



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



PAULA CRISTINA VALLE ÁVILA

ESCOLA DE DANÇA DO TEATRO GUAÍRA

CURITIBA
2010

PAULA CRISTINA VALLE ÁVILA

ESCOLA DE DANÇA DO TEATRO GUAÍRA

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:

Profº. MSc Artur Renato Ortega

CURITIBA

2010

FOLHA DE APROVAÇÃO

Orientador:

Examinadora:

Examinador:

Monografia defendida e aprovada em:

Curitiba, _____ de _____ de 2010.

Dedico este trabalho

A meus pais e avós, pelo amor, dedicação, incentivo e exemplos de vida.

Ao meu irmão, pelo empenho em sempre me ajudar.

A meus queridos amigos, pelo apoio e carinho.

Agradeço este trabalho

*Ao meu orientador Profº MSc Artur Renato Ortega por sua disposição em
me atender e compartilhar comigo seus conhecimentos;
A todos os meus professores durante os anos faculdade;
Ao arquiteto Sérgio Izidoro por sempre esclarecer minhas dúvidas e
indicar caminhos.*

“Construir uma casa é construir espaços. Dançar é ocupar espaços, a arquitetura do movimento”.
Déborah Colker

RESUMO

Este estudo apresenta uma reflexão dos conceitos de dança e arquitetura, para servir como embasamento teórico para o futuro desenvolvimento do projeto da Escola de Dança do Teatro Guaíra, no centro da cidade de Curitiba. Trata-se de uma pesquisa teórica, que abrange, além dos conceitos acima citados, uma leitura da realidade da cidade e do objeto de estudo. Por fim, expõe os conhecimentos assimilados em forma de diretrizes projetuais.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	01
1.1 APRESENTAÇÃO.....	01
1.2 DELIMITAÇÃO DO TEMA E JUSTIFICATIVAS.....	02
1.3 OBJETIVOS.....	03
1.2.1 OBJETIVO GERAL	03
1.2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	03
1.4 METODOLOGIA DE PESQUISA	04
1.5 ESTRUTURA DO TRABALHO	05
 2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A DANÇA	 06
2.1 CONCEITO DE DANÇA.....	06
2.1.1 A DANÇA COMO ARTE.....	08
2.2 HISTÓRICO DA DANÇA.....	09
2.2.1 AS ORIGENS DA DANÇA: A DANÇA PRIMITIVA.....	10
2.2.2 DANÇAS MILENARES.....	12
2.2.3 DANÇA MODERNA.....	25
2.2.4 DANÇA NEOCLÁSSICA.....	30
2.2.5 DANÇA CONTEMPORÂNEA.....	30
2.2.6 CONSIDERAÇÕES SOBRE O HISTÓRICO DA DANÇA E DO ESPAÇO.....	32
2.3 DANÇA, ESPAÇO E ARQUITETURA.....	33
2.3.1 DANÇA E O ESPAÇO.....	33
2.3.1 DANÇA E ARQUITETURA.....	35
2.4 ESCOLAS DE DANÇA.....	37
2.4.1 CONFIGURAÇÕES DE ESCOLA.....	37
2.4.2 ESTÚDIO DE DANÇA	41
2.4.3 ANFITEATRO.....	33
 3 ESTUDOS DE CASO	 47
3.1 LABAN DANCE CENTRE.....	48
3.2 CONCURSO DO CENTRO DE ARTE CORPO.....	56
3.3 ESCOLA DO TEATRO BOLSHOI NO BRASIL.....	66
3.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66

4	INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE	78
4.1	CURITIBA E A DANÇA.....	78
4.2	ESCOLA DE DANÇA DO TEATRO GUAÍRA.....	79
4.2.1	HISTÓRIA DA INSTITUIÇÃO.....	79
4.2.2	ENSINO DA DANÇA NA ESCOLA DE DANÇA DO TEATRO GUAÍRA.....	80
4.2.3	SEDE ATUAL: LEVANTAMENTO ARQUITETÔNICO.....	85
4.3	LOCAL PARA A IMPLANTAÇÃO DA EDTG.....	93
4.3.1	LOCALIZAÇÃO	94
4.3.2	O TERRENO.....	96
5	DIRETRIZES GERAIS DE PROJETO	100
5.1	O PROJETO PROPOSTO.....	100
5.2	DEFINIÇÃO DE UM PROGRAMA PRELIMINAR.....	101
5.3	ORGANOGRAMA.....	114
5.4	ASPECTOS FÍSICOS E LEGAIS DO TERRENO.....	115
5.5	QUESTÕES TÉCNICAS E O PROJETO	117
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E WEBGRÁFICAS	118
7	MATERIAL DE APOIO	121
8	FONTES DE ILUSTRAÇÕES	122

1. INTRODUÇÃO

1.1. Apresentação

A presente pesquisa apresenta conceitos, e inter-relaciona dança e arquitetura, a fim de aprofundar-se no tema e elaborar uma base teórica para práticas projetuais futuras que envolvam a temática dança e arquitetura. Assim como, a elaboração do projeto da Escola de Dança do Teatro Guaíra.

1.2. Delimitação do tema e justificativas

A dança é considerada por muitos pesquisadores a mais antiga de todas as artes. Considerada uma das formas de expressão mais primitivas, não representa apenas os anseios do dançarino, mas representa a cultura de toda uma sociedade, o modo de vida, as vontades e medos coletivos.

Perante a situação presente da dança em Curitiba, vê-se necessário um novo estímulo, para sua maior representatividade como arte na cidade e no estado do Paraná. E, ao analisar-se a sede atual da Escola de Dança do Teatro Guaíra, percebe-se que seu estado é precário e a necessidade da construção de uma sede própria é evidente. Portanto, a proposta de uma nova sede para EDTG faz-se coerente, uma vez que este projeto atenderia aos anseios dos profissionais da área, alunos da escola e da sociedade como um todo.

Uma escola de dança, enquanto ensino, tem como objetivo não apenas formar bailarinos, mas incluir socialmente e difundir a dança como cultura, formando cidadãos. Como edifício sabe-se que a arquitetura tem o poder de mudar um contexto, seja ele uma paisagem urbana ou de através da construção de um espaço de qualidade mudar diretamente a instituição que ocupa este espaço. Assim, proposta da construção de uma nova sede para a Escola de Dança do Teatro Guaíra - EDTG surge tanto da necessidade de projeção da dança acadêmica no estado e na cidade, assim como da necessidade real e imediata de uma sede que atenda ao programa da escola com qualidade, ou seja, com espaços adequados ao ensino e prática da dança. Deste modo, a edificação tem sua função social tanto como sede para esta escola quanto como gerador e catalisador de um novo cenário para a dança paranaense.

Os conceitos relacionados à dança e à arquitetura para a dança são estudados ao longo deste trabalho, que tem como objetivo principal o embasamento teórico para o projeto, posterior, da Escola de Dança do Teatro Guaíra.

1.3. Objetivos da pesquisa

1.2.1 Objetivo Geral

A realização da fase de pesquisa para o Trabalho Final de Graduação e visa o embasamento teórico, envolvendo conceitos de dança e arquitetura, que se faz necessário a futuras práticas projetuais na área. Assim como o estabelecimento de diretrizes gerais para a elaboração e desenvolvimento do projeto da Escola de Dança do Teatro Guaíra.

1.2.2 Objetivos Específicos

- Conceituar a dança, seu histórico interligado ao histórico dos espaços de ensino da dança;
- Relacionar dança e arquitetura e conceituar os espaços destinados à dança;
- Estudar obras correlatas que dêem fundamentação à proposta;
- Pesquisar o histórico, o funcionamento e a estrutura atual da escola;
- Propor o terreno, assim como diretrizes básicas para auxiliar a elaboração do projeto;
- Compreender o local de inserção do projeto, estudar a cidade, o panorama da dança na cidade e os espaços de dança existentes;

1.4. Metodologia de pesquisa

Nesta pesquisa, de cunho teórico, desenvolveu-se o estudo da dança, e da arquitetura dos espaços destinados à dança, assim como o levantamento de informações pertinentes ao projeto de uma nova sede para Escola de Dança do Teatro Guaíra.

Para isso, foram selecionadas referências bibliográficas e webgráficas, publicações periódicas e, realizadas visitas com levantamento fotográfico e entrevistas com profissionais nas áreas de dança e arquitetura.

Realizou-se, também, a análise de três casos correlatos, baseada em referências bibliográficas e webgráficas, além de visitas, em um dos casos. As análises de correlatos, conta também com textos e análises elaboradas pela autora. Estas análises baseiam-se nos conhecimentos previamente adquiridos pela mesma.

Do mesmo modo, a leitura da realidade baseou-se nas informações levantadas em referências bibliográficas e webgráficas, e entrevistas. Mas também teve fundamentações em conhecimentos adquiridos pela autora durante o curso de Arquitetura e Urbanismo.

Por fim, definiram-se diretrizes projetuais, as quais formam a conclusão deste trabalho. As diretrizes do projeto basearam-se nas informações coletadas durante a pesquisa, representando a leitura e aplicação das mesmas num projeto de arquitetura.

1.5. Estrutura do Trabalho

A estrutura de organização desta pesquisa dá-se em oito capítulos, divididos em subcapítulos, que por sua vez dividem-se em intercapítulos, para melhor organização e compreensão do tema pesquisado. O presente capítulo tem por função introduzir os assuntos, delimitar o tema de estudo, apresentar os objetivos e explicar a metodologia empregada, assim como descrever a estrutura do trabalho.

O segundo capítulo consiste na conceituação temática, a qual abrange o conceito de dança, seu histórico relacionado ao espaço no qual ocorre, assim como sua relação com a arquitetura. Também são discutidas questões pertinentes à arquitetura de escolas de dança.

No terceiro capítulo, faz-se uma análise de três obras correlatas por meio de textos e imagens. Em segundo momento, uma reflexão sobre as análises, de modo a organizar as informações apreendidas pela autora, durante estas.

O quarto capítulo aborda a leitura da realidade. De início contextualiza-se a dança na cidade de Curitiba para, então, estudar a Escola de Dança do Teatro Guaíra. Este estudo descreve seu histórico, funcionamento e estrutura da sede atual. E, por fim, é apontado o terreno escolhido e são apresentadas análises sobre seu contexto urbano.

Na sequência, o quinto capítulo estipula o programa de necessidades e o pré-dimensionamento das áreas, com setorização e organograma e, descreve as condições físicas e legais do lote. Exploram-se questões técnicas e estipulam-se as diretrizes de partido arquitetônico.

Por fim, nos três últimos capítulos citam-se as referências e materiais de apoio consultados para a organização deste trabalho, além das fontes das ilustrações.

2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A DANÇA

Para estudar uma escola de dança, primeiramente é necessário conceituar a dança, como iniciou-se e se desenvolveu através dos tempos. Também se faz importante estabelecer a relação entre a dança, o espaço e a arquitetura e, por fim, estudar questões pertinentes ao espaço de uma escola de dança.

2.1. Conceito de dança

“A vida, o mundo e o homem manifestam-se por meio do movimento. Dançar é mover-se com ritmo, melodia e harmonia”. (VIANNA, 2005, p.19).

Dançar faz parte da natureza humana e, ainda de acordo com VIANNA (2005), é com a dança que o homem manifesta os movimentos de seu mundo interior, o que os torna mais conscientes para si mesmo e para o espectador, sendo a dança a forma que ele reage ao mundo exterior e tenta apreender os fenômenos do universo.

Porém, MENDES (2001) reforça que apesar da dança ser basicamente movimento, os movimentos que constituem a dança não seriam quaisquer movimentos e gestos. VIANNA (2005) afirma que a dança não é algo aleatório, que se cria de qualquer forma, a partir do nada. A dança tem conceitos rígidos, que mesmo os dançarinos modernos seguiam, os quais derivam da coerência com a natureza e o corpo humano.

De acordo com MENDES (2001), existe algo a mais nesta atividade que define sua essência, o que diferencia a dança de movimentos corriqueiros e aleatórios:

Mesmo o homem primitivo devia ter consciência de que seus movimentos e gestos só obteriam um efeito mágico ou encantatório quando executados dentro de certas regras e medidas, não necessariamente regulares ou aparentes, mas que tornavam o um conjunto homogêneo e fluente no tempo.(MENDES, 2001 p.5).

A duração destes movimentos no tempo e seus intervalos acontecem de acordo com um ritmo, que é, de acordo com MENDES (2001), fator indispensável para a dança. Este ritmo, interno ou externo ao bailarino, pode ser marcado de maneiras diversas, ao som de música ou não. O conceito de

ritmo é associado ao conceito de dança, mesmo que seja apenas o ritmo interno marcado pelo dançarino.

O corpo realiza movimentos que se desenvolvem tanto no tempo como no espaço. Estes quatro elementos, o corpo, o movimento, o tempo e o espaço, são fundamentais para a existência da dança e a partir da interação destes a dança toma a forma de linguagem, de comunicação e se define como arte. (TADRA; VOIL; ORTOLAN; MAÇANEIRO, 2009).

A doutora em Antropologia pela Universidade de Columbia, EUA, Judith Lynne Hanna apud LANGENDONK; RENGEL (2006) define como elementos básicos da linguagem da dança:

- Espaço: tem direção, nível, amplitude, foco, ordem e forma.
 - Ritmo: tem tempo, duração, ênfase e compasso.
 - Dinâmica: é força, energia, tensão, relaxamento e fluxo.
 - Forma: é a relação sempre mutável de quem está em movimento com outra pessoa ou objeto, ou com o espaço.
 - Locomoção: é a forma de mover-se de um lugar para outro, andando, correndo, pulando, saltando, saltitando, escorregando ou galopando.
 - Gesto: é o movimento que não tem peso, como rotação, flexão, extensão e vibração.
 - Frase corporal: é um grupo de movimentos em seqüência que produz uma afirmação específica.
 - Motivo: é uma parte do movimento que pode ser apresentada de formas diferentes (rápido, lento, com mais ou menos força).
- Todos esses elementos podem ser arranjados de forma a constituírem diferentes estilos e formas de dança, fornecendo-lhe sentido. (LANGENDONK; RENGEL, 2006.p.5-6).

Segundo GARCIA (2001) o conceito de dança como uma arte expressiva de emoções e sentimentos não é aceito por todos.

Há os que a definem com *motion*, *not motion*, isto é, como movimento, obedecendo as leis internas que definem a sua essência, mas que pretende expressar nada mais que o próprio movimento assim definido. Quando, então, haveria a predominância do forte componente lúdico que a dança inegavelmente contém: a dança pelo prazer de dançar, de exhibir-se, de mostrar a capacidade de organizar os movimentos, sem que exista alguma coisa, uma emoção, um sentimento, procurando expressar-se através de movimentação do dançarino. (GARCIA, 2001 p.10).

Por fim, GARCIA (2001) afirma a definição da dança não é o mais importante, esta tem o seu valor pelo que é, pelo prazer que causa tanto em quem dança como em seu espectador, desde que seja realizada dentro de seu espírito.

2.1.1 A dança como arte

Para MENDES (2001), esteticamente pode-se considerar a dança como a mais antiga das artes e a arte com maior capacidade de expressar tanto os sentimentos mais fortes quanto as simples emoções sem qualquer auxílio de palavras, pois estas se revelam insuficientes nestes momentos.

Pode-se fazer uma diferenciação clara entre a dança, a música e o teatro das outras artes como a pintura, escultura e arquitetura. Essa diferença se dá na sua natureza, em relação ao tempo. De acordo com OSSONA (1986) as artes plásticas são intemporais, enquanto a dança é temporal, ou seja, nas artes plásticas “...a obra permanece e a evolução da arte vai criando fatos distintos que não destroem o anterior.”. Já na dança, segundo ela “... a obra tem vida temporal que nasce, se desenvolve e morre no momento de sua execução, e cada vez a evolução cria uma nova que substitui a anterior.” (OSSONA, 1986, p.21).

Mas o teatro, dança e música só vivem quando são representados, e todo feito artístico desta natureza se autodestrói em cada representação, bastando consumir-se. Hoje, o filme e a gravação criam a possibilidade de reproduzir um feito artístico temporal, ainda que por um período relativamente curto, se compararmos com a permanência secular da arquitetura românica, ou os testemunhos plásticos ainda visíveis do artista primitivo. (OSSONA, 1988, p.21).

Ainda, conforme OSSONA (1988) apesar de estarem associadas, a música é uma arte auditiva, enquanto a dança é uma arte visual. Cada som, ou nota musical pode ser comparado uma postura. Estas se sucedem no tempo e espaço, através de movimentos. A dança é uma arte para a qual apenas o corpo humano é necessário, de acordo com HANNA (2001) o corpo humano inteiro é instrumento da dança.

2.2. Histórico da dança

“A dança, que muitos historiadores apontaram como a mais antiga das artes, é paradoxalmente – em sua forma culta – a mais recente aparição entre nós.” (OSSONA, 1988 p.11).

Dentro da história da dança a autora Rosana Langendonck (2009) divide a evolução da dança em cinco períodos, os quais serão base para este breve histórico que objetiva a compreensão do histórico de forma clara e concisa. (Fig. 2.1).

HISTÓRIA DA DANÇA - LINHA DO TEMPO



FIGURA 2.1 - Linha do tempo: História da Dança. (FONTE: adaptado de LANGENDONCK, 2009).

2.2.1 As origens da dança: a dança primitiva

Para FARO (1986 p. 13):

Como todas as artes, a dança é fruto da necessidade de expressão do homem. Essa necessidade liga-se ao que há de básico na natureza humana. Assim, se a arquitetura veio da necessidade de *morar*, a dança, provavelmente, veio da necessidade de aplacar os deuses ou de exprimir a alegria por algo de bom concedido pelo destino.

É difícil determinar ao certo quando a dança teve início. Para alguns historiadores as figuras das cavernas feitas pelos homens pré-históricos indicavam pessoas dançando. Elas “representam cenas de pessoas em roda, dançando em volta de animais e vestidas com suas peles; são figuras correndo e saltando, imitando as posturas e movimentos desses animais.” (LANGENDONCK, 2009).

Não há registros da existência de um culto a alguma divindade ou de que acreditassem na vida pós-morte, apresentavam um pensamento mágico. Ou seja, acreditavam que as danças e as pinturas os levariam a alcançar certos objetivos, como o abate de um animal. Estas indicações datam do período do Paleolítico Superior, no qual os homens viviam em pequenas tribos isoladas, vivendo de caça e coleta. (MENDES, 2001). (Fig. 2.2).

No período Neolítico o homem e a dança primitiva sofrem evoluções. Segundo LANGENDONCK (2009, p.3):

Nesse período, o homem deixa de ser nômade e fixa residência em um lugar determinado. Ele começa a plantar para comer e a criar animais para seu próprio consumo, surgindo, assim, a agricultura e a pecuária. Os rituais e oferendas em forma de dança têm o sentido de festejar a terra e o preparo para o plantio, de celebrar a colheita e a fertilidade dos rebanhos. A identificação, pela dança, com os movimentos e as forças naturais representa uma forma de o homem se sintonizar com o ritmo da natureza, auxiliando-o na programação de suas ações.

O pensamento mágico foi abandonado, os humanos passaram a adorar os espíritos e cultuar e enterrar os mortos. A dança tornou-se o centro dos cultos e cerimônias, na sua maioria realizada somente por homens, principalmente pelos sacerdotes. Existem registros que indicam a possibilidade de uso de algum som, como flautas primitivas encontradas em escavações. (MENDES, 2001).

Ainda segundo MENDES, (2001) uma das primeiras organizações espaciais da dança ocorre neste período, os dançarinos distribuíam-se em círculos, em geral, ao ar livre e muitas vezes em volta de algo, como a jazida de um morto, ou da vítima a ser sacrificada ao deus.

Para OSSONA (1986) o primeiro instrumento de percussão utilizado pelo homem foi a terra golpeada por ele durante a dança e o primeiro instrumento de sopro foi sua voz, que acompanhava a dança com gritos. A atividade música-dança era uma unidade e uma entrega total e absoluta de cada fibra do ser. Esta particularidade perdura até hoje, mas existe uma clara diferença entre as formas dançadas hoje e as dos primitivos, nas danças primitivas a entrega dava-se numa atividade motora poderosa e febril, não atenuada pela elaboração intelectual ou o processo analítico que se desenvolveu ao longo da história e evolução da dança. (OSSONA, 1986).



FIGURA 2.2: Pintura Rupestre, Argélia. (FONTE: TADRA; VOIL; ORTOLAN; MAÇANEIRO, 2009).

2.2.2. Danças milenares

Homenagens aos deuses, celebrações à natureza e ritos fúnebres eram manifestados por meio da dança no Egito antigo. Por essa natureza as danças que datam deste período são classificadas como *danças sagradas* ou *divinas*. Pinturas em paredes e vasos registram uma dança elaborada com movimentos fortes, angulosos e o uso raro de saltos. (TADRA; VOIL; ORTOLAN; MAÇANEIRO, 2009).

De acordo com LANGENDONCK (2009) também existiam danças profanas, que aconteciam em banquetes e em entregas de recompensas ou cerimônias de elevação de cargos de funcionários. O templo era o espaço destinado à prática da dança no Egito, onde os dançarinos entravam adornados e acompanhavam a dança com gritos. (Fig. 2.3, 2.4).



FIGURA 2.3: Cena de banquete. Dançarinas da Tumba de Nebamum, Tebas, Egito. (FONTE: TADRA; VOIL; ORTOLAN; MAÇANEIRO, 2009).

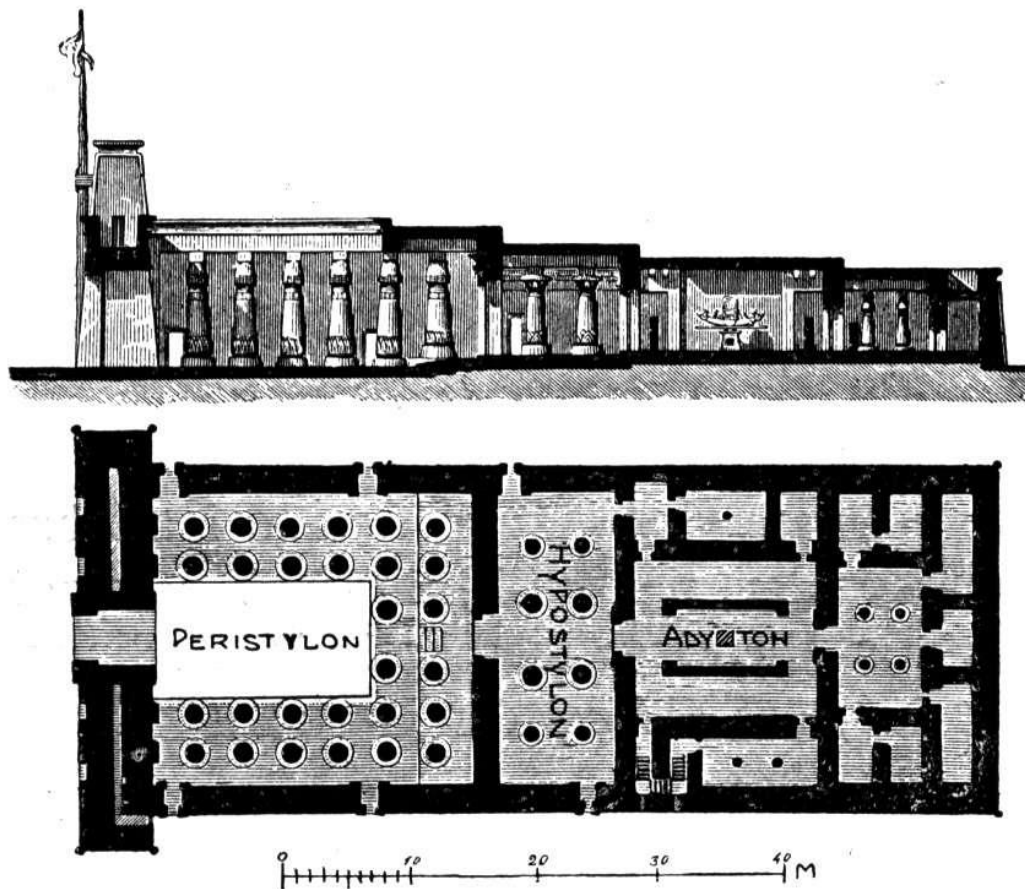


FIGURA 2.4: Típico templo egípcio. (FONTE: XTEC.COM, 2010).

Assim como a dança egípcia, a dança na Índia tem origem na adoração divina. As danças e músicas hindus procuravam uma união com a natureza. Não se vê fronteiras entre o material e o espiritual, pois para os hindus, corpo e alma não se separam. São danças que passam de geração a geração, chamam-se *ragas* e cada *raga* tem suas cores, poemas e se referem a lendas, estações do ano ou horas do dia. As escolas de dança, na Índia surgiram dentro dos santuários e até hoje funcionam dentro destes. LANGENDONCK (2009, p.11): (Fig. 2.5).

Os vários estilos de dança, sempre relacionados a deuses, tinham o mesmo princípio, o de que “o corpo inteiro deve dançar”. Por isso, as danças indianas apresentam movimentos muito elaborados de pescoço, olhos, boca, mãos, ombros e pés.

Cada gesto tem um significado místico, afetivo e espiritual. Todos os gestos das mãos, chamados mudras, têm um nome específico e expressam significados diferentes. Trata-se de uma dança que se exprime por símbolos

predeterminados, construídos pelo corpo.
(LANGENDONCK, 2009, p.11).

Segundo FARO (1986) a dança teatral, teve sua origem na Índia e na China, onde as cortes contavam com *dançarinos escravos*, os quais dançavam para o deleite dos soberanos e da nobreza. São as primeiras danças que contam uma história, e versam sempre sobre deuses ou heróis. A dança teatral oriental tem como espaço os salões dos palácios.

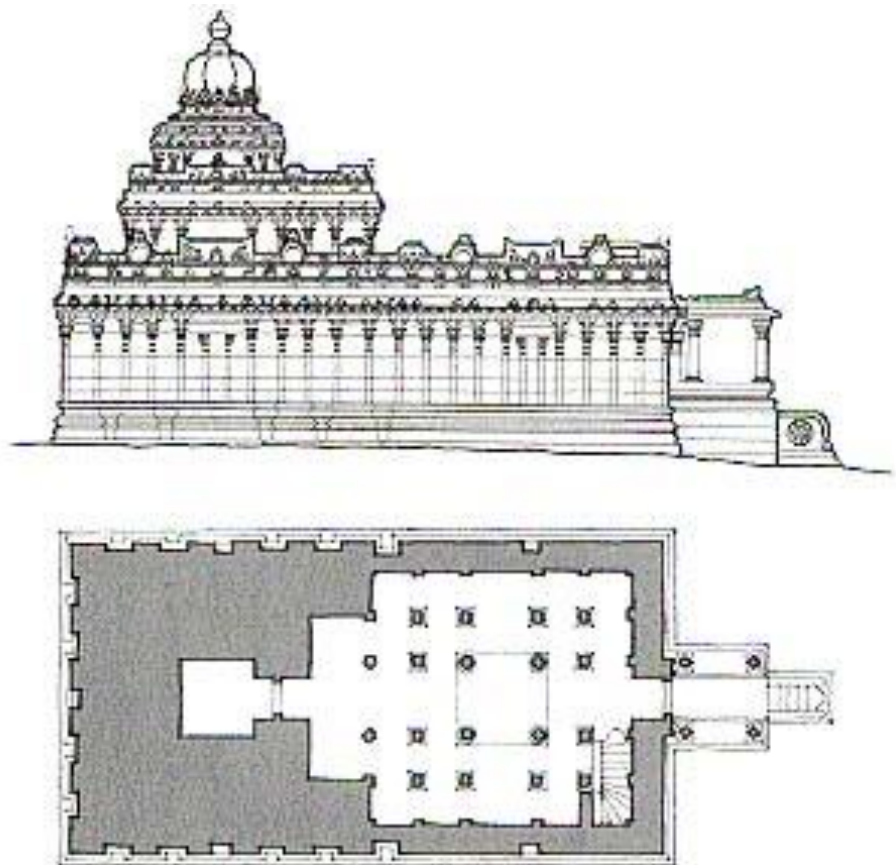


FIGURA 2.5: Típico templo hindu, Índia. (FONTE: CAMIT.JP, 2010).

Nas danças chinesas havia a expressão da harmonia entre os opostos: *yin* (feminino) e *yang* (masculino), para eles a terra e o movimentos eram classificados como *yin* e o céu e a música como *yang*. As danças nas cortes imperiais eram austeras, meticulosas e em ritmo lento. O uso de máscaras era comum, pois aliavam a abstração, a introversão e a dramaticidade. Já as danças populares chinesas giravam em torno das crenças, misturando magia, dança e acrobacia, o que mais tarde originaria a Ópera de Pequim. (TADRA; VOIL; ORTOLAN; MAÇANEIRO, 2009).

