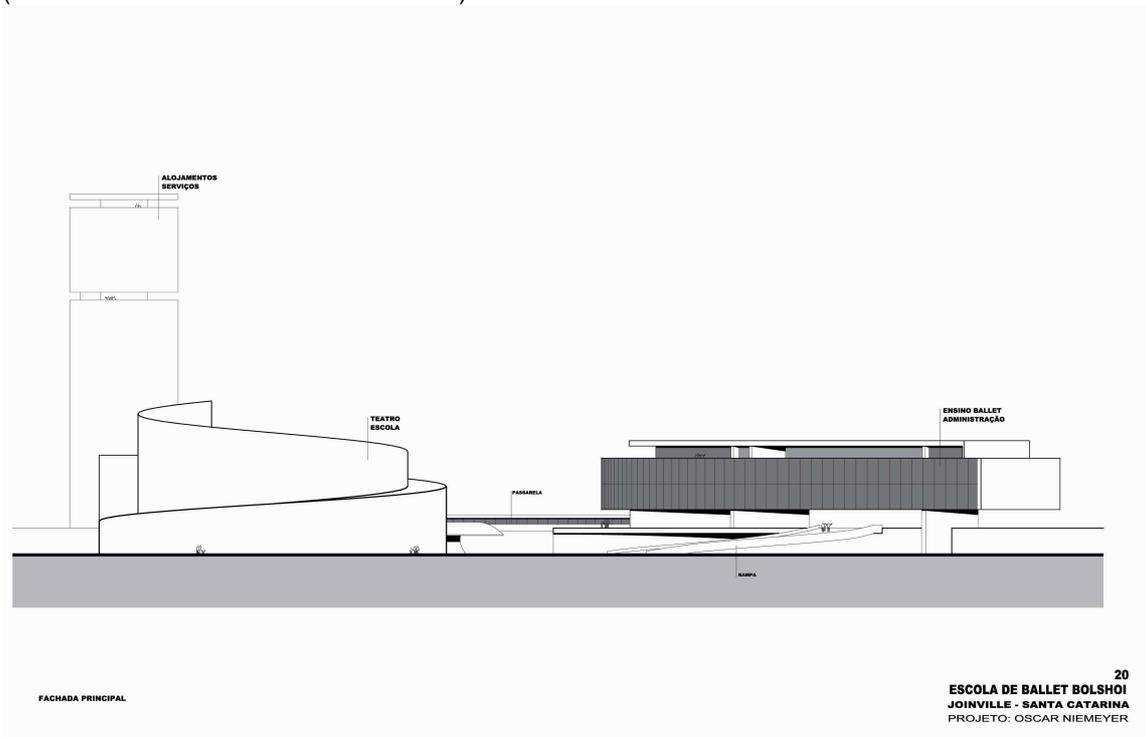


FIGURA 4.4.46. Elevação torre residencial / auditório / escola
(Fonte: José Sanchotene - Junho/2008)

4.4.6. Considerações finais

A análise da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, feita através de visita ao local, permite entender o funcionamento de uma Escola de Dança, bem como o que a faz ser uma instituição propulsora de desenvolvimento social, cultural e econômico na cidade em que está inserida. A sua estrutura unida ao fato de oferecer ensino gratuito à quase todos os bailarinos e abrigar o Festival de Dança de Joinville, contribuem com esse desenvolvimento.

A adequação de um espaço não projetado para abrigar as instalações da Escola gerou problemas como alguns estúdios com pé direito simples, o que não é ideal para os bailarinos. O setor administrativo também não foi centralizado, possuindo núcleos separados em todos os pavimentos. Outro aspecto negativo é a disposição dos armários utilizados pelos bailarinos, ao longo dos corredores da Escola, atrapalhando o fluxo dos mesmos.

O auditório próprio da Escola não possui capacidade suficiente para a realização de grandes espetáculos, o que faz com que seja utilizado o auditório do Centreventos Cau Hansen. A execução do projeto da nova sede eliminaria esse e outros problemas enfrentados pela instituição, como a inexistência de um edifício residencial junto a Escola, visto que a maioria dos bailarinos vem de outras cidades. Essa nova obra cumpriria com perfeição todas as exigências de uma Escola de Dança.

São muitos os aspectos que permitem que a Escola sirva como exemplo para projetos de instituições com o mesmo objetivo. A quantidade de estúdios de música é ideal e todos são isolados acusticamente. Vários estúdios de dança também são exemplos, com dimensões e equipamentos ideais, pé direito duplo e piso flutuante. A Escola também possui um estúdio específico para as aulas de dança contemporânea, com os equipamentos necessários.

Os fluxos dentro da Escola funcionam adequadamente e existem vestiários em todos os pavimentos, próximos aos estúdios de dança, o que é fundamental. Outro fator importante é o aproveitamento de pavimentos intermediários devido ao

pé direito duplo dos estúdios. O fechamento em vidro permite a visualização das aulas de dança pelos usuários e visitantes do prédio.

A Escola também possui uma grande preocupação com a parte social e pessoal dos bailarinos. O núcleo de saúde é altamente capacitado e considerado parte essencial do aprendizado da dança, com estrutura adequada.

Apesar dos problemas encontrados na Escola, que acontecem devido à adaptação do antigo edifício ao novo uso, a Escola possui o programa resolvido, o que permite o seu funcionamento ideal. A execução do projeto da nova sede contribuiria muito com a Escola, permitindo espaços maiores, setorização e fluxos mais bem resolvidos, alojamento para os bailarinos, um auditório próprio, em uma área mais ampla. Porém, a sede atual é considerada uma instituição de reconhecimento e também serve como exemplo para escolas de dança de todo o mundo.

4.5. Escola de Dança do Teatro Guaíra



FIGURA 4.5.1. Fachada da Escola
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – março/08)

A Escola de Dança do Teatro Guaíra é uma escola de caráter público, mantida pelo Governo do Estado, através do Centro Cultural do Teatro Guaíra, acessível à todas as classes sociais. A escola oferece cursos de Formação Livre e também cursos de Educação profissional em nível técnico.

4.5.1. A Escola

A Escola inicialmente funcionava junto às dependências do Teatro Guaíra. Possuía somente quatro estúdios de dança e, com o aumento da quantidade de alunos, foi necessária a mudança da Escola para um local maior que atendesse a demanda. Foi, então, alugado um espaço no Colégio Santa Maria, que também se tornou insuficiente para abrigar as dependências da Escola. Posteriormente, foi alugado um barracão em um terreno baldio e, devido à umidade, inconvenientes e

à distância do centro da cidade, a Escola foi transferida finalmente para a sua localização atual, em um prédio alugado, situado à Rua Dario Lopes dos Santos.

Segundo a coordenadora da Escola de Dança do Teatro Guaíra, Jocy Beckert Santos, a Escola possui atualmente 290 alunos, 34 funcionários e oferece quatro tipos de bolsas de estudo: por merecimento, por carência, para filhos de funcionários e também para meninos.

Os objetivos básicos da Escola são formar bailarinos de alta qualidade, desenvolver a cidadania e visão crítica por meio da arte e levar a cultura e lazer à comunidade, através de projetos sociais e espetáculos de dança.

A Escola possui 6 estúdios de dança com piano, uma sala teórica (Fig. 4.5.10), uma sala de reuniões, secretaria (Fig. 4.5.5), tesouraria, sala de professores (Fig. 4.5.8), biblioteca (Fig. 4.5.9), guarda roupa para figurinos, copa para funcionários (Fig. 4.5.12), área de convivência com cantina e loja (Figs. 4.5.22 e 4.5.23), 2 vestiários para alunos, vestiário para professores e vestiário para funcionários.

De acordo com a coordenadora, durante visita ao local, a Escola necessita de mais espaço, para abrigar mais uma sala de aula teórica, uma sala de vídeo, sala de reuniões e estúdios de música, porém, o terreno não permite a sua expansão. A ausência de um auditório exclusivo da Escola também é um grande problema, pois ela depende da disponibilidade do auditório do Teatro Guaíra. A Escola também carece de um estacionamento exclusivo, que contribuiria com o seu melhor funcionamento (Fig. 4.5.25).

Todos os estúdios de dança possuem piano, espelhos, linóleo no piso e evitam a ventilação cruzada, através da utilização de janelas altas (Figs. 4.5.16 e 4.5.17). Apenas dois estúdios são ideais para a prática do balé, pois os outros possuem grandes problemas que limitam as aulas. O pé direito baixo de dois deles (Figs. 4.5.14 e 4.5.15), impossibilita a elaboração de saltos, restringindo a sua utilização somente para aulas de nível básico. Outros dois estúdios, com pé direito razoável, possuem pilares no centro do ambiente, comprometendo os ensaios (Figs. 4.5.18 e 4.5.19). Esses problemas ocorrem devido à necessidade

de adaptação da edificação para o novo uso da Escola de Dança, não sendo possível ajustar-se perfeitamente ao programa.

Os estúdios considerados ideais ainda apresentam problema como inexistência de forro (Fig. 4.5.20), o que prejudica a acústica do local, e também o piso que, apesar de possuir linóleo, não é piso flutuante revestido de madeira sobre borracha, mas um revestimento sem amortecimento. Alguns estúdios possuem também equipamentos de vídeo para suprir a ausência de uma sala de vídeo.

De acordo com a bailarina Juliane Engelhardt, integrante do corpo de baile da Escola, os estúdios de dança devem ser amplos, retangulares e sem obstáculos. As paredes devem ser equipadas de espelhos e barras horizontais de apoio com alturas variadas, que permite a utilização das mesmas por bailarinos de diferentes alturas. Também é fundamental o tratamento acústico nos estúdios.

A fachada da Escola (Fig. 4.5.1) não possui destaque e o hall de entrada (Fig. 4.5.2) é pequeno e estreito. Devido às adaptações realizadas no edifício para abrigar a Escola de Dança, o fluxo dentro da escola não é adequado, sem uma setorização clara, unindo a área didática e a área administrativa. Alguns ambientes também foram comprometidos, impossibilitados de exercer suas funções corretamente, devido à estrutura da edificação. A carência de um tratamento estético no interior da Escola também é um ponto negativo.

O curso de iniciação de balé clássico possui duração de três anos e atende crianças a partir de 5 anos de idade. É voltado à sensibilidade, musicalidade e dança criativa, com introdução à técnica da dança clássica.

O curso livre possui duração de cinco anos, preparando o aluno para o curso profissionalizante. É composto por disciplinas práticas de Técnica de Dança Clássica e Contemporânea, Musicalização e Improvisação. Os níveis variam entre preparatório, básico e intermediário.

O Curso Educação Técnica Profissional - Habilitação Bailarino Profissional, é reconhecido pelo Conselho Estadual de Educação CEE/PR e tem duração de três anos. O curso é composto por disciplinas teóricas e práticas de Dança Clássica, Contemporânea, Repertório da Dança Clássica, Criação e Investigação.

O curso contempla um Estágio Supervisionado na habilitação Bailarino para Corpo de Baile, o Projeto Pré-Profissional. É um curso ofertado aos alunos da EDTG que concluíram o Curso Livre e que estejam em idade de cursar o nível de 2º grau. Este curso também admite alunos que ainda não pertencem à EDTG, devendo os mesmos passar por uma audição.

