

**Ministério da Educação
Universidade Federal do Paraná
Setor de Tecnologia
Curso de Arquitetura e Urbanismo**

FABIO HENRIQUE CONCEIÇÃO

TEATRO DO ABSURDO

CURITIBA
2009



FABIO HENRIQUE CONCEIÇÃO

TEATRO DO ABSURDO

Monografia apresentada à disciplina
Orientação de Pesquisa (Ta040) como
requisito parcial para a conclusão do curso
de graduação em Arquitetura e Urbanismo,
Setor de Tecnologia, da Universidade
Federal do Paraná - UFPR.

ORIENTADOR:

Prof. Humberto Mezzadri

CURITIBA
2009

FOLHA DE APROVAÇÃO

Orientador(a):

Examinador(a):

Examinador(a):

Monografia defendida e aprovada em:

Curitiba, _____ de _____ de 2009.

LISTA DE FIGURAS

1. INTRODUÇÃO

Figura 01 - Genealogia teatral	11
--------------------------------	----

2. CONCEITUAÇÃO TEMÁTICA

Figura 02 - Os principais autores do Teatro do Absurdo:	18
Figura 03 - Sociedade de Consumo - A evolução da humanidade.	23

3. ANÁLISE DE OBRAS CORRELATAS

3.1 TEATRO OFICINA

Figura 04 - Primeiro palco do Teatro Oficina, em formato sanduíche (1961).	26
Figura 05 - Especulação imobiliária no bairro do Bexiga pelo Grupo Silvío.	27
Figura 06 - Fachada, durante a reforma (década de 80).	28
Figura 07 - Vista interior, com as paredes interna já demolidas (década de 80).	28
Figura 08 - Execução do contra-ventamento das paredes e da estrutura da cobertura.	28
Figura 09 - Oficina: Um teatro aberto ao bexiga (Edson Elito, 1987).	29
Figura 10 - Vista lateral externa.	30
Figura 11 - Vista geral pelo nível 0.00	31
Figura 12 - Vista da circulação vertical das galerias.	31
Figura 13 - Vista geral.	31
Figura 14 - Instalações Hidráulicas.	32
Figura 15 - Porta principal.	32
Figura 16 - Camarim.	32
Figura 17 - Detalhe andaimes.	32
Figura 18 - Cobertura retrátil.	32
Figura 19 - Cobertura retrátil.	32
Figura 20 - Galerias - Vista pelo nível +7.30	32
Figura 21 - Galeria - Circulação vertical.	32
Figura 22 - Vista da entrada.	33
Figura 23 - Apresentação da peça "O Banquete".	33
Figura 24 - Fosso como elemento cênico.	33
Figura 25 - Apresentação da peça "O Banquete".	33
Figura 26 - Apresentação da peça "O Banquete".	33
Figura 27 - Plantas + Cortes.	34

3.2 DEE AND CHARLES WYLY THEATER

Figura 28 - Necessidade de um teatro multi-formato.	36
Figura 29 - Tipologia tradicional x solução adotada.	36
Figura 30 - Corte perspectivado, mostrando as intenções desejadas.	36
Figura 31 - Teatro multi-formato - Possibilidades de reorganização espacial.	37

Figura 76 - 'Office Barroque' (1977), Vista interior.	54
Figura 77 - 'Office Barroque' (1977), Vista da interior.	54
Figura 78 - 'Office Barroque' (1977), Vista Interior.	54
Figura 79 - 'Office Barroque' (1977), Vista Interior.	54

4. DIRETRIZES GERAIS DE PROJETO

4.1 CARACTERIZAÇÃO LOCACIONAL

Figura 80 - Curitiba na década de 30.	56
Figura 81 - Curitiba no início do século XXI.	56
Figura 82 - Porta remanescente da edificação demolida.	60
Figura 83 - Pannel Potty Lazzarotto (Mural em Azulejos - 1996).	60
Figura 84 - Calçadas de pedestres nas ruas José Bonifácio e Saldanha.	60
Figura 85 - Largo da Ordem, vista do interior do Memorial.	60
Figura 86 - Galeria Júlio de Macedo, vista pelo Largo da Ordem.	60
Figura 87 - Situação Terreno (presente).	61
Figura 88 - Situação Terreno (passado).	61
Figura 90 - Praça Tiradentes, 1934.	62
Figura 91 - Vista sobre a rua XV, década de 30.	62
Figura 92 - Vista rua Jpsé Bonifácio, década de 30.	62
Figura 93 - Vista sobre residência Família Hauer, década de 40.	62
Figura 94 - Praça Tiradentes, 2009.	63
Figura 95 - Pannel Potty, 2009.	63
Figura 96 - Terreno escolhido, visto pela travessa Nestor de Castro.	63
Figura 97 - Vista pela rua José Bonifácio.	64
Figura 98 - Vista pela rua José Bonifácio.	64
Figura 99 - Vista pela rua José Bonifácio.	64
Figura 100 - vista dos terraços da Casa da Memória (nov/2009).	64
Figura 101 - Fachada sustentada por andaimes - Vista rua Saldanha Marinho.	65
Figura 102 - Detalhe porta e janelas - Vista rua Saldanha Marinho.	65
Figura 103 - Detalhe janela - Vista rua Saldanha Marinho.	65
Figura 104 - Vista da travessa Nestor de Castro (nov/2009).	65
Figura 105 - Porta remanescente - Vista da rua José Bonifácio.	66
Figura 106 - Vista da rua Saldanha Marinho.	66
Figura 107 - Vista do Largo da Ordem.	66
Figura 108 - Vista da travessa Nestor de Castro (nov/2009).	66

4.2 PROGRAMA DE NECESSIDADES

Figura 109 - Fluxograma, Administração.	68
Figura 110 - Fluxograma, Social+Comercial.	69
Figura 111 - Fluxograma, Espetáculo.	70
Figura 112 - Fluxograma, Preparação espetáculo I.	71
Figura 113 - Fluxograma, Preparação espetáculo II.	72
Figura 114 - Fluxograma, , Preparação espetáculo III.	73

Figuras 32 - Sistema mecânico para movimentação dos camarotes e cenários.	37
Figuras 33 - Sistema mecânico para movimentação dos camarotes e cenários.	37
Figura 34 - Palco avançado.	38
Figura 35 - Palco avançado - Vista platéia.	38
Figura 36 - Disposição da platéia - Palco italiano.	38
Figura 37 - Palco italiano.	38
Figura 38 - Transparência e permeabilidade visual da fachada.	39
Figura 39 - Integração interior/exterior.	39
Figura 40 - Integração na paisagem urbana.	39
Figura 41 - Integração na paisagem urbana.	39
Figura 42 - Vista externa - Acesso ao lobby.	39
Figura 43 - Vista interna - Lobby.	39
Figura 44 - Sala de conferências.	40
Figura 45 - Cabine de som/iluminação.	40
Figura 46 - Lobby.	40
Figura 47 - Estúdio.	40
Figura 48 - Poltronas.	40
Figura 49 - Perfis tubulares - Vista terraço.	41
Figura 50 - Perfis tubulares - Vista terraço.	41
Figura 51 - Perfis tubulares - Planta.	41
Figura 52 - Corte perspectivado.	42
Figura 53 - Planta, Palco Italiano.	43
Figura 54 - Planta, Palco Avançado.	44
Figura 55 - Planta, Palco Livre.	45
Figura 56 - Planta, Administrativo.	46

3.3 GORDON MATTA-CLARK

Figura 57 - 'Bingo' (New York, EUA, 1974).	48
Figura 58 - 'Bingo' (New York, EUA, 1974).	48
Figura 59 - 'W-Hole House' (Gênova, Itália, 1973).	48
Figura 60 - 'Made of Hair' (1972)	49
Figura 61 - Trabalhando em foto	49
Figura 62 - 'Anarchitecture - Train Bridge' (1974)	49
Figura 63 - 'Anarchitecture - Home Moving' (1974)	49
Figura 64 - 'Spliting' (1974) - Fachada	50
Figura 65 - 'Spliting' (1974) - Vista interior	50
Figura 66 - 'Spliting' (1974) - Recorte interior.	51
Figura 67 - 'Spliting' (1974) - As 4 fachadas.	51
Figura 68 - Exposição 'Gordon Matta-Clark' (1980). Kunsthalle Düsseldorf, Alemanha	52
Figura 69 - Exposição 'Spliting - Four Corners' (1974). SFMoMA, San Francisco, EUA.	52
Figura 70 - 'Bingo' (1974). Museu Nacional de Arte e História, Munster Alemanha.	52
Figura 71 - 'Conical Intersect' (1975), Construção	53
Figura 72 - 'Conical Intersect' (1975), Vista	53
Figura 73 - 'Conical Intersect' (1975),	53
Figura 74 - 'Conical Intersect' (1975), Construção.	53
Figura 75 - 'Office Baroque' (1977), Vista da fachada.	54

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. CONCEITUAÇÃO TEMÁTICA	12
2.1 A BASE EXISTENCIALISTA	13
2.1.1 A QUESTÃO METAFÍSICA	14
2.1.2 A QUESTÃO FILOSÓFICA	15
2.2 O TEATRO DO ABSURDO	17
2.2.1 CARACTERÍSTICAS	19
2.2.1.1 TEATRO PURO	19
2.2.1.2 SENTIDO ANTI-LITERÁRIO	20
2.2.1.3 NONSENSE	20
2.2.1.4 ESPÍRITO IRREVERENTE	20
2.2.1.5 LITERATURA DE SONHO, FANTASIA E ALEGORIA	21
2.2.1.6 CORPORIZAÇÃO DE IMAGENS POÉTICAS	21
2.2.1.7 EFEITO TERAPÊUTICO - CATARSE	22
3. ANÁLISE DE OBRAS CORRELATAS	24
3.1 TEATRO OFICINA (SÃO PAULO, BRASIL)	25
3.1.1 UMA RUA CHAMADA TEATRO	27
3.2 DEE AND CHARLES WYLY THEATER (DALLAS, EUA)	35
3.3 GORDON MATTA-CLARK, A POÉTICA DO ESPAÇO	47
3.3.1 CONICAL INTERSECT (PARIS, 1975)	53
3.3.2 OFFICE BARROQUE (ANTUÉRPIA, 1977)	54
4. DIRETRIZES GERAIS DE PROJETO	55
4.1 CARACTERIZAÇÃO LOCACIONAL - INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE	56
4.1.1 LEVANTAMENTO	56
4.1.2 DEFINIÇÃO DO LOCAL	59
4.2 PROGRAMA DE NECESSIDADES E PRÉ-DIMENSIONAMENTO	67
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82
6. WEBGRAFIA	83
7. FONTES DE ILUSTRAÇÕES	84

1 INTRODUÇÃO

Para a filosofia existencialista, o desenvolvimento do racionalismo entrou em profundo conflito com a fé religiosa à qual o homem fundamentou por milênios seu sentido de vida. Nesse momento crítico, onde tais visões não podiam mais coexistir, teve que optar por um desses caminhos. Com a questão fundamentada nestes termos, Nietzsche afirma o que homem seria infiel à seus instintos se não renunciasse o caminho fácil da fé, para se atirar no caminho heróico da livre-procura. E uma vez escolhido o caminho da razão esclarecida, o caminho da auto-determinação, precisaria refutar todos os obstáculos que impedissem o seu desenvolvimento pleno, ou seja, o conceito de um Deus transcendente ao qual se deve subordinação.

As consequências dessa escolha, que retira todo o propósito e objetivos pelos quais se fundamentava o sentido da vida, revela um vazio existencial e metafísico traduzido em angústia e desespero na alma humana. À esse desafio, se responde afirmativamente e busca-se positivamente criar um novo sentido, ou se nega a vida, reconfortando-se novamente num substituto ilusório.

O Teatro do Absurdo é uma das expressões dessa busca, respondendo positivamente à questão levantada pela consciência de sua desilusão. É uma convenção teatral de vanguarda, considerada uma forma de anti-teatro, pois nega a dissolução forma/conteúdo provocado pelo teatro tradicional e que, conseqüentemente, anula as interações entre o ator e a platéia. É uma resposta filosófica e estética que usa de abstrações lingüísticas para expressar a essência da condição humana. Sua temática reflete sobre questões existenciais, da identidade do eu e sobre a ininteligibilidade a que chegou o homem moderno em face de suas pretensões humanistas, contraditórias à realidade em que vive. Como na tragédia antiga, nos mistérios medievais e nas alegorias barrocas, tem por objetivo tornar sua platéia consciente da precariedade e do mistério da posição do homem no universo.

A presente monografia constitui a fundamentação conceitual e metodológica para a elaboração do trabalho final de graduação no curso de Arquitetura e Urbanismo, que consistirá na elaboração de um projeto arquitetônico para ensino, produção e difusão da convenção dramática do Teatro do Absurdo. O partido arquitetônico tem por objetivo criar espaços cênicos flexíveis e dinâmicos, que possibilitem concretizar as constantes experimentações.

O trabalho está estruturado em 3 capítulos principais, inter-relacionados entre si e que revelam uma mesma base conceitual para conteúdos que aparentemente parecem desconexos.

O capítulo 2 conceitua o Teatro do Absurdo, sua base existencialista e suas principais características. Apresenta suas simbologias e metáforas, para que posteriormente sejam incorporadas ao partido arquitetônico como condicionantes do projeto.

O capítulo 3 consiste na análise e interpretação de estudos correlatos vinculados à temática proposta. Optou-se por escolher dois exemplos práticos, caracterizados por experiências cênicas de vanguarda e outro de ordem conceitual, vinculado à poética espacial perante as ambiguidades sociais e espaciais dos centros urbanos.

O capítulo 4 apresenta o critério adotado para a seleção de terrenos com potencialidades simbólicas, poéticas e subjetivas para abrigar as representações dramáticas do Teatro do Absurdo. Define também o partido arquitetônico, suas diretrizes e a metodologia projetual que são o primeiro passo para a concretização do projeto arquitetônico, a ser desenvolvido na fase subsequente.



UBU-REI- 1896

Figura 01 - Genealogia teatral

EXISTENCIALISMO

TEATRO DO ABSURDO
(ANTITEATRO)

SURREALISMO

PÂNICO

DADÁ

ARTAUD
TEATRO DA CRUELDADE

GROTOWSKI

ATOR MÍSTICO

HAPPENING

BASTARDOS

TEATRO
BALINÊS

TEATRO
KATHAKALI





2 CONCEITUAÇÃO TEMÁTICA

2.1 A BASE EXISTENCIALISTA

Aos 30 anos, Zaratrusta¹ afastou-se de sua pátria e dirigiu-se às montanhas. Durante dez anos gozou por lá do seu espírito e da sua solidão sem se cansar. Variaram, no entanto, os seus sofrimentos, e numa manhã, enfastiado de sua sabedoria, decide descer de suas montanhas para pregar aos homens.

Desceu sozinho sem encontrar ninguém. Ao chegar aos bosques encontra um santo eremita. Este lhe reconhece e se lembra de que na primeira vez em que se encontraram, Zaratrusta levava suas cinzas para a montanha, mas que agora descia como um bailarino.

Não compreende o porquê de querer voltar para os homens e tenta persuadi-lo para que permaneça na floresta. Quando Zaratrusta lhe pergunta como passa o tempo em sua solidão, responde o eremita: "Faço cânticos e canto-os, e quando faço cânticos rio, choro e murmuro. Assim louvo a Deus. Com cânticos, lágrimas, risos e murmúrios louvo ao Deus que é meu Deus."

Zaratrusta declina o convite do velho e continua sua viagem, mas quando fica sozinho, assim diz em seu coração: "Será possível que este santo ancião ainda não tenha ouvido no seu bosque que Deus está morto? (NIETZSCHE, F. Assim Falou Zaratrusta, p.25).

¹Personagem do livro 'Assim falou Zaratrusta', do filósofo Friedrich Nietzsche.

A QUESTÃO METAFÍSICA

2.1.1 A QUESTÃO METAFÍSICA

As sociedades primitivas compreendiam a si mesmas como uma representação da ordem cósmica. Seus deuses, parte de tal ordem, eram expressados em mitos e representados em cerimônias ritualísticas. Na tradição ocidental a ordem cósmica religiosa era constituída por um Deus transcendente e pessoal, benevolente, e representado no plano terrestre por uma instituição religiosa, a Igreja, através da qual o homem se redimirá de seus pecados e salvará sua alma.

Na Idade Moderna, caracterizada pelo pensamento racionalista, científico e humanista, o universo passou a ser entendido como um sistema auto-contido, explicado por leis mecânicas físicas. As afirmações e dogmas religiosos são colocados em dúvida, pelo fato de não poderem ser provados ou validados pela razão. O filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804), que defendia um conceito moral da ordem cósmica, usa da crítica, do método reflexivo, para elaboração do denominado idealismo transcendental, onde afirma que o ser humano possui formas e conceitos a priori para a experiência concreta do mundo. Para ele, a vontade humana é uma vontade moral. Sua autonomia consiste na auto-subordinação e não na auto-afirmação. Historicamente é uma das mais determinantes fontes do relativismo conceitual que dominou a vida intelectual do século XX.

Com o desenvolvimento da ciência moderna, a ordem cósmica passou a ser vista como puramente natural, ao invés de transcendental. Em “Curso de Filosofia Positiva”, o pensador francês Auguste Comte, define as bases de uma nova ciência, a sociologia, e de um novo ponto de vista, o positivismo. Usa das ciências naturais para explicar a poderosa força psicológica por trás do que considerava convicções religiosas errôneas.

Porém, foi a ‘Teoria da Evolução’, de Charles Darwin (1809-1882), que minou as bases do pensamento criacionista, defendendo a tese de que as espécies evoluem por meio da seleção natural e sexual, num processo que envolve tanto criação quanto destruição. Tal conceito combateu a visão de que Deus criou o universo em benefício dos seres humanos. A ciência se baseia em fatos explicáveis e controláveis, previsíveis e reproduzíveis. Só pode aceitar explicações que se baseiem em fenômenos comprovados e observáveis na natureza. Portanto, o pensamento criacionista é inaceitável perante o pensamento científico.

Para Sigmund FREUD (1856-1939), fundador da psicanálise, Deus é uma fantasia. Diagnosticou as crenças religiosas como uma ilusão baseada no desejo de poder, ou de ordem, que não existem. Nessa visão as concepções de uma ordem cósmica são mera ilusões ou criações humanas. Dizia que as pessoas rezam por que não acreditam ter controle sobre suas vidas.

A QUESTÃO FILOSÓFICA

2.1.2 A QUESTÃO FILOSÓFICA

Segundo a visão nietzschiniana, o desenvolvimento da razão esclarecida alcançou um nível de auto-determinação tão profundo que não mais se poderia conviver com a fé religiosa. Nesse delicado momento da existência, o homem foi obrigado a escolher entre dois caminhos opostos que, quando colocados em movimento, independentemente da escolha feita, deveriam ser levados às suas últimas consequências:

1) ou escolhe a fé religiosa, aceita as crenças sem discussões – quaisquer que sejam – que lhe tenham legado os seus antepassados, procura – e encontra – o fenômeno subjetivo da fé, a paz e a tranquilidade de alma, sem que essa fé prove, no entanto, o que quer que seja em favor da verdade objetiva dessa crença;

2) ou escolhe seu contrário, a razão autônoma, o caminho solitário e doloroso do buscador, que quer, não a felicidade e a paz, mas a verdade, a verdade a todo preço, seja ela terrível e medonha, e segue sozinho – passo, mais das vezes vacilante, a consciência angustiada, o coração dilacerado – 'em direção ao fim eterno do verdadeiro, do belo, do bem'. (Forste-Nietzsche. A vida de Nietzsche, p. 314.)

“seria infiel à seus instintos mais fortes, atuaria contra a mais íntima consciência, se não renunciasse o caminho fácil da fé, para se atirar no caminho 'heróico da livre procura'. Mesmo assim, essa busca não representa atitudes de massa. A principal característica dessa atitude é a da sensação de que certezas e pressupostos básicos e inabaláveis de épocas anteriores desapareceram, foram experimentados e constatados como falhos, desacreditados e são agora considerados como ilusões baratas e um tanto infantis. O declínio da fé religiosa foi disfarçado até o fim da II Guerra pelas religiões substitutas como a fé no progresso, o nacionalismo e várias outras falácias totalitárias. Tudo isso foi esfaqueado pela guerra. (NIETZSCHE, Vontade de Potência, p.41)

Ao escolher a razão esclarecida e, para exercê-la em toda sua potencialidade, o homem precisava refutar qualquer forma de subordinação. A morte de Deus a que se refere, é a morte da concepção moral e antropomórfica de Deus. Estava convencido de que a visão religiosa do mundo e seus valores estavam em decadência. Advertia que esse colapso conduziria à uma crise de magnitudes sem paralelos, intuindo então o advento do **niilismo**. Sem mais refúgio e proteção divina, o homem, que se encontra desprotegido e frágil, é obrigado a enfrentar um dos seus maiores dilemas:

1) ou responde afirmativamente à vida e, como livre pensador, constrói um novo valor, autêntico, baseado na sua realidade;

2) ou responde negativamente e escolhe entre dois caminhos possíveis: adota novamente um sentido ilusório para a vida (“escolher o vazio para não ser esvaziada de escolha”); ou desiste de viver (“ao invés de aceitar o vazio, prefere a destruição pela destruição, descendo em direção à própria morte”);

Em Jean-Paul Sartre (1905-1980) encontra-se outra expressão que caracteriza o desprendimento do homem moderno de suas correntes metafísicas. Sua frase mais conhecida: "o homem está condenado à liberdade", revela um pensamento baseado na idéia de liberdade e constante criação humana, na tentativa de superar-se, transcender-se. Afirmava que a existência precede a essência, e que a personalidade humana pode ser reduzida à sua pura potencialidade e a liberdade de se escolher novamente a qualquer momento.

Os 3 existencialistas mais conhecidos, CAMUS, SARTRE e NIETZSCHE, cada um a sua maneira, indicaram que há várias maneiras de os seres humanos darem sentido às suas vidas. Nietzsche e Sartre enfatizaram a coragem necessária no indivíduo para que ele criasse esse sentido

"Em vez de construir na terra o reino dos céus, postergou-o para o infinito, e acusou o mundo de todos os males e o homem de todas as infâmias. E o que o homem tinha de mais puro e de mais belo, que eram e são os seus instintos, essas forças misteriosas que o trazem em constante defesa e lhe permitem usufruir a vida, vestiu-os de cores negras, desmerecendo-os. A natureza dos sentimentos, a ingenuidade das atitudes, passaram a ser crime, pecado afronta.

O homem criou, em si, o purgatório de sua vida. E o vale de lágrimas de vida não fora deus que criara. Essa acusação era outra infâmia. O homem – o verdadeiro Satã – criara seu próprio inferno, porque se negava a si mesmo... o único cristão morreu na cruz...

Buscar-se novamente, ir ao seu próprio encontro, fugir do desejo nirvânico do aniquilamento e do sonho letal de uma vida melhor de além-túmulo, construindo no mundo sua plena realização, vencendo as dificuldades e conhecendo a felicidade das vitórias, - esta a maneira de servir e de agradecer a Deus. O céu está no homem, como o inferno está no homem. É só saber procurá-lo".

NIETZSCHE, F. Vontade de Potência, p.44e45.

O TEATRO DO ABSURDO

2.2 O TEATRO DO ABSURDO

'Um mundo que pode ser explicado pelo raciocínio, por mais falho que este seja, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luz o homem se sente um estranho. Seu exílio é irremediável, porque foi privado da lembrança de uma pátria perdida tanto quanto da esperança de uma terra de promessa futura. Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, em verdade constitui o sentimento do absurdo.' (CAMUS, 1942)

O Teatro do Absurdo surge no período pós-guerra, numa sociedade destruída física e espiritualmente. A ausência metafísica evidenciada pela afirmação de Nietzsche forçou as pessoas a buscarem um caminho para enfrentar um universo privado do que era seu princípio coordenador e seu objetivo vital. O teatro do Absurdo, que é uma das expressões dessa busca, no âmbito dramático, responde positivamente à essa questão, não aceitando mais qualquer forma de arte baseada na preservação de critérios e conceitos que perderam sua validade e se tornaram desconexos, sem objetivo, 'absurdo'.