Na Grécia antiga a dança estava vida cotidiana dos cidadãos, para o filósofo Platão (428-347 a.C.) dançar fazia parte da educação e servia para santificar e curar os corpos, além de dar mais agilidade, beleza e sabedoria. (TADRA; VOIL; ORTOLAN; MAÇANEIRO, 2009).

A dança livre tornou-se uma sucessão de movimentos compostos “chorien”, o que originou a coreografia. Vê-se então, o início da dança como arte cênica no ocidente, e o teatro grego, como se conhece, teve origem através da configuração espacial da dança. (Fig. 2.6, 2.7).

Acredita-se que o início da orquestra grega nasceu com os agricultores, que traziam a uva para uma praça, no centro de Atenas, e as maceravam com os pés, em movimento coordenado. Os pisadores deslocavam-se em forma de roda e cantavam para dar ritmo, enquanto pisavam a uva para fazer o vinho. Essa cerimônia durava dias; quando esses pisadores estavam cansados, eram substituídos por outros, que ficavam sentados em volta da praça, nos bancos de pedra. Em torno deles, a população de cidadãos formava fileiras, sentada em degraus. Acredita-se que essa disposição deu origem ao famoso teatro grego no século V a.C. (LANGENDONK, 2010, p.6).



FIGURA 2.6: Ruínas teatro grego Odeon. (FONTE: BRITANNICA.COM, 2010).

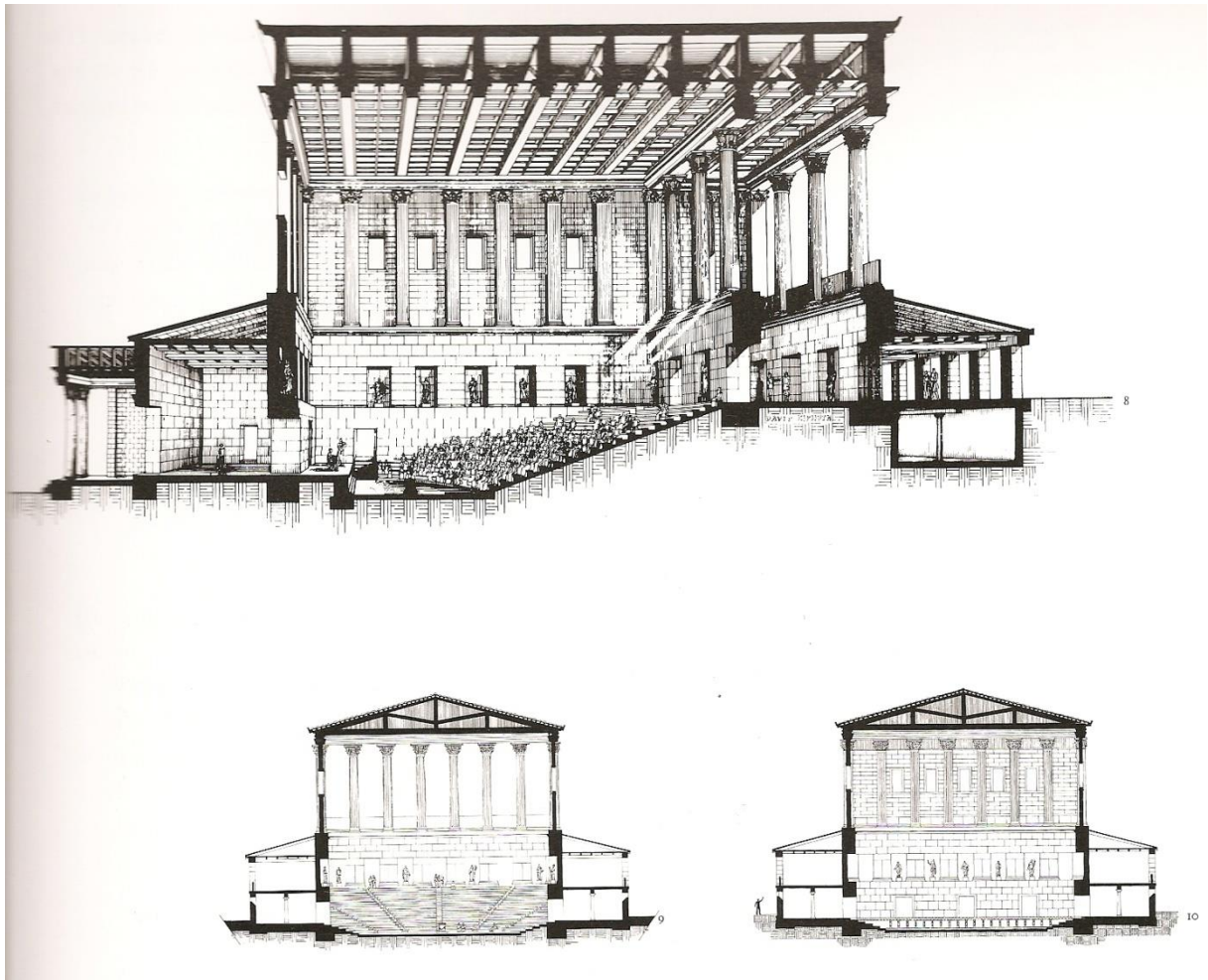


FIGURA 2.7: Teatro Grego típico. (FONTE: THE YALE ARCHITECTURE JOURNAL,1990).

O gênero teatral comédia, mais ligado à dança, originou-se dos cortejos populares e bailes de máscaras, apreciados pelo povo grego. Nessas as danças eram comédias eram leves e ligeiras, com muitos saltos, piruetas e movimentos de rotação nos quadris. A organização espacial da dança dramática grega baseava-se em filas, não mais em círculos. (LANGENDONK, 2009).

Segundo LANGENDONK (2009), durante o princípio era do domínio cristão da Igreja Católica, as danças herdadas da civilização helênica foram proibidas e vinculadas ao pecado. Os teatros foram fechados para as danças populares e usados para manifestações e festas religiosas. Porém, a igreja não acabou totalmente com as danças populares dos camponeses, que aconteciam nas festas de colheita e de semeadura.

A dança cênica de motivos religiosos introduzia os movimentos populares em personagens como anjos e santos, estas manifestações foram posteriormente incorporadas às festas cristãs e introduziu a dança ao espaço da igreja. (FARO, 1986).

Para MENDES (2001) a dança e as artes eram ligadas neste período. Grupos de artistas, que contavam com atores, dançarinos, acrobatas e músicos vagavam entre vilarejos. O espaço das apresentações eram as ruas, em feiras, nas praças públicas e nos pequenos burgos emergentes. Apreciados pelos populares, eram condenados pela Igreja. Frequentemente, apresentavam-se para nobres nos grandes salões dos castelos medievais em festas e banquetes.

A partir da interação da nobreza estes artistas a dança sofreu uma mudança significativa, passou a ser incorporada aos hábitos nobres. MENDES (2001) afirma que estes artistas:

Conheciam muitas danças, algumas trazidas do Oriente, para onde também iam acompanhando as Cruzadas, e aos poucos elas começavam a ser imitadas pelos nobres, como forma de divertimento, e, depuradas pelos mestres-de-baile, acrescidas de características até pessoais e adaptadas, transformaram-se, finalmente, em danças da corte, mantendo, às vezes, os nomes originais. (MENDES, 2001, p. 19).

Entre estas danças estão a *basse-dance*, uma dança lenta, devido aos trajes pesados usados pelas nobres, diferentes das roupas usadas pelas camponesas, que permitiam saltos e rodopios e a dança da *haute-dance*, mais ágil e rápida. Ao longo da Baixa-Idade Média dança permaneceu como atividade não-profissionalizada, recreativa para a nobreza, a corte e as camadas populares. (LANGENDONK, 2009).

ALQUINO (2009, p.25) afirma que “espaço cênico a partir do fim da Idade Média, se constitui nos salões palacianos. As formas populares de dança que se deslocaram para estes salões foram reordenadas, mas tiveram sua origem nos espaços abertos das feiras e datas festivas.”

No século XV, o Renascimento transformou a dança. Em virtude da consciência que se criou da necessidade de uma ordem mais racional, a dança tornou-se mais disciplinada, com passos anotados e codificados. Criou-se um repertório de movimentos utilizáveis. A dança definiu-se com o espírito do

Renascimento, que procurava o conhecimento racional das coisas e dos homens. (MENDES, 2001).

“A dança se desenvolve, particularmente em Florença, na Itália, no palácio da família Médici, onde, nas festas, eram apresentados espetáculos chamados de *trionfi* – triunfos, que simbolizavam riqueza e poder.” (LANGENDONK 2009, p.6).

De acordo com MENDES (2001), criou-se então um novo produto, o *balletto*, espetáculo misto de música, canto no qual a dança aparecia como *entremet*, o elemento dançante da composição. Em 1559, apresentou-se o primeiro triunfo considerado balé, em uma festa de casamento. Os espaços da dança ainda são os salões e, agora novamente, os teatros. (Fig. 2.8, 2.9).

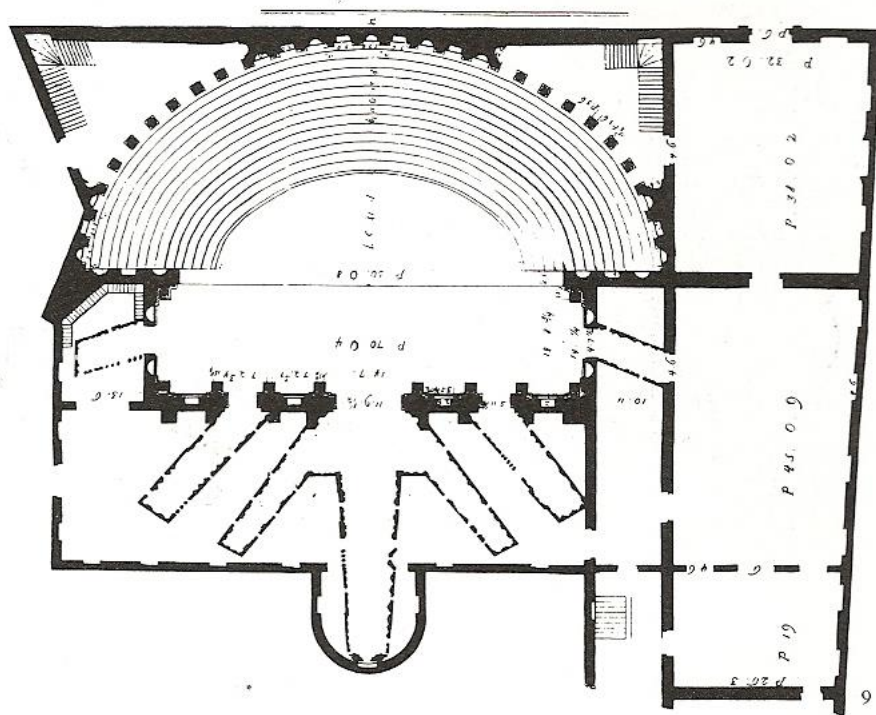


FIGURA 2.8: Planta do Teatro Olímpico, de Andrea Palladio, 1580. Vicenza, Itália. (FONTE: THE YALE ARCHITECTURAL JOURNAL, 1990).

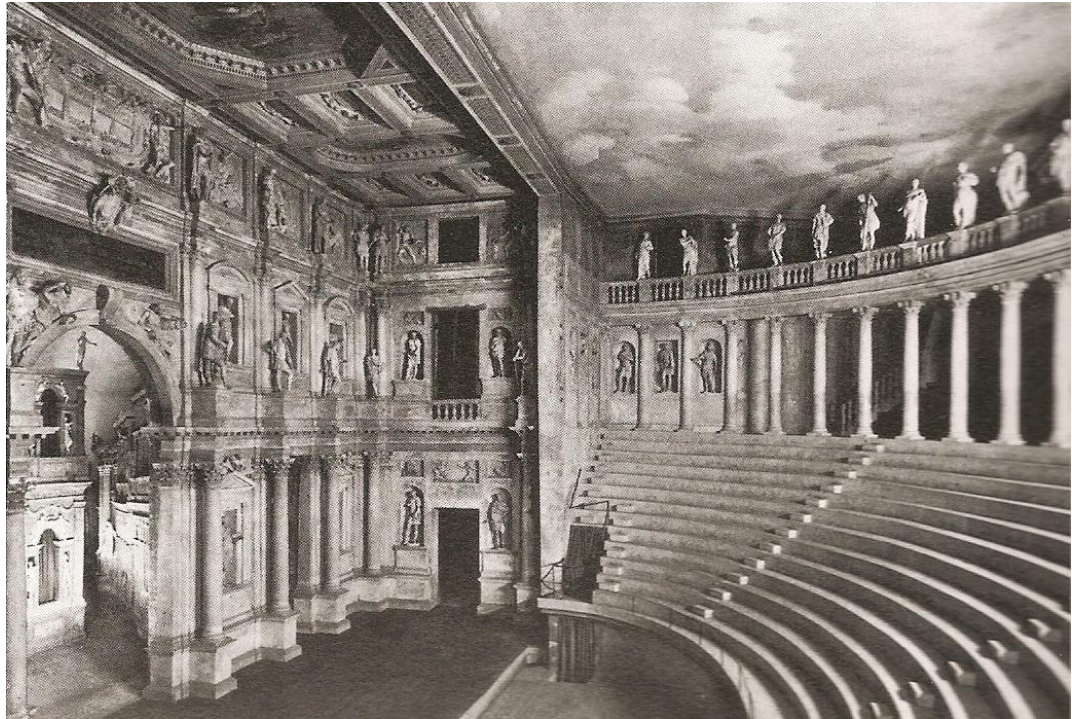


FIGURA 2.9: Teatro Olímpico, de Andrea Palladio de 1580. Vicenza, Itália.
(FONTE: THE YALE ARCHITECTURAL JOURNAL, 1990).

Ao casar-se com Henrique II, futuro rei da França, Catarina de Médici leva a idéia de espetáculo à corte francesa. “Em 1581 o primeiro “balé da corte” é encenado com o título de *“Ballet Comique de La Reine”*- Balé Cômico da Rainha. Durava aproximadamente 6 horas, e contava com figurinos e cenários luxuosos. (LANGENDONK, 2009).

Cem anos depois, durante o reinado de Luís XIV, a dança cresceu ainda mais na corte francesa, tornou-se cada vez mais elaborada e o próprio rei era um exímio bailarino. Seu papel mais notável foi como aos 15 anos de idade, quando representou o Sol, no balé “La Nuit”- A Noite, em 1653. (FARO, 1989).

Porém, segundo MENDES (2001) a maior contribuição de Luís XVI foi a fundação da primeira instituição voltada à dança, Academia Real da Música e Dança, que tinha como objetivo preparar bailarinos e músicos, profissionalizando a dança. Essa Academia tem funcionado ininterruptamente até hoje, uma vez que se transformou naquilo que hoje são a Escola e o Balé da Ópera de Paris.

Nas últimas três décadas do século XVII o espaço do balé passou dos salões para os palcos do teatro. O balé passou a ser representado em teatros italianos, que se elevam sobre a plateia, essa mudança de enfoque dos

espectadores acarretou em mudanças fundamentais à evolução da dança clássica. (TADRA; VOIL;ORTOLAN; MAÇANEIRO, 2009). (Fig. 2.10,2.11,2.12).

Os dançarinos ficavam agora de frente para o público, não mais no meio dele, como quando dançavam nos grandes salões dos palácios, ladeados de *loggias* e onde eram vistos de todos os lados. E precisavam manter esta posição mesmo quando se movimentavam de um lado para outro. O recurso era manter a coxa e os joelhos virados para fora num movimento que acabou dando origem a outros, que foram codificados por Beauchamp e serviram de base à dança nos séculos seguintes: as cinco posições e a postura dos braços. [...] A elevação dos palcos contribuiria também para eliminar as figuras geométricas desenhadas no chão pelos dançarinos, pouco visíveis aos espectadores, e estimularia a extensão vertical dos seus movimentos. (MENDES, 2001, p.29).

Sobre o espaço cênico do teatro italiano, ALQUINO (2009, p. 25)

afirma:

O espaço cênico do palco italiano, é o espaço absoluto onde ações são engendradas, em uma representação do mundo natural sob imposição da perspectiva tridimensional. Esta representação estava submetida à origem da visão renascentista de modelo gráfico linear. As ações se desenvolvem sobre um plano frontal contra um fundo, como um telão mais ou menos realista, a composição geral a partir da percepção do espectador corresponde às composições dos pintores renascentistas. (ALQUINO, 2009, p. 25).

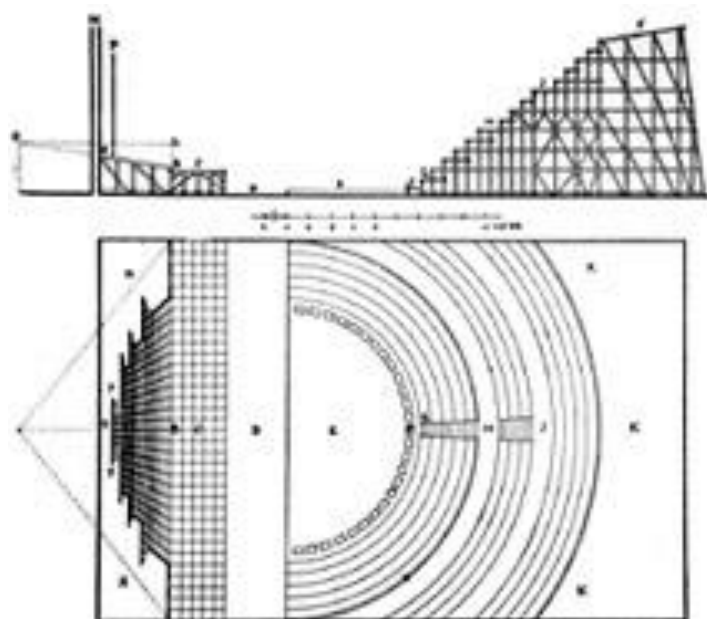


FIGURA 2.10: Esquema teatro italiano. (FONTE: PALLADIAMCENTER.COM, 2010).

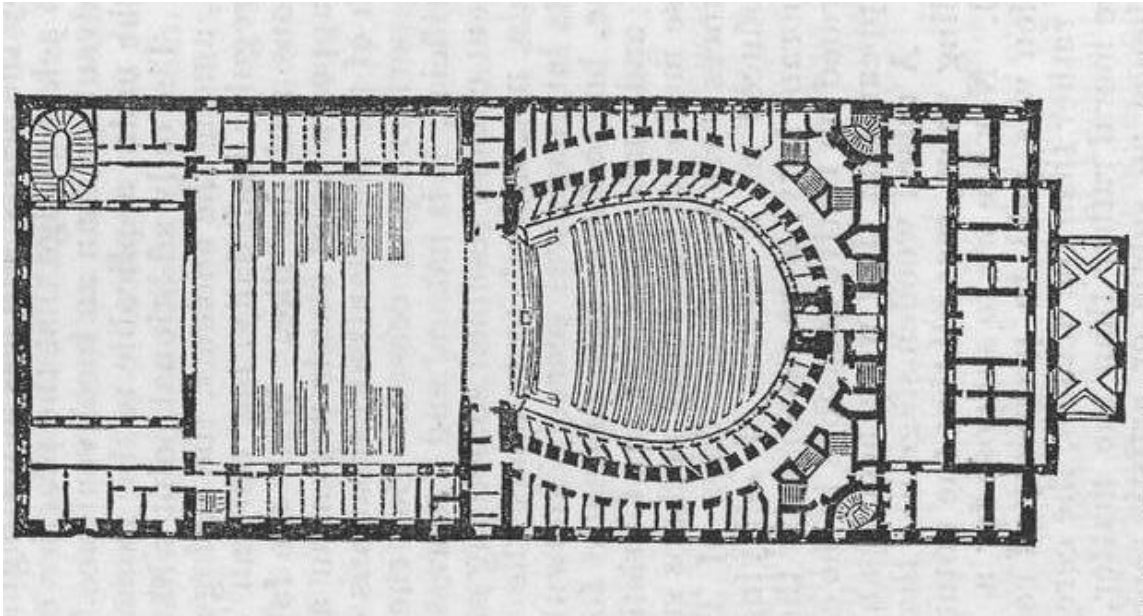


FIGURA 2.11: Planta do Teatro Alla Scala, Milão.
(FONTE: VICKIPEDIA.MULTIDRIGRESSION.COM, 2010).



FIGURA 2.12: Ilustração balé no Alla Scala, Milão.
(FONTE: VICKIPEDIA.MULTIDRIGRESSION.COM, 2010).

Outros elementos foram incorporados à dança clássica, entre eles os “vãos” dos bailarinos. Ajudados por roldanas e cabos, os dançarinos eram elevados do palco. Para permitir o virtuosismo de movimentos verticais os vestidos,

longos e pesados, foram encurtados à altura dos joelhos. (TADRA; VOIL;ORTOLAN; MAÇANEIRO, 2009).

MENDES (2001) afirma que, durante a Revolução Francesa, o balé, apesar de financiado pela corte francesa, não perdeu seu status de arte elite. Passou a representar a nova elite do Império Napoleônico.

Ao mesmo tempo, na Itália, a dança espontânea com roupas leves e rostos expressivos se desenvolveu. Idealizou-se uma nova forma de dança, precursora o balé de ação, que se constitui numa obra coreográfica baseada em uma história dramática. (TADRA; VOIL;ORTOLAN; MAÇANEIRO, 2009).

Na década de 1830 o balé romântico desenvolve-se na França e logo toma toda a Europa. O balé romântico criou um mundo de ilusões, esboçou os ideais das concepções românticas. Nas histórias as heroínas eram tristes, que enlouquecem e sofrem por amor. “O balé modificou-se, em busca desse novo mundo de sonhos. Os passos não serviam mais unicamente para a evolução da ação, mas estavam carregados de um conteúdo emocional profundo.” (LANGENDONK, 2009, p.9). (Fig. 2.13, 2.14).

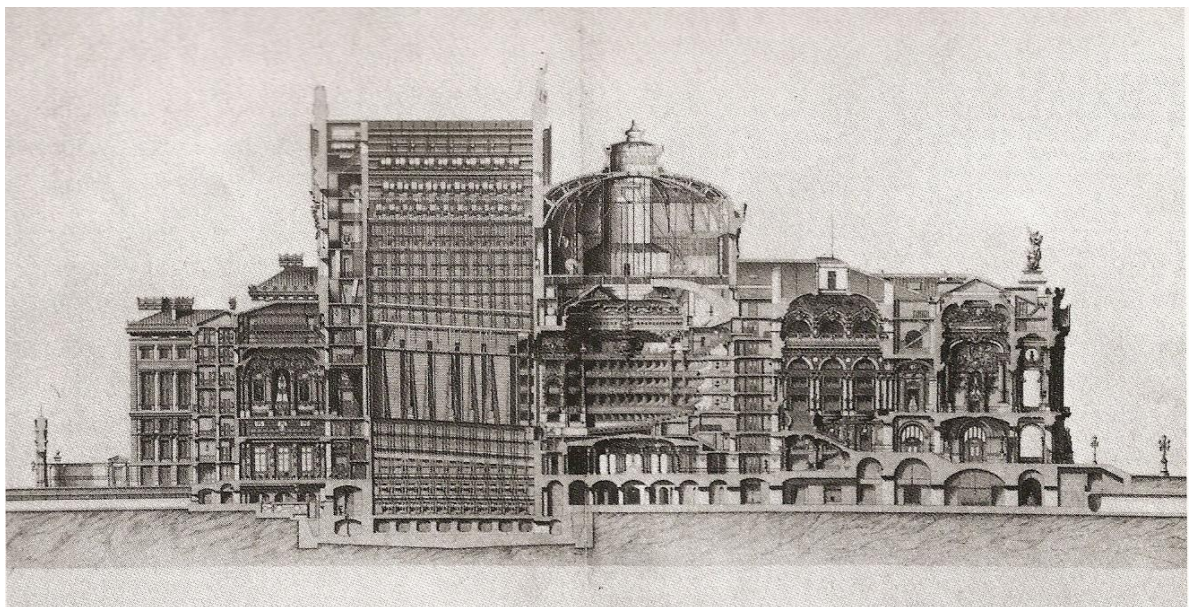


FIGURA 2.13: Corte perspectivado da Ópera de Paris, Garnier. (FONTE: THE YALE ARCHITECTURAL JOURNAL, 1990).

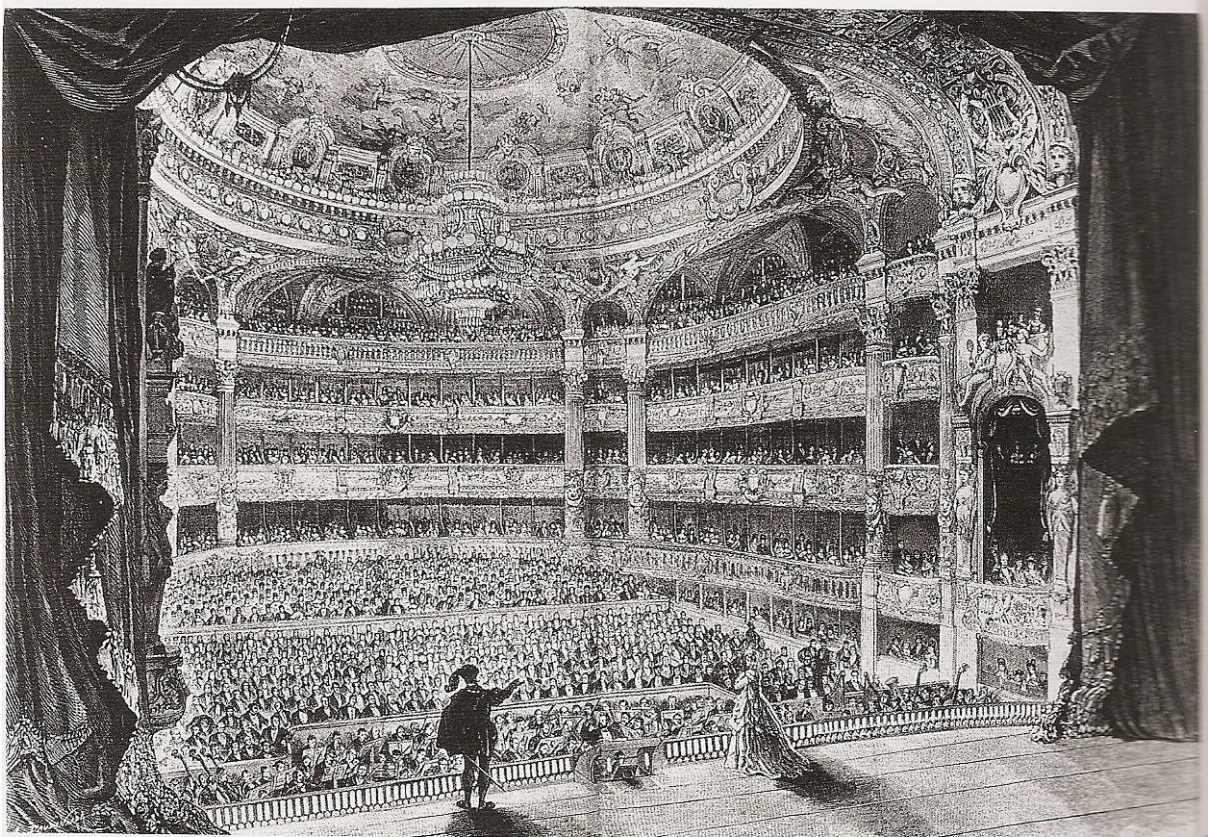


FIGURA 2.14: Perspectiva da Ópera de Paris. (FONTE: THE YALE ARCHITECTURAL JOURNAL, 1990).

O homem, considerado a figura principal da dança até o século XVIII, tornou-se coadjuvante, limitando-se a elevar a mulher. A bailarina sublime, delicada e frágil causou uma grande modificação na técnica, a introdução das sapatilhas de ponta. As roupas, mais leves, permitiram a ilusão do etéreo da figura feminina e facilitou a fluidez de movimentos. Foram introduzidos o corpete, as saias brancas de tule “tutus” e meias de malha. (LANGENDONCK, 2009, p.9-10).

Segundo TADRA; VOIL;ORTOLAN; MAÇANEIRO (2009) pós-Romantismo aperfeiçoou a técnica da dança cada vez mais, tornou-a mais codificada. Porém, pouco a pouco a dança, o público se cansou do sentimentalismo, e o balé perdeu popularidade. Assim o eixo da dança transferiu-se para a Rússia.

