

○ lugar do teatro - ○ espaço do teatro

**Arquitetura Teatral: na composição do
desenho urbano e na prática do espetáculo**

VOL. I

Denise de Alcântara

Prof. Dr. Joaquim Guedes

São Paulo 2002

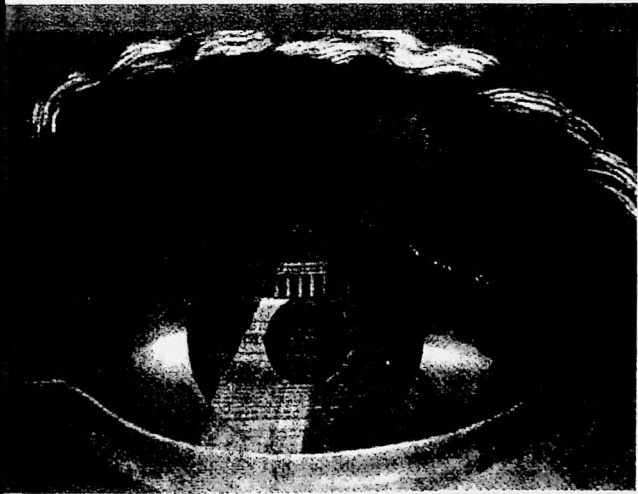
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Universidade de São Paulo

TESE DE DOUTORADO

DEDALUS - Acervo - FAU



20200018880



O lugar do teatro - O espaço do teatro

Arquitetura Teatral: na composição do
desenho urbano e na prática do espetáculo

Denise de Alcantara

Prof. Dr. Joaquim Guedes



São Paulo . Maio de 2002

Seisno
01343056

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Universidade de São Paulo

Tese de Doutorado

**O lugar do teatro – O espaço do teatro
Arquitetura Teatral: na composição do desenho
urbano e na prática do espetáculo**

Denise de Alcantara

Prof. Dr. Joaquim Guedes

Maio de 2002



A todos que, como eu, dedicam a formação técnica em favor da Música e das Artes Cênicas.

À memória dos mestres com os quais pude aprender um pouco, a partir de suas experiências no campo da Arquitetura do Teatro: Aldo Calvo, Campelo Netto, Miroel Silveira, Carlos Eduardo Galizia, Rodrigo Lefèvre, Flávio Império, Igor Sresnewsky, Jorge Caron e Eudinyr Fraga.

Agradecimentos

Ao Professor Joaquim Guedes – usando a estratégia de seu conhecimento, ajudou-me a refletir de modo mais abrangente sobre o compromisso do arquiteto, apontando-me questões como delinear com mais exatidão os parâmetros para a realização deste trabalho e discutindo a Arquitetura sempre de modo lúcido e eficiente

Aos Professores Doutores Rebeca Sherer pela leitura; Maria Cecília França Lourenço e Ciro del Nero – estiveram presentes na Qualificação e colaboraram através de suas abordagens sobre os futuros encaminhamentos do trabalho

À CAPES e à UNISANTOS – pela bolsa de estudos para a pesquisa, o desenvolvimento e a conclusão da tarefa

A J.C. Serroni, Gianni Ratto, Yacov Hillel, Walter Neiva, Jorge Wilhelm e Cássia Magaldi – por concederem entrevistas e indicarem bibliografias, ainda no início dos trabalhos

Ao Warren Hochbaum – pelo envio de textos, ajuda no contato e na busca de informações internacionais e pelo enorme incentivo durante toda a fase de elaboração

A Luis Carlos Chicherchio e Eliazabeth K. Matsumoto pela colaboração nas soluções acústicas e de visibilidade

A Mr. Yain Machintosh, Prof. Arnold Aronson, Ms. Martha Coigney, Mr. Nick Murray, Mr. Jason Bardes, Sr. Enrico Bordolini, pelas indicações bibliográficas e acesso a visitas técnicas em teatros localizados no exterior

A Tania P. Tarandach – pela revisão do texto e pela ajuda em manter a objetividade e a clareza das idéias

A Lilian Jaha – pela leitura, comentários sobre o conjunto, organização de bibliografia, abstract e pelo apoio durante os últimos doze meses desta realização

A Noemi Inoue – pelos desenhos e apoio na fase crítica de fechamento

A Luiza Jatobá – pelo apoio, pelas sugestões pessoais e profissionais quanto ao encaminhamento do trabalho

A Angelina Harari – pela grande ajuda subjetiva e sensível na condução deste processo

A Lúcia Camargo – pela compreensão sobre a importância desta fase

A Patrícia Burzstein – pela reprodução das imagens e desenhos complementares e, sobretudo, pelo apoio e carinho

A Cassiano Macedo – pelo tratamento das imagens, produção dos desenhos e diagramação das referências internacionais

A Alexandre Remédio – pela disposição à execução dos desenhos em cad

À equipe da Secretaria de Pós-graduação da FAU e da Biblioteca de Santos

A Rosana de Alcântara – pelo apoio e incentivo constante

E aos meus pais, Maria e Ray – pela torcida silenciosa

E a todos os amigos e alunos que aguardam o término deste trabalho para que eu possa retomar as atividades práticas sociais, profissionais, políticas e comunitárias de uma vida normal.

SUMÁRIO

RESUMO	p.05
ABSTRACT	p.06
INTRODUÇÃO	p.07
1. CAPÍTULO 1 - O LUGAR DO TEATRO	p.11
1.1 Considerações sobre o edifício e a cidade: O teatro e o monumento	p.12
1.1.1 História e memória	p.19
1.1.2 Documentos sobre a construção do Theatro Municipal	p.22
1.2 As mudanças na paisagem	p.40
1.2.1 Fabricando uma Metrópole	p.40
1.2.2 São Paulo do Século XIX - O lazer e os teatros	p.42
1.2.3 Mudanças na imagem do Vale	p.47
1.2.4 1922: A vanguarda e a tradição no Municipal - Esculturas na paisagem	p.50
1.3 Das escadarias do Municipal	p.55
1.3.1 Quatro momentos de desenho da Praça Ramos	p.55
1.3.2 Após os anos 50 - Theatro, Praça e Vale - O apogeu e a decadência dos equipamentos urbanos e culturais	p.59
1.3.3 O uso e o abandono - o Theatro e o entorno	p.61
1.3.4 As luzes que vêm do Theatro	p.66
1.4 O lugar do caos / O lugar da paz - Estudos de viabilidade para a implantação do Edifício	p.69
1.4.1 O caos	p.69
1.4.2 Entre o caos e a paz	p.78
1.4.3 O local da paz - ideal para o projeto	p.79
2. CAPÍTULO 2 - O ESPAÇO DO TEATRO	p.85
2.1 O Teatro como personagem - o espaço teatral e o urbano construído	p.86
2.1.1 Nas ruas, periferias, palácios e em monumentos - o teatro e a cidade	p.86
2.2 As teorias, os tratados e os modelos	p.103
2.2.1 Teorias para elaboração de projetos	p.111
2.2.2 Arquiteto como intérprete segundo as novas soluções cênicas	p.111
2.3 Espaço cênico: uma lógica para construir	p.115
2.3.1 O antigo e o novo fosso	p.116
2.3.2 Como projetar espaços - segundo o programa de uso	p.125
2.2.3 Orientação básica para a construção de espaços cênicos e arquitetônicos	p.126
2.4 Sobre a distribuição de áreas - um inventário preliminar	p.136
2.5 Idéias postas em prática - Um projeto para o Theatro Municipal - O Partido e o Programa	p.151
2.5.1 Volumetria e espacialidade	p.154
2.5.2 O partido e o programa	p.155
2.6 Arquitetura cênica e arquitetura teatral	p.172
2.6.1 Arquitetura cênica - as funções do palco	p.176
2.6.2 A platéia, os balcões e camarotes	p.179
CONCLUSÕES SOBRE O PROJETO E SOBRE O PROCESSO	p.186
BIBLIOGRAFIA	p.188
REFERÊNCIAS DE TEATROS VISITADOS	p.196

O LUGAR DO TEATRO – O ESPAÇO DO TEATRO

ARQUITETURA TEATRAL:

na composição do desenho urbano e na prática do espetáculo

RESUMO

A presença do teatro na vida das cidades provoca um fato social que não se esgota somente pela prática de suas atividades artísticas. Assim, o edifício teatral pode ser lido como um símbolo do movimento de cultura e sociabilidade. A idéia central deste trabalho baseia-se na interpretação desta questão, propondo olhar o edifício teatral segundo dois enfoques: o papel do edifício no contexto da cidade e a articulação arquitetônica do espaço teatral. Para formar uma idéia precisa sobre a questão do teatro e da cidade, foi importante ter realizado visitas a espaços dedicados à arte cênica em diferentes localidades nacionais e internacionais. A forma com que se configura a existência de vários tipos de modelos teatrais, vocacionados para diferentes experimentos e interagindo com o público de cada região.

Quando propomos a criação de um projeto para um novo edifício teatral, buscamos como ponto de partida certas condições espaciais que o Theatro Municipal de São Paulo deveria assumir para se constituir como um centro de criação e produção musical e lírica. Se o edifício não comporta as novas exigências de uma moderna casa de produção, algo deve ser revisto. Nossa proposta volta-se para a criação de um novo edifício anexo, inter-relacionado com o principal, tornando-se ambos complementares espacialmente. Se esta solução pode favorecer a prática e o exercício musical e lírico - traço artístico predominante no Theatro Municipal - cuidamos para que o novo conjunto edificado, através de sua implantação, traga uma nova leitura de seu espaço e marque sua presença em conformidade com a ocupação do antigo Centro de São Paulo, do Viaduto do Chá e arredores.

THE PLACE OF THE THEATER – THE SPACE OF THE THEATER

The composition of Urban Design and The Arrangement of the Show

ABSTRACT

The main theme of this work is to interpret the role of the theater in the fabric of the city. The life-force and presence of a theater can be seen as a symbol of social and cultural movement. A theater building links a city to its artistic events, provoking an engagement between art and the public.

To build a theater, as well as any other kind of project, one needs to understand the spacial organization and the functions that ensure its good performance. Besides proposing a project for a new theater, this analysis intends to establish the connection between a historical building, a landmark of the metropolis of São Paulo, and a new building annex, projected to improve the spacial conditions for musical and lyrical performances. Its placement, contiguous with the main building, provokes a new understanding of the space and occupancy of the old town, the Viaduto do Chá, and its surroundings.

An extension of the boundaries of Teatro Municipal de São Paulo, using an urban area square, like the "esplanada" Praça Ramos de Azevedo, may arouse many emotions. On the other hand, it can be viewed as an important revitalization of the area. The major role of the annex building, more than to attend to the demands of the theater, is above all, to set a new dimension between theatrical performance and its relation to the city.

INTRODUÇÃO

O interesse pelas artes cênicas tem me acompanhado desde o período em que frequentava a graduação em Arquitetura e Urbanismo e, com o passar dos anos, este envolvimento foi adquirindo formas variadas de enfrentar o mesmo desafio. Seja na elaboração de uma cenografia para tipos diferentes de espaço cênico, seja na compreensão sobre a dramaturgia ou o estudo de um libreto, a idéia que reside por trás é sempre a mesma. Ou num estudo de viabilidade para construção de um edifício de teatro ou adaptar edifícios de outros usos para se tornarem teatros ou, ainda, quanto ao engenho da arquitetura que prevê a racionalidade para executar uma estrutura cênica. No entanto, nada é mais completo que a experiência de estar envolvida no próprio local da cena, onde reside a música e onde todas as atividades afins condicionam-se à realização diária de um grande evento.

Durante praticamente vinte anos de vida profissional tenho conseguido estabelecer, pouco a pouco, uma maior clareza frente a este ofício, ao qual tornei-me afetivamente ligada. Como profissional em arquitetura, a visão mescla entre a linguagem estética e os parâmetros técnicos, os quais são elementos básicos vivenciados e coexistindo durante as horas do nosso trabalho e, além destas, no processo de reconhecimento daquilo que ocorre em nossa volta – seja com relação à arte, ao edifício ou à cidade.

Estamos nos defrontando com uma proposta de natureza intelectual, que nasce na base da experiência de nosso cotidiano. O conhecimento que tive a oportunidade de vir constituindo, a partir de um conjunto de práticas, criou um processo cognitivo que reúne estudos direcionados ao tema aliado à visão subjetiva que nos permite propor algo que não esteja necessariamente cravado em uma realidade imediata, mas sendo arremessado num futuro onde determinadas idéias poderão encontrar seu sentido. Em qualquer que seja o tempo, o fluxo da história irá manter permanentemente unidos a arte, o edifício e a cidade, como uma tríade indissolúvel, pois tanto o teatro quanto a música somente poderão desaparecer se a sociedade estiver corrompida ou esfacelada.

Quanto ao edifício teatral, ao ter a oportunidade de conhecer de perto o seu funcionamento, é possível fazer certas conjecturas a respeito de idéias certamente utópicas, mas que poderiam vir a solucionar os mais graves de seus problemas. Se, por um lado, observamos uma atividade diária da administração do edifício, sua manutenção, a preservação do seu patrimônio, as estruturas de montagens cênicas e o planejamento do uso de suas dependências, por outro, é possível arriscar, sem medo de errar, certas soluções.

O estudo desenvolvido aqui ultrapassa de longe as mais audaciosas sugestões discutidas no dia a dia em reuniões no teatro. A hipótese tratada aqui tem uma expectativa de discutir o papel da cidade e não uma questão estritamente pragmática na solução dos problemas do edifício.

Se, por um lado, estive presente e colaborando nos trabalhos realizados na casa, pude me dedicar ao estudo mais acadêmico e rigoroso da tecnologia na construção de novos edifícios, como pesquisar o surgimento de antigos prédios em cidades do Brasil e do exterior. A coleta de material se deve ao prosseguimento da pesquisa ligada à dissertação de mestrado, por mim

apresentada na Escola de Comunicação e Arte, da Universidade São Paulo em 1993, e cujo tema girava sobre a questão da encenação, música e teatro: "A ópera e seu espaço de representação". Naquele estudo, pude pesquisar a ópera e o desenvolvimento do modelo de teatro italiano, que caminhou ao lado do crescimento do gênero até o final do século XIX. Para obter parte das informações que necessitava, recorri às correspondências, uma vez que ainda não dispúnhamos do recurso da Internet. Material que não foi totalmente utilizado neste trabalho, mas foi útil como pano de fundo para todas as questões agora tratadas. É curioso quanto surge a clareza, advinda da experiência sucessiva, vivenciada sistematicamente desde o tempo em que pesquisava para o mestrado.

As viagens de estudos e as conversas com a equipe técnica de vários teatros deram-me uma dimensão própria sobre cada um dos locais visitados, onde estabelecia certas considerações a partir do conhecimento sobre o trabalho produzido no teatro. Pude ver o que de melhor existe na edificação teatral contemporânea. Como exemplos de restaurações e de revitalizações ou como teatros novos, construídos nos últimos trinta anos. Durante as visitas, pude pesquisar espaços para ópera, salas de concerto, teatros de prosa, teatros experimentais e flexíveis ou multiusos, sempre na busca de reunir um conjunto de dados consistente para referendar o exercício da prática de trabalho diário com a visão mais acadêmica, que situava estes edifícios visitados em classificações teóricas de grande valor cultural.