Ao expressar essa trágica sensação de perda, caracteriza-se por ser uma tentativa, por mais tímida e hesitante que seja, de rir, de chorar, de resmungar, se não em louvor a deus (como o velho sábio que Zaratruta encontrou na descida da montanha), ao menos na busca de uma dimensão do inefável. É uma tentativa, no mundo artístico, de destruir a muralha morta de complacência e automatismo, e para restabelecer uma consciência da situação do homem quando confrontado com a realidade última de sua condição (ESSLIN, 1968).

Do ponto de vista estético representa uma **reação à representação realista**, que expressa as aparências de ordem e progresso burgueses, e que revelam a imoralidade capitalista, ou seja, o absurdo e o irrealismo da organização burguesa da sociedade. Caracteriza-se como uma forma de **anti-teatro** ao negar a convenção da 'boa-peça', que exige uma história habilmente construída (enredo), sutileza de caracterização ou motivação, um tema inteiramente explicado, cuidadosamente apresentado e finalmente resolvido, espelho da natureza a retratar as maneiras e trejeitos da época em quadros detalhadamente observados, diálogo espirituoso e perspicaz, unidade e consistência básica de cada personagem. Tal representação considera cada ser humano como dotado de essência imutável, de uma alma imortal, pensamento esse contrariado pela filosofia de SARTRE que considera que a existência antecede a essência.

Satiricamente, apresenta o absurdo das vidas vividas na ignorância, a sensação de amortecimento e da insensatez mecânica das vidas semi-inconscientes, numa sociedade mesquinha e inautêntica, como expressada por CAMUS em o 'Mito de Sísifo'. Sem mais sua base de valores e propósitos divinos, a vida necessariamente passa a ser encarada em sua realidade última, em seus problemas fundamentais que envolvem a vida e a morte. Há uma enorme diferença entre conhecer uma coisa na esfera conceitual e experimentá-la como vivência real.

Como na tragédia grega antiga, nos mistérios medievais e nas alegorias barrocas, tem por objetivo tornar sua platéia consciente da precariedade e do mistério da posição do homem no universo. A única diferença perante essas manifestações teatrais do passado é que expressa a ausência de quaisquer valores cósmicos, enquanto aqueles se baseavam em sistemas metafísicos previamente aceitos. Não pretende explicar Deus, e sim a busca do próprio ser humano nas profundezas de sua personalidade, seus sonhos, fantasias e pesadelos.

O Teatro do Absurdo é o ultimo elo de uma linha de desenvolvimento que começou com o naturalismo. A crença idealista, platônica, em essências imutáveis (formas ideais que cabia ao artista apresentar em estado mais puro do que jamais poderia encontrar na natureza) desmoronou com a filosofia de LOCKE e KANT, que baseava a realidade na percepção e na estrutura interior da mente humana. A arte tornou-se mera imitação da natureza exterior, mas a imitação de superfícies estava fadada a ser insatisfatória, o que levou inevitavelmente ao próximo passo, a exploração da realidade da mente. Ibsen e Strindberg exemplificaram essa evolução dentro do âmbito da exploração da realidade em suas próprias vidas. O trabalho dos dramaturgos do absurdo contém esse mesmo desenvolvimento, questionando sobre as atitudes básicas do ser humano quando confrontado com sua condição (ESSLIN, 1968).

Seus principais autores são Samuel BECKETT, Arthur ADAMOV, Eugene IONESCO e Jean GENET. Por se tratar de uma busca temática íntima e pessoal cada um tem seu posicionamento em relação à forma e conteúdo, tem suas próprias raízes, fontes e origens formadoras. As características que apresentam em comum deriva de suas obras espelharem e refletirem as preocupações e angústias, as emoções e o pensamento de muitos de seus contemporâneos no mundo ocidental.

Suas peças refletem essa busca interior, traduzem em linguagem dramática o embate dos temperamentos opostos, as paixões humanas em conflito. Não tem por objetivo transmitir uma lição moral ou social, como se propõe o teatro épico e narrativo de Brecht. Ao invés de contar uma história com enredo e personagens convencionais busca a concentração e a profundidade numa composição essencialmente lírica e poética. Nisto o teatro do absurdo é análogo a um poema simbolista ou imagista, que também apresenta composições de imagens e associações em estruturas mutuamente interdependentes.



Figura 02 - Os principais autores do Teatro do Absurdo:

- 1 - Samuel Beckett (1906-1989)
- 2 - Eugène Ionesco (1909-1994)
- 3 - Arthur Adamov (1908-1970)
- 4 - Jean Genet (1910-1986)

2.2.1 CARACTERÍSTICAS

A realidade com a qual se preocupa o Teatro do Absurdo é a de efeito psicológico, expressada em imagens que são projeções exteriores de estados mentais, temores, sonhos, pesadelos e conflitos que se desenrolam dentro da própria personalidade de cada autor. A tensão dramática produzida por esse tipo de peça difere fundamentalmente do suspense criado num teatro ligado primordialmente à revelação de personagens objetivos por intermédio de um enredo narrativo.

Como não se realiza por conceitos intelectuais, mas por imagens poéticas, não apresenta problemas intelectuais em sua exposição e nem oferece soluções claras e redutíveis a lições ou máximas, sejam de caráter social ou político. Muitas peças tem estrutura circular, terminando exatamente como começaram, enquanto outras progridem apenas por uma crescente intensificação da situação inicial. E por rejeitar a idéia de que seja possível motivar todo o comportamento humano, ou que o caráter seja baseado em essências imutáveis, é-lhe possível basear seus efeitos no suspense dramático.

2.2.1.1 TEATRO PURO

O elemento puro, abstrato, é um aspecto de sua atitude anti-literária, de seu repúdio da linguagem como instrumento de expressão das mais profundas camadas da significação, como expressada Nietzsche em "O Nascimento da Tragédia": "O mito não encontra sua objetivação adequada na palavra falada. A estrutura das cenas e a imagem visível revelam uma sabedoria mais profunda do que aquela que o próprio poeta consegue por em palavras e conceitos".

Nessa concepção, forma, estrutura e conteúdo não podem estar dissociados do significado, do seu conteúdo conceitual; pelo próprio fato de uma obra de arte ser em seu todo seu próprio significado e mensagem, precisamente porque suas incertezas e ambigüidades irreduzíveis são um elemento essencial de seu impacto total; Dessa forma, concentra toda sua força no poder da imagem cênica, na projeção de visões do mundo buscadas nas profundezas do subconsciente. Negligencia os ingredientes teatrais racionalmente comensuráveis (a eficiente carpintaria de enredo e contra-enredo da peça bem feita, a imitação da realidade que pode ser medida em termos da própria realidade, a engenhosa motivação dos personagens).

O público enfrenta então ações às quais falta motivação aparente, onde os personagens estão em fluxo constante e os acontecimentos estão nitidamente fora do campo da experiência racional, do pensamento discursivo e da linguagem. O palco é um meio multidimensional que permite o uso simultâneo de elementos visuais, de movimento, da luz e da linguagem, permitindo a interação de contrapontos desses elementos. São exatamente essas possibilidades que se deseja explorar no espaço cênico, transgredindo a relação entre o palco e a plateia (ESSLIN, 1968).

2.2.1.2 SENTIDO ANTI-LITERÁRIO

No teatro literário a linguagem é o elemento preponderante. No anti-teatro do circo ou do Music Hall é relegada a um papel secundário, e no Teatro do absurdo é usada apenas como componente. A descrença na capacidade de comunicar da linguagem é considerada como um sintoma de nossa época, pois se coloca em contradição com a realidade: os ataques incessantes dos meios de comunicação de massa, da imprensa e da publicidade, e a crescente especialização da vida. São fatores que contribuem para isolamento do homem moderno perante a sociedade.

Ao colocar a linguagem de uma cena em contraste com a ação, ao reduzi-la a uma série de ruídos sem nexo, ou ao abandonar a lógica discursiva pela poética da associação ou da assonância, o Teatro do Absurdo abriu uma nova dimensão no palco. O escritor que fala o que não pode ser dito tem de usar toda a sua habilidade para não dizer o que as palavras fazem-no dizer contra sua vontade, de modo a conseguir expressar, em vez disso, aquilo que por sua própria natureza as palavras foram inventadas para ocultar: o incerto, o contraditório, o impensável (ESSLIN, 1968).

2.2.1.3 NONSENSE

“O deleite no nonsense”, diz FREUD em seu estudo sobre as fontes do cômico, “tem suas raízes na sensação de liberdade que experimentamos quando podemos abandonar a camisa-de-força da lógica”. No mundo ocidental, organizado pelo pensamento extremamente racional e científico, é pela literatura e o teatro que é dada vazão e liberação pelo nonsense, que se caracteriza pela tentativa de alargar e transcender os limites do universo material, da lógica e da linguagem. O nonsense concentra-se na retração do âmbito da linguagem, na utilização satírica e destrutiva da frase feita e do refrão (ESSLIN, 1968).

Seus mais importantes representantes foram Edward Lear, Lewis Carroll, Christian Morgenstern e Gustave Flaubert. Este último, que se preocupou com o problema da estupidez humana, compôs um dicionário de frases feitas e respostas automáticas, o 'Dictionnaire des Idées Reçues', que se constitui em cerca de 1.000 verbetes, que relacionam em ordem alfabética as mais difundidas frases feitas, interpretações errôneas, e associações de idéias mais aceitas pela burguesia do século XIX.

2.2.1.4 ESPÍRITO IRREVERENTE

A elemento irreverente deriva da tradição do MIMUS, o mímico da antiguidade, cujo espetáculo unia dança, canto e malabarismo em representações espontâneas, semi-improvisadas, cheias de palhaçada, satisfazendo o desejo humano da brincadeira, pela qual libera suas inibições pelo riso espontâneo.

Sobreviveu pela tradição do teatro popular, de caráter anti-literário, se manifestando no início do século XX nos cômicos de revista, na tradição do music hall inglês e do vaudeville americano e nas comédias do cinema mudo.

A comédia muda é sem dúvida uma das principais influências na formação do Teatro do Absurdo, pois tem a estranheza de sonho de um mundo visto pelo lado de fora, pelos olhos incrédulos de alguém desligado da realidade, bem como aquele aspecto de pesadelo que mostra um mundo em movimento constante e sem objetivo, e, muitas vezes, ilustra o profundo poder poético da ação sem palavras e sem sentido. Os grandes interpretes desse tipo de cinema, Chaplin e Keaton, são a perfeita corporificação do estoicismo do homem diante de um mundo no qual a máquina escapou de seu controle.

2.2.1.5 LITERATURA DE SONHO, FANTASIA E ALEGORIA

É o uso de modos míticos, alegóricos e sonhadores de pensamento, ou seja, projeções concretas de realidades psicológicas. Sobre uma base tênue de realidade, a imaginação tece novos desenhos compostos por antigas lembranças, experiências, fantasias incontroladas, absurdos e improvisações. Os personagens dividem-se, fundem-se, multiplicam-se, evaporam-se, cristalizam-se, espalham-se e convergem. Mas um só consciente reina sobre tudo isso.... o do sonhador. Para ele não há segredos, não há incongruências, nem escrúpulos, nem leis.

É o desejo de representar a realidade, em toda sua profundidade, que de início leva à descrição impiedosamente verdadeira das superfícies e, depois, à compreensão de que a realidade objetiva, a superfície, não passa de uma parte, e parte relativamente sem importância, do mundo real. Uma busca que almeja chegar mais perto da matriz subconsciente da mente (ESSLIN, 1968).

2.2.1.6 CORPORIZAÇÃO DE IMAGENS POÉTICAS

A realidade com a qual se preocupa é a de efeito psicológico, expressada em imagens que são projeções exteriores de estados mentais, temores, sonhos, pesadelos e conflitos que se desenrolam dentro da própria personalidade de cada autor. A intenção dos dramaturgos é que o público relacione suas abstrações lingüísticas à essência da condição humana, experimentada pelos indivíduos. A imagem poética, com sua ambiguidade e sua evocação simultânea de elementos múltiplos de associações sensoriais, é um dos métodos pelos quais, por mais imperfeitamente que seja, se consegue comunicar a realidade de nossa intuição do mundo (ESSLIN, 1968).

Ao abandonar a psicologia, a sutileza de caracterização e o enredo no sentido convencional, dá ao elemento poético uma ênfase incomparavelmente maior. Enquanto numa peça de enredo linear descreve um desenvolvimento no tempo, numa forma dramática que apresenta uma imagem poética concretizada, a extensão da peça no tempo é puramente incidental. Ao expressar uma intuição em profundidade, ela deveria idealmente ser apreendida num só instante, e apenas em razão de ser materialmente impossível apresentar uma imagem tão complexa num só momento é que ela tem de ser distribuída por um período de tempo. A estrutura formal de tal peça é, conseqüentemente, apenas um recurso para expressar uma complexa imagem total por meio de um desdobramento da mesma numa seqüência de elementos inter-atuantes.

Como dito anteriormente, muitas peças tem estrutura circular, terminando exatamente como começaram, enquanto outras progridem apenas por uma crescente intensificação da situação inicial. E por rejeitar a idéia de que seja possível motivar todo o comportamento humano, ou que o caráter seja baseado em essências imutáveis, é-lhe possível basear seus efeitos no suspense dramático que, em outras convenções dramáticas baseada na resolução de um problema que envolve quantidades claramente definidas, apresentadas nas cenas iniciais.

O público enfrenta então ações às quais falta motivação aparente, nas quais os personagens estão em fluxo constante e nas quais os acontecimentos estão nitidamente fora do campo da experiência racional. Ao invés da pergunta tradicional, "O que será que vai acontecer agora?", a pergunta mais pertinente seria, "O que é que está acontecendo agora, o que a ação da peça está representando agora? O espectador é então desafiado a formular tais perguntas se quiser compreender o significado da peça. O suspense mantido no espectador é o de esperar progressivamente o desenrolar o esquema das imagens poéticas, para que possa visualizar o todo da imagem. Somente depois de cair os panos é que poderá começar a explorar não tanto o seu significado quanto sua estrutura, sua textura e seu impacto (ESSLIN, 1968).

2.2.1.7 EFEITO TERAPÊUTICO - CATARSE

Os meios pelos quais os dramaturgos do Absurdo expressam suas críticas da sociedade que se desintegra são baseados na **confrontação** da platéia com um retrato distorcido e grotescamente intensificado de um mundo que enlouqueceu. É uma terapêutica de choque que atinge o que a doutrina do "efeito de alienação" de Brechet propôs em teoria, ou seja, a inibição da identificação do público com os personagens no palco, substituindo-a por uma atitude desligada e crítica. Ao se identificar com os personagens principais de uma peça aceitamos automaticamente seus pontos de vista, vemos o mundo em que se move com seus olhos, sentimos suas emoções. Essa relação, esse encantamento, tinha de ser cortado, em detrimento da tendência natural que nasce de uma característica psicológica da natureza humana. Quanto melhor a caracterização de um ser humano no palco, tão mais inevitável esse processo de identificação (ESSLIN, 1968).

O efeito da alienação do teatro brechtiano tem por objetivo a ativação da atitude crítica, intelectual, do público, enquanto o Teatro do Absurdo fala a um plano mais profundo da sua mente. Ele ativa forças psicológicas, libera temores ocultos e agressões reprimidas, e, acima de tudo, pela confrontação do público com um quadro de desintegração, põe em movimento um processo ativo de forças integradoras da mente de cada espectador individual.

No Teatro do Absurdo, onde as motivações da ação permanecem incompreensíveis, essa identificação se torna quase impossível. Quanto mais misteriosas suas ações e suas naturezas, tão menos humanos tornam-se seus personagens, e mais difícil, portanto, deixar-nos levar por suas posições diante do mundo. E os personagens com os quais o público deixa de se identificar são inevitavelmente cômicos e burlescos. As desgraças dos personagens são vistas com olhos frios, críticos, não-identificáveis, são engraçadas. Se no entanto, a tendência para identificação houver sido inibida pelo simples fato de tornar-se grotesca, a cena passa a ser vista pelo lado de fora. É por isso que transcende as categorias da tragédia e da comédia e combina riso com o terror.

Os homens, que em sua vida cotidiana enfrentam um mundo que se dividiu em uma série de fragmentos desconexos e perdeu seu objetivo, mas que não tem mais consciência desse estado de coisas e do seu efeito desintegrador sobre as personalidades, são colocados frente a frente com uma representação exagerada desse universo esquizofrênico. O vácuo entre o que se mostra no palco e o espectador se torna tão insuportável que este não tem alternativa senão rejeitar e fugir ou ser atraído para o enigma dessas peças nas quais nada lhe sugere qualquer de seus objetivos ou reações no mundo a sua volta. Se atraído para o mistério da peça, o espectador é compelido a procurar compreender a experiência. O palco lhe oferece certo número de pistas desconexas que ele tem de integrar num panorama total significativo. Dessa maneira é forçado a fazer, ele próprio, um esforço criador, uma tentativa de interpretação e integração. Dessa forma é obrigado a ver que o mundo se tornou absurdo, e tem de reconhecer o fato de que a primeira coisa a fazer é reconhecer a realidade. Esse desafio constitui mais de que um exercício intelectual, seu efeito é terapêutico (ESSLIN, 1968).

A riqueza de suas peças consiste na co-existência de vários níveis de interpretação. Se o espectador tomar partido de uma interpretação em detrimento das outras, o contexto perde valor. Quanto mais profundamente se analisa uma peça dessa convenção mais complexos significados aparecem.

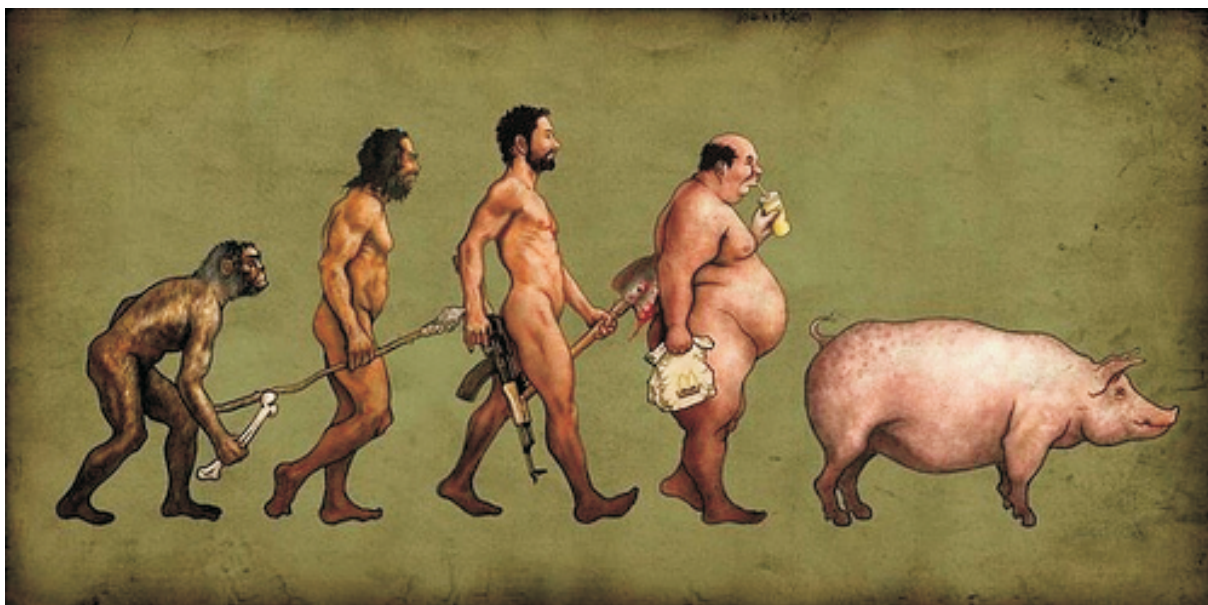


Figura 03 - Sociedade de Consumo - A evolução da humanidade.



3 ANÁLISE DE OBRAS CORRELATAS

“Abaixo a arquibancada de contemplação. Que viesse o canal do mangue, passarela de escola de samba. Quebrar paredes, entrar luz, sair da caixa preta. Espaço Urbano. Cosmos. Teto aberto pro céu da encruzilhada do hemisfério sul. Terra de canteiro, água de cachoeira. E todas as tecnologias.

Terreno eletrônico. Teatro na TV ao vivo, com público presente. E com câmera de plano contínuo sem corte de Dib Luft e Orson Welles.”

Zé Celso Martinez Correa (in FERRAZ, 1999)



3.1 TEATRO OFICINA

ESTUDOS DE CASO 1

3.1 TEATRO OFICINA

arquitetura: LINA BO BARDI + EDSON ELITO
São Paulo, Brasil (1980-1991)

O Teatro Oficina se relaciona à temática do trabalho pela sua constante experimentação cênica, que busca anular a barreira e o distanciamento entre o ator e a platéia, numa tentativa de regressar às origens clássicas do teatro. Sua longa e conturbada história é uma constante luta, seja contra a censura de regimes políticos ou contra a política especulativa do mercado imobiliário, que desertificou todo o seu entorno e tentou a todo custo, adquirir sua sede. Contra esta assume uma postura crítica e, assim como Matta-Clark (estudo de caso 3), acusa a degradação do meio urbano.

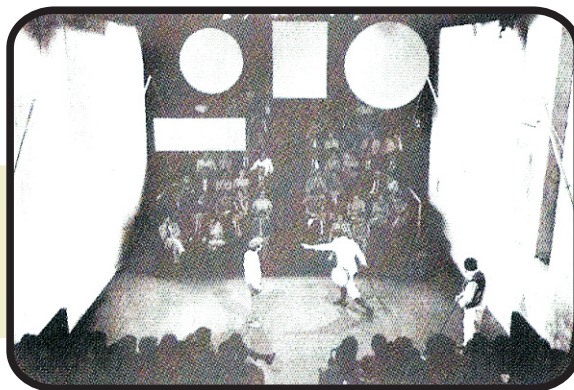
A companhia Teatro Oficina foi fundada no ano de 1958 por um grupo de estudantes de Direito da Faculdade de São Paulo (USP) que, liderados por José Celso Martinez Correa e Renato Borgui, pretendiam criar uma companhia teatral “sem o ranço burguês ou nacionalista”.

Em 1961 o grupo adquire o galpão do antigo 'Teatro Novos Comediantes', localizado na rua Jaceguay 520, no bairro do Bexiga, em São Paulo. Em razão de sua ideologia e das restrições espaciais do imóvel, demasiadamente alongado, seu primeiro espaço cênico, projetado pelo arquiteto Joaquim Guedes, tinha o formato de um teatro sanduíche, com duas platéias frente a frente e separadas por um palco central.

Foi destruído totalmente por um incêndio em 1966 e reconstruído no ano seguinte, com projeto de Rodrigo Lefèvre e Flávio Império. Esse novo espaço caracteriza-se por ser um espaço “mais brechtiano”, com escadaria de cimento, acessos laterais em meio nível e um palco aberto: um espaço nu, sem subdivisões, onde tudo estava exposto. A fachada lembrava um bunker de resistência (que provoca e desafia a ordem) ao regime militar vigente.

O Oficina foi então re-inaugurado com a peça “O rei da vela”(1967), de autoria de Oswald de Andrade, também autor do “Manifesto Antropofágico” (1928). Enquanto o tropicalismo, movimento de vanguarda brasileiro da década de 60, começa a influenciar diferentes grupos e artistas, o Oficina perseguia uma cultura de resistência, combatendo a indústria da massificação do comportamento pelo show-business e da padronização dos gostos. O texto e espetáculo, profundamente agressivos, irritaram o regime militar. O teatro foi invadido em 1974 e Zé Celso se exilou em Portugal, voltando ao Brasil no final da década.

Figura 04 - Primeiro palco do Teatro Oficina, em formato sanduíche (1961).



Em sua volta, Zé Celso se deparou com uma proposta de compra feita pelo Grupo Silvio Santos, ao proprietário do imóvel. O grupo já havia adquirido grande quantidade de terrenos na região do Bexiga, reservando-os para o mercado futuro. Como locatários, a companhia tinha a preferência de compra, mas não o dinheiro suficiente. Após muitos conflitos judiciais e ameaças de despejo, foi salvo ao ser tombado pela CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico). Em seu parecer, Flavio Império diz ser o Teatro Oficina “um bem cultural da cidade, não pela importância histórica do imóvel, mas pelo seu uso como palco das transformações do teatro brasileiro” Edson Elito, in FERRAZ, 1999). No ano seguinte, em 1981, houve a desapropriação do imóvel e sua incorporação ao patrimônio público estadual sob administração da Secretaria de Estado da Cultura.