De acordo com MENDES, (2001) já havia menção de dançarinos russos na corte de Luis XIV, mas foi somente em 1738 que a dança russa recebeu seu primeiro impulso. O czar russo Pedro, o Grande fundou a Escola Imperial Russa, no Teatro Imperial Mariinski, atualmente Kirov. Ao longo dos séculos o balé russo se desenvolveu juntamente do povo, os nobres russos treinavam seus servos para a

dança. Portanto, diferente do ocidente a dança russa se tornou parte do povo, algo feito por ele e não um entretenimento sem sua participação.

Durante o século XIX, o império russo estava em ascensão econômica e o interesse pela arte do Ocidente fortaleceu-se. No ano de 1847 a Escola Imperial de Dança do Teatro Mariinski, em São Petersburgo recebeu o coreógrafo francês Marius Petipa e mais para o fim do século o italiano Enrico Cecchetti. Assim, as escolas italiana e francesa se fundiram e se adaptaram ao temperamento eslavo, o que criou o que pode-se chamar de escola russa. (MENDES, 2001).

Marius Petipa foi o autor das três coreografias mais famosas da história do balé: A Bela Adormecida no Bosque (1890), O Quebra-Nozes (1892) e o Lago dos Cisnes (1895), todos com composições de Tchaikovsky especialmente criadas para estas obras. Outro nome importante da escola russa foi o diretor e mecenas da escola, Sergei Diaghilev (1872-1929), que conferiu maior energia à técnica sem rejeitar a escola clássica. (TADRA; VOIL; ORTOLAN; MAÇANEIRO, 2009). (Fig. 2.15).



FIGURA 2.15: Elenco do balé A Bela Adormecida, 1980. (FONTE: TADRA; VOIL; ORTOLAN; MAÇANEIRO, 2009).

Segundo MENDES (2001) no final do século XIX início do XX nasceu uma nova sociedade, com outros anseios e necessidades. Configurou-se a idéia de modernidade, que está diretamente ligada à noção de movimento. O automóvel, o cinema, a aviação e a energia elétrica. A dança participa dessa dinâmica e vai buscar novas formas em duas correntes divergentes: o apego aos códigos clássicos, adaptados ao gosto da época, no balé neoclássico, e a contestação das antigas propostas pela dança moderna e contemporânea.

Para LANGENDONK (2009), alguns teóricos e pesquisadores contribuíram para a transição e a criação da dança moderna.

[...] pesquisadores da arte do corpo elaboraram teorias que deram base à dança moderna. Essas teorias não constituem, propriamente, a forma coreográfica, mas um trabalho de corpo e um estudo do movimento humano.

François Delsarte (1811-1871), cantor francês, abandonou sua profissão quando sua voz começou a falhar. Seu interesse se voltou para os estudos da relação entre o gesto e a voz. A partir da observação das pessoas nas ruas, nos parques, nos hospitais, construiu uma teoria codificada das relações entre o gesto e a emoção.

Para ele, as emoções são transmitidas principalmente pelo tronco, uma das características da dança moderna, diferente da dança clássica, onde o rosto e as mãos são utilizados para exprimir sentimentos. As pesquisas de Delsarte influenciaram diretamente os trabalhos dos dançarinos modernos.[...]

Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), músico suíço cuja pesquisa parte de uma reflexão sobre o ensino da música. Como músico, ele constatou que, para se aprender música, ficaria mais fácil se o corpo se integrasse aos movimentos rítmicos. Desenvolveu um método pedagógico que consiste em decompor o ritmo e dar uma interpretação ao movimento, instaurando uma relação estreita de dependência entre o movimento e a música. Seu trabalho também contribuiu principalmente para o estabelecimento das fundações da dança moderna alemã.(LANGENDONK, 2009, p.11-12).

2.2.3. Dança moderna

Segundo ALQUINO (2009) novas idéias coreográficas surgiram no fim do século XIX e propuseram-se novos padrões de movimentos, e novas técnicas corporais. Essas idéias tomaram forma nos corpos de dançarinos e coreógrafos que deflagram um novo paradigma, denominado de Dança Moderna.

Nos Estados Unidos e Europa apareceram, quase que simultaneamente, novos modos de dançar, diferentes da dança clássica em relação aos espaços utilizados, concepção de dança e movimentos do corpo. Destacaram-se, na América do Norte, Isadora Duncan (1878-1927), Loie Fuller (1862-1928) e Ruth St. Denis (1877-1968).

Para LANDENDONK, (2010), por não ter uma tradição na dança os norte-americanos tinha a necessidade de afirmar sua própria identidade diante a Europa.

A estadunidense Isadora Duncan foi considerada ousada e revolucionária, dançava de cabelos e vestimentas soltas, inspiradas em túnicas gregas. Dançava com os pés descalços, rejeitando as sapatilhas de ponta usadas no balé, símbolo sagrado da dança clássica. Inspirava-se em movimentos gregos, com expressividade e improvisação de movimentos. Teve sucesso na Europa, onde influenciou o bale russo. (Fig. 2.16).

Fuller, assim como Duncan, teve sucesso na Europa. Preocupou-se com os elementos cênicos, de iluminação, figurinos e adereços e, descobriu o poder da ilusão cênica com projeções luminosas sobre suas vestimentas em movimento. Influenciou a arte e a moda dessa época, anunciando a modernidade que nascia na dança. (LANGENDONK, 2009).



FIGURA 2.16: Isadora Duncan. (FONTE: BRITANNICA.COM, 2010).

Já St. Dennis teve influencia das danças rituais do Oriente e dos indígenas das Américas. Ela e o bailarino e coreografo Ted Shawn, seu marido, fundaram em 1915 a Deninshanw School, onde se formaram muitos bailarinos modernos como Doris Humphrey (1895-1958) e Martha Graham (1894-1991). (TADRA; VOIL;ORTOLAN; MAÇANEIRO, 2009).



FIGURA 2.17: St. Dennis e Ted Shawn. (FONTE: TADRA; VOIL;ORTOLAN; MAÇANEIRO, 2009).

Considerada a profetisa da dança moderna, Graham fundou, em 1927, a Martha Graham School of Contemporary Dance, onde criou e aperfeiçoou técnicas usadas até hoje. Sobre Doris Humphrey, LANGENDONK (2009, p.14) afirma:

[...] fundou uma companhia de dança nos moldes do pensamento moderno.
Humphrey teorizou o equilíbrio e o desequilíbrio do corpo humano com quedas e recuperações. Sua arquitetura coreográfica, ou seja, a construção de suas coreografias, não era dramática ou narrativa. Ela dizia que a dança tem dois extremos: em um deles está o completo abandono à lei da

gravidade; no outro, a busca do equilíbrio e estabilidade. O drama dos bailarinos está em lutar contra as forças da gravidade e contra a inércia, correndo sempre o risco de perder o equilíbrio. (LANGENDONK, 2009, p.14).

A dança moderna consolidou-se e adquiriu vocabulário técnico codificado, sem abandonar a preocupação com a expressividade dos gestos e movimentos. Muitos pesquisadores tentaram registrar o movimento, mas somente com Rudolf Laban (1879-1958) que a investigação, o estudo e a análise foram concretizados. Laban desenvolveu um sistema de notação e registro analítico de movimentos, conhecido como *Labanotation*. Neste sistema os movimentos são representados, com símbolos como letras em um alfabeto, que combinados dão sentido a um movimento, com duração, direções e deslocamentos representados. (TADRA; VOIL;ORTOLAN; MAÇANEIRO, 2009).

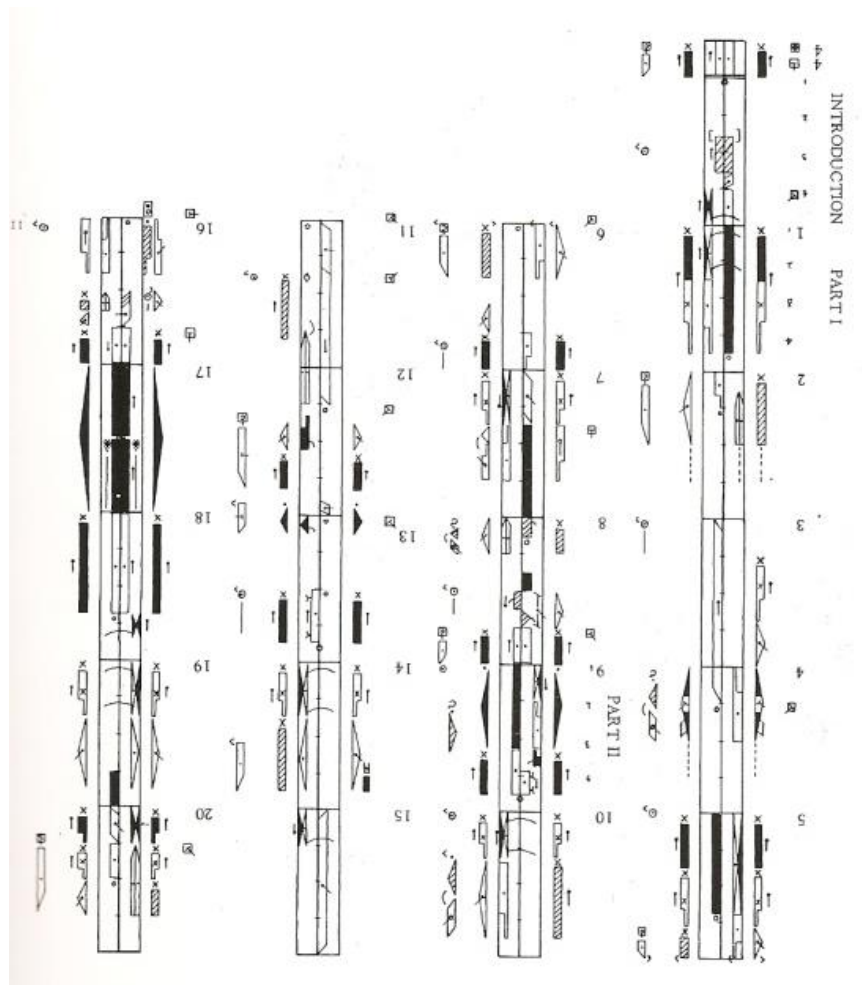


FIGURA 2.18: *Labanotation*. (FONTE: THE YALE ARCHITECTURAL JOURNAL, 1990).

Segundo LANGENDONK (2009) muitos bailarinos modernos mantiveram as estruturas formais estabelecidas pela dança clássica, já outros foram em direção a uma técnica de dança mais livre, ou seja, sem seguir uma determinada técnica e conquistou-se maior liberdade para a escolha dos movimentos. Eles estavam mais abertos às sugestões de um mundo em mudança e às descobertas da arte de seu tempo.

No início do século XX a Companhia de Bales Russos chocou a Europa, com suas cores e sons fortes, seus movimentos cheios de energia. As coreografias, cenários e figurinos, fugiram do academicismo. Nesta companhia imortalizou como grande bailarino Vaslav Nijinski (1890-1950), que obteve grande sucesso em Paris. A obra de Nijinski intencionava o choque, a polêmica no mundo da dança e da musica. Apresentou temas como sacrifícios humanos e movimentos sensuais, inspirados nos egípcios e gregos, o que desorientou o público, acostumados aos temas do bale romântico. (LANGENDONCK, 2009). (Fig. 2.19).



FIGURA 2.19: Espetáculo do Balé Bolshoi, o balé clássico e o estilo russo. (FONTE: GUARDIAN.CO, 2007).

2.2.4. Dança neoclássica

De acordo com (LANGENDONCK, 2009) dança neo clássica, nos Estados Unidos, foi uma tentativa de síntese entre a dança clássica e a moderna. O coreógrafo russo George Balanchine (1904-1983), fundou em 1933 a Escola de Bailado America, que tornou-se o New York City Ballet. Balanchine desenvolveu uma estética própria, propunha uma dança pela dança, somente movimentos sem referencia dramática. O biótipo de seus bailarinos foi característica de sua estética, as pernas e pescoço deveriam ser longos, a cabeça pequena e o busto imperceptível.

Na França os coreógrafos neoclássicos trabalhavam com artistas contemporâneos, porém não renunciaram ao vocabulário da dança clássica. Após a Segunda Guerra Mundial, as cidades bombardeadas passaram a reconstruir seus teatros e uma nova atividade na dança, com estética neoclássica e coreografias narrativas. (LANGENDONCK, 2009).

2.2.5. Dança contemporânea

Segundo LANGENDONCK (2009) alguns coreógrafos passaram a questionar os modos de se construir a dança, criou-se uma verdadeira revolução no mundo da dança moderna. Na fronteira entre a dança moderna e a contemporânea está o coreógrafo e bailarino Merce Cunningham. Considerado pelos críticos o precursor da dança contemporânea, Cunningham posicionou-se contra a permanência de modelos acadêmicos na dança moderna, contra a teatralidade ou dramatização na dança. Em sua maioria, os modelos da dança acadêmica ainda respeitam uma regra narrativa e temática; isto é, a relação dança e música, apesar de mais aberta, ainda permaneciam na dependência uma da outra, e o espaço cênico continuava a respeitar a perspectiva frontal da cena italiana do século XVII.

LANGENDONCK (2009, p.18.) afirma que “na segunda metade do século XX, a dança contemporânea ganhou estabilidade não só nos países de nascimento da dança moderna, como os Estados Unidos e a Alemanha, mas também na França, na Inglaterra e no Brasil.”

A dança contemporânea alastrou-se e marcou o começo de um grande intercâmbio entre os bailarinos e coreógrafos franceses e estadunidenses. A coreografia contemporânea francesa costuma revelar um interesse na conexão com a literatura ou o cinema, em particular os surrealistas e os adeptos da vertente “teatro do absurdo”. É comum, também, o uso de diálogos e textos junto com os movimentos. (LANGENDONCK, 2009).

Segundo a autora a dança contemporânea sofre mudanças a partir da criação de uma nova linguagem coreográfica, através da introdução das seguintes proposições:

Décadas de 1940/50

Cria uma nova linguagem coreográfica ao introduzir as seguintes proposições:

- década de 1940 – a independência entre as artes de um espetáculo de dança, onde coreografia, música e cenografia são construídas independente uma da outra;
- década de 1950 – o método do acaso em suas construções coreográficas, fazendo sorteios e jogando dados no momento de criação de uma coreografia;
- décadas 1960/70 – a criação de coreografias para vídeos e filmes e a descoberta da diferença entre o olho da câmera e o olho humano na visualização do palco;
- década de 1990 – o uso da tecnologia nas construções de suas coreografias, com o software Life Forms e, mais recentemente, na cenografia, com a apresentação de Biped. (LANGENDONCK, 2009, p.17).

Para MENDES, (2001) a dança contemporânea não impõe modelos rígidos, não existe padrão de tipo físico para os bailarinos. A maioria dos trabalhos contemporâneos incorpora novos movimentos e não mais os movimentos convencionais do bale ou as técnicas da dança moderna. Conforme (TADRA; VOIL; ORTOLAN; MAÇANEIRO, 2009, pag, 39):

a dança contemporânea não se baseia em técnicas e possibilita a qualquer corpo dançar, tendo como premissa a pesquisa e a investigação do movimento. Os artistas contemporâneos procuram diminuir o papel da dança como entretenimento, buscando a inter-relação do bailarino com o espectador, fazendo assim com que ambos pensem e reflitam. A preocupação é permear a relacionar os movimentos da dança à vida do homem moderno, construindo o movimento de dentro para fora, e não separando o corpo da mente. (TADRA; VOIL; ORTOLAN; MAÇANEIRO, 2009, p. 39).

Os espaços de dança contemporânea, hoje, devem ser flexíveis, abrigando várias configurações de palco, na qual a interação com o público pode se dar de inúmeras maneiras. Há uso de projeções, *softwares* de informática, efeitos de luz e som cada vez mais elaborados, isso que demanda do espaço condições de instalação e principalmente a flexibilidade. Teatros do tipo “*Black-Box*” atendem bem aos anseios dos bailarinos contemporâneos. (IZIDORO, 2010).



FIGURA 2.19: Espetáculo do BACH do Grupo Corpo de Dança Contemporânea. (FONTE: GRUPO CORPO, 2010).

2.2.6. Considerações sobre o histórico da dança e o espaço

Segundo FARO (1989), através da análise do histórico da dança pode-se fazer um paralelo com o espaço na qual esta acontece. A evolução da dança e do seu espaço seguiu este trajeto: o círculo de pessoas ao ar-livre, o templo, a aldeia, a igreja, a praça, o salão e o palco.

2.3. Dança, Espaço e Arquitetura

2.3.1. Dança e o Espaço

De acordo com GARCIA RUSO (1997) existem questões essenciais ao discutir-se o espaço na dança:

A percepção: não é um reflexo passivo, mas implica um processo construtivo, mediante o qual o indivíduo organiza os dados que são proporcionados pelas modalidades sensoriais e os interpreta e completa através de suas experiências prévias.

O espaço: constitui num marco de referência onde percebemos os objetos. O espaço é onde o indivíduo se move e é inter-relacionado com o tempo e a energia. Qualquer movimento que tem lugar no espaço utiliza um tempo próprio, mais ou menos rápido, e é o que determina a energia que se aplica.

A percepção espacial: é fruto da relação entre os objetos e a informação que chega ao indivíduo através dos processos sensoriais. São eles a cinestesia, ou sensação nascida na realização de um movimento, tátil, ou informação através do tato, auditivo, através dos sons e por fim, o visual, que desempenha o papel predominante na percepção em relação aos outros tipos de informações sensoriais. A visão dá mais clareza sobre onde se encontra o indivíduo, sua orientação, localização, as distâncias e as mudanças de movimentos.

A orientação espacial: implica na capacidade para a localização do próprio corpo no espaço em relação aos objetos ou à localização destes em função da posição do corpo. Com relação ao corpo, os objetos podem estar situados, acima, abaixo, perto ou distante, à direita ou esquerda.

Segundo TADRA; VOIL; ORTOLAN; MAÇANEIRO (2009), o espaço é analisado pelos princípios que regem a organização espacial do movimento, na teoria de Laban essa análise aplica conceitos geométricos. O espaço organiza-se em pessoal e geral:

Espaço pessoal – No lugar

O espaço pessoal é chamado por Laban de kinesfera e se refere ao espaço que cada pessoa ocupa. Caracteriza a

circunferência em torno do corpo constituído de todas as possibilidades de movimento que ele pode executar sem deslocamento. Tem característica de ser elástico, possuindo relação com o seu interior. É a esfera dançante que envolve o corpo.

Espaço geral- Em deslocamento

O espaço geral é o lugar onde a dança acontece, e esse espaço pode ser transformado de acordo com a imaginação do professor ou coreógrafo para compor a cena desejada. Para isso, pode utilizar recursos de iluminação, cenário, figurino, elementos cênicos e a própria dança. (TADRA; VOIL; ORTOLAN; MAÇANEIRO, 2009, p.66-67).

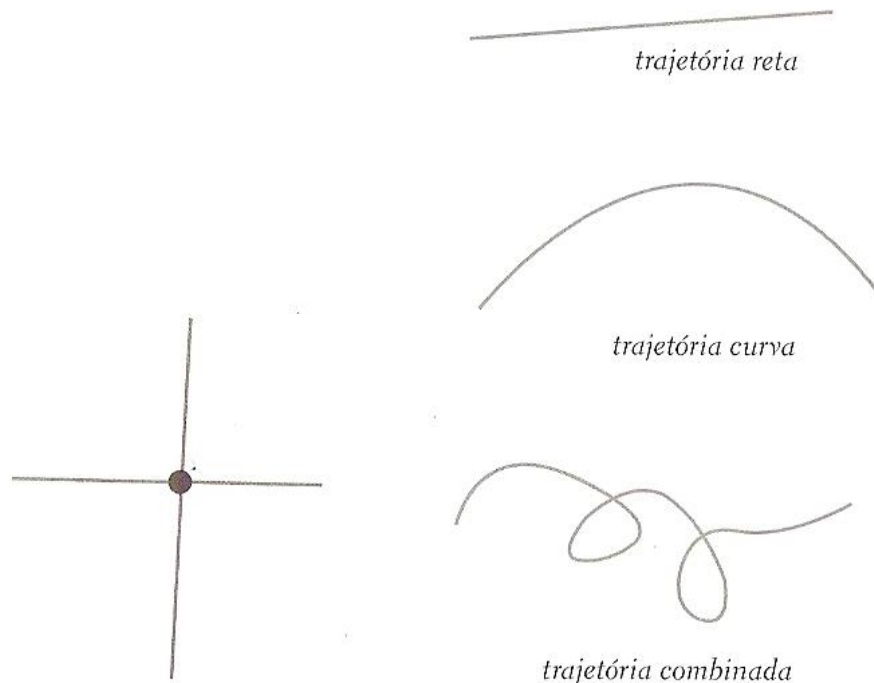


FIGURA 2.20: Espaço pessoal, representado pelo ponto. Espaço geral, representados pelas linhas. (FONTE: TADRA; VOIL; ORTOLAN; MAÇANEIRO, 2009).

2.3.1. Dança e Arquitetura

De acordo com BRITTO (2008, p. 11.):

A Arquitetura, seja pelo viés das edificações ou do planejamento das cidades (Urbanismo), tem por justificativa e motivação o aspecto mais primário da relação entre corpo e espaço: a manifestação da vida humana em seus ambientes de existência. E a Dança, seja artística ou social, é sempre um evento instaurado pelo corpo em movimento e cuja ocorrência é situada espacialmente. Tudo indica, contudo, que as articulações entre Dança e Arquitetura podem ser bem mais complexas em seus procedimentos e propósitos e bem mais conseqüentes em seus efeitos e derivações, do que propõe o primarismo dessas generalidades.

(BRITTO, 2008 p.11).

Para GUEST (1990), a dança tem sido chamada de “*moving architecture*” (arquitetura que se move), não somente o corpo do dançarino cria formas e grupos de dançarinos formas e desenhos estáticos ou que se movimentam, mas também os como estes ocupam o palco, estabelecendo áreas cheias e vazias no espaço o que é significativo, para a dança, nas mudanças e nos efeitos contrastantes que causam.

As relações entre o espaço, o corpo e o tempo, são temas tanto da arquitetura como da dança, a convergência desses temas é discutida por CABRAL FILHO (2010, p.1):

[...] podemos dizer que o corpo, o espaço e o tempo sempre foram tópicos centrais no desenvolvimento da dança e da arquitetura e não é difícil levantar uma série de similaridades entre os dois campos. De imediato nos vêm a mente o fato de que ambos, arquitetura e dança, lidam com o corpo, ou para ser mais preciso, lidam com o corpo em movimento no espaço. Nesse sentido lidam também com a imagem desse corpo que se movimenta pelo espaço. Também lidam com a questão da força da gravidade como um problema a ser equacionado: a gravidade como algo essencial que tem que ser levado em conta, quer seja para aceitá-la ou para desafiá-la. O desafio do salto se assemelha ao desafio do concreto que vence um grande vazio. Assim se na dança temos as danças aéreas (como os balés da tradição ocidental) contrapostas às danças telúricas (como as danças de origem africana), na arquitetura temos a leveza lírica (como nas obras de Niemeyer) contraposta a um ideal de peso dramático (como nas obras de Le Corbusier). (FILHO, 2010, p.1).

CABRAL FILHO (2010) afirma que a arquitetura e dança contemporânea parecem inverter posições em respeito ao movimento. Enquanto vê-se uma dança mais estruturada e arquitetônica, vê-se também uma arquitetura mais dançante, movimentada. Esta inversão pode ser percebida em trabalhos de alguns coreógrafos, com o uso intenso da geometria como base para a dança e também nos trabalhos de alguns arquitetos como o holandês Lars Spubroek, que abandona a geometria em suas obras.



FIGURA 2.21: Espaço interno, de um Museu Interativo na Holanda. (FONTE: LARS SPUBROEK, 2010).



FIGURA 2.22: Perspectiva do projeto de um Centro de Música Pop, França. (FONTE: LARS SPUBROEK, 2010).

2.4. Escolas de Dança

Segundo IZIDORO (2010), apesar da dança se dar, em geral, no espaço do teatro uma escola de dança ainda é uma escola e, por isso devem-se investigar questões pertinentes à arquitetura escolar. O programa de uma escola usual de dança prevê salas especiais para o ensino da dança, chamados de estúdios, espaços para aulas teóricas, assim como biblioteca, setor administrativo e anfiteatro para apresentações dos alunos.

Portanto, no presente item serão discutidas questões pertinentes à escola, ao estúdio e ao anfiteatro.

2.4.1. Configurações de escola

De acordo com NEUFERT (1974, p. 224) “o esquema de organização de uma planta depende essencialmente da resolução das esquinas do edifício, da distribuição das ligações verticais e do traçado dos corredores.”

Para PERKINS (2001), as configurações de escolas podem ser inúmeras, porém podem ser sintetizadas em algumas organizações espaciais básicas, para isso ele divide a escola em ambientes compartilhados (auditórios, bibliotecas e ginásios), salas de aula, circulações principais e nós de apoio (instalações sanitárias, salas de apoio). São elas:

1. Ambientes compartilhados centralizados com duas asas de salas: é a forma mais simples e fundamental. A essência desta organização é a centralização dos espaços compartilhados, minimizando a trajetória dos alunos dentro da escola.

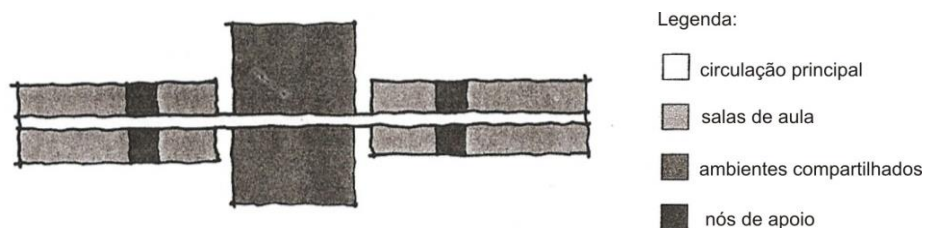


FIGURA 2.23: Croqui configuração 1. (FONTE: PERKINS, 2001).

2. Corredor de salas de aula com ambientes compartilhados nas extremidades: nesta configuração os ambientes compartilhados são divididos entre as duas extremidades enquanto as salas de aula dão-se entre eles.

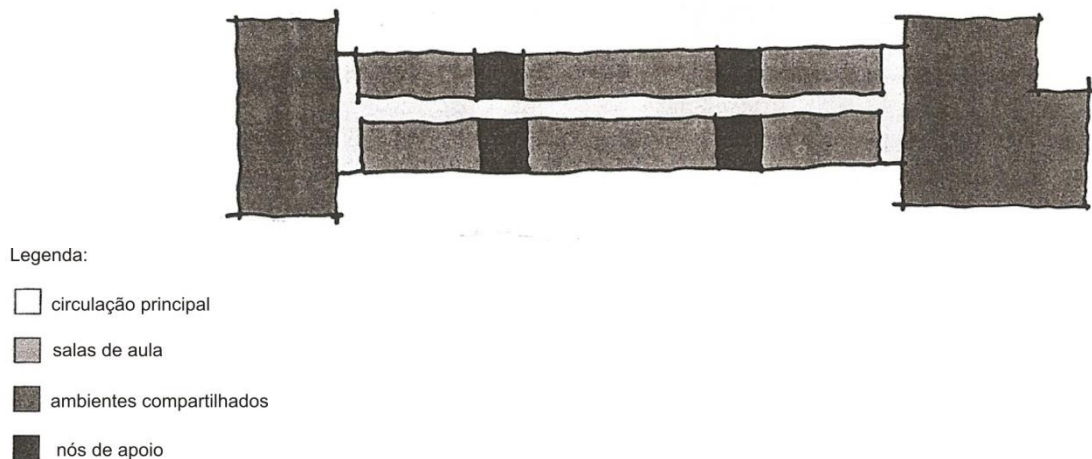


FIGURA 2.24: Croqui configuração 2. (FONTE: PERKINS, 2001).

3. Salas de aula perpendiculares com uma circulação principal que dá acesso aos ambientes compartilhados: neste modelo os corredores das salas de aula são perpendiculares e convergem numa circulação principal, na qual estão os ambientes compartilhados.