Para desenvolver este trabalho, de uma experiência sobre que mais se necessita do cliente, tive de abstrair um pouco o aspecto concreto que ligava o edifício à condição de um patrimônio histórico, que sofre as mudanças sazonais da política paulistana e que também sofre com a deterioração do seu entorno. Tive que abstrair uma realidade, sobre a qual venho discutindo de modo prático muitos detalhes e seu conjunto. Tive também que abstrair certos preceitos quanto aos bens tombados ou as políticas ligadas aos órgãos que interferem na paisagem do Centro da cidade – Ações Locais, Viva o Centro, Pró-Centro, Emurb e Sempla. Tive que compreender os escritos de teóricos clássicos sobre a arquitetura e a cidade para, finalmente, tentar propor algo que fizesse sentido diante das condições contemporâneas do desenvolvimento de uma arquitetura cênica.

Todas as soluções pareciam estar sem resposta, uma vez que as condições do Centro são totalmente desfavoráveis para se tentar propor, qualquer que seja, uma prática sensata sobre uma nova ocupação. Se, por um lado, o teatro necessita de uma ampliação de seu alcance não somente físico como artístico, sem que seja obrigatório qualquer tipo de modificação que pudesse abalar suas características preservadas em quase que sua totalidade desde 1911, e tendo como contraponto a cidade que não comporta absolutamente mais nenhum outro elemento construído, o que fazer?

Crescer para o alto, como Jean Nouvel propõe para a Ópera de Lyon, não fazia sentido. Escavar até as profundezas do ex-morro do Chá, como foi aberto no Teatro Colón de Buenos Aires, também não. Devido ao tipo de programa de uso estabelecido enquanto prioridade para compreender a noção do empreendimento que deveríamos tentar solucionar, por que haveríamos de estudar uma arquitetura para a cidade enquanto tese, partindo do pressuposto que o Teatro Municipal ficaria sem nenhuma intervenção, mas que também não fosse necessário esconder o novo edifício em detrimento da comprometida paisagem de seu entorno.

Partindo do pressuposto da visão de teatro enquanto programa para atividades artísticas, de educação e lazer, a proposta de reunir o edifício antigo a um novo edifício anexo e otimizar os jardins da Praça Ramos como espaço de visitação e permanência – uma vez que lá estão localizados o Museu do Theatro e a Escola de Bailado, ambos em área nos Baixos do Viaduto – é uma nova condição de utilização que não nos parece despropositada. Basta saber trabalhar a volumetria do edifício, a restrição ao acesso de particulares e ônibus, projeto que já vem sendo estudado pela Emurb, e tratar paisagisticamente a Praça como um todo, considerando seu entorno. O projeto do Theatro beneficiaria o Vale por meio do seu backstage, abriria suas portas e, deslizando seu palco móvel para o público presente no Vale, poderia transformar-se em uma opção mais humana daquela com que tem sido conduzido o tratamento dado à Praça Ramos.

Iremos nos ater a três aspectos de solução para aquela região. A primeira é a questão mencionada que envolve o intenso tráfego de veículos no entorno do Municipal: dezenas de linhas de ônibus, elétricos ou a combustível circulam sem pausa na estreita rua da Praça Ramos, nas laterais e no fundo do Theatro; legião de moto-boys, também. As patrulhas que revistam os motociclistas, automóveis passeio, táxis, automóveis de serviços ou aqueles transportando mercadorias para as lojas e camelôs, vindos da Praça do Patriarca ou da Rua Xavier de Toledo, todos afunilam nessa passagem que desemboca na Avenida São João. Este é um tema que deve levantar vários aspectos quanto ao fluxo de veículos da rede paulistana de transporte, assunto que extrapola as condições de propormos algo para contribuir na solução do problema.

Em segundo lugar, igualmente complexa, é a questão do estacionamento para veículos. O Theatro Municipal possui uma exígua faixa na Rua Conselheiro Crispiniano para o estacionamento de 22 veículos. Quanto ao anexo, não estamos propondo uma área para estacionamento, somente de circulação para carga e descarga. Pensamos na utilização de parte do subterrâneo da Praça para resolver esta questão, porém constatamos que o problema não é somente dos frequentadores do Theatro, estendendo-se a todos aqueles que tentam chegar com seus veículos à região. Resolver o estacionamento é um dever da Municipalidade, o que torna razoável pensar em construir um edifício destinado ao estacionamento vertical, utilizando parte das deterioradas edificações da Rua Formosa ou Avenida São João, próximas ao edifício dos Correios.

O terceiro ponto, sobre o qual não estaremos tratando, é a apresentação de uma proposta detalhada para o projeto de paisagismo e jardinagem da Praça Ramos. Ainda que tenhamos sugerido a recolocação das esculturas na Praça e também um rearranjo dos passeios e jardins, este é um projeto que envolve especialistas e para tal é mais eficiente estabelecer apenas os limites de tráfego, a abertura da área para o Vale e a manutenção das palmeiras imperiais.

É importante comentar o tipo do texto que está sendo colocado para a apreciação quanto ao modo com que foram desenvolvidas as reflexões sobre o tema. Talvez, seja por uma característica de minha personalidade, afeita a encontrar respostas a determinados fatos a partir de uma investigação histórica, ou por uma necessidade de situar com clareza os movimentos transcorridos pelos diferentes estágios do Vale do Anhangabaú, da Praça

Ramos e dos edifícios do seu entorno e dos teatros da região, que assumi ser indispensável localizar o Theatro Municipal como personagem central desta história caótica sobre o crescimento do Centro da cidade. Assim, subdividi o trabalho em duas partes:

o primeiro, o qual denominei de O lugar do Theatro – trata do Vale do Anhangabaú e seu entorno. Este foi um estudo no qual me ative a um lado historicista, baseado em pesquisa nos arquivos históricos, na bibliografia de publicações específicas sobre os movimentos ocorridos durante o século XX na região;

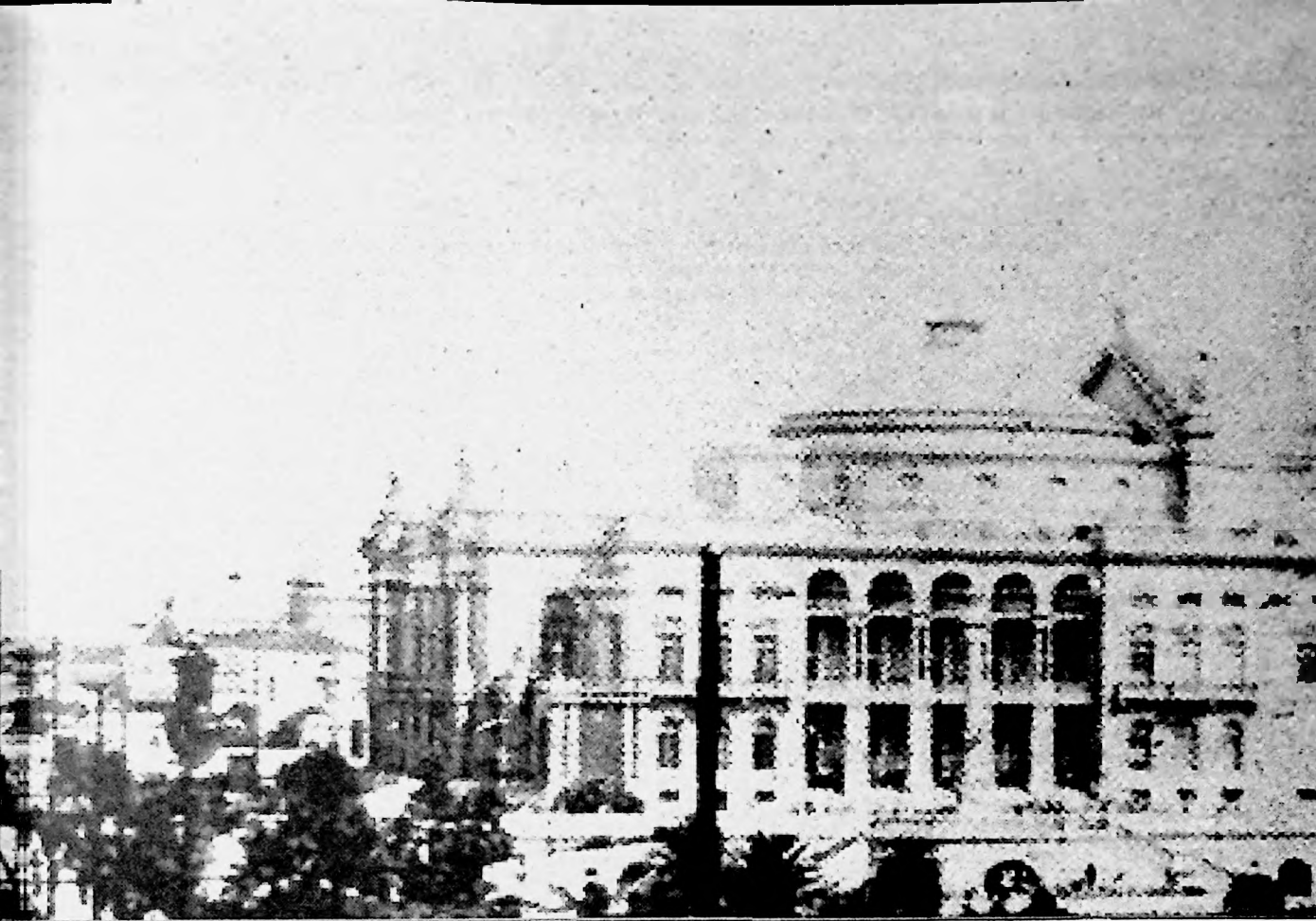
a segunda parte trata do Espaço do Theatro em si. É composta por certas considerações quanto a evolução do edifício diante de idéias utópicas e realizações concretas. O espaço como idéia geral para mostrar a arquitetura e o desenho do interior do Theatro Municipal. Uma lógica sobre a orientação e a organização geral das atividades que envolvem o edifício, o partido e o programa: o projeto em justificativas e os desenhos.

Colocamos dois cadernos de referências. O primeiro trata de um conjunto de documentos relativos à história do Theatro Municipal, que foi amplamente divulgado em inúmeras publicações, porém é pertinente introduzir certos documentos para sua leitura no original, bem como notas jornalísticas, que traçam um perfil histórico sobre a ideologia que permeou A vida do Theatro Municipal.

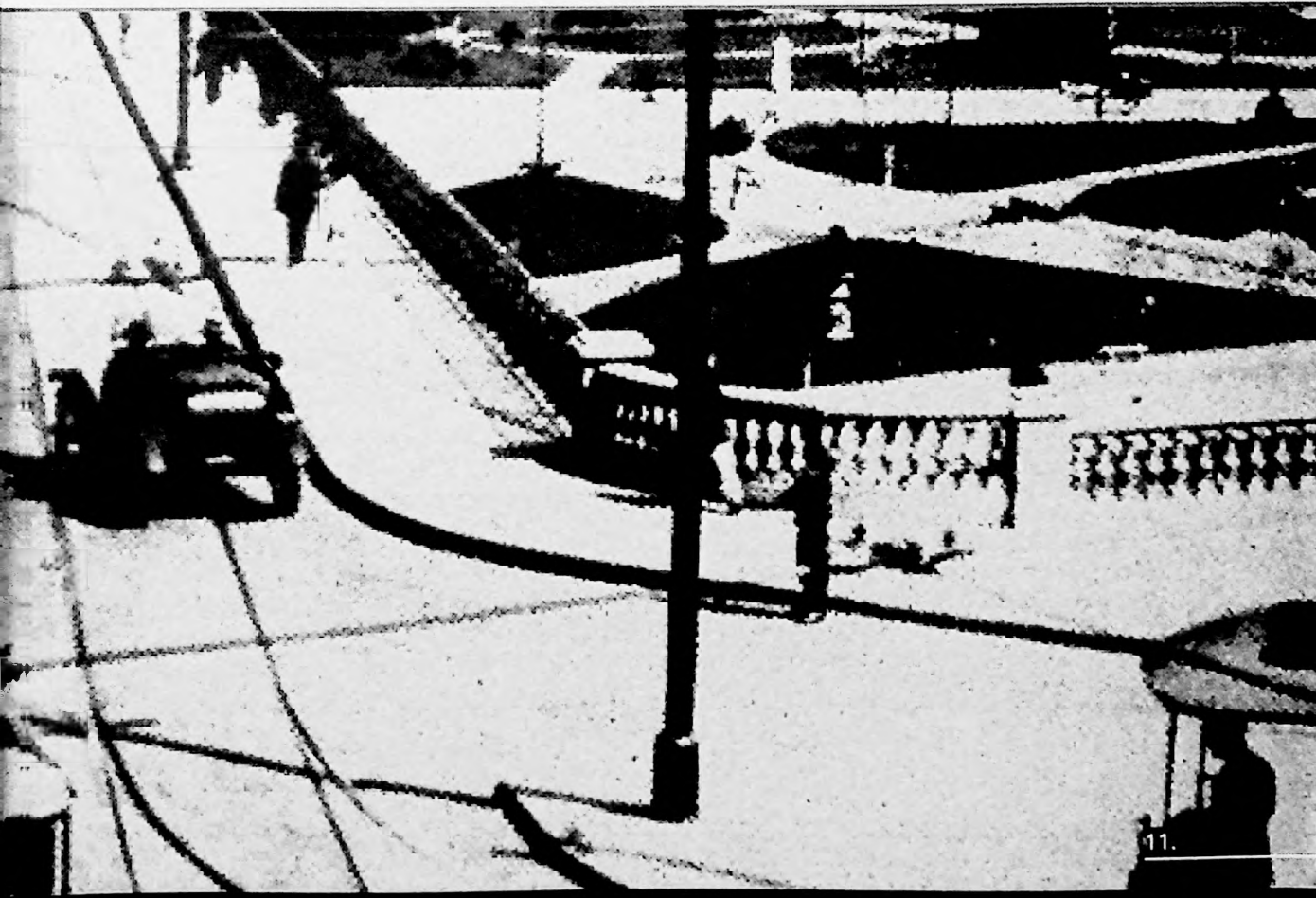
O segundo caderno apresenta as referências de edifícios visitados, onde estabelecemos certas categorias para facilitar a leitura e também delimitar os pontos de contato dessas visitas com o projeto do edifício anexo que iremos apresentar.

Finalmente, devemos colocar que, sendo esta uma tese na qual estaremos demonstrando áreas que visam apontar para uma solução do edifício teatral, temos a discutir que este projeto somente faz sentido se for implantado no espaço escolhido, recebendo como programa a combinação das necessidades do Theatro Municipal em conjunto com o anexo. Todo o projeto, ao partir da otimização de áreas com relação ao público e ao espetáculo, somente encontra razão situando-se no local escolhido. A edificação deste mesmo projeto em um outro espaço perderia totalmente sua justificativa. Em outro local, não haveria razão para ser mantida a mesma forma, nem o mesmo princípio flexível de sala de espetáculo e as salas de ensaios seguramente obedeceriam a outro programa e redimensionamento. Assim, este princípio de teatro, como qualquer que seja o teatro projetado para ser um edifício de uma região ou cidade, deve ter garantida sua feição, de acordo com a solicitação do cliente e a determinação do sítio urbano.