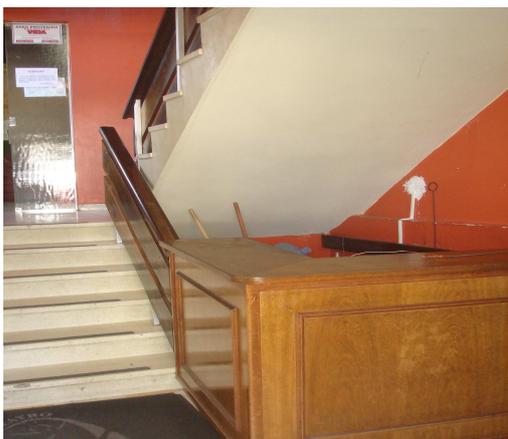


FIGURA 4.5.2. Hall de acesso à Escola
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – março/08)



FIGURA 4.5.3. Recepção
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – março/08)



FIGURA 4.5.4. Circulação vertical
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – março/08)



FIGURA 4.5.5. Secretaria
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – março/08)



FIGURA 4.5.6. Coordenação
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – março/08)



FIGURA 4.5.7. Circulação pavto. superior
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – março/08)



FIGURA 4.5.8. Sala dos professores
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – março/08)



FIGURA 4.5.9. Biblioteca
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – março/08)



FIGURA 4.5.10. Sala de aula teórica
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – março/08)



FIGURA 4.5.11. Armários dos alunos
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – março/08)



FIGURA 4.5.12. Copa dos funcionários
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – março/08)



FIGURA 4.5.13. Sala equipe de produção
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – março/08)



FIGURAS 4.5.14 E 4.5.15. Estúdio do pavimento superior com problema: pé direito baixo
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – março/08)



FIGURAS 4.5.16 E 4.5.17. Estúdio do pavimento superior: ventilação adequada
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – março/08)



FIGURAS 4.5.18 E 4.5.19. Estúdio do pavimento térreo com problema: pilar no centro
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – março/08)



FIGURA 4.5.20. Estúdio pavimento térreo:
Inexistência de forro
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – março/08)



FIGURA 4.5.21. Circulação entre estúdios no
pavimento térreo
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – março/08)



FIGURA 4.5.22. Área de convivência e cantina
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – março/08)



FIGURA 4.5.23. Loja
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – março/08)



FIGURA 4.5.24. Fachada fundos da Escola
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – março/08)



FIGURA 4.5.25. Estacionamento
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – março/08)

4.5.2. Considerações Finais

A análise da estrutura física da Escola de Dança do Teatro Guaíra revela a situação crítica que a dança se encontra atualmente em Curitiba. A falta de investimentos das autoridades resulta em uma Escola de Dança pública de destaque nacional em estado de degradação, com ensino comprometido.

A adaptação do antigo edifício para abrigar a Escola também resultou em problemas que prejudicam o ensino. A falta de um auditório próprio, de estacionamento e poucas áreas de convivência ocorrem, pois a edificação está situada em um terreno pequeno. Outro aspecto é a mistura de fluxos: as partes administrativas, de ensino e de serviços não possuem setorização, o que não contribui com o funcionamento da Escola.

Algumas características dos estúdios de dança também são pontos negativos para a instituição, como a utilização de piso inadequado, existência de pilares no centro do ambiente e pé direito baixo, o que não deveria acontecer. Entretanto, a maneira que a ventilação natural acontece nos estúdios é ideal e deve servir de exemplo em Escolas de Dança que não possuem sistema de ar condicionado. Todos os estúdios também possuem piano, o que é fundamental para o ensino da dança clássica.

Apesar de todas as deficiências da Escola do Teatro Guaíra, a instituição ainda possui grande contribuição para a dança no Brasil. Portanto, percebe-se a necessidade de novas instituições com o mesmo objetivo e com melhores condições, capazes de difundir a cultura na sociedade.

5. O Terreno

5.1. Histórico da região

O bairro Centro Cívico é composto de um conjunto de edifícios onde estão localizados os Poderes Executivo, Legislativo e Judiciário do Paraná. O complexo abriga o Palácio Iguazu, a Assembléia Legislativa, o Edifício Humberto de Alencar Castelo Branco e dois blocos formados pelos edifícios Caetano Munhoz e Affonso Alves, onde estão localizadas a maioria das Secretarias do Estado. Também fazem parte do conjunto o Tribunal de Contas, o Tribunal do Júri, o Fórum de Curitiba e a Prefeitura Municipal, além de áreas de lazer como o Passeio Público, a praça Nossa Senhora da Salete, com 52 mil metros quadrados, projetada pelo paisagista Burle Max e a Praça 19 de dezembro.

O Centro Cívico possui características arquitetônicas que expressam o objetivo pelo qual foi construído. A concentração dos órgãos de administração estadual, a Praça Central, que é um espaço aberto ao lazer e às manifestações populares, o conjunto de edificações, que exibem a arquitetura brasileira modernista, o Novo Museu, que é atração turística e cultural da cidade, o Farol do Saber, além da ótima localização do bairro, próximo ao centro da cidade, são os principais fatores que caracterizam o Centro Cívico como um local destinado a atender aos cidadãos e a centralizar o comando da administração estadual. Esses fatores valorizam a região, muito visada pelas construtoras e também atraem um grande mercado consumidor.

A estruturação do bairro o torna um local favorável para moradia e trabalho. Assim, possui uma ampla área residencial e de serviços, como escolas, supermercados, lojas e shoppings, que o tornam um bairro de destaque. A conservação das praças, dos parques e das características arquitetônicas do local é muito importante para que se mantenha a sua concepção de área de concentração cívica e exercício de cidadania.

O bairro Centro Cívico está localizado na região norte da cidade de Curitiba, no Paraná. Faz divisa com os bairros Bom Retiro, São Francisco, Centro, Alto da Glória, Juvevê e Ahú.

O ponto inicial do bairro está na confluência da Rua da Glória e Av. João Gualberto. Segue pela Avenida João Gualberto, Praça Dezenove de Dezembro, Ruas Inácio Lustosa, Mateus Leme, José Sabóia Cortes, Marechal Hermes, Comendador Fontana, Rua da Glória até o seu ponto inicial.



FIGURA 5.1.1. Localização do bairro em Curitiba
(Fonte: PMC, 2007)



FIGURA 5.1.2. Praça 19 de dezembro
(Fonte: PMC, 2007)



FIGURA 5.1.3. Avenida Cândido de Abreu
(Fonte: PMC, 2007)



FIGURA 5.1.4. Memorial Árabe / Praça Kalil
(Fonte: PMC, 2007)

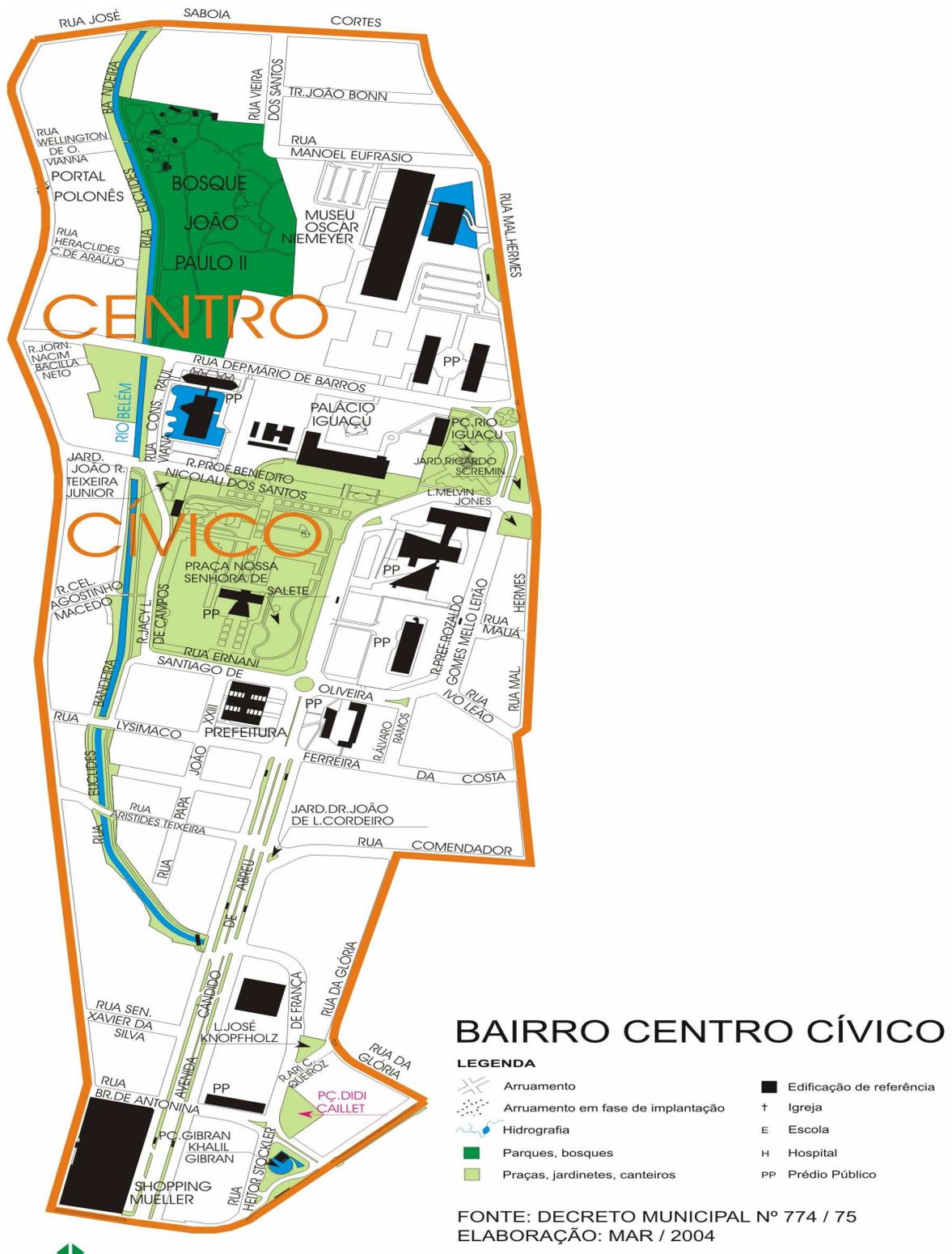


FIGURA 5.1.5. Mapa do bairro
(Fonte: PMC, 2007)

5.1.1. O Plano Agache

A história formal do planejamento urbano de Curitiba iniciou em 1943, com a elaboração de um plano urbanístico, executado pelo arquiteto francês Alfred Agache, fundador da Sociedade Francesa de Urbanismo.

O nome atual do bairro começou a surgir durante a elaboração do Plano Agache, quando Alfred Agache, dentro de suas propostas para o novo Plano Urbano de Curitiba, propôs a criação de um Centro Cívico. Em seu significado literal, Centro Cívico significa Centro do Cidadão, ou centro onde se resolvem os assuntos relacionados ao cidadão.

O Plano Agache, considerado um dos primeiros planos do Brasil, incluiu medidas de saneamento, descongestionamento de vias, estruturação de centros para permitir o desenvolvimento da vida social e comercial, definição de áreas para habitação, serviços e indústrias e também reestruturação viária. O Plano criou diretrizes para ordenar o crescimento físico, urbano e espacial da cidade, organizar as funções urbanas, estabelecer o zoneamento de atividades que orientam o desenvolvimento, definir a distribuição dos espaços abertos e a reserva de áreas para a expansão da cidade.

No início dos anos 50, o engenheiro civil Bento Munhoz da Rocha Netto assumiu o governo do Estado e resolveu concretizar a idéia de destinar um local especial aos altos órgãos da administração Estadual e do Município. Nessa época, Curitiba possuía 180 mil habitantes. Dava-se início à construção do primeiro Centro Cívico do Brasil, projetado pelo arquiteto Xavier Azambuja, em 1952. Em 1953, no ano em que o Paraná comemorou seu centenário de emancipação política, o bairro foi inaugurado e, em decorrência do Plano Agache, foi aprovada a primeira Lei de Zoneamento de Curitiba - Lei nº 699/53.

