

UNIVERSIDADE FEDERAL PARANÁ

Kelen Alessandra Lubrigati

TEATRO EXPERIMENTAL

DA FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ

CURITIBA
2008

KELEN ALESSANDRA LUBRIGATI

TEATRO EXPERIMENTAL

DA FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ

Pesquisa do Tema Final de Graduação, realizada para a matéria Metodologia de Pesquisa para o Tema Final de Graduação do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná ministrada pelo professor Key Imaguire Jr.
Professor orientador: Key Imaguire Jr.

CURITIBA
2008

Agradeço aos meus pais, Cristina e Ermelindo, e minhas irmãs, Evelin e Liane pelo apoio. Agradeço às minhas amigas, à Daniele pelos livros emprestados, e à Rachel pelo auxílio em questão à biblioteca da PUC. Agradeço principalmente ao meu namorado, Felipe, pelo apoio, compreensão e pelo companheirismo, e à sua família que me acolheu com muito carinho e atenção no Rio de Janeiro. E agradeço especialmente o professor e amigo Key, pelos conhecimentos passados e pelos ‘puxões de orelha’, durante a elaboração desta pesquisa.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| AGRADECIMENTOS | ii |
| SUMÁRIO | iii |
| TABELA DE FIGURAS | v |
| | |
| 1. PRÓLOGO - INTRODUÇÃO | 01 |
| 1.1 JUSTIFICATIVA | 03 |
| 1.2 OBJETIVOS | 03 |
| 1.3 ESTRUTURA DO TRABALHO | 03 |
| | |
| 2. PRIMEIRO ATO - O TEATRO NA HISTÓRIA | 05 |
| 2.1 HISTÓRIA | 06 |
| 2.2 TEATRO EXPERIMENTAL | 11 |
| 2.3 TEATRO EM CURITIBA | 14 |
| 2.3.1 Histórico | 14 |
| 2.3.2 Teatro de Bolso | 15 |
| 2.3.3 Panorama atual | 16 |
| 2.5 SITUAÇÃO DA FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ | 17 |
| | |
| 3. SEGUNDO ATO - ESTUDOS DE CASO | 18 |
| 3.1 LEICESTER THEATER AND PERFORMING ARTS CENTRE – UK | 19 |
| 3.2 NATIONAL THEATRE OF CYPRUS – CHIPRE | 20 |
| 3.3 ULMER THEATRE – ALEMANHA | 22 |
| 3.4 TEATRO POEIRA – RIO DE JANEIRO | 24 |
| 3.5 CENTRO CULTURAL SOLAR DE BOTAFOGO – RIO DE JANEIRO | 26 |

| | |
|---|----|
| 4. TERCEIRO ATO - CONDICIONANTES | 28 |
| 4.1 CONDICIONANTES TÉCNICOS - ACÚSTICA | 29 |
| 4.1.1 Tempo de Reverberação | 29 |
| 4.1.2 Parâmetros associados às primeiras reflexões | 30 |
| 4.1.2.1 Clareza da voz | 30 |
| 4.1.2.2 Definição | 31 |
| 4.1.3 Parâmetros associados à inteligibilidade das palavras | 32 |
| 4.1.4 Sonoridade | 33 |
| 4.2 TERRENO | 34 |
| 5. EPÍLOGO - CONSIDERAÇÕES FINAIS | 36 |
| 5.1 PROGRAMA | 37 |
| 5.2 DIRETRIZES DE PROJETO | 37 |
| 6. REFERÊNCIAS | 39 |
| 6.1 REFERÊNCIAS | 40 |
| 6.2 FONTES | 41 |

TABELA DE FIGURAS

PERSPECTA 26 - THEATER, THEATRICALITY AND ARCHITECTURE

| | |
|--|----|
| Figura 01 - Esquema do Teatro de Epidauro | 06 |
| Figura 02 - Circo romano | 06 |
| Figura 03 - Anfiteatro Romano | 06 |
| Figura 04 - Teatro Romano | 07 |
| Figura 05 - Mistérios | 07 |
| Figura 06 - Torneios | 07 |
| Figura 07 - Teatro Olímpico de Palladio | 07 |
| Figura 08 - Teatro da Corte - Renascimento | 08 |
| Figura 09 - Teatro Farnese, Parma | 08 |

<http://www.shakespeares-globe.org>

| | |
|---------------------------|----|
| Figura 10 - Globe Theater | 09 |
|---------------------------|----|

TEATRI E AUDITORI

| | |
|--|----|
| Figura 11 - Teatro de Düsseldorf | 12 |
| Figura 12 - Teatro de Düsseldorf - sala experimental | 12 |
| Figura 13 - Teatro de Düsseldorf - sala experimental | 12 |

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

| | |
|---------------------------------------|----|
| Figura 14 - Ateliê de Criação teatral | 17 |
| Figura 15 - Sala Kazuo Ono -ACT | 17 |
| Figura 16 - Sala Kazuo Ono -ACT | 17 |

PERFORMING ARCHITECTURE

| | |
|--|----|
| Figuras 17 a 19 - Leicester Theater and Performing arts Centre | 20 |
| Figura 20 - Configurações da sala experimental - Cyprus | 21 |
| Figura 21 - Planta geral - Cyprus | 20 |
| Figura 22 a 24 - Ulmer Theatre | 22 |
| Figura 25 - Configurações do 'Podum' - Ulmer Theatre | 23 |
| Figura 26 - Planta Baixa (0,00) | 23 |
| Figura 27 - Planta Baixa (+3,70) | 23 |
| Figura 25 - Podium | 24 |
| Figura 26 e 27 - Auditório Grande | 24 |
| Figura 28 - Planta Baixa (-8,70m) | 24 |
| Figura 29 - Planta Baixa (-3,80m) | 24 |
| Figura 30 - Corte | 24 |

<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/arquitetura649.asp>

| | |
|--------------------------------------|----|
| Figuras 31 a 33 - Teatro Poeira | 25 |
| Figura 34 - Deque - Acesso principal | 26 |
| Figura 35 - Café/ Foyer | 26 |
| Figura 36 - Teatro Poeira | 26 |
| Figura 37 - Planta platéia | 26 |
| Figura 38 - Planta Balcão | 26 |
| Figura 39 - Recepção | 26 |
| Figura 40 - Escada | 26 |
| Figura 41 - I.S. PNE | 26 |

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

| | |
|----------------------------------|----|
| Figura 42- Planta Pav. Térreo | 27 |
| Figura 43 - Planta Pav. Superior | 27 |
| Figura 44 - Platéia | 27 |

Figura 45 - Camarim 27

fotos: Kelen A. Lubrigati

Figura 46 - Acesso ao Espaço 2 28

Figura 47 - Espaço 2 28

Figura 48 - Espaço 2 28

Figura 49 - Cyber/ Espera 28

Figura 50 - Palco 28

Figura 51 - Forro acústico 28

IPPUC

Figura 52 - Foto Aérea 36

1. PRÓLOGO

INTRODUÇÃO

1 INTRODUÇÃO

O Teatro é uma prática cultural importante, pois vem se desenvolvendo e influenciando a sociedade desde a antiguidade. O teatro não pode ser visto porém, somente como uma forma de lazer, pois através dele pode-se transmitir conhecimento, desde fatos históricos, pensamentos, e até análises e críticas da sociedade, seja da atual ou de outras épocas.

Apesar de atualmente o teatro ser considerado pela maioria das pessoas um lazer passivo, assim como a televisão e o cinema, onde o espectador não tem influência sobre o espetáculo, basta assistir a qualquer peça infantil para se deparar com a platéia participando ativamente, mesmo em um teatro italiano, onde supostamente a quarta parede - metáfora em que os atores imaginam uma parede entre o palco e o público - impediria tal interação.

Se voltarmos um pouco na história do teatro poderemos perceber que em algumas épocas essa interação era tão intensa que o espetáculo praticamente se misturava com a vida real. Isso acontecia nos Mistérios e nos Torneios da Idade Média, e também, com muito menos intensidade no teatro elizabetano.

Hoje em dia há uma busca por quebrar as barreiras do palco italiano e aproximar o público da peça. Houve nas últimas décadas uma mudança gradual no relacionamento entre ator e espectador, com isso, a busca por diferentes locais de apresentações, que facilitassem a maior participação do público.

“A uma nova prática de teatro precisa corresponder uma nova arquitetura”
(ROUBINE)

Em Curitiba já houveram algumas tentativas de teatros com espaços adequados, porém alternativos e flexíveis, como o Teatro de Bolso da Praça Rui Barbosa, mas este não conseguiu se manter.

1.1 JUSTIFICATIVA

O projeto é justificado por não haver na Faculdade de Artes do Paraná um teatro específico para a prática de Artes Cênicas. Como uma instituição educacional, seria interessante ter todos as tipologias de palco, para que os alunos pudessem utilizar os espaços de forma a sentir as diferenças existentes nas apresentações realizadas em cada um deles.

Como construir diversas salas de teatro, cada qual com uma configuração de platéia e palco específica, parece inviável, é proposto construir um único espaço. O qual fosse flexível, de modo que se possa organizá-lo de acordo com as necessidades da peça, ou da aula a ser efetuada ali.

1.2 OBJETIVOS

O objetivo deste trabalho é reunir informações relevantes para a futura elaboração de um projeto arquitetônico, em nível de anteprojeto, para a FAP.