Projetar um teatro não é uma tarefa nada simples, pois deve-se levar em conta uma série de fatores, que estarão sendo testados diariamente pelo público e pelos artistas. Por outro lado, dada a sua diversidade enquanto estrutura edificada e a interação com a cidade, o edifício torna-se rico em potencial criativo e, talvez, seja para muitos profissionais o mais interessante entre todos os edifícios ou equipamentos urbanos a serem projetados e construídos na cidade, sobretudo no dia de sua inauguração, quando o artista principal é o seu próprio arquiteto.



Capítulo 1 - O Lugar do Teatro



1.1 - Considerações sobre o edifício e a cidade: O Teatro e o Monumento

MONUMENTO. (do latim Monumentu) 1. Obra ou construção que se destina a transmitir à posteridade a memória de fato ou pessoa notável. 2. Edifício majestoso. 3. Sepulcro suntuoso: mausoléu. 4. Qualquer obra notável. 5. Memória, recordação, lembrança.

MONUMENTAL. (do latim Monumentale) 1. Relativo a ou próprio de monumento. 2. Enorme, extraordinário. 3. Grandioso, esplêndido, magnífico.

MONUMENTALIDADE. Qualidade de monumental (1)

Observando as cidades modernas, isto é, as cidades que cresceram no século XIX e que tiveram em sua ocupação urbana a pluralidade de estilos arquitetônicos, cenário onde diferentes projetos de intervenções urbanas ocorreram em maior ou menor porte – no caso de São Paulo em particular – torna-se difícil um mapeamento exato que caracterize a cidade a partir da idade dessas construções e de seu papel no conjunto edificado do tecido urbano, ainda que este tema tenha sido enfrentado com muito mais responsabilidade nestas últimas décadas. Pode-se identificar edifícios que falecem pelo abandono, outros tantos demolidos impunemente ou ainda aqueles que mudaram de uso, descaracterizando-se totalmente. Nesta depreciação da paisagem urbana, alguns, por alguma razão, foram mantidos. Numa política que promoveu o desenvolvimento desenfreado, não qualitativo e, conseqüentemente, anti-preservacionista, passa a ser um fato notável a existência de certos edifícios que permaneceram resistentes na cidade e que podem, felizmente, ser relacionados como elementos de ligação entre o passado e o presente da história.

Quando existe uma clara orientação sobre o significado de um edifício histórico, que segundo o poder público confere sua importância e sua proteção, este passa a ser uma referência na memória de uma cidade. Não é descabido identificá-lo como um monumento pois ele se tornou um elemento simbólico para a cultura. Ainda assim, para que o edifício passe a fazer parte da vida da cidade, somente a referência da memória não é o bastante, é necessário que este se integre nas atividades apreciadas pelos habitantes, reconectando novamente o seu papel na sociedade. O engessamento do edifício, sem atualizá-lo com um novo programa, traz como conseqüência seu atrofiamento.

Muitos desses edifícios que desapareceram foram os próprios teatros. Os tão festejados modelos de edificação terminaram também indo para a vala comum como tantos outros edifícios antigos de importância na comunidade. E foram, de fato, perdas lamentáveis, diferentemente de vários centros mundiais como Nova York ou Londres, onde teatros de pequeno e médio porte continuam servindo à arte e à população. No Brasil, e em particular São Paulo, que seguiu, por um lado, uma linha de estética e de conceituação modernista na sua arquitetura, por outro não escapou da orientação truculenta do desenvolvimento, prevalecendo a idéia de que é melhor demolir aquilo que se atribui estar superado e erguer algo novo, como princípio básico para uma sociedade em expansão.

Levi-Strauss, que morou em São Paulo algum tempo, desenvolveu um estudo sobre o Centro e a Avenida São João. Anos depois, publicou *Os Tristes Trópicos*, no qual faz uma observação muito amarga sobre as cidades nas Américas, incluindo os Estados Unidos. O autor cita que essas cidades chegavam à decadência sem passar pelo apogeu. Cidadão francês, tinha um modelo de urbe e não entendia como na América, antes mesmo do ápice, a cidade começava a se degradar. Em debate recente, o sociólogo Fernando Henrique Cardoso analisa aspectos da cidade de São Paulo, segundo a visão do antropólogo "(...) nós existimos do lado de cá do mundo, com referência ao

1.1 - Considerações sobre o edifício e a cidade: O Teatro e o Monumento

mundo europeu que serviu de modelo (...) Só que aqui, no nosso lado, pela malemolência, pelas facilidades, a regra não se mantém; há mais liberdade na ocupação do espaço. Talvez por isso e pela falta da presença mais marcante do governo do Estado, a cidade se confunde e entre em processo de deterioração". Complementando a leitura conclui que "além da cidade ser o mercado, além de ser o local da liberdade e do direito, a cidade é também o monumento, o símbolo, o local do espaço público. Esse sentido que Levi-Strauss deu à deterioração existe porque o espaço público em determinadas regiões desgasta-se mais depressa, perde a sua função e monumentalidade. É a ocupação preguiçosa do espaço que lhe confere a impressão de ser livre, mas é uma liberdade que contraria a regra, porque não está assegurada pelo direito, destrói uma das funções centrais da cidade, que é também de ser símbolo. (2)

Preservar, restaurar ou revitalizar os edifícios notáveis ou sítios inteiros por serem objetos de referência histórica é preocupação colocada antes mesmo das idéias de Violet le Duc, que discutia a questão em meio as grandes transformações do século XIX. Giulio Carlo Argan, comenta a cidade segundo a interpretação da obra do grande Leon Batista Alberti havia proposto um exame desta ordem: "O interesse de Alberti não é voltado tanto para a utópica cidade ideal quanto para a realidade de fato da cidade: uma deve transformar e reformar, sem contudo, destruí-la para construir ex novo a própria cidade, porque os cidadãos estão afetivamente ligados aos velhos edifícios, testemunhos da história da comunidade. Todo um livro de tratados de Alberti é dedicado à restauração e sabe-se que, em Roma, o autor realizara ou sugerira a restauração de edifícios antigos". (3)

Transpondo o olhar da cidade para o edifício do teatro em específico, muitos ensaios foram desenvolvidos para que sua simbologia fosse compreendida na base da história das cidades. Martin Krampen, em *Meaning in the Urban Environment*, que estuda tipologias normativas do desenvolvimento urbano, afirma que os edifícios que abrigam o teatro permanecem como parte do ambiente urbano por longos períodos de tempo, enquanto outros chegam e vão, seguindo de algum modo importantes mudanças de ideologia.

"Quando se muda a ideologia, todo o significado do ambiente urbano também se modifica, como por reflexo. Observando a simbologia que transformou o século XX, aponta-se para outra ordem de tipologia. A paisagem fabril ou as estações do final do século XIX já desenhavam um urbano muito diferente daquele com *Triunfal Archs* ou palácios, que haviam transformado a paisagem na qual imperavam as grandes catedrais. Se as antigas referências desaparecem, como parte da organização social, e dão lugar a um outro tipo de edifício, como o novo instrumento de poder, um novo momento histórico está sendo inaugurado.

Ainda observando as diversas considerações acerca da mudança da tipologia e da paisagem, o edifício teatral foi o modelo de edificação que permaneceu resistente por toda a história. Deixa o seu legado, mesmo quando não existia ainda o teatro enquanto forma edificada, mas apenas a arquitetura de cena. (4)

O teatro é um exemplo que atravessou o período clássico e se fez presente desde o Renascimento. Consta dos *Ten Books of Architecture* (1755), escritos de Vitruvius – base de referência para os arquitetos renascentistas L.B. Alberti e L. Durant – a definição que o teatro está entre os edifícios públicos "utilitários", junto com os mercados e as termas. Para os ensaístas que se basearam nos escritos de Vitruvius – o edifício teatral é descrito entre os poucos que se mantiveram. Esses documentos provam a estabilidade do teatro como elemento constante. Ainda que existam inúmeras perdas arquitetônicas, às vezes acidentais, outras provocadas, "o edifício paira, mesmo como

1.1 - Considerações sobre o edifício e a cidade: O Teatro e o Monumento

mutante orientação urbana, estável a ponto de ter sido capaz de acomodar novas e várias funções da arte, embora nem sempre adaptado às melhores condições de implantação na cidade". (5)

Mais ciência que poesia, os escritos sobre a semiologia dos edifícios da cidade fornecem uma idéia muito mais aguçada da importância que exercem sobre uma coletividade diferente de enxerga-los através de uma leitura estética ou funcional. Um teórico como Umberto Eco, em 1968, estudou o problema dos signos edificados na cidade a partir dos parâmetros usados do Significante e do Significado. (6) Ao identificar uma casa ou igreja, por exemplo, Eco defende que os objetos possuem dois planos de leitura: espaço de habitação e de adoração no primeiro nível; no segundo, sugere como estes edifícios se relacionam com a cidade, de modo imediato ou histórico. No caso do edifício teatral, este é o espaço para a leitura de um texto dramático; no segundo nível, apresenta um pluralismo de modos e costumes – recebendo atribuições como um local com conotações pejorativas e preconceituosas; ser um centro de atividades políticas; um centro para formação das artes. O autor tenta mostrar que existe uma desarmoniosa realidade mundial com relação às conotações que recebem certos estabelecimentos públicos por parte dos multifacetados grupos sociais; entretanto, independente qual seja a visão, ela não provoca qualquer efeito físico dentro do espaço do teatro.

"Para Alberti, o edifício não será mais a representação dos espaços, isto é, não será mais a cena do teatro mas o personagem do drama que torna significativo o espaço com sua presença e seu gesto. O edifício-personagem é o monumento: tem um significado histórico-ideológico (a história, no pensamento humanístico, é uma ideologia) e o manifesta e comunica com a muda eloquência da sua espacialidade e dos ornamentos à antiga que, como o latim humanístico, vestem de retórica clássica um pensamento moderno. No entanto, se não é mais representação dos espaços e sim algo que está no incontestado do objeto. (...) é preciso pesquisar quais são as suas relações com o espaço, isto é, como se passa do espaço natural ao espaço artificial da cidade, de que o monumento é protagonista". (7)

Após o século XVIII, o edifício do teatro fica melhor definido como elemento participativo entre os habitantes da cidade. Entretanto, os teatros não eram até então construídos com o intuito de se tornarem elementos de referência na cidade, salvo evidentemente um exemplo como o do Palais Garnier. Porém, com o passar das décadas, os que sobreviveram aos incêndios, às guerras ou mesmo que foram reconstruídos sob algum critério de restauração, estes edifícios tornaram-se monumentos.

Em verdade, a ideologia que levou à sua construção não é mais o parâmetro de julgamento sobre a real condição de sua preservação. Apesar de ser este um ponto de atrito entre as comissões que julgam os critérios, felizmente alivia pensar que se procura atingir a imparcialidade sobre as atuais leis de preservação, que atuam no âmbito estético e não político. Entretanto, apesar de haver muitas vezes sérias divergências sobre o caráter do edifício que está sendo preservado e, portanto, tombado como patrimônio histórico (seja municipal, estadual, nacional ou da humanidade), ao se tratar de teatros, via de regra, estes são considerados edifícios monumento.

Estes antigos edifícios podem ser achados, ainda, em surpreendente número de cidades. Em sua maioria, os teatros históricos foram construídos e centralizavam o ponto cultural da vida da comunidade em que estavam inseridos e sua significância origina-se deste fato. Como resultado, muitos teatros históricos são excelentes re-

1.1 - Considerações sobre o edifício e a cidade: O Teatro e o Monumento

gistros de um pensamento social através da arquitetura realizada em cada época.

A revista *Information: from the National Trust for Historic Preservation* (8) aponta nos Estados Unidos uma condição comum entre as demais cidades européias: "Os mais antigos teatros norte-americanos sobreviventes datam da primeira metade do século XIX. Dos doze teatros construídos no país no século XVIII e que foram danificados pelo fogo, nove sobreviveram. Cada um é historicamente significativo em termos do papel desempenhado na vida da comunidade e, sobretudo, na história da arquitetura na América..." (9)

Quanto aos teatros construídos no Brasil, primeiramente em Salvador, depois em Minas Gerais, Goiás, Rio de Janeiro, São Paulo e Paraná, recupera-se, mesmo que somente através da história oral, parte da colonização portuguesa, com a qual vieram como herança o modelo da arquitetura e da vocação artística vigentes na época. (10)

Reportando à Grécia, lá estava o teatro e sua referência no urbano. Implantado nas encostas, entre a acrópole e os ágoras, marca desde o século V a.C. o início de sua atividade. Desde os pensadores gregos que a atividade artística e a prática arquitetônica vêm sendo descritas e analisadas. A leitura do edifício teatral tem sido portanto conduzida dentro de diferentes parâmetros, aplicados de modo apropriado ao tipo específico da investigação proposta. Para os teóricos da comunicação, o edifício teatral assume o papel de protagonista de uma ação que interage com a cidade, como uma maneira possível de compreender sua sintaxe ou de certas atitudes culturais que ocorrem em cada centro urbano. Outros autores, com um olhar na história da arquitetura, preocupam-se em refletir sobre o tema baseados na história da cidade e na evolução da arquitetura teatral. Outros, visando uma leitura sobre as transformações das artes cênicas e musicais, estudam o edifício estabelecendo vínculos com a atividade artística a que se referem. Assim, seja por qual caminho possa ser seguida e interpretada, a construção dessa idéia irá abordar o espaço e a memória e, portanto, o papel do monumento.

As cidades relacionam-se com seus edifícios como parte integrante e vital do urbano, constituindo-se estes definitivamente como seu marco. Entretanto, há de pesar a existência do edifício em função da sua própria vocação. Se, por um lado, seu estilo, sua volumetria, implantação e fachada são vistos como parte da dimensão da cidade, os arquitetos ou aqueles que são responsáveis pela sua articulação buscam conseguir, no interior de suas dependências, o melhor resultado. "A arquitetura é a criação de uma estrutura durável – talvez não permanente, porém, certamente perdurando mais que a performance em si. A criação do arquiteto não pode apenas existir filosoficamente. Uma pessoa deve ocupar e usar qualquer estrutura que exista fisicamente: a arquitetura propicia uma atividade humana e, na realidade, o papel do arquiteto é daquele que, enquanto observador, necessita permanecer do lado de fora". (11)

"O arquiteto é aquele que tanto cria uma igreja como um tipo de edifício voltado para um prazer hediondo e, nem assim, é um padre ou proprietário de uma casa de bordel. Ele tão pouco é um participante dos edifícios que cria. O arquiteto deve ser um adorador dos deuses do teatro – Apolo e Dionísio; quanto ao *performer* e o público, são eles que, por outro lado, participam e sacralizam esse mistério". (sic)

1.1 - Considerações sobre o edifício e a cidade: O Teatro e o Monumento

Por outro lado, o ensaísta preocupa-se com um aspecto bastante visível atualmente: "O fato do arquiteto ser responsável por essa grande estrutura construída que é um edifício de teatro, às vezes torna-se um perigo, quando esse tenta manipular a adoção, girando o eixo do trabalho para seu próprio propósito". (...) "Aqueles que tentam criar um monumento em si serão, provavelmente, rejeitados dentro do próprio tempo em que viver o seu projeto. Aqueles que constroem um teatro focalizando as necessidades da arte e do seu tempo podem criar algo que venha a ser perpetuado no coração de muitas gerações". Este é um aspecto muito difícil de ser mensurado quando se elege um teatro monumento. Ele torna-se monumento por sua arquitetura monumental, pela idade do edifício ou pelo papel que tem desempenhado junto às artes?