Atualmente o Teatro do Oficina é administrado pelo grupo Ozyna Uzona, pois recebeu do governo estadual a permissão de uso indeterminado.

Figura 05 - Especulação imobiliária no bairro do Bexiga pelo Grupo Silvio Santos.



3.1.1 UMA RUA CHAMADA TEATRO

As experiências teatrais provocadas pelas interpretações de Brecht, Tchecov, Artraud, Gorki, Grotowsky, Stanislavski, Frisch e principalmente Oswald de Andrade, em 'O Rei da Vela', mudaram toda a concepção cênica da companhia, que passou a exigir um novo arranjo espacial: "A intenção era chamar o público para re-volição, lição do voltar a querer o espaço todo, e mais, o fora dele" (Zé Celso, in FERRAZ, 1999).

Zé Celso imaginava uma proposta de ruptura – “um grande terreiro eletrônico”, um “espaço de subversão”. Os atores e atrizes, os técnicos, o público, bem com todo o equipamento ou objeto de cena ou não, fazem parte do espetáculo, comungam ou se contrapõe e não há como esconder nenhum deles. **Todos participam da cena.** O ator, pela proximidade e por estar visível sob todos os pontos de vista. Contrastando com o teatro tradicional, torna-se exposto em todas as suas dimensões, como também tem a oportunidade de se expôr, como num espelho ao público, a sua condição demasiadamente humana” (Zé Celso, in FERRAZ, 1999).

Do ponto de vista arquitetônico, vai procurar a verdadeira significação do teatro – sua estrutura física e tátil, sua não-abstração – que o diferencia profundamente do cinema e da tv, permitindo ao mesmo tempo o uso desses meios. Através da simplicidade busca a integração com os meios científicos da comunicação contemporânea.

“Uma Rua chamada teatro, que se deixa invadir, literalmente, pelo exterior, acolhendo o sol, a chuva e os ruídos da cidade através de suas aberturas, especialmente sua cobertura deslizante” (Edson Elito, in FERRAZ, 1999).

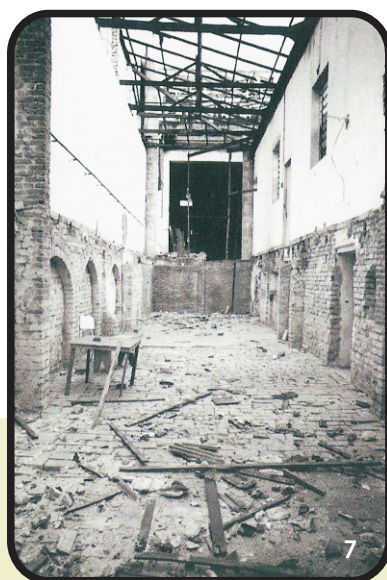


Figura 06 - Fachada, durante a reforma (década de 80).

Figura 07 - Vista interior, com as paredes interna já demolidas (década de 80).

Figura 08 - Vista interior - Execução do contra-ventamento das paredes e da estrutura da cobertura década de 80).

O projeto do novo edifício ficou à cargo da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, que anteriormente havia produzido alguns cenários para a companhia. Mais tarde, o arquiteto Edson Elito foi convidado para também participar de sua criação. Lina seguiu ao pé da letra os conselhos dados por Le corbusier ao então Ministro Gustavo de Capanema: “Senhor Ministro, não mande construir teatros com cenários e poltronas, deixe as praças, as ruas, o verde, livres mande somente construir 'tablados' de madeira, abertos ao povo, e o povo brasileiro os ocupará, 'improvisando', com sua elegância natural e sua inteligência” (In revista 2G, nº 23/24, p.184).

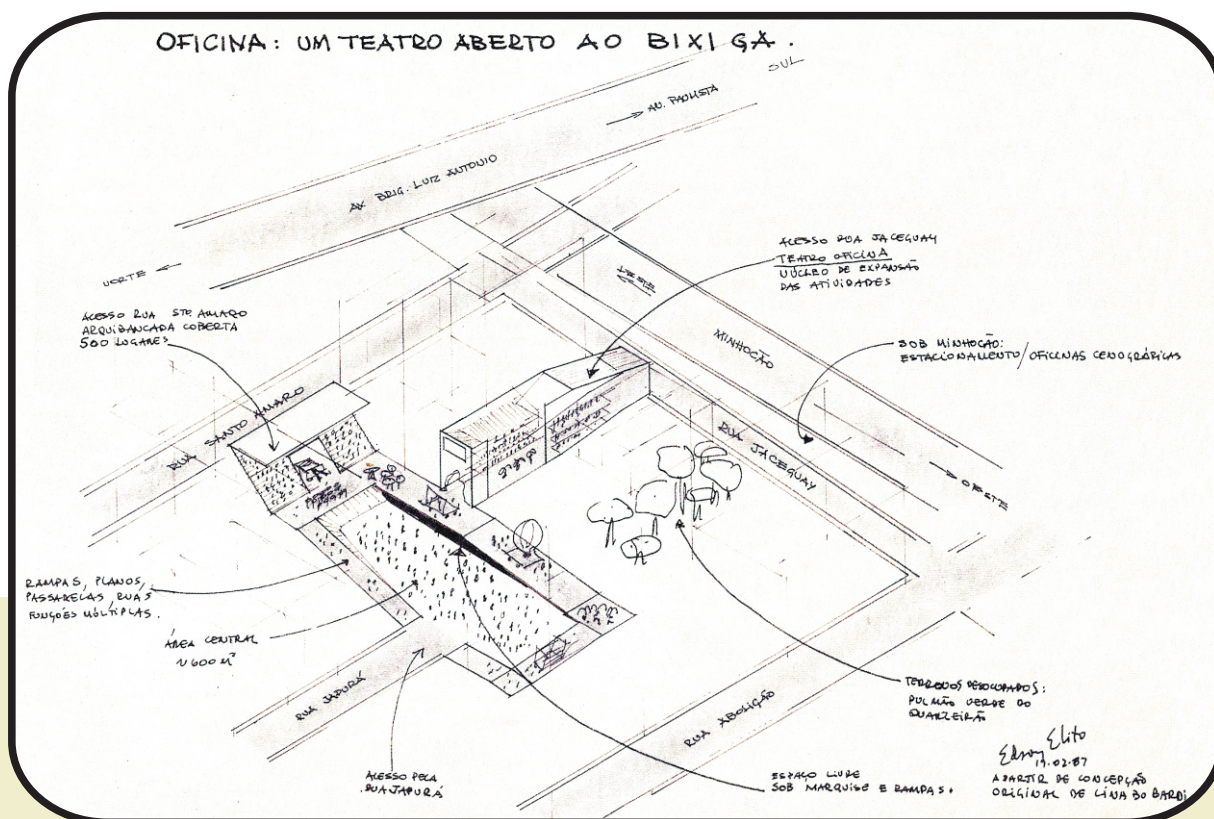


Figura 09 - Oficina: Um teatro aberto ao bexiga (Edson Elito, 1987).

O programa que surgiu tinha 4 princípios fundamentais:

- 1) O **conceito de Rua**, de passagem, passarela de ligação entre a rua Jaceguay, o Viaduto do Minhocão, os espaços interior de sua construção (Figuras 07 e 08) e a grande área livre nos fundos do teatro, o estacionamento do Grupo Silvio Santos.
- 2) **Espaços** totalmente **transparentes** onde todos os ambientes compusessem um espaço cênico unificado – 'todo o espaço é cênico'.
- 3) **Flexibilidade de uso**, permitindo que o teatro se adapte às necessidades de cada peça.
- 4) Adoção de recursos técnicos contemporâneos ao lado do despojamento, o '**terreiro eletrônico**' onde 'bárbaros tecnizados' atuassem.

Inicialmente, muito do que existia internamente no teatro iria ser preservado, devido à extrema carência de recursos. Porém a leitura espacial resultante da demolição das paredes internas, mudou toda a concepção do partido arquitetônico. E assim novas idéias ganharam força:

- 1) o palco ganhou toda a extensão do teatro, com um trecho em rampa para vencer os 3m de desnível entre a frente e os fundos do lote;

- 2) galerias laterais desmontáveis, garantindo a flexibilidade dos espaços cênicos;
- 3) Contra-ventamento das paredes laterais;
- 4) Estrutura metálica para a nova cobertura, assim como as galerias desmontáveis e os mezaninos superpostos ao fundo;
- 5) cobertura em abóboda de aço deslizante (Figuras 18 e 19), permitindo que o interior do teatro se una ao exterior, para que os fenômenos naturais entrem e façam parte do espetáculo;
- 6) A sala técnica situa-se nos fundos, num dos mezaninos. Foi desenvolvido um sistema de captação e distribuição de imagens de vídeo para todo o teatro, concebido para privilegiar as ações, que podem se dar simultaneamente em diferentes locais do espaço cênico;
- 7) Projetou-se também uma cachoeira de 7 tubos aparentes (Figura 11) que desagua em um espelho d'água com mecanismo de re-circulação.

Como o espaço todo é cênico, o público, os técnicos, os objetos e a própria arquitetura entram em cena. Essa proposta revolucionária desfaz o mito do teatro como “caixa de sonhos”, para sugerir um modo de vida real e possível, muito mais próximo do dia-a-dia das pessoas simples, que não inventam sua existência e vivem a vida sem representações.



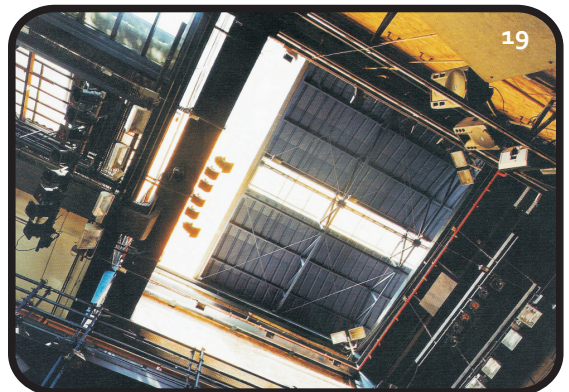
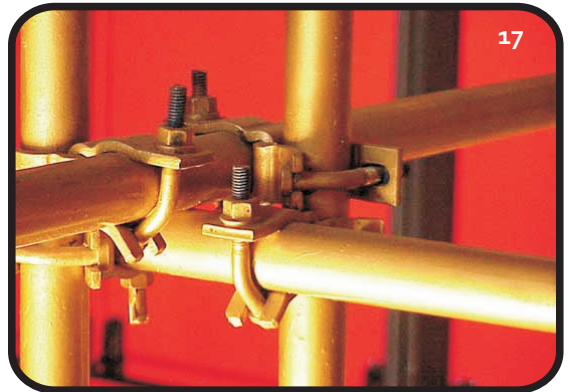
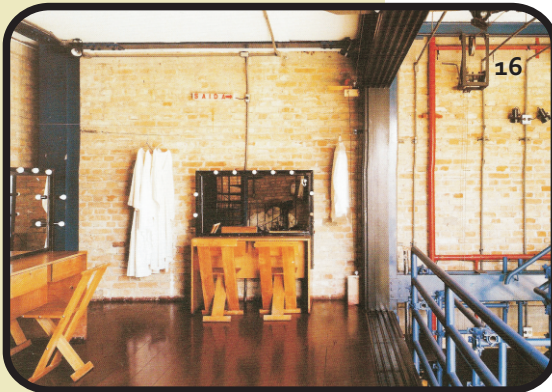
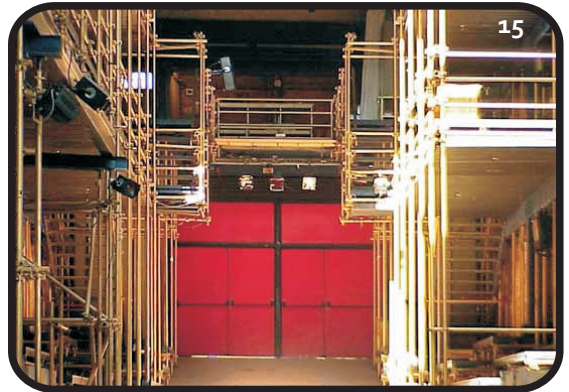
Figura 10 - Vista lateral externa.



Figura 11 - Vista geral pelo nível 0.00

Figura 12 - Vista da circulação vertical das galerias.

Figura 13 - Vista geral



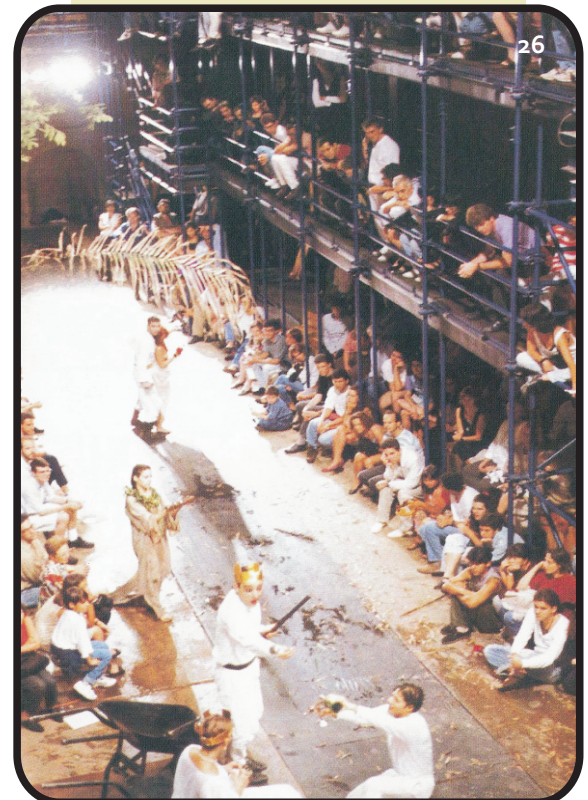


Figura 14 - Instalações Hidráulicas.

Figura 15 - Porta principal.

Figura 16 - Camarim.

Figura 17 - Detalhe andaimes.

Figura 18 - Cobertura retrátil.

Figura 19 - Cobertura retrátil.

Figura 20 - Galerias - Vista pelo nível +7.30

Figura 21 - Galeria - Circulação vertical.

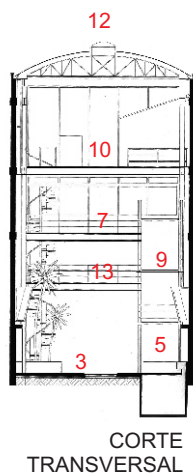
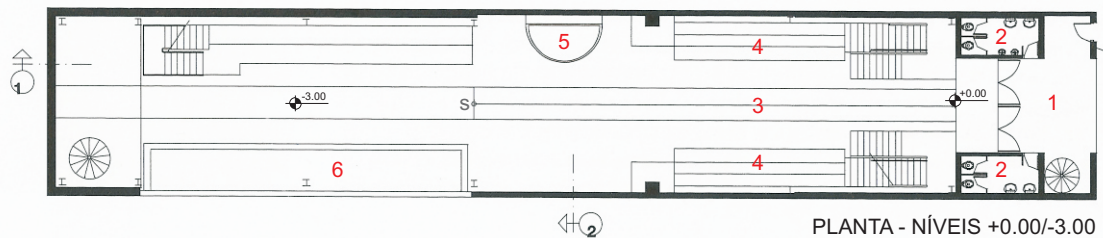
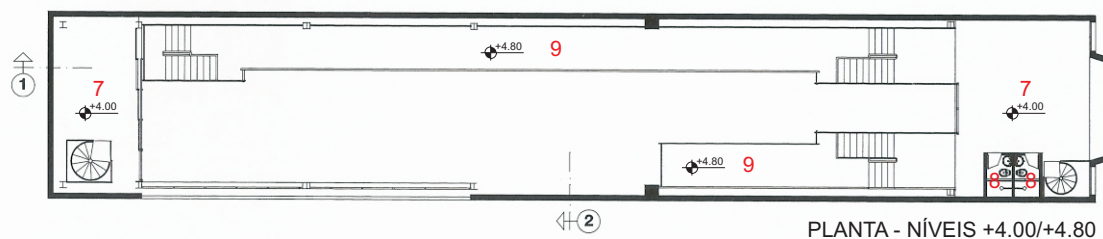
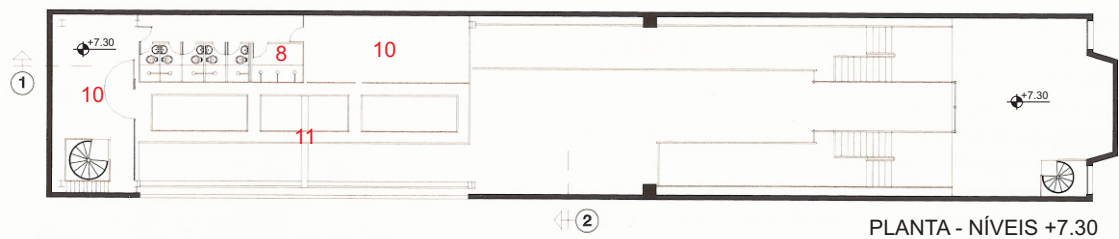
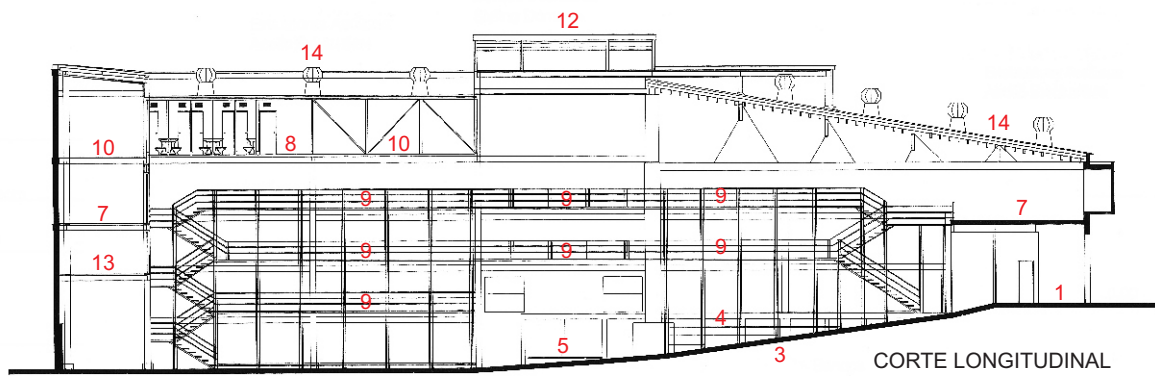
Figura 22 - Vista da entrada.

Figura 23 - Apresentação da peça "O Banquete".

Figura 24 - Fosso como elemento cênico.

Figura 25 - Apresentação da peça "O Banquete".

Figura 26 - Apresentação da peça "O Banquete".



LEGENDA

1. FOYER
2. SANITÁRIOS
3. RAMPA/PASSARELA
4. BANCOS
5. CACHOEIRA
6. JARDIM
7. PALCO/CAMARIM
8. VESTIÁRIO ATORES
9. GALERIAS
10. CAMARIM
11. PASSARELAS TÉCNICAS (BAMBOLINAS)
12. DÔMUS DESLIZANTE
13. SALA DE CONTROLE TÉCNICO
14. EXAUSTORES EÓLICOS

FONTES: FERRAZ, 1999, p.14e15
2G, p.186e192.

Figura 27 - Plantas + Cortes



3.2 DEE AND CHARLES WYLY THEATER

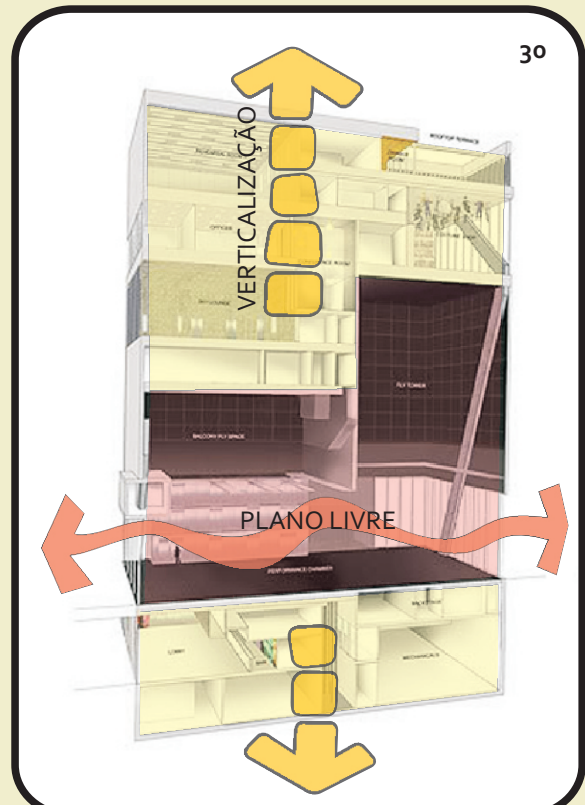
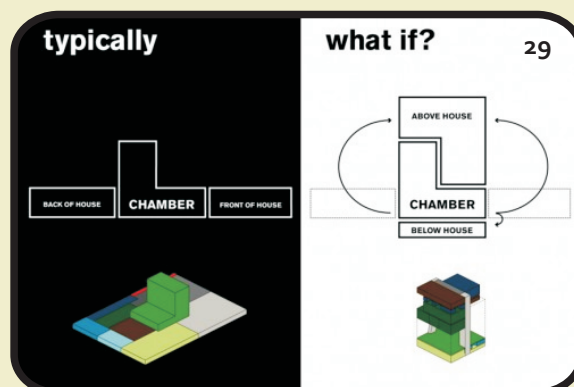
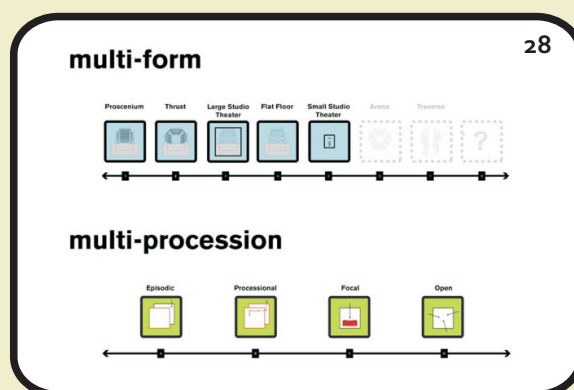
(Dallas, Texas, USA)

3.2 DEE AND CHARLES WYLY THEATER

arquitetura: OMA + REX
Dallas, Texas, USA (2009)

O projeto do novo teatro, destinado à companhia “Dallas Theater Center”, compõe parte do complexo cultural ‘Art District’, localizado em Dallas. Foi projetado pelos escritórios OMA (Office for Metropolitan Architecture) + REX (Ramus Ella Architects).

Entre os principais desafios estava conciliar a criação de um espaço flexível e multi-formato, para suprir as necessidades de constante experimentações cênicas da companhia, com um mínimo custos operacional (Figuras 28 e 29). Pelo estudo tipológico e histórico do teatro, foi possível constatar que, tradicionalmente, as áreas técnicas, de apoio e de serviços circundavam periféricamente o espaço cênico, ‘estrangulando de certa forma o palco. Contrapondo essa tendência, a equipe optou pela verticalização dessas zonas, localizando-as acima e abaixo do auditório. Consequentemente, o nível térreo foi liberado (Figura 30) e pode incorporar às possibilidades teatrais da companhia, outros elementos antes inacessíveis, como o ambiente exterior e a paisagem da cidade.



CONDICIONANTES DO PARTIDO ARQUITETÔNICO

Figura 28 - Necessidade de um teatro multi-formato.

Figura 29 - Tipologia tradicional x solução adotada.

Figura 30 - Corte perspectivado, mostrando as intenções desejadas.