Essas informações começam no estudo da história dos edifícios teatrais e suas tipologias. Também abrangem um breve estudo sobre o teatro na cidade de Curitiba e da Faculdade de Artes do Paraná, além das tecnologias utilizadas em espaços teatrais e cênicos.

1.3 ESTRUTURADO TRABALHO

O trabalho é composto de quatro partes; o teatro na história, estudos de casos, condicionantes e considerações finais.

O teatro na história visa situar as épocas do teatro, a evolução do espaço cênico e as tipologias de edifícios resultantes.

Os estudos de casos visam estudar projetos correlatos, desde o programa definido em tais espaços, até características técnicas utilizadas na construção.

Os condicionantes estão separados em dois itens principais, os condicionantes técnicos, que tratam da acústica, cenotécnica, entre outros necessários para o projeto de um espaço adequado à fala e às apresentações cênicas. Enquanto o Terreno visa analisar tanto a escolha de um local para implantação do Teatro, como analisar as características físicas do mesmo escolhido, a relação com o entorno, com a escola entre outros aspectos relevantes.

As considerações finais tratam do projeto a ser realizado posteriormente. A primeira parte propõe um programa de necessidades e estimativa de áreas que o edifício necessita. Já a segunda parte fica designada às diretrizes do projeto.

2. PRIMEIRO ATO

O TEATRO NA HISTÓRIA

2 O TEATRO NA HISTÓRIA

2.1 HISTÓRIA

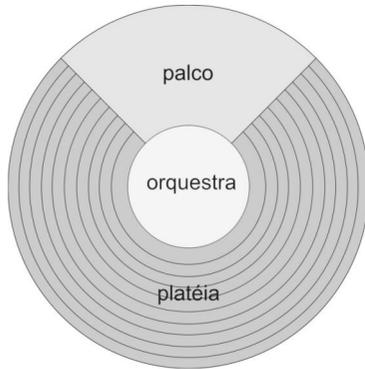


Figura 01 - Esquema do Teatro de Epidauro



Figura 02 - Circo Romano

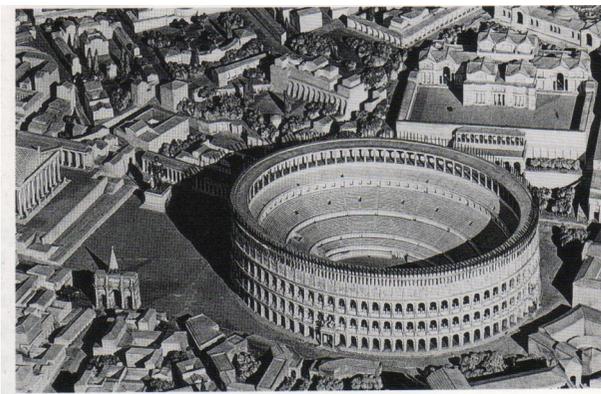


Figura 03 - Anfiteatro Romano

Na Grécia houve dois tipos principais de construções para apresentações cênicas: o primeiro, como o Teatro de Siracusa, não ficou muito conhecido; enquanto o segundo é reconhecido como o estilo grego, pela maioria das pessoas, até os dias de hoje e tem como exemplo o Teatro de Epidauro. No primeiro a platéia tinha formato trapezoidal, com o palco no lado maior. As construções eram feitas em encostas, o que propiciava visibilidade e boa acústica. Feitas de madeira, as instalações eram normalmente provisórias (MAGALDI).

Já o segundo tipo, o Teatro de Epidauro, era construído de pedra. O teatron – platéia era formada de uma arquibancada de semicírculos concêntricos de 270 graus, seguidos na porção central a orquestra, destinada ao coro e onde, segundo alguns historiadores, havia também a representação de atores. Porém estes dois espaços não eram ligados entre si, nem com a terceira parte, a '*skene*' que fechava as extremidades da platéia e representava normalmente um palácio. Diante deste encontrava-se o '*proskenion*' – palco, destinado aos atores realmente (MAGALDI).

Em Roma havia três tipos de edifícios: o estádio, circo ou hipódromo; o anfiteatro; e o teatro. O primeiro tinha formato de "U" e era circundado por vários degraus que serviam de arquibancada para os espectadores. O segundo tipo, Anfiteatro, era onde ocorriam as batalhas entre animais selvagens e homens. Seu formato era como o de um Estádio, porém simétrico, ou seja, em planta seu formato era de uma circunferência.

O Teatro, propriamente dito, era uma evolução dos teatros gregos, do padrão do Teatro de Epidauro. A platéia ficou um semicírculo perfeito em torno da orquestra, ficando a outra metade destinada ao palco. O cenário era composto por

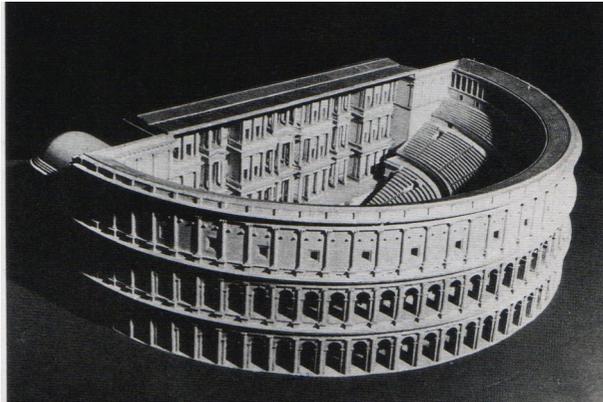


Figura 04 - Teatro Romano

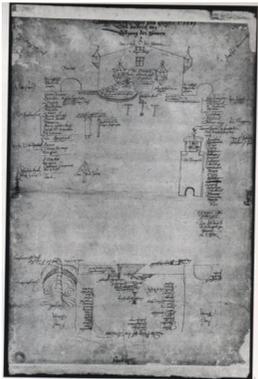


Figura 05 - Mistérios

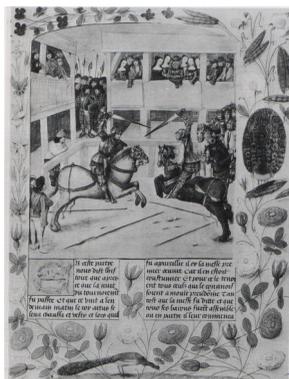


Figura 06 - Torneios

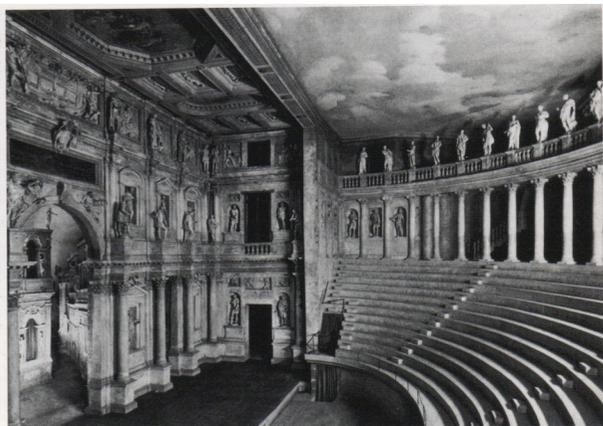


Figura 07 - Teatro Olímpico de Palladio

telas pintadas presas a estruturas triangulares móveis. Outra diferença para o teatro grego é que os romanos não os apoiavam nas colinas, construíam prédios independentes, introduzindo um novo arranjo estrutural sobrepondo corredores. Começaram a colocar cadeiras na orquestra, já que não possuíam coro, além do cenário como um elemento arquitetônico permanente. A 'vomitoria', passagem coberta que ligava o palco à platéia, dava unidade arquitetônica ao edifício.

Na Idade Média os eventos que necessitavam de uma arquitetura grandioso desapareceram, ficando dois eventos principais, os Mistérios e os Torneios. Ambos não profissionais e nos quais não havia distinção clara entre o espetáculo e os espectadores. Os eventos conhecidos como Mistérios contavam com um cenário provisório onde as estruturas ficavam espalhados em um local aberto, de forma que a platéia se movia de um para o outro durante a apresentação.

Tanto nos Mistérios como nos Torneios, o espetáculo se misturava com a realidade. Os Torneios também tinham o cenário temporário, porém nesse era uma só estrutura, construída na vertical e não inclinada, onde o público assistia aos combates entre nobres, pessoas “reais” ao invés de artistas.

No Renascimento o Teatro Acadêmico, que tem como exemplo principal o Teatro Olímpico de Palladio da década de 1580, era voltado especificamente para as peças clássicas. O que o diferencia do teatro clássico é que além da construção, a cobertura também é permanente. Havia então uma colonata ao redor da platéia e no palco o cenário permanente ganhou uma ilusão de perspectiva que deu um efeito que no teatro clássico nem se imaginava ser possível.