Para Mackintosh, a performance teatral existe apenas no presente. "É um interlúdio. A arquitetura vive do passado e no futuro. Obrigatoriamente, devemos entender o passado para estar criando o futuro". Essa conferência sobre as artes no teatro e na arquitetura define: "o primeiro é efêmero (performance teatral). Os espetáculos de teatro não existem sem o *performer* ou a audiência – sobretudo com a ausência da última, o teatro torna-se tão somente pesquisa. O teatro é um evento, um mistério que provoca sentidos sensuais e espirituais, que ultrapassam os limites do tempo".

Curiosamente, podemos visitar sem nenhum constrangimento imponentes edifícios ocupados originalmente por palácios, mosteiros, templos ou fortificações. Estes monumentais edifícios, parte da história enquanto referência de espaço, status ou poder, carregam a memória de sua utilidade. Por melhor que estejam preservados ou ainda contando com uma adaptação em seu uso, este fato nunca irá acontecer no caso de um edifício teatral. Ele só é vivo enquanto seu uso proporcionar uma atividade artística.

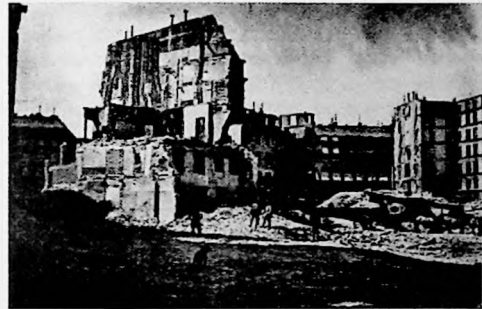
No entanto, para preservar é necessária a coragem de admitir a evolução. As mudanças na paisagem são constantes, mais que no próprio edifício que se visa proteger. Porém, muitas vezes, ao mudar o entorno inicia-se a transformação no interior, por vezes drástica, outras vezes inevitável.

De acordo com a arquiteta Regina Meyer, "é bastante conhecida a tese segundo a qual as mudanças nas esferas econômica-produtiva e tecnológica estão sempre associadas a transformações na esfera urbana. A radical adaptação das metrópoles no período do capitalismo, cujo paradigma é ainda o conjunto de obras executadas em Paris nas décadas de 80 do século XIX, criou um modelo de relação entre as demandas oriundas do próprio sistema econômico-produtivo e a organização físico-espacial das cidades. O urbanismo moderno, tal como teorizou Leonardo Benévolo, nasceu justamente dessa experiência histórica". (12)

O que hoje se tornou uma conclusão positiva da leitura daquele momento histórico, não foi tão feliz e bem interpretado pelos artistas e pensadores que habitavam Paris naquele tempo. As mudanças que conduziram à preservação da cidade e simultaneamente ao seu crescimento foram inicialmente muito mal recebidas, como são todas as transformações que evocam novos horizontes fora de uma ordem tradicional. Walter Benjamin relata, através de um texto de Charles Baudelaire, a crise francesa: "A cidade de Paris entrou neste século com a feição que Haussmann lhe deu. Ele realizou a transformação da imagem da cidade com os meios mais humildes: pá, machadinha, alavanca e coisas semelhantes. E que grau de destruição provocaram já estes instrumentos limitados! E como cresceram desde então com as grandes cidades os meios que a podem destruir! Que imagem do futuro provocam!" Benjamin continua

1.1 - Considerações sobre o edifício e a cidade: O Teatro e o Monumento

interpretando a questão: "Hausmann começou sua obra em 1859, já anteriormente esboçada em projetos de lei e pressentida na sua necessidade". Du Camp escreveu no livro referido: "Paris, após 1848, estava na eminência de se tornar inabitável. A constante expansão da rede ferroviária... acelerava o tráfego e o aumento da população da cidade. As pessoas sufocavam nas velhas ruas estreitas, sujas, confusas, em que estavam metidas como num redil, pois não havia outra situação. No início dos anos 50, a população de Paris começou a resignar-se à idéia de uma inevitável e grande purificação da imagem da cidade. É de supor que esta purificação, no seu tempo de incubação, poderia ter um efeito tão forte, ou ainda maior, sobre um instável espírito fantasista como o próprio aspecto dos trabalhos urbanísticos".(13)



Fotos de Paris na construção da ópera

Paris atingiu um padrão urbanístico que influenciou em muito sobre as demais cidades de médio e grande porte no mundo todo, ainda que a atitude, frente a uma conduta de preservação, esteja muito longe de ser um bom exemplo. A preservação atravessa outros questionamentos, que evidentemente devem ser respeitados. No século XX, cidades onde é desenvolvido um pensamento mais abrangente sobre a cultura tradicional, como parte de um importante legado a ser preservado, entendem o papel das iniciativas que tentam conciliar a tradição e a modernidade.

Toda esta busca de entendimento sobre como se deve proceder para a manutenção do edifício monumento e seu entorno refere-se diretamente a uma condição de pensar que a preservação – no caso de um teatro – é de certa forma propor a sua mudança, a sua atualização. Se o projeto não cria nenhuma interface com o urbano, muito bem, mas se a saída for intervir no desenho urbano, como se abster e optar pela recusa, sem ao menos avaliar todas as direções?

Argan analisa o resultado obtido no projeto de Bolonha e defende a importância de se trabalhar com uma visão ampliada da região: "Para revitalizar os centros históricos não se pode contar apenas com as possibilidades técnicas de recuperação. Se a reanimação deve traduzir-se numa refuncionalização mais orgânica, é claro que a intervenção dos técnicos do patrimônio cultural é necessária desde a primeira fase do estudo, intervenção essa que deverá ser limitada aos centros históricos propriamente ditos, mas estendida a toda a área da cidade, na medida em que influa no centro histórico e o condicione. Restaurar, é bom lembrar, não significa recuperar nem modernizar". (14)

1.1 - Considerações sobre o edifício e a cidade: O Teatro e o Monumento

A questão da cidade como obra de arte, que deve ser guardada e preservada, é algo que, sem dúvida, tem sido alimentada de maneira científica sobre a concepção da natureza e dos centros coletivos e qualquer investigação urbana não pode ignorar este aspecto. Como são relacionados os eixos urbanos com as obras de arte? Todas as grandes manifestações sociais trazem, em comum com estas, o modo de fazer nascer a vida inconsciente: coletivamente, no primeiro caso; individualmente, no segundo. Porém, a diferença é secundária porque umas são produzidas pelo público, outras para o público. É precisamente o público quem proporciona um denominador comum". (15)

A cidade de São Paulo vive constantemente num palco de luta com a proteção de seu patrimônio e as divergências da política, quando o poder privado tende a ignorar certos decretos ou leis. Hoje, mais que em outros períodos da história paulistana, tem-se tomado muita cautela com relação ao destino que deverá ser adotado para os edifícios monumento. O Theatro Municipal, por exemplo, tombado pelos órgãos do Patrimônio Artístico em três instâncias governamentais, é por assim dizer o edifício monumento de grande referência na cidade, ainda que nem todos o conheçam ou o reconheçam ao passarem por ele no equivocado Centro da cidade. É muito possível que certos museus, estádios, bancos, torres ou mercados possam ser identificados como edifícios referências para alguns, cuja memória está ativada para identificar monumentos através de seus próprios significados.

"O monumento é único, grandioso, um conjunto. Pode haver um monumento isolado que não faça monumentalidade, pode haver um complexo monumental que não tenha mais em seu centro um monumento. Roma é uma cidade de monumentos, Vicenza de Palladio é uma cidade monumental. Quando Palladio começou sua atividade vicentina, o tema monumento era atual. O tema era humanístico, especialmente albertiano: monumento era o edifício carregado e expressivo de significados, ao mesmo tempo histórico e de idéias humanistas". (16)

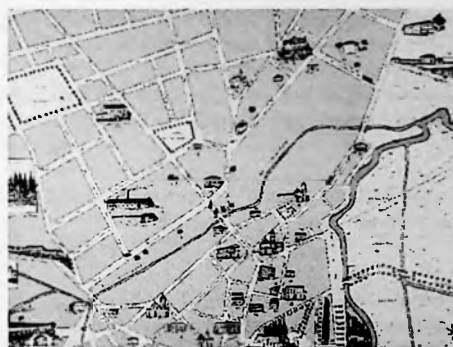
O Theatro Municipal e sua esplanada cumprem este papel. E os órgãos de preservação mostram-se ativos, com base nas cartas internacionais, que recomendam um pensamento sobre certos critérios para fins de proteção de qualquer interferência que possa vir a prejudicar o imóvel.

Entretanto, durante todo o século XX, o entorno da bela implantação do Theatro pouco a pouco foi sendo modificado, entulhado e deteriorado. O edifício não é só um monumento mas detém um conjunto que o torna monumental. A esplanada da Praça Ramos (SP), mesmo deteriorada e parcialmente encoberta por edifícios que fogem do gabarito do Theatro ou ainda por gigantescas publicidades assustadoramente próximas de sua área, não permitiu que o teatro fosse "engolido". A resposta para tanto é sua implantação no Morro do Chá. O Theatro Municipal do Rio de Janeiro, também padece por registrar um entorno tão comprometido quanto o de São Paulo, não possui a mesma implantação, o que o tornou mais confinado e portanto mais esquecido enquanto referência na paisagem do que o teatro paulistano.

Finalmente, o diretor Jean-Pierre Vincent, quando discute a efemeridade e o eterno no teatro e na arquitetura, exemplifica em metáforas algo que pode ser agregado à questão colocada neste trabalho sobre a vida do teatro e o teatro monumento: "As soluções da arquitetura teatral nunca são definitivas porque o teatro, como os idiomas e os continentes, está em lenta transformação, e como estes, perpetua-se no movimento". (17)

1.1 - Considerações sobre o edifício e a cidade: O Teatro e o Monumento

Voltando aos dados etimológicos da palavra monumento, antes de ser algo grandioso ou dignificador, o monumento só tem razão de ser se continuar vivo, do contrário, ironicamente, passa a ser um mausoléu. Tratar o patrimônio da cidade é uma tarefa que requer o olhar habilitado para sentir em que medida ele deve ser visto como monumento, se merece restar tão somente como monumento isolado ou inserido na cidade. Como utopia, deve-se apostar na indagação: qual o valor de um monumento isolado? Vale muito, certamente. No entanto, seu papel poderia ser potencializado caso fosse possível tratar o urbano como um conjunto, observando o seu entorno e buscando criar uma correspondência entre as partes. Os modernistas não valorizavam o sentido político do conceito de monumentalidade. Mas, ainda assim, a nova tipologia do desenho moderno transformou o rígido conceito em um modelo de virtuosismo arquitetônico e, neste aspecto, existe como exemplo a cidade de Brasília.



esq.: Quadro de Debret PB, São Paulo em 1827, vista da Rua S. João e Morro do Chá.
dir.: Mapa da região central em 1877.

1.1.1 - História e Memória

"Na arte poética, Aristóteles afirma que a poesia é superior à história porque se refere ao universal e ao possível, enquanto a história se refere ao particular e ao fato acontecido. Século depois, Cícero diria exatamente o contrário e faria da história a Mestra da Vida, dando a ela a tarefa de produzir exemplos, modelos e paradigmas de excelência para serem imitados no presente, imitação que Aristóteles atribuíra à poesia, isto é, à literatura. Embora opostas, essas duas posições possuem um pressuposto comum, qual seja, a natureza peculiar da memória. Mnemosyne e Memória é a deusa que impede o esquecimento, está do lado da luz, da vidência inspirada, da antevisão do futuro pela compreensão profunda do sentido do passado. Clio e História estão do lado de Mnemosyne e da Memória como deusas que não esquecem e que permitem a vingança dos crimes do passado por um presente que redime." (18)

Na busca de construir um painel de feitos que foram sucessivamente redesenhando a atividade cênica criativa e o seu local e espaço de representação, este trabalho apoia-se no reconhecimento do passado e tenta montar uma correlação entre a arte e a história no desenvolvimento de determinada região ou cidade. Ainda que a ênfase

1.1 - Considerações sobre o edifício e a cidade: O Teatro e o Monumento

dada visa o estudo de um projeto teatral contemporâneo e implantado num local amplamente reconhecido, estudado e problematizado, este só tem razão de existir se for colocado de frente com a memória e a história. Não obstante, no âmbito da história oficial reconhece-se a parcialidade com que foi transmitida.

A leitura de segmentos dessa história confirma a manipulação utilitária do poder sobre ela, assim como defendeu a filósofa Marilena Chauí, na abertura de um congresso dedicado ao patrimônio e à memória, sobre o perigo que jaz subjacente a certas ideologias: "Uma política cultural, que idolatre a memória enquanto memória e que oculte as memórias sob uma única memória oficial, está irremediavelmente comprometida com as formas da dominação, herdadas de um passado ignorado. Fadada à repetição e impedida de inovação tal política cultural é cúmplice do status quo." (19)

No caso do desenvolvimento do teatro – uma expressão artística –, a despeito do que poderia estar acontecendo na política vigente, é uma história que tende a ser construída com maior neutralidade, apesar de ser em parte o seu reflexo. Mesmo que a arte tenha sido controlada ou inibida de seu fazer por poderes ideológicos ou, ainda, aproveitada para sua propaganda, a resposta criativa e seu legado são sempre mais fortes do que o uso que deles se quisesse fazer.