Joshua Prince-Ramus, arquiteto responsável, relata que a metodologia projetual adotada concebe a arquitetura não apenas como um processo autoral sobre formas e volumes, mas principalmente como um modo de **questionar e repensar os programas funcionais** que lhe estão na origem. Tal processo que define como hiper-racional, incorpora condicionantes e limitações de projeto como essência do design, em busca de soluções que transcendem a convenção e a norma.

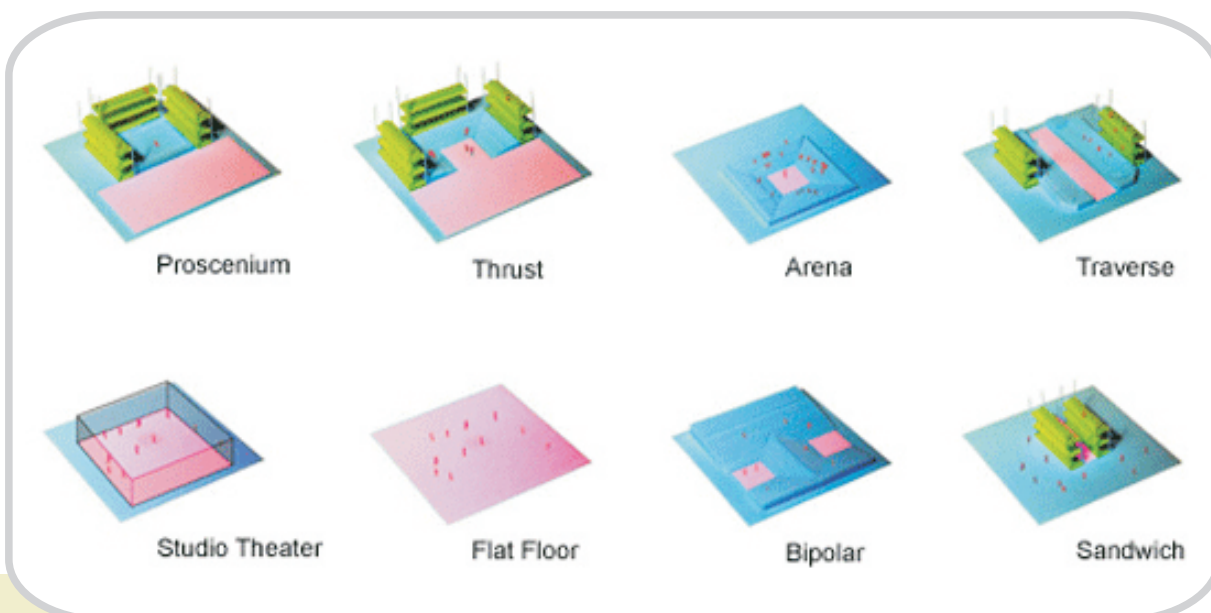
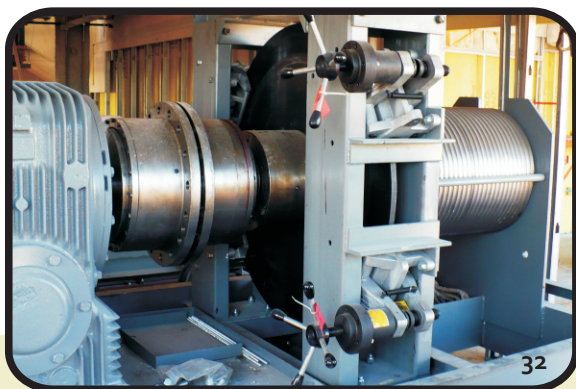


Figura 31 - Teatro multi-formato - Possibilidades de reorganização espacial

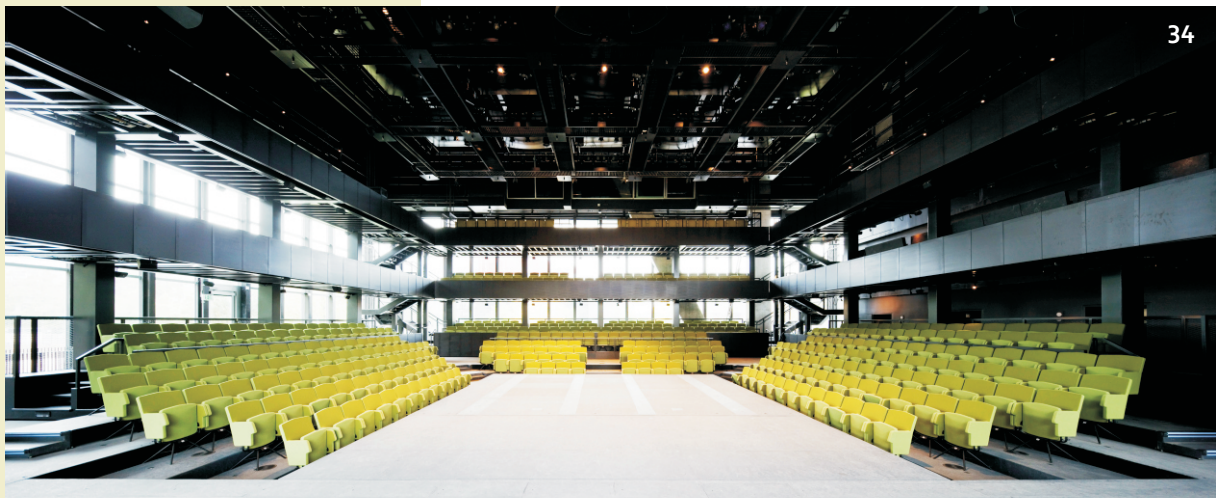
Todo o programa é distribuído em 12 pavimentos, gerando um auditório com capacidade para 600 espectadores no nível térreo. Tanto os camarotes como os elementos do cenário foram verticalizados. O piso foi modulado e pode ser constantemente remodelado. Em decorrência disto são possíveis 8 variações diferentes de palco, proporcionadas por um sistema mecanizado de engrenagens que içam e deslocam os elementos, alterando toda a configuração espacial em apenas 15 minutos.

Em todo o edifício existem 51 elevadores, dos quais 45 guinchos Vortek Pro Series e dois guinchos personalizados são instalados no palco para controle de cortinas e cenários. Outros quatro elevadores deslocam as arquibancadas. Cada um é capaz de suportar e mover, tanto horizontal quanto verticalmente uma carga de 60.000 libras (aproximadamente 27 toneladas).



Figuras 32 e 33 - Sistema mecânico para movimentação dos camarotes e cenários.

AUDITÓRIO MULTI-FORMATO



AUDITÓRIO MULTI-FORMATO

Figura 34 - Palco avançado

Figura 35 - Palco avançado - Vista platéia

Figura 36 - Disposição da platéia - Palco italiano

Figura 37 - Palco italiano

A fachada do edifício é totalmente transparente e se comunica visualmente com todo o ambiente externo. É composta por painéis de vidro, permeados por uma persianas black-out, que podem estar fechadas ou totalmente aberta, permitindo assim que a paisagem urbana da cidade possa ser incorporada como pano de fundo para as experiências cênicas. Devido à verticalização das áreas técnicas, que libera o piso e a periferia do palco, pode-se fundir o ambiente cênico com a área externa do cidade, permitindo a ampliação das possibilidades teatrais.

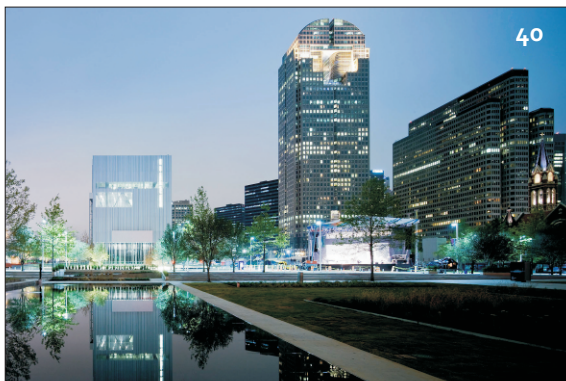


Figura 38 - Transparência e permeabilidade visual da fachada
 Figura 39 - Integração interior/exterior
 Figura 40 - Integração na paisagem urbana
 Figura 41 - Integração na paisagem urbana
 Figura 42 - Vista externa - Acesso ao lobby
 Figura 43 - Vista interna - Lobby

Devido às constantes alterações na configuração interna, e mudanças contínuas de cenário, os materiais que revestem o piso e o palco são extremamente simples, permitindo que sejam cortados, escavados, pintados, soldados, serrado, pregado, colado e costurado, sem que constituam um custos oneroso para o teatro e que inviabilize as produções.



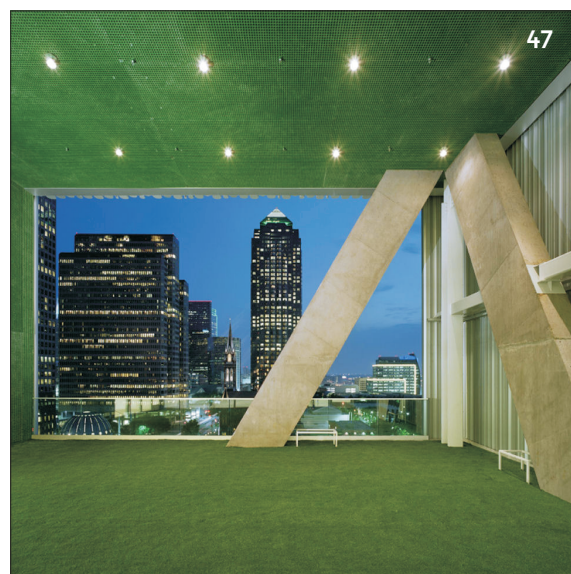
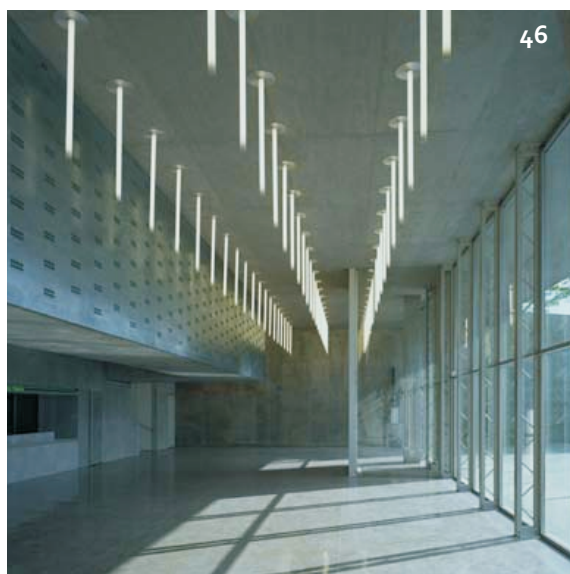
Figura 44 - Sala de conferências

Figura 45 - Cabine de som/iluminação

Figura 46 - Lobby

Figura 47 - Estúdio

Figura 48 - Poltronas



Outros detalhes construtivos também se destacam na concepção projetual. As porções superiores do edifício são revestidas com painéis em perfil tubular metálico pré-fabricados. Se repetem aleatoriamente por toda fachada, criando um efeito texturizado.

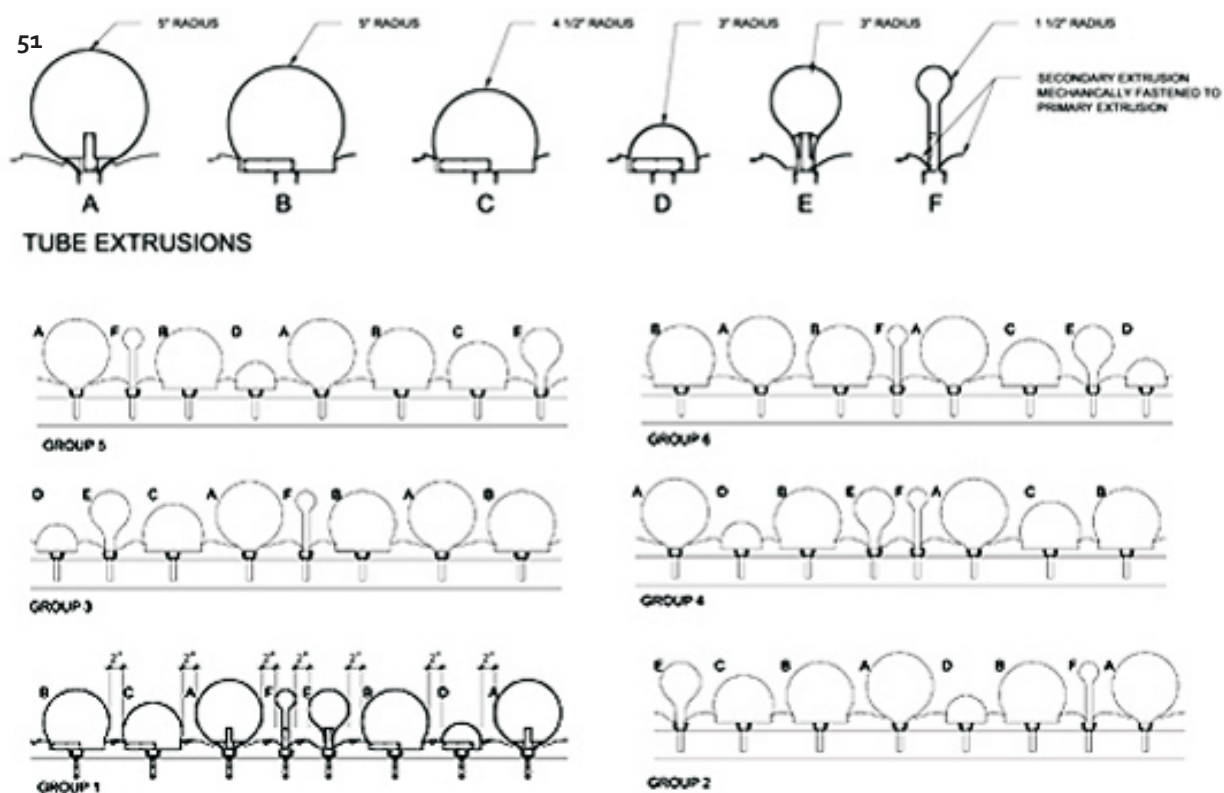
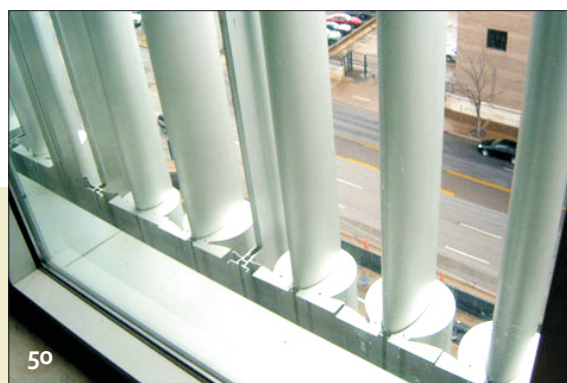
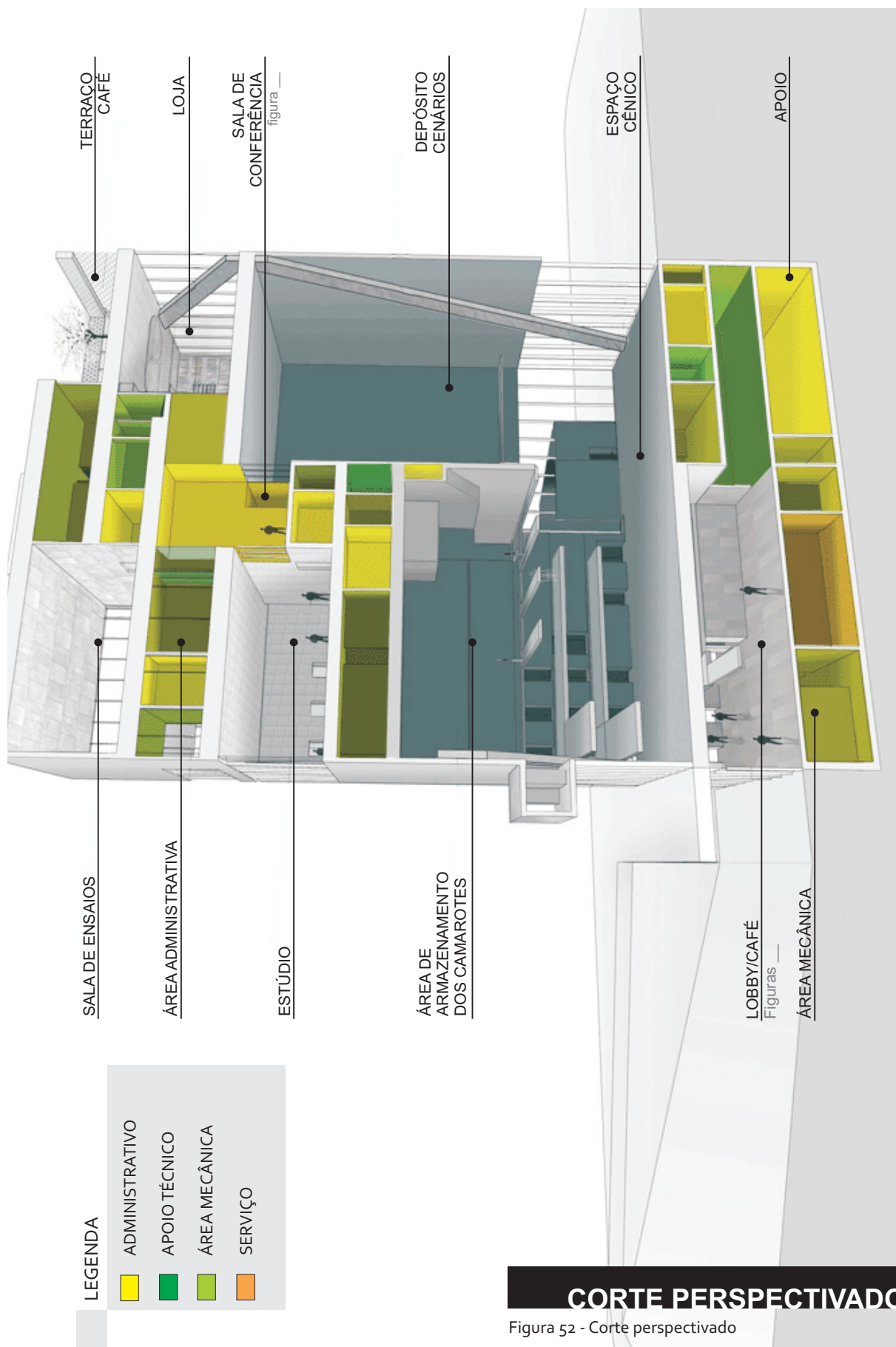


Figura 49 - Perfis tubulares - Vista terraço

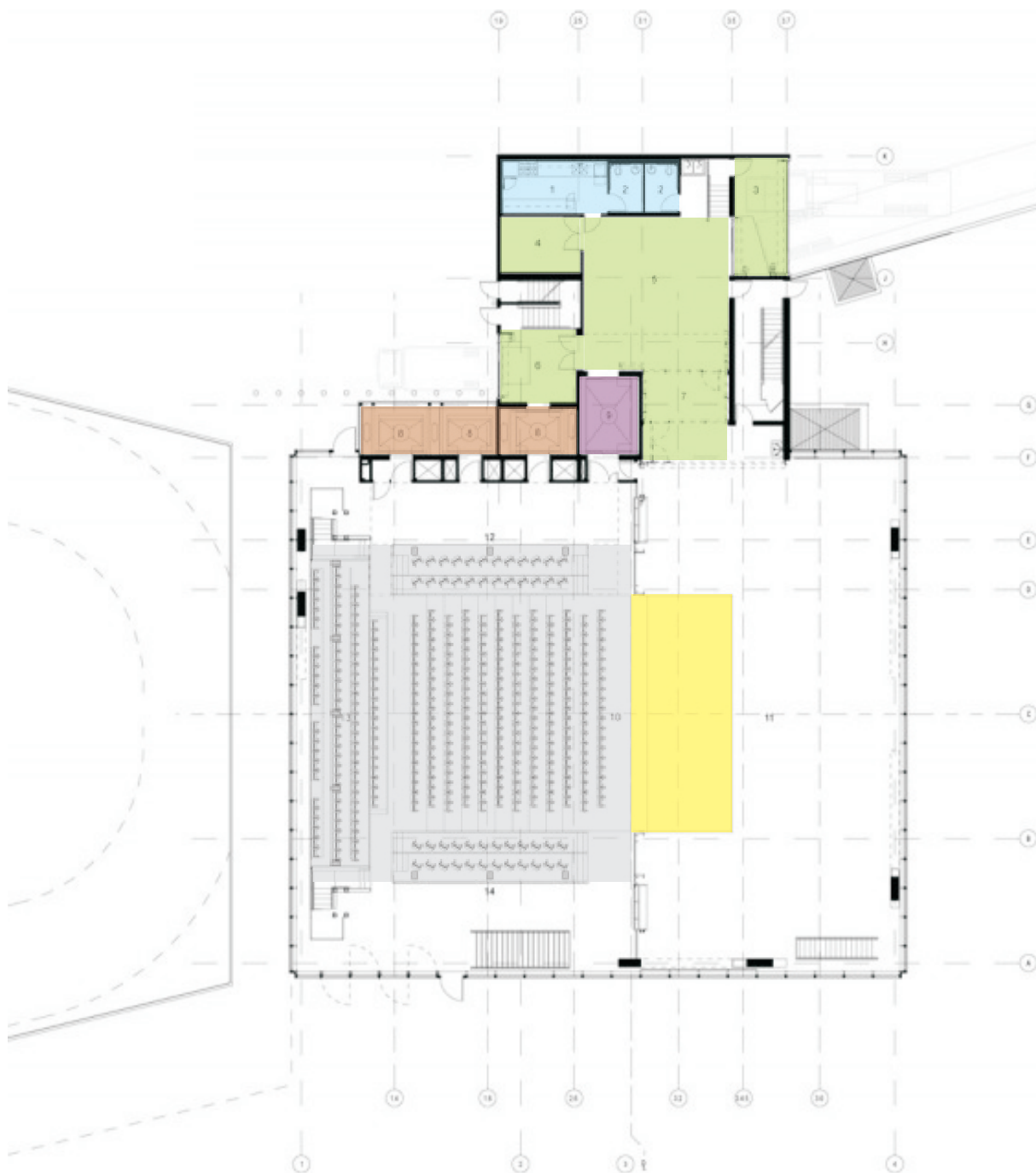
Figura 50 - Perfis tubulares - Vista terraço