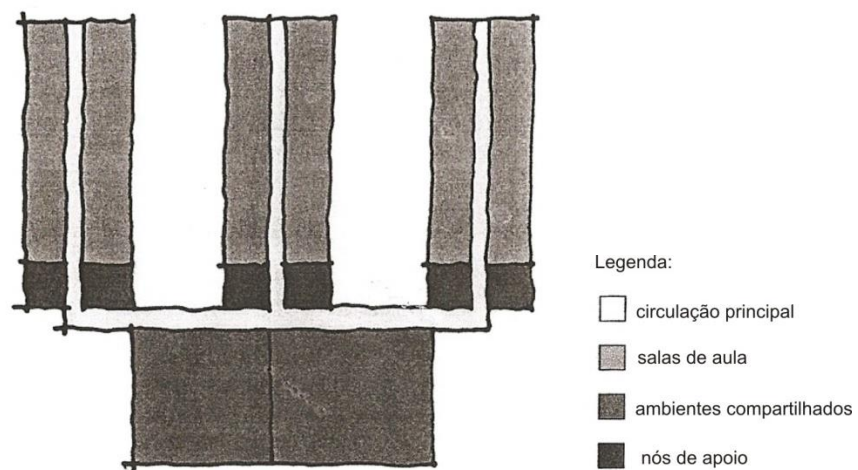


FIGURA 2.25: Croqui configuração 3. (FONTE: PERKINS, 2001).

4. Circulações e pátio no interior da escola, que se desenvolve circundando estas áreas: esta configuração é comum e permite a existência de áreas abertas seguras.

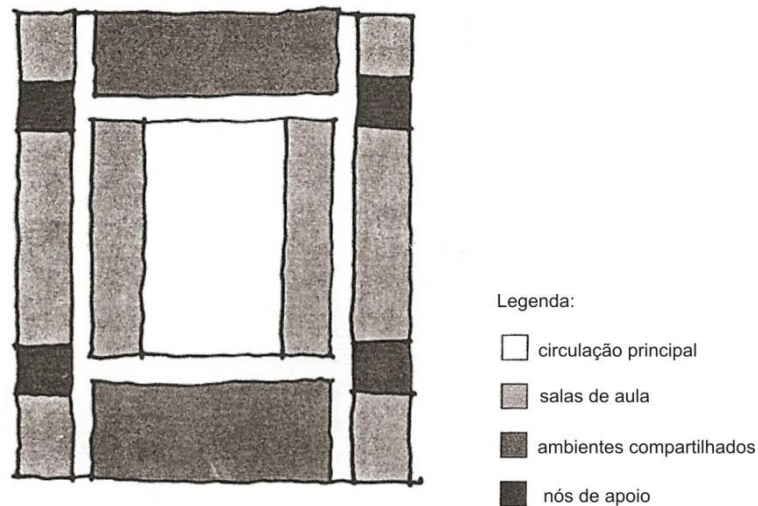


FIGURA 2.26: Croquis configuração 4. (FONTE: PERKINS, 2001).

5. Salas aglomeradas em pequenos núcleos ao redor de nós de funções: esta configuração pode ser dar tanto da forma linear, na qual os corredores são centrais e ambientes compartilhados estão nas extremidades, como arranjadas em planta retangular com pátio e ambientes compartilhados no centro.

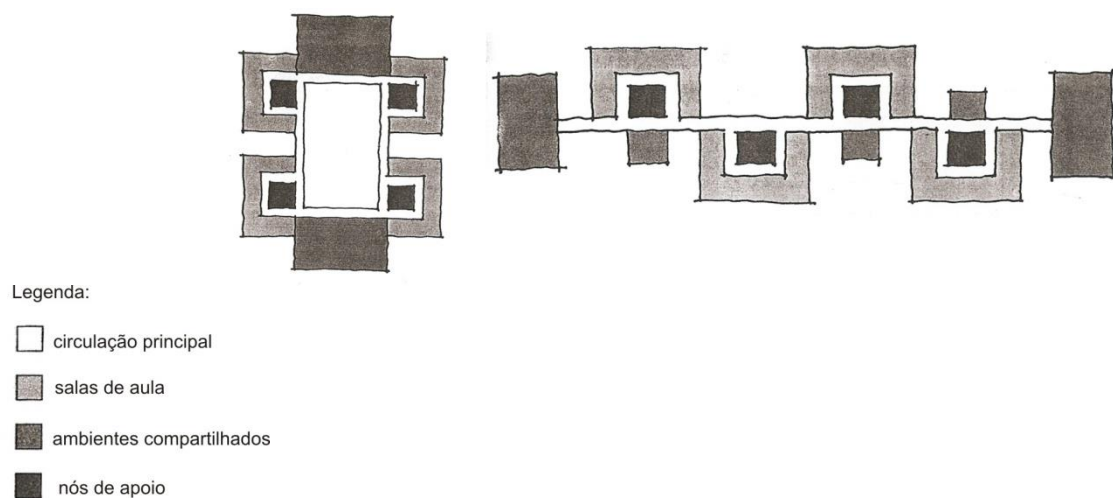


FIGURA 2.27: Croquis configuração 1. (FONTE: PERKINS, 2001).

PERKINS (2001) afirma que as estratégias de organização espacial de uma escola levam inúmeros fatores em consideração. Estes fatores nos levam a perguntas e suas respostas originam as soluções de projeto. Os principais fatores determinantes e suas indagações são:

O ACESSO

- Como os alunos entram na escola todos os dias, e para onde vão?
- Dirigem-se imediatamente às salas, ou passam por uma convivência ou café?
- Como os professores e funcionários acessam a escola?
- Como se dá o acesso ao público diário e nos eventos especiais?
- Deve existir um sistema ou barreira de segurança?

CIRCULAÇÃO INTERNA

- Durante o período letivo, para onde vão os alunos, com qual frequência?
- Eles andam pelas circulações individualmente ou sempre em grandes grupos?
- Como as circulações podem servir a mais ambientes com eficiência e menor área?

O PROGRAMA DA INSTITUIÇÃO

- Quantos alunos, o que se ensina e que metodologia se desenvolve nesta escola?
- A escola abriga outras áreas além do ensino?
- São necessários uma em grandes ambientes, como áreas esportivas ou auditórios?

ILUMINAÇÃO NATURAL E CONFORTO

- Como deve ser a iluminação natural nas diferentes áreas da escola?
- Qual a melhor orientação solar para setor da escola?

2.4.2. Estúdio de dança

Um estúdio de dança deve ter certas dimensões, elementos e características. Para IZIDORO (2009) o estúdio ideal atende às seguintes especificações.

Dimensões: a planta deve ser retangular, a proporção de 1,3x1 é ideal. Exemplo: 13m x 10m.

Pé-direito: deve atender o mínimo de 3,70m.

Isolamento acústico: escolha de um forro absorvente, “forro acústico”.

Insolação: as janelas devem ser amplas, porém a incidência direta do sol deve ser evitada, pois ofusca a visão dos bailarinos. Devem-se prever barreiras em função da orientação solar.

Conforto térmico: as aberturas para a ventilação são essenciais, pois o uso de ar-condicionado não é adequado à esse espaço, pois causa problemas à saúde dos bailarinos. Apesar disso em alguns casos, quando o projeto o estúdio não tem condições de conforto adequadas, o ar-condicionado faz-se necessário.

Espelhos: no mínimo uma parede com espelhos, caso existam duas estas não devem estar de frente uma à outra. A altura em relação ao piso varia entre 25 e 30cm e, ter um rodapé de madeira com a mesma altura.

Barras: barras móveis e fixas, e por ser uma escola as barras terão alturas reguláveis ou duas alturas (solução mais indicada).

Piso: o piso deve ter uma estrutura de amortecimento, que facilite a execução de saltos e diminua o impacto sobre as articulações dos bailarinos, prevenindo lesões. Para esse amortecimento ele deve contar com uma camada de material absorvente de impacto, como uma espuma ou neoprene. Existem dois revestimentos possíveis a madeira bruta, ou a madeira revestida com linóleo.

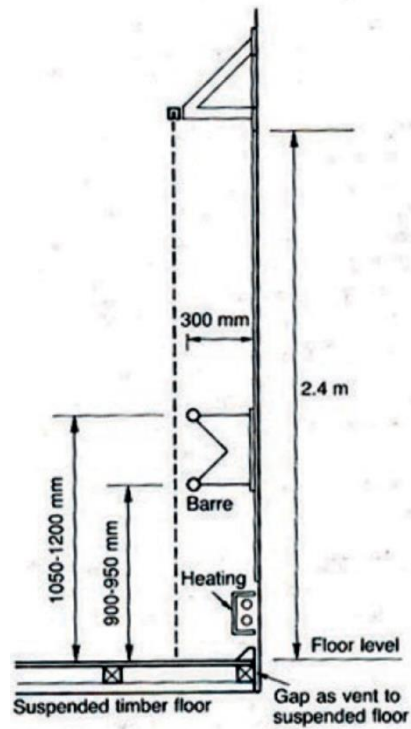


FIGURA 2.28: Esquema estúdio.(FONTE: Adaptado de PRETORIA UNIVERSITY, 2010).

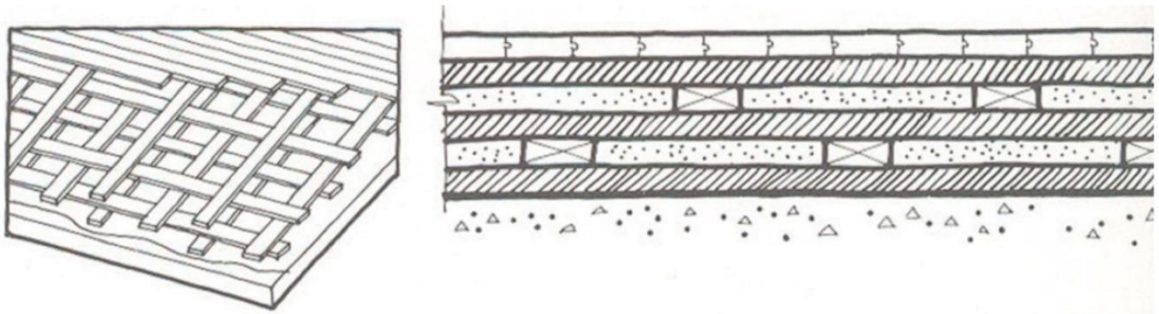


FIGURA 2.29: Croquis do piso com amortecimento para estúdio de dança. (FONTE: Adaptado de PRETORIA UNIVERSITY, 2010).

2.4.3. Anfiteatro

As configurações de espaços cênicos podem ser:

- Arena:

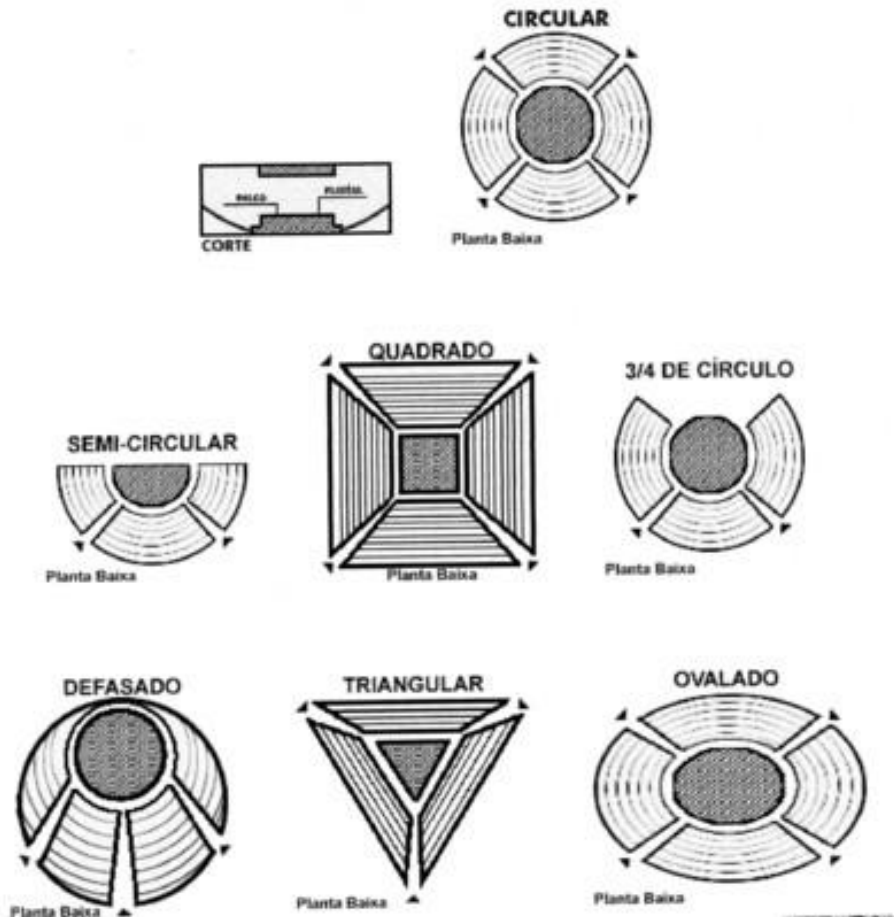


FIGURA 2.30: Espaços Cênicos: arena. (FONTE: MARCOS ALVES, 2010).

- Italiano:

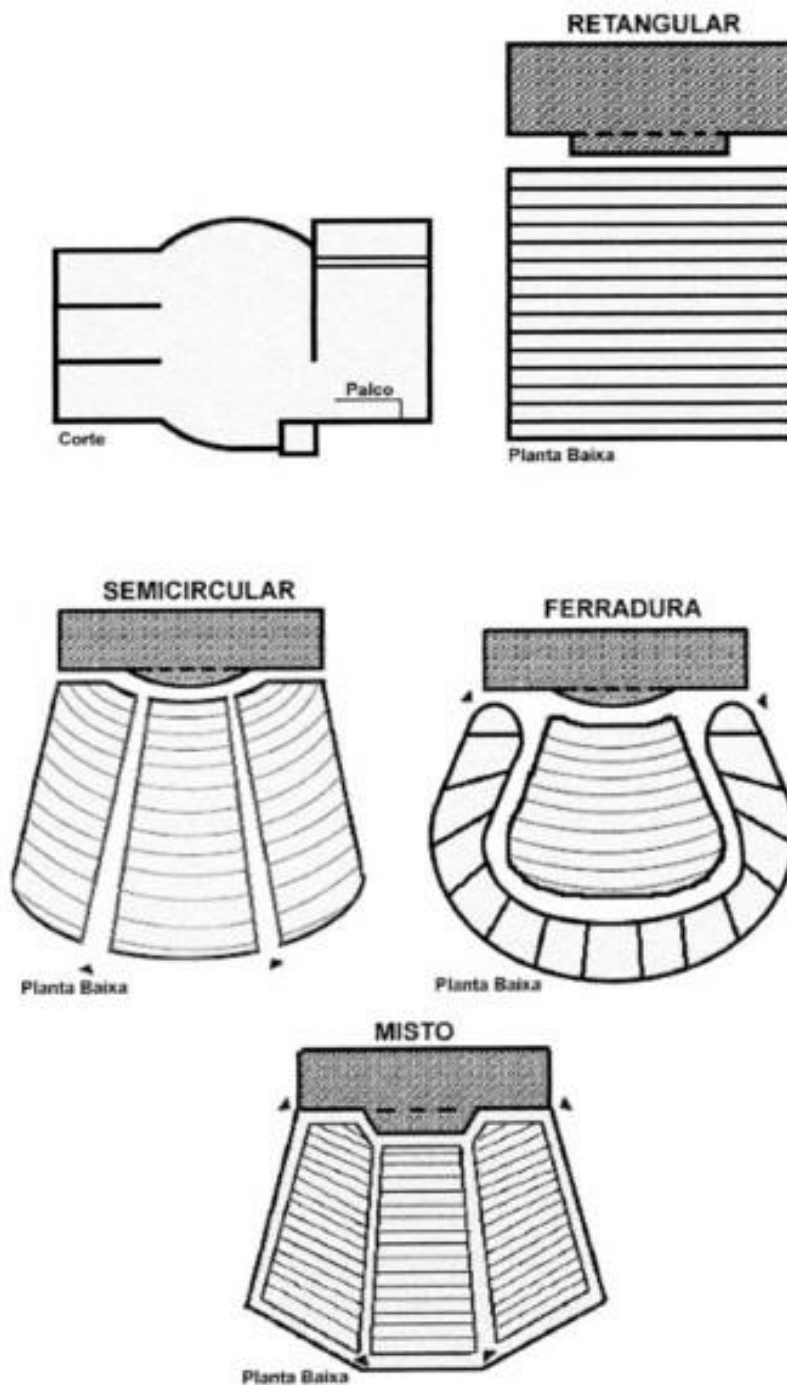


FIGURA 2.31: Espaços Cênicos: italiano. (FONTE: MARCOS ALVES, 2010).

- Elizabetano:

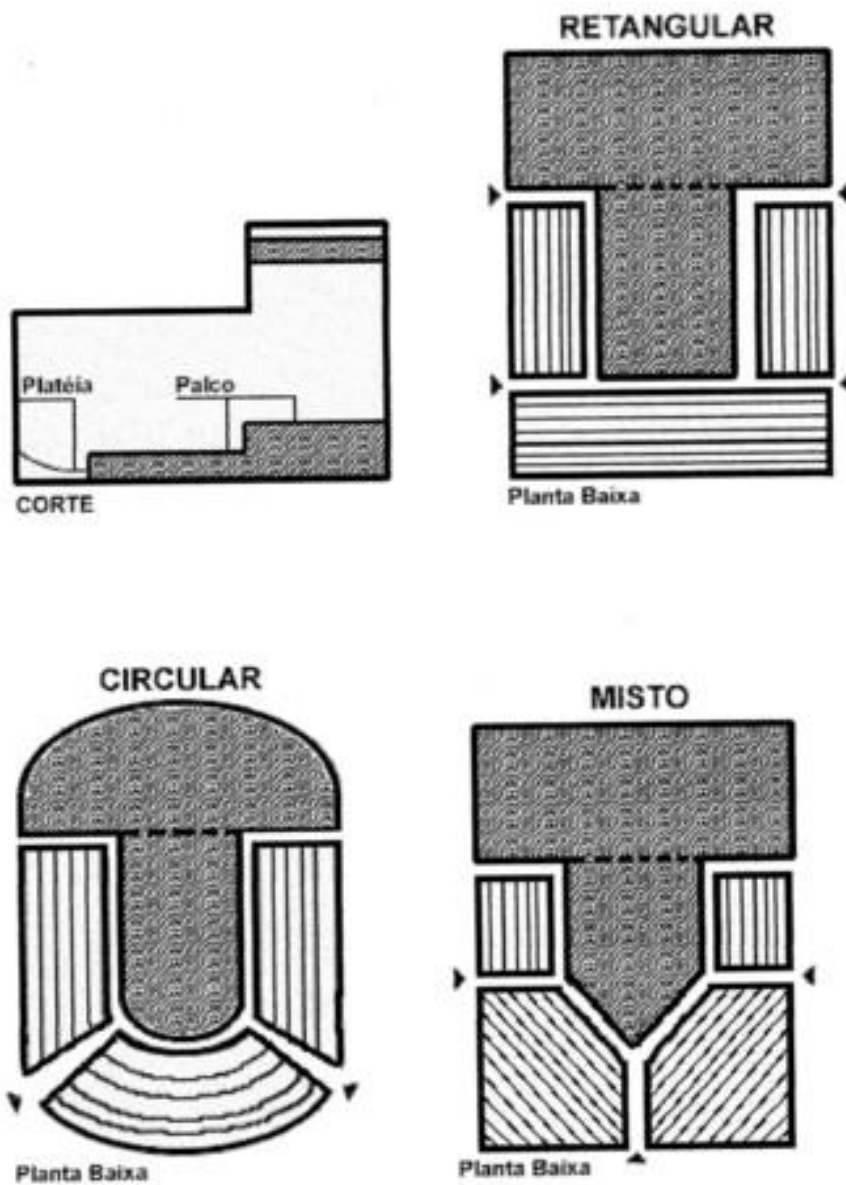


FIGURA 2.32: Espaços Cênicos: elizabetano. (FONTE: MARCOS ALVES, 2010).

- *Black-box*:

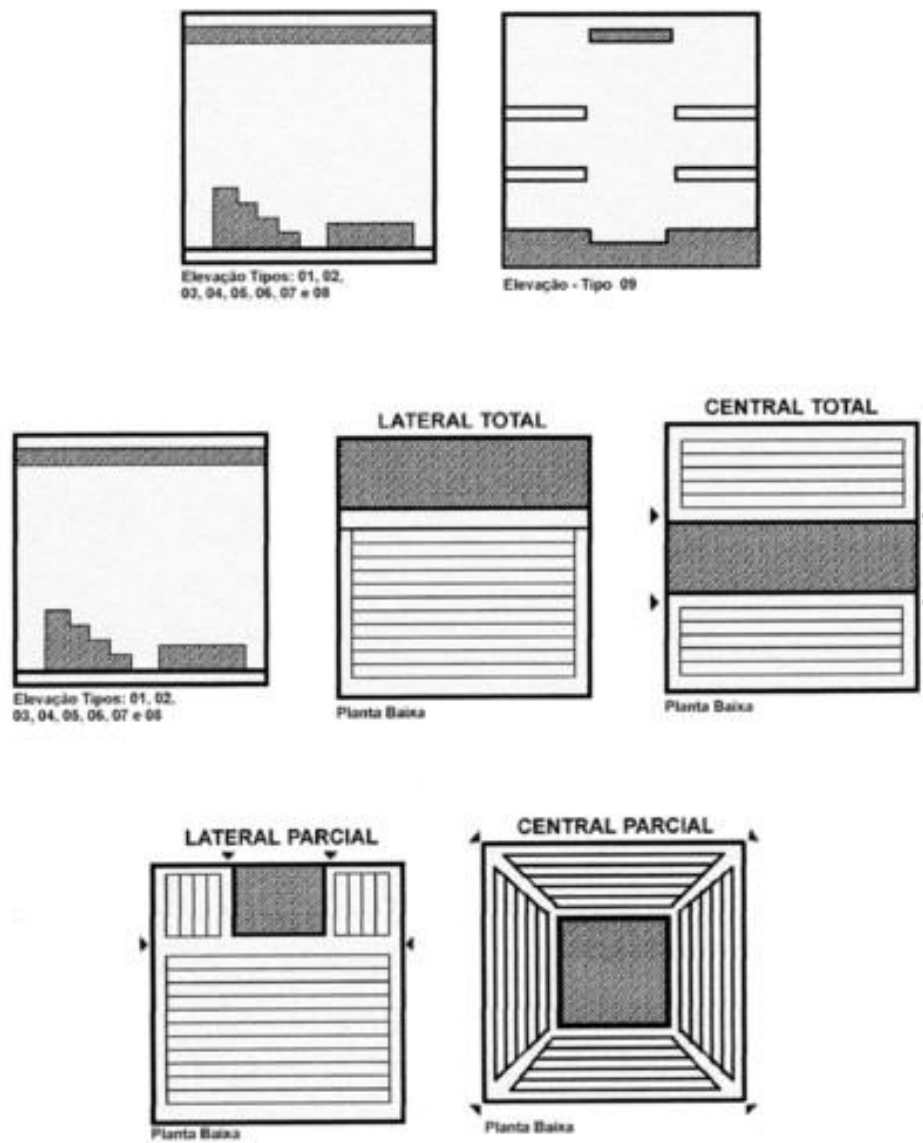


FIGURA 2.33: Espaços Cênicos: *black-box*. (FONTE: MARCOS ALVES, 2010).

3. ESTUDOS DE CASO

O presente capítulo tem como objetivo a apresentação a análise de correlatos ao edifício a ser projetado. Os casos escolhidos para a análise são contemporâneos, da primeira década do século XXI, e são significativos ao cenário da dança, no âmbito internacional e nacional.

Escolheram-se três casos de relevância internacional, nacional e regional são eles: Laban Center em Londres, o primeiro lugar Concurso o Grupo Corpo em Minas Gerais e a Escola do Bolshoi em Santa Catarina. A escolha de cada caso baseou-se na relevância do edifício o cenário da dança em suas respectivas esferas.

As análises e descrições são baseadas nos materiais coletados e visita realizada, no caso da Escola do Teatro Bolshoi. Procurou-se o entendimento global dos projetos, assim como dos principais pontos dos casos.

Por fim, um panorama geral é traçado, apontando conclusões e as principais características dos estudos de caso desenvolvidos.

3.1. Laban Dance Centre

Localização: Londres, Reino Unido.

Arquitetos: Herzog & de Meuron.

Ano: 2002.

Considerada uma das escolas de dança mais importantes do mundo, o Laban Dance Centre, teve início em Manchester, no ano de 1948 como “*Art of Movement Studio*”, transfere-se para o Canadá em 1953 e duas décadas depois retorna ao Reino Unido, rebatizada de “*Laban Centre London*”, em Londres. Em 1997, realizou-se um concurso, vencido pelo escritório Herzog & de Meuron. A escola foi inaugurada em 2002. E um ano depois recebe o *Stirling Prize*, que premia a “construção do ano” em Londres, a qual é escolhida por voto popular.

A primeira colaboração da obra é dada ao seu contexto, o subúrbio de Deptford, a beira de um rio. Essa região encontrava-se degradada e o projeto deu impulso para mudanças na área. O conceito do projeto baseou-se no movimento e na sua percepção, o objeto de estudo de Rudolf Laban, que batiza a escola. (Fig. 3.1).

De acordo com a revista EL CROQUIS (2000), a catedral de St. Paul converte-se em um importante ponto de referência para o complexo do Laban Dance Center. O gesto amplo e o “abraço” da volumetria produzem o efeito de criar uma delimitação espacial, assim como a fusão do edifício ao jardim. A estrutura heterogênea e a variedade de flora do jardim, que serve simultaneamente como pátio de entrada e lugar de passeio ou diversão, correspondendo à *gestalt* do espaço interior da edificação. (Fig. 3.1, 3.2).

As fachadas do edifício alternam painéis transparentes ou translúcidos de vidros coloridos e, em função do espaço situado atrás precisar, ou não, de vistas. Uma camada de policarbonato, que pode ser transparente, verde, turquesa ou magenta, está à frente dos painéis de vidro. Servem de revestimento e proteção solar, contra a luz e radiação de calor. Durante o dia essas estruturas não permitem que o transeunte veja o que acontece dentro da escola, já os alunos

podem ver o que acontece na rua. Já pela noite isso se inverte, com a iluminação, através dessas superfícies, é possível visualizar as sombras dos bailarinos e seus movimentos, estas sombras e movimentos são parte da composição da fachada do edifício. (Fig. 3.6).

Para LANE (2001), o sistema de fechamento adotado pelos arquitetos pode ser considerado barato e eficiente, já que privilegia a conservação do calor no edifício e produz um efeito plástico agradável.

Os acessos ao edifício são discretos, lembrando portas de armazéns, o que remete a arquitetura industrial existente na região. A circulação é feita através de uma rampa e duas escadas em espiral, que tem fluxos para áreas públicas como o café e a biblioteca ou para a área administrativa e de ensino. O uso de cores facilita a orientação e a leitura do espaço, que são separados e identificados pelas mesmas. Para WANG (2000), as cores determinam o ritmo e a orientação tanto dentro como fora da edificação.

Ainda de acordo com WANG (2000), as escadas dispõem-se generosamente para que se convertam em lugares de encontro. Três pátios com vegetação estão recortados em distintas profundidades, proporcionam luz natural e permitem estabelecer conexões visuais e uma orientação espacial através de todo o edifício. Estes pátios indicam as áreas onde as escadas ascendem aos pavimentos e à zona de vegetação do teto-verde. (Fig. 3.5).

WANG (2000) afirma que todas as atividades distribuem-se e misturam-se nas únicas duas plantas, o que favorece a comunicação de todo o edifício. A distribuição de ambientes e fluxos segue a lógica do movimento, procurando gerar fluidez no espaço. As circulações não são muito longas, tampouco previsíveis e acabam em janelas, o que dá uma sensação de continuidade, de rua. Estas janelas são amplas, e procuram vistas interessantes, como a *St. Paul's Cathedral*. (Fig. 3.2, 3.3, 3.4).

O grande teatro "*Bonnie Bird Theater*", considerado o núcleo do organismo Laban, está situado no centro do edifício. Com capacidade para, aproximadamente, 300 lugares seu espaço é destinado, principalmente à dança contemporânea. Foi concebido com elemento sólido dentro da edificação, o que contrasta com a transparência de seu exterior, e faz com que este volume seja

percebido através da fachada iluminada durante a noite. O revestimento sóbrio, de madeira escura, também contrasta com a colorida transparência das fachadas, e é adequado à prática da dança contemporânea. Possui um palco com as dimensões de 18mx14m e um pé-direito livre máximo de sete metros.

Já o “*Studio Theater*”, com as dimensões de 15mx12m e pé-direito livre de 6,2 metros, é um espaço totalmente flexível e adaptável. Tem a possibilidade de abrigar mais de 200 pessoas em pé e 100 pessoas em cadeiras. Possui sistema de iluminação através de trilhos no teto e, por contar com iluminação natural, também possui sistema de *blackout*. Neste espaço são realizadas as mais diversas atividades, de ensaios fotográficos a apresentações experimentais. Existe também um pequeno teatro de palestras, para 100 pessoas e, assim como o “*Studio Theater*” conta com iluminação natural e sistema de *blackout*.