Curitiba possuía, nessa época, 127 mil habitantes. O plano propunha a divisão da cidade em zonas especializadas. Isto é, previa a implantação de vários centros funcionais setorializados: um centro militar (Bacacheri), um esportivo (Tarumã), um de abastecimento (Mercado Municipal), um de educação (Centro politécnico), um industrial (Rebouças), um administrativo (Centro Cívico) e alguns centros de recreação e lazer (Parque Barigüi).

O Plano Agache concebia o Centro Cívico como “uma praça de características especiais, dos edifícios destinados aos altos órgãos da administração Estadual que além da função de centro de comando, pudesse bem denominar-se como sendo a “sala de visita da cidade”, apresentando um conjunto de arquitetura especial em harmonia com o tratamento paisagístico da ampla praça central”, de acordo com Alfred Agache. A construção do Centro Cívico deve muito à visão futurista do professor.

A organicidade de Curitiba funcionaria por intermédio do perfeito funcionamento de seus centros, os quais, interagindo harmoniosamente, constituiriam um conjunto sob regência da sede do governo estadual. Cada uma das funções atribuídas à cidade contaria com um núcleo central e suas atividades constituiriam a vida da cidade.

Devido a problemas econômicos e ao intenso crescimento da cidade, o plano não teve o sucesso esperado. Restaram, no entanto, as grandes avenidas, como a Visconde de Guarapuava, Marechal Floriano Peixoto e Sete de Setembro; as galerias pluviais da Rua XV de Novembro; o recuo obrigatório de cinco metros para novas construções; a Zona Industrial, atrás da Estação Ferroviária; a previsão de áreas para o Centro Cívico e o Centro Politécnico; e o Mercado Municipal.

Algumas ações como o “Plano das Avenidas” e o alargamento da Rua 15 de Novembro foram implementadas. “O Plano de Avenidas” estabelecia os princípios de circulação, interligando os diversos centros e fazendo a comunicação com as áreas externas da cidade. Além das largas avenidas, privilegiavam-se outros espaços livres, como as praças, os jardins e os parques públicos.

Oficialmente, a Praça Dezenove de Dezembro está no território do bairro Centro. No entanto, por ser um dos marcos das comemorações do Centenário de Emancipação política do Paraná sua identidade está ligada ao bairro Centro Cívico. No bairro também estão situados o Bosque do Papa, Passeio Público praças e outras áreas de lazer.



FIGURA 5.1.6. Planta mostrando as avenidas projetadas pelo plano de urbanização de Curitiba – Plano Agache, de 1943. Acervo Casa da Memória.
(Fonte: IPPUC, 2004)

5.1.2. O Passeio Público

O Passeio Público é o mais antigo parque municipal de Curitiba, criado por Alfredo D'Éstragnolle Taunay quando presidente da Província do Paraná, e inaugurado em 1886. Está localizado entre as ruas Carlos Cavalcanti, Avenida João Gualberto e Rua Presidente Faria, ocupando uma área de aproximadamente 70 metros quadrados e possui grande importância para o bairro Centro Cívico.

O parque nasceu da drenagem de um terreno pantanoso e passou por várias transformações ao longo do tempo, tendo sido conhecido como Jardim Botânico. A partir de sua inauguração, o Passeio Público se tornou o mais tradicional ponto de encontro dos curitibanos, cumprindo integralmente a finalidade do bairro de exercício de cidadania. Também conhecido como o primeiro zoológico da cidade, o Passeio Público foi palco de fatos marcantes na vida cultural e no folclore curitibanos.

Na década de 70, com a concretagem do lago e a canalização do Rio Belém na Rua Ivo Leão, o lago passou a ser alimentado por água de poços artesianos. Atualmente, o Passeio funciona como sede do Departamento de Zoológico e abriga os pequenos animais que permaneceram quando o Zoológico se transferiu para o Parque Iguçu em 1982. É o parque mais central da cidade, com implantação e equipamentos em torno do verde de diversas espécies nativas e exóticas.



FIGURA 5.1.7. Passeio Público
(Fonte: IPPUC,2004)

5.2. Escolha do terreno

O terreno escolhido para a implantação do Centro de Dança está situado no bairro Centro Cívico, delimitado pelas ruas Inácio Lustosa, Cândido de Abreu, Barão de Antonina e Heitor S. França.

A implantação de um Centro de Dança no bairro Centro Cívico, em Curitiba, deve-se ao fato de que o bairro possui o caráter de atender os cidadãos, além da sua excelente localização, próximo ao centro da cidade.

O terreno escolhido possui o entorno bem servido de praças e áreas públicas, como o Passeio Público, a Praça Kalil e a Praça 19 de dezembro, que funcionarão como um complexo de áreas livres de convivência, junto com as áreas livres do Centro de Dança, integrando os usuários do prédio com a cidade.

O bairro também dispõe de uma ampla rede de serviços localizados perto do terreno escolhido como lojas, supermercados, o shopping Mueller e o Colégio Estadual do Paraná. O Centro Cívico é também um bairro que possui excelentes condições de moradia, em uma ampla área residencial. Outro fator relevante na escolha do terreno deve-se ao fato de que importantes eixos do transporte público servem o local, permitindo fácil locomoção dos usuários entre o Centro de Dança e os outros bairros da cidade.

O Centro de Dança será implantado em um eixo de ligação definido pelo Plano Agache, entre a Praça Tiradentes, que foi o marco do início do desenvolvimento da cidade de Curitiba, e o bairro Centro Cívico. O terreno, que antigamente era ocupado por um parque de diversões, faz parte de um complexo de lazer, situado nesse eixo, que abriga praças, parques e o shopping Mueller, sendo, portanto, considerado ideal para a implantação do projeto.

Atualmente o terreno é ocupado por dois edifícios altos, o Colégio Dom Bosco, lojas e uma ampla área de estacionamentos. O objetivo é manter as edificações existentes, bem como o colégio, e ocupar as áreas dos estacionamentos e das lojas, relocando-os. Por fim, será possível a integração do Centro de Dança com a cidade através da criação de áreas de convivência.

Portanto, as características do bairro, bem como sua excelente infraestrutura e a facilidade de transporte para as outras regiões foram fatores determinantes na escolha do terreno para a implantação da proposta. O Centro de Dança irá fazer parte do caráter integrado do bairro, não afetando funcionalmente nem plasticamente o local. Irá funcionar como uma instituição propulsora de cultura e aprendizado, servindo os cidadãos.



FIGURA 5.2.1. Foto aérea: terreno escolhido e entorno
(Fonte: IPPUC, 2008)

5.2.1. Condicionantes

O terreno possui uma área de aproximadamente 11.300 metros quadrados, sendo considerado um terreno de esquina, localizado entre as ruas Inácio Lustosa, Heitor S. França, Barão de Antonina e a Avenida Cândido de Abreu.

Segundo os parâmetros da Lei de Zoneamento, fornecido pela Guia Amarela nº 114840/2008, emitido pela Secretaria Municipal do Urbanismo, o terreno encontra-se no zoneamento SE-CC. CÂNDIDO DE ABREU (INCENTIVO – CENTRO CÍVICO) e possui sistema viário normal.

O uso do terreno para atividades de lazer e cultura, como é o caso do projeto de um Centro de Dança, é permissível e definido pelo Conselho Municipal de Urbanismo.

O coeficiente de aproveitamento do terreno é 5,0. Portanto, pode ser construído 5 vezes a área total do terreno (área computável).

A taxa de ocupação é de 50%, assim a projeção da edificação deverá ocupar no máximo a metade do terreno.

A taxa de permeabilidade é de 25%, ou seja, 25% do terreno não pode ser pavimentado, permanecendo totalmente impermeável.

A altura máxima da edificação é livre, sendo que não é influenciada pelo cone da aeronáutica.

O recuo para a Avenida Cândido de Abreu é de 10 metros, atendido o projeto de paisagismo da via e Decreto 189/2000. Os afastamentos da divisa devem ser de 2,5 metros, para edificações de até 4 pavimentos. Acima disso, deverá ser atendido H/6, com no mínimo 6 metros.

Com relação ao estacionamento de veículos, o número de vagas é definido de acordo com o Decreto 582/90. Segundo o decreto, deve ser prevista uma vaga para cada 12,5 metros quadrados de área destinada ao público e espectadores, uma vaga para cada 80 metros quadrados de área destinada à parte administrativa e uma vaga para cada 50 metros quadrados de área destinada às salas de aula.

A recreação deve obedecer ao Decreto 01/88.

De acordo com as Informações de Plantas de Loteamento, o lote possui planta / croqui aprovada.

Segundo a Secretaria Municipal de Obras Públicas, o terreno não é atingido por faixa não edificável de drenagem.

Segundo a Secretaria Municipal do Meio Ambiente, o terreno não possui árvores.

Considerando a necessidade de adequar e organizar os espaços destinados à circulação de pedestres, a construção ou reconstrução de passeios deverá obedecer aos padrões definidos pelo Decreto 1.066 / 2006.

Todo o esgotamento sanitário deverá obrigatoriamente ser conectado a rede coletora de esgoto existente na via pública. No caso de cozinhas deverá ser prevista a caixa de gordura antes da referida rede.

As águas pluviais devem ser direcionadas obrigatoriamente a galeria de água pluvial existente na via pública.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA Secretaria Municipal do Urbanismo			
Consulta para Fins de Construção			
Inscrição Imobiliária	Sublote	Indicação Fiscal	Nº da Consulta / Ano
03.0.0022.0262.00-2	-	32.077.037	114840/2008
Bairro: CENTRO CIVICO		Rua da Cidadania Matriz	
Quadriculada: 1-13			
Informações da SMU - Secretaria Municipal do Urbanismo			
Testadas do Lote			
Posição do Lote: Meio de quadra			
1- Denominação: AV. CÂNDIDO DE ABREU		Sistema Viário: NORMAL	
Cód. do Logradouro: N000		Tipo: Principal	
Cód. do Projeto de Rua (LUS-5.1):		Nº Predial: 30	
Cone da Aeronáutica: 1.010,00m em relação a Referência de Nível (RN) Oficial		Testada (m): 14,10	
Facho de Telefonia: NAO SOBRE INFLUENCIA DE FACHO		Dados do Projeto de Rua (LUS-5.1): OBEDECER O ALINHAMENTO CONFORME O PROJETO APROVADO DA RUA SOLICITAR A DEMARCAÇÃO TOPOGRAFICA DO ALINHAMENTO PREDIAL.	
Parâmetros da Lei de Zoneamento			
Zoneamento: SE-CC.CÂNDIDO ABREU (INCENTIVO - CENTRO CIVICO)			
Sistema Viário: NORMAL			
* Em caso de dúvidas ou divergências nas informações impressas, vale a Legislação Vigente.			
Classificação dos Usos			
Usos Permitted Habitacionais			
HABITAÇÃO COLETIVA			
HABITAÇÃO TRANSITÓRIA 1 E 2			
TOLERADO UMA HABITAÇÃO UNIFAMILIAR POR LOTE.			
PARA MAIS DE DOIS BLOCOS DE HABITAÇÃO COLETIVA NO LOTE, CONSULTAR O IPPUC.			
Usos Permitted Comerciais			
COMERCIO E SERVIÇO VICINAL DE BAIRRO E SETORIAL EXCETO CENTROS COMERCIAIS.			
Usos Tolerados			
Usos Permissíveis			
COMUNITARIO 2 - LAZER E CULTURA			
CENTROS COMERCIAIS.			
** Os parâmetros de construção para os Usos Permissíveis, serão definidos pelo Conselho Municipal de Urbanismo.			
Usos Proibidos			
Parâmetros da Construção			
Coeficiente de Aproveitamento			
5,0			
Taxa de Ocupação			
50%			
Taxa de Permeabilidade			
20%			
Densidade máxima			