Figura 51 - Perfis tubulares - Planta



CORTE PERSPECTIVADO

Figura 52 - Corte perspectivado

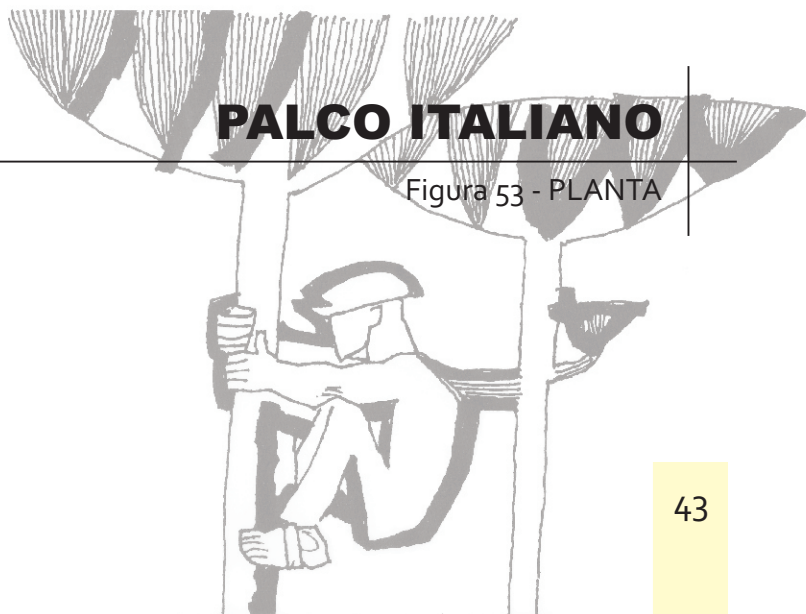


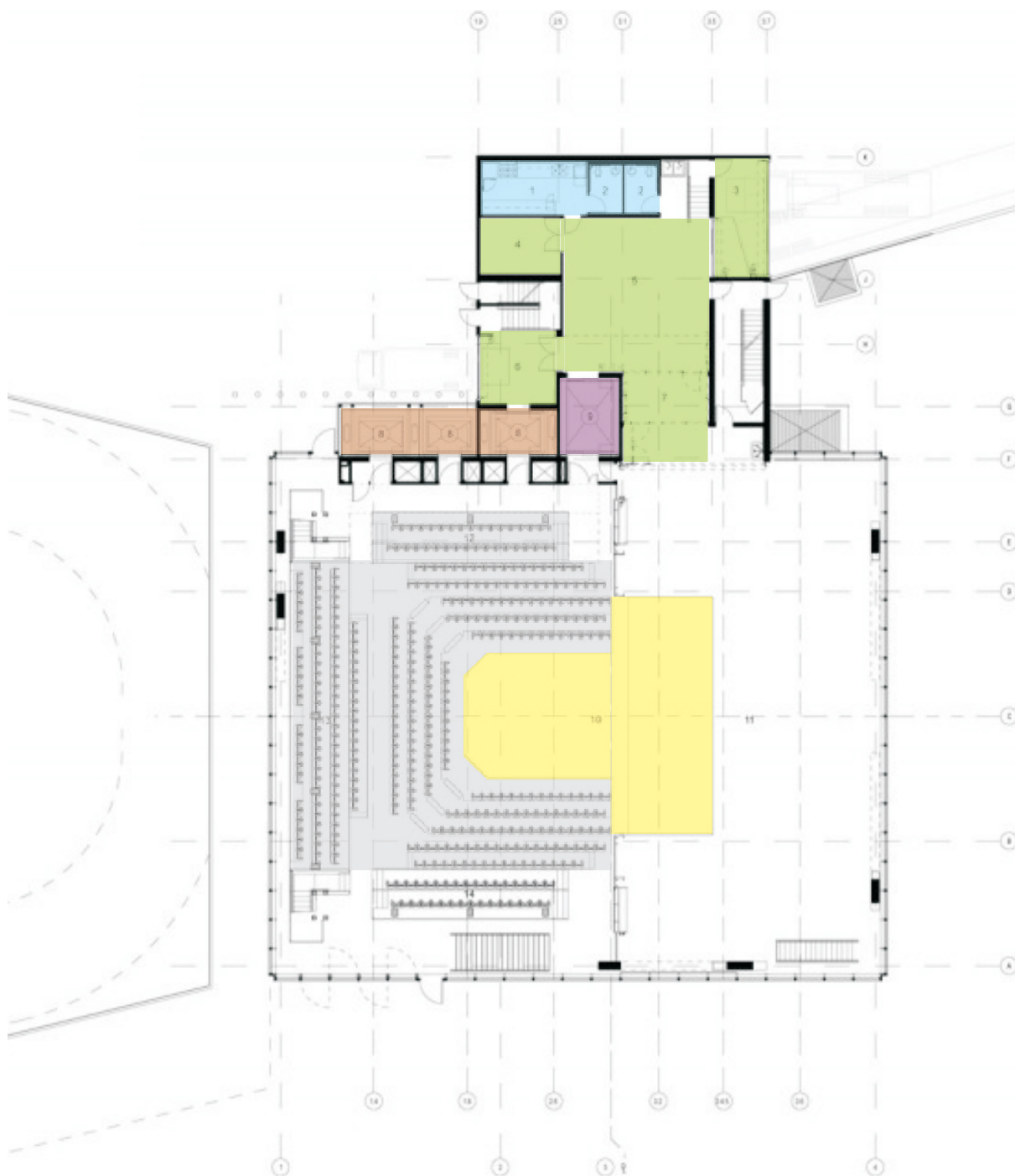
PALCO ITALIANO

Figura 53 - PLANTA

LEGENDA

- PALCO
- PLATÉIA
- ÁREA TÉCNICA
- SERVIÇO
- ELEVADORES
- ELEVADOR DE CARGA



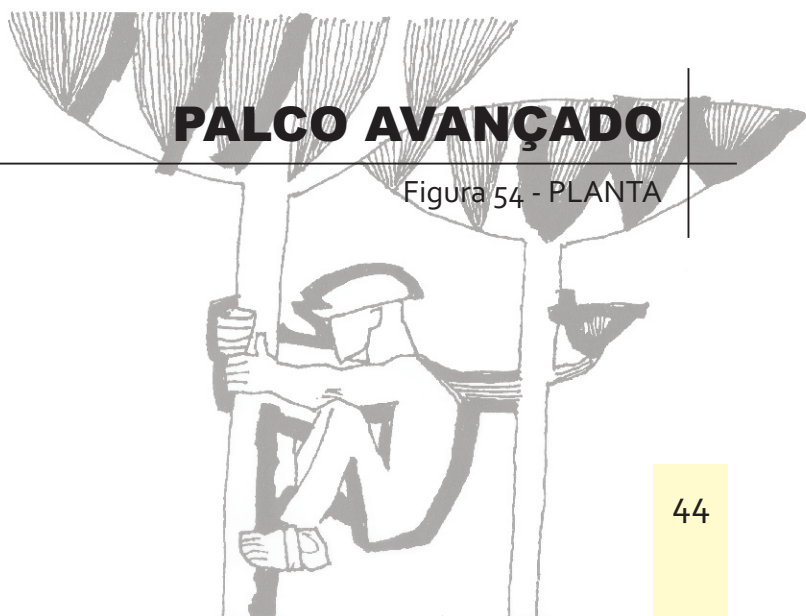


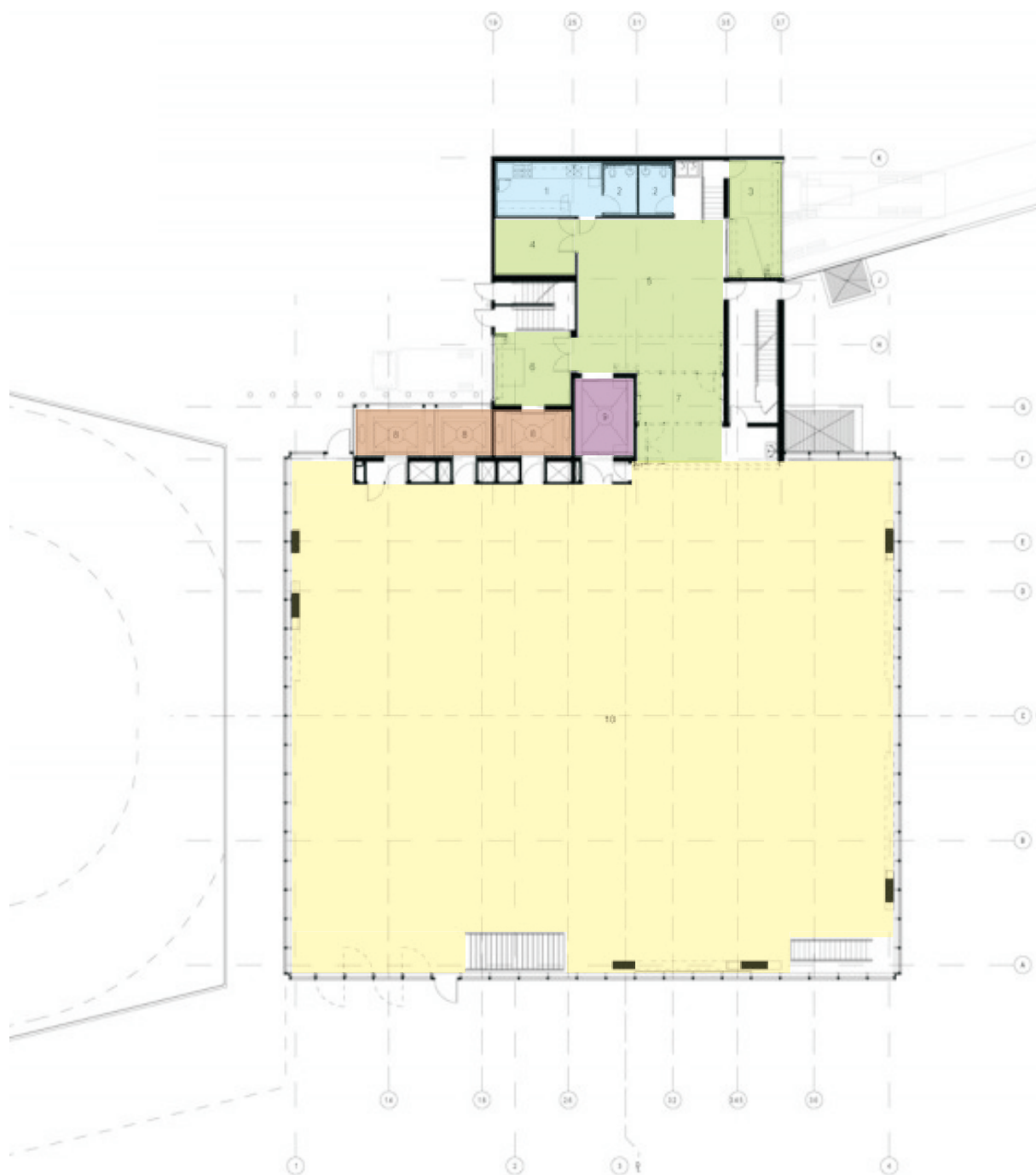
PALCO AVANÇADO

Figura 54 - PLANTA

LEGENDA

- PALCO
- PLATÉIA
- ÁREA TÉCNICA
- SERVIÇO
- ELEVADORES
- ELEVADOR DE CARGA



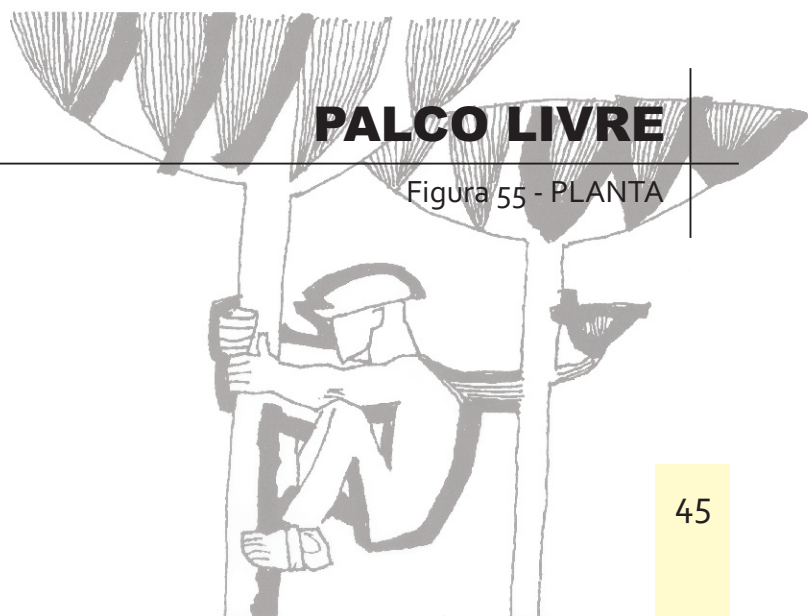


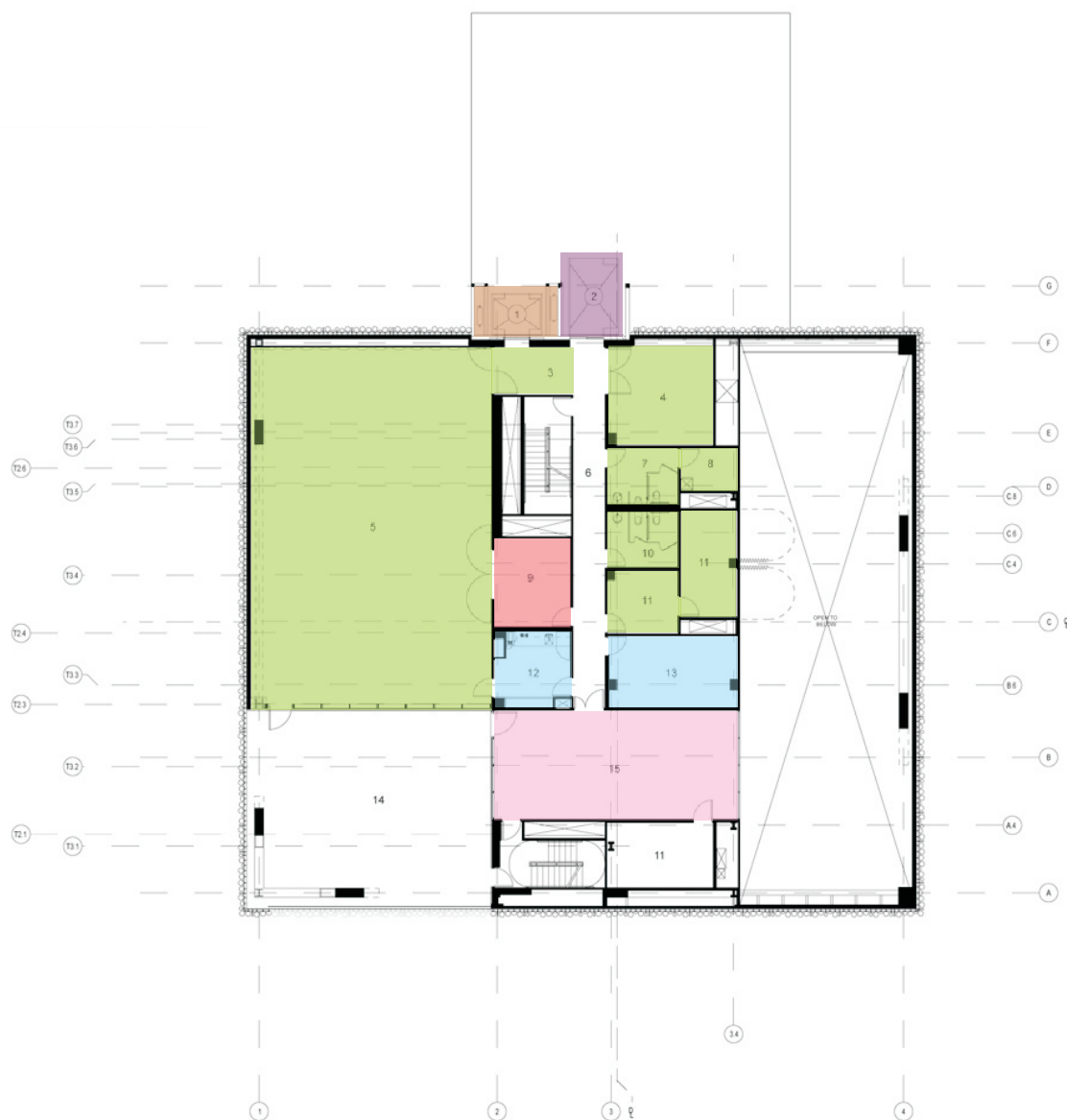
PALCO LIVRE

Figura 55 - PLANTA

LEGENDA

- PALCO
- PLATÉIA
- ÁREA TÉCNICA
- SERVIÇO
- ELEVADORES
- ELEVADOR DE CARGA



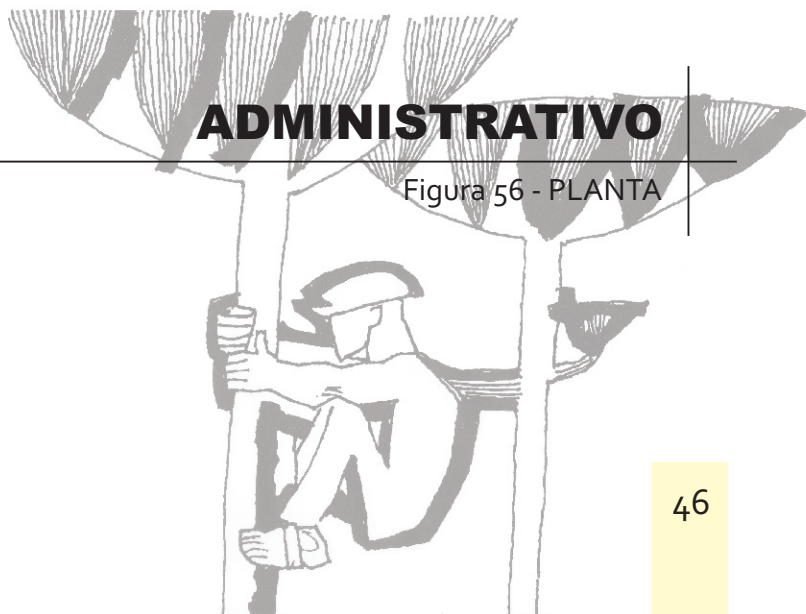


ADMINISTRATIVO

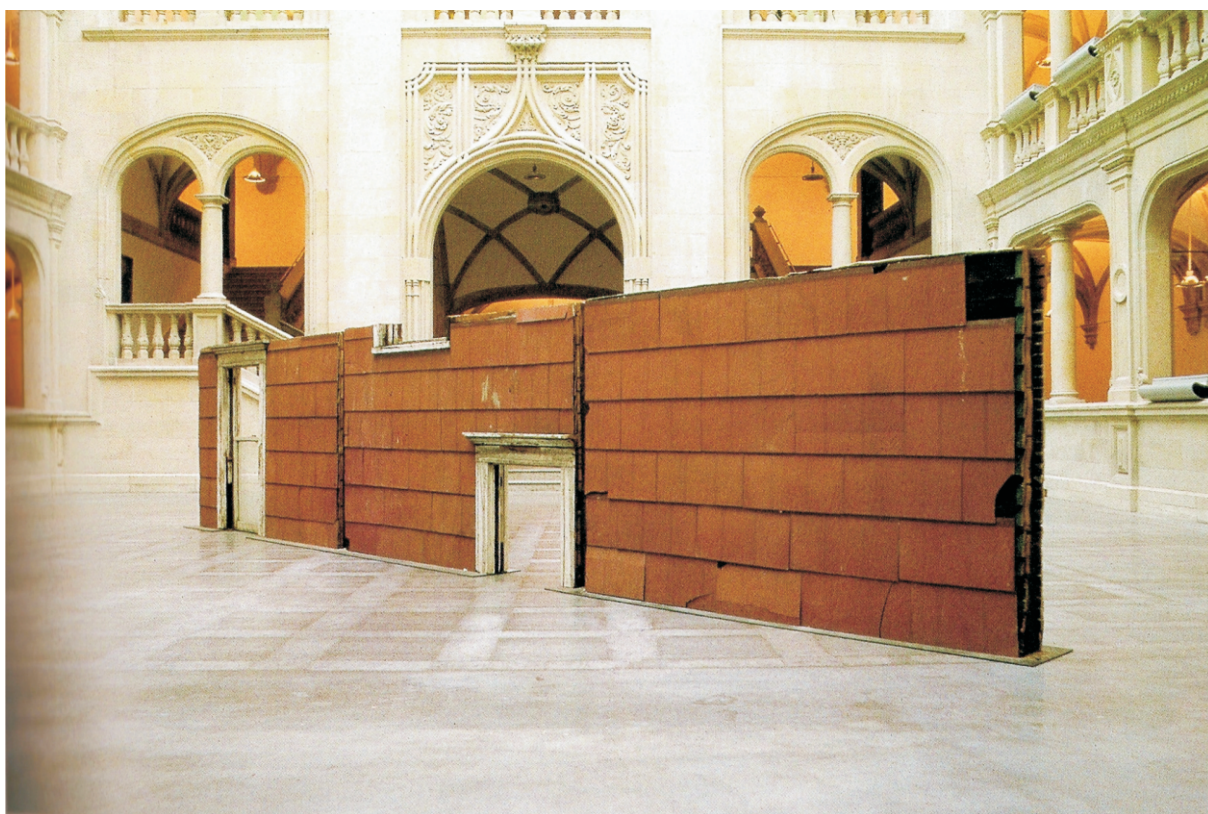
Figura 56 - PLANTA

LEGENDA

- ADMINISTRATIVO
- EDUCACIONAL
- ÁREA TÉCNICA
- SERVIÇO
- ELEVADORES
- ELEVADOR DE CARGA



"Não consigo separar quão intimamente ligado está o trabalho ao processo como forma de teatro no qual, tanto a atividade quanto as mudanças estruturais no edifício, são a performance. Também incluo uma interpretação livre do movimento como gesto, ambos metafóricos, esculturais e sociais em meu sentido de teatro com audiência unicamente casual: uma ação sendo feita para um pedestre eventual, da mesma forma que o prédio providencia cenografia para pedestres apressados. (MATTÁ-CLARK Apud MOURE, 2006, p.66).



GORDON MATTÁ-CLARK
A POÉTICA DO ESPAÇO

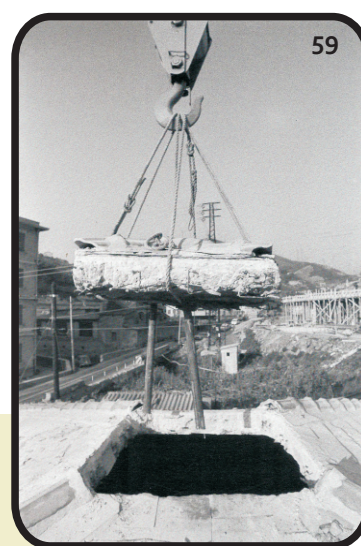
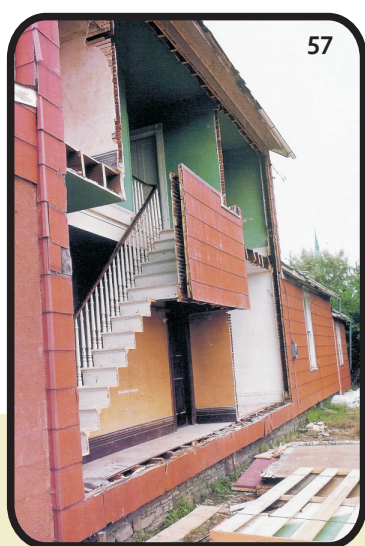
3.3 GORDON MATTA-CLARK

Gordon Matta-Clark foi escolhido para compor o terceiro estudo de caso. Conceitualmente, é a ponte que fará a conexão entre o Teatro do Absurdo e a arquitetura. O enfoque desta análise é direcionado tanto para a poética espacial que revela em suas intervenções como para o fato de materializarem seu posicionamento crítico.

Matta-Clark afirmava que **a cidade, entendida como arquitetura e urbanismo, era ao mesmo tempo, metáfora e realidade da condição humana** (assim como as representações dramáticas do teatro do Absurdo, metáforas da mesma condição humana). Afirmava que a cidade é instável e polimórfica, oscilando da ordem para a desordem, ou seja, é entrópica.

Suas experimentações, conhecidas como 'cuttings', consistem em subtrações volumétricas em edificações abandonadas ou destinadas à destruição. Constituem-se numa **atividade arquitetônica negativa**: cortar, escavar, des-construir, rasgar a arquitetura, expondo seu funcionamento secreto. Desenterrar fundações, cortar tetos, paredes e pisos, exigindo do observador um trabalho de trapezista, equilibrando-se à beira de abismos. O espaço criado é dinâmico, e muda constantemente, tanto pelo deslocamento do **observador** como pelas variações luminosas que entram pelas aberturas.

Seus recortes criam complexidade espacial frente a velhas superfícies, produzindo uma indiferenciação perceptiva entre os planos horizontais e verticais. São dissecações que rompem a unidade e a continuidade associadas à arquitetura para tornar visíveis múltiplas e inesperadas camadas espaciais e temporais. Dessa forma transgridem as convenções arquitetônicas, gerando continuidades espaciais baseadas na descontinuidade material. São ações plásticas que resultam do pacto entre a luz, a força física contida na estrutura alterada e o movimento contínuo.



INTERVENÇÕES EM EDIFICAÇÕES REJEITADAS

Figura 57 - 'Bingo' (New York, EUA, 1974).

Figura 58 - 'Bingo' (New York, EUA, 1974).

Figura 59 - 'W-Hole House' (Gênova, Itália, 1973).