Outro espaço interessante é o “*Glass Meeting Room*”, esta sala fechada por vidro, está localizada ao lado do café e tem cerca de 45 lugares. Conta com área para palestrantes, isolamento acústico, iluminação natural e artificial.

O Laban também conta com um setor de saúde, que atende, além dos alunos, à população em geral. Essa área, com acesso ao público, está no primeiro pavimento, próximo ao café e com vista para o rio. Neste setor estão um estúdio de pilates para 15 pessoas, sala de yoga, uma área reservada à fisioterapia, sala de orientação e diagnóstico, sala de massagem e uma sala com equipamentos de ginástica.

No pavimento superior está a maior parte dos 12 estúdios, cada um destes tem diferentes dimensões, altura, forma e cores. Os maiores têm dimensões de 21mx10m e pé-direito livre máximo de 6m. As cores usadas são o verde, o azul e o rosa, em tons pastéis. Todos os estúdios são flexíveis, suportam aulas práticas, teóricas, workshops, foto e filme. São equipados por sistemas de som e vídeo, isolamento acústico e iluminação natural e artificial. O piso é um dos mais modernos existentes e adequado para saltos. (Fig. 3.2, 3.3, 3.4).

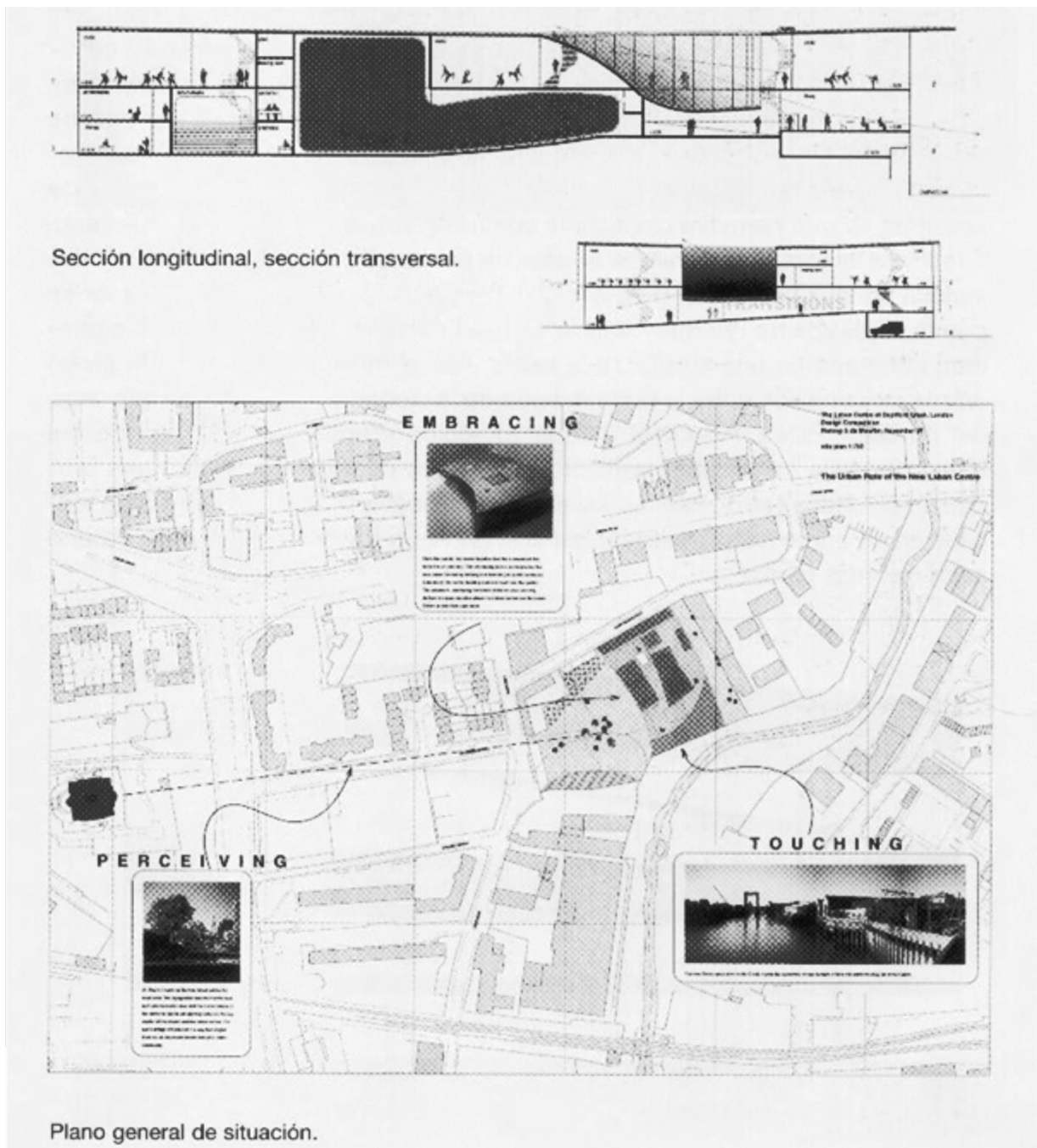


FIGURA 3.1: Cortes esquemáticos e contextualização. (FONTE: WANG, 2000).



FIGURA 3.2: Plantas do Laban, com indicação de ambientes. (FONTE: RIBA JOURNAL, 2003).

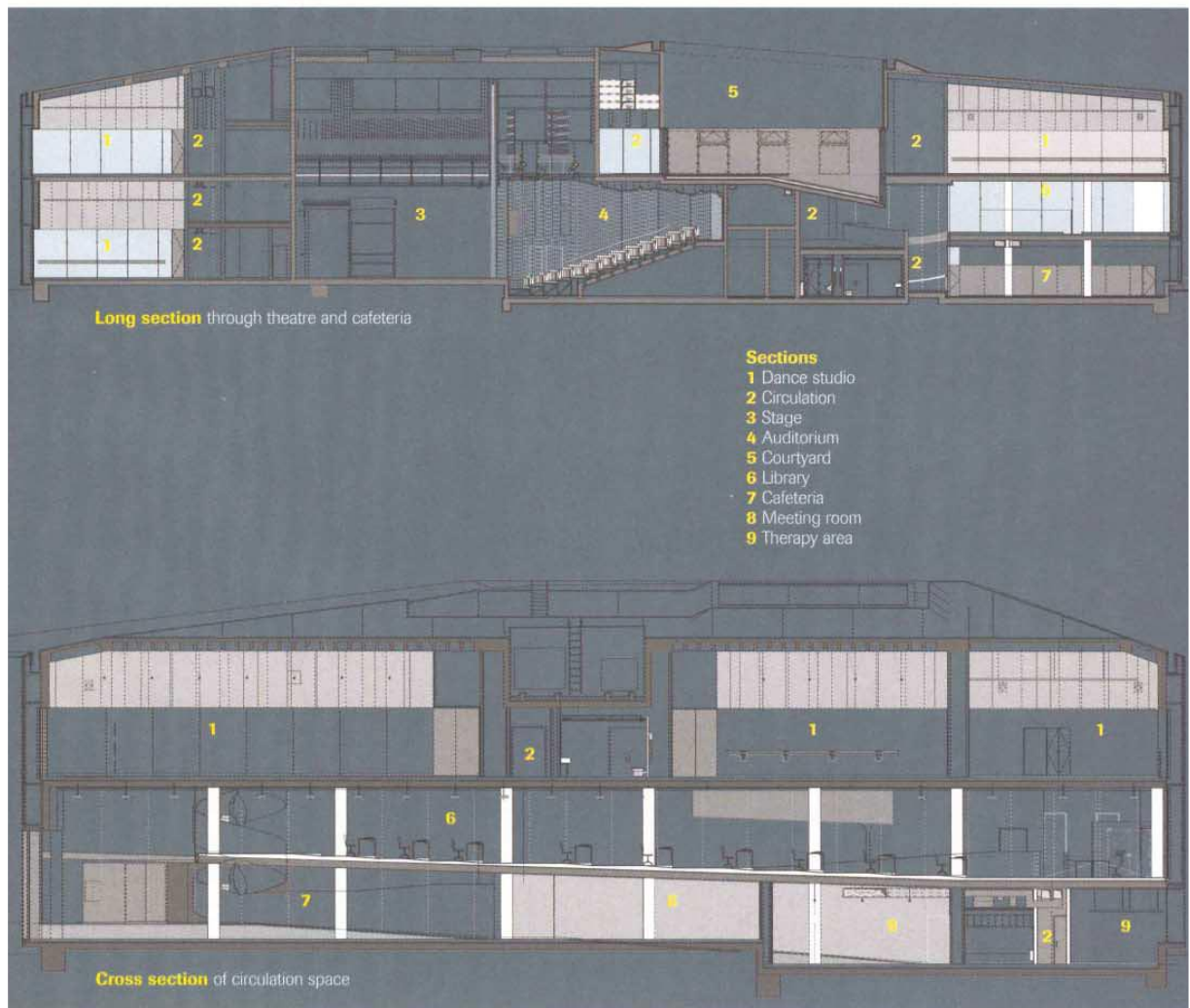


FIGURA 3.3: Cortes com indicação de ambientes. (FONTE: RIBA JOURNAL, 2003).



FIGURA 3.4: Janela ao fim da circulação, alinhada a *St. Paul's Cathedral*. Circulação, em magenta. (FONTE: RIBA JOURNAL, 2003).



FIGURA 3.5: Circulação vertical, o movimento se faz presente na arquitetura. (FONTE: RIBA JOURNAL, 2003).



FIGURA 3.6: Tratamento das fachadas e aberturas. (FONTE: Revista DETAIL, 2003).

3.2. Concurso do Centro de Arte Corpo

Localização: Nova Lima, Minas Gerais.

Arquitetos: Arquitetos Associados - Alexandre Brasil, Carlos Alberto Maciel, Éolo Maia e Maria Josefina Vasconcellos.

Ano: 2002. (Obra sem previsão).

A companhia mineira, Grupo Corpo, foi fundada em 1975, em Belo Horizonte. Durante sua existência, a companhia gerou uma linguagem própria de dança, de reconhecimento e representatividade mundial. No ano 2000, realizou-se um concurso para a construção de uma nova sede para a companhia de dança contemporânea, que abrigaria também um complexo cultural. O quarto Prêmio Usiminas de Arquitetura em Aço foi vencido pelo escritório mineiro Arquitetos Associados, após a contratação o projeto foi desenvolvido e concluído em 2002. Porém de acordo com MACIEL (2010), a obra não iniciou e não tem previsão.

O terreno escolhido está em uma área isolada da cidade e conta com a paisagem de uma cadeia de montanhas, de acordo o Memorial do Projeto, enviado à autora pelos arquitetos, o terreno permitiria várias vistas, principalmente de longas distâncias, portanto o local adquire relevância e compõe com a geografia dos morros. Devido às grandes dimensões verticais dos morros, o complexo deveria ter uma volumetria de caráter escultórico, que visto a distância teria contraste a natureza das montanhas, complementando essa paisagem e sendo elemento indutor de uma nova ocupação na região.

A articulação dos elementos que compõem o Centro de Arte Corpo tem como objetivo uma composição rigorosa em que as linhas definidas pelos cortes nos volumes delineiam-se através da luz e da sombra, formando um conjunto de sólidos em aço oxidado. Os elementos do programa são dispostos em quatro edifícios: Teatro, Galeria, Centro Cultural e Grupo Corpo. (Fig. 3.7, 3.8, 3.9).

Existe uma diferenciação clara entre a Sede do Grupo Corpo e o restante do complexo. Esta é mais interiorizada e implantada no sentido norte-sul, enquanto tem suas transições para o Centro Cultural, voltadas para a grande praça

pública. Esta praça, gerada pela organização dos blocos, pode abrigar vários eventos. (Fig. 3.9, 3.14, 3.15).

Não há diferenciação entre frente e fundo, as secções dos volumes criam possibilidades de conexões, demarcando a transição entre interior e exterior, público e privado. Estas fendas indicam também os acessos aos prédios.

O teatro projetado tem uma preocupação com as áreas de apoio, acesso ao palco e coxias. Estas, mais alargadas, são associadas aos camarins e áreas de apoio, que tem seus depósitos amplos e com fácil acesso. O foyer do teatro tem continuidade espacial com o grande hall do Centro Cultural, através do uso da madeira bruta como revestimento. (Fig. 3.10)

O espaço do Centro Cultural busca a integração entre os espaços de permanência, configurando um espaço mais livre e flexível que permita a maior fluidez espacial nos percursos entre o foyer do teatro, café, restaurante, cinemas, lojas e galeria.

As áreas de serviço e apoio, como cozinhas, sanitários, vestiários, central de segurança, estão sob uma rampa que promove continuidade espacial no espaço conjunto. A integração dos espaços principais é reforçada pela concentração espaços fechados em um único volume, o que libera os outros espaços para a circulação e atividades do público.

Procurou-se a integração entre interior e exterior, no térreo, o que deve favorecer que as atividades se estendam para a praça, no clima apropriado para atividades ao ar livre. Essa integração, então, passa a ser definida por fechamentos em vidro com grandes aberturas pivotantes.

A galeria proposta seria uma caixa metálica disposta separadamente do complexo. Um corte na volumetria define um volume menor e deslocado, no qual estão as áreas de apoio, como instalações sanitárias e depósitos. Este volume também define o início da circulação lateral que permitir a conexão entre o Centro Cultural e o Grupo Corpo.

Para a galeria, também é possível uma integração com o ambiente da praça, que dá-se através de grandes portas basculantes. Existe, também, um conjunto de painéis pivotantes junto à varanda, que promovem a transição com o café do Centro Cultural, que pode ser completa.

O espaço interno necessita um isolamento total em relação ao exterior, por isso determinou-se a instalação de equipamentos de ar-condicionado,

com janelas opacas associadas a aberturas com chapa perfurada na vedação externa, que promovem a exaustão do ar quente e permite iluminação difusa. Essas instalações são acessadas por escadas de apoio e passarelas técnicas.

A sede do Grupo Corpo apresenta uma organização espacial em espiral, com um pátio interno, que dá a continuidade desejada entre os espaços. As áreas como orientação norte-sul, no pavimento térreo, possuem aberturas voltadas ao pátio, o que dá maior privacidade. Já as aberturas, com a mesma orientação, nos pavimentos superiores, tiveram aberturas direcionadas ao exterior, o que privilegia a vista da paisagem. No oeste, devido a insolação, estão os sanitários, escadas de emergências, elevadores e salas técnicas. (Fig. 3.13).

O primeiro elevador, junto à recepção e localizado no núcleo de serviço, permite o acesso direto do público à recepção da administração e ao hall de acesso à platéia do estudio A e permite ao hóspede o acesso direto ao apartamento. O segundo elevador, de carga, também no núcleo de serviço, está localizado próximo ao pátio de estacionamento e ao espaço de carga e descarga, o que permite a circulação de equipamentos, cenários, figurinos e outros elementos de montagem em todos os espaços de trabalho. O terceiro elevador, localizado na ala leste, de uso restrito ao grupo, interliga os espaços de trabalho ao espaço de lazer e convívio.

Buscou-se uma setorização clara das atividades, por isso, estas foram distribuídas em quatro segmentos que são integrados por uma rampa, acrescida de alguns atalhos como elevadores ou escadas posicionados estrategicamente. Estes, além de facilitarem a circulação interna, auxiliam na separação das circulações. (Fig. 3.11).

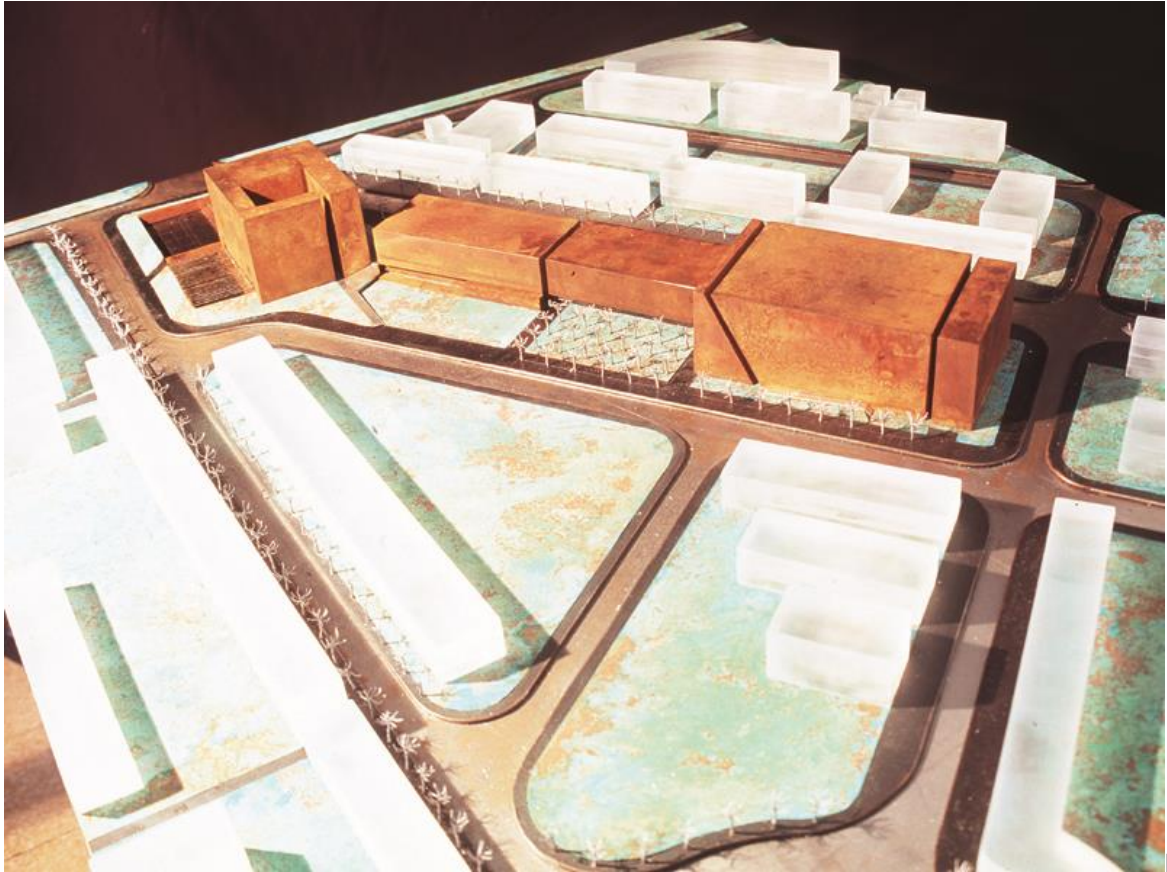
O primeiro segmento, no térreo, prioriza as atividades de convívio em grupo e descanso em um grande salão que possui aberturas para o pátio interno e para o pátio externo de lazer, onde estão jardins, piscina e quadra de tênis. No segundo segmento estão as atividades de serviço e apoio, áreas administrativas e de depósito e oficinas, com ambientações para o pátio interno, que proporcionam continuidade visual entre os espaços. (Fig. 3.12).

No terceiro conjunto de atividades estão os espaços de trabalho dos bailarinos. Os camarins e estúdios tem aberturas voltadas às paisagens externas e a piscina aquecida, fisioterapia e área de estar e descanso está voltada para o pátio interno. Estes espaços apresentam um pé-direito de 13 metros, o que remete a um

ginásio e concentra as atividades de trabalho em grupo. O quarto segmento é voltado para a paisagem externa e é ocupado por apartamentos para visitantes, dando total privacidade.

A madeira bruta aparece no grande deck que ambienta os espaços de lazer e evidencia a integração destes como os espaços abertos, dá a continuidade entre o pátio interno arborizado e o pátio externo de lazer. O mesmo material é utilizado nos pisos das rampas e nos patamares implantados. Nas áreas de trabalho, são propostas transparências nas divisões internas. O vidro e tela associam-se ao aço dos espaços que exigem fechamento a fim de permitir as vistas entre diferentes espaços através do pátio interno.

A estrutura do projeto caracteriza-se por uma geometria simples, com elementos treliçados e uma modulação da estrutura metálica. Para a vedação externa, uso de painéis de concreto celular autoclavado industrializados e com o revestimento de chapa de aço SAC-41, estes painéis são modulares. Este sistema estrutural, e de vedações otimiza os processos de montagem, já que não há moldagem *in loco*, o que deixa a obra mais rápida e limpa.



FIG

URA 3.7: Maquete volumétrica. (FONTE: Arquitetos Associados, 2010).

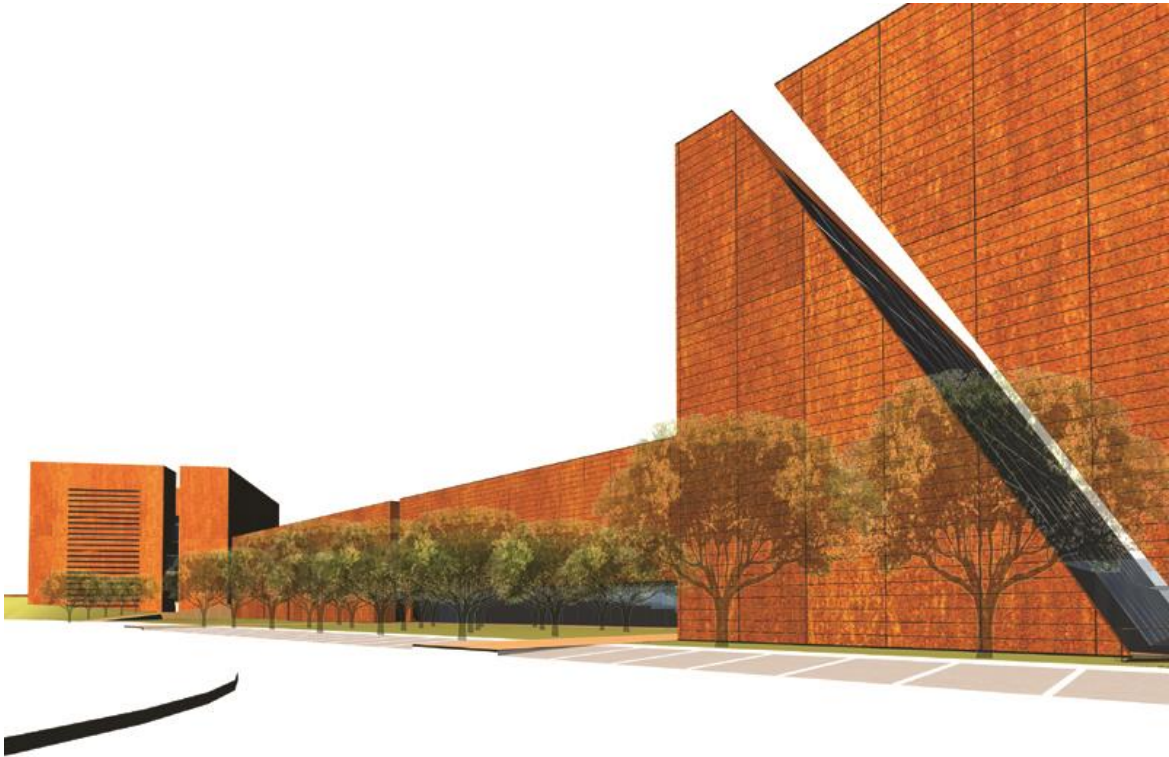


FIGURA 3.8: Perspectiva do observador. (FONTE: Arquitetos Associados, 2010).

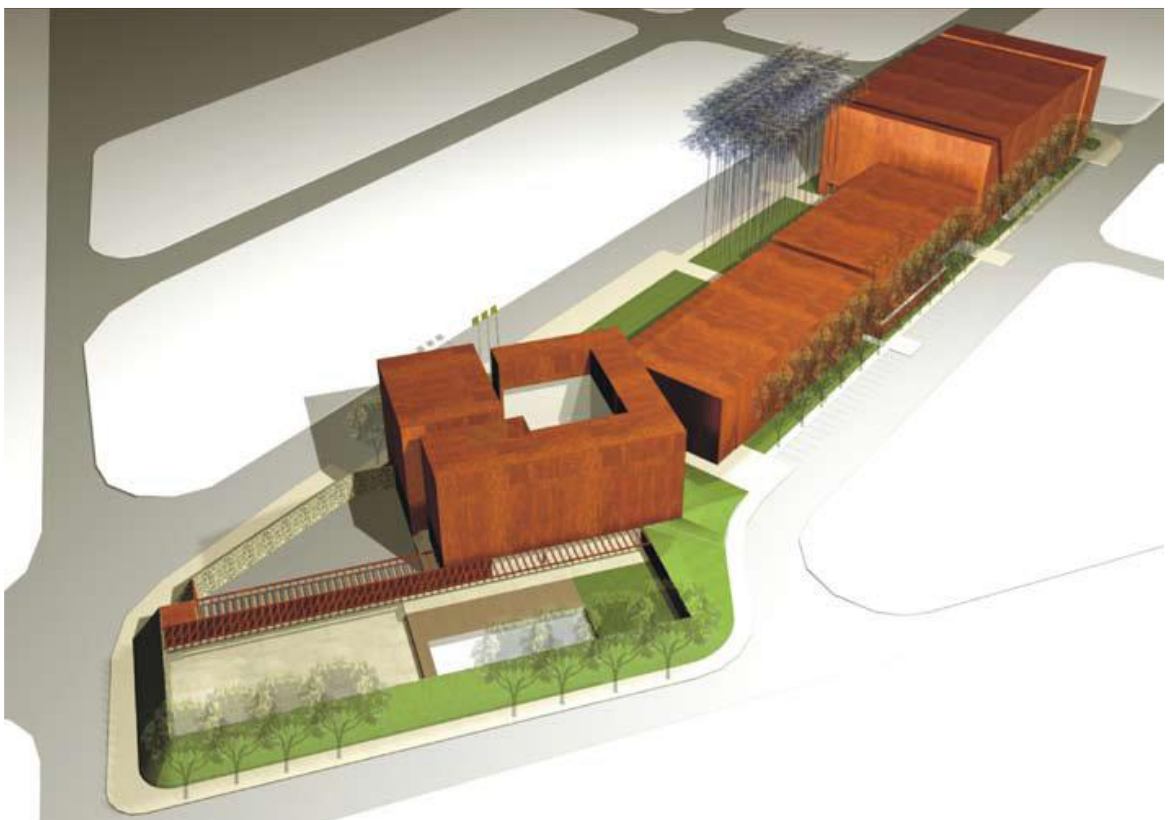


FIGURA 3.9: Perspectiva aérea. (FONTE: Revista MDC, 2010).



FIGURA 3.10: Perspectiva interna, foyer do teatro. (FONTE: Arquitetos Associados, 2010).



FIGURA 3.11: Perspectiva interna, rampa. (FONTE: Arquitetos Associados, 2010).



FIGURA 3.12: Perspectiva externa, vista do pátio. (FONTE: Arquitetos Associados, 2010).