Com este olhar, o painel que constrói a história ligada ao tema proposto tende a uma fidelidade próxima à reflexão que o mestre Gianni Ratto discute como importância do fazer:

"Sempre tenho a impressão de que a seqüência cronológica dos acontecimentos – grandiosos ou modestos que sejam – não contém grandes significações (mudar a moda, utilizar o carro em lugar da biga, fazer a guerra com a clava ou com mísseis teleguiados, modificar as estéticas, etc.) Parece-me que a grande história é um tempo sempre presente determinado pelas obras do homem e não pela lembrança do homem que as produziu. Cometer erros de cronologia não é grave. Grave, para mim, é não conseguir reencontrar o fio de um pensamento que conduziu, como o de Ariadne, por caminhos desconhecidos, através dos séculos, "por mares nunca dantes navegados" à descoberta dos destinos do homem do futuro. Se Colombo tivesse suspeitado Álamo, se Leonardo tivesse intuído a energia atômica, se Brunellesco tivesse tido a previsão da decadência da arquitetura urbanística contemporânea, eles, e tantos outros, teriam continuado a obra iniciada? Acho que sim. O homem é como uma térmita: produz, produz e não se dá conta de que tudo o que faz pertence a um desenho cósmico que o leva a acumular, selecionando o que é válido e indestrutível: como os grafitos africanos, a música concreta, as Green Coca-Cola Bottles de Andy Warhol, a Divina Comédia, Dom Quixote e por que não? As pernas de Marlene Dietrich." (20)

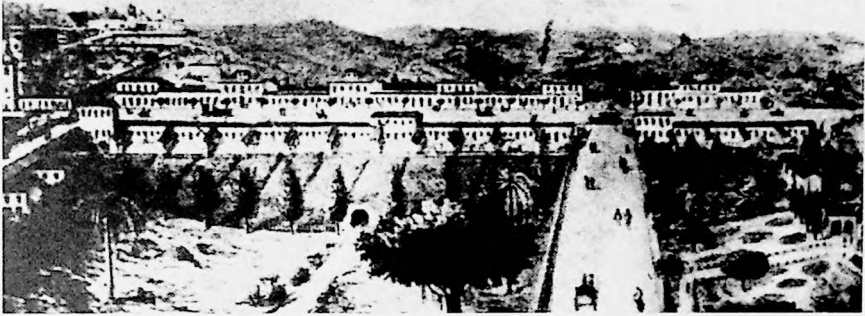
1.1 - Considerações sobre o edifício e a cidade: O Teatro e o Monumento

Notas:

- (1) Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa
- (2) Fernando Henrique CARDOSO in Centro da Metrópole, p. 17 e 18
- (3) Giulio Carlo ARGAN in Historia da Arte como Historia da cidade, p.118
- (4) Martin KRAMPER. Meaning in the Urban Enviroment, in Place of Performance, p. 6
- (5) Idem, Ibidem, p.7
- (6) Marvin CARLSON, Place of performance, pg 7
- (7) G. C. ARGAN, op cit p.114
- (8) Information: National trust for Historic Preservation: Preservation of Concert Halls, Houses and Movie Palaces, no. 16, 1981, p. 1
- (9) idem, pag. 3 Como em todo o mundo e também no Brasil, o que destruiu parte deles foi sempre o fogo. Os problemas se agravam em teatros com mais de um pavimento, e estes são a maioria. O escoamento do público causava grandes perdas para ambos: o público e a arquitetura.
- (10) Edgar CHAVES JUNIOR in Opera, p. 180,181 descreve: "Existem registros de que Salvador foi a primeira cidade a possuir um teatro em 1760. O Teatro da Praia. O Rio de Janeiro, no ano de 1767, possuiu a sua primeira Casa da Ópera. Em São Paulo 1770, abre-se o primeiro teatro, no mesmo ano em Vila Rica, Minas Gerais, em Outro Preto".
- (11) Yain MACKINTOCH, na conferência do encontro sobre arquitetura cênica, promovido pelo Espaço Cenografico, sob a coordenação de J.C.Serroni em julho de 2000.
- (12) Regina MEYER, in O centro da metrópole, p.31
- (13) Walter BENJAMIM in A modernidade e os modernos, p. 20,21
- (14) Giulio Carlos ARGAN, op cit p. 80
- (15) Aldo ROSSI, La Arquitectura de la Ciudad, p 63
- (16) Giulio Carlos ARGAN, op cit, 161
- (17) Yain MACKINTOCH, op cit
- (18) Marilena CHAUI in O Direito à Memória, p. 42
- (19) Idem Ibidem, p. 43
- (20) Gianni RATTO in A Mochila do Mascate, p. 139

1.1 - Considerações sobre o edifício e a cidade: O Teatro e o Monumento

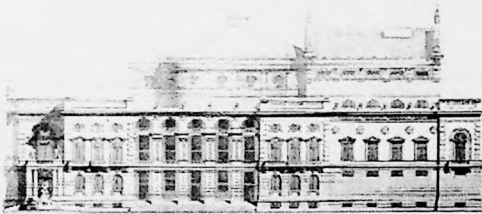
1.1.2 – Documentos sobre a construção do Theatro



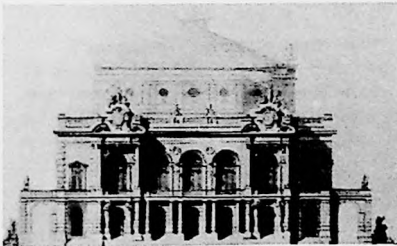
Aterro



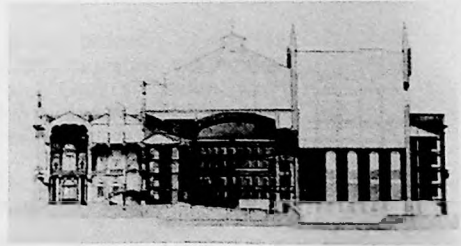
Fachada e vista da esplanada



Vista lateral direita



Vista frontal



Corte longitudinal

REVISTA DO ARQUIVO nº XVI, pg. 127

A FUNDAÇÃO DO TEATRO MUNICIPAL S. PAULO

Paulo Ribeiro Magalhães
(Chefe de Seção do Dep. de Cultura)

(Especial para a REVISTA DO ARQUIVO)

Nos primeiros anos da Republica, havia em São Paulo os teatros "S. José", "Apollo" (depois "Sant'Anna", na rua Boa Vista), e o "Polytheama", nos quais se representavam apenas revistas, farças e arremedos de operetas. Raras, raríssimas eram as legítimas manifestações de arte teatral, á mingua de uma casa apropriada de espetáculos.

As queixas do povo eram gerais. Começaram então a surgir iniciativas no sentido de dotar São Paulo com um teatro á altura de seu progresso crescente. Na Camara Municipal apresentava o sr. Carlos Garcia um projeto que isentava de impostos a particular ou empresa que construísse um teatro na Capital. Em sessão de 2 de maio de 1895, era o projeto convertido em lei, sob n.º 159.

Passou-se um ano sem que alguém quizesse aproveitar as vantagens da lei, até que, em 1896, outra lei era votada por iniciativa dos srs. José Roberto e Gomes Cardim, a de n.º 200, de 20 de fevereiro, pela qual ficava o executivo municipal autorizado a abrir concorrência "para a construção

1.1 - Considerações sobre o edifício e a cidade: O Teatro e o Monumento

128 REVISTA DO ARQUIVO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

de um teatro que se prestasse a companhias líricas e dramáticas, com uma parte do edifício reservada ao funcionamento de um Conservatório Dramático e Musical".

Em 24 de janeiro de 1898, a Câmara publicava a lei n.º 336, que autorizava a abertura de uma concorrência pública e concedia isenção de impostos por 50 anos para a construção do teatro. Essa isenção era concedida em virtude da proposta apresentada pelos engenheiros João Felício dos Santos e Felinto Santoro e Conde de Souza Dantas, para construir um teatro na praça da República, em frente à Escola Normal.

Aberta a concorrência, esses proponentes não se apresentaram. Compareceram, entretanto, os drs. José Marianno Corrêa Camargo Aranha e Arthur M. Cortinehaxe. Lavrado entre estes e a Municipalidade o contrato para a construção do teatro, que seria localizado entre as ruas Ipiranga, Timbiras e S. João, não se conseguiu, todavia, o respectivo capital. Ficou o contrato sem efeito.

No mesmo ano, quem faz com a Municipalidade o contrato para a construção, no local compreendido entre as ruas Barão de Itapetininga, Formosa e São João, é o sr. Giacomo Leoni. As desapropriações correriam por conta do contratante. (Lei n.º 538, de 8 de outubro de 1898).

Ante a crise que então reinava no país, foi o sr. Giacomo Leoni à Europa, em busca de capitais. Não pôde todavia realizar o intento, pois o colheu a morte no Velho Continente.

Enfim, em 1900, apresentava o dr. Frederico Abranches, no Senado, o seguinte projeto, autorizando a construção de um teatro na Capital paulista:

"Artigo 1.º — Fica o governo autorizado a mandar construir na Capital, na quadra compreendida entre o Largo Municipal, rua Marechal Deodoro e rua da Esperança (largo outrora ocupado pelo teatro), um teatro com todos os aperfeiçoamentos modernamente adoptados em edificios congeneres.

"Artigo 2.º — O governo fará as desapropriações que forem necessarias para a execução da obra.

"Artigo 3.º — Caso não sirva a planta que deve existir na respectiva secretaria, o governo abrirá concorrência para se levantar outra, podendo encarregar da execução o autor da que fôr preferida.

"Artigo 4.º — Para a execução desta obra o governo poderá emitir apolices do valor nominal de 1.000\$000 e 500\$000 até a importancia de Rs. 2.000.000\$000.

"Artigo 5.º — Estes títulos vencerão juros de 6 % ao anno, pagos semestralmente, e serão resgatados por sorteio annual se estiverem ao par e por compra se estiverem depreciados.

"Artigo 6.º — O resgate será feito por meio de um fundo accumulativo que deverá extinguir totalmente a divida no prazo de 20 annos.

"Artigo 7.º — O governo segurarà o edificio em uma ou mais companhias de seguros contra o fogo, de modo a garantir o Estado contra prejuizos que possam advir por incendio.

"Artigo 8.º — As companhias que funcionarem neste theatro serão isentas de impostos e ficarão sob a exclusiva fiscalização das autoridades estaduaes.

"Artigo 9.º — O governo, no regulamento que opportunamente expedir, providenciará sobre a administração do theatro e das taxas relativas ao aluguel.

"Artigo 10 — Revogam-se as disposições em contrario. Senado de São Paulo, 13 de agosto de 1900".

Muito trabalhou o dr. Abranches em prol do seu projeto, ao qual não faltaram incompreensíveis e ferrenhos combatentes. Não desanimou, porém, o dr. Frederico Abranches. Defendeu com o maior entusiasmo o seu projeto; e este, de volta da Camara dos Deputados, era enfim, em 12 de novembro de 1900, convertido na lei n.º 750, de 13 de novembro de 1900, promulgada pelo conselheiro Rodrigues Alves.

Obedecendo á lei Abranches, ficou encarregado de apresentar a planta do novo teatro, o ilustre e saudoso arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo.

Continuava a crise financeira, que se observára em 1898. Talvez por essa razão a planta descansava numa das secções da Secretaria do Interior. Dir-se-ia abandonada por completo. Agitaram-se então os defensores da lei Abranches.

Entre eles, o dr. Gomes Cardim, que, em extenso e bem fundamentado artigo publicado na imprensa paulistana, clamava pela realização da lei. O artigo começava assim:

"Ha tempos espera a população desta cidade que se constrúa o theatro consignado em lei do Congresso, já devidamente sancionada.

"Tanto mais é para extranhar que se não dê cumprimento á lei, quanto é certo ter sido ella uma das que na derradeira legislatura maior discussão levantaram..." (Julho de 1901).

1.1 - Considerações sobre o edifício e a cidade: O Teatro e o Monumento

130 REVISTA DO ARQUIVO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

Talvez ficasse mesmo para sempre esquecida a lei Abranches, não fosse a entrada para a administração municipal do grande paulista conselheiro Antonio Prado, esse nome ilustre que deixou profundo vinco em muitas das mais importantes realizações paulistas. Começara em 1903 sua brilhante administração. Em 3 de fevereiro desse ano, era apresentado à consideração da Camara o seguinte projeto, assinado pelo dr. Gomes Cardim:

"Artigo 1.º -- Fica o Prefeito autorizado a entrar em accôrdo com o governo do Estado sobre a transferencia do terreno que este destina à construcção de um theatro."

"Artigo 2.º — Como condições de transferencia poderão ser acceitas as de limite ao destino do terreno transferido e lotação minima do theatro a construir".

Em sessão de 5 do mesmo mês, era o projeto aprovado; e a 7. promulgado pelo Prefeito como lei, sob n.º 627.

O Prefeito mandava então à Camara Municipal a seguinte exposição:

"Nos termos de autorização que me destes pela lei n.º 627, de 7 de febreir ode 1903, firmei com a Fazenda do Estado, em 10 de maio do mesmo anno, e termo de cessão, por este icito ao municipio, dos terrenos desapropriados para a construcção de um theatro nesta Capital entre as ruas Barão de Itapetininga, Formosa, Conselheiro Chrispiniano e o futuro prolongamento da rua 24 de Maio.

"Por esse termo estabeleceu-se a capacidade minima do theatro para 2.000 espectadores, ficando a Camara obrigada à respectiva construcção, sem poder dar aos terrenos cedidos destino diverso ao de casa de espectaculos ou institutos de ensino de musica e arte dramatica, etc., sob pena de reversão ao Estado de todos os bens, com cuja desapropriação dependeu elle 692:289§280.

"Realizado esse accôrdo e tendo a Camara entrado na posse das propriedades, sugitei á vossa consideração, em 4 de abril, as plantas e orçamento de construcção apresentadas pelos architectos dr. Francisco de Paula Ramos de Azevedo, Domizziano Rossi e Claudio Rossi, cuja competencia profissional, bastante conhecida em São Paulo, offerecia, como então vos disse, sufficiente garantia para a approvação do projecto por elles organizado, ao mesmo tempo que vos pedia para fazer executar as obras do theatro por administração em empreitadas parciaes, por me parecer esse o melhor systema de execução de trabalhos de tal natureza. Promptamente, accedendo a esse pedido, decretastes a lei n.º 643, de 25

A FUNDAÇÃO DO TEATRO MUNICIPAL DE S. PAULO 131

de abril de 1903, autorizando a Prefeitura a despende a quantia de 2.308:155\$280 com as referidas obras, cuja direcção e administração contracte: com os referidos architectos em 14 de maio seguinte, de conformidade com a citada lei n.º 643.

"A 26 de junho tiveram inicio os trabalhos de fundação do theatro, executando-os, durante o anno, outras obras, como vereis do relatorio e mappas annexos apresentados á Prefeitura pelo engenheiro director da construcção, dr. Ramos de Azevedo".

Terminadas as obras, foi pela Camara delegada uma comissão composta do então prefeito, barão Raymundo Duprat e dos srs. Ramos de Azevedo, M. P. Villaboim, Alfredo Pujol e Numa de Oliveira, com o fim de inaugurar o teatro. Encarregou a comissão o empresario Celestino da Silva, de contratar uma companhia lirica, a qual foi organizada com elementos da que fizera a ultima temporada no "Colon", de Buenos Aires. Eram as principais figuras do elenco:

Maestro ensaiador e director de orchestra, com. Eduardo Vitale; sopranos, Adelina Agostinelli, Lina Pasini Vitali, Aida Gonzaga, Lina Garvaglia; meio e contralto, Flora Perini, Rosa Garovaglia; tenores, Bonci, Ferrari, Pintucci, Bonfant; baritonos, Titta Ruffo, Ernesto Eadini, Anglielmo, di Gino; baixos, Paolo Ludikar, Vincenzo Bettoni; baixo comico, Paterna. As operas do repertorio eram as seguintes: "Hamlet", "Rigoletto", "Tristão e Isolda", "Barbeiro de Sevilha", "Manon Lescaut", "Madame Buterfly", "Bohemia", "Palhaços", "Dom Paschoal" e "Cavalleria Rusticana".