Havia também o teatro da corte, instalado dentro dos palácios, como exemplo o teatro de Medici, construído por Bernardo Buontalenti também na década de 1580, que ocupava um grande salão em Florença. O teto e as paredes eram ricamente decorados e a arquibancada ocupava as laterais do salão e se tornava

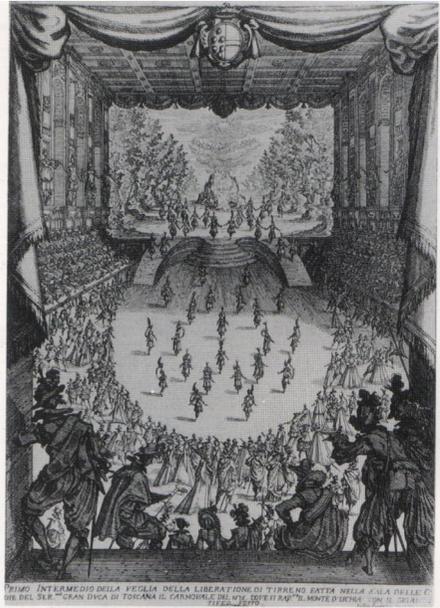


Figura 08 - Teatro da Corte - Renascimento



Figura 09 - Teatro Farnese, Parma

semicircular no lado oposto ao palco, forma semelhante ao circo Romano.

Na década de 1620 com o Teatro de Farnese, projeto do arquiteto e engenheiro Giovanni Battista Aleotti, houve a combinação dos teatros antecessores, o proscênio fixo no palco e a colunata ao redor da platéia, do Teatro Olímpico; enquanto a forma alongada do palco e o cenário fixo eram do teatro da corte. Esses elementos se tornaram a essência da casa de ópera Barroca.

O teatro temporário de 'Cortile di S. Pietro Martire' de Francesco Guitti junto ao Palácio Farnese em Parma, ainda na década de 1620, foi o primeiro a ter duas características: a forma poligonal e os corredores com escadas dando acesso às galerias. Enquanto o formato da planta não teve muitas conseqüências, o sistemas de escadarias e corredores atrás dos balcões virou um padrão nos teatros desde então.

Foi com o projeto de Alfonso Chenda, na década seguinte, para um teatro de Pádua que começou o estilo italiano. A grande inovação eram os compartimentos isolados para 16 pessoas cada. Fator que implicava em um corredor de acesso aos compartimentos, deixando claro ser uma evolução do teatro de Guitti (PERSPECTA)

Nesta época também, no teatro de Farnese, havia o problema da localização dos músicos no teatro. Esses estavam insatisfeitos com a área destinada aos músicos, até que Guitti resolveu o problema, destinando a eles a área da orquestra. Surgindo inclusive desta localização o nome do corpo de músicos das apresentações.

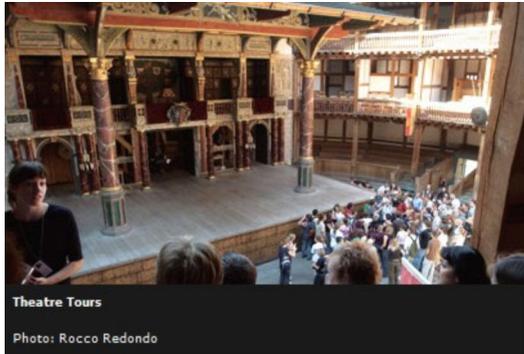


Figura 10 - Globe Theater

PALCO ELISABETANO

O Teatro Elisabetano surgiu para atender as necessidades de um ramo específico de escritores, Shakespeare e seus contemporâneos. As construções eram na sua maioria circulares, sendo algumas octogonais, no lado externo e todas com uma abertura no centro (para o céu), cujo melhor exemplo é o Globe Theater de Londres. Os balcões, destinados à nobreza, superpunham-se junto às paredes enquanto o público permanecia em pé, sendo o chão descoberto. O telhado cobria o fundo do teatro e para sua sustentação havia duas colunas no meio do palco. O proscênio ficava livre para movimentação dos atores enquanto as cortinas mais ao fundo modificavam o ambiente de acordo com as necessidades da peça. Esse estilo de teatro não teve continuidade pois as características da dramaturgia foram alteradas.

PALCO ITALIANO

O palco italiano surgiu da evolução do teatro, desde a Grécia, passando por roma, pelo renascimento e pelo período barroco e desde então domina a arquitetura teatral no mundo, por isso muitos o denominam como teatro ou palco tradicional.

O palco se tornou uma caixa, aberta somente em um dos lados que fica voltado para a distante platéia. Pode se modificar pela troca de cenário, o pé direito alto e o urdimento instalado acima do palco permitem essas mudanças. Além desse espaço não visível da platéia acima do palco, o palco italiano conta com as coxias, que são a prolongação do palco nas laterais e que utilizam as pernas para fazer a barreira visual do público.

Essa caixa cênica, destinada a criar efeitos e ilusões para o espectador, teve uma consequência marcante no teatro, o afastamento do público, que é a base de

teorias atuais, como a de Brecht. O que transforma o teatro em uma arte contemplativa.

GROPIUS

O teatro total de Gropius, apesar de não ter sido construído, buscava principalmente a igualdade social, já que ao longo da história o edifício do teatro se tornou elitista, sendo clara, em suas platéias e balcões, a segregação social.

No formato ovalado, é uma junção do teatro grego, italiano e elizabetano. Gropius propõe três palcos conjugados: cenário ao fundo, proscênio e a arena, sendo que o proscênio é uma plataforma circular na frente do cenário, e pode também ser usado como platéia. Além do piso das cadeiras ser girável 180 graus ao redor do próprio centro, se a plataforma circular (proscênio) for deslocada ao centro tem-se então a configuração de circo ou arena.

ARENA

O teatro de arena bastante difundido surge a princípio por motivos de economia, pois pode ser adaptado a qualquer sala. Há um ótimo aproveitamento do espaço, reduz-se os elementos cênicos e cenários e cria uma grande intimidade entre o ator e o público.

Esse teatro é na verdade uma atualização do circo tradicional. A sua maior desvantagem é que o ator sempre dá as costas a uma parte da platéia, de forma que alguns espectadores não terão o efeito completo esperado, o que pode frustrar principalmente os atores.

2.2 TEATRO EXPERIMENTAL

Há uma busca no meio teatral por experimentar novas maneiras de atuar, surpreender o público, ou mesmo se aproximar dele. Devido a isso, os atores e diretores têm procurados locais diferenciados, fugindo do palco dito tradicional – palcos tipo italiano e anfiteatro – e se voltando para locais inusitados (no meio da rua, em bares, entre outros) e para as configurações dos teatros antigos, onde havia maior interação e proximidade entre o público e os atores. Então surgiram os teatros flexíveis, que garantiam de alguma forma mudar o espaço, em alguns teatros há somente a opção de duas configurações de palco-plateia – SESC

Pompéia (São Paulo, SP), em outros há a possibilidade de levar o público para o lado externo – Teatro Popular (Niterói, RJ) e outros ainda foram além, e permitem inúmeras configurações num mesmo espaço.

São muitos os fatores que levam os atores e diretores a “fugir” do palco italiano, como o distanciamento criado entre o público e o espetáculo e a segregação social do teatro tradicional, assim como afirma Roubine.

"Não é segredo pra ninguém, com efeito, que a sala italiana é o espelho de uma hierarquia social. Que a qualidade desigual das localidades, quer se trate da visibilidade, da acústica ou do conforto, não deriva de uma impossibilidade técnica: ela reproduz uma ordem na qual não convém que o pequeno comerciante se beneficie das mesmas facilidades que o príncipe." (4, 83)

A questão financeira também é bastante relevante, a busca por outros espaços levava atores e diretores a galpões e salas abandonadas. “Para o teatro do povo, só preciso de uma sala ampla, quer de picadeiro, como a sala Huyghens, ou de reuniões públicas, como a sala Wagram” (4,84)



Figura 11 - Teatro de Düsseldorf



Figura 12 - Teatro de Düsseldorf - sala experimental

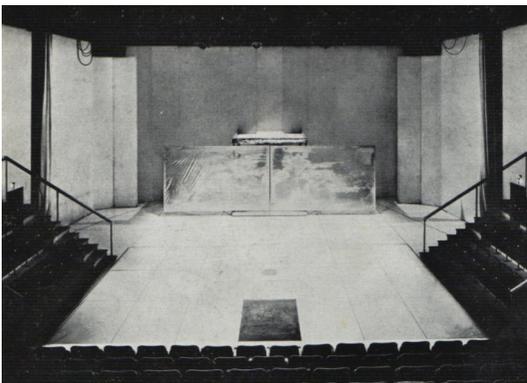


Figura 13 - Teatro de Düsseldorf - sala experimental

Um fator importante é a arte, em si, as conseqüências ruins que o palco italiano trouxe para o teatro, principalmente em relação ao público.

“Os que sonham com uma nova estética do palco contestam a posição que ela impõe ao espectador: ... e basicamente passiva, uma vez que em momento algum o espectador pode intervir no desenrolar do espetáculo. O palco fechado, em outras palavras, tornou-se uma caixinha de mágicas.” (4, 87)

Apollinaire sonhava com audácia em relação a espaços teatrais.