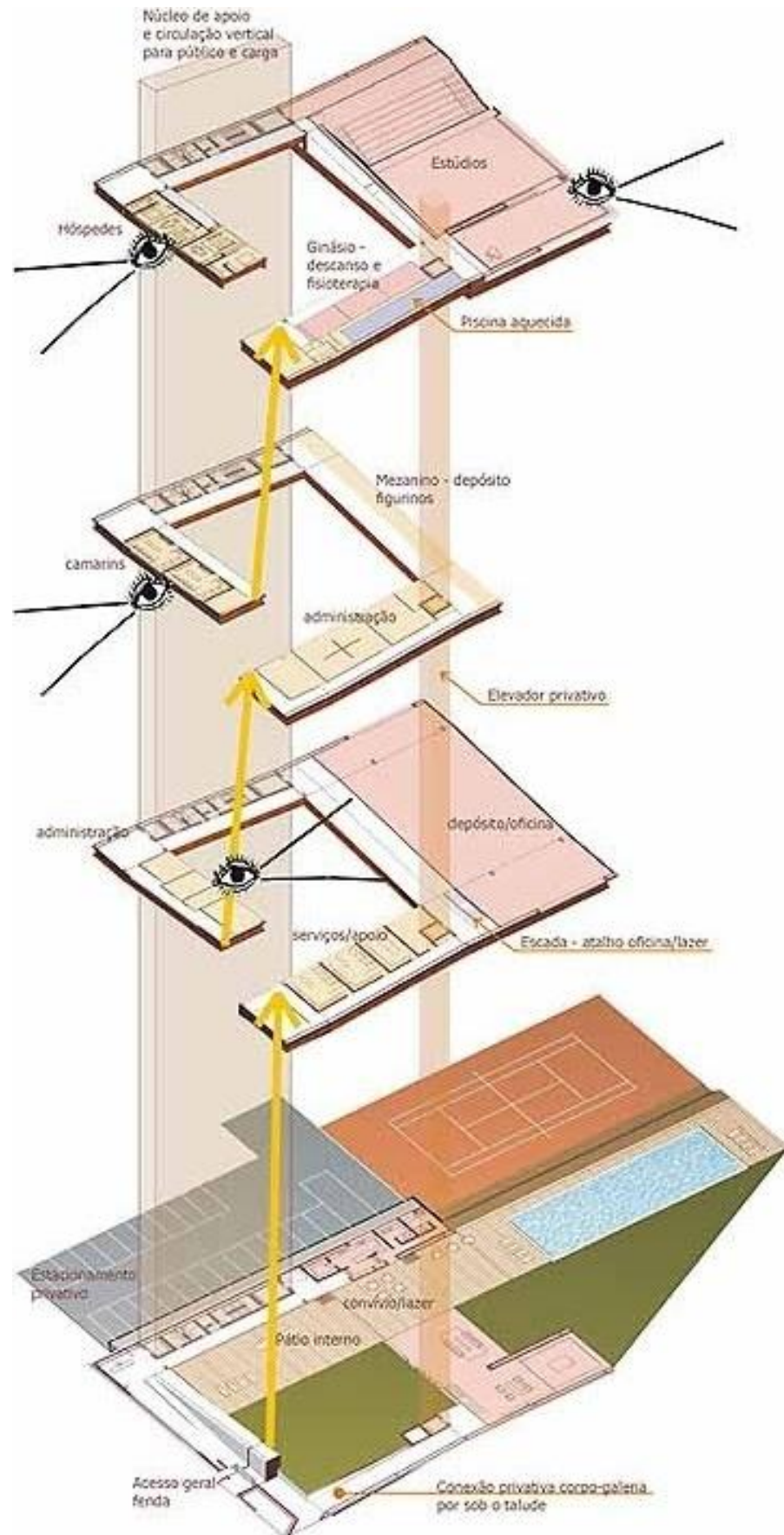


FIGURA 4.13: Esquema da sede do Grupo Corpo.(FONTE: Arquitetos Associados, 2010).

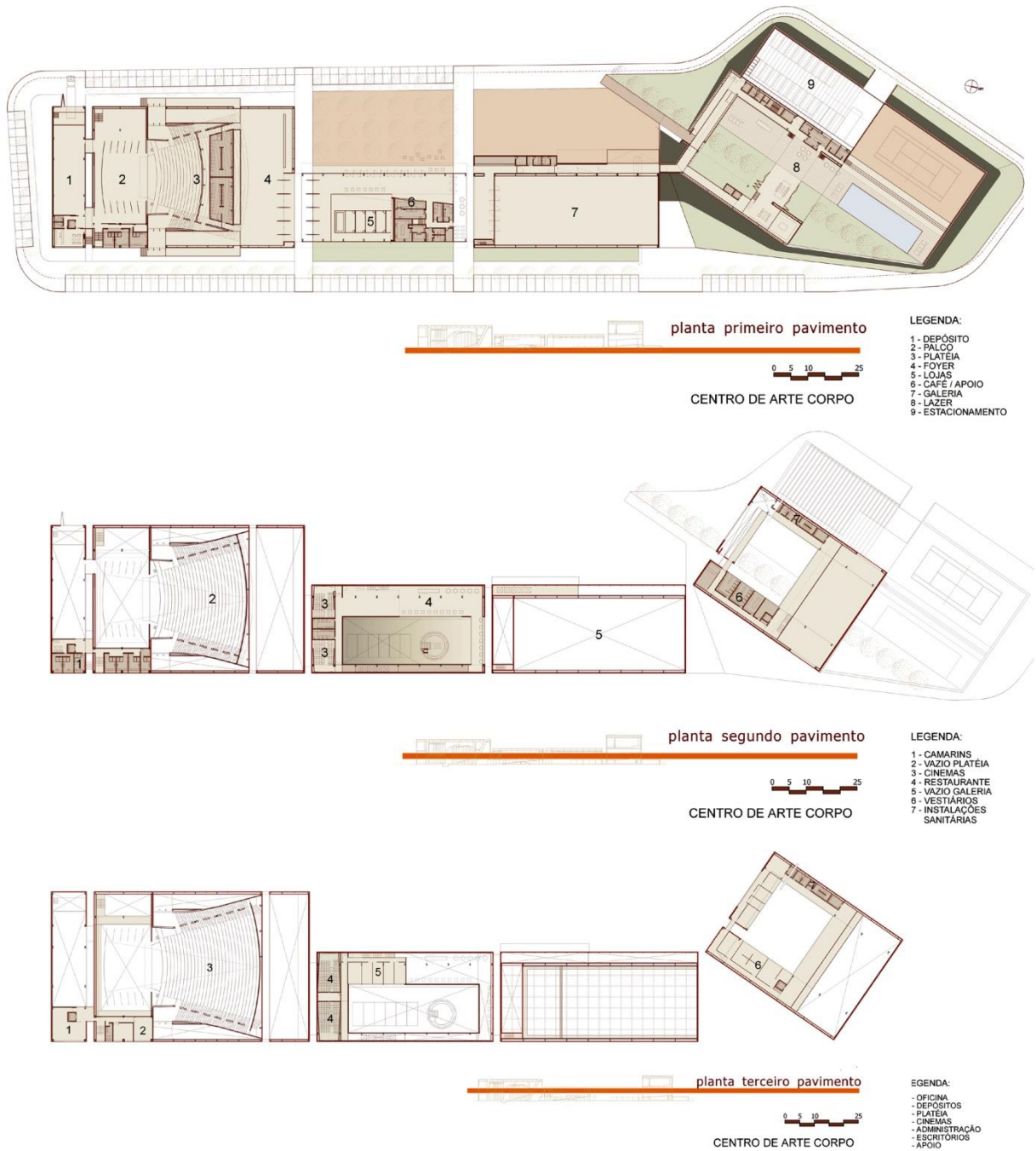


FIGURA 4.14: Plantas do Centro de Arte Corpo. (FONTE: Arquitetos Associados, 2010).

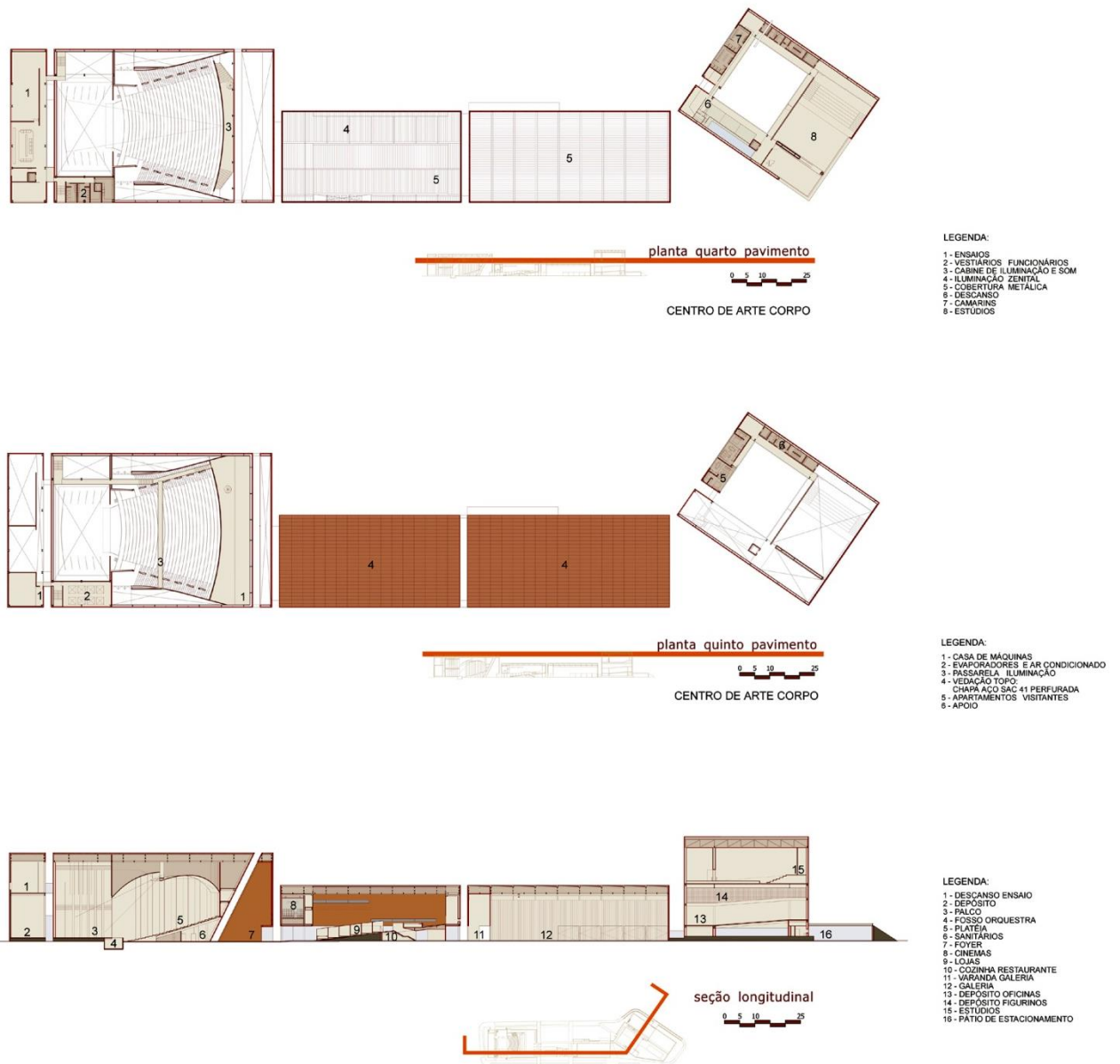


FIGURA 4.15: Plantas e seção longitudinal do Centro de Arte Corpo. (FONTE: Arquitetos Associados, 2010).

3.3. Escola do Teatro Bolshoi no Brasil

Localização: Joinville, Santa Catarina.

Arquitetos: IPPUJ - Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Joinville.

Ano: 2000.

Inaugurada no ano de 2000, a Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, é a única escola filiada à russa Escola do Teatro Bolshoi no mundo. Esta instituição foi fundada em 1773, em Moscou, Rússia e é uma das escolas de dança, principalmente clássica, mais conhecidas e respeitadas do planeta. A origem da parceria entre a Escola da Rússia e a cidade de Joinville iniciou-se em 1996 através do Festival de Dança de Joinville, no qual artistas do Ballet Bolshoi de Moscou apresentaram-se.

O espaço destinado à instalação da Escola do Teatro Bolshoi é um anexo ao Centreventos Cau Hansen, de 1996. O Centreventos é um grande complexo que conta com um espaço de 25.000 m², destinados a atividades culturais e esportivas com capacidade de abrigar entre 8.000 e 10.000 pessoas. Neste também encontra-se o Teatro Juarez Machado, com 500 lugares, que é um espaço onde ocorrem as apresentações da Escola do Teatro Bolshoi. O complexo é um marco na paisagem e no cenário da cidade, desde sua construção e tem seu acesso facilitado por vias rápidas e indicações por toda a cidade. (Fig. 3.16).

Realizou-se, em 2000, uma obra de adequação do espaço existente ao novo uso da escola de dança, além da construção de um anexo, que abriga o laboratório cênico, estúdios e outras instalações da escola. Os dois blocos, que somam uma área aproximada de 7.000m², são interligados por uma cobertura, sob a qual dá-se a circulação dos alunos e funcionários.

O acesso à escola dá-se através de uma via interna e o estacionamento acontece (de modo irregular) ao longo dessa via, e na mesma área do estacionamento do Centreventos. O acesso ao edifício é lateral, e não é marcado por elementos arquitetônicos, mas por indicações e placas. Aqui já se percebe o que programa da escola foi adaptado ao espaço onde funciona. Durante a visita, evidenciou-se a falta de espacialidade da escola, que se desenvolve de

maneira regular e lógica, eficiente, porém sem qualquer requinte estético ou grande momento de expressão arquitetônica. (Fig. 3.17, 3.18).

No hall de entrada encontra-se um espaço de memória, onde estão expostos figurinos, quadros e uniformes da escola. Ao lado encontra-se o acesso à escola, feito com catracas e a recepção e secretaria, a assessoria de imprensa, recursos humanos e departamento financeiro. O acesso a este espaço é restrito a alunos, funcionários e visitantes previamente identificados. No mesmo ambiente de entrada, existe um espaço com cadeiras e uma televisão, onde são exibidos filmes visitantes e alunos. Por esse espaço ocorre o acesso a cantina e refeitório, e a cozinha da cantina, onde são preparadas refeições e lanches, o espaço da cantina estende-se a um espaço de convivência que fica entre os dois blocos da escola. (Fig. 3.19).

Uma circulação dá acesso a ambos os blocos da escola e os conecta através de uma cobertura. Os estúdios da escola dividem-se entre estes blocos, porém estão em sua maioria no bloco principal. Todos os estúdios apresentam instalações satisfatórias, aberturas adequadas, iluminação natural e artificial, climatização por sistemas de ar-condicionado, pisos com amortecimento e pianos, porém alguns estúdios são maiores e com pé-direito duplo. Todos eles variam entre 120 a 250 m² de área. (Fig. 3.20, 3.21).

Além dos estúdios no bloco principal estão as salas de música, que incluem cerca de 8 salas individuais de piano. Neste bloco também estão os setores de saúde, com salas de massagem, pilates, fisioterapia e turbilhão de água, apoio pedagógico, núcleo de eventos e o acesso ao teatro Juarez Machado. Conta com salas de professores, de reuniões e coletivas de imprensa, guarda-roupa, diversos depósitos, atelier de confecção de figurinos e biblioteca, com laboratório de informática, salas de áudio visual e acervo extenso. Ao fim de cada corredor localizam-se as circulações verticais por escadas, os vestiários dos alunos e armários (para cada aluno) nas paredes. (Fig. 3.22, 3.23, 3.25, 3.26, 3.27).

No anexo, estão a sala dos funcionários de limpeza e manutenção, depósito, sala de música, alguns estúdios de dança e o laboratório cênico. O laboratório é um espaço com um palco, sistemas de iluminação e som, onde são realizadas aulas de teatro, circo, dança contemporânea e são feitas pequenas apresentações para a comunidade. Nesta sala não há possibilidade de iluminação natural, as janelas foram pintadas de preto, esta sala é equipada com bolas, bambolês, camas elásticas, fitas presas ao teto e outros equipamentos. (Fig. 3.24).

Na escola do Bolshoi, de segunda a sexta-feira, estudam mais de 300 alunos, em sua maioria bolsistas. São oferecidos cursos técnicos em dança clássica e dança moderna, a escola também mantém uma companhia de dança clássica :Cia. Jovem.

No ano de 2008 foi elaborado um projeto de um novo complexo para a Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, este projeto é assinado por Oscar Niemeyer e prevê uma área de cerca de 30.000 m, na cidade de Joinville.

São parte do complexo: um teatro para mais de 1.000 lugares, um edifício para a escola com quatro pavimento de estúdios, 30 estúdios de piano e salas para ensino médio, biblioteca, oficina de figurinos e cenários, camarins, núcleo de saúde, piscinas térmicas, quadras poliesportivas. São previstos também um Espaço Cultural com cinemas, café, áreas de exposição e convenções e, um edifício de 18 andares para abrigar alunos, professores de outras cidades e convidados, principalmente durante o festival.



FIGURA 3.16: Maquete do Complexo Centreventos. (FONTE: A autora, 2010).



FIGURA 3.17: Entrada da Escola do Teatro Bolshoi. (FONTE: A autora, 2010).



FIGURA 3.18: Lateral do edifício da escola. (FONTE: A autora, 2010).



FIGURA 3.19: Espaço Memória na entrada do edifício. (FONTE: A autora, 2010).



FIGURA 3.20: Circulação coberta que dá acesso ao anexo. (FONTE: A autora, 2010).



FIGURA 3.21 Circulação interna do prédio principal. (FONTE: A autora, 2010).



FIGURA 3.22: Estúdio de dança com piso revestido por linóleo. (FONTE: A autora, 2010).



FIGURA 3.23: Estúdio de dança com piso em madeira e pé-direito duplo. (FONTE: A autora, 2010).



FIGURA 3.24: Laboratório Cênico, no anexo. (FONTE: A autora, 2010).



FIGURA 3.25: Sala de condicionamento físico, com aparelhos de musculação. (FONTE: A autora, 2010).



FIGURA 3.26: Confeção de figurinos. (FONTE: A autora, 2010).



FIGURA 3.27: Biblioteca integrada ao laboratório de informática. (FONTE: A autora, 2010).

3.4. Considerações finais

Na análise do Laban Dance Center, percebe-se que a arquitetura do edifício adequa-se perfeitamente ao programa, pois espaços criados dão identidade, as instalações são apropriadas para o desenvolvimento da dança. Todos os estúdios são equipados com modernos sistemas de climatização, iluminação e possuem os mais modernos pisos para dança. Existe uma preocupação dos arquitetos, na questão do movimento, o que se mostra nos tratamentos das fachadas e das circulações.

Os aspectos de mais destaque são os tratamentos das fachadas, a composição do espaço interno através de suas circulações e cores. Além disso, a inserção do teatro como uma massa fechada dentro de um volume transparente, cria um efeito contrastante e de destaque ao teatro. Vale citar também a importância da obra para a revitalização da área a preocupação dos arquitetos com o contexto do bairro.

Já na análise do Centro de Arte Corpo, percebe-se a preocupação de composição com a paisagem existente, e a separação das áreas projeto. Destaca-se também a integração com o ambiente, através de aberturas para pátios e praças. Dentro do projeto a Sede do Grupo Corpo teve maior importância, pois é a parte do programa compatível com o projeto a ser desenvolvido.

Nesta área, destacam-se a segmentação do programa em quatro setores, os quais se desenvolvem no edifício com circulações por rampas, escadas e elevadores. A forma da edificação cria um pátio interno e visuais para o mesmo, além de visuais para a paisagem externa, o que depende do tipo de função exercida no espaço e a orientação solar.

No estudo da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, destacam-se a compreensão do funcionamento de uma escola, que dentro da realidade brasileira é exemplo, tanto no ensino quanto nos espaços para o mesmo. Os estúdios, salas e instalações são de qualidade e contam com o cumprimento de todos os critérios técnicos para o ensino da dança. Porém, pela adaptação de uma construção já existente para o uso da escola, não existe acessibilidade para pessoas com necessidades especiais.

Durante os estudos de caso, percebeu-se uma diferença nítida entre as realidades internacional e brasileira. O projeto do Laban em Londres, assinado por um dos escritórios mais conceituados da atualidade, não conta apenas com as questões técnicas bem resolvidas e adequadas. Conta com requinte estético, uma linguagem própria de materiais e volumetria, circulações e espaços que prezam e incentivam a integração dos alunos e funcionários. Os corredores, terminando em janelas, dão continuidade visual e tornam-se espaço de estar e convivência, integrando a paisagem externa à interna. Já as circulações verticais são elementos da composição do espaço, as escadas helicoidais e rampas trazem a idéia de movimento, assim como a volumetria da fachada em seu plano curvo.

O Centro de Arte Corpo também possui, em seu projeto, uma arquitetura adequada à dança, com um complexo que procura comunicação entre suas partes sem, contudo, perder a organização espacial e separação de cada uma delas. A integração é buscada no âmbito interno e externo, através das praças e pátios, e das aberturas nos volumes e da continuidade dos materiais aplicados. É um projeto com uma identidade visual marcada pela volumetria e por ser revestimento em aço. A Sede do Grupo Corpo é bem equipada, com uma setorização baseada nas condicionantes da área e do programa. Porém, após mais de oito anos da entrega do projeto final pelos arquitetos, não há previsão para o início das obras.

Esta situação também atinge a Escola do Teatro Bolshoi, que teve o projeto de um complexo, assinado por Oscar Niemeyer, que tampouco tem previsões de sair do papel. A escola que funciona, de forma adaptada, em um anexo ao Cetroeventos, tem boas instalações, mas carece de um espaço com mais qualidade arquitetônica, que marque a identidade da escola, que seja assim como a mesma, referência de qualidade e excelência.

Através destes casos, fica evidente a necessidade e a vontade de que espaços de dança com qualidade sejam construídos no Brasil. Porém, sabe-se que os investimentos na área de cultura no país estão muito aquém do necessário, o que impossibilita a construção de projetos como o Centro de Artes Corpo e o Complexo Cultural da Escola do Teatro Bolshoi.

Por fim, conclui-se que o estudo e análise dos casos desenvolveu e ampliou conhecimentos, agregou idéias e soluções a respeito de como o programa

de uma escola de dança desenvolver-se no espaço. As soluções usadas pelos arquitetos compõem um repertório, o qual pode e, será consultado durante a fase de desenvolvimento projetual, sempre levando em conta a realidade brasileira e da Escola de Dança do Teatro Guaíra. Ou seja, buscar soluções que se adaptem ao programa da escola e ao seu contexto de inserção.

4. INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE

4.1. Curitiba e a dança

Segundo SANTOS (2010) o cenário da dança em Curitiba é resultado das interações entre as políticas culturais e a iniciativa das entidades e grupos artísticos. Apesar de algumas instituições ligadas aos governos Estadual e Municipal, a difusão da produção Paranaense e Curitibana é deficiente, ou seja, a produção é rica porém falta estímulo para a apreciação desta arte, como existe ao teatro com o Festival de Teatro de Curitiba, que acontece anualmente. No Paraná, o Festival de Dança de Cascavel é amador e possui um caráter de competição e não de “mostra”, o que seria mais direcionado para a apreciação da população em geral, não envolvida com a dança.

A produção da dança em Curitiba é restrita a algumas instituições, entre elas, as companhias de dança do Centro Cultural do Teatro Guaíra, o Ballet do Teatro Guaíra e a Guaíra 2. Cia, além da Escola de Dança do Teatro Guaíra, objeto deste estudo.

Além das companhias e da Escola de Dança do TeAatro Guaíra, a dança curitibana conta com os Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Faculdade de Artes do Paraná – FAP, o Curso Permanente de Dança da Universidade Federal do Paraná – UFPR e o Centro de Estudos do Movimento, ligado à Fundação Cultural de Curitiba e voltado à dança contemporânea com sede na Casa Hoffmann no Largo da Ordem.

Existem também pequenas escolas particulares, as quais fazem apresentações internas, sem grande relevância para o desenvolvimento da dança em Curitiba e no Paraná e, companhias ou grupos independentes, que sofrem com a carência de apoio e de difusão da dança paranaense.

4.2. Escola de Dança do Teatro Guaíra

A Escola de Dança do Teatro Guaíra - EDTG faz parte do Centro Cultural Teatro Guaíra, uma das instituições de maior colaboração para a dança brasileira. Além de manter a EDTG o Teatro Guaíra tem duas companhias de dança o *Ballet* do Teatro Guaíra e a Guaíra 2 Cia. De Dança que tem foco na dança contemporânea. Ambas as companhias têm seus ensaios na sede do próprio Teatro Guaíra, no Centro, já a Escola de Dança funciona em outro local no bairro Jardim Botânico.

4.2.1. História da Instituição

De acordo com o TEATRO GUAÍRA (2010), o Theatro São Theodoro, inaugurado em 1884, foi o primeiro teatro oficial de Curitiba. Sua localização dava-se no terreno onde hoje está a Biblioteca Pública do Paraná. Na época, artistas locais e de outros estados apresentavam concertos, óperas, operetas e peças. O edifício transformou-se em prisão política durante a Revolução Federalista e foi fechado com o fim revolução. Após uma reforma, batizado de Teatro Guayra, foi aberto em 1900 e funcionou até 1935, quando sua demolição foi decretada por problemas de segurança e conforto. Sua demolição concluiu-se em 1939.

A partir da demolição do Teatro a Academia Paranaense de Letras iniciou uma campanha, que duraria uma década, para a construção de um novo teatro para a cidade. Realizou-se um concurso para a construção do Teatro Guaíra, o qual tinha como terreno proposto a área onde hoje está a Praça Rui Barbosa. Com projeto do engenheiro Rubens Meister, a construção do novo Teatro Guaíra iniciou-se em 1952. O espaço foi concebido como um complexo com três auditórios, para receber produções de todos os portes, além de salas de ensaios, camarins, oficinas de costura e cenografia. O primeiro auditório, o Guairinha, foi ficou pronto o em 1954. A construção do Guairão conclui-se em 1970, porém um incêndio adiou por mais quatro anos a inauguração do auditório. TEATRO GUAÍRA (1995).

Em 1956, surgiu o Curso de Danças Clássicas do Teatro Guaíra. Os cursos ministrados eram gratuitos e ao final de cada ano os alunos apresentavam um espetáculo. As aulas passaram a ser diárias em 1973 e em 1979 o corpo de baile principal participou da montagem de O Lago dos Cisnes, o primeiro clássico a ser apresentado pelos alunos do Guaíra. E em 1980, incluíram-se aulas de dança moderna à grade curricular. EDTG (2010).

De acordo com EDTG (2010), um convênio foi assinado entre o Teatro Guaíra e o Centro de Estudos do Norte do Paraná, levando o ensino da dança clássica para o interior do Paraná. A escola começou a ter maior reconhecimento nacional, através de prêmios como primeiros e segundos lugares no II Festival de Dança de Joinville, em 1984, e continua a ganhar prêmios desde então. E, de acordo com SANTOS (2010), muitos alunos formados pela escola fazem parte de grandes companhias de dança, no Brasil, Estados Unidos, Rússia e outros países da Europa.

As aulas da Escola mudam de local em 2000, passam a ocorrer em um edifício locado no bairro Tarumã. Porém, no mês de dezembro do mesmo ano ela muda para atual sede, também alugada, no Jardim Botânico. Uma grande reforma foi realizada em 2004, com a criação de novos espaços para a Associação de Pais, loja de conveniências e cantina. EDTG (2010).

4.2.2. Ensino da dança na Escola de Dança do Teatro Guaíra

Para SANTOS (2010), de início é importante citar que a EDTG é mantida com verba pública estadual, a mensalidade cobrada dos alunos tem o valor de R\$ 35,00, muito aquém do custo de qualquer escola particular da cidade. Alguns alunos, os mais carentes, são isentos de pagar mensalidade, assim como os alunos de sexo masculino que são apenas 10% dos alunos da escola. Essa isenção é uma forma da escola estimular a adesão de meninos e diversificar a escola. De acordo com o Manual do Aluno (2010) são oferecidos quatro tipos de bolsas, as quais podem ser integral ou meia-bolsa. Todas as bolsas são de caráter anual, renovável a cada ano:

Merecimento (com taxa de matrícula) – Para alunos que obtiveram a maior nota do nível que cursaram no ano anterior, 1 de cada nível.

Carência (com taxa de matrícula) – Para alunos que solicitarem bolsas, preenchendo requerimento próprio, que estará a disposição no dia de matrícula. Este deverá ser entregue juntamente com toda a documentação no período fixado na época da matrícula, para que seja feita a análise de comprovação de carência.

Não terão direito a bolsa de estudos os alunos retidos e aqueles que apresentarem documentação incorreta.

Especiais (com taxa de matrícula) – Filhos de funcionários do Teatro Guaíra.

Rapazes (sem taxa de matrícula) – Para meninos e rapazes que ingressem em qualquer tipo de curso da EDTG. (EDTG, 2010, p.7).”

O caráter público desta escola é fator determinante na sua configuração. De acordo com SANTOS (2010), além de formar bailarinos, um das principais características da escola é dar ao aluno noções de cidadania, respeito, disciplina e comprometimento. Ainda para SANTOS (2010), os objetivos desta escola diferem dos objetivos das escolas particulares, já que estas também procuram atingir um lucro financeiro. Segundo o Manual do Aluno são objetivos básico da escola:

- a) Formar bailarinos interpretes criadores de alta qualidade;
- b) Desenvolver cidadania e visão crítica por meio da arte;
- c) Levar à comunidade elementos de cultura por meio de projetos sociais;
- d) Produzir, através de espetáculos, pesquisa e reflexão, proporcionando à comunidade cultura e lazer. (EDTG, 2010,p.3).

As aulas ministradas na EDTG têm três bases: as aulas clássicas, as aulas de improvisação e as aulas de musicalização. Nas três áreas existem tanto aulas práticas quanto aulas teóricas. Segundo SANTOS (2010) cada uma tem a sua função na formação do aluno, a dança clássica constrói a postura, dá coordenação motora e disciplina. A improvisação dá vazão à criatividade dos alunos e consciência corporal. A aula de musicalização trabalha a percepção do ritmo e da música através do manuseio de instrumentos e o ensino da teoria musical.