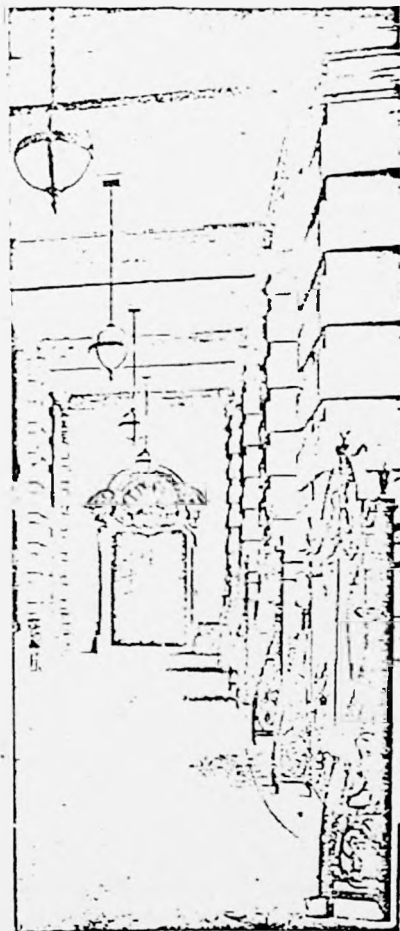
Em 8 de agosto de 1911, abriu-se a inscrição para assistentes, a qual foi coberta totalmente.

Em 11 de setembro de 1911, era oficialmente inaugurado o Teatro Municipal, subindo á cena a opera "Hamlet", de Ambroise Thomas, tendo feito o principal papel o celebre baritono Titta Ruffo.

Oportunamente daremos noticia acerca da arquitetura externa e interna do principal teatro de São Paulo, um dos maiores e mais ricos da America do Sul.



1.1 - Considerações sobre o edifício e a cidade: O Teatro e o Monumento



Galeria lateral

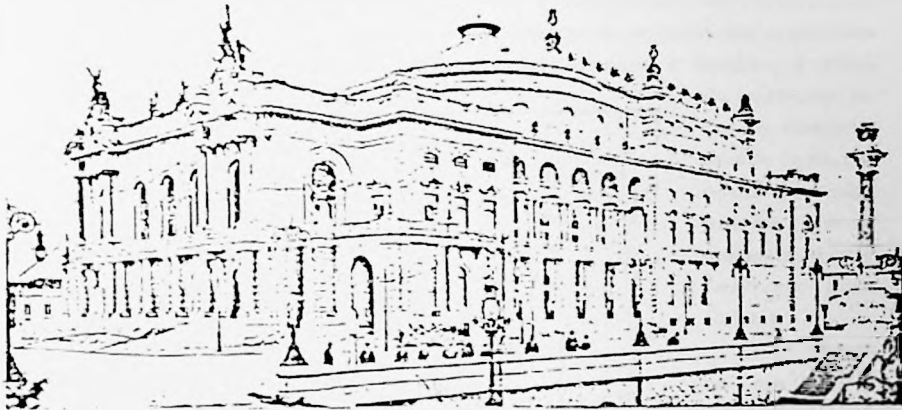
Rez-do-chão

na parte central da sua vasta bacia, é visto de todos os pontos d'esse immenso amphitheatro, no centro do qual o edificio se impõe pelo seu volume consideravel, e pelos aspectos perspectivos das suas fachadas.

A situação, é pois, das mais felizes, preparando ao edificio a moldura mais conveniente para seu brilho e destaque. E o conjunto será notavelmente melhorado quando fór terminado o plano em projecto de aformoseamento do valle do Anhangabahú, e forem reconstruidos os predios das ruas circundantes, cuja actual apparencia, variada e mesquinha, produz um contraste prejudicial ao caracter nobre do monumento.

Este occupa uma area de 3609 metros quadrados, considerados entre as suas linhas extremas. Pondo de parte a superficie pertencente ás ruas que circumdam o theatro, a sua esplanada do lado do parque tem 3600 m. q. e propriamente o jardim 9000 m. q.

Á criteriosa situação do Theatro Municipal correspondeu portanto a generosa amplitude do terreno que lhe foi concedido.



II. PLANTAS



EDIFÍCIO do Theatro Municipal tem o perímetro rectangular. O maior comprimento é de 86 m., e a maior largura de 42 m.

A distribuição do edifício em plano é feita de accordo com as suas divisões principaes. Compõe-se de tres corpos: o corpo da fachada, abrangendo o vestibulo, a es-

cada nobre, salão, portaria, restaurante e dependencias da administração; a parte central, comprehendendo a sala de espectáculo com seus corredores e galerias; e o corpo posterior, formando o palco, com as suas galerias lateraes, camarins e salas de artistas. A cada um d'estes corpos cumpre uma função distincta, estando porem intimamente ligados na composição harmonica do todo.

1.1 - Considerações sobre o edifício e a cidade: O Teatro e o Monumento

A sala de espectáculos tem a forma de ferradura, ligando-se ao contorno rectangular por sectores intermédios, aproveitados para escadas, vestiários e gabinetes sanitários. O perímetro é recortado por corpos avançados, terraços, galerias em colunata, porticos, pilastras e balcões, os quaes movimentam as linhas de contorno nos diferentes planos, em combinações sempre simétricas, conforme é próprio do estylo adoptado para o edificio.

Tem sete pavimentos, dos quaes um subterrâneo, cinco correspondendo aos planos e ordens da sala de espectáculos, e o pavimento alto sob a cúpula central, destinado a scenographia e a deposito de mobiliario scenico.

O pavimento do sob solo é destinado á instalação de galerias, camaras e machanismos de ventilação, ás caldeiras de aquecimento, apparatus refrigerantes e bombas, á caixa

do palco com todos os machanismos da scena, depositos, entradas isoladas para a orchestra, salas e vestiario para coristas.

O pavimento do rez-do-chão está collocado 12 degraus acima do nivel da rua, na fachada, e comprehende o vestibulo principal com a escada nobre, os dois vestibulos lateraes com os respectivos porticos, salas de administração e venda de

bilhetes, bar e restaurante; estas divisões principaes, e mais uma escada secundaria que serve a todas as



Portas lateraes — Fachada

1.1 - Considerações sobre o edifício e a cidade: O Teatro e o Monumento

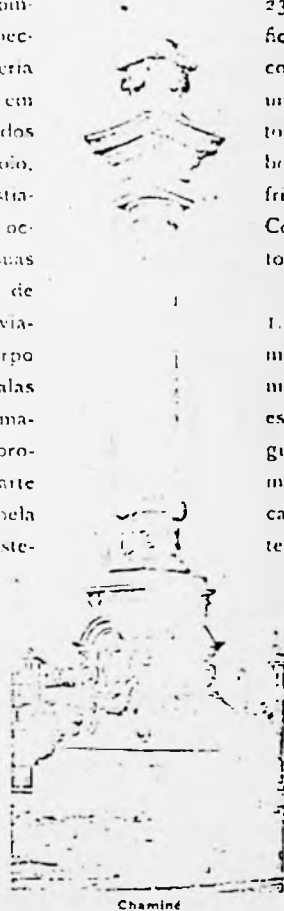
ordens, estão incluídas no corpo anterior; o corpo central compreende a sala de espectáculos com a sua galeria circundante, 4 escadas em cada ângulo, servindo todos os ângulares e o sob solo, gabinetes sanitários e vestiários; o corpo posterior é ocupado pelo palco com suas naves lateraes, rampa de acesso para animaes e viaturas; ao fundo, em corpo isolado, os aposentos e salas para artistas (figuras primarias), camarins, escadas proprias e de serviço. Esta parte está isolada do palco pela sua espessa muralha posterior, e apenas comunicante com elle por duas portas de ferro.

N'este pavimento e em niveis diversos, conforme a disposição propria das casas de espectáculo, fica a plateia do theatro com as archibancadas dispostas em curva ligeira, sendo a secção das poltronas de orchestra

com 263 logares, e da geral, com 231. Em plano mais alto ficam as frisas, sendo 24, com cinco logares cada uma, dispostas em seis sectores. Sobre a ribalta, na bocca da scena, ha 2 vastas frisas, com 10 logares cada. Comporta pois este pavimento 634 espectadores.

O terceiro pavimento, da 1.ª ordem, comprehende as mesmas divisões do pavimento inferior. A sala de espectáculos tem aqui a seguinte composição: dois camarotes de bocca, com antecamaras privativas e gabinetes sanitarios, 22 camarotes com varandim saliente, e balcão ao centro com 3 filas de poltronas e 58 logares. Comporta a 1.ª ordem 188 espectadores.

O quarto pavimento, da 2.ª ordem, constitue o andar nobre do edificio. Vem terminar n'este plano a escada principal com um lance central e dois

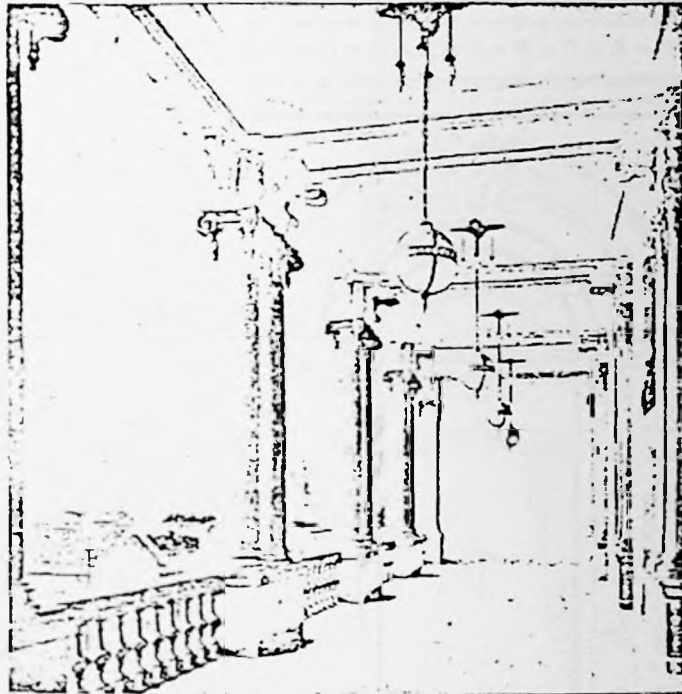


Chaminé

1.1 - Considerações sobre o edifício e a cidade: O Teatro e o Monumento

lanças em cruz, tendo um total de 42 degraus. O patamar intermédio dá acesso à 1.ª ordem, os dois lanças superiores terminam em duas antecamaras com galerias, ligadas ao bar e toilette das senhoras; estas antecamaras dão acesso ao grande salão de festas ou «foyer», que occupa toda a fachada do edifício, e dão saída aos fundos para as duas escadas de serviço, e para as galerias e corredores que servem a sala de espectáculos. Esta comprehende: dois camarotes de bocca com 10 lugares cada (com vestiários, gabinetes e salões privativos) destinados um ao Prefeito do Municipio, outro ao Presidente do Estado. Estes camarotes e salões tem mobiliario especial

e comunicação independente com o exterior. O balcão contorna a sala com duas filas lateraes de poltronas, e quatro filas centraes, tendo 164 loga-



Galleria lateral

Ander nobre

res; na parte anterior do theatro e nos dois sectores intermedios ficam 5 camarotes em cada sector. Comporta esta ordem 234 espectadores.

1.1 - Considerações sobre o edifício e a cidade: O Teatro e o Monumento

O quinto pavimento, ou 3.ª ordem, compreende os dois camarotes de booca, apenas com antecamaras, e 31 camarotes. Comporta 175 espectadores.

O sexto pavimento compreende as duas TORRENIHAS ou camarotes de palco, o balcão do centro e os lateraes com 4 sectores tendo 382 logares, e as galerias centraes, ou PARAIZO, com dez filas de cadeiras e 262 logares numerados. Comporta esta ordem 554 espectadores e mais 31 em logares não numerados.

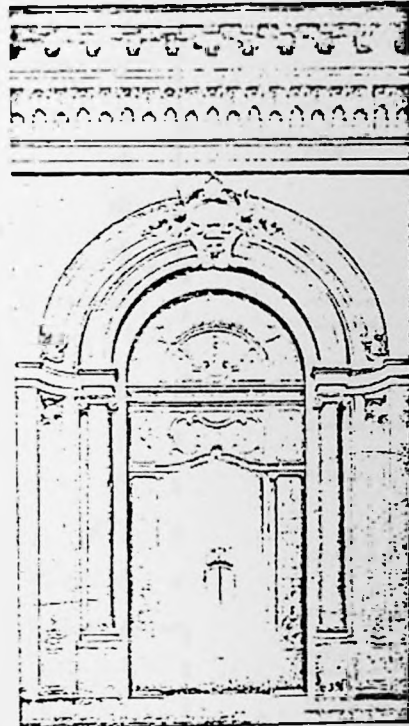
A lotação normal do theatro é pois de 1.816 espectadores.

O sexto pavimento consta de uma unica sala sobre o auditorio, a cujo contorno justamente se adapta, a cupula central; é um salão circular, com 30 m. de diametro. Esta sala liga-se com o quinto pavimento por uma escada especial. Recebe luz pelo lanternim superior da cupula, e communica com o palco por uma grande abertura, sobre o muro de ante scena, fechada com taipaes de ferro.

As alturas dos differentes pavimentos são: sob-solo, altura maxima 6,50 m.; no palco; rez-do-chão, nos corredores 2,8 m.; no hall, 13 m.

Andares, nos corredores 3 m. de

altura media, variando com os andares. Salão de festas ou FOVER; 11 m.



Porta da fachada

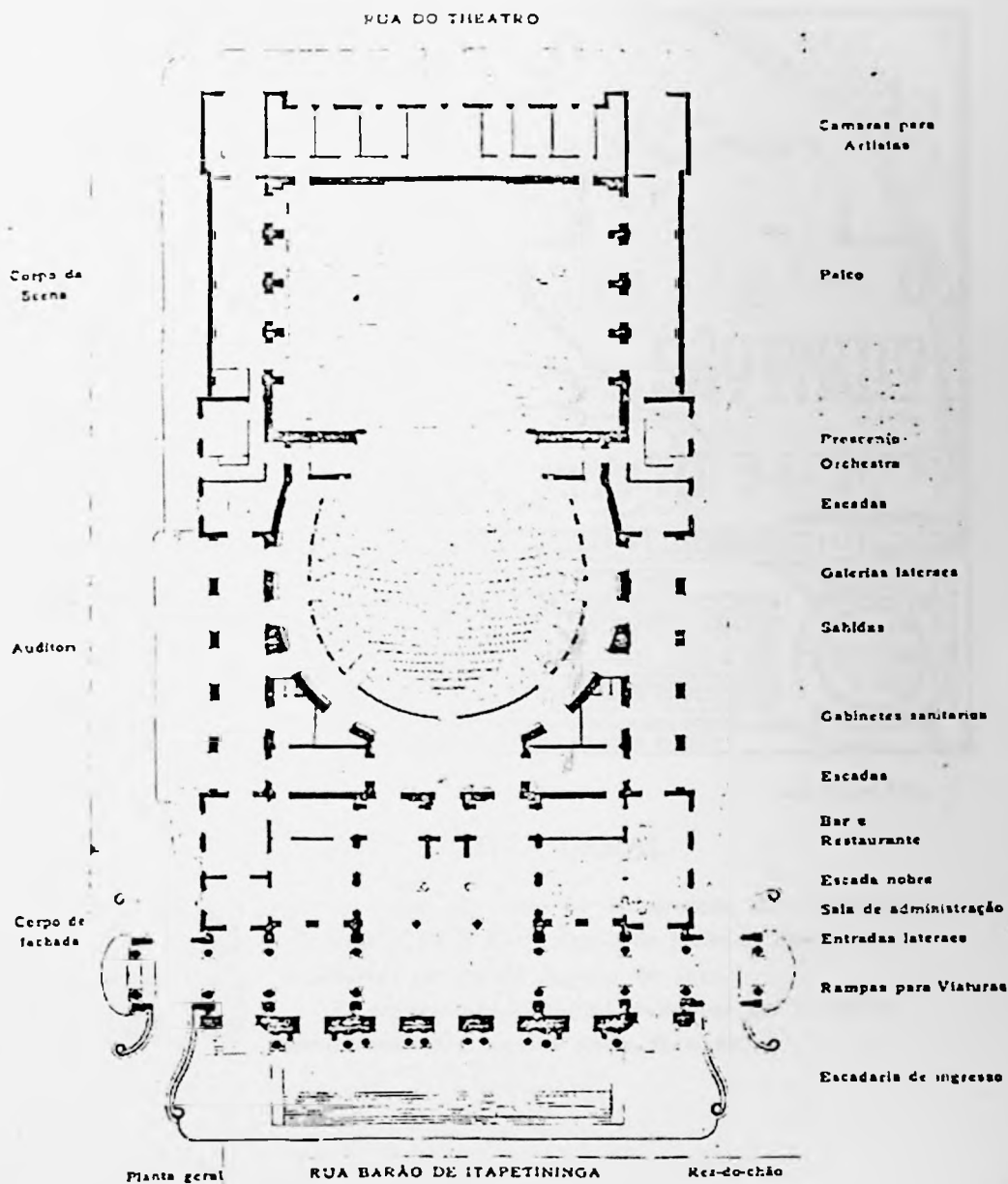
3.ª pav.