Altura Máxima			
LIVRE			
ATENDIDO LIMITE DA ANATEL E AERONAUTICA.			
Página 1 de 3			

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA Secretaria Municipal do Urbanismo				
Consulta para Fins de Construção				
Inscrição Imobiliária	Sublote	Indicação Fiscal	Nº da Consulta / Ano	
03.0.0022.0262.00-2	-	32.077.037	114840/2008	
Recuo Frontal				
10,00 M PARA A AV. CÂNDIDO DE ABREU, ATENDIDO PROJETO DE PAISAGISMO DA VIA E DECRETO 189/2000.				
Afastamento das Divisas				
ATE DE PAVIMENTOS: 2,50 M.				
DEMÁS PAVIMENTOS NÃO ATENDIDO O MÍNIMO DE 3,00 M.				
Estacionamento				
OBEDECER O CONTIDO NO DECRETO 582/90 E DECRETO 189/2000.				
Recreação				
OBEDECER O CONTIDO NO DECRETO 0188.				
Observações Para Construção				
1- Uso proibido: super e hipermercado.				
2- Atender o decreto 189/2000.				
Informações Complementares				
Código	Observações			
9	Proc. 831/07 UFIS- MANUTENÇÃO DE IMÓVEIS			
	-remover CUNHARAMPA em sarjeta.			
Bloqueios				

Alvarás de Construção				
Sublote: 0				
Número Antigo:	037039B	Número Novo:	53803	
Número Antigo:	087502A	Número Novo:	123272	
Informações de Plantas de Loteamentos (UCT 6)				
Sublote	Situação de Foro	Nº Documento Foro		
0000	Dominio Pleno	Livro D2920		
Dados Sobre Planta de Loteamento				
Cod. Planta/Croqui	Nome da Planta	Nº Quadra	Nº Lote	Situação do Lote
C02566	CROQUI			Lote dentro do perímetro de Planta/Croquis aprovada
Informações do IPPUC - Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba				

Informações da SMOP - Secretaria Municipal de Obras Públicas				
Faixa não Edificável de Drenagem				
Situação	Faixa	Sujeito à Inundação	Diâmetro da Tubulação	Água Corrente
Lote não Atingido		NÃO		NÃO
Características: A P.M.C. se isenta da falta de informações.				
Informações da SMMA - Secretaria Municipal do Meio Ambiente				
** Existindo árvores no imóvel é obrigatória a consulta à MAPM. **				
Página 2 de 3				

FIGURA 5.2.2. Guia Amarela (Fonte: PMC,2008)

5.2.2. Morfologia

O terreno escolhido para a implantação do Centro de Dança de Curitiba atualmente é ocupado por estacionamentos, lojas e serviços em geral. Duas edificações existentes e o colégio Dom Bosco serão mantidos. Os outros estabelecimentos serão relocados para abrigar o Centro de Dança. A seguir, algumas fotos do terreno:

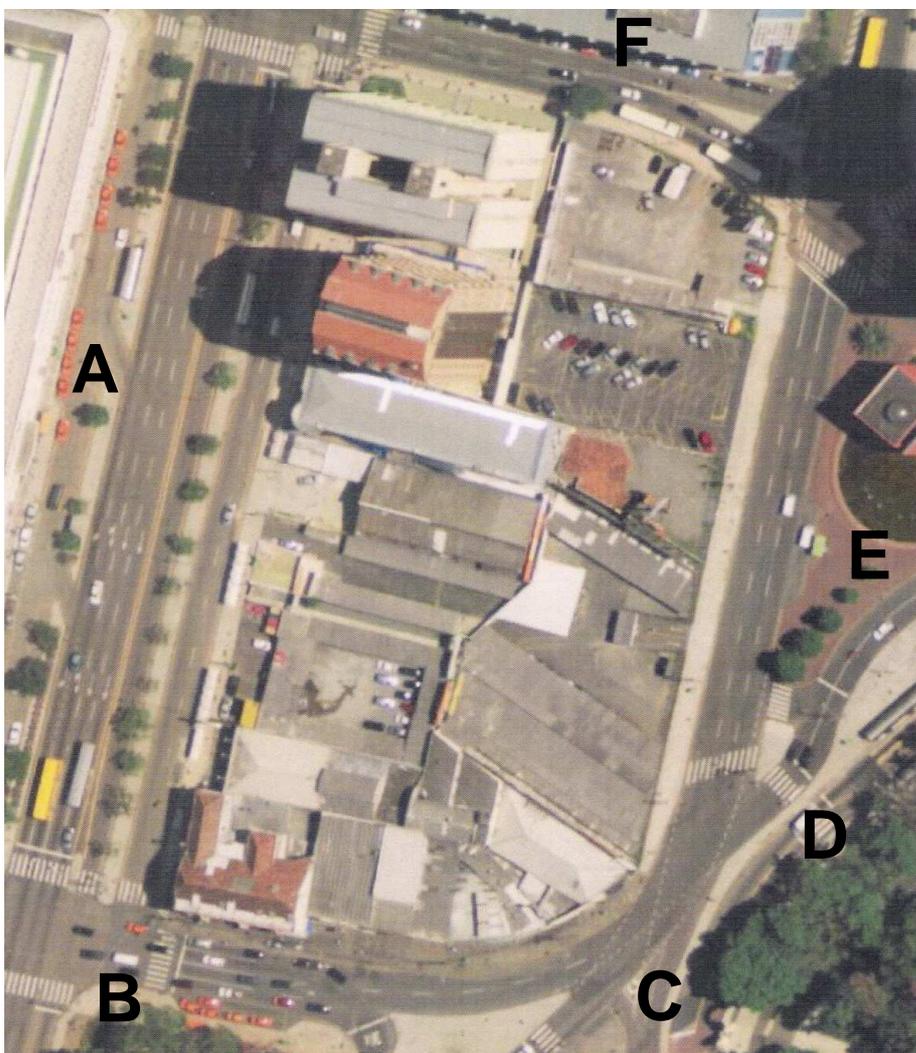


FIGURA 5.2.3. Foto aérea do terreno
(Fonte: IPPUC, 2008)

A - Vistas da Avenida Cândido de Abreu



FIGURA 5.2.4. Edificações existentes que serão mantidas

FIGURA 5.2.5. Vista do terreno com a praça 19 de dezembro ao fundo

(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – maio/08)

B - Vistas da Rua Inácio Lustosa



FIGURA 5.2.6. Esquina com a Avenida Cândido de Abreu

FIGURA 5.2.7. Vista do terreno com o Passeio Público ao fundo

(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – maio/08)

C - Vistas da Rua Heitor S. França



FIGURAS 5.2.8 E 5.2.9. Vistas do terreno
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – maio/08)

D - Vistas da Rua Heitor S. França



FIGURAS 5.2.10 E 5.2.11. Vistas do terreno
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – maio/08)

E - Vistas da Rua Heitor S. França



FIGURAS 5.2.12 E 5.2.13. Vistas do terreno
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – maio/08)

F - Vistas da Rua Barão de Antonina



FIGURA 5.2.14. Estacionamentos existentes



FIGURA 5.2.15. Esquina com a Rua Heitor S. França, com o Memorial Árabe ao fundo
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – maio/08)



FIGURA 5.2.16. Memorial Árabe
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – maio/08)



FIGURA 5.2.17. Praça 19 de dezembro
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – maio/08)



FIGURA 5.2.18. Sistema de transporte público que serve a região
(Fonte: Eduarda Leal Ehlke – maio/08)

6. O Projeto

6.1. Intenções do Projeto

A dança no Brasil, inspirada nos métodos e criações francesas e russas, sempre teve grande importância para a sociedade brasileira. Para seguir as vertentes da dança, seja ela clássica, moderna ou contemporânea, é necessário além da força de vontade dos bailarinos, apoio e condições financeiras.

As dificuldades enfrentadas pelos bailarinos são muitas, desde o preconceito que muitos homens sofrem quando entram em companhias, às condições financeiras e critérios de seleção das Escolas. As companhias menores também precisam de patrocínio para conseguir participação em festivais renomados, se sustentar e confeccionar os figurinos usados nas apresentações.

A falta de interesse das autoridades em expandir a dança contribui com essa situação crítica em que a dança se encontra atualmente, pois acontece no país, muitas vezes, a desvalorização da cultura. As companhias que se formam no Brasil têm dificuldade de manter seus projetos e assim se desenvolver, pois recebem pouco auxílio do poder público.

Assim, é necessário o incentivo e a criação de instituições permanentes e oficiais com a finalidade de abrigar uma arte de caráter universal, como a dança. O descaso das autoridades faz com que muitas iniciativas particulares de balé clássico fundadas no Brasil não sobrevivam. “A Lei de Incentivo sozinha não dá conta da demanda e da necessidade da dança, até porque o apoio fica a critério dos departamentos de marketing das empresas que patrocinam os projetos”. (Giancarlo Martins, coordenador da Casa Hoffman – Gazeta do Povo, 29 de abril de 2007).

A formação de platéia é outro fator importante, sendo necessário despertar na população o interesse pela cultura. Os investimentos nessa área da cultura de nada serviriam se não houvesse público para prestigiar essa arte, e é por isso que muitos teatros foram fechados ao longo da história, se tornando “museus sem vida”.

No Brasil, são raras as companhias nacionais de dança clássica formadas. Poucos bailarinos têm condições de seguir a carreira artística, pois para morar em cidades que abrigam instituições que possuem excelentes cursos de dança, são necessárias boas condições financeiras para se deslocar e viver na cidade. Muitas vezes, bailarinos que possuem recursos financeiros vão para fora do país, em busca de instituições mais reconhecidas. Assim, a dança clássica, que é a base para qualquer estilo de dança, torna-se cada vez mais ausente nos palcos.

Em Curitiba, a Escola do Teatro Guaíra é a única instituição com reconhecimento nacional, porém se encontra em péssimas condições e não supre as necessidades de uma Escola de Dança. Portanto, são necessários investimentos nesse setor na cidade, pois ainda existe grande procura pela dança e isso mostra o potencial dessa arte para o país.

A criação de instituições que incentivem a procura pela dança ampliaria esse mercado cultural na cidade e no país, bem como a realização de festivais internacionais de dança. Dar oportunidades aos bailarinos que vêm de fora através de bolsas de estudos e apoio gratuito na moradia e alimentação resultaria em um maior desenvolvimento artístico e financeiro da cidade.

Existem muitas cidades interioranas que incentivam a dedicação para a dança, por meio de festivais menores, porém não são companhias que se apresentam em diferentes regiões, e sim academias de dança que expõe coreografias técnicas, não contribuindo com a difusão dessa arte.

Atualmente, o único festival de dança de caráter internacional e de excelente repercussão é o festival de Dança de Joinville, trazendo benefícios culturais, sociais e financeiros para a cidade. O festival reflete na cidade inteira devido ao grande público presente e à presença de companhias de balés do mundo todo.

Para a coordenadora de seleção de bailarinos da Escola do Teatro Bolshoi, Sylvana Albuquerque, "O Brasil possui condições de desenvolver muitos bailarinos e profissionais de alto nível e todos podem ser reconhecidos. São inúmeras as dificuldades, mas o cenário é muito promissor. Como exemplo, foi montado um

palco em um campo de futebol em Teresina, no Piauí, e o ingresso era um quilo de alimento não-perecível. Houve grande participação e interesse do público”.

Os benefícios dos festivais de dança, bem como os benefícios que a existência de uma escola de dança trazem para a cidade, desenvolvendo-a cultural, social e financeiramente, mostram que investimentos nessa área são mais que bem vindos pra qualquer cidade, se realizados de forma planejada.