A música é essencial na aprendizagem dos alunos e na escola. Por isso, além de aulas de musicalização, todos os estúdios de dança possuem um piano e um pianista tocando ao vivo em todas as aulas. A coordenadora da escola afirma que o

uso da música ao vivo é característica desta escola e a diferencia das outras escolas de Curitiba, influenciando diretamente a formação dos alunos. (SANTOS, 2010.).

O Manual do Aluno da EDTG (2010) descreve as atividades da escola. De acordo com ele, na escola, que funciona das 8:30 as 19:00 horas (segunda à sexta-feira), trabalham cerca de 40 profissionais, entre eles, 16 professores, cinco pianistas e cinco pianistas estagiários, 13 administrativos, cinco funcionários de limpeza e manutenção, e segurança (único serviço terceirizado) e estudam em torno de 300 alunos, divididos em cursos distintos:

- Curso de Iniciação

Duração: 3 anos.

Idade mínima: 5 anos

Este curso tem como objetivo iniciar as crianças na dança, com as primeiras noções de dança clássica, musicalidade e de improvisação e sensibilidade.

Nível	Disciplina	Aulas Semanais	Duração/Horas
Iniciação I	Clássico	2	50 min
Iniciação II	Clássico	2	50 min
Iniciação III	Clássico	2	50 min
	Improvisação	1	50 min

QUADRO 4.1: Grade do curso de iniciação da EDTG. (FONTE: EDTG, 2010).

- Curso Livre

Duração: 5 anos.

Idade mínima: 8 anos.

Este curso tem como objetivo preparar o aluno para o curso profissionalizante e é composto por aulas de Técnicas de Dança Clássica e Contemporânea, Improvisação e Musicalização.

Nível	Disciplina	Aulas Semanais	Duração/Horas
Preparatório	Clássico	4	1h15min
	Improvisação	1	50min
	Musicalização	1	50min
Básico I	Clássico	4	1h15min
	Improvisação	1	50min
	Musicalização	1	50min
Básico II	Clássico	4	1h40min
	Improvisação	1	50min
	Musicalização	1	50min
Intermediário I	Clássico	5	1h40min
	Contemporâneo	2	1h40min
	Musicalização	1	50min
Intermediário II	Clássico	5	2h
	Contemporâneo	2	1h40min
	Musicalização	1	50min

QUADRO 4.2: Grade do curso livre da EDTG. (FONTE: EDTG, 2010).

- Curso de Educação Técnica e Profissional – Habilitação Bailarino Profissional

Duração: 3 anos.

Idade mínima: 13 anos.

Este curso tem como objetivo a formação de bailarinos profissionais, os quais podem integrar as companhias de dança do Teatro Guaíra, o *Ballet* do Teatro Guaíra e a Guaíra 2 Cia. de Dança. O curso é voltado para a Dança Clássica, Contemporânea, Improvisação e Investigação. Este curso requer a formação prévia no Curso Livre, ou são realizadas audições para alunos de outras escolas.

No curso também é contemplado o Estágio Supervisionado e um projeto pré-profissional.

Disciplina	Séries			Total Hs/Curso
	1 ^a	2 ^a	3 ^a	
Análise do Movimento	25	-	-	25
Análise e Teoria Musical	25	-	-	25
Anatomia Aplicada à Dança	25	-	-	25
Evolução da Dança	-	40	-	40
Improvisação e Composição I, II e III	50	50	50	150
Interpretação Cênica	-	40	40	80
Repertório da Dança Clássica	-	50	50	100
Técnica de Dança Clássica I, II e III	300	300	300	900
Técnica de Dança Contemporânea I, II e III	120	120	120	360
Técnica de Performance I e II	25	25	-	50
Teoria da Dança Clássica	25	-	-	25
Total de Horas/Ano	590	625	560	1775
Estágio Supervisionado				360

QUADRO 4.3: Grade do curso de educação técnica e profissional da EDTG. (FONTE: EDTG, 2010).

A EDTG realiza espetáculos regularmente, em sua maioria realizada no Guairinha e pelo menos espetáculo anual no auditório principal do Teatro Guaíra. De acordo com SANTOS (2010) existe uma intenção de levar os alunos e professores para outras cidades do estado para a realização de espetáculos e *workshops*, porém a falta de recursos impede que estas intenções se concretizem.

Além dos estúdios, apoio e área administrativa, a EDTG conta com uma biblioteca voltada para a dança, música e artes cênicas, na qual o aluno complementa sua formação e realiza pesquisa. A convivência dos alunos se dá no espaço da cantina, onde também estão uma loja de conveniências e a associação de pais.

4.2.3. Sede atual: levantamento arquitetônico

A sede atual da Escola de Dança do Teatro Guaíra localiza-se em um espaço alugado na Rua Dario Lopes dos Santos, no bairro Jardim Botânico. O prédio da escola está localizado numa ZR-4.

Esta área nas imediações da linha férrea e da rodoferroviária de Curitiba, possui muitos lotes vazios, e fluxo constante durante o dia. No terreno da frente da escola está localizado o pátio de uma empresa de ônibus. Ao lado da escola está uma vidraçaria, a qual parece “dividir” a fachada com a EDTG. (Fig. 4.1).

A rua da escola está em bom estado, caracteriza-se como uma via rápida com intenso fluxo de veículos e poucos transeuntes. A escola tem uma boa acessibilidade, existem linhas de ônibus que servem a região.

A escola não tem um acesso e uma entrada marcados e a o estacionamento, no recuo, também parece ser compartilhado com a vidraçaria. Muitos pais de alunos estacionam os carros no outro lado da rua, em vagas na frente da escola.

Ao chegar à escola é evidente a falta de espacialidade. Uma pequena porta dá acesso à circulação vertical, que leva ao meio-nível da cantina e convivência, os estúdios e dá acesso a primeiro pavimento no qual estão a secretaria e administração, mais estúdios e a biblioteca. Não há qualquer tratamento estético nos ambientes, ou seja, não existem cuidados plásticos para melhorar a qualidade dos ambientes. (Fig. 4.2, 4.6 e 4.7).

A primeira impressão é a de improvisado, não é necessária qualquer informação para perceber que este espaço foi adaptado ao uso atual. O fluxo dentro da escola é inadequado e confuso, não há uma distinção clara entre os setores administrativo e didático.

As divisórias das salas são precárias, o isolamento acústico dos estúdios é deficiente e, para SANTOS (2010) a acústica inadequada de um estúdio atrapalha as aulas que ocorrem próximas a ele. (Fig. 4.7).

A escola conta com seis estúdios de dança, todos com piano, porém apenas dois possuem pé direito adequado. Além de uma sala para aulas teóricas,

biblioteca, sala da associação de pais, convivência com cantina e loja de conveniências, guarda-roupas para figurinos, um vestiário masculino e um feminino para alunos, sala de professores, sala de reuniões dos funcionários, secretaria, tesouraria, copa para funcionários, um vestiário para professores e um para funcionários. (Fig. 4.3, 4.4, 4.5, 4.8 e 4.9).

Alguns ambientes da escola contam com a área adequada para seu funcionamento, porém outros carecem de maior área, como a recepção, a sala de reuniões, o setor administrativo, alguns estúdios, a biblioteca e a sala teórica.

Como aponta SANTOS (2010), a escola necessita de um estacionamento, para pais e funcionários, um auditório para 300 pessoas, um depósito para material de apoio às aulas e uma área para a exposição de troféus, figurinos e fotos referentes à história e memória da EDTG.



URA 4.1: Fachada da EDTG. (FONTE: A autora, 2010).



FIGU

RA 4.2: Acesso e recepção da escola. (FONTE: A autora, 2010).



FIGU

RA 4.3: Estúdio de dança. (FONTE: A autora, 2010).



FIGU

RA 4.4: Estúdio de dança. (FONTE: A autora, 2010).



FIG

URA 4.5: Convivência doa alunos. (FONTE: A autora, 2010).



FIGURA 4.6: Circulação externa/saída de emergência. (FONTE: A autora, 2010).



FIGURA 4.7: Circulação interna, pavimento superior. (FONTE: A autora, 2010).



IGURA 4.8: Loja de conveniência e cantina. (FONTE: A autora, 2010).



IGURA 4.9: Sala de aula teórica. (FONTE: A autora, 2010).

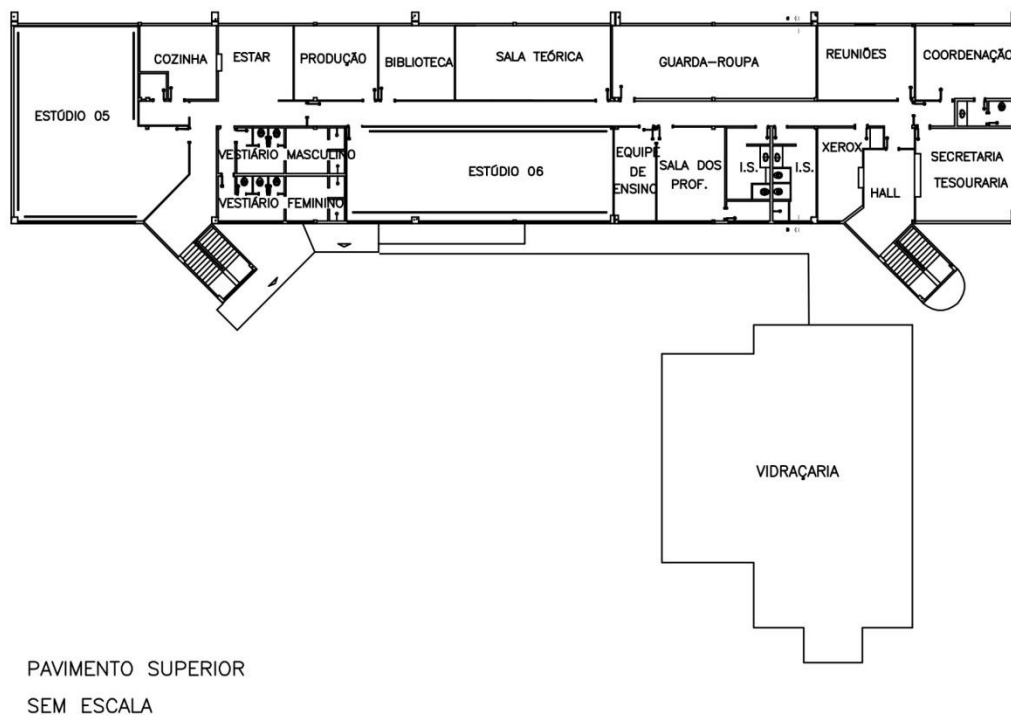
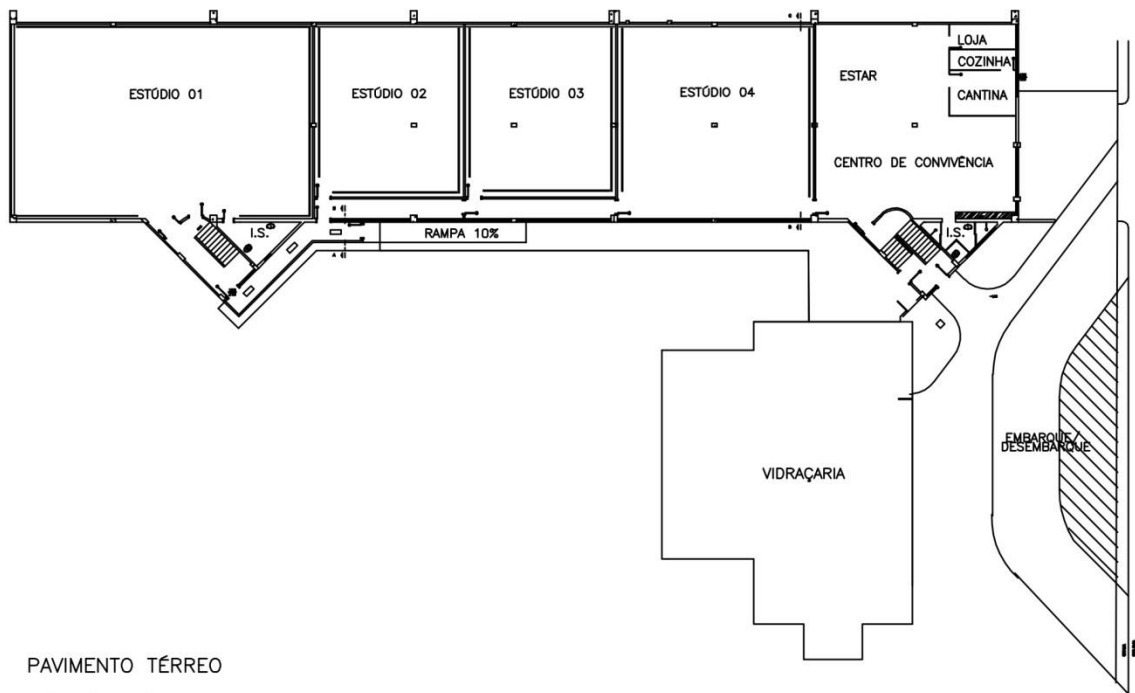
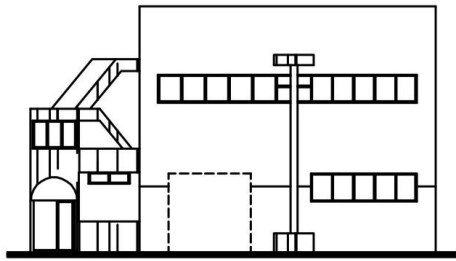
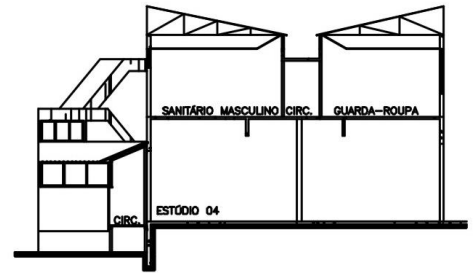


FIGURA 4.10: Plantas da EDTG. (FONTE: A autora, adaptado de CCTG, 2010).

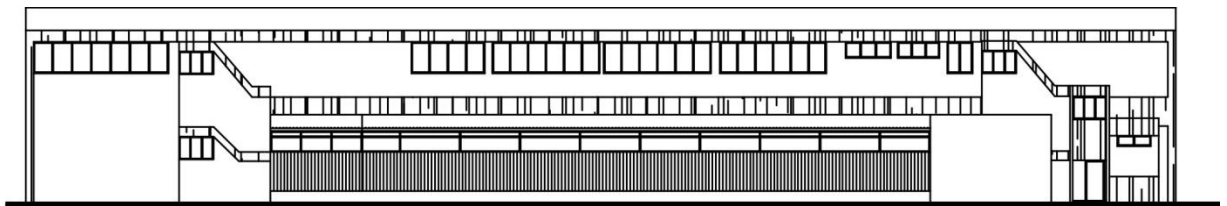


ELEVAÇÃO FRONTAL
SEM ESCALA



CORTE CD
SEM ESCALA

FIGURA 4.11: Elevação frontal e corte da EDTG. (FONTE: A autora, adaptado de CCTG, 2010).



ELEVAÇÃO LATERAL
SEM ESCALA

FIGURA 4.12: Elevação lateral EDTG. (FONTE: A autora, adaptado de CCTG, 2010).

4.3. Local para implantação da EDTG

Para a escolha do terreno da Escola de Dança do Teatro Guaíra levou-se em conta algumas premissas:

- A nova sede EDTG é um espaço essencialmente cultural e, portanto deveria estar em algum lugar da cidade que tivesse vocação cultural;
- Sua localização deve facilitar o acesso dos alunos de todas as regiões da cidade e da Região Metropolitana, portanto bem provida de transporte público;
- A proximidade com o Teatro Guaíra seria um fator benéfico para a escola e;
- O terreno deve ter uma área e legislação vigente que permita o uso e a construção da escola.

Seguindo essas premissas o terreno escolhido foi o terreno em frente à Praça Santos Andrade entre as Rua Alfredo Bufren e Treze de Maio no Bairro Centro. (Fig. 4.13).



FIGURA 4.13: Localização do terreno escolhido. (FONTE: A autora, 2010).

4.3.1. Localização

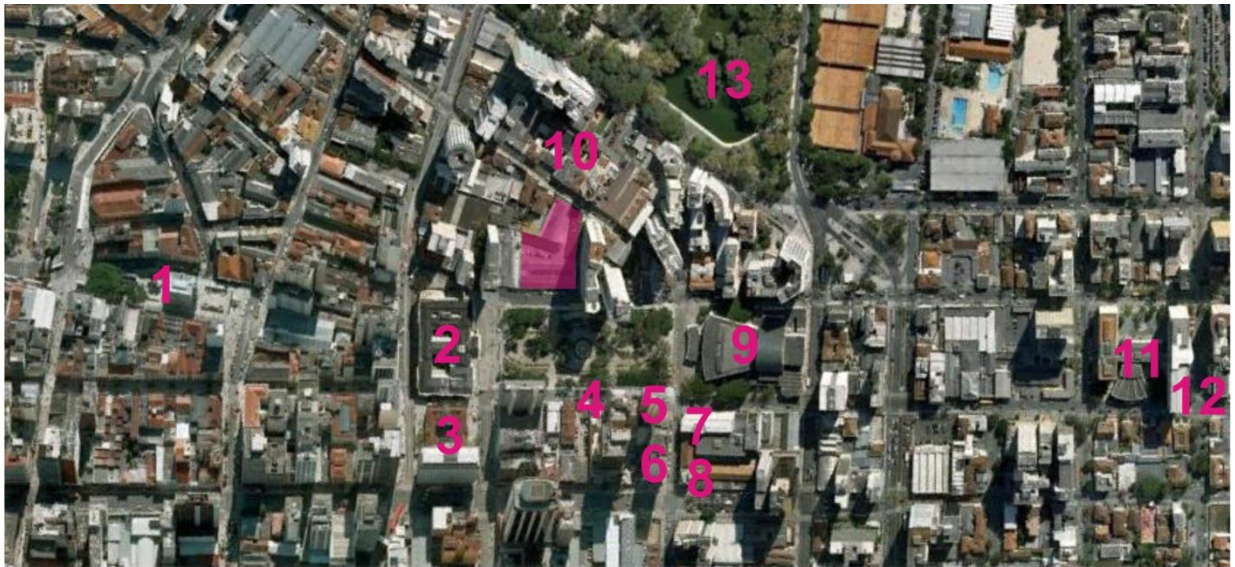
O Centro de Curitiba encontra-se inserido na Regional Matriz, que de acordo com o IPPUC - Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba, é uma região que apresenta dificuldades no que se refere à renovação de paisagem edificada, além de sofrer com o esvaziamento das áreas à noite devido à migração de residentes e atividades culturais para outras regiões da cidade. (Fig. 4.14).

Em 2007, este bairro apresentava uma densidade demográfica de 100,97 habitantes por hectare, enquanto a Curitiba apresenta uma densidade de 41,09. No ano 2000, este número era de 98,95 para o centro e 36,73 para a cidade. Isso significa uma taxa anual de crescimento populacional de 0,29% (centro) e 1,62% (Curitiba). Ou seja, o bairro não apresenta crescimento demográfico significativo em frente à cidade ou em frente ao seu potencial de ocupação. (IPPUC, 2007).

A respeito das atividades culturais, existe um projeto da UFPR no qual se prevê a implementação de um projeto o “Corredor Cultural”, o qual tem como dois pontos do eixo cultural, o Prédio Histórico localizado na Praça Santos Andrade e o complexo da Reitoria, formando um corredor de um quilômetro. Este corredor passa por espaços representativos par a cidade como a Associação Comercial do Paraná, Correios, Cine Luz, Livrarias Curitiba, Caixa Cultural, Capela Santa Maria, a PUCPR, Teatro Guaíra, Diário Popúlar, Memorial Guido Viaro e Livraria do Chain. (UFPR, 200_). (Fig.4.15).

Previsto para 2012, ano no qual a Universidade torna-se a primeira universidade centenária do país, o projeto conta com as seguintes alterações internas e externas:

- a) instalação de remansos nas calçadas no entorno do Prédio Histórico e no Teatro da Reitoria, o que permitirá receber com mais segurança os ônibus escolares que trarão grande parte do público que visitará esse corredor cultural;
- b) novas obras de iluminação cênica para dar mais visibilidade ao prédio-símbolo da cidade de Curitiba;
- c) estrutura de acessibilidade;



Legenda:

- | | |
|--------------------------|-------------------------------|
| 1. Paço da Liberdade | 8. Capela Santa Maria |
| 2. Prédio Histórico UFPR | 9. Teatro Guaíra |
| 3. Correios | 10. Teatro Barracão |
| 4. Cine Luz | 11. Complexo da Reitoria UFPR |
| 5. Livraria Curitiba | 12. Livraria do Chain |
| 6. Caixa Cultural | 13. Passeio Público |
| 7. PUC-PR | |

Contextualização

sem escala

FIGURA 4.15: Contexto de inserção da EDTG. (FONTE: A autora, 2010).

4.3.4. O Terreno

Localizado próximo ao Teatro Guaíra, o terreno escolhido encontra-se em posição privilegiada quanto à acessibilidade. Diversas linhas de transporte público, inclusive metropolitano que passam pela Praça Santos Andrade se somam à proximidade do local escolhido com terminais como o Guadalupe, a Praça Rui Barbosa, Praça Tiradentes e Praça Zacarias além de diversas estações-tubo nas proximidades. Além do transporte público o transporte particular também é facilitado, por possuir acesso por vias em praticamente toda a cidade.

Segundo SANTOS (2010) a proximidade com o Teatro Guaíra é algo desejável, já que muitas vezes os alunos dirigem-se ao Teatro para realizar ensaios e apresentações. Muitas vezes os ensaios não ocorrem por problemas do deslocamento dos alunos da escola até o Teatro. De acordo com ela, os

funcionários administrativos e docentes fazem visitas constantes à sede do Centro Cultural do Teatro Guaíra, na rua XV de Novembro.

Hoje o terreno é ocupado por lojas e estacionamento, sem edificações de arquitetura relevante e, constitui-se em num lote subutilizado, pois está em uma área plenamente equipada de infra-estrutura e equipamentos urbanos. Portanto, é um espaço privilegiado e de interesse, entre eles, o cultural.

O terreno tem face para as ruas Alfredo Bufren e Treze da Maio, hoje, a face voltada para a Praça Santos Andrade é ocupada por pequenos estabelecimentos comerciais, como açougues, mercearias e lotérica. Ao lado destes estabelecimentos está o acesso ao estacionamento que ocupa o centro e os fundos do lote (Fig. 4.16, 4.17). A testada voltada para rua Treze de Maio é composta por um muro, ou seja, não é aproveitada. (Fig. 4.18).



FIGURA 4.16: Pequenos comércios populares existentes no lote. (FONTE: A autora, 2010).



FIGURA 4.17: Acesso ao estacionamento que ocupa maior parte do lote. (FONTE: A autora, 2010).



FIGURA 4.18: Muro do lote na face direcionada à Rua Treze de Maio. (FONTE: A autora, 2010).

De acordo com a Lei de Zoneamento e Uso do Solo de Curitiba, terreno está inserido na ZC- Zona Central. (Quadro 4.1).

ZONA CENTRAL – ZC										
PARÂMETROS DE USO E OCUPAÇÃO DO SOLO										
USOS			OCUPAÇÃO							
PERMITIDOS	TOLERADOS	PERMISSÍVEIS	PORTE (m²)	COEFC. APROV.	TAXA DE OCUPAÇÃO (%)	ALTURA MÁX. (PAV)	RECUE MIN. PREDIAL (m)	TAXA PERMIEA MINIMA (%)	AFAST. DE DIVISAS (m)	LOTE MINIMO testada x area (m)
HABITAÇÃO COLETIVA HABITAÇÃO INSTITUCIONAL HABITAÇÃO TRANSITÓRIA 1 E 2 COMUNITÁRIO 2 - LAZER E CULTURA (2) COMUNITÁRIO 2 - CULTO RELIGIOSO (1) COMERCIO E SERVIÇO VICINAL DE BAIRRO E SETORIAL (1) (2)	HABITAÇÃO COLETIVA COMUNITÁRIO 1				TÉRREO E 1 PAV. = 100% DEMAIS PAV. = 66%	LIVRE	-	(4)	TÉRREO E 1 PAV. = FACULTADO DEMAIS PAV. = 2,00M	11X330
INDÚSTRIA TIPO (1) E (3)		COMUNITÁRIO 2 - E 3 ENSINO	100 m²	-	-	-	-	-	-	-
OBSERVAÇÕES:										
(1)	Proibido estacionamento comercial									
(2)	Com exceção de hipermercado									
(3)	Somente alvará de localização em edificações existentes									
(4)	Atendido o § 5 do Art 42									

QUADRO 4.1: PARÂMETROS DE USO E OCUPAÇÃO DO SOLO. (FONTE: A autora, adaptado de IPPUC, 2010).

5. DIRETRIZES GERAIS DE PROJETO

5.1. O projeto proposto

A Escola de Dança do Teatro Guaíra é um espaço voltado para o ensino da dança. Tem como objetivo principal a formação de bailarinos, assim como a formação de cidadãos, a disseminação cultural e a inclusão social através da dança. (SANTOS 2010.).

Localizado numa área central e num setor cultural de Curitiba, deve atingir as crianças e jovens e ser um espaço de ensino, pesquisa, lazer e formação cultural. A nova sede deve dar projeção à instituição através de um espaço arquitetônico contemporâneo que atenda ao programa da escola e às exigências técnicas que este tipo de espaço possui.

Este espaço deve conversar com seu entorno, constituir-se como mais uma referência na região, que tem a própria Praça Santos Andrade, o Teatro Guaíra e o Prédio Histórico da UFPR como marcos principais. Seu cunho cultural vem de encontro aos planos traçados para a região, a qual abriga espaços de cultura e educação no eixo entre o Prédio Histórico da UFPR e o campus da Reitoria, também da UFPR.

O programa da Escola de Dança do Teatro Guaíra deverá desenvolver-se no lote escolhido, o qual determina sua ocupação, por fatores físicos como área, forma, orientação solar e topografia e, por fatores legais.

5.2. Definição de um programa preliminar

A definição do programa baseou-se no Programa da Escola Ideal, fornecido pelo departamento de arquitetura do Teatro Guaíra e discutido na entrevista com a coordenadora da EDTG. Neste programa constavam estimativas de áreas e características dos espaços, as quais, em sua maioria, foram mantidas já que contavam com as áreas calculadas para a quantidade de alunos e função dos ambientes.

Durante a discussão do programa com a coordenadora propôs-se alterações ao programa existente, tanto pela autora como pela entrevistada. Também há contribuição da análise de correlatos para a construção do programa preliminar que poderá ser modificado no decorrer do projeto. Acrescentaram-se alguns espaços ao programa como o Laboratório Cênico, o café associado à cantina e convivência, a sala de pilates.

O programa divide-se em sete setores de acordo com suas funções dentro da escola e totalizam uma área estimada de 2980m².

SETOR	ÁREA
ÁREA DE APRENDIZAGEM	1380m ²
ÁREA DE APOIO E SUPORTE DA APRENDIZAGEM	860m ²
ÁREA DE APOIO DISCENTE	210m ²
ÁREA DE APOIO DOCENTE	185m ²
ÁREA ADMINISTRATIVA	150m ²
ÁREA DE SERVIÇO	95m ²
ÁREAS DE APOIO AO CCTG	100m ²
ÁREA TOTAL:	2980m ²

QUADRO 5.1: Quadro de áreas por setor da EDTG. (FONTE: A autora).

1. ÁREA DE APRENDIZAGEM:

ÁREA DE APRENDIZAGEM	ÁREA
ESTÚDIOS DE DANÇA	870m ²
SALAS TEÓRICAS	120m ²
SALA DE MÚSICA	70m ²
LABORATÓRIO CÊNICO	130m ²
BIBLIOTECA	80m ²
SALA DE VÍDEO E ACERVO MUSICAL	40m ²
SALA DE CONDICIONAMENTO FÍSICO	40m ²
SALA DE PILATES	20m ²
SALA DE ATENDIMENTO MÉDICO	10m ²
ÁREA TOTAL:	1380m²

QUADRO 5.2: Quando de áreas: área de aprendizagem. (FONTE: A autora, 2010).

Estúdios – área aproximada 870m²

São previstos sete estúdios, dos quais, um maior com área aproximada de 192m², três de tamanho médio com área aproximada de 130m² e três menores com área aproximada de 96m². Cada um destes estúdios deve ter:

- pelo menos uma parede com espelhos;
- barras fixas nas outras 3 paredes;
- barras móveis sobressalentes;
- pé-direito mínimo de 3,5m;
- pé-direito flexível, com linóleo
- iluminação e ventilação adequadas para a prática de exercícios físicos;
- armários de som e vídeo;
- local e instalações para as caixas de som;
- um piano de ½ ou ¼ de calda.