Altura do palco 32 m.;

Altura da sala de espectaculos 20 m.

Altura exterior maxima do edificio, acima do nivel da rua, 40 m.

1.1 - Considerações sobre o edifício e a cidade: O Teatro e o Monumento



1.1 - Considerações sobre o edifício e a cidade: O Teatro e o Monumento



Cartaz — Des. Mello Alves

Lith. Duprat & Co.

ESTATISTICA GERAL



IVERAM inicio as obras de construcção do THEATRO MUNICIPAL DE S. PAULO em 5 de Junho de 1903, sendo concluidas em 30 de Agosto de 1911.

O espectáculo inaugural realizou-se em 11 de Setembro de 1911, com a opera HAMLET.

1.1 - Considerações sobre o edifício e a cidade: O Teatro e o Monumento

PRESIDENTE DO ESTADO: Dr. Manuel Joaquim de Albuquerque Lins

PREFEITO DO MUNICÍPIO: Barão Raymundo Duprat

COMISSÃO CONSTRUCTORA

Francisco de Paula Ramos de Azevedo S. Paulo

Domiziano Rossi -

Claudio Rossi -

AJUDANTES TÉCNICOS: Adolfo Fiorione, Alexandre Boemer -

COMISSÃO DIRECTORA

Dr. F. P. Ramos de Azevedo, Numa de Oliveira, -

Dr. M. P. Villaboaín, Dr. Alfredo Pujol.

FORNECEDORES E CONTRACTANTES

ALVENARIA:	ENERGÉTICO — J. Baptista Garoffi	S. Paulo
	CONTRA-MESTRES — Alessio Ambrogi, Paschoal Forlenza	-
	MESTRE DE ANDAIMES — CONSALDO VINICENZO	-
TELHOS:	FORNECEDOR — D. Meozzi	-
CANTARIA:	ENERGÉTICO — TOMBRASO FERRARA	-
	MAYEIRAS — GRANITOS DO LAGENDO E Itaquera	-
	Arenitos do Itaipema	-
	Granitos porphyroides de Itapararanga	-
ARGAMASSAS:	MATER. ARGILA — D. Meozzi	-
	CAL — Cia. Melhoramentos de S. Paulo	-
	CIMENTOS — Ernesto de Castro & Cia.	-
MARMORES:	ITAPARARANGA — Banco União	-
	CARRARA — Tomagnini Fratelli	-
	SIENA E VERONA — Fratelli Baguani	Milão
MADEIRAS:	PISCO DE RIGA E ESSENCIAS NACIONAIS	
	Serraria Central	S. Paulo
	Lycen de Artes e Officinas	-
CARPINTARIA:	MESTRE CHEF. — Paulo Giannini	-
MARCENARIA:	PORTAS E JANELAS — Lycen de Artes e Officinas	-
	Serraria da Bella Vista — Amadei & Cia.	-
	J. Vecchiatti	-

1.1 - Considerações sobre o edifício e a cidade: O Teatro e o Monumento

ARMADURAS DE FERRO:	Companhia Mecânica e Importadora Heiss Lehmann & Cia.	S. Paulo Düsseldorf
	FERRAMENTAGEM—Baptista Gelsonini	S. Paulo
FERRO ARTISTICO:	Lycen de Artes e Officina Gebrüder Armbruster	- Frankfurt a. M.
MACHINISMOS DE SCENA	Albert Rosenberg	Colonia
BRONZE ARTISTICO:		
	ORNAMENTOS—Lycen de Artes e Officinas Spinn & Sohn	S. Paulo Berlin
	ESTATUARIA—Thiébaud Frères Giovanni Piasa & Cia.	Paris Milão
	APARELHOS DE ILLUMINAÇÃO—Spinn & Sohn	Berlin
COBRE ESTAMPADO:	F. Haubke	S. Paulo
ESCULTURA DECORATIVA:		
	GESSO—Alfredo Sassi Joo & Pellicciotti Achilles Isella	Milão S. Paulo -
	CIMENTO—Joo & Pellicciotti	-
	MARMORE—Lorenzo Massa	Florença
PINTURA DECORATIVA:	Oscar Pereira da Silva Pusello Moselli Pangella Giuseppe Sebastião Sparapani	S. Paulo " " "
DOURADORES:	Pangella Giuseppe João Armada Teixeira e Filhos	" " "
VIDROS:	Costa Ferreira & Cia. Conrado Sorgenicht	" "
VITRAES:	V. Saile Conrado Sorgenicht	Stuttgart S. Paulo
MOSAICOS VENEZIANOS:	D'Agnesi Cav. D'Angelo & Cia.	Veneza
MOSAICOS DE PAVIMENTO:	United States Encaustic Tile Co. Ransbacher Keramic Co.	New-York Berlin
INSTALAÇÕES ELECTRICAS:		
	Luz e Força—S. Paulo Tramway Light & Power Co.	S. Paulo
	SCENA E AVISOS—Siemens Halske Ges. m. b. H.	Berlin
	ENGENHEIRO ELECTRICISTA—Arnaldo Dumont Villares	S. Paulo
ORGÃO:	Agnati-Tronci	Pistoia

1.1 - Considerações sobre o edifício e a cidade: O Teatro e o Monumento

MACHINAS DE VENTILAÇÃO:	Humboldt Ges. M. b. H.	Frankfurt
- AQUECIMENTO	"	"
- REFRIGERAÇÃO	"	"
PARARAIOS: INSTALAÇÕES:	Francisco Galizio	S. Paulo
MOBILIARIO:	Lycea de Artes e Officinas	"
	Ducrot & Cia.	Milão
	Fratelli Bagmati	"
	Richter Weil & Cia	Frankfurt
TAPEÇARIA:	Lycea de Artes e Officinas.	S. Paulo
	Solel Hebert & Cia.	Milão
CANALISAÇÕES E INSTALAÇÕES SANITARIAS:	J. Simões	S. Paulo
ARMADOR DE SCENA:	Celestino Facchini	"
GUARDA:	Agnello Corvino	"

SERVIÇOS EXTERIORES

CANALISAÇÃO DE AGUAS E ESGOTOS:	Obras Publicas do Estado	"
PARQUE E JARDIM:	Obras Publicas da Prefeitura	"
ILLUMINAÇÃO EXTERNA:	Gaz Systema Auerbach S. Paulo Gas Comp. Ltd.	"
	Electricidade — Systema regenerativo	"
	Tramway Light & Power Comp. Ltd.	"

NOTAS DE CONSTRUÇÃO

Volume das alvenarias de granito:	FUNDAÇÕES	2.780 mc
	EMBRASAMENTO	2.065 "
	TOTAL	5.445 "
Volume das alvenarias de tijolo:	CORPO E CORDAMENTO	7.680 "
	TOTAL DAS ALVENARIAS	13.125 "
Superficies de cantaria	EM GRANITO	948 mq
	EM ARENITO	1.800 "
	TOTAL	2.752 "
Numero total de tijolos empregados, incluindo as obras externas		4.500.000
Armaduras de ferro laminado e perfilado		700 ton.
Peças de ferro fundido		50 "
Importancia das obras de construção, incluindo os serviços da esplanada, rês		4.500.000\$000

1.2.1 - Fabricando a Metrópole

Discutir a idéia de construção do Theatro Municipal de São Paulo requer a disposição de olhar para o estado físico da Cidade nos idos de 1800. Dar corpo ao projeto de construção de um grande teatro em um tosco vilarejo, mal saído das construções de taipa de pilão, era realmente uma atitude, se não pretensiosa, extremamente visionária. Os poderes econômicos e a política local misturavam-se dentro dos mesmos interesses de propor implementos em áreas que sabidamente renderiam dividendos futuros, pois o café tornava-se então a moeda forte brasileira. Por intuição ou por um plano estratégico de desenvolvimento, a idéia foi concretizada e São Paulo tornou-se, definitivamente, a grande metrópole do País.

Os três séculos que antecederam ao início de uma era de expansão do território paulistano foram muito lentos, se se contar que o crescimento da cidade de fato aconteceu com a ligação do tradicional triângulo central com as chácaras situadas do lado oposto do Vale do Anhangabaú. Durante muito tempo, a travessia do vale foi feita através das antigas pontes do Açu – ligando o centro velho da cidade ao futuro bairro de Santa Efigênia – e do Lorena – rumo ao caminho dos Pinheiros (bairro da Consolação), ambas construídas em pedra no final do século XVIII. A Rua Formosa, quando aberta em 1855, foi a primeira referência da cidade nova, como era chamada a área que seria o local de implantação do Theatro Municipal de São Paulo e efetivamente parte do local desta pesquisa.

A partir da segunda metade do século, a cidade foi se abrindo de modo surpreendente à sua expansão. Havia dois fatores que colaboravam. O primeiro era o êxito cafeeiro e o segundo, o início do processo de industrialização nas últimas décadas do século. Os fazendeiros, conhecidos como os barões do café, devido à facilidade de locomoção via estradas de ferro que se abriam na época (1870), eram capazes de residir na capital e administrar suas fazendas no interior. Por outro lado, complementando o quadro de expansão, um considerável número de imigrantes, sobretudo italianos, assumira a cidade, adotando novos bairros como áreas de residência. Facilitado pelo acesso dos transportes através da estrada de ferro, São Paulo começou a adquirir outra feição com o início da importação de materiais de construção, condignos com uma próspera cidade. O tijolo, as telhas francesas, a ardósia e o pinho de riga tornaram-se elementos típicos das edificações do período.

Gradualmente, o triângulo central foi perdendo sua função residencial e passando a concentrar atividades comerciais, administrativas, religiosas e de lazer. A arborização, os passeios para pedestres e as vias para o trânsito do transporte coletivo foram criados. O Morro do Chá – que abrigava as chácaras do Barão de Itapetininga e do Marechal Toledo Rondon (proprietário também do Largo dos Curros, atual Praça da República) – formava uma pequena aglomeração urbana, pois lá eram realizados eventos como touradas e cavalhadas.

Mesmo ainda no período da monarquia, algumas idéias começavam a aparecer, constituindo os primeiros levantamentos e sugestões sobre os avanços urbanísticos que a cidade estaria em breve vivenciando. Não acontece por acaso o cruzamento destes interesses: o alargamento urbano e a construção de um teatro. O costume de frequentar o teatro como meio de distração e de atividade social leva ao registro dos primeiros palcos em São Paulo a partir de 1875, quando a cidade tinha menos de 30.000 habitantes. Era o Teatro Provisório, localizado no triângulo e logo a seguir, a reabertura do Teatro São José. Neste mesmo ano, o francês Jules Martin recebia da

parte do imperador D. Pedro II o reconhecimento por seus trabalhos em litogravura, oficina que havia estabelecido em 1868. Este personagem estaria lançando um ousado plano de ocupação para a área do Anhangabaú, no intuito de fabricar uma metrópole tal como as mais encantadoras cidades européias. O projeto decisivo na direção de alavancar a vida urbana da cidade foi a ligação entre as ruas Direita e Barão de Itapetininga – cidade velha com cidade nova – através do Viaduto do Chá, construído segundo a orientação de Martin em 1892. Contava com 240m de extensão, 60m construídos sobre aterros e os demais 180m transpunham o vale com uma estrutura metálica, totalmente importada da Alemanha. Sua largura era de 14m, num leito ataboadado por pranchões de 10cm de espessura, em pinho do Paraná e peroba paulista. Interessante é imaginar que, para atravessar o Vale, os pedestres deviam pagar um pedágio de três vinténs (taxa extinta em 1897). (1)

Após a construção do viaduto, que animou definitivamente o Vale, estrategicamente foi decidida a construção de um teatro. O desejo de que São Paulo possuísse um grande teatro era motivo de interesse público e a escolha do local recaiu sobre o Morro do Chá, usado até então pela serraria a vapor de Gustavo von Sidow, que ocupava o terreno desde 1878. A opção por esta área foi resolvida em 1903, por decisão do Prefeito Antonio Prado e significou o primeiro fato urbanístico a alterar o estado físico de vila rural para um estágio de ocupação urbana. A visão de implantação do teatro no Morro do Chá foi uma das ousadas que trouxe grandes benefícios, no caso, de ter propiciado a integridade de sua volumetria, marcando a paisagem até os dias atuais. Antes da escolha dessa área, outras tentativas foram aventadas: em 1896, o Largo dos Curros (atual Praça da República); em 1900, o Largo de São Gonçalo (atual Praça João Mendes); no mesmo ano, o arquiteto Carlos Ekman solicitava à Prefeitura um terreno no Largo do Arouche para a construção de um moderno teatro, com estrutura metálica e capacidade para 2.200 lugares.

No momento em que se iniciavam as tratativas para a construção de um grande teatro paulista, visando promover encontros da ascendente burguesia, os teatros paulistanos haviam sido lentamente admitidos e incorporados na vida (popular e culta) da cidade e, mesmo que artisticamente não apresentassem nada de muito extraordinário, estas atividades tornaram-se um hábito, divertindo as famílias e animando a sociabilidade urbana. Mesmo que estivessem na era republicana, os edifícios teatrais não eram exatamente o motivo de orgulho de seus cidadãos. São Paulo sentia-se aquém com relação a cidades que haviam construído bons edifícios teatrais como Belém, São Luis, Porto Alegre, Recife e, principalmente, Manaus. São Paulo, em 1895, dispunha de um certo número de casas teatrais, mas em nada se comparavam aos citados e, muito menos, ao estonteante edifício do Teatro do Amazonas, inaugurado já em 1896.