*“A peça foi feita para um palco antigo
Pois ninguém construiria para nós um teatro novo
Um teatro circular com dois palcos
Um no centro e outro formado como um anel
Em volta dos espectadores e que permitirá
Um grande desenvolvimento da nossa arte moderna” (4, 84)*

Artaud, apesar de todas as suas realizações serem em palco italiano, buscava teoricamente um rompimento: “Seria necessário modificar a conformação da sala e fazer com que o palco pudesse ser deslocado de acordo com as necessidades da ação” (4, 85)

Além de todos esses fatores, a super tecnologia que existe hoje em dia mascara o ato de atuar e conseqüentemente afasta o ator da platéia. No teatro moderno não há como saber as condições reais do ator devido às várias manipulações entre o ator e a platéia, por exemplo, se a voz do ator está muito baixa basta aumentar um pouco o volume da amplificação sonora, isso faz com que o ator não procure melhorar. Para Tadao Ando, isso não é atuação de verdade, é necessário que a platéia sinta o ator nas suas reais condições. Devido a estes e demais fatores, o tamanho ideal de um teatro é aquele em que os atores e a platéia

podem se comunicar sem nenhuma manipulação tecnológica (ANDO).

Essa busca por criar locais flexíveis não é tão recente, podemos ver pelo Schauspielhaus de Düsseldorf, Alemanha, cuja inauguração data de 1970. Esse projeto foi objeto de concurso, e o premiado, da autoria do arquiteto Bernard M. Pfau, conta com duas salas, a Grande Sala (1036 lugares) e a pequena que permite várias configurações. Por exemplo, palco circular (309 lugares), “open stage” (219), palco tradicional (259) e com platéia dos dois lados (307).

2.3 TEATROS EM CURITIBA

2.3.1 Histórico (Do Guayra ao Guaíra)

O primeiro teatro de Curitiba foi um Salão improvisado da Rua Direita – atual Rua Treze Maio. Inaugurado em dezembro de 1855 pelo ator itinerante Domingos Martins de Souza, que manteve as apresentações do seu grupo no local até maio do ano seguinte, passando a administração do teatro para a Sociedade Dramática do Recreio Curitibano.

Em 1858 a Sociedade Dramática Sete de Setembro passou a utilizar como teatro provisório a casa do Coronel “Baitaca” Antônio Ferreira, onde funcionava a ferraria do crioulo João de Fausta. Transformar a rude moradia em teatro não foi um trabalho fácil e por ordem do governo inclusive alguns presos da cadeia pública foram trabalhar lá para que em 7 de setembro fosse feita a inauguração do teatro da Rua Fechada – atual rua José Bonifácio.

Desde o primeiro “teatro” inaugurado anos antes Curitiba ainda não tinha nenhum edifício construído para ser um teatro, por isso houve grande comemoração em março de 1871 quando a Assembléia Provincial doou à Sociedade Teatral e Beneficente União Curitibana um terreno na atual Al. Doutor Muricy, local onde hoje fica a Biblioteca Pública do Paraná. A obra demorou mais de dez anos, sendo o Teatro São Theodoro inaugurado em setembro de 1884. Sete anos depois Curitiba ganhou o Teatro Hauer, que ficava na esquina das ruas Treze de Maio e Mateus Leme, ainda existente, embora descaracterizado. Na mesma época a cidade contava também com o Salão Lindenmann.

Em 1894, quando a Revolução Federalista chegou ao Paraná, os três teatros da cidade foram fechados e o próprio São Theodoro acabou virando prisão política. Até que em 1900 surgiu em Curitiba o Teatro Guayra, que era o antigo Teatro São

Theodoro após passar por uma reforma, de custo considerado elevado, e com uma grande revolução tecnológica: o teatro então tinha inclusive luz elétrica.

Porém nos anos 30, após a morte de Salvador de Ferrante – grande incentivador do teatro – o Guayra passou a ser palco apenas de recitais, concertos e festas escolares. Nessa década também houve a explosão do cinema mundial e na década seguinte o cinema colorido. Então o teatro Guayra parou de funcionar e a Biblioteca Pública do Paraná foi instalada no seu andar superior. Os amadores continuaram fazendo teatro em alguns colégios, como o Novo Atheneu e em 1948 foi criado o Teatro do Estudante do Paraná, que levava suas peças para outros estados, e inclusive ganhou prêmios em festivais nacionais, o que incentivou o renascimento do Guaíra.

Em 1952 começou a construção do atual Teatro Guaíra, projeto de Rubens Meinster, objeto de concurso público. O pequeno auditório foi inaugurado em 1954 enquanto seguia a construção do grande auditório. A obra sofreu um incêndio no ano de 1969 que abalou toda a cidade, principalmente os antigos atores que comemoravam antecipadamente a inauguração. Até que finalmente no ano de 1975 o Grande Auditório foi inaugurado.

2.3.2 Teatro de Bolso

O Teatro de Bolso nasceu em 1954 quando os artistas locais Maurício Távora, Jaime Martins, Odela Rodrigues, Ary Fountoura, Sinval Martins e José de Oliveira uniram-se e arrendaram o local dentro da Praça Ruy Barbosa. Após algumas reformas no local – que inicialmente seria uma creche, o Teatro de Bolso foi inaugurado em maio de 1958. Recebeu esse nome devido ao tamanho reduzido com 180 lugares. Funcionou nesse local até 1975, quando foi demolido devido à transformação da Praça em terminal de ônibus urbano.

O teatro foi reerguido em março de 1980, projeto do arquiteto Abrão Assad, desta vez com 136m² e capacidade para 120 pessoas. No projeto o palco é modular, tipo arena, dividido ao meio por painéis de vidro e cortinas, podendo ser utilizado por inteiro ou não. Permitia a transformação em anfiteatro voltado para a praça, pois tinha alguns desníveis nas laterais para uso a platéia.

"Com capacidade para cem pessoas, o Teatro de Bolso se constitui num dos bons espaços da Fundação Cultural destinado às artes cênicas. Situado no centro da cidade, junto a uma praça bastante frequentada por crianças e adultos, o Bolso possui todo equipamento necessário para desenvolver a contento qualquer trabalho teatral." (1)

O Teatro de Bolso passou por uma reforma em 1981, porém ficar sem manutenção entre 83 e 89 fez com que o estado em que se encontrava em 1992 tornasse difícil uma reforma viável financeiramente. Logo ele foi demolido, dando lugar à atual Rua da Matriz, local destinado aos ambulantes que antes atuavam na praça. O Teatro foi transferido para o antigo Cine Rui Barbosa reformado, com capacidade para 200 pessoas. Porém ali ele também não voltou a obter o sucesso que tinha na sua primeira versão nas décadas de 50 e 60.

O Teatro de Bolso ficou marcado na memória de Curitiba, por ter aproximado as público curitibano do teatro. Isso aconteceu não somente pela qualidade das peças ali apresentadas, como também pelo caráter flexível e experimental, logo ele pode ser considerado o primeiro teatro experimental de Curitiba.

2.3.3 Panorama Atual

Hoje em dia Curitiba conta com cerca de 50 teatros e espaços culturais utilizados para encenação teatral e artes cênicas, dos quais a grande maioria tem a configuração de palco italiano ou anfiteatro.



Figura 14 - Ateliê de Criação Teatral



Figura 15 - Sala Kazuo Ono -ACT

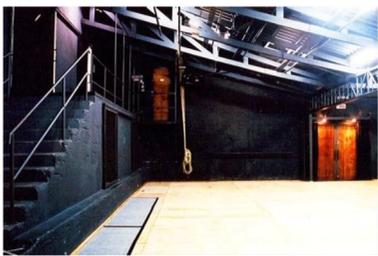


Figura 16 - Sala Kazuo Ono -ACT

Os principais espaços alternativos são o Teatro Novelas Curitiba e o Ateliê de Criação Teatral, que por não terem arquibancada ou palco fixo podem ser moldadas de acordo com as necessidades de cada peça. Porém esses espaços têm a desvantagem de não terem sido feitos para serem teatro, são locais adaptados e normalmente com o pé direito baixo, fator que limita muito a montagem da peça, as condições acústicas e de iluminação da peça.

O Espaço Cultural Odelair Rodrigues, por exemplo, que está situado na Av. Sete de Setembro, 2434, no centro de Curitiba, atende a um público de 80 espectadores e tem a configuração de um anfiteatro. Porém há cerca de 4 anos ele tinha uma configuração experimental e flexível, sem platéia ou palco fixos. De tal modo que peças como “The Game – o jogo da vida”, da companhia Zerdax, puderam ser encenadas sem dificuldades. O cenário dessa peça era dividido em cômodos, fazendo referência ao tabuleiro do jogo Detetive

De acordo com Marco Zeni, ator e diretor do Espaço, com a configuração atual é mais fácil de trabalhar no teatro, melhor de se coordenar os trabalhos ali efetuados e mais fácil de lidar com a parte técnica, como a cabine de iluminação e som.

2.4 SITUAÇÃO DA FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ

A Faculdade de Artes do Paraná – FAP – localiza-se na rua dos Funcionários, bairro do Cabral, desde 1997, em frente ao campus de Agrárias da Universidade Federal do Paraná – UFPR. Foi fundada em 1956 com o nome de Conservatório de Canto Orfeônico, passando a ser chamada de FAP em 1991. E em 2005 inaugurou a Escola Sul Americana de Cinema e TV, em Pinhais.

A FAP oferece os seguintes cursos: licenciatura plena em Educação Artística com habilitação em Música, Artes Plásticas e Artes Cênicas; bacharelado em Artes

Cênicas; bacharelado e Licenciatura em Dança; graduação em Musicoterapia; e especialização, aperfeiçoamento e extensão.

As instalações da FAP não são muito grandes, de forma que os alunos de todos os cursos utilizam os mesmos espaços. Os cursos de Graduação em Artes Cênicas e Licenciatura em Teatro não contam com um teatro próprio, onde possam explorar as técnicas e fazer apresentações.