Salas Teóricas – 120m²

Serão duas salas teóricas com capacidade para cerca de 25 alunos sentados, que deverão conter:

- um quadro;
- armários para material didático, do qual faz parte um esqueleto humano, para aulas de anatomia;
- um quadro edital;
- uma mesa para o professor;
- carteiras para 25 alunos.

Sala de Música – 70m²

Na sala de música serão ministradas as aulas de musicalização com o uso de instrumentos musicais, para turmas de, em média, 25 alunos. Estes alunos formam uma espécie de banda, cada um com um instrumento musical. Deverá atender às seguintes exigências:

- isolamento e tratamento acústico;
- quadro especial para música, com partituras.

Laboratório Cênico – 130 m²

No laboratório cênico serão ministradas aula de teatro, circo e dança contemporânea. Deve ter:

- piso e aberturas adequadas;
- instalações de luz e som,
- palco;
- área para cordas, bolas;
- instalações no teto para trapésios, cordas e outros.

Biblioteca – 80m²

A biblioteca da escola é uma área para acervo e consulta de livros e periódicos, a qual deve estar ligada a sala de vídeo e acervo musical e deve contar com:

- espaço com prateleiras para livros e periódicos;
- estações para leitura e consulta ao acervo;

- mesa para bibliotecário;
- arquivo, fichário;
- computadores para consulta de acervo e pesquisa e acesso à internet.

Sala de Video e Acervo Musical– 40m²

Deve estar ligada a biblioteca e tem como objetivo a exibição de filmes e de música, portanto deve ter:

- uma televisão e DVD para exibição de vídeos e 20 lugares;
- três cabines individuais com televisão e DVD,
- armários para armazenamento de DVDs e CDs.

Sala de Condicionamento Físico – 40m²

A sala de condicionamento físico deve estar próxima aos estúdios de dança e deve conter:

- equipamentos de musculação e alongamento, esteira e bicicleta ergométrica;
- equipamentos para avaliações físicas;
- mesa e computador para arquivar informações de alunos.
- área (sala) separada para terapia turbilhão de água.

Sala de Pilates – 20 m²

Nesta sala, ligada a sala de condicionamento físico deve abrigar aparelhos de pilates, individualmente ou em grupos pequenos, como auxílio à fisioterapia, e um espaço livre para colchonetes para o pilates de solo, portanto deve contar com:

- aparelhos para a prática de pilates;
- áreas para colchonetes, bolas, cordas e outros elementos necessários.

Sala de Atendimento Médico – 10m²

Este ambiente deve ser anexo a sala de condicionamento físico e tem seu uso para fisioterapias e enfermaria. Deve contar com:

- armários;
- pias para higienização;
- mesa de massagem;

2. ÁREA DE APOIO E SUPORTE DA APRENDIZAGEM:

ÁREA DE APOIO E SUPORTE DA APRENDIZAGEM	ÁREA
ANFITEATRO	700m ²
CAMARINS	60m ²
SALA DE MEMÓRIA/MUSEU	40m ²
GUARDA-ROUPAS	60m ²
ÁREA TOTAL:	860m²

QUADRO 5.3: Quando de áreas: área de apoio e suporte da aprendizagem. (FONTE: A autora, 2010).

Anfiteatro – 700m²

O anfiteatro para cerca de 300 lugares é uma área importante no funcionamento da escola, nele acontecerão ensaios e apresentações e deverá atender às seguintes exigências:

- palco com dimensões mínimas de 15mx25m, com cochias e piso adequado para dança;
- sistema de iluminação;
- cabines de luz e som;
- instalações sanitárias para o público.

Camarins – 60m²

Anexo ao anfiteatro devem estar dois camarins, os quais devem ser equipados com:

- bancadas com espelho e luz para maquiagem
- área para araras com figurinos;
- instalações sanitárias.

Sala da Memória/ Museu – 40m²

Consiste em uma área para a exposição de troféus, figurinos e memórias da escola e deve ter:

- biombos para exposição;
- área para exposição permanente dos troféus e premiações da escola.

Guarda Roupa – 60m²

No guarda-roupas estão armazenados todos os figurinos produzidos para a escola e deve conter:

- armários com prateleiras para armazenar figurinos e fantasias maiores;
- araras;
- armários para sapatos e meias;
- um provador.

3. ÁREA DE APOIO DISCENTE:

ÁREA DE APOIO AO DISCENTE	ÁREA
VESTIÁRIOS	80m ²
SALA DE DESCANSO DOS BAILARINOS	20m ²
CANTINA E CAFÉ	60m ²
SALA DE ESPERA DOS PAIS	30m ²
SALA DA APM	20m ²
ÁREA TOTAL:	210m²

QUADRO 5.4: Quando de áreas: área de apoio ao discente. (FONTE: A autora, 2010).

Vestiários – 80m²

Os vestiários dos alunos, feminino e masculino, terão as seguintes configurações:

- o vestiário feminino deve ter banheiros, chuveiros, pias, piso emborrachado e cerca de 40 armários;
- o vestiário masculino deve ter banheiros, mictórios, chuveiros, pias, piso emborrachado e cerca de 15 armários;

Sala de descanso dos bailarinos – 20m²

Próxima aos estúdios a área de descanso dos bailarinos deve ter:

- quadro com edital;
- sofás com área para descanso e espera.

Cantina e Café – 60m²

Na cantina serão servidos e comercializados lanches rápidos e bebidas, o quais não serão preparados no local, apenas aquecidos. Deve contar:

- caixa;
- área para exposição dos produtos;
- instalações para refrigeradores, microondas ou forno-elétrico;
- instalações hidráulicas para higienização do(s) funcionário(s) da cantina;
- mesas e cadeiras para lanches.

Sala de Espera dos Pais – 30m²

A sala de espera dos pais deve ser um espaço amplo, no qual devem estar:

- quadro com edital;
- sofás ou bancos para espera.

Sala da APM – 20m²

A associação de pais e mestres é essencial para a escola, a associação faz parte da escola e participa ativamente das atividades escolares. A sala da APM deve:

- estar próxima à área de espera dos pais;
- contar com mesa e armários.

4. ÁREA DE APOIO DOCENTE:

ÁREA DE APOIO AO DOCENTE	ÁREA
SALA DOS PROFESSORES	60m ²
SALA DE REUNIÕES	50m ²
SALA DE CORDENAÇÃO DE GRUPOS	15m ²
SALA DE EQUIPE PEDAGÓGICA	40m ²
VESTIÁRIO DOS PROFESSORES	20m ²
ÁREA TOTAL:	185m²

QUADRO 5.5: Quando de áreas: área de apoio ao docente. (FONTE: A autora, 2010).

Sala dos Professores – 60m²

A sala dos professores deve estar próxima à inspetoria e ligada a sala de coordenação de grupos e deve conter:

- sofás e área de descanso e café;
- armários para partituras musicais dos pianistas;
- armários para os professores;
- mesa de trabalho para, no mínimo seis pessoas;
- edital.

Sala de Reuniões – 50m²

A sala de reuniões deve ter espaço para aproximadamente 30 pessoas, e deve contar com:

- mesa para reuniões;
- quadro branco, computador e projetor.

Sala de Coordenação dos Grupos – 15m²

A sala, pequena, deve estar ligada à sala dos professores e ter:

- mesa para quatro pessoas;
- armário.

Sala de Equipe Pedagógica – 40m²

Nesta sala ocorrem reuniões da equipe pedagógica, e deve conter:

- estações de trabalho;
- mesa de reuniões para 10 pessoas.

Vestiários dos professores – 20m²

Os vestiários dos professores, terão as seguintes configurações:

- chuveiros, pias, piso emborrachado e cerca de 10 armários;

5. ÁREA ADMINISTRATIVA:

ÁREA ADMINISTRATIVA	ÁREA
SECRETARIA	60m ²
SALA DA COORDENAÇÃO	20m ²
SALA DA SUPERVISÃO	15m ²
SALA DE ORIENTAÇÃO	20m ²
REPROGRAFIA	15m ²
ALMOXARIFADO E ARQUIVO MORTO	20m ²
ÁREA TOTAL:	150m²

QUADRO 5.6: Quando de áreas: área administrativa. (FONTE: A autora, 2010).

Secretaria – 60m²

Na secretaria, o espaço é dividido em duas áreas, o atendimento ao público e o trabalho interno em algumas funções administrativas, nela devem estar presentes:

- guichês de atendimento;

- três estações de trabalho interno;
- arquivos, armários e edital.

Sala de Coordenação – 20m²

A sala do coordenador deve ter ligação com a secretaria e conter:

- mesa de trabalho para o coordenador;
- armários e sofá;

Sala da Supervisão – 10m²

A sala de supervisão também deverá ser ligada à secretaria e próxima a sala da coordenação. Na sala de supervisão devem existir:

- mesa de trabalho para o supervisor;
- armário.

Sala de Orientação – 20m²

Na sala de orientação psicológica, ligada a coordenação e supervisão, serão realizados atendimentos a alunos e pais de alunos, portanto deverão ser previstos:

- mesa para trabalho;
- armário;
- poltronas para atendimento de pais e alunos;

Reprografia – 15m²

Nesta área, ligada a secretaria e ao almoxarifado, serão realizadas impressões cópias de documentos da escola. Nela estarão:

- impressoras;
- copiadoras;
- armários;
- estação de trabalho;

- estação de corte de papéis;

Almoxarifado e Arquivo Morto – 20m²

Esta área deverá ser ligada à reprografia, e ter um divisória entre o almoxarifado e o arquivo morto, além de:

- armários com prateleiras para material de consumo;
- armários para arquivo.

6. ÁREA DE SERVIÇO:

ÁREA DE SERVIÇO	ÁREA
SALA DA INSPETORIA	15m ²
DEPÓSITO DE MATERIAIS DE AULA	30m ²
DEPÓSITO DE MATERIAL DE LIMPEZA	10m ²
COZINHA DOS FUNCIONÁRIOS	20m ²
VESTIÁRIO DOS FUNCIONÁRIOS	20m ²
ÁREA TOTAL:	95m²

QUADRO 5.7: Quando de áreas: área de serviço. (FONTE: A autora, 2010).

Sala da Inspetoria – 15m²

A sala do inspetor deverá ser próxima aos estúdios e ter ligação com a sala de professores e também contar com:

- depósito de material de provas;
- armários.

Depósito de instrumentos musicais e materiais de aula – 30m²

O pequeno depósito servirá aos estúdios e à sala de música, portanto deverá estar próximo à essas áreas e ligado à inspetoria. E deverá contar:

- prateleiras e armários para depósito de instrumentos, bolas, cordas e outros materiais usados em aula.

Depósito de Material de Limpeza – 10 m²

No depósito deverão ser armazenados, os materiais e produtos de limpeza da escola. Deverá conter:

- prateleiras e espaços para armazenamento de materiais de limpeza.

Cozinha dos Funcionários – 20m²

A cozinha dos funcionários deverá abrigar:

- pequeno fogão;
- pia;
- geladeira;
- armário para utensílios;
- mesa com cadeiras.

Vestiários dos funcionários – 20m²

Os vestiários dos funcionários, terão as seguintes configurações:

- chuveiros, pias, piso emborrachado e cerca de 10 armários;

7. ÁREAS DE APOIO AO CCTG:

ÁREA DE APOIO Á EDTG	ÁREA
CONSTRUÇÃO E DEPÓSITO DE CENÁRIOS	100m ²
ÁREA TOTAL:	100m²

QUADRO 5.8: Quando de áreas: área de apoio à EDTG. (FONTE: A autora, 2010).

Construção de Cenários e Depósitos de Cenários – 100m²

Espaço para confecção e armazenamento de pequenos cenários pelos alunos e pais da escola, deve contar com:

- instalações elétricas e hidráulicas;

- prateleiras para peças menores;
- espaços livres para peças maiores;
- estações de trabalho;
- armários e prateleiras para materiais de confecção.

Estacionamento:

O estacionamento deve atender aos professores e pais, inclusive nos dias de eventos e será calculado de acordo com as normas.

5.3. Organograma

Na confecção do organograma as áreas e setores da escola foram articulados de acordo com as necessidades do programa.

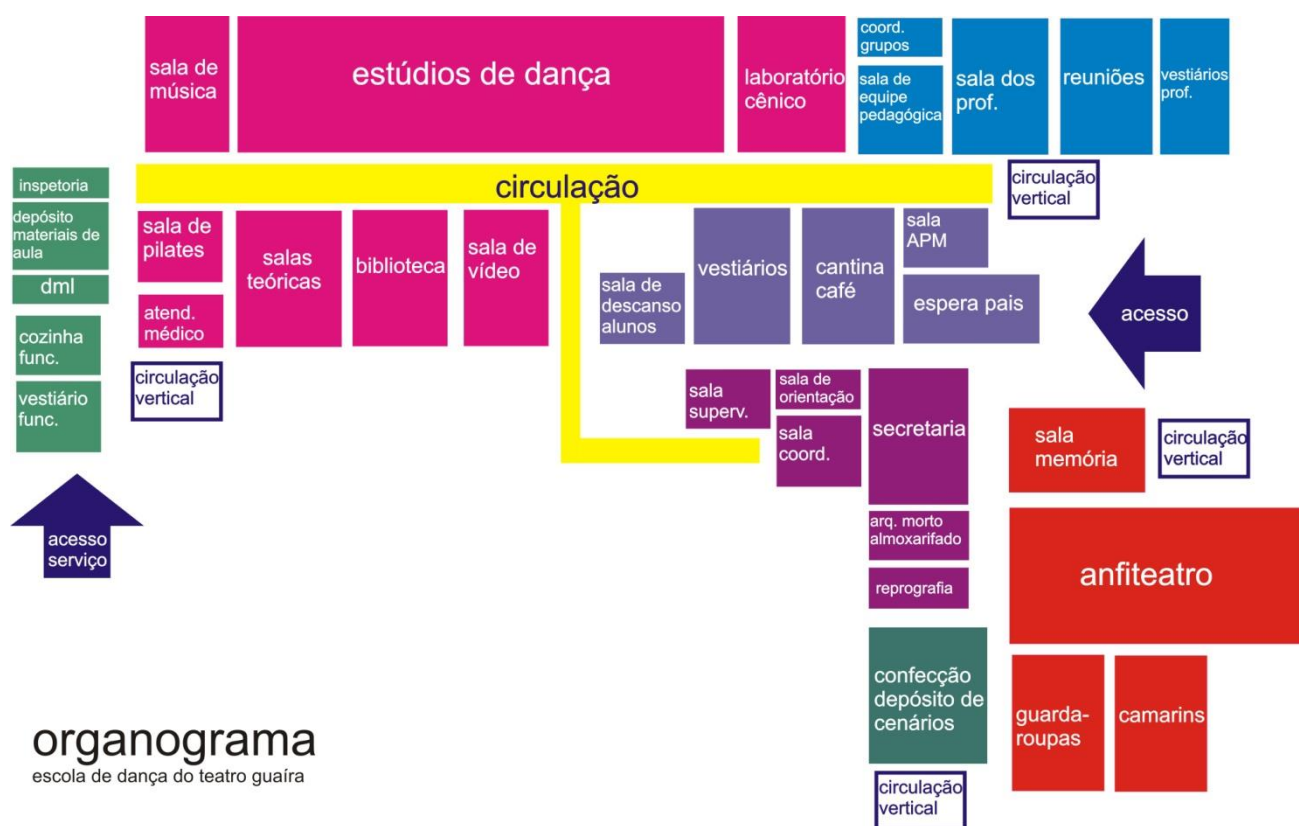


FIGURA 5.1: Organograma da EDTG. (FONTE: A autora, 2010).

5.4. Aspectos físicos e legais do terreno

O terreno, com área aproximada de 3400m², pode abrigar a Escola de Dança do Teatro Guaíra, o que facilita as decisões de projeto, tendo em vista a construção de mais de um pavimento. A topografia do terreno é praticamente plana, portanto não será fator determinante de desníveis ou não implicará em grandes movimentações de terra. Referente a insolação, a face está na menor testada, em direção à rua Treze de Maio

Uma das principais diretrizes em relação ao terreno é a legislação que incide sobre ele. Esta legislação permite o uso cultural nesta área. Determina uma taxa de ocupação de 100% da área no térreo e primeiro pavimento e, uma taxa de 66% para o restante. Não existem restrições a respeito do número de pavimentos a serem construídos, tampouco recuo predial.

O lote escolhido tem testadas para as ruas Alfredo Bufren e Treze da Maio, ou seja, os acessos podem ser realizados pelas duas ruas, com a possibilidade de passagem de transeuntes pela área da escola, integrando-a ao caminho destas pessoas. Esta possibilidade deve ser estudada durante a fase de projeto da escola.



FIGU

RA 5.2: Terreno proposto. (FONTE: A autora, 2010).

5.5. Questões técnicas e o projeto

Para um projeto de espaços de dança de qualidade, as questões técnicas envolvendo estes espaços deverão ser consideradas durante a elaboração do projeto. As dimensões mínimas de área e pé-direito devem ser respeitadas, assim como as questões de conforto ambiental.

Os estudos relativos ao estúdio de dança e ao auditório, explorados no segundo capítulo desta pesquisas serão base para o desenvolvimento do projeto da sede da Escola de Dança do Teatro Guaíra. Desenvolveu-se também um estudo sobre as organizações espaciais em uma escola, o qual também servirá de base para a fase projetual.

Considerando as variadas escalas que são afetadas pelo projeto, deverão ser encontradas soluções que contemplem desde macro escalas até micro escalas. Ou seja, as soluções de projeto deverão abranger desde o contexto urbano aos detalhes construtivos.

Deve-se também propor um sistema estrutural que permita grandes vãos, necessários nos estúdios de dança e no anfiteatro, já que, em ambos os casos, os pilares não devem interromper o espaço.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E WEBGRÁFICAS

ALQUINO, Dulce. A dança como tessitura do espaço. In **Cadernos PPG-AU/FAU UFBA**. v.1, n. 1 (2003). Salvador: FAUFBA: EDUFBA, 2003. [On line]. Disponível em:
<<http://www.corpoecidade.dan.ufba.br-arquivos-paisagensdocorpo.pdf>>.
Acesso em: 28.abr.2010.

BRITTO, Fabiana D. Corpo e Ambiente: co-derterminações em processo. In **Cadernos PPG-AU/FAU UFBA**. v.1, n. 1 (2003). Salvador: FAUFBA: EDUFBA, 2003. [On line] Disponível em: <<http://www.corpoecidade.dan.ufba.br-arquivos-paisagensdocorpo.pdf>>. Acesso em: 28.abr.2010.

CABRAL FILHO, José dos Santos. **Arquitetura Irreversível- o corpo, o espaço e a flecha do tempo**. Belo Horizonte, 2010. [On line] Disponível em:
<<http://www.arquitetura.ufmg.br/lagear/irreversivel.html>> Acesso em:
20.maio.2010.

ESCOLA DO TEATRO BOLSHOI NO BRASIL. Bolshoi no Brasil. Joinville, 2010. [On-line] Disponível em:
<http://www.escolabolshoi.com.br/bolshoi/Portugues/detInstitucional.php?codinstitucional=1&codcategoria_institucional=1>. Acesso em: 10.maio.2010.

EDTG-ESCOLA DE DANÇA DO TEATRO GUAÍRA. **Manual do Aluno-2010**. Curitiba, 2010. [On line] Disponível em:
<http://www.tguaira.pr.gov.br/tguaira/modules/conteudo_danca_esc/conteudo_danca_esc.php?conteudo_danca_esc=11> Acesso em: 22.abril.2010.

_____. **Histórica da Escola**. Curitiba, 2010. [On line] Disponível em:
<http://www.tguaira.pr.gov.br/tguaira/modules/conteudo_danca_esc/conteudo_danca_esc.php?conteudo_danca_esc=4> Acesso em: 22.abril.2010.

EL CROQUIS. Herzog & de Meuron. In: **REVISTA El Croquis**, Barcelona, nº 109/110, 2000.

FARO, Antonio José C. **Pequena História da Dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

GARCIA RUSO, Hermínia M. **La Danza en La Escuela**. Barcelona: Inde Publicaciones, 1997.

GUEST, Ann Hutchinson. Dance Notation. In: **Theater, Theatricality and Architecture**. The Yale Architecture Journal: Perspectives 26. Nova Iorque, 1990.

HANNA, Judith L. The language of dance; **JOPERD--The Journal of Physical Education, Recreation & Dance**, v. 72, Estados Unidos da América. 2001.

[*On line*] Disponível em:

<<http://www.questia.com/googleScholar.qst?docId=5002399560>>. Acesso em: 06.maio.2010.

IPPUC-Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. **Lei de zoneamento e uso do solo**. Curitiba, 2000.

_____. Curitiba em dados. [*On line*] Disponível em:

<<http://www.ippuc.org.br/ippucweb/sasi/home/default.php>> Acesso em: 06.jun.2010.

IZIDORO, Sérgio. Arquiteto do Centro Cultural Teatro Guaíra. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 28.abril.2010.

LABAN DANCE CENTRE. **Laban Dance Center**. [*On line*] Disponível em:

<<http://www.laban.org>>. Acesso em: 23.abr.2010.

LANE, Thomas. Colour me Beautiful. In: **REVISTA Building**. Londres, nº 49, p. 50-53, dez. 2001. [*On line*]. Disponível em:

<<http://www.rodeca.de/DE/aktuell/presse-pdf/building.pdf>> Acesso em: 15.maio.2010.

LANGENDONCK, Rosana van. **História da Dança**. [*On line*] Disponível em:

<http://www.odetempf.org.br/curriculo/disciplinas/arte/danca_rosana_von.pdf>. Acesso em: 06.maio.2010.

_____; RENGEL, Lenira. Pequena viagem pelo mundo da dança. São Paulo: Moderna, 2006.

MENDES, Miriam Garcia. **A dança**. São Paulo: Ática, Série Princípios, 2001.

OSSONA, Paulina. **A educação pela dança**. São Paulo: Summus, 1988.

PERKINS, Bradford. **Building Type: Basics for Elementary and Secondary Schools**. Nova Iorque, John Willey & Sons Inc., 2001.

SANTOS, Jocy B. Coordenadora da Escola de Dança do Teatro Guaíra.

Entrevista concedida à autora. Curitiba, 26.abril.2010.

TADRA, Débora S. A.; VIOL, Rosimara; ORTOLAN, Sabrina, M.; MAÇANEIRO, Sheila M. **Linguagem da Dança**. Curitiba: Ibpex, 2009.

TEATRO GUAÍRA. **Revista do Teatro Guaíra**. Curitiba: Máxigráfica e Editora, 1995. Edição especial.

_____. **Histórico da Escola**. Curitiba, 2010. [On line] Disponível em: <http://www.tguaira.pr.gov.br/tguaira/modules/conteudo_historia/conteudo_historia.php?conteudo_historia=10> Acesso em: 22.abril.2010.

VIANNA, Klaus. **A dança / Klaus Vianna; em colaboração com Marco Antonio de Carvalho**. 4. ed. São Paulo: Summus, 2005.

WANG, Wilfred. **Jaques Herzog e Pierre de Meuron**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

7 . MATERIAL DE APOIO:

BROLIANE, Daniele. **Escola de Dança do Teatro Guaíra: Nova Sede.** Curitiba, 2005. Trabalho Acadêmico do curso de Arquitetura e Urbanismo, Setor de Tecnologia, Universidade Federal do Paraná.

BRUBAKER, C. William. **Planning and Designing Schools.** Chicago: McGraw-Hill, 1998.

DUNCAN, Isadora. **Isadora: fragmentos autobiográficos.** Porto Alegre: L&PM, 1981.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio, Org.; DUARTE, Fábio; Org.; CAETANO, Kati E., **Org. Curitiba do Modelo à modelagem.** Curitiba: Champagnat, 2007.

FUX, María. **Dança, experiência de vida.** São Paulo: Summus, 1983.

LABAN, Rudolf. **Dança Educativa Moderna.** São Paulo: Ícone, 1990.

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

MICHAUT, Pierre. **História do Ballet.** São Paulo: Difusão Européia do Livro. 1986.

PERCIVAL, John. **Modern Ballet.** Londres: Herbert Press Limited, 1980.

WEBB, Michael. **New Stage for a City.** Victoria: Images Publishing Group, 1998.

8. FONTES DE ILUSTRAÇÕES

ARQUITETOS ASSOCIADOS. **Memorial de Projeto**. Belo Horizonte, 2003.

IPPUC- Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. **Lei de zoneamento e uso do solo**. Curitiba, 2000.

LANE, Thomas. Colour me Beautiful. In: **REVISTA Building**. Londres, nº 49, p. 50-53, dez. 2001. [On line]. Disponível em:

<<http://www.rodeca.de/DE/aktuell/presse-pdf/building.pdf>> Acesso em: 15.maio.2010.

PERKINS, Bradford. **Building Type: Basics for Elementary and Secondary Schools**. Nova Iorque, John Wiley & Sons Inc., 2001.

RIBA JOURNAL. Dancing feet: Herzog & de Meuron's Laban Centre. In: **Riba Journal**. Londres, fev.2003. [On line]. Disponível em:

<http://www.rodeca.de/DE/aktuell/presse-pdf/Riba_journal.pdf> Acesso em: 15.maio.2010.

THE YALE ARCHITECTURE JOURNAL. **Theater, Theatricality and Architecture**. The Yale Architecture Journal: Perspectives 26. Nova Iorque, 1990.

TADRA, Débora S. A.; VIOL, Rosimara; ORTOLAN, Sabrina, M.; MAÇANEIRO, Sheila M. **Linguagem da Dança**. Curitiba: Ibplex, 2009.

WANG, Wilfred. **Jaques Herzog e Pierre de Meuron**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

Bach-Grupo Corpo. In: **Grupo Corpo**. [On line]. Disponível em:

<<http://www.grupocorpo.com.br/site/#>> Acesso em: 09.jun.2010.

Ballet Bolshoi. In: **Guardian**. [On line]. Disponível em:

<<http://blogs.guardian.co.uk/theatre/2007/06/24-week/>> Acesso em: 09.jun.2010.

Configurações de Teatro. In: **Marcos Alves**. [On line]. Disponível em:
<<http://marcosalves.arteblog.com.br/5668/>> Acesso em: 19.maio.2010.

Esquema Teatro Italiano. In: **Palladian Center**. [On line]. Disponível em:
<<http://www.palladiancenter.org/timeline-Palladio.html>> Acesso em:
10.jun.2010.

Ilustração Teatro Alla Scala. In: **Vickipedia**. [On line]. Disponível em:
<<http://vickipedia.multipledigression.com/category/history/>> Acesso em:
10.jun.2010.

Isadora Duncan. In: **Britannica** [On line]. Disponível em:
<<http://www.britannica.com/bps/image/173622/55337/Isadora-Duncan>> Acesso
em: 12.jun.2010.

Laban Dance Center. In: **Laban Dance Centre**. [On line]. Disponível em:
<<http://www.laban.org/php/gallery.php?id=199>> Acesso em: 23.abr.2010.

Laban Dance Center. In: **Harlequin Floors**. [On line]. Disponível em:
<<http://www.harlequinfloors.com/us/en/architects-area/18-case-studies/73-case-study-5-laban-london.html>> Acesso em: 09.jun.2010.

Laban Dance Center. In: **REVISTA Detail**, nº 7/8, jul.2003. [On line].
Disponível em: <http://www.rodeca.de/DE/aktuell/presse-pdf/detail_juli.pdf>
Acesso em: 15.mai.2010.

Mapas. In: **IPPUC-Curitiba em dados**. [On line] Disponível em:
<<http://www.ippuc.org.br/ippucweb/sasi/home/default.php>> Acesso em:
06.jun.2010.

Projetos Lars Spubroek. In: **Lars Spubroek**. [On line]. Disponível em:
<<http://www.nox-art-architecture.com/>> Acesso em: 14.jun.2010.

Teatro Olimpico. In: **Britannica**. [On line]. Disponível em:
<<http://www.britannica.com/bps/image/1542181/124098/Teatro-Olimpico-Vicenza-Italy-designed-by-Andrea-Palladio-and-completed>> Acesso em:
10.jun.2010.

Templo Egípcio. In: **Xtec**. [*On line*]. Disponível em:
<<http://www.xtec.cat/centres/a8057011/01egipte/egipte.html>> Acesso em:
10.jun.2010.

Templo Indiano. In: **Kamit**. [*On line*]. Disponível em:
<http://www.kamit.jp/03_jaina/4_south/sou_eng.htm> Acesso em: 10.jun.2010.