À idéia de criar uma metrópole, além dos acessos, ajardinamentos, transportes e comércio, somava-se a construção de um teatro para alavancar o progresso. Como foi visto no capítulo anterior, a simbologia não apenas compõe o conjunto urbano como, em alguns casos – e aqui se insere o Teatro Municipal – o urbano é determinado em função desta.

O fato – que se deu em esfera pública e foi tão ou mais significativo que a escolha da área para a edificação – é encontrado nos relatos de Paulo Ribeiro Magalhães sobre os vários encaminhamentos isentando do pagamento de impostos os contribuintes que assumissem esta construção.

1.2.2 - São Paulo do Século XIX – o lazer e os teatros

O final do Império e a promulgação da lei contra a escravatura, ou seja os vinte anos que praticamente fecharam o século XIX, relatam um razoável avanço na exibição de espetáculos de zarzuelas e companhias dramáticas, sempre vindas do Rio de Janeiro ou da Europa. O Rio de Janeiro, bem como outras cidades brasileiras, assumiu a construção de teatros antes de São Paulo, ainda que no ano 1770 fora aberto na cidade seu primeiro teatro, denominado de Casa da Ópera, adaptado em um edifício da antiga Casa de Fundição, no antigo Pátio do Colégio. Porém, em 1771 é oficialmente regulamentado no Brasil o alvará de funcionamento de teatros públicos, debaixo de uma polêmica entre parlamentares e clérigos. Segundo Maria Tereza Vargas: "As tentativas de se ter um edifício teatral em São Paulo iniciavam-se no ano de 1763 e encontram forte oposição por parte dos governantes, que consideravam o teatro prejudicial à nação e uma grande ofensa a Deus". (2)

Sabe-se que, na Europa, cem anos antes já havia grande disputa para conseguir ingressos e acompanhar as atrações. Como a ópera havia também se difundido em Portugal, nada mais justo admitir a importação daquele gênero na colônia. Entretanto deve-se considerar que o termo Casa da Ópera era apenas um título honorífico: (...) enfim a Casa da Ópera era sinônimo de teatro. O drama lírico não era senhor absoluto (...) assim como se nossos modestos teatros tinham como aspiração o tipo italiano, sua materialização estava longe de representar fidelidade à matriz". (3)

O atraso com que foi desenvolvida a estrutura intelectual da cultura brasileira levou à redação de leis acompanhadas de conselhos tão bizarros como reacionários, segundo José Galante de Souza, em seu livro *O Teatro no Brasil*: "(...) é necessário o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem escola onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor à pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir os soberanos." Ainda no mesmo século, em São Paulo, por iniciativa do governador Bernardo José Lorena, constrói-se uma nova Casa da Ópera (entre 1793 e 1795), no Largo do Palácio. Esta sala ostentava três ordens de camarotes, seguindo singelamente o gosto barroco europeu.

Enquanto no Rio de Janeiro era aberta a Academia Musical, exportava-se compositores, elaboravam-se concursos públicos e empreendiam-se construções de edifícios teatrais, São Paulo andava em outro ritmo. Até 1852, o teatro da Casa da Ópera, do Largo do Palácio, era o único local de apresentações.

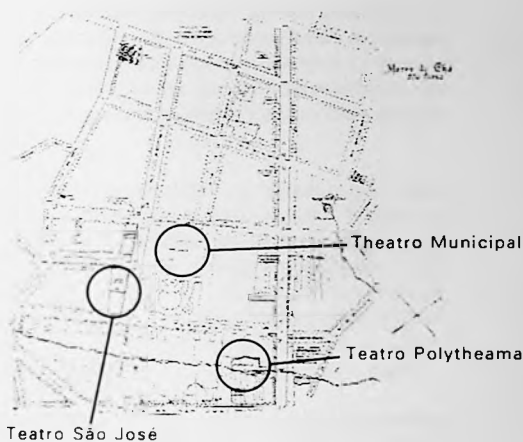
Dona Maria da Glória Molina Quartim, filha do empresário da Casa da Ópera e construtor do Teatro São Pedro, descreve a primeira como tendo "uma porta larga ao centro e duas laterais, com grandes espaços, comuns na época. Tinha mais de vinte camarotes em cada ordem, largos, com três ordens, sendo a frente da segunda ordem ocupada pelo assento do "Presidente", e mais dois camarotes ao lado. O camarote era atapetado, descia da pequena sala por dois ou três degraus, cobertos com esteiras das Índias. Tinha cortina de cetim e abrolhos amarelos". Este foi um depoimento provavelmente oral, que o pesquisador Antonio Barreto do Amaral inseriu na página 14 de sua publicação *História dos Grandes Teatros de São Paulo*. (4)

O mesmo pesquisador apresenta um comentário, datado de 1818, dos viajantes alemães Slix e von Martius sobre como eram as apresentações. Eles assistiram,

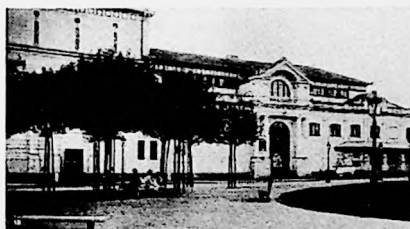
1.2 - As mudanças na paisagem

traduzida para o português, a opereta *Le Deserteur*, encenada por atores negros, tendo no papel principal um barbeiro profissional. Acharam a música "confusa", embora estivessem atentos à busca de seus elementos primitivos, visto que, além do violão para acompanhamento do canto, nenhum outro instrumento tivesse sido tocado com estudo.

Quando a Casa da Ópera passa a apresentar insolúveis problemas físicos, estruturais e arquitetônicos, ventila-se a construção de um novo teatro, o São José. Este é inaugurado em 1864, localizado atrás da Praça da Sé, com platéia para trezentos espectadores e oitenta camarotes. Entretanto, ao ser inaugurado, o teatro não estava totalmente concluído. Devido à precariedade original de sua construção e ao duvidoso critério de sua programação, que abrigava até circos equestres, o São José deteriorou-se em dez anos. Após ter passado por uma reforma completa, entre os anos 1876 e 1879, muda-se o padrão de sua programação, optando-se por apresentações líricas e, também, recebe grandes estrelas como a atriz Sarah Bernhardt. Em sua re-inauguração, é apresentada a ópera *Lucia de Lamermour*, de Donizetti. Na ocasião, institui-se pela primeira vez o sistema de assinaturas para a temporada (com dez títulos). Durante seu período de existência, o São José foi palco de 453 representações de 58 diferentes óperas. Em 1890, seu controle passa à Companhia Brasileira de Teatros, que o recebeu por dezessete anos, prorrogável por mais treze anos. Em 1898, a casa sofre um incêndio. Em 1909, o Teatro São José é reaberto em outro local, então em frente ao Theatro Municipal, onde existiu até 1926, quando foi demolido para dar lugar ao edifício da São Paulo Transway Light and Power. Seu arquiteto, Carlos Ekman, responsável também pelo Edifício Matarazzo, importa da Alemanha a estrutura de ferro para ser montada no local. No interior, o espaço conta com uma sala para três mil assentos e o palco se prestava à execução de óperas de grande movimento, mágicas e pantomimas. E já contava, evidentemente, com luz elétrica.



Mapa de 1917



Teatro Colombo



Teatro São José



Teatro Sant'Anna

Na lista de teatros da cidade de São Paulo, no final do século XIX, há razoavelmente boas casas, que recebiam eventos de alto nível, além de contar com um engajamento político contra a escravidão, conforme descrevem os pesquisadores Maria Tereza Vargas e Sabato Magaldi: "A essa altura, contudo, o teatro já estava engajado na luta pela emancipação dos escravos. Notícias de Campinas, de 1879, dão conta de que alguns moços, pertencentes à coletividade italiana, fundaram uma sociedade dramática, propondo-se alforriar os escravos casados com mulheres libertas". (...) "O belo e aprazível teatrinho", qualificação dada à sala quando inaugurou na Rua Boa Vista o Ginásio Dramático, tradução do célebre Gymnase parisiense. (5)

Em 1892 inaugura-se o Politeama nacional, na Ladeira São João. A notícia cita: "O edifício é vasto e de forma circular, construído em madeira e zinco, mas de perfeita solidez. A lotação é de três mil pessoas. Tem uma ordem de camarotes, muitas cadeiras e uma vastíssima galeria". Dois defeitos são registrados: as cadeiras estão colocadas num mesmo plano, o que obriga os espectadores das últimas filas a se levantarem para ver o espetáculo, e o que é mais grave, o recinto não é assoalhado. O teatro abrigará espetáculos equestres e ginásticos". (6) Em área da Cia. Antártica Paulista, o Politeama teve uma vida de atividades híbridas, que iam da ópera ao circo, do café-concerto ao boliche.

Os animados eventos que São Paulo usufruía incluíam também shows aquáticos. O Politeama recebeu, em 1894, 80 mil litros de água em 35 segundos. Estas atividades mais circenses e fora dos parâmetros dramáticos do teatro agradavam muito o grande público. O que era de se esperar, pois é natural o desejo do simples divertimento por parte da população. Ainda assim, em 1900 foi inaugurada, solenemente, a bem equipada e elegante casa, o Teatro Santana.

De propriedade da família Álvares Penteado, foi construído no terreno do Teatro Provisório, à Travessa Boa Vista. Contava com iluminação e eletricidade. "É belo e a acústica é de primeira ordem". Foi construído por Maximiliano Hehl e esteve presente nas atividades líricas paulistanas desde a finalização de suas obras, iniciadas em 1899, até a inauguração do Teatro Municipal. Em 1905 também foi um dos primeiros locais em São Paulo a receber o cinematógrafo falante entre as temporadas nacionais e internacionais de ópera e drama. Em 1912 o edifício foi demolido e, em 1926, o Teatro Santana foi reconstruído pelo próprio engenheiro Ramos de Azevedo e sua equipe.

O Teatro Colombo, situado no Brás, também é do mesmo período. Desde 1908 até o seu desaparecimento, na década de 50 do século passado, teve uma vida movimentada, pois possibilitava o exercício alternativo da ópera por parte dos imigrantes italianos radicados naquela região. Diferentemente do Rio de Janeiro, este gênero podia ser visto, em São Paulo, em dois pólos: o da cultura erudita oficial e o da prática popular, através dos italianos radicados na cidade. (7) O Teatro Lírico de Equipe, formado por um grupo de italianos, guarda uma tradição de mais de cinquenta anos de atividades em São Paulo.

O processo de abertura do Teatro Municipal, em 1911, foi efetivamente o divisor de águas na vida urbana e cultural da cidade, motivando o avanço das atividades artísticas e influenciando a expansão da infra-estrutura urbana. Na mesma data da abertura do Teatro, São Paulo acendia nas ruas as primeiras lâmpadas alimentadas a energia elétrica, abrilhantando com este efeito a festa inaugural. A empresa inglesa estabelecida no Estado desde 1899 foi encarregada de efetuar toda a instalação elétrica do Teatro, bem como das escadarias e do entorno, estendendo-se até a Rua

Formosa. Consta que a São Paulo Gaz Co. instalou lâmpadas a gás também em áreas próximas, complementando a idéia do festejado desenvolvimento. A cidade já não era mais aquela província, São Paulo orgulhava-se de sua iluminação elétrica, igualando-se com a sedo do Governo do Rio de Janeiro e com os centros mundiais de maior destaque.

O movimento gerado pela vida do Theatro Municipal em São Paulo não apenas influenciou a fase inicial de urbanização do Vale do Anhangabaú e a construção de importantes edifícios na região, mas provocou uma mudança de atitude com relação à qualidade da produção artística, que vinha se desenvolvendo em São Paulo. Nas primeiras décadas, houve um desenvolvimento da formação musical e de balé, cuja prática até então não tivera o incentivo comparável ao que existia no Rio de Janeiro. Este fato revela-se também parte desse crescimento, uma vez que sólidos grupos musicais e líricos passam a ter uma casa seguramente mais adequada para que ocorram apresentações de maior status cultural. "Desaparece agora uma das não menores dificuldades que havia para o estabelecimento completo das peças, com todos os recursos de montagem por grandes companhias. Iniciando o funcionamento, uma pequena revolução se fará nos hábitos da sociedade paulista, e é de crer que seja agora essa sociedade a primeira a reclamar e a exigir a nobre diversão (...)." (8)

Se uma parcela da população beneficia-se das apresentações musicais, outra pode iniciar-se em seus estudos. O conhecimento e padrão de qualidade não só levam a uma formação de público mas compõem certas exigências de uma nova política cultural. Esta visão de arte em escolas e institutos, prevendo um avanço no potencial artístico da cultura brasileira, foi inicialmente gerida por Mário de Andrade, quando esteve à frente do Departamento de Cultura de São Paulo, órgão que nasce, indiretamente, através do envolvimento artístico trazido pelo Theatro Municipal.

Em 1913, nota-se como estava eferescente a vida do teatro em São Paulo. Apesar da urbanização principal da cidade estar focada no Vale do Anhangabaú, como seu cartão de visita, surgia já uma descentralização. Espalham-se pelos bairros as casas de espetáculos. "Municipal, São João, Politeama e Apolo servem à Consolação e à Vila Buarque; na Av. Brigadeiro Luiz Antônio, inaugura-se no mesmo ano o Palace Theatre, que dispõe de quarenta frisas, quarenta e cinco camarotes, uma platéia de setecentos lugares e uma galeria de seiscentos; na Praça João Mendes está o Pathé; na Rua General Osório, o Rio Branco; nos Campos Elíseos, o Coliseu; e no Brás, o célebre Colombo. Em dezembro, inaugura-se um novo cassino, o Antártica, na Rua Anhangabaú" (9)

A superprodução de operetas e revistas deixa completamente em segundo plano o teatro dramático. O público não exigia novidades, mas apreciava alegres melodramas. O repertório era comum a todas as companhias, sem prejuízo para nenhuma. Interessavam aos espectadores, como na ópera, as diferentes interpretações, as diversas vozes e a riqueza do conjunto. Ainda era um tempo que a presença do Municipal pouco se fazia sentir para um número maior de pessoas. O impacto na área da cultura estaria por vir num futuro breve, mas o que já se temia era de como seria gerenciado este novo estabelecimento artístico.

Ao lado do crescimento urbano e do cosmopolitismo das artes líricas e musicais, surge a necessidade de uma clara orientação sobre a direção daquela casa. A administração de um teatro de grande porte e a definição de um programa de cultura já haviam sido motivos de preocupação antes mesmo de sua inauguração. "O novo

prefeito, de acordo com a nova Câmara, cuidará sem dúvida de dar ao Theatro Municipal a administração mais conveniente. O Conselheiro Prado teve uma boa idéia: entrega-lo a uma comissão de elementos capazes, que o administrasse gratuitamente (...), conforme a nota publicada pelo jornal *O Estado de S. Paulo* em 10 de janeiro de 1911: "Há quem julgue que o melhor meio de administra-lo será o de se lhe dar um diretor que tenha sob suas ordens o pessoal técnico. Em outros termos, fazer do Theatro uma repartição pública. É a maneira usada em muitos lugares. Mas quem entre nós será capaz disso? (...) Administrar e dirigir um teatro é coisa bem diversa de administrar e dirigir um matadouro, um mercado ou mesmo o Araújo! Se seguir o caminho de fazer do teatro uma repartição há de se arrepender!". (10) A previsão foi muito acertada pois não