O campus conta com dois blocos de dois pavimentos cada, sendo na conexão entre eles a cantina e a área de convivência. E a edificação foi construída com a finalidade de abrigar uma escola de música, logo não favorece os cursos de Artes Cênicas e Teatro.

O projeto inicial contava, além dos dois blocos que foram construídos, outros blocos, que permitiriam o acesso pela rua posterior à escola. E na mesma quadra do campus da UFPR, um teatro e um ginásio de esportes. Na parte que não foi construída havia inclusive estúdios de dança e estúdios de teatro.

3. SEGUNDO ATO

ESTUDOS DE CASOS

3 ESTUDOS DE CASO

3.1 LEICESTER THEATER AND PERFORMING ARTS CENTRE – REINO UNIDO

O Teatro de Leicester, que está em construção, foi projetado pelo arquiteto Rafael Viñoly. O centro foi pensado para revitalizar o distrito de St. George em Leicester através da cultura. Foi proposto para o arquiteto o desafio de construir um teatro não elitista, e para tal era necessário quebrar as barreiras convencionais entre atores e espectadores.

Viñoly, que já tinha uma tendência a transpor o palco italiano, buscou neste projeto uma interação entre o 'backstage' – parte que normalmente fica escondida do público – e a fachada principal do edifício, buscava um teatro transparente e não elevado, como de costume.

“Why define the stage as it is? Why not integrate the foyer and stage as one zone? Why not allow the performance to occur on the stage but let it bleed out around the edges to the foyer or even let it move to the street so that the boundaries of the performance are not limited to the theatre itself?” (2,p.178)

No Teatro de Leicester a grade de suporte para iluminação e para os equipamentos de som permeia toda a área do teatro, de forma que o espetáculo pode acontecer em qualquer lugar do prédio, o que garante a flexibilidade e o caráter experimental do edifício. Há também algumas cortinas deslizantes instaladas de forma a modificar o espaço, pode-se inclusive controlar a incidência de luz natural, além é claro das cortinas acústicas.

O palco fica no meio dos dois auditórios, pois o grande será utilizado com

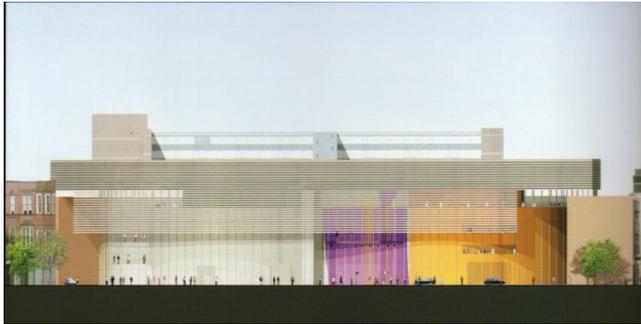


Figura 17 - Leicester Theater and Performing arts Centre



Figura 18 - Leicester Theater and Performing arts Centre

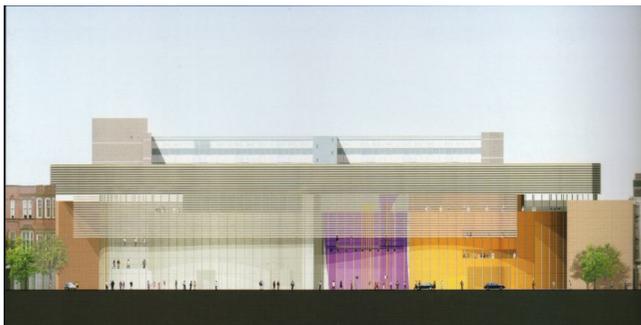


Figura 19 - Leicester Theater and Performing arts Centre

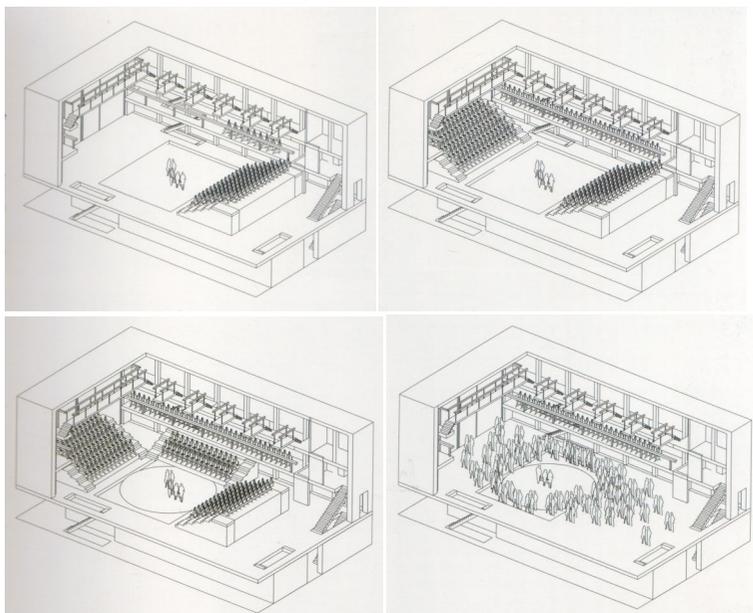


Figura 20 - Configurações da sala experimental - Cyprus

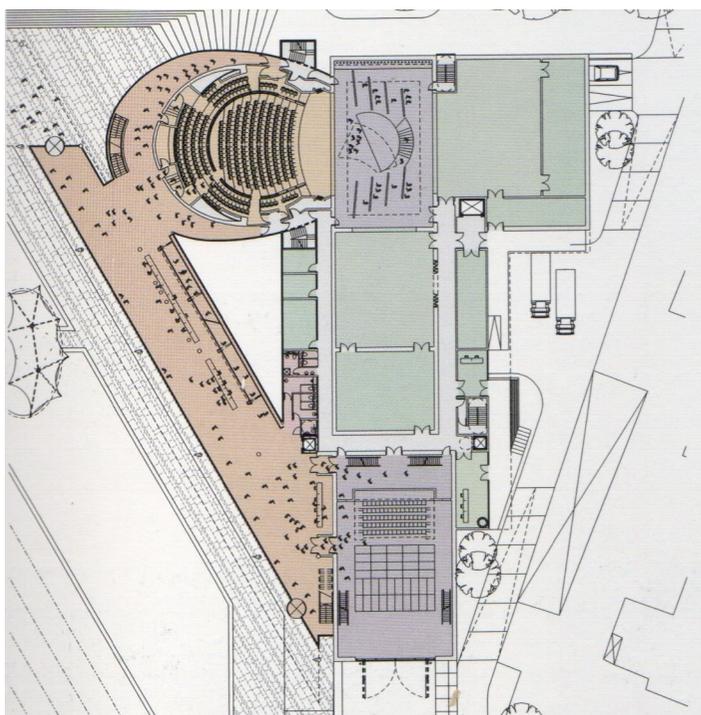


Figura 21 - Planta geral - Cyprus

maior frequência. Porém, fechando-se o palco e modificando o uso desse para sala de concertos a capacidade do auditório pequeno aumenta de 350 para 450 lugares.

O governo local, percebendo as possibilidades criadas pela flexibilidade espacial visa agora manter nesse teatro 4 ou 5 espaços de apresentações dinâmicos. A idéia era que tanto os palcos quanto a platéia pudessem ser modificados, inclusive durante as apresentações e intervalos. A visão de Viñoly vai longe, ele quer que a vida do teatro ultrapasse suas paredes, para isso ele voltou parte do 'backstage' para a fachada principal do edifício que, ao contrário da maioria dos teatros, tem uma certa transparência. Assim ele expõe para os transeuntes partes da preparação do palco, intrigando-os e às vezes até os persuadindo a descobrir mais sobre a peça.?

3.2 NATIONAL THEATRE OF CYPRUS – CHIPRE

O Teatro de Cyprus tem dois auditórios, dos quais o pequeno com capacidade para 150 pessoas têm um caráter experimental. Ele é configurado como um grande espaço aberto com balcões nas extremidades, o palco fica no centro deste espaço e não pode ter sua posição alterada, somente seu tamanho.

O que torna o espaço flexível em Cyprus é a mobilidade da platéia, as arquibancadas podem ser removidas de forma a configurar 4 tipos espaços. o tipo italiano tradicional; o palco com a platéia à frente e atrás do palco simultaneamente, mas não nas laterais; palco em semi-arena, com a platéia em três laterais; e por último um espaço livre, no qual apesar do palco estar fixo a platéia pode se mover inclusive sobre ele, sem a arquibancada, no qual os espectadores interagem mais com o espetáculo.



Figura 22 - Ulmer Theatre



Figura 23 - Ulmer Theatre



Figura 24 - Ulmer Theatre

3.3 ULMER THEATRE – ALEMANHA

O Teatro de Ulm fica localizado no centro da cidade. Tem um programa de escala reduzida devido aos critérios de inserção urbana, de forma a preservar as árvores antigas do local.

Após dois anos de projeto e três anos em obras, o teatro foi inaugurado em 1969. Possui duas salas, a maior com 800 lugares e o menor, com caráter experimental com 200 lugares. Além delas, o edifício conta com 'foyers', a torre cênica, sala de ensaio, camarins e escritórios. Também há salas para oficinas, lojas, e um café.