O projeto de um Centro de Dança na cidade de Curitiba vai estimular e valorizar a cidade, destacando-a no panorama artístico e cultural e despertando na sociedade o interesse pela cultura. Unindo funcionalidade, plástica, técnica e questões sociais, o projeto irá atender as necessidades dos usuários do edifício, do bairro e da cidade.

O Centro de Dança de Curitiba será uma instituição de caráter público e social, revelando a arte para a cidade através do ensino da dança, das apresentações de dança abertas à comunidade e também pelo fato de ser uma construção arquitetônica de impacto, revelando o movimento através de seus elementos e da sua forma, unindo o clássico ao contemporâneo.

6.2. Estudos Complementares

6.2.1. Acústica na Arquitetura

A acústica arquitetônica não trata exclusivamente de estudos científicos de isolamento ao projetar um ambiente, mas também se preocupa com o condicionamento dos ambientes e busca a qualidade sonora do local, através do planejamento dos espaços. A aplicação da acústica na arquitetura deve satisfazer os usuários que habitam os espaços projetados. “Os espaços que projetamos têm grande importância desde o ponto de vista estético-compositivo, até o campo da arte sonora”. (FRANCESCA DAUMAL, 2002, p. 28 e 29).

O ambiente acústico de uma edificação é influenciado por fatores como o local em que o edifício está inserido, a sua posição no terreno, o planejamento dos espaços no seu interior e também os materiais utilizados e os elementos construtivos.

Nas últimas décadas foram realizadas muitas pesquisas sobre a acústica nos espaços e atualmente a arquitetura dispõe de vários mecanismos para o controle do som nos ambientes. O ser humano tende a adotar uma postura “isolacionista” frente ao ruído, se desconectando da própria cidade e do entorno e pode criar melhores condições para projetar espaços destinados à música, aulas e discursos.

A. Princípios básicos

Para o autor, com o entendimento dos princípios básicos da acústica, problemas podem ser resolvidos no início do desenvolvimento do projeto, evitando assim gastos desnecessários. O som deve ser entendido em seu sentido

conceitual para entender os procedimentos básicos de controle de som em edificações.

O som é uma vibração causada por um movimento, que varia de acordo com a sua intensidade, velocidade e frequência. É necessária a utilização de materiais absorventes nos ambientes, pois eles controlam os sons de alta frequência e também a intensidade sonora, que, se não controlada, entra em contato com a vibração da estrutura, espalhando o som para outros ambientes do edifício.

Os importantes elementos da acústica são o foco transmissor, as vias de propagação e os receptores. Segundo o mesmo autor, para evitar ruídos indesejáveis é necessário intervir nas suas vias de propagação, criando um sistema de isolamento entre o emissor e o receptor.

- Transmissão por meio sólido:

O meio sólido é muito eficiente para transmitir o som. Assim, é importante a realização do isolamento sonoro nas edificações, pois o som é transmitido através das estruturas e das vibrações que acontecem quando o mesmo incide sobre as paredes.

Segundo DAUMAL, em entrevista realizada a revista Tectônica, “é complicado evitar todas as vias de propagação acústica existentes em um edifício, pois são muitos os pontos de conexão entre as diferentes dependências, instalações...”. (2002, p. 30).

- Transmissão por via aérea:

A absorção do som pelo ar o eleva a altas frequências agudas. Assim, o interior de salas e auditórios devem ser bem projetados, pois possuem grande volume de ar. Para não ocorrer reverberações e o som chegar nítido e claro ao receptor, sistemas de condução para o som devem ser previstos.

B. Isolamento de ruído

Em um ambiente externo, o tráfego de veículos é a maior fonte de emissão acústica. Para a diminuição do problema existem alternativas como criar taludes no terreno, enterrar vias, limitar a circulação de veículos e implementar asfaltos absorventes.

Acusticamente, as construções devem basear-se em elementos intermediários que realizem a absorção do som e a análise do tipo de ruído é fundamental para não ocorrerem gastos desnecessários com o isolamento acústico.

Para DAUMAL, ao projetar um edifício, devem ser levados em consideração os materiais usados nos fechamentos, como vidros e portas e os revestimentos dos ambientes, utilizando mecanismos que resistam à penetração do som e impeçam que o som vaze para outros ambientes e para o exterior da edificação.

Em estúdios de dança o tratamento acústico é fundamental, pois permite aos alunos a clara percepção do som e impede que o mesmo passe para outros ambientes ou afete o ensaio. Nesses ambientes, o isolamento de paredes pode ser feito através da construção de paredes duplas, com manta de lã de vidro ou lã de rocha no seu interior, conhecido como “efeito sanduíche”. Para evitar o efeito de ressonância nos ambientes o ideal é que as paredes duplas possuam espessuras diferentes, segundo PÉRICLES, 1971.

Com relação às janelas e aberturas, vidros laminados duplos são mais eficientes no isolamento de ruídos do que o vidro comum.

As portas podem ser feitas de chapa metálica, ou outros materiais como lã de rocha e manta asfáltica no seu interior.

Pisos flutuantes possuem grande eficácia, pois além de bases amortecedoras de poliuretano, que amortecem os saltos dos bailarinos, possuem suspensão antivibratória que faz com que o som não atue diretamente sobre o concreto e não se dissipe para outros ambientes da edificação.

Os tetos dos ambientes podem ser revestidos com forro de gesso duplo, com manta de lã de rocha, fixos através de suspensão elástica para evitar a propagação do som, pois é um material absorvente. Trabalhos de forros contribuem para a difusão e a absorção do som nos ambientes, evitando reverberações, segundo DAUMAL. A utilização de painéis com o mesmo material nos ambientes também contribui para a melhor qualidade sonora do local.

Sistemas de aquecimento, ventilação e ar condicionado nos ambientes provocam sons indesejáveis. Para resolver o problema de ruído nas instalações, a velocidade dos fluídos que as percorrem devem ser reduzida e os dutos revestidos. Em sistemas de ar condicionado a velocidade do ar também devem ser controlada e também podem ser utilizados os silenciadores.

A utilização de cortinas em estúdios de dança também é ideal, pois o seu material fornece condições acústicas diversas, adaptando-se diferentes instrumentos musicais utilizados e reduzindo as ondas estacionárias em salas com paredes paralelas.

C. Acústica em auditórios

O Condicionamento Acústico consiste na forma em que o som é tratado desde a sua emissão até chegar ao receptor, para permitir condições satisfatórias de ser ouvido. Esse condicionamento é baseado em parâmetros de conforto através de índices que permitem controlar a qualidade acústica nos ambientes, portanto um estudo imprescindível na elaboração de projetos de auditórios.

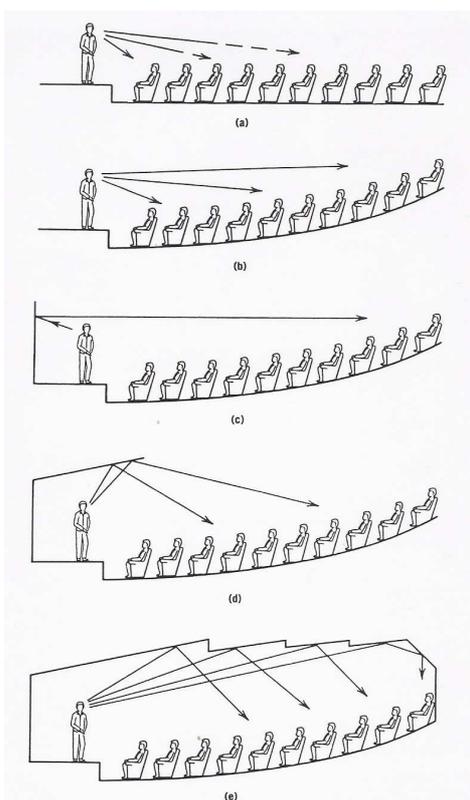
Para CAVANAUGH, a transmissão do som em espaços livres faz com que ele diminua a sua intensidade de acordo com a distância percorrida e devido ao fato de ser absorvido. Com isso, nos auditórios ao ar livre dos gregos e romanos, a platéia era colocada próxima ao palco para que o som não perdesse intensidade durante seu percurso até chegar na última fileira. Também construíam uma parede atrás do palco, que direcionava o som somente para a platéia.

A utilização da parede atrás do palco foi o primeiro elemento criado em favor da acústica em auditórios. Depois surgiram os forros, revestimentos nas paredes e superfícies que contribuem construtivamente para o som.

- Transição de auditório externo para interno (Fig. 6.2.1):

Na antiguidade, os auditórios eram projetados ao ar livre. Elementos arquitetônicos foram surgindo para melhorar a acústica desses locais e assim, os auditórios aos poucos se tornaram completamente fechados.

Os auditórios internos são considerados melhores acusticamente, pois permitem mais clareza para o som, é mais fácil de controlar o fenômeno da reverberação, o eco e, portanto, a qualidade do som (DAUMAL,2002).



A – Auditório externo sem inclinação na platéia: o som não era uniforme, pois perdia intensidade até chegar nas últimas fileiras;

B – Auditório externo com inclinação na platéia: melhor distribuição e mais absorção do som;

C – Auditório externo com elemento refletor atrás do palco: melhor reforço do som;

D – Auditório externo com forro sobre o palco: melhor acusticamente devido ao efeito “concha”;

E – Auditório interno: completa transição através de forros, fechamentos laterais e revestimentos.

FIGURA 6.2.1. Evolução do auditório externo para o auditório interno

(Fonte: FRANCESC DAUMAL, 2002)

O Red Rocks Amphitheater (Fig. 6.2.2), em Denver, Colorado, é um auditório que possui condições acústicas perfeitas mesmo sendo ao ar livre. Resultado da movimentação natural das rochas da região, esse “auditório natural” permite a perfeita propagação do som. Naturalmente, as rochas fazem o fechamento atrás do palco e também os fechamentos laterais. Vários concertos são realizados diariamente nesse auditório com capacidade para aproximadamente 9.500 pessoas.



FIGURA 6.2.2. Red Rocks Amphitheater – Denver, CO
(Fonte: ASPEN)

Existem dois aspectos básicos para serem analisados sobre o condicionamento acústico em locais como salas de aulas, salas de conferências e auditórios, segundo o mesmo autor. O primeiro aspecto é o controle dos sons indesejáveis que são originados no exterior da edificação, em outros ambientes internos ou também nos sistemas de ar condicionado e tubulações.

Alternativas arquitetônicas eliminam esses sons através da utilização de materiais como madeira, tecido e de elementos como as antecâmaras, que funcionam como barreiras de isolamento do som, não prejudicando acusticamente os ambientes. Esse isolamento também permite que os sons produzidos no interior dos auditórios não afete o entorno da edificação.

O segundo aspecto é o controle dos sons desejáveis, que são os sons destinados ao público. Esses sons devem ser controlados em altura e distribuídos corretamente no ambiente, sem gerar reflexões atrasadas, conhecidas como eco ou distorções.

A questão do controle dos sons internos é mais complexa do que o isolamento dos sons externos. A altura dos sons que se dissipam no ambiente deve ser ideal para que todos os ouvintes escutem o som com perfeição. Assim, em salas maiores, é necessário o uso de sistema de reforço eletrônico, através de microfones e caixas de som, para aumentar a altura do som e o distribuir de maneira uniforme, sem reflexões atrasadas e repetitivas.

Outro fator fundamental na acústica, segundo DOMÈNECH, é o controle de reverberação nos ambientes, que é fundamental para a qualidade e a legibilidade do som. O fenômeno da reverberação acontece quando o som é totalmente refletido e o aumento da reverberação do som em um recinto pode contribuir indesejavelmente com o aumento do nível sonoro.