Filho do pintor surrealista chileno Roberto Matta e da artista estado-unidense Anne Clark, Gordon Matta-Clark nasceu em New York, em junho de 1943. Em 1968 graduou-se em arquitetura e urbanismo pela Cornell University (NY), onde teve contato com os principais críticos da arquitetura de sua época, entre os quais Colin Rowe, Peter Eisenman e Robert Slutzky, e também estabeleceu laços com Dennis Oppenheim e Robert Smithson.

Lamentava em sua formação acadêmica a ausência do enfoque acerca das **ambiguidades** do espaço, da estrutura e do lugar. Buscou então explorar as tensões permanentes: do espaço: entre a estrutura e sua desintegração, entre a forma e sua decomposição; entre a totalidade e seus fragmentos; entre o público e o privado; entre o interior e o exterior; entre o horizontal e o vertical; entre a propriedade privada e o direito à cidade.



GORDON MATTA-CLARK

Figura 60 - 'Made of Hair' (1972)



Figura 61 - Trabalhando em foto montagens.

Seu método, principal referência da definição locacional deste trabalho (capítulo 4), consiste em detectar vazios urbanos, espaços subutilizados, dispensados por arquitetos e incorporadores por não mais servirem à 'lógica produtiva da cidade'. Sua intenção era revelar o caráter precário e desagregado da paisagem urbana, a destruição da continuidade real entre a cidade histórica e as novas construções, o esgarçamento do tecido urbano aparentemente homogêneo, a submissão da arquitetura ao mercado e à especulação imobiliária, à técnica industrial ligada à produção eficiente, que aliena os homens dos modos de fazer e produzir. Sua arte é um rompimento com essa lógica do controle, uma experiência individual frente ao movimento contínuo e repetitivo da inovação urbana.



Figura 62 - 'Anarchitecture - Train Bridge' (1974)



Figura 63 - 'Anarchitecture - Home Moving' (1974)

Suas obras expõe as estruturas espaciais a que o entorno urbano está submetido. Suas intervenções criticam a noção de espaço convencional; remetem à idéia de espaço de Geroge Bataille, não plausível de ser encerrado e lócus do acontecimento, e a de Carl Einstein, que o considera a síntese dos movimentos corporais e das representações do movimento, sendo os objetos seus sintomas variáveis. Suas intervenções mostram uma alternativa à crença ingênua de que o espaço é estável e constante.

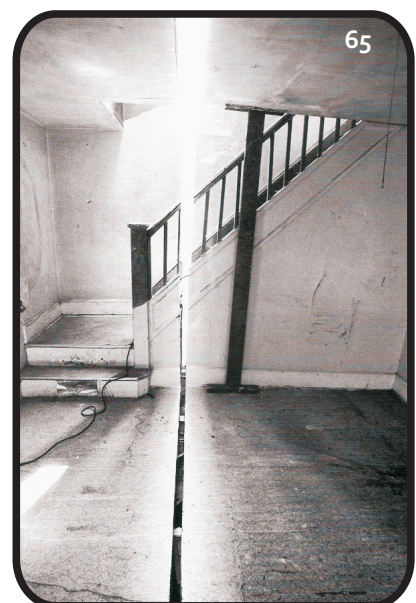
Junto com o grupo **ANARCHITECTURE**, Matta-Clark investigava questões históricas e filosóficas sobre a natureza do espaço social e da propriedade, sobre o vínculo entre **propriedade e identidade**, assim como sua transformação em objeto descartável pela sociedade de consumo, que vinculou seu tempo à produtividade mercantil. Nesse contexto seus gestos podem ser interpretados, metaforicamente, como uma tentativa de escavar as bases sistêmicas do capitalismo tardio.

Se trazer luz aos edifícios foi uma estratégia utilizada pela arquitetura modernista, desde o plano de Le corbusier para Paris até os prédios de aço e vidro, símbolos de sucesso econômico, agora Matta-Clark usa da mesma estratégia para “trazer ar e luz aos edifícios” compartimentados e fechados, produzidos pela prática da arquitetura e do urbanismo modernos.

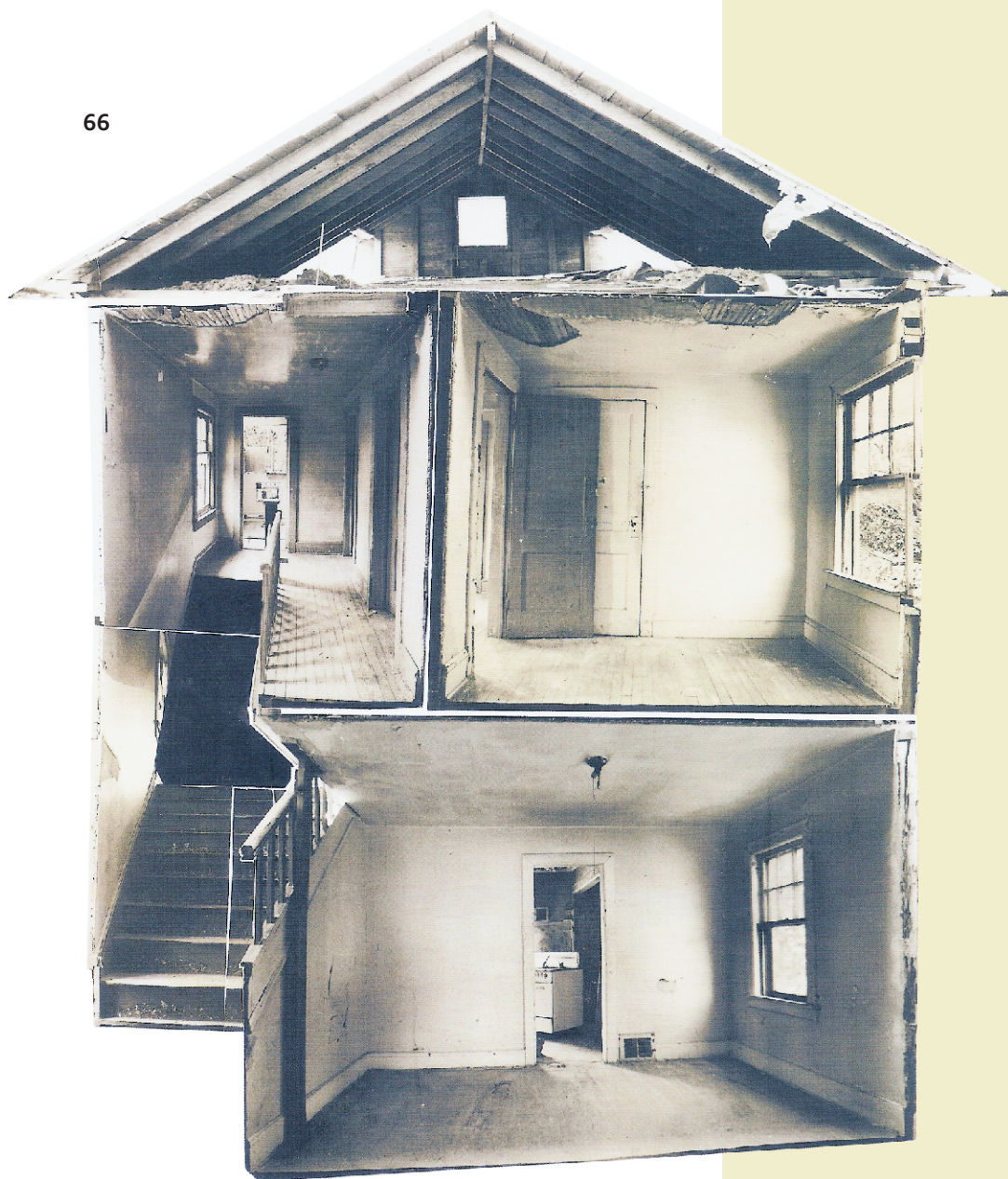
Matta-Clark retira a imagem de como nos habituamos ao mundo, provoca um estranhamento. Rouba a lógica ortogonal, a vertical e a horizontal, as referências arquitetônicas, piso, parede, teto. Tira-nos o chão, nosso equilíbrio. Levando-nos a invadir um mundo fechado e através desse abismo sentir a “ânsia de se perder no outro e com ele se identificar”. Remetendo-nos a um tempo anterior à cisão sujeito/objeto, um esquecimento de si mesmo. Em Spliting, a casa cortada ao meio aponta para as camadas de referências passadas inscritas nas edificações e, ao mesmo tempo, para as disjunções no funcionamento da cidade e da sociedade. Estes cortes evidenciam o poder do ausente, do vazio e da eliminação.

Figura 64 - 'Spliting' (1974) - Fachada

Figura 65 - 'Spliting' (1974) - Vista interior



66



SPLITTING (1974) ENGLEWOOD, NEW JERSEY, EUA

67



Figura 66 - 'Splitting' (1974) - Recorte interior.

Figura 67 - 'Splitting' (1974) - As 4 fachadas.

Muitos dos fragmentos subtraídos dos edifícios foram posteriormente expostos em galerias e museus como vestígios de ações e gestos que já aconteceram, testemunhos de algo que não existe mais. Quando os edifícios eram demolidos, convertiam-se então em objetos-textos. Essa operação abstrata de corte e deslocamento é fundamentada por um posicionamento crítico que coloca o presente como problema, apontando erros e limites da prática arquitetônica.

Entender essas intervenções como intenção de ultrapassar a ruptura espaço-temporal entre cidade e seus habitantes sugere uma noção de cidade pensada pela perspectiva da liberdade e não pelo racionalismo da ordem e do progresso contínuo, que legitimizam o exercício do poder. Ao escolher trabalhar diretamente com o entorno urbano e suas estruturas construídas, confronta-se diretamente com as condições sociais, a complexidade das estruturas econômicas e imobiliárias.



FRAGMENTOS EXPOSTOS EM GALERIAS E MUSEUS

Figura 68 - Exposição 'Gordon Matta-Clark' (1980). Kunsthalle Düsseldorf, Alemanha

Figura 69 - Exposição 'Splitting - Four Corners' (1974). SFMoMA, San Francisco, EUA.

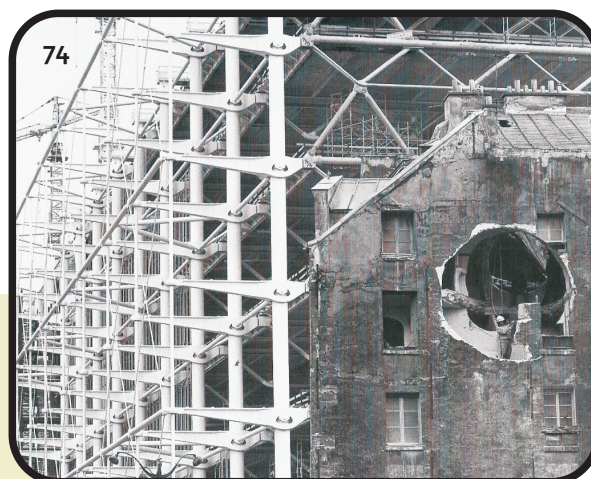
Figura 70 - 'Bingo' (1974). Museu Nacional de Arte e História, Munster Alemanha.

3.3.1 CONICAL INTERSECT (1975)

PARIS, FRANÇA

Em 'Conical Intersect' os pontos de encontro e intersecções dos antigos planos e superfícies (paredes, piso e tetos) são liberados mediante gestos simples, construindo uma nova espacialidade, na qual seus elementos estão suspensos ou em camadas (espessuras). Essas intervenções criam espaços críticos onde os planos gerados (tanto verticais como horizontais) se confundem, alterando continuamente a percepção do observador. É um gestual que resulta numa transformação escultural (uma alegoria da entropia), liberando aquilo que a arquitetura aprisionou.

Os recortes são planejados usando a luz como uma nova medida constante. Geram dessa forma uma escultura de luz que entra em espiral e atravessa o edifício como um periscópio. Segundo Matta-Clark, "se estabelece como negativo frente à escuridão causada pelo enclausuramento provocado pela indústria que distribui caixas urbanas e suburbanas como um contexto para garantir ao consumidor passivo e isolado – virtualmente um público cativo". (MATTA-CLARK apud MOURE, 2006, p.57). O edifício foi demolido no mesmo ano e em seu local foi construído o Centro Pompidou.



CONICAL INTERSECT (1975)

Figura 71 - Construção

Figura 72 - Vista do interior.

Figura 73 - Demolição.

Figura 74 - Construção; ao fundo Centro Pompidou.

3.3.2 OFFICE BARROQUE (1977)

ANTUÉRPIA, BÉLGICA



Office Barroque (Antuérpia, Bélgica - 1977) acontece num edifício de 5 andares, dos anos 30, que havia sido a sede de uma empresa marítima de comércio que falira. Localiza-se em frente à praça da fortaleza histórica Het Steen (1200-1225), edifício de grande valor simbólico para a cidade e sede do museu marítimo de Antuérpia.

Com a interdição do projeto original, que consistia na extração de um quadrante de esfera da fachada, a intervenção se deslocou para o interior do edifício. Na passagem de um trabalho de caráter público para um de caráter privado, as decisões formais se modificaram. Ampliaram-se as possibilidades, do plano da fachada, para uma estrutura de múltiplas camadas (5 pavimentos e o teto).

Os cortes foram efetuados na interseção de duas circunferências, e essas marcas subiram e desceram através dos andares. O fato de a disposição dos espaços variar do térreo (espaços amplos e abertos) até o ultimo andar (cada vez mais compartimentados e interconectados) determinou que os elementos formais se transformassem de acordo com a estrutura, à medida que os cortes eram interrompidos por vigas, muros e repartições.

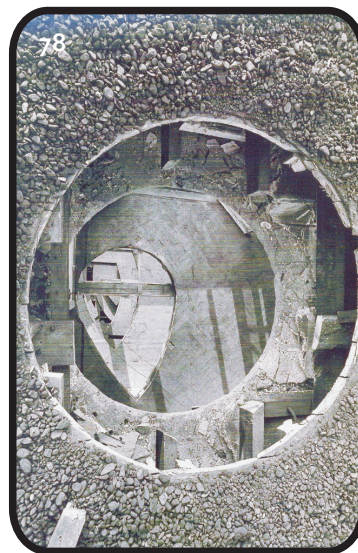


Figura 75 - Vista da fachada.

Figura 76 - Vista interior.

Figura 77 - Vista da interior.

Figura 78 - Vista Interior.

Figura 79 - Vista Interior.



4. DIRETRIZES GERAIS DE PROJETO

4.1 CARACTERIZAÇÃO LOCACIONAL

INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE

4.1.1 LEVANTAMENTO

A etapa de levantamento, caracteriza-se pela escolha de um local apropriado para implantação do projeto arquitetônico. Os critérios adotados tem por objetivo identificar terrenos com potencialidades para representar o simbolismo e a subjetividade característicos do Teatro do Absurdo (apresentado no capítulo 2). A principal referência e que se apropria da mesma simbologia, porém numa outra linguagem, é Gordon Matta-Clark. No enfoque da leitura espacial como metáfora e realidade da condição humana, encontra-se a analogia adequada para traduzir em linguagem arquitetônica, a temática representada no âmbito dramático. O caráter precário da edificação, desagregada da paisagem circundante revela as dijunções do funcionamento da própria cidade e da sociedade que nela vive. As ambiguidades espaciais que explora são reveladoras das contradições internas do sistema capitalista. Áreas destinadas à especulação imobiliária estabelecem rupturas na continuidade e na unidade do tecido urbano.

Nesse contexto, os vazios urbanos, edificações subutilizadas são a representação adequada para o vazio metafísico; as edificações em ruínas estabelecem um paralelo à degradação do homem moderno, estando sua superfície (fachada) em decomposição e seu interior esvaziado e decadente (a demolição das estruturas internas);

Seguindo essas diretrizes foram identificados 6 vazios urbanos, na área central de Curitiba, com potencial para abrigar o edifício a ser elaborado (Mapa 01 - p.57+58).



AMBIGUIDADES ESPACIAIS - Contraste entre a horizontalidade do passado e a verticalidade do presente

Figura 80 - Curitiba na década de 30

Figura 81 - Curitiba no início do século XXI

SELEÇÃO DE TERRENOS

MAPA 01 - ESCALA 1/10.000



OPÇÃO 1

rua Nestor de Castro
área aproximada = 1.800m²



OPÇÃO 2

rua São Francisco
área aproximada = 320m²



OPÇÃO 3

rua Riachuelo
área aproximada = 680m²



OPÇÃO 4

rua XV de Novembro
área aproximada = 1.380m²



OPÇÃO 5

rua Barão do Rio Branco
área aproximada = 1.000m²



OPÇÃO 6

rua Barão do Rio Branco
área aproximada = 1.150m²



4.1.2 DEFINIÇÃO DO LOCAL

Num segundo momento, através da análise das opções, buscou-se identificar elementos representativos que revelassem **valores simbólicos** da cidade e de sua paisagem. Entre os 6, o que melhor se enquadrou nas características foi o edifício da rua José Bonifácio, localizado atrás da Catedral de Curitiba.

Pelo traçado original das ruas de Curitiba (Figura 88), percebe-se que a rua José Bonifácio se estendia até o Largo da Ordem. Foi literalmente cortada ao meio, em decorrência da abertura da rua Nestor de Castro e sua consequente ligação com a rua Barão do Serro Azul, que desviou o fluxo de automóveis que antes saturava a praça Tiradentes. A **subtração** das edificações revelou, assim como nas obras de Matta-Clark, as ambiguidades espaciais escondidas. Os edifícios que ali existiam foram demolidos, restando apenas, como testemunha de seu tempo, a porta principal de um deles (Figura 82). Os principais símbolos identificados, que serão incorporados ao partido arquitetônico, são:

1) a **porta preservada** da edificação demolida (Figura 82), testemunha da vitória dos automóveis, da sociedade industrializante, sobre a formação orgânica da cidade;

2) Os **painéis de Potty** Lazzarotto. Existem dois painéis na travessa Nestor de Castro, sendo que um deles, de 1996, é considerado o maior mural cerâmico do país. Com uma área de 490m² revela os principais símbolos da cidade, do passado e do presente. Esse painel localiza-se na fachada noroeste do terreno escolhido (Figura 83)

3) Possui duas de suas fachadas voltadas para **calçadas** exclusivos de pedestres, o que permite que o espaço cênico se estenda para fora do teatro, sem entrar em conflito com os automóveis.

4) Proximidade de marcos culturais e históricos como o **Largo da Ordem**, a Biblioteca Pública, a Rua XV;

5) a **Galeria Júlio de Mesquita**. Na tentativa de preservar a conexão entre a praça Tiradentes e o Largo da Ordem, que seria obstruída pelo tráfego intenso da travessa Nestor de Castro, foi construída, em 1976, a galeria subterrânea Júlio Moreira, que atualmente abriga o Teatro Universitário de Curitiba - TUC (Figura 85).

REFERÊNCIAS SIMBÓLICAS

REFERÊNCIAS SIMBÓLICAS

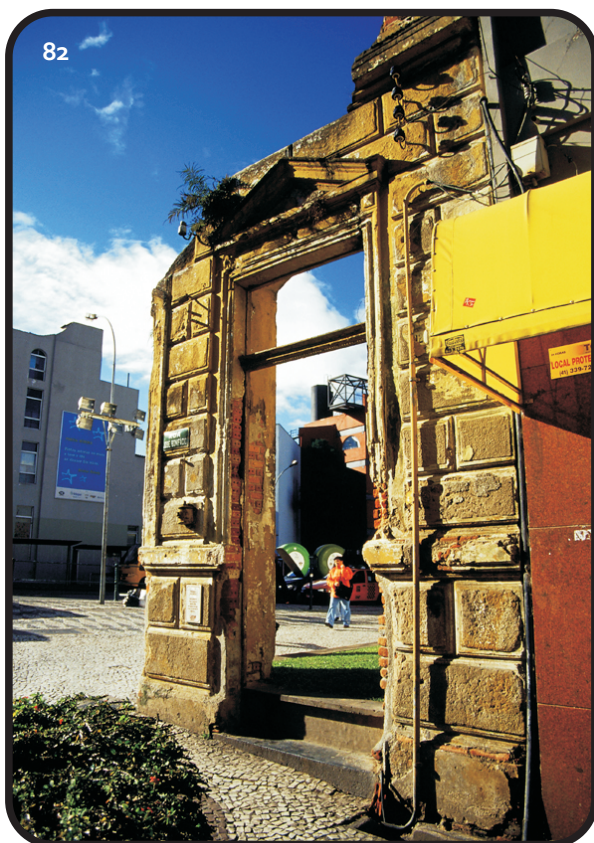


Figura 82 - Porta remanescente da edificação demolida

Figura 83 - Painel Potty Lazzarotto (Mural em Azulejos - 1996).

Figura 84 - Calçadas de pedestres nas ruas José Bonifácio e Saldanha Marinho.

Figura 85 - Largo da Ordem, vista do interior do Memorial.

Figura 86 - Galeria Júlio de Macedo, vista pelo Largo da Ordem.

LEGENDA

1. Terreno Escolhido
2. Catedral de Curitiba
3. Praça Tiradentes
4. Largo da Ordem
5. Memorial do Largo

6. Casa da Memória
7. Igreja da Ordem
8. Igreja do Rosário
- 9 - Praça Borges de Macedo
- 10 - Paço Municipal
- 11 - Rua José Bonifácio

- 12 - Travessa Nestor de Castro
- 13 - Rua Saldanha Marinho
- 14 - Rua São Francisco
- 15 - Rua Barão do Serro Azul
- 16 - Rua XV de Novembro

■ ■ ■ ■ Galeria Subterrânea Julio Moreira

■ ■ ■ ■ Abertura Tv. Nestor de Castro

FIGURA 87 - Situação Terreno (presente)

FOTO AÉREA DE CURITIBA

2009

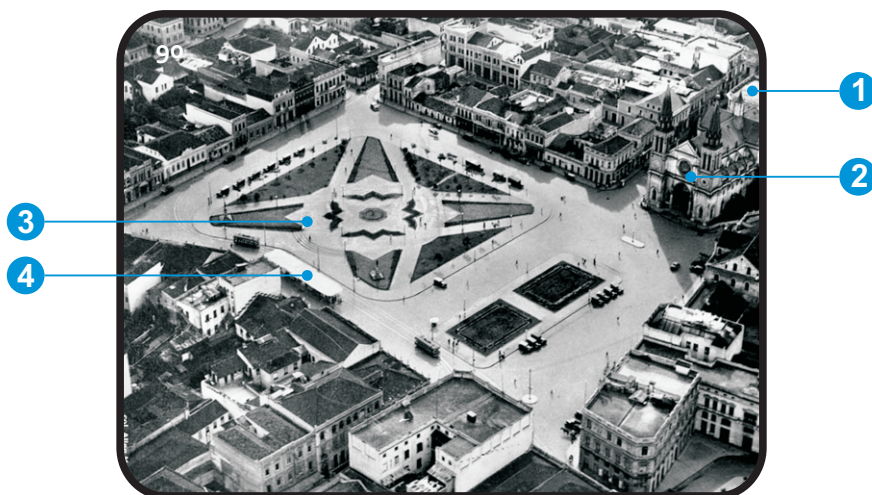


FIGURA 88 - Situação Terreno (passado)

PLANTA DA CIDADE DE CURITIBA

1935





LEGENDA

1. TERRENO ESCOLHIDO
2. CATEDRAL DE CURITIBA
3. PRAÇA TIRADENTES
4. BONDINHO

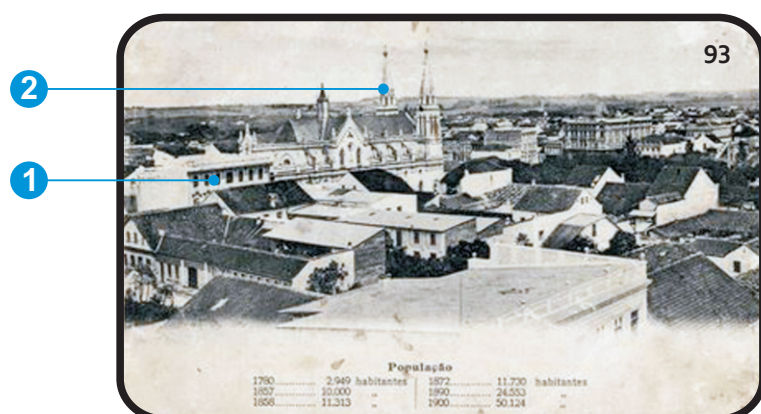
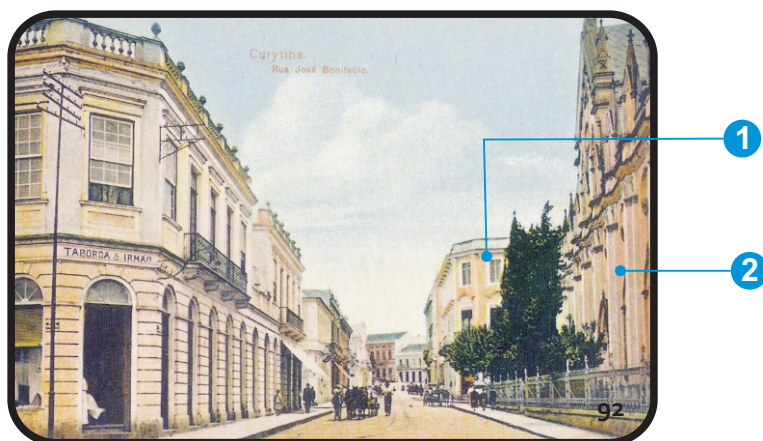
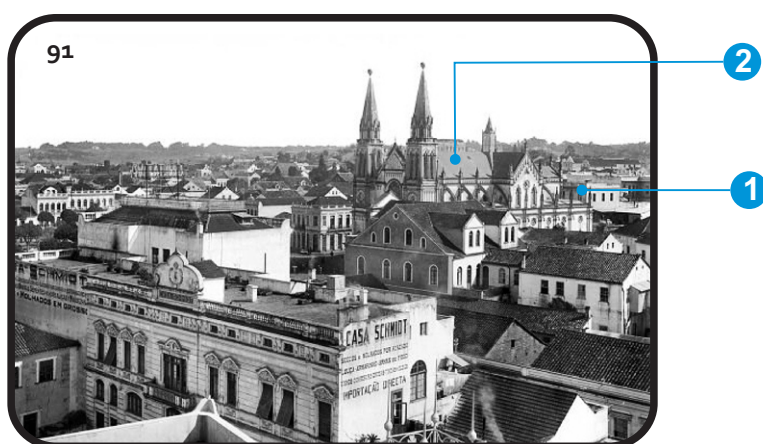


Figura 90 - Praça Tiradentes, 1934

Figura 91 - Vista sobre a rua XV, década de 30.