O teatro tem forma hexagonal em planta, que reflete nos espaços internos, e esta foi determinada pois melhor se adequava ao contexto urbano local. Além do fato desse formato ser interessante na questão formal, é também vantajoso acusticamente. O edifício é organizado de forma vertical, porém grande parte do seu volume fica abaixo do nível da rua, de forma que o seu tamanho real não pode ser visto por nenhum ponto dos arredores.

Na sala maior, há paredes de madeira que podem se mover e alterar a acústica da sala, pois esta pode ser utilizada tanto para óperas quanto para peças teatrais. O palco tem 400 m² e o 'proscenium' é móvel verticalmente, de forma que pode se transformar no fosso da orquestra quando abaixado.

Abaixo da Grande Sala fica o 'Podium', uma sala experimental que admite várias configurações de palco e comporta 200 lugares. Assim como o restante do conjunto, a sala tem o formato hexagonal, com 18m de diâmetro. O 'Podium' pode ser configurado como sala tradicional de teatro – platéia em formato de anfiteatro, pode ficar o palco central ou ainda em formato circular porém com a platéia no centro, além de outras configurações.

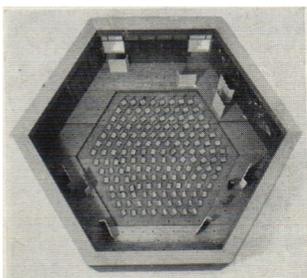
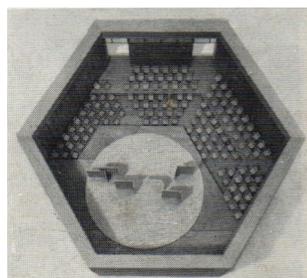
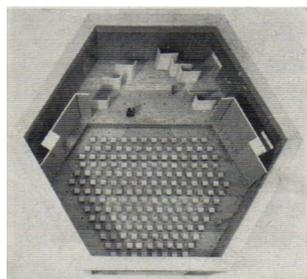
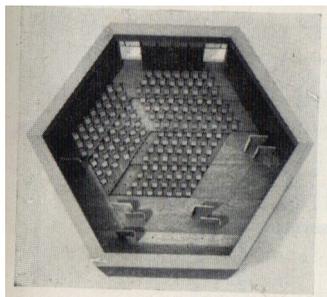
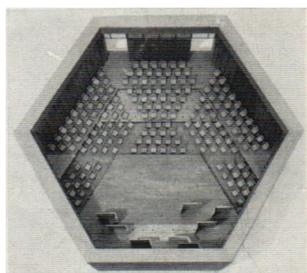
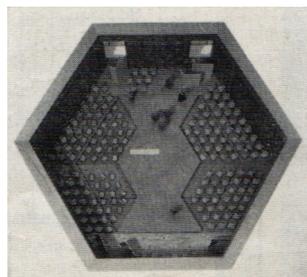
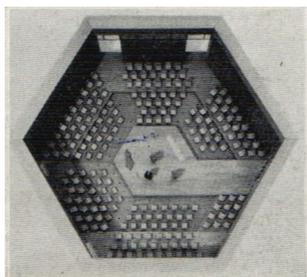


Figura 22 - Configurações do 'Podium' - Ulmer Theatre

O que permite a flexibilidade do espaço é que o chão é dividido em 2 partes fixas e 16 partes móveis independentes umas das outras, cujas alturas podem variar em até 1,80m. Para facilitar a mudança, o controle do mecanismo fica localizado no chão da própria plataforma. Estas são providas de um sistema que permite sua mobilidade através de um pequeno motor, e o tempo necessário para mover todas as plataformas para a posição "zero" é de 25 minutos (incluindo o tempo de retirar as cadeiras do local), quando nessa posição a sala se pode ser usada como sala de ensaios.

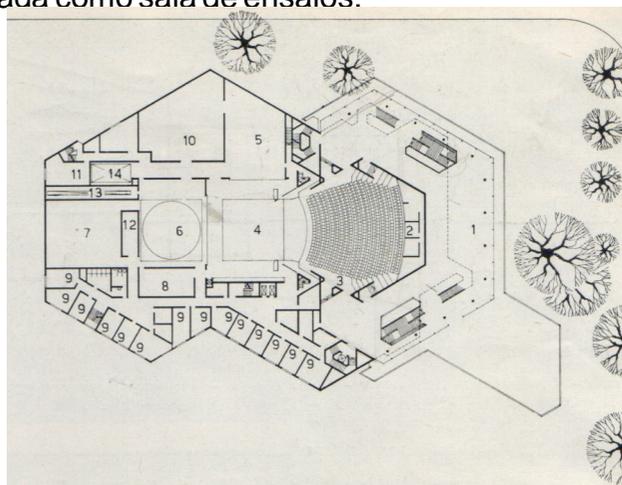


Figura 23 - Planta Baixa (0,00m)

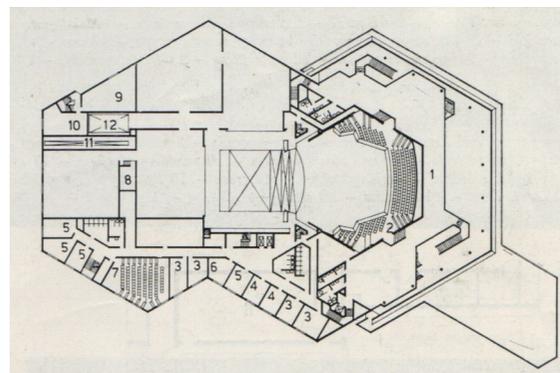


Figura 24 - Planta Baixa (+3,70m)



Figura 25 - Podium

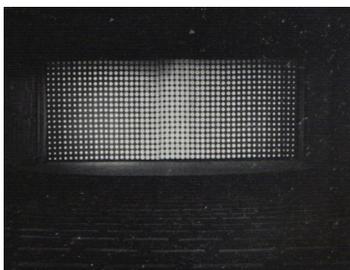


Figura 26 - Auditório Grande



Figura 27 - Auditório Grande

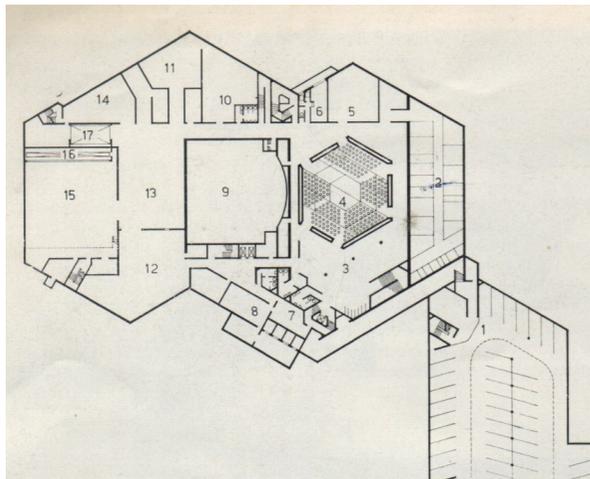


Figura 28- Planta Baixa (-8,70m)

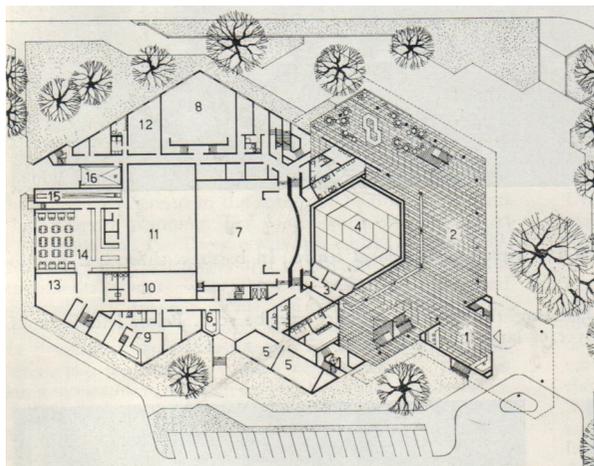


Figura 29- Planta Baixa (-3,80m)

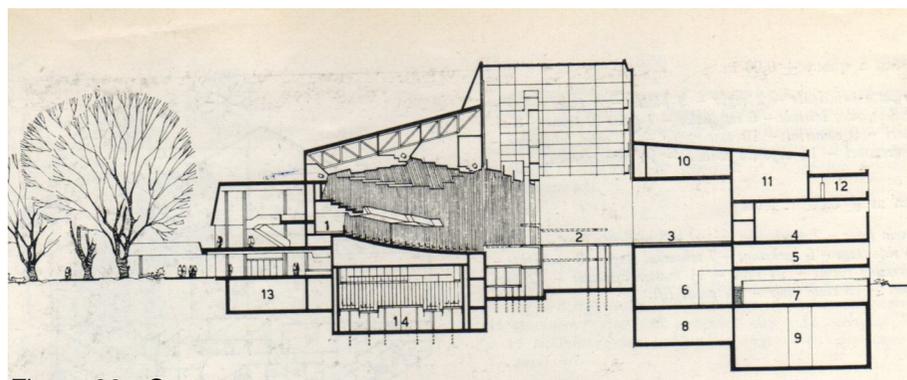


Figura 30 - Corte



Figuras 31 - Teatro Poeira



Figuras 32 - Teatro Poeira



Figuras 33 - Teatro Poeira

3.4 TEATRO POEIRA– RIO DE JANEIRO

O Teatro Poeira está localizado no bairro do Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro, foi inaugurado em 2005 e projetado pelos arquitetos João Calafate e Solange Libman do escritório “Fábrica Arquitetura”. A casa conta também com um café e um espaço de convivência.