O tempo de reverberação depende do volume do espaço e dos materiais absorventes presentes no ambiente e, portanto, esse problema pode ser solucionado com a utilização de materiais absorventes nas paredes, tetos e chão dos ambientes, reduzindo o número das reflexões sonoras.

A intensidade do campo reverberante é inversamente proporcional ao valor de uma constante, que é característica de cada local. Essa constante é a razão entre os valores de absorção das superfícies do recinto e o fator de reflexão dos acabamentos. Portanto, a utilização de revestimentos com elevada capacidade de absorção do som e isolamento acústico é ideal, diminuindo o campo reverberante do ambiente e aumentando o coeficiente de absorção médio do local. Alternativas como essas melhoram consideravelmente o nível sonoro dos ambientes, embora seja uma sofisticação técnica que resulte em altos custos financeiros.

No Institute de Recherche et Cordination Acoustique-Musique (IRCAM), em Paris, projetado pelo arquiteto Renzo Piano, recintos especiais como as câmaras anecóicas ou reverberantes são utilizados para ensaios acústicos, pois anulam completamente as reflexões sonoras. Em outra sala acústica experimental do edifício, o arquiteto projetou elementos móveis nas paredes e no forro, que ajustam o tempo de reverberação do som, de acordo com o necessário.

Para a ideal propagação do som, o palco deve possuir fechamento atrás e também nas laterais, com superfícies refletivas. O fechamento superior também é necessário, pois realiza o efeito “concha acústica” para os sons emitidos.

A platéia deve ser disposta de maneira em que as fileiras possuam uma inclinação com relação ao palco. Isso permite que o som seja percebido nitidamente por toda a platéia e também seja absorvido durante seu percurso. Sendo assim, as fileiras mais distantes devem estar mais elevadas.

O tratamento acústico no fundo das salas é necessário para que não ocorra o eco. Materiais absorventes devem revestir a parede e, no caso de salas largas, as paredes podem ser um pouco inclinadas, reforçando o som nas últimas fileiras.

Portanto, os auditórios devem distribuir com equilíbrio todo o som emitido pelos diferentes instrumentos para toda a sala e, para isso, é necessário que o auditório tenha forma e proporções corretas, bem como revestimentos que contribuam para a ideal propagação do som ambiente.

Para DOMÈNECH, A forma menos indicada para um auditório é a cúbica. Plantas prismáticas retangulares também não são ideais, pois geram problemas de frequências estacionárias e ressonância, devido à existência de paredes paralelas nas laterais do auditório.

As plantas trapezoidais com proporções harmônicas permitem a boa emissão do som ao público, não resultando em frequências estacionárias e também permitindo boa disposição do público no ambiente. Não existe uma forma ideal para auditórios. Dependendo da finalidade, vários tipos são adequados. (WILLIAM CAVANAUGH E JOSEPH WILKES, 1998, p. 151 a 153).

Os auditórios para apresentações de dança são divididos em três aspectos formais: o palco e o fosso de música, o proscênio e a platéia. O palco deve possuir uma grande área, com a maior profundidade possível, pois em apresentações de balé, muitas vezes, é necessário um espaço destinado à colocação do cenário. A quantidade de bailarinos e a utilização do espaço também variam muito, sendo, portanto fundamental um espaço flexível, com painéis acústicos que permitam a variação do espaço.

De acordo com BROLIANI, 2007, o palco deve ser posicionado aproximadamente a 1 metro acima da platéia para permitir visibilidade adequada a todos. Quanto às poltronas, a quantidade e o posicionamento devem ser feitos com relação ao ponto central do palco, que se encontra na metade da largura da boca de cena e a 2,30 metros de profundidade. O número de fileiras não deve ultrapassar 25 metros de profundidade e, caso não seja o suficiente para a demanda do auditório, é necessária a utilização de balcões, posicionados acima da platéia.

É necessário prever espaço para coxias laterais e também o fundo de palco, que permite a locomoção dos bailarinos e funcionários de um lado a outro sem ser vistos pela platéia. O material utilizado nas coxias é geralmente a cortina, que contribui acusticamente com o auditório. Camarins e foyer para bailarinos também contribuem com o desenvolvimento do palco.

Sobre o palco está localizada a caixa cênica, que suporta os varais responsáveis pela iluminação e deve possuir altura equivalente a duas vezes a altura da boca de cena. Em auditórios sem balcão a boca de cena possui aproximadamente 7 metros de altura, já em auditórios com balcão, 9 metros.

Para não contribuir negativamente com a acústica, os equipamentos localizados sobre a estrutura do auditório devem ser instalados em sobre molas. Isso permite que não ocorra transferência de vibração ao ambiente, que pode gerar ruídos indesejáveis para os bailarinos e para a platéia.

Segundo SERRONI, em entrevista realizada à Revista Projeto Design, em março de 1998, para o piso do palco deve ser utilizado madeira escura, com 4 centímetros de espessura, em piso elevado, oco. Além de contribuir acusticamente, esse assoalho garante amortecimento ao bailarino, através da camada de ar formada sob o revestimento (piso flutuante). Esse espaço vazio sob a madeira também permite a fixação dos elementos cênicos através de pregos. Sob o centro do palco deve ser previsto um espaço grande que acomode os cenários de espera, que funciona como um porão. Os cenários chegam a esse local através de um monta-carga.

Como uma série de planos inclinados, a platéia funciona como um elemento absorvente do som e é ideal que as poltronas sejam revestidas de tecido, que é um material absorvente. Assim, os acabamentos e materiais utilizados no auditório bem como as paredes e portas acústicas têm grande influência na acústica do ambiente, influenciando na reflexão, absorção e difusão do som. Porém, os materiais absorventes não devem ser utilizados em quantidade excessiva, pois podem gerar resultados negativos, segundo DAUMAL.

A utilização de diferentes materiais na sala é ideal, bem como formas côncavas e convexas e diferentes texturas, que contribuem para o aumento do grau de difusão do som e controlam a reverberação do som e evitam o eco. Um excelente material absorvente é a madeira, muito utilizado no revestimento de auditórios, pois absorve as baixas frequências, comuns em grandes ambientes.

No Auditório de Universidade Politécnica de Otaniemi (Fig. 6.2.3), projetado pelo arquiteto Alvar Aalto, em 1955, o formato da planta favorece a transmissão direta do som a todo o público. A ligeira inclinação da parede atrás do palco, bem como dos planos da que configuram a parte posterior do auditório, permitem a melhor distribuição do som.



FIGURA 6.2.3. Foto aérea do Auditório de Otaniemi
(Fonte: WIKIPÉDIA)

O Auditório e Conservatório Municipal de Vila-Seca (Fig. 6.2.4), projetado pelo arquiteto Pau Pérez, possui as salas de aulas independentes das áreas comuns e da estrutura geral do edifício para dificultar ao máximo a transmissão sonora. Foram utilizadas também antecâmaras nas portas das salas de aula, que evitam a interferência nas salas de música, vistas como “caixas flutuantes”. Nas salas de ensaios de música, as paredes e o teto são revestidos com placas de

espuma de resina de melamina, um material altamente absorvente. O piso é revestido de PVC e as portas possuem perfil de borracha para isolar o som.



FIGURA 6.2.4. Auditório de Vila-Seca
(Fonte: TECTONICA)

Na Cidade Universitária de Caracas (Fig. 6.2.5), o auditório projetado por Carlos Raúl Villanueva possui “nuvens arquitetônicas”, que são forros suspensos que contribuem esteticamente e acusticamente com o local, absorvendo e transportando os sons emitidos no palco.



FIGURA 6.2.5. Auditório de Caracas
(Fonte: TECTONICA)

No Auditório Ciudad de Leon (Fig. 6.2.6), projetado pelos arquitetos Emilio Tuñón e Luis Moreno Mansilla, foram utilizados painéis flutuantes que refletem o som para contribuir e assegurar um nível sonoro uniforme em todo o ambiente. Esses painéis também absorvem as baixas frequências indesejadas.



FIGURA 6.2.6. Auditório Ciudad de Leon
(Fonte: TECTONICA)

D. Credicard Hall



FIGURA 6.2.7. Credicard Hall
(Fonte: CREDICARDHALL)

O Credicard Hall (Fig. 6.2.7), em São Paulo, projetado pelo escritório de arquitetura Aflalo & Gasperini, possui configuração do espaço interno que permite total flexibilização de uso. A área construída de 15 mil metros quadrados é dividida em quatro setores, oferecendo diferentes opções de acomodação em função do espetáculo, variando de acordo com a ocupação da pista, camarotes e platéia.

O palco possui 720 metros quadrados, pé direito de 30 metros, boca de cena de 20 metros de largura por 12 metros de profundidade, portas metálicas duplas e todos os equipamentos como bombas d'água e chillers são montados sobre molas para evitar ruídos. As paredes de concreto da caixa do palco italiano possuem 18 centímetros de espessura e também foram tratadas com divisória dupla de gesso para formar uma barreira à propagação do som para o exterior.

O proscênio possui um fosso para orquestra com 120 metros quadrados e capacidade para 80 músicos, com um sistema de elevação que permite transformá-lo em extensão da platéia ou do palco, conforme a exigência do evento. O maquinário foi dimensionado para manobrar equipamentos cênicos de até 42 toneladas e movimentar até 60 mudanças de cenários por espetáculo.

Como infra-estrutura de "backstage" e apoio de palco, o auditório possui sete camarins individuais e dois coletivos para 240 pessoas, sala de gravação, telões laterais, além de possibilitar transmissões ao vivo.

O responsável pelo projeto acústico do auditório foi o engenheiro francês Daniel E. Commins. Todas as aberturas possuem fechamento acústico e as portas de todos os camarotes são formadas por uma estrutura composta por chapas de aço e lã de rocha, absorvendo até 40% dos ruídos externos. Os camarotes possuem vidros duplos, forro especial de gesso duplo e lã de rocha.

A alvenaria da área externa é recheada com areia, impedindo que os ruídos externos cheguem ao interior da edificação. Além disso, os equipamentos, máquinas e parte do forro são suportados por molas antivibratórias. Com esse mecanismo, qualquer ruído produzido pelos equipamentos é totalmente absorvido pelas molas, em vez de ser transmitido à estrutura da edificação.

O auditório possui forma de leque e as grandes empenas laterais, em todo o perímetro interno, foram revestidas por chapas de aço microperfuradas e quadriculadas, para isolar ruídos externos e absorver os sons internos.

A cobertura foi feita com telhas metálicas trapezoidais, um sanduíche de 10cm de espessura com lã de vidro e chapa metálica perfurada na superfície.

A central de supervisão predial gerencia todo o sistema de ar condicionado, além de controlar a demanda de energia.

6.2.2. Pisos especiais para a dança

Em estúdios de dança, a utilização do piso ideal para absorver os impactos causados pelos saltos dos bailarinos e também impedir a transmissão do som para outros ambientes é fundamental.

O piso ideal para estúdios de dança é o piso flutuante, que possui uma estrutura especial de amortecimento. Pisos flutuantes de madeira são os mais indicados e devem ser apoiados sobre uma estrutura de ripas ou vigotes.

De acordo com MARCHIORO, para que ocorra a absorção de impactos, entre o piso e o contra-piso deve ser colocada uma base de poliuretano. Essa superfície amortecedora também possui suspensão antivibratória, fazendo com que o som não atue diretamente sobre o concreto e não se dissipe para outros ambientes da edificação.

Para evitar o deslizamento dos bailarinos, a aplicação de linóleo como revestimento do assoalho é fundamental e também prolonga a vida útil do assoalho, facilitando sua manutenção.

6.2.3. Climatização

O conforto térmico deve ser tratado de maneira especial em locais destinados à prática de atividades físicas. É necessária a ventilação nos estúdios de dança para evitar o acúmulo de umidade que resulta em mofo, segundo MARCHIORO. Essa ventilação pode ser realizada de maneira natural ou através de sistemas de ar condicionado.