Figura 92 - Vista rua Jpsé Bonifácio, década de 30.

Figura 93 - Vista sobre residência Família Hauer, década de 40.

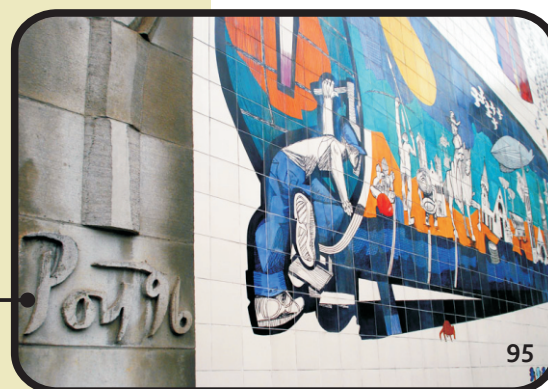
CURITIBA DO PASSADO

O painel de POTTY revela os principais símbolos da Curitiba. Conta a história da cidade, desde sua origem até o os dias atuais. O pinheiro-do-paraná e a gralha-azul se repetem por todo o painel, dando unidade ao conjunto. Passado e presente são interligados por um painel de concreto que estampa pinheiros em alto relevo. Entre os símbolos atuais destaca-se a estação tubo e seus reflexos do passado, cenas da história de Curitiba, dos tinguís à passagem do dirigível;

Figura 94 - Praça Tiradentes, 2009.

Figura 95 - Painel Potty, 2009.

Figura 96 - Terreno escolhido, visto pela travessa Nestor de Castro.





A RUÍNA E SUAS MULETAS

Figura 97 - Vista pela rua José Bonifácio.

Figura 98 - Vista pela rua José Bonifácio.

Figura 99 - Vista pela rua José Bonifácio.

CATEDRAL DE CURITIBA

TERRENO ESCOLHIDO

PAINEL POTTY LAZZAROTTO

LARGO DA ORDEM

IGREJA DA ORDEM



PANORÂMICA 01

Figura 100 - vista dos terraços da Casa da Memória (nov/2009).



A RUÍNA E SEUS DETALHES

Figura 101 - Fachada sustentada por andaimes - Vista rua Saldanha Marinho.

Figura 102 - Detalhe porta e janelas - Vista rua Saldanha Marinho.

Figura 103 - Detalhe janela - Vista rua Saldanha Marinho.

PAINEL POTTY LAZZAROTTO

TERRENO ESCOLHIDO

CATEDRAL DE CURITIBA



PANORÂMICA 02

Figura 104 - Vista da travessa Nestor de Castro (nov/2009).



A RUÍNA E SEUS DETALHES

Figura 105 - Porta remanescente - Vista da rua José Bonifácio.

Figura 106 - Vista da rua Saldanha Marinho.

Figura 107 - Vista do Largo da Ordem.

CASA DA MEMÓRIA

RUA NESTOR DE CASTRO

MARCO VERTICAL

CATEDRAL DE CURITIBA

MARCO VERTICAL

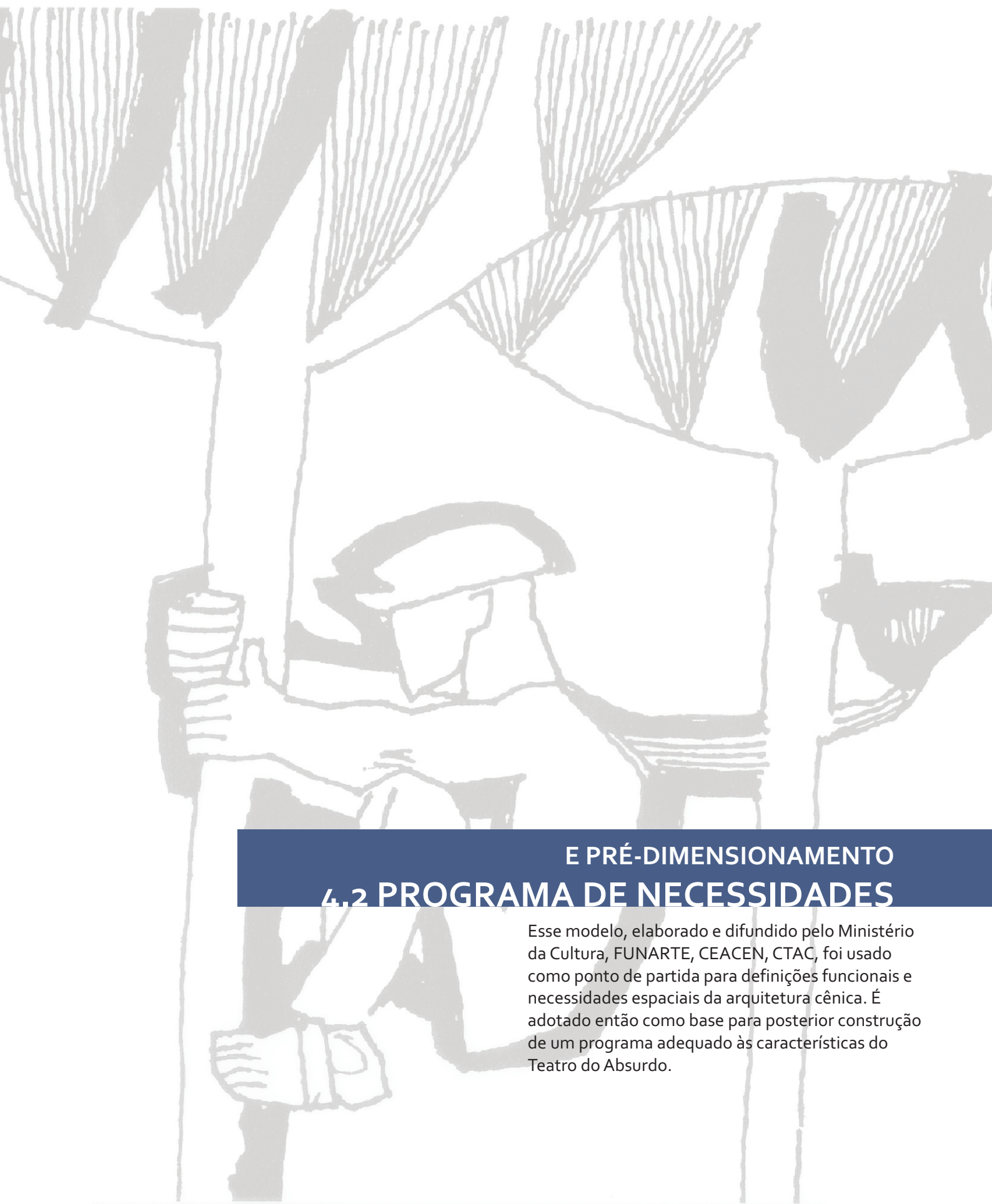
PINHEIRO-DO-PARANÁ

TERRENO ESCOLHIDO



PANORÂMICA 03

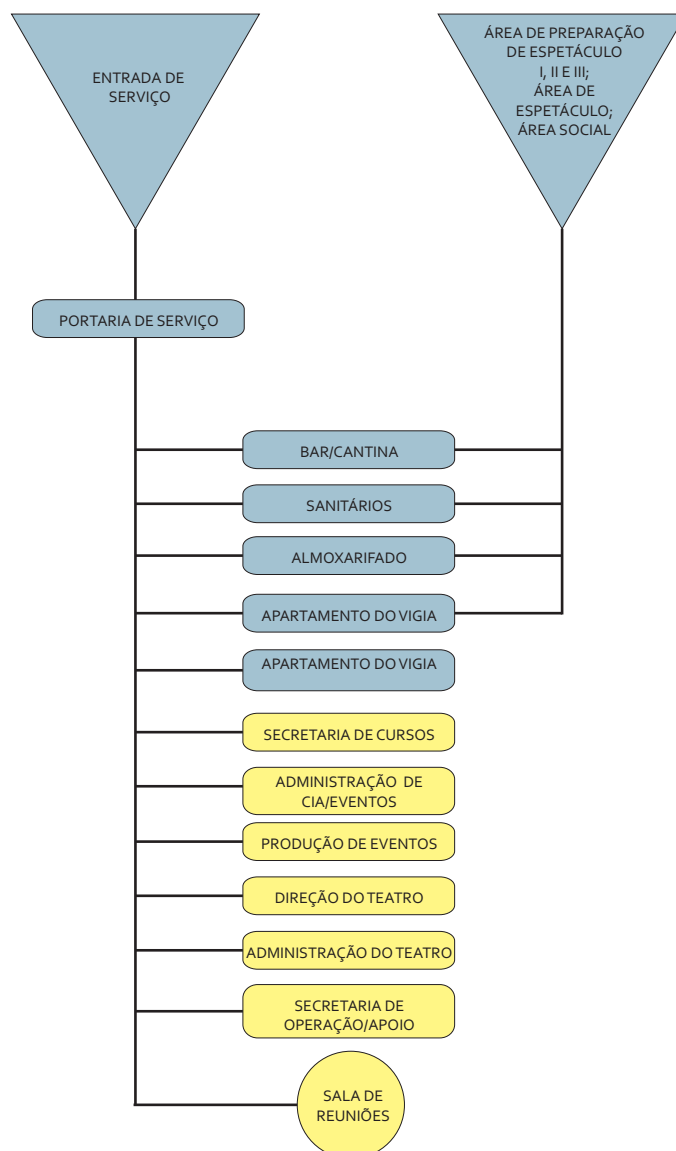
Figura 108 - Vista da travessa Nestor de Castro (nov/2009).



E PRÉ-DIMENSIONAMENTO

4.2 PROGRAMA DE NECESSIDADES

Esse modelo, elaborado e difundido pelo Ministério da Cultura, FUNARTE, CEACEN, CTAC, foi usado como ponto de partida para definições funcionais e necessidades espaciais da arquitetura cênica. É adotado então como base para posterior construção de um programa adequado às características do Teatro do Absurdo.

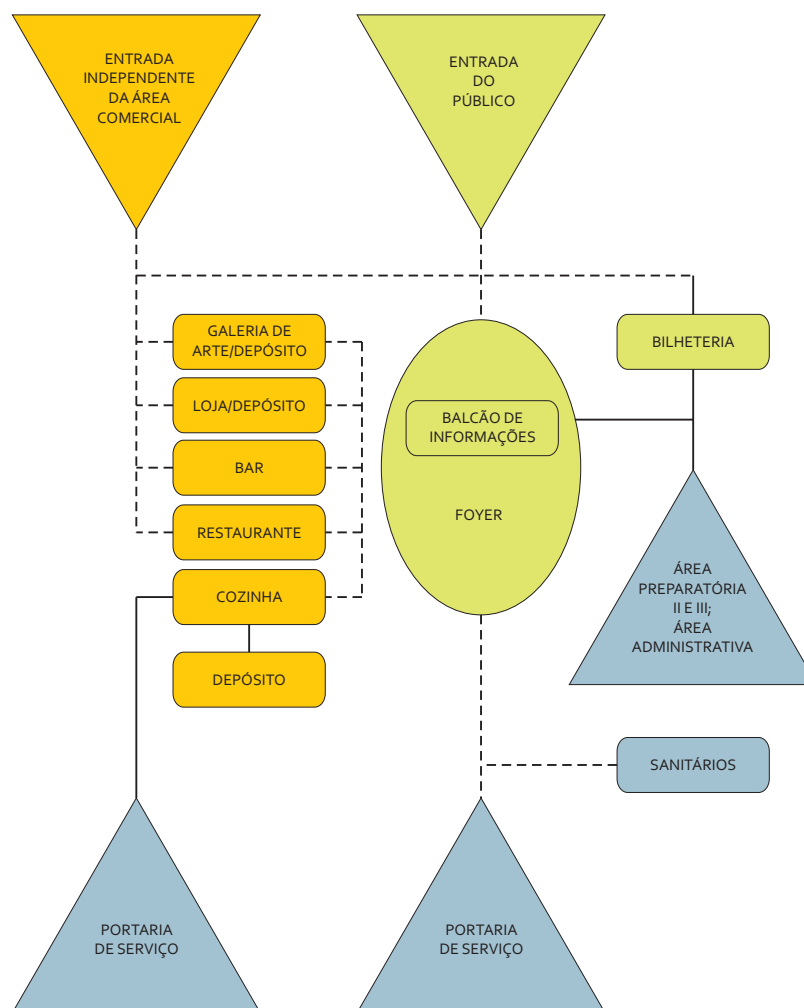


ADMINISTRAÇÃO

Figura 109 - FLUXOGRAMA

LEGENDA

	PÚBLICO		ACESSOS E SAÍDAS
	COMERCIAL		COMPARTIMENTOS
	ADMINISTRATIVO		ESPAÇO MULTI-USO
	ATORES		CIRCULAÇÃO DE PÚBLICO
	ÁREA TÉCNICA		CIRCULAÇÃO DE SERVIÇO
	SERVIÇO		

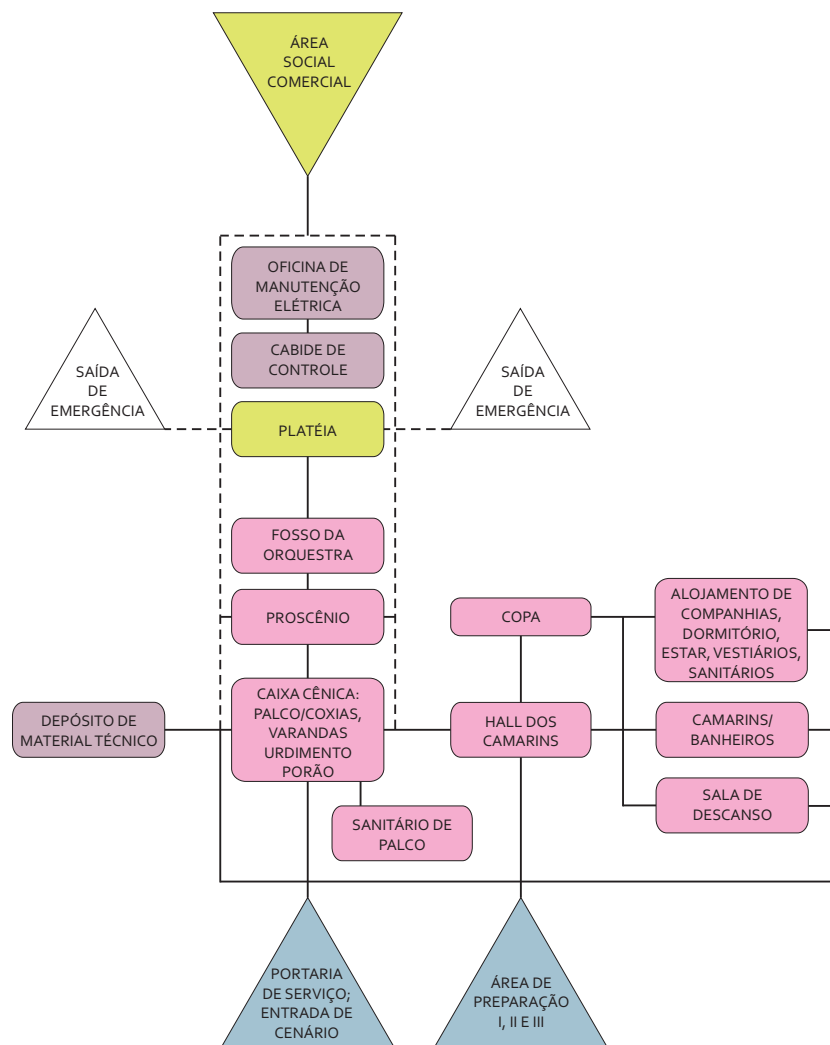


SOCIAL+COMERCIAL

Figura 110 - FLUXOGRAMA

LEGENDA

 PÚBLICO	 ACESSOS E SAÍDAS
 COMERCIAL	 COMPARTIMENTOS
 ADMINISTRATIVO	 ESPAÇO MULTI-USO
 ATORES	 CIRCULAÇÃO DE PÚBLICO
 ÁREA TÉCNICA	 CIRCULAÇÃO DE SERVIÇO
 SERVIÇO	



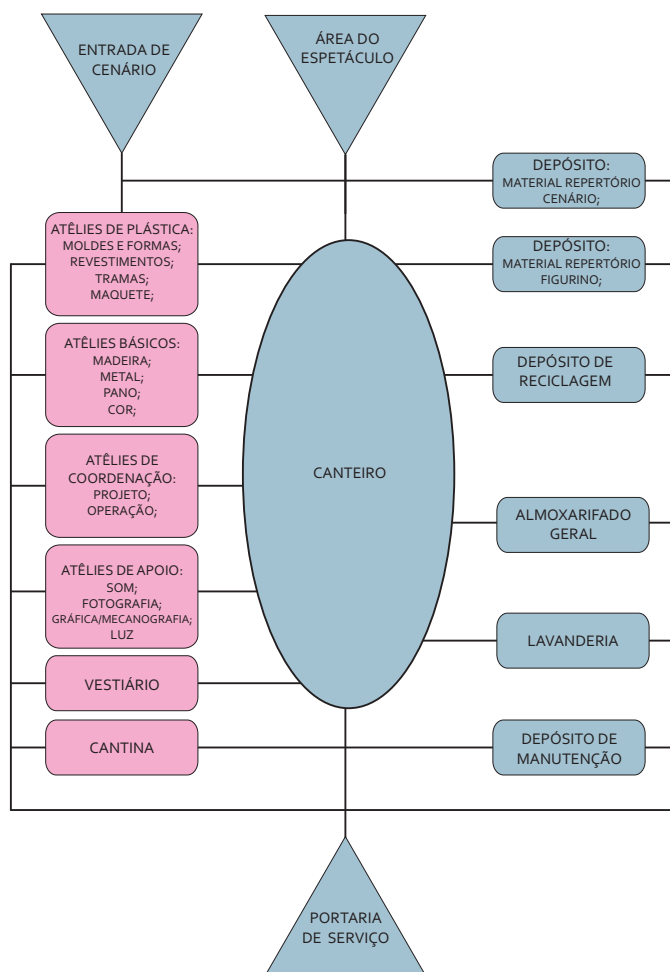
LEGENDA

- PÚBLICO
- COMERCIAL
- ADMINISTRATIVO
- ATORES
- ÁREA TÉCNICA
- SERVIÇO

- ACESSOS E SAÍDAS
- COMPARTIMENTOS
- ESPAÇO MULTI-USO
- CIRCULAÇÃO DE PÚBLICO
- CIRCULAÇÃO DE SERVIÇO

ESPETÁCULO

Figura 111 - FLUXOGRAMA



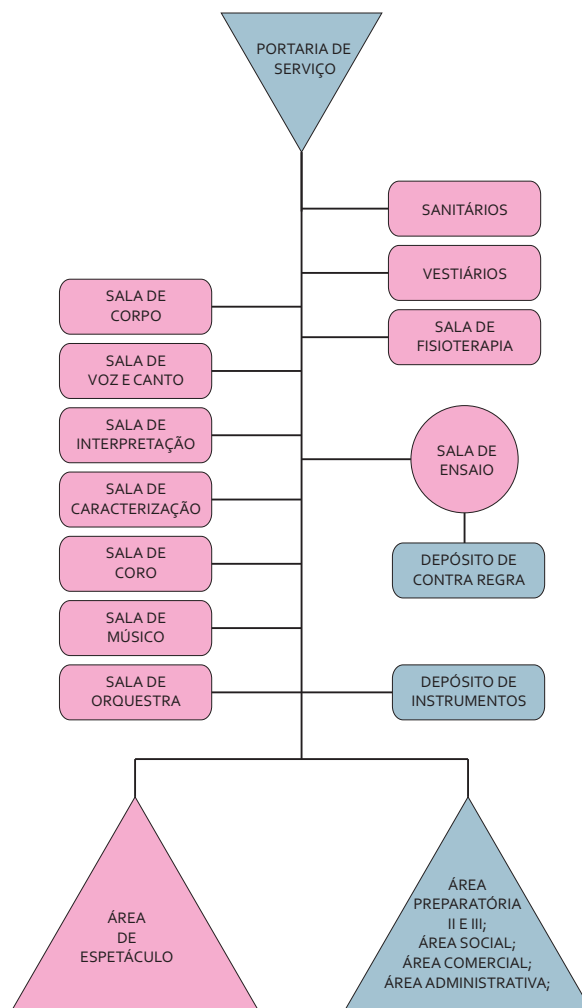
PREPARAÇÃO DO ESPETÁCULO I

Figura 112 - FLUXOGRAMA

LEGENDA

- PÚBLICO
- COMERCIAL
- ADMINISTRATIVO
- ATORES
- ÁREA TÉCNICA
- SERVIÇO

- ACESSOS E SAÍDAS
- COMPARTIMENTOS
- ESPAÇO MULTI-USO
- CIRCULAÇÃO DE PÚBLICO
- CIRCULAÇÃO DE SERVIÇO

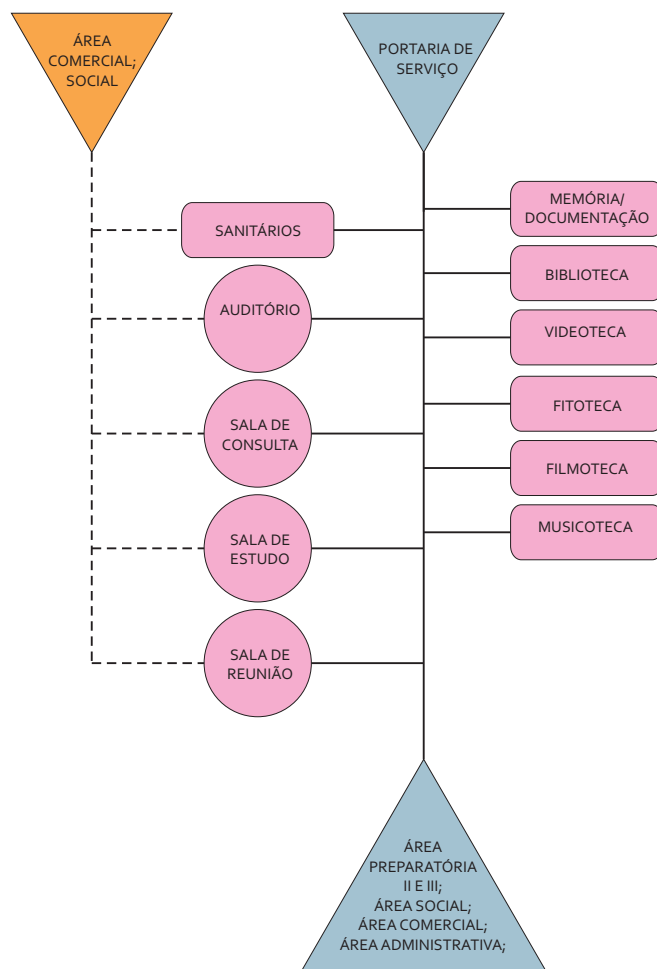


PREPARAÇÃO DO ESPETÁCULO II

Figura 113 - FLUXOGRAMA

LEGENDA

	PÚBLICO		ACESSOS E SAÍDAS
	COMERCIAL		COMPARTIMENTOS
	ADMINISTRATIVO		ESPAÇO MULTI-USO
	ATORES		CIRCULAÇÃO DE PÚBLICO
	ÁREA TÉCNICA		CIRCULAÇÃO DE SERVIÇO
	SERVIÇO		



PREPARAÇÃO DO ESPETÁCULO III

Figura 114 - FLUXOGRAMA

LEGENDA

	PÚBLICO		ACESSOS E SAÍDAS
	COMERCIAL		COMPARTIMENTOS
	ADMINISTRATIVO		ESPAÇO MULTI-USO
	ATORES		CIRCULAÇÃO DE PÚBLICO
	ÁREA TÉCNICA		CIRCULAÇÃO DE SERVIÇO
	SERVIÇO		

QUADRO 1 - SETOR ADMINISTRATIVO
QUADRO DE ÁREAS

Administração	100 lugares		400 lugares		600 lugares		1000 lugares	
	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal
Escritórios								
Direção do teatro					12		16	
Diretor		1		1		1		1
Administração do teatro	9		9		12		16	
Administrador		1		1		1		1
Secretaria de operação/apoio					16		20	
Secretária						1		2
Telefonista				1		1		1
Funcionário administrativo				1		2		2
Administração de cia / eventos			9		12		16	
Administrador								1
Produção de eventos					12		16	
Diretor de produção						1		2
Comunicação visual / Divulgação de eventos					9		12	
Divulgador						1		2
Programador visual								1
Secretaria de cursos					12		16	
Secretário		1		1		1		1
Diretor técnico						1		1
Espaço multi-uso								
Sala de reunião	12		34		34		34	
Serviços								
Portaria			9		12		20	
Porteiro / vigia		1		1		1		2
Almoxarifado			6		9		12	
Bar / cantina			30		40		60	
Copeiro				1		1		3
Sanitário masculino			8		10		16	
Sanitário feminino			8		10		16	
Apartamento do vigia					20		30	
Total	21	4	113	7	220	12	300	20

Fonte: FUNARTE, CTAC. Programa de Arquitetura Cênica. Rio de Janeiro: 2004.

QUADRO 2 - SETOR SOCIAL+COMERCIAL
QUADRO DE ÁREAS

Social e Comercial	100 lugares		400 lugares		600 lugares		1000 lugares	
	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal
Atendimento ao público								
Bar – Restaurante	10		20		60		100	
Balcão de informação					4		6	
Recepcionista				1		1		2
Bilheteria	1		2		3		4	
Bilheteiro		1		1		1		2
Livraria – jornaleiro	8		8		8		8	
Galeria de arte					50		70	
Loja / Depósito (20m2)					40		80	
Área multi-uso								
Foyer	40		100		150		250	
Porteiro / vigia		1		2		2		3
Serviços								
Cozinha					16		24	
Depósito da cozinha			8		12		24	
Depósito da galeria	10		10		10		10	
Sanitário masculino	10		20		30		48	
Sanitário feminino	10		20		30		48	
Total	89	2	188	4	413	4	672	7

Fonte: FUNARTE, CTAC. Programa de Arquitetura Cênica. Rio de Janeiro: 2004.

QUADRO 3 - PREPARAÇÃO ESPETÁCULO I
QUADRO DE ÁREAS

Preparação do Espetáculo I	100 lugares		400 lugares		600 lugares		1000 lugares	
	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal
Ateliês básicos								
Madeira	2 (box)		16		16		20	
Mestre		1		1		2		3
Contramestre		1		1		2		3
Artesão		1		1		2		2
Aprendiz						1		1
Metal	2 (box)		16		16		20	
Mestre		1		1		2		3
Contramestre		1		1		2		3
Artesão		1		1		2		2
Aprendiz						1		1
Pano	2 (box)		20		20		30	
Mestre		1		1		2		3
Contramestre				1		2		3
Artesão						2		2
Aprendiz						1		1
Cor	2 (box)		16		16		20	
Mestre		1		1		2		3
Contramestre				1		2		3
Artesão						2		2
Aprendiz						1		1
Ateliês de plástica								
Moldes e formas					16		20	
Mestre		1		1		2		3
Contramestre						2		3
Artesão						2		2
Aprendiz						1		1
Revestimentos/Tramas/Maquete					16		20	
Mestre		1		1		2		3
Contramestre						2		3
Artesão						2		2
Aprendiz						1		1

continua

QUADRO 3 - PREPARAÇÃO ESPETÁCULO I
QUADRO DE ÁREAS

continuação

Preparação do Espetáculo I	100 lugares		400 lugares		600 lugares		1000 lugares	
	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal
Área multi-uso								
Canteiro			250		380		540	
Cenotécnico				1		2		3
Serviços								
Depósito de manutenção	12		40		60		80	
Técnico de manutenção de instalações hidro-sanitárias		1		1		1		1
Técnico de manutenção de segurança e combate-incêndio		1		1		1		1
Depósito de material de repertório - cenário					100		150	
Depósito de material de repertório - figurino					30		50	
Depósito de material de espetáculo em cartaz			40		60		80	
Depósito de reciclagem					60		80	
Almoxarifado geral	6		9		12		16	
Lavanderia	1 tanque		4		6		10	
Vestiário masculino			30		40		60	
Vestiário feminino			30		40		60	
Cantina					40		60	
Copeiro						1		3
Total	27	17	471	20	1.012	84	1.438	109

Fonte: FUNARTE, CTAC. Programa de Arquitetura Cênica. Rio de Janeiro: 2004.

QUADRO 4 - PREPARAÇÃO ESPETÁCULO II
QUADRO DE ÁREAS

Preparação do Espetáculo II	100 lugares		400 lugares		600 lugares		1000 lugares	
	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal
Salas especializadas								
Interpretação					40		60	
Corpo					60		80	
Voz e canto							60	
Caracterização					40		80	
Músicos								
Cordas – 6 salas							48	
Sopro – 4 salas							32	
Metais – 1 sala							8	
Percussão – 4 salas							32	
Orquestra							280	
Coro							100	
Fisioterapia					24		24	
Fisioterapeuta						1		1
Área multi-uso								
Sala de ensaio					380		540	
Serviços								
Vestiário masculino					20		30	
Vestiário feminino					20		30	
Sanitário masculino					20		30	
Sanitário feminino					20		30	
Depósito de instrumentos							80	
Depósito de contra-regra					9		12	
Contra-regra						1		1
Total					633	2	1.556	2

Fonte: FUNARTE, CTAC. Programa de Arquitetura Cênica. Rio de Janeiro: 2004.

QUADRO 5 - PREPARAÇÃO ESPETÁCULO III
QUADRO DE ÁREAS

Preparação do Espetáculo III	100 lugares		400 lugares		600 lugares		1000 lugares	
	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal
Documentação/ Difusão Cultural								
Memória/Documentação			12		16		24	
Digitador e programador						1		1
Biblioteca	10		20		40		60	
Videoteca					9		12	
Discoteca					9		12	
Fitoteca					9		12	
Filmoteca					9		12	
Musicoteca					9		12	
Arquivista p/orquestra								1
Área multi-uso								
Sala de reunião			34		34		34	
Sala de consulta					40		60	
Arquivista						1		1
Sala de estudo			16		24		40	
Auditório					70		90	
Serviços								
Sanitário masculino					8		12	
Sanitário masculino					8		12	
Total	10		82		285	2	392	3

Fonte: FUNARTE, CTAC. Programa de Arquitetura Cênica. Rio de Janeiro: 2004.

QUADRO 6 - ESPETÁCULO
QUADRO DE ÁREAS

Espetáculo	100 lugares		400 lugares		600 lugares		1000 lugares	
	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal
Apoio								
Hall dos camarins			8		10		16	
Camarins/banheiros	20		110		140		220	
Camareira				3		3		3
Sala de descanso					16		24	
Cabine de controle (luz, som e cinema)	4		24		24		30	
Operador de luz				1		2		3
Operador de som				1		1		2
Oficina de manutenção elétrica					40		60	
Eletricista chefe				1		1		1
Técnico de manutenção de instalações elétricas e cenotécnicas		1		2		3		9
Técnico em eletrônica								1
Eletricista (afinação / montagem)				1		1		3
Área de espetáculo								
Caixa cênica (palco / coxia / varanda / urdimento)	80		250		380		540	
Diretor de palco				1		1		1
Maquinista		1		1		2		3
Contra-regra				1		1		2
Técnico de efeitos especiais								1
Proscênio			30		40		60	
Fosso de orquestra							60	
Porão	80		250		380		540	
Platéia	110		330		500		730	
Indicador		1		1		1		2
Serviços								
Copa			6		9		12	
Sanitário de palco					6		8	
Depósito de material técnico			9		12		24	
Alojamento de companhias								
Dormitório					50		80	
Estar					20		30	
Vestiário masculino					10		15	
Vestiário feminino					10		15	
Sanitário masculino					20		30	
Sanitário feminino					20		30	
Total	294	3	1.017	13	1.687	16	2.524	31

Fonte: FUNARTE, CTAC. Programa de Arquitetura Cênica. Rio de Janeiro: 2004.

QUADRO 7 - TOTAL
QUADRO DE ÁREAS

Total por função e total geral	100 lugares		400 lugares		600 lugares		1000 lugares	
	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal	Área m2	Pessoal
Administração								
Escritórios	9	3	18	5	85	10	112	15
Espaço multi-uso	12		34		34		34	
Serviços		1	61	2	101	2	154	5
Sub-total	21	4	113	7	220	12	300	20
Preparação do Espetáculo I								
Ateliês básicos	8	8	68	10	68	28	90	36
Ateliês de plástica		2		2	32	14	40	18
Ateliês de coordenação		1		1	24	9	32	11
Ateliês de apoio		4		4	60	28	90	36
Ateliês multi-uso			250	1	380	2	540	3
Serviços	19	2	153	2	448	3	646	5
Sub-total	27	17	471	20	1.012	84	1.438	109
Preparação do espetáculo II								
Salas especializadas					164	1	804	1
Área multi-uso					380		540	
Serviços					89	1	212	1
Sub-total					633	2	1.556	2
Preparação do espetáculo III								
Documentação/Dif. cultural	10		32		101	1	144	2
Área multi-uso			50		168	1	224	1
Serviços					16		24	
Sub-total	10		82		285	2	392	3
Espectáculo								
Apoio	24	1	142	9	230	11	350	22
Área do espetáculo	270	2	860	4	1.300	5	1.930	9
Serviços			15		27		44	
Alojamento das companhias					130		200	
Sub-total	294	3	1.017	13	1.687	16	2.524	31
Social e comercial								
Atendimento ao público	19	1	30	2	165	2	268	4
Área multi-uso	40	1	100	2	150	2	250	3
Serviços	30		58		98		154	
Sub-total	89	2	188	4	413	4	672	7
Total geral	441	26	1.871	44	4.250	120	6.882	172

Fonte: FUNARTE, CTAC. Programa de Arquitetura Cênica. Rio de Janeiro: 2004.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratrusta**. São Paulo: Martin Claret, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia - ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich; SANTOS, M. **Vontade de Potência**. São Paulo: Escala [1985?]. nv. (Mestres Pensadores).

NIETZSCHE, Friedrich. **O Anticristo**. Porto Alegre: LP&M, 2008.

ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

CHAIKIN, J.; MIRALLES, A. **Novos rumos do teatro**. Rio de Janeiro: 1979 (Biblioteca Salvat de Grandes Temas).

FERRAZ, M. **Teatro Oficina, 1980-1984**. Lisboa: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999.

Lina Bo Bardi: Obra Construída. Revista Internacional de Arquitectura 2G, nº23-24. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

CROW, T.; KIRSHNER, J.; DISERENS, C.; KRAVAGNA, C. **Gordon Matta-Clark**. New York: Phaidon, 2003.

PROGRAMA de arquitetura cênica: integrado a funções de ensino-aprendizagem e difusão cultural. Rio de Janeiro, 2004. Ministério da Cultura, FUNARTE, CEACEN, CTAC.

6. WEBGRAFIA

VASQUEZ ROCCA, A. **Gordon Matta-Clark: Anarquitectura y desconstrucción o Nueva York como espacio arqueológico contemporâneo**. In Revista digital Margen Cero. Espanha: nº42, 2008. Disponível em: <http://www.margencero.com/articulos/new/gordon_matta_clark.html>.

O'NEILL, H. **Idéias-em-forma: intervenções de Gordon Matta-Clark**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, ano XV, n. 17, p. 94-103. 2008. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/revista/e17/elenaO.pdf>>.

OLIVEIRA, F. **Fogos de Artifício, o oposto da arquitetura**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11, 2008, São Paulo. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/059/FLAVIA_OLIVEIRA.pdf>.

WISNIK, G. **O 'informe' a partir de Matta-Clark e Rem Koolhaas**. In: BIENAL INTERNACIONAL DE ARQUITETURA, 27, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos9/wisnik.pdf>>.

GORDON MATTA-CLARK. Disponível em: <<http://www.mattaclarking.co.uk/>>.

OMA - OFFICE FOR METROPOLITAN ARCHITECTURE. Dee and Charles Wyly Theater, USA, Dallas, 2004. Disponível em: <http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=62&Itemid=10>.

ARCSPACE.COM. Rem Koolhaas OMA, Dee and Charles Wyly Theater, Dallas Center for the Performing Arts, Dallas, Texas. Disponível em: <http://www.arcspace.com/architects/koolhaas/wyly_theater/wyly_theater.html>.

ARCDAILY. Wyly Theatre / REX | OMA. Disponível em: <<http://www.archdaily.com/12521/wyly-theatre/>>.

DESIGNBOOM. REX architecture / OMA: dallas center for the performing arts dee and charles wyly theater. Disponível em: <<http://www.designboom.com/weblog/cat/9/view/5657/rex-architecture-oma-dallas-center-for-the-performing-arts-dee-and-charles-wyly-theater.html>>.

DEZEEN MAGAZINE. Londres. The Dee and Charles Wyly Theatre by REX and OMA. Disponível em: <<http://www.dezeen.com/2009/10/15/the-dee-and-charles-wyly-theatre-by-rex-and-oma/>>.

ABITARE MAGAZINE. Dee and Charles Wyly Theatre, Dallas. Disponível em: <<http://www.abitare.it/highlights/dee-and-charles-wyly-theatre-dallas/>>.

WORLD ARCHITECTURE NEWS.COM. Lifting the curtains. Disponível em: <http://www.worldarchitecturenews.com/index.php?fuseaction=wanappln.projectview&upload_id=12319>.

7. FONTES DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - CHAIKIN, 1979, p.22.

Figura 02 - várias

Figura 03 - <http://culianu.wordpress.com/2007/10/21/evolutionism-corectitudine-politica/>

Figura 04 - FERRAZ, 1999, p.9.

Figura 05 - <http://teatroficina.uol.com.br/posts/219>

Figura 06 - FERRAZ, 1999, p.17.

Figura 07 - FERRAZ, 1999, p.12.

Figura 08 - FERRAZ, 1999, p.18.

Figura 09 - FERRAZ, 1999, p.11.

Figura 10 - Revista 2G, nº23-24, 2002, p.185.

Figura 11 - Revista 2G, nº23-24, 2002, p.188.

Figura 12 - Revista 2G, nº23-24, 2002, p.189.

Figura 13 - - Revista 2G, nº23-24, 2002, p.193.

Figura 14 - http://www.vitruvius.com.br/ac/aco10/haifa/projeto_oficina.asp

Figura 15 - http://www.vitruvius.com.br/ac/aco10/haifa/projeto_oficina.asp

Figura 16 - Revista 2G, nº23-24, 2002, p.190.

Figura 17 - http://www.vitruvius.com.br/ac/aco10/haifa/projeto_oficina.asp

Figura 18 - Revista 2G, nº23-24, 2002, p.192.

Figura 19 - Revista 2G, nº23-24, 2002, p.193.

Figura 20 - Revista 2G, nº23-24, 2002, p.190.

Figura 21 - Revista 2G, nº23-24, 2002, p.191.

Figura 22 - FERRAZ, 1999, p.53.

Figura 23 - <http://lespaced.blogspot.com/2009/08/o-banquete-teatro-oficina.html>

Figura 24 - FERRAZ, 1999, p.43.

Figura 25 - FERRAZ, 1999, p.18.

Figura 26 - FERRAZ, 1999, p.22.

Figura 27 - FERRAZ, 1999, p.14e15 + Revista 2G, nº23-24, 2002, p.196e192.

Figura 28 - <http://www.archdaily.com/12521/wyly-theatre/>

Figura 29 - http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=62&Itemid=10

Figura 30 - http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=62&Itemid=10

Figura 31 - <http://www.designboom.com/weblog/cat/9/view/5657/rex-architecture-oma-dallas.html>

Figura 32 - <http://blog.livedesignonline.com/briefingroom/wp-content/uploads/2009/06.JPG>

Figura 33 - <http://www.dezeen.com/2009/10/15/the-dee-and-charles-wyly-theatre-by-rex-and-oma/>

Figura 34 - <http://www.abitare.it/highlights/dee-and-charles-wyly-theatre-dallas/>

Figura 35 - http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=62&Itemid=10

Figura 36 - <http://www.dezeen.com/2009/10/15/the-dee-and-charles-wyly-theatre-by-rex-and-oma/>

Figura 37 - http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=62&Itemid=10

Figura 38 - <http://www.dezeen.com/2009/10/15/the-dee-and-charles-wyly-theatre-by-rex-and-oma/>

Figura 39 - <http://www.archdaily.com/12521/wyly-theatre/>

Figura 40 - <http://www.abitare.it/highlights/dee-and-charles-wyly-theatre-dallas/>

Figura 41 - <http://www.abitare.it/highlights/dee-and-charles-wyly-theatre-dallas/>

Figura 42 - http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=62&Itemid=10

Figura 43 - <http://www.designboom.com/weblog/cat/9/view/5657/rex-architecture-oma-dallas.html>

Figura 44 - <http://www.abitare.it/highlights/dee-and-charles-wyly-theatre-dallas/>

Figura 45 - <http://www.abitare.it/highlights/dee-and-charles-wyly-theatre-dallas/>

Figura 46 - <http://www.abitare.it/highlights/dee-and-charles-wyly-theatre-dallas/>

Figura 47 - http://www.worldarchitecturenews.com/index.php?fuseaction=wanappln.projectview&upload_id=12319

Figura 48 - <http://www.archdaily.com/12521/wyly-theatre/>

Figura 49 - <http://www.abitare.it/highlights/dee-and-charles-wyly-theatre-dallas/>

Figura 50 - <http://www.archdaily.com/12521/wyly-theatre/>

Figura 51 - <http://www.designboom.com/weblog/cat/9/view/5657/rex-architecture-oma-dallas.html>

Figura 52 - http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=62&Itemid=10

Figura 53 - <http://www.archdaily.com/37736/dee-and-charles-wyly-theatre-rex-oma/level-01-proscenium/>

Figura 54 - <http://www.archdaily.com/37736/dee-and-charles-wyly-theatre-rex-oma/level-01-thrust/>

Figura 55 - <http://www.archdaily.com/37736/dee-and-charles-wyly-theatre-rex-oma/level-01-flat-floor/>

Figura 56 - <http://www.archdaily.com/37736/dee-and-charles-wyly-theatre-rex-oma/level-08/>

Figura 57 - DISERENS, 2003, p.87.

Figura 58 - DISERENS, 2003, p.88.

Figura 59 - DISERENS, 2003, p.137.

Figura 60 - DISERENS, 2003, p.52.

Figura 61 - DISERENS, 2003, p.246.

Figura 62 - DISERENS, 2003, p.156.

Figura 63 - DISERENS, 2003, p.157.

Figura 64 - DISERENS, 2003, p.163.

Figura 65 - <http://www.virose.pt/ml/blogs/a2m/?m=200904>

Figura 66 - DISERENS, 2003, p.174.

Figura 67 - DISERENS, 2003, p.80.

Figura 68 - DISERENS, 2003, p.119.

Figura 69 - DISERENS, 2003, p.84.

Figura 70 - DISERENS, 2003, p.90.

Figura 71 - DISERENS, 2003, p.97.

Figura 72 - DISERENS, 2003, p.95.

Figura 73 - DISERENS, 2003, p.98.

Figura 74 - DISERENS, 2003, p.94.

Figura 75 - DISERENS, 2003, p.111.

Figura 76 - DISERENS, 2003, p.113.

Figura 77 - <http://www.artnet.com/Magazine/features/smyth/smyth6-4-4.asp>

Figura 78 - WISNIK, 2007, p.32.

Figura 79 - DISERENS, 2003, p.115.

Figura 80 - desconhecida.

Figura 81 - ALMEIDA, Ricardo. Noites Curitiba. Disponível em: <<http://ferreto.wordpress.com/2009/09/>>

Figura 82 - desconhecida.

Figura 83 - CONCEIÇÃO, Fabio. Novembro 2009.

Figura 84 - CONCEIÇÃO, Fabio. Novembro 2009.

Figura 85 - <http://curitibasonica.com.br/?p=178>

Figura 86 - STRUCK, Mathieu. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/88603584@N00/76709726/>>

Figura 87 - Google Earth.

Figura 88 - desconhecida.

Figura 89 - desconhecida.

Figura 90 - desconhecida.

Figura 91 - desconhecida.

Figura 92 - desconhecida.

Figura 93 - desconhecida.

Figura 94 - CONCEIÇÃO, Fabio. Novembro 2009.
Figura 95 - CONCEIÇÃO, Fabio. Novembro 2009.
Figura 96 - CONCEIÇÃO, Fabio. Novembro 2009.
Figura 97 - CONCEIÇÃO, Fabio. Novembro 2009.
Figura 98 - CONCEIÇÃO, Fabio. Novembro 2009.
Figura 99 - CONCEIÇÃO, Fabio. Novembro 2009.
Figura 100 - CONCEIÇÃO, Fabio. Novembro 2009.
Figura 101 - CONCEIÇÃO, Fabio. Novembro 2009.
Figura 102 - CONCEIÇÃO, Fabio. Novembro 2009.
Figura 103 - CONCEIÇÃO, Fabio. Novembro 2009.
Figura 104 - CONCEIÇÃO, Fabio. Novembro 2009.
Figura 105 - CONCEIÇÃO, Fabio. Novembro 2009.
Figura 106 - CONCEIÇÃO, Fabio. Novembro 2009.
Figura 107 - CONCEIÇÃO, Fabio. Novembro 2009.
Figura 108 - CONCEIÇÃO, Fabio. Novembro 2009.
Figura 109 - FUNARTE, 2004.
Figura 110 - FUNARTE, 2004.
Figura 111 - FUNARTE, 2004.
Figura 112 - FUNARTE, 2004.
Figura 113 - FUNARTE, 2004.
Figura 114 - FUNARTE, 2004.
Figura 115 - FUNARTE, 2004.
Figura 116 - FUNARTE, 2004.