Inicialmente a idéia era construir um teatro convencional (com palco tipo italiano), porém para iniciar antes a utilização do espaço foi adotado um partido flexível, o qual era provisório e devido a boa aceitação tornou-se permanente. O teatro atende a um público pequeno, entre 200 e 250 pessoas, logo pode ser considerado um teatro intimista. Devido à configuração flexível e de múltiplo uso adotado permite aproximar atores e espectadores. O que garante essa flexibilidade é um sistema de plataformas modulares com alturas reguláveis, através das quais é possível aumentar o palco ou a platéia, além de permitir configurações variadas para o palco: arena, semi-arena, palco italiano e café concerto.

Outro item que garante a flexibilidade do espaço é a malha de ferro suspensa que faz a estruturação da iluminação e da cenografia. Como ela está instalada em toda a extensão da sala, permite que a configuração do palco, disposição do cenário e configuração da iluminação em qualquer parte da sala. Além disso, alguns trechos do piso do mezanino são removíveis permitindo a instalação de elementos cenográficos interativos.



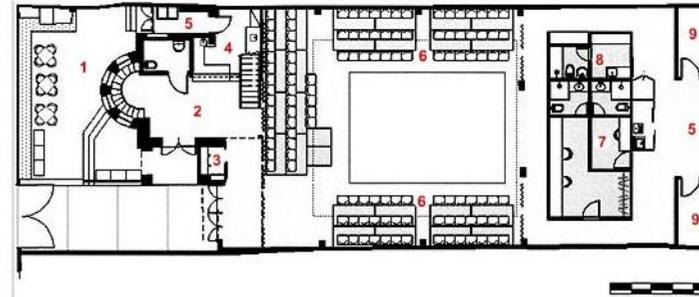
Figuras 34 - Deque - Acesso principal



Figuras 35 - Café/ Foyer



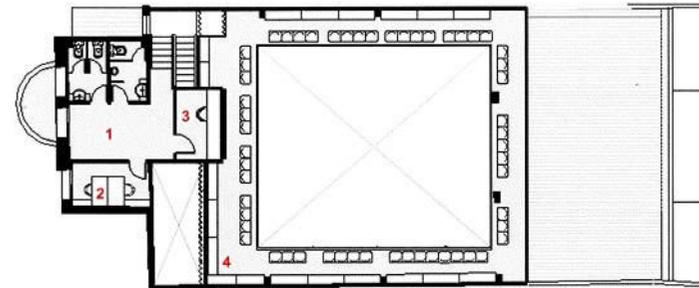
Figuras 36 - Teatro Poeira



Térreo
 1. Deque 2. Foyer 3. Bilheteria 4. Café 5. Depósito
 6. Platéia 7. Camarim 8. Copa 9. Ar-condicionado

Fábrica Arquitetura - Teatro Poeira - Rio de Janeiro, RJ

Figuras 37 - Planta Platéia



Mezanino
 1. Foyer 2. Administração
 3. Cabine 4. Platéia

Fábrica Arquitetura - Teatro Poeira - Rio de Janeiro, RJ

Figuras 38 - Planta Balcão



Figuras 39 - Recepção



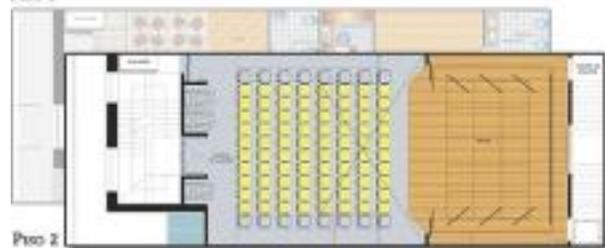
Figuras 40 - Escada



Figuras 41 - I.S. PNE



Figuras 42- Planta Pav. Térreo



Figuras 43 - Planta Pav. Superior



Figuras 44 - Platéia



Figuras 45 - Camarim

3.5 CENTRO CULTURAL SOLAR DE BOTAFOGO – RIO DE JANEIRO

O Centro Cultural Solar de Botafogo, inaugurado em 2006 na Rua General Polidoro, foi instalado em um casarão do início do século XX restaurado para esse fim. Além dos dois espaços de apresentação teatral, o centro conta com uma galeria vertical, um bar, um cyberspace, local de espera com acesso à internet, e dois espaços de convivência.

O primeiro espaço de apresentações é uma sala tradicional de teatro (com palco italiano) e capacidade para 180 a 200 espectadores sentados. A visibilidade nesta sala é muito boa, pois tanto na platéia quanto no balcão há uma visão completa do palco. O tratamento acústico é adequado e bastante satisfatório, de forma que inclusive da cabine de controle do som e da iluminação (3º Pavimento) é possível ouvir o que é dito no palco em voz normal sem amplificação.

Algumas características porém, diferenciam este espaço de um convencional. A primeira vista percebe-se que as pernas do palco são removíveis, de forma que o palco se adapta melhor a algumas peças que não necessitam de tais apetrechos. O principal entretanto é a “mobilidade” do palco, o qual é feito de “quarteladas”, de forma que parte dele pode ser removido facilmente, permitindo a entrada do ator diretamente no meio do palco. Isso é possível também devido à posição estratégica do camarim logo abaixo do palco.



Figuras 46 - Acesso ao Espaço 2



Figuras 47 - Espaço 2



Figuras 48 - Espaço 2



Figuras 50 - Palco



Figuras 49 - Cyber/ Espera



Figuras 51 - Forro acústico

Já o segundo espaço de apresentações é totalmente não-convencional. Se trata de uma sala retangular desprovida de assentos e sem a delimitação de um palco, onde o público se mistura com o elenco.

É um local pequeno, o que aproxima ainda mais o público do elenco, com capacidade para 25 expectadores. Localiza-se numa ampliação do Centro Cultural, no casarão localizado ao lado, porém a entrada permanece pelo casarão principal.

4. TERCEIRO ATO

CONDICIONANTES

4 CONDICIONANTES

4.1 CONDICIONANTES TÉCNICOS - ACÚSTICA

Em relação à acústica, em uma edificação voltada para as artes cênicas, o mais importante são os níveis de inteligibilidade da palavra e compreensão da mensagem. Em locais abertos com ruído mínimo (condições ideais) a distância máxima do foco - local onde o som está sendo emitido, no caso a localização do ator no palco - deve ser 42m (frontal), 30m para as laterais e 17 na parte posterior.

Vamos ver agora os parâmetros básicos para se obter as condições acústicas desejadas para uma sala de uso teatral segundo o capítulo 4 do livro “Diseño acústico de espacios arquitectónicos”, de A. C. Isbert, 1998.

4.1.1 Tempo de Reverberação

O Tempo de Reverberação – RT – é o tempo, em segundos, que o som leva para cair 60 dB a partir do momento em que cessa sua emissão.

Para salas com volume entre 100 e 10.000m³ o valor recomendado do RT para frequências de 500Hz e 1kHz é de aproximadamente:

$$0,7 < RT_{\text{médio}} \leq 1,2\text{s}$$

onde:
$$RT_{\text{médio}} = \frac{RT(500 \text{ Hz}) + RT(1 \text{ kHz})}{2}$$

Quando o RT é muito elevado ($RT_{\text{médio}} > 1,2\text{s}$) a sala se torna inadequada para o uso teatral, porém interessante para a realização de atividades musicais. Em

contrapartida, quando o RT for inferior a 0,5s a sala terá um nível sonoro desconfortável principalmente nos locais mais afastados do palco.

Pode haver variação do tempo de reverberação devido ao cenário escolhido para cada apresentação. Isso ocorre com clareza no Teatro Nacional de Munique (Alemanha). Logo deve-se estabelecer como objetivo que o tempo de reverberação da sala seja independente desta variável.

4.1.2 Parâmetros associados às primeiras reflexões

A existência das primeiras reflexões em um ponto qualquer da sala produz na mesma um aumento da inteligibilidade e sonoridade. São utilizados três parâmetros para quantificar o peso específico das primeiras reflexões: Clareza da voz (C_{50}); Definição (D); e Relação das primeiras reflexões (ERR). Sendo que quanto maior o valor deles todos melhor será a inteligibilidade a palavra e da sonoridade no ponto considerado.

4.1.2.1 Clareza da voz (C_{50})

A Clareza da voz é definida pela energia sonora que chega ao ouvinte nos primeiro 50ms. É calculada, entre as frequências 125 Hz e 4kHz, pela expressão:

$$C_{50} = \frac{\text{Energia até 50ms}}{\text{Energia a partir de 50 ms}} \quad (\text{em dB})$$

Segundo L.G. Marshall, o valor de C_{50} se calcula como média aritmética ponderada dos valores correspondentes às bandas de 500Hz, 1kHz, 2 kHz, 4 kHz, e recebe o nome de “speed average”.

$$C_{50} \text{ ("speed average")} = 0,15 \times C_{50}(500\text{Hz}) + 0,25 \times C_{50}(1\text{kHz}) + 0,35 \times C_{50}(2\text{kHz}) + 0,25 \times C_{50}(4\text{kHz})$$

É recomendado que o C50 ("speed average") em cada ponto da sala seja superior a 2dB.