A ventilação natural não deve ser intensa ou direta para que não aconteça o rápido resfriamento dos bailarinos. Por essa razão, a ventilação cruzada também deve ser evitada. O tipo de ventilação natural mais indicado é o que produz o “efeito chaminé”, através de janelas altas, que não permite que o ar entre em contato direto com os bailarinos, gerando a circulação adequada do ar. Essas aberturas podem ser feitas através da utilização de zenitais, que também permitem uniformidade na iluminação do ambiente.

A utilização da ventilação artificial, através de sistemas de ar condicionado tem benefícios com relação ao sistema de ventilação natural, pois permite manter uma temperatura ideal constante no ambiente de ensaio, independente da temperatura externa.

O aquecimento dos ambientes também é importante, principalmente no inverno. Além da utilização sistemas de ar condicionado, existe também o sistema de calefação de piso, que é muito eficiente em estúdios de dança.

É fundamental manter a temperatura ideal nos ambientes e a utilização de paredes espessas, vidros duplos e materiais isolantes permitem essa manutenção de temperatura, contribuindo com a performance dos bailarinos.

6.2.4. Fisioterapia aplicada à dança

A prática da dança exige horas de treinamento exaustivo dos bailarinos, envolvendo as articulações em posições excessivas, muitas vezes não-fisiológicas, podendo exceder a amplitude de movimento normal e resultando em lesões (GUERRA, 2007). Assim, a união da Fisioterapia à dança promove diversos benefícios para os bailarinos.

A partir do século XIX aumentou o interesse de estudiosos pela Medicina Esportiva e os profissionais qualificados dessa área passaram a valorizar a prevenção e o tratamento das lesões provocadas devido à prática do esporte. Atualmente há um maior interesse nos estudos que enfocam problemas médicos surgidos em dançarinos, especialmente no balé clássico.

Segundo a autora, no meio científico, existe uma crescente valorização da experiência fisioterapêutica oferecida aos cuidados dos indivíduos praticantes da dança. Esse crescimento é decorrente do alto número de lesões ocorridas em bailarinos. Os tratamentos devem ser individuais, garantindo um aprendizado diferenciado para cada bailarino, voltado exclusivamente às suas necessidades e interesses específicos.

O movimento humano é um processo de altíssima complexidade, que se caracteriza por variedades e qualidades inumeráveis e por uma versatilidade de respostas motoras devido às várias combinações neuromusculares possíveis a cada momento. A dança ao organizar seus códigos nas suas diversas linguagens, produz e ocupa continuamente o espaço transformando o estado do corpo em cada movimento que produz. Para que isso ocorra é necessária uma apurada integração dos sistemas corporais a fim de assegurarem a aquisição e a manutenção de domínios tão especializados e tão específicos. (MARKONDES, 2001).

O treinamento de um bailarino é composto por exercícios de aquecimento, alongamento, flexibilidade, quedas, saltos, equilíbrio, amplitudes exageradas de movimento, força, giros, criatividade, relaxamento, trabalho sobre sapatilha de

pontas, resistência, entre outros, buscando o sincronismo perfeito e a técnica apurada que resultam em um desempenho corporal de qualidade.

De acordo com GUERRA, vários são os fatores que podem resultar em lesões. Eles podem ser divididos em fatores extrínsecos, como calçados, piso e temperatura inadequados e fatores intrínsecos, como encurtamento muscular, hipermobilidade, fraqueza muscular, dietas inadequadas, entre outros. A combinação de fatores extrínsecos e intrínsecos leva às mais diversas lesões, como tendinites do músculo tríceps sural (tendão de Aquiles) e do tibial posterior, fascíte plantar, síndrome do túnel do tarso, fraturas por estresse da tíbia e metatarsos, hálux valgo e as lesões ligamentares relacionadas com entorses de tornozelo e do pé.

A articulação do tornozelo é onde acontece o maior número de lesões em bailarinos. Isso acontece, pois alguns bailarinos apresentam uma mobilidade articular exagerada e diminuição da força local, o que levaria ao surgimento de lesões.

Um dos fatores que podem explicar a grande incidência de lesões em membros inferiores nos indivíduos praticantes de dança é relativo ao posicionamento adotado: a prática da dança exige uma ampla e complexa movimentação dos pés, exigindo por vezes, posicionamentos extremos e não anatômicos, como a rotação externa dos pés (posição básica do balé clássico), que causa tensão nos ligamentos mediais do joelho. (GAGLIARDI, 2003).

Assim, as medidas preventivas devem incluir além do preparo adequado dos aspectos físicos, também o uso de roupas e calçados adequados, o conhecimento sobre fatores climáticos que causam lesões, a alimentação equilibrada, com a ingestão de grande quantidade de líquidos diariamente, repouso adequado, a análise das condições onde a dança será praticada e a prática de atividades físicas compensatórias. Essas medidas devem fazer parte do cotidiano de qualquer bailarino, porém, na prática não é o que acontece devido à falta de infra-estrutura adequada nas salas de aula e o despreparo de muitos profissionais que atuam na área.

O aquecimento e o alongamento são importantes na dança e em qualquer atividade atlética, pois preparam a musculatura para atividades vigorosas, atuando assim como uma medida de prevenção das lesões. Um músculo aquecido é mais elástico e trabalha de forma rítmica e ordenada, contraindo-se com mais eficiência e relaxando completamente em um menor tempo, segundo GUERRA.

Na dança, muitos bailarinos não possuem grande capacidade de reconhecimento do próprio corpo, o que os deixa mais vulneráveis ao aparecimento de lesões. Portanto, todo o bailarino que usa o corpo como instrumento de trabalho, deve ter consciência do seu alinhamento e da sua assimetria, bem como das suas próprias restrições de movimento, para tirar o melhor proveito do seu físico, sem exceder-se na tentativa de vencer obstáculos.

A falta de informação dos bailarinos sobre seu próprio corpo, faz com que o número de lesões seja cada vez maior, uma vez que muitos professores de dança apresentam-se despreparados no sentido de orientar seus alunos em questões anatômicas, cinesiológicas e fisiológicas, questões estas que estão diretamente ligadas à dança no que se refere ao rendimento técnico. (SAYONARA ANTUNES, especialista em dança, 2005).

Em companhias profissionais têm surgido o interesse de proporcionar aos bailarinos assistência completa, dada por uma equipe profissional composta por professores de dança altamente qualificados, educadores físicos, fisioterapeutas, nutricionistas, médicos e psicólogos, com o objetivo de diminuir a incidência de lesões e melhorar a qualidade da performance do bailarino.

De acordo com a fisioterapeuta Polyana Gomes, que trabalha no núcleo de saúde da Escola do Teatro Bolshoi, em Joinville, o núcleo de saúde das escolas de dança devem possuir espaço para os atendimentos de fisioterapia, com macas e aparelhos de fisioterapia. Em outro espaço, ficam os colchonetes, bolas suíças e aparelhos de pilates para a realização de exercícios. Também é necessária uma sala para turbilhão e academia. A academia não faz parte necessariamente do núcleo de saúde, mas é essencial para a prática de exercícios complementares à dança. O núcleo trabalha de forma preventiva e na reabilitação, por esse motivo

existe atendimento de pilates, academia e fisioterapia convencional para tratamento de lesões com tendinites e entorses, que acontecem pela alta carga de trabalho.

Portanto, é importante valorizar a atuação de profissionais de dança capacitados, bem como fisioterapeutas nas escolas e companhias de dança, que são profissionais que possuem conhecimentos e recursos capazes de contribuir beneficentemente para o melhor desempenho técnico dos bailarinos, e diminuir sua vulnerabilidade ao aparecimento de lesões.

6.3. Programa e pré-dimensionamento

Estrutura funcional:

- usuários fixos: bailarinos, professores, diretores, assessores, auxiliares administrativos, fisioterapeutas, funcionários, serventes, seguranças;

- usuários móveis: platéia, usuários do centro cultural e café, estudantes, turistas e grupos de visitantes;

Atividades e demandas de espaços:

Setor administrativo

- recepção	15m ²
- secretaria – 1 sala para 2 pessoas	15m ²
- administração / coordenação – 1 sala para 4 pessoas	20m ²
- diretoria – 1 sala para 2 pessoas	15m ²
- sala de reuniões – 1 sala para 10 pessoas	25m ²
- almoxarifado – 1 sala	15m ²
- assessoria de imprensa – 1 sala para 2 pessoas	15m ²
Área total	120m²

Setor de ensino

- estúdios de música – 10 estúdios individuais	5m ² cada = 50m ²
- estúdios de dança – 10 estúdios para 25 alunos cada	100m ² cada = 1000m ² (4 salas para balé clássico, 2 salas para balé moderno, 2 salas para dança contemporânea e 2 salas para sapateado)
- salas de aula teórica – 4 salas para 25 alunos cada	40m ² cada = 160m ²
- estúdio de ensaios – 1 sala para 50 alunos	200m ²

- oficina de figurinos – 1 sala para 10 pessoas	30m ²
- oficina de cenários – 1 sala para 10 pessoas	60m ²
- sala de professores – 4 salas para 4 pessoas cada	15m ² cada = 60m ²
(1 sala para cada estilo de dança)	
- sala de vídeo – 1 sala para 25 pessoas	50m ²
- Área total	1.610m²

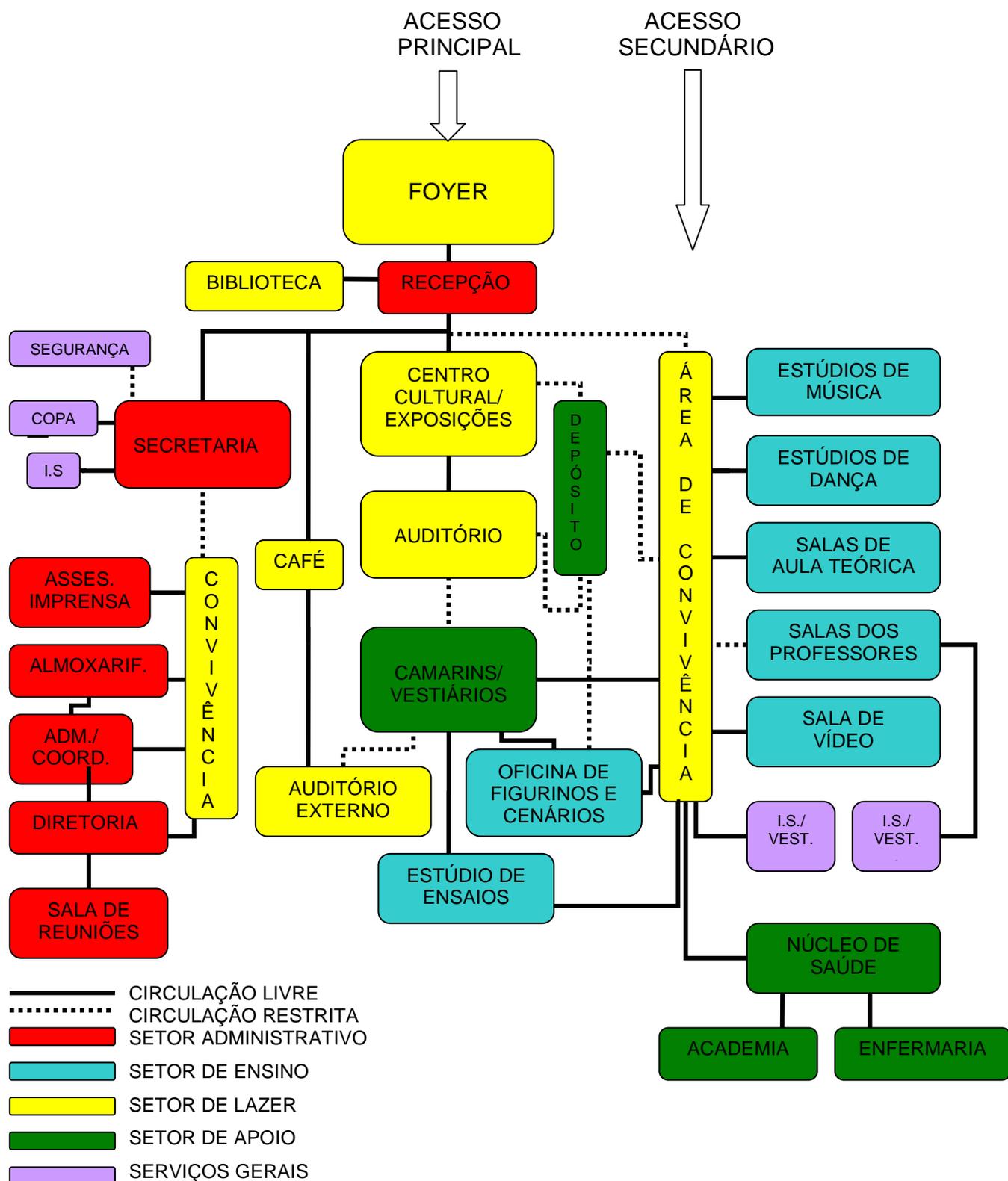
Setor de lazer

- biblioteca / Internet – 30 pessoas	100m ²
- café / restaurante – 50 pessoas	200m ²
- centro cultural / exposições	100m ²
- auditório – 250 lugares	600m ²
- auditório externo – 100 lugares	200m ²
- loja	20m ²
- áreas de convivência entre estúdios	50m ²
- área de convivência do setor administrativo	20m ²
- áreas de convivência externas	200m ²
- foyer	100m ²
- Área total	1.590m²

Setor de apoio

- núcleo de saúde – sala para 2 funcionários	15m ²
atendimento bailarinos	20m ²
estúdio de pilates	20m ²
- academia	100m ²
- enfermaria	15m ²
- estacionamento – 130 vagas	1600m ²
- camarins – 4 para 10 pessoas cada	20m ² cada = 80m ²
- depósitos – cenário	50m ²
figurinos	20m ²
materiais de limpeza	10m ²

6.3.1. Organograma e Fluxograma



7. Conclusão

A proposta para a criação de um Centro de Dança de caráter público, na cidade de Curitiba, se justifica devido à necessidade de novas instituições capazes de difundir a cultura na sociedade, através do ensino da arte pelo movimento e de mostras e festivais de dança. A pesquisa realizada revela a situação atual que a dança se encontra na cidade e mostra os benefícios que a implantação da proposta traria aos usuários da instituição, aos moradores da região e também ao país, que possui grande potencial para o desenvolvimento dessa arte.

A pesquisa permite entender como a dança surgiu e se desenvolveu e quais os seus reflexos na sociedade contemporânea. É possível perceber a necessidade de investimentos na valorização da dança através da comparação entre a Escola do Teatro Guaíra, a principal instituição de dança de Curitiba, em situação precária, com a Escola do Teatro Bolshoi em Joinville, com grande destaque e repercussão mundial, contribuindo cultural, social e economicamente com a cidade.

Aspectos arquitetônicos, técnicos e sociais, bem como a tendência contemporânea mostrada nos estudos de caso apresentados, servem como base e são modelos de referência para a elaboração do projeto arquitetônico do Centro de Dança. O objetivo é uma instituição que cumpra com os aspectos sociais envolvidos, valorize a região a ser implantado, e incentive a prática da dança, em um ambiente propício ao ensino e a troca de conhecimentos.

Por fim, todas as etapas dessa pesquisa levaram a elaboração do programa do projeto a ser desenvolvido. As informações obtidas e as análises realizadas servem como base para o projeto e permitem entender as necessidades que o programa deve suprir.

8. Referências Bibliográficas

BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. Martins Fontes. SP, 2001.

BROLIANI, Danielle. **Escola de Dança do Teatro Guáira: Nova Sede**. Curitiba: UFPR, 2007. Trabalho acadêmico do curso de Arquitetura e Urbanismo, Setor de Tecnologia, Universidade Federal do Paraná.

CAMINADA, Eliana. **História da Dança: evolução cultural**. Sprint. RJ, 1999.

CAVANAUGH, William and WILKES, Joseph. **Architectural Acoustics: principles and practice**, 1998.

DAUMAL i DOMÈNECH, Francesc. **Arquitectura acústica. Poética y diseño**. Barcelona, Edicions UPC, 2002.

DELIBERATO, P. C. P. **Fisioterapia Preventiva: Fundamentos e Aplicações**. São Paulo: Manole, 2002.

GRUNOW, E. *Restauração e linguagem fabril em espaço de dança*. In: **REVISTA PROJETO DESIGN**, São Paulo, ed. 311, jan. 2006.

LOH, Larissa. **Centro de Dança de Curitiba**. Curitiba: UFPR, 2007. Trabalho acadêmico do curso de Arquitetura e Urbanismo, Setor de Tecnologia, Universidade Federal do Paraná.

MARCHIORO, Janaína. **Centro de Dança de Curitiba**. Curitiba: UFPR, 2005. Trabalho acadêmico do curso de Arquitetura e Urbanismo, Setor de Tecnologia, Universidade Federal do Paraná.

MARQUES, Isabel A. **Dançando na Escola**. São Paulo: Editora Cortez, 2003.

MARZO, Fernando. *La arquitectura Del sonido*. In: **TECTÓNICA, MONOGRAFIAS DE ARQUITECTURA, TECNOLOGIA Y CONSTRUCCIÓN**, Madrid, ed 14.

SILVA, Péricles. **Acústica Arquitetônica**. Belo Horizonte: Edições Engenharia e Arquitetura, 1971.

WANG, Wilfred. **Jacques Herzog & Pierre de Meuron**. Barcelona: Editorial Gustavo Gil S.A., 2000.

WILSON, Letícia. *Niemeyer em Santa Catarina*. In: **REVISTA ÁREA**, Santa Catarina, ed. 3, jan. 2008.

9. Webgrafia

OIII. Disponível em:

<http://www.OIII.com/lud/pages/architecture/archgallery/hdm_laban/pages/labam_01.htm>

Acesso em: 12.março.2008

ARCOWEB. Disponível em: <<http://www.arcoweb.com>>

Acesso em: 12.maio.2008

ARCHRECORD. Disponível em: <<http://www.archrecord.com>>

Acesso em: 10.abril.2008

ASPEN. Disponível em: <<http://www.aspendenver.com>>

Acesso em: 22.abril.2008

BARBOSA, L.A. **A dança em terapia e a história em ritmos.** Disponível em:

<<http://www.conexaodanca.art.br/artigos.htm>>

Acesso em: 10.março.2008

BODY WORK. Disponível em: <<http://www.bodywork-dance.co.uk>>

Acesso em: 2.abril.2008

BRASIL ESCOLA. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com.br>>

Acesso em 10.março.2008

BRITISH COUNCIL. Disponível em: <<http://www.britishcouncil.org>>

Acesso em 25.abril.2008

CIA. DEBORAH COLKER. Disponível em : <<http://www.ciadeborahcolker.com.br>>

Acesso em: 27.março.2008

CONEXÃO DANÇA. Disponível em: <<http://www.conexaodanca.art.br>>

Acesso em 05.abril.2008

CREDICARDHALL. Disponível em: <<http://www.credicardhall.com.br>>

Acesso em: 5.abril.2008

DANÇA BRASIL. Disponível em: <<http://www.dancabrasil.com.br>>

Acesso em 10.março.2008

ESCOLA DO TEATRO BOLSHOI NO BRASIL. Disponível em:

<<http://www.escolabolshoi.com.br>>

Acesso em: 02.abril.2008

FIÓRIO, L.C. **Alguns aspectos relevantes sobre o assunto do movimento para o desenvolvimento técnico, expressivo e criativo do dançarino.**

Campinas: UNICAMP. Disponível em: <<http://www.conexaodanca.art.br>>

Acesso em: 05.abril.2008

GUERRA, Heloísa S. **Lesões na dança.** Goiás. Disponível em:

<<http://www.conexaodanca.art.br>>

Acesso em: 05.abril.2008

IPPUC – INSTITUTO DE PESQUISA E PLANEJAMENTO URBANO DE

CURITIBA. Disponível em: <<http://www.ippuc.org.br>>

Acesso em: 14.maio.2008

KUWABARA PAYNE MCKENNA BLUMBERG ARCHITECTS. Disponível em:

<<http://www.kpmb.com>>

Acesso em 10.abril.2008

LABAN DANCE. Disponível em: <<http://www.laban.org>>

Acesso em: 27.março.2008

NATIONAL BALLET SCHOOL. Disponível em:

<<http://www.nationalballetschool.org>>

Acesso em: 11.março.2008

PORTELLA, Renata. **Tipos de dança.** Disponível em:

<<http://www.eduk.br.com.br>>

Acesso em: 11março.2008

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA. Disponível em:

<<http://www.curitiba.pr.gov.br>>

Acesso em 14.maio.2008

REVISTA A.U. Disponível em: <<http://www.revistaau.com.br>>

Acesso em 3.abril.2008

TEATRO GUAÍRA. Disponível em: <<http://www.tguaira.pr.gov.br>>

Acesso em 25.março.2008

10. Fontes de ilustrações

OIII. Disponível em:

<http://www.OIII.com/lud/pages/architecture/archgallery/hdm_laban/pages/laband_01.htm>

Acesso em: 12.março.2008

ARCHRECORD. Disponível em: <<http://www.archrecord.com>>

Acesso em: 10.abril.2008

ARCOWEB. Disponível em: <<http://www.arcoweb.com>>

Acesso em: 12.maio.2008

ASPEN. Disponível em: <<http://www.aspendenver.com>>

Acesso em: 22.abril.2008

BODY WORK. Disponível em: <<http://www.bodywork-dance.co.uk>>

Acesso em: 2.abril.2008

CIA. DEBORAH COLKER. Disponível em : <<http://www.ciadeborahcolker.com.br>>

Acesso em: 27.março.2008

CREDICARDHALL. Disponível em: <<http://www.credicardhall.com.br>>

Acesso em: 5.abril.2008

DAUMAL i DOMÈNECH, Francesc. **Arquitectura acústica. Poética y diseño.** Barcelona, Edicions UPC, 2002.

ETBB. Acervo da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, 2008.

IPPUC – INSTITUTO DE PESQUISA E PLANEJAMENTO URBANO DE CURITIBA. Disponível em: <<http://www.ippuc.org.br>>

Acesso em: 14.maio.2008

JOSÉ SANCHOTENE. Acervo do arquiteto, 2008.

KUWABARA PAYNE MCKENNA BLUMBERG ARCHITECTS. Disponível em:

<<http://www.kpmb.com>>

Acesso em 10.abril.2008

LABAN DANCE. Disponível em: <<http://www.laban.org>>

Acesso em: 27.março.2008

NATIONAL BALLET SCHOOL. Disponível em:

<<http://www.nationalballetschool.org>>

Acesso em: 11.março.2008

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA. Disponível em:

<<http://www.curitiba.pr.gov.br>>

Acesso em 14.maio.2008

REVISTA A.U. Disponível em: <<http://www.revistaau.com.br>>

Acesso em 3.abril.2008

TECTONICA. Disponível em: <<http://www.tectonica.es>>

Acesso em 5.abril.2008

WIKIPÉDIA. Disponível em: <<http://www.wikipedia.com.br>>

Acesso em 5.abril.2008