4.1.2.2 Definição (D)

Segundo Thiele, a definição D é a relação entre a energia que chega ao ouvinte nos primeiros 50ms e a energia total recebida pelo mesmo, e também é calculado nas frequências entre 125Hz e 4 kHz:

$$D = \frac{\text{Energia até 50ms}}{\text{Energia total}} \quad \text{sendo que } D > 0,5$$

O valor de D varia de acordo com a posição do ator no palco, sendo melhor quando este encontra-se de frente para o palco e piora à medida que vai rotacionando. Logo, deve-se tentar obter uma constância em D independente da posição do ator.

Quando o valor de C50 é conhecido pode-se calcular com maior facilidade o valor da definição D através da seguinte fórmula:

$$D = \frac{1}{1 + 10^{(-C50/10)}}$$

4.1.2.3 Relação das primeiras reflexões (ERR)

ERR ("Early Reflection Ratio") segundo Barron é a relação entre a energia

que chega ao ouvinte nos primeiros 50ms e a energia correspondente ao som direto:

$$\text{ERR} = \frac{\text{Energia até 50ms}}{\text{Energia do som direto}}$$

Este parâmetro tem uma interpretação física muito simples: indica o número de primeiras reflexões em um determinado ponto da sala. Quando se projetar um espaço teatral deve-se ter como objetivo a obtenção de valores de ERR o mais constante possível em todos os pontos, com exceção dos mais próximos do palco. Esses são relativamente baixos, devido à pouca influência de superfícies reflexivas próximo aos atores.

Barron constata através de um estudo que nos teatros onde a inteligibilidade é considerada correta o valor de ERR se encontra entre 2 e 6. Nesses locais a variação do valor médio de ERR com a rotação da fonte sonora é muito pequena.

4.1.3 Parâmetros associados a Inteligibilidade da palavra

Os três parâmetros definidos acima estão relacionados com a compreensão da mensagem oral, existem outros dois que quantificam o nível de inteligibilidade da palavra: %ALCons; e STI/RASTI.

%ALCons (“Articulation Loss of Consonants”)

STI (“Speech Transmission Index”)

RASTI (“Rapid Speech Transmission Index”)

Para que a inteligibilidade seja considerada no mínimo boa em cada ponto, deve-se ter: $\%ALCons \leq 5\%$ e $(STI/RASTI \geq 0,65)$

4.1.4 Sonoridade (S)

A sonoridade S (“Speech sound level”) indica o grau de amplificação que a sala produz sobre a mensagem oral emitida. Segundo Barron, S em um ponto qualquer da sala é a diferença entre o nível médio de pressão sonora existente no mesmo produzido por um ator no palco, e o nível de referência de 39dB - nível de pressão sonora produzido por uma pessoa a 10m de distância ao ar livre.

É recomendado que o $S_{\text{médio}}$ seja igual ou acima de zero. Porém, nos estudos feitos por Barron constata-se que nos teatros existentes onde a sonoridade é considerada ótima, os valores de $S_{\text{médio}}$ variam entre:

$4 \leq S \leq 8\text{dB}$, para orientação frontal do ator

$2 \leq S \leq 6\text{dB}$, para orientação lateral do ator

4.2 TERRENO

Para chegar a um terreno adequado para a implantação do Teatro Experimental da FAP foram considerados alguns pontos. Havia duas possibilidades principais de localização: no centro da cidade e nos arredores da instituição.

O centro, a princípio, parecia mais vantajoso. Além do público próximo, o teatro poderia ser utilizado como revitalização de algum edifício abandonado, ou área degradada. Porém a proximidade da instituição era um ponto contrário, é claro que o teatro é feito para que o público vá até ele e participe das peças e demais atividades eventualmente nele exercidas, porém este teatro visa atender as necessidades da escola.

Além de que as instalações da FAP ficam em local não distante do centro, de fácil acesso, tanto de carro como de ônibus, e há sim um público local grande, devido à proximidade de um dos campus da UFPR. Um público jovem e provavelmente mais aberto a peças experimentais.

Resolvida a situação geral foi colocado em questão se a melhor opção seria instalar o teatro ao lado dos blocos da FAP, onde hoje está instalada a TECPAR (opção 1), ou em um terreno do outro lado da rua (opção 2), praticamente dentro do campus da UFPR. Ambos os terrenos em questão faziam parte da área prevista em projeto inicial para a instituição, porém como o terreno 1, adjacente, já tem um uso, é sensato fazer uso de outro terreno.

O terreno 2, apesar de localizado um pouco mais longe da FAP, tem uma localização privilegiada. Está voltado para a rua principal, o que facilita o seu acesso, e teria como “fundos” divisa com a UFPR, de forma que proporciona uma interação entre as duas instituições. Este terreno também já foi visado para abrigar

parte da FAP e está situado dentro de um Setor Especial do Zoneamento Urbano, sendo voltado exatamente para a construção de edifícios institucionais.



Figuras 52 - Foto Aérea

5. DESFECHO

CONSIDERAÇÕES FINAIS

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

5.1 PROGRAMA

O Projeto do Teatro Experimental da Faculdade de Artes do Paraná visa atender a instituição.

| | |
|---|-----------------------|
| Sala de Espetáculo Experimental – entre 100 e 150 lugares | 200-250m ² |
| Sala de Ensaio (do mesmo tamanho da sala de espetáculo) | 100m ² |
| Sala apoio técnico e cenário | 50m ² |
| Cabine de controle de iluminação e sonoplastia | |
| Camarins feminino e masculino | |
| Instalações Sanitárias e vestiário (público interno) | |
| Instalações Sanitárias (público externo) | |
| Café e espaço de convivência | |
| Foyer | 0,75 x pessoa |
| Espaço de apresentações externo | |
| Escritório/ Administração | |
| Bilheteria | |

O teatro tem tamanho reduzido, pois visa atender principalmente a escola e os alunos, mas também poderá ser utilizado por grupos locais que procurem espaços cênicos flexíveis.

5.2 DIRETRIZES DE PROJETO

O projeto do Teatro Experimental da FAP a ser realizado na próxima etapa do trabalho terá como principal característica a flexibilidade do espaço. O edifício

contará com área de convivência e café, apoio para os alunos/atores, a sala principal flexível, e pelo menos 1 sala de ensaio, de tamanho compatível com a sala principal, já que o palco poderá variar de tamanho e formato.

O Teatro terá 3 tipos de usuários: os técnicos; os alunos, professores e atores; e o público externo. De forma que é prevista algumas separações de fluxos e acessos, como por exemplo, a instalação sanitária dos alunos/professores/atores não será a mesma disponível para o público externo.

Diferentemente da maioria dos teatros atuais, principalmente os maiores e com uso misto, o Teatro Experimental da FAP não contará com sistema de amplificação sonora. O espaço utilizará de tratamento acústico adequado para a legibilidade e o entendimento do som da voz falada, pois é um espaço voltado para o teatro e as artes cênicas. O sistema de som previsto para o teatro terá como finalidade somente a sonoplastia que é necessária à arte teatral.

ALTERNATIVA 1

Um dos possíveis partidos do trabalho é fazer blocos aglomerados, cada qual com sua função. No estilo modernista, com material principal sendo o concreto, o edifício teria, em elevação, um jogo de planos e linhas que formariam os blocos e os espaços internos. A princípio uma construção térrea onde o bloco da caixa cênica se destacaria, em altura, dos demais blocos.

ALTERNATIVA 2

Outro estilo interessante seria, através do uso da madeira, um edifício rústico. O qual garantiria por si só um aconchego maior, além do teatro ser de um tamanho reduzido e também ter um conceito intimista. Este partido também seria de uma construção térrea, porém um só bloco. Um pátio interno seria uma solução interessante para o convívio e distribuição dos fluxos e da setorização.

6. REFERÊNCIAS

6.1 REFERÊNCIAS

- 1 Arquivo da Casa da Memória - Gazeta do Povo, 23 de junho de 1984
- 2 HAMMOND, Michael. Performing Architecture: opera houses, theatres and concert halls for the twenty-first century. London: Merrell, 2006.
- 3 Foto de Kelen A. Lubrigati em visita ao local.
- 4 ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral, 1880-1980. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor – 2ª edição, 1998.

6.2 FONTES

BIBLIOGRAFIA

Theater, Theatricality, and Architecture; Perspecta 26. New Haven: Perspecta Incorporated, c1990.

ALOI, Roberto. Teatri e Auditori. Milano: V. Holpi, 1972.

Do Guayra ao Guaira: 120 anos de teatro. [Curitiba?]: Secretaria da Imprensa, [197-?]

HAMMOND, Michael. Performing Architecture: opera houses, theatres and concert halls for the twenty-first century. London: Merrell, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral, 1880-1980. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor – 2ª edição, 1998.

MAGALDI, Sábado. Iniciação ao teatro. São Paulo: Ed. Ática – 7ª edição: 2006.

PERIÓDICOS

Revista PROJETO.DESIGN edição 311. Janeiro de 2006, pp.54-57.

ROMAGNOLLI, Luciana. Por um espaço ideal. GAZETA DO POVO, Curitiba, 18 de maio de 2008. Caderno G, p. 4.

INTERNET

<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/arquitetura649.asp>

<http://www.shakespeares-globe.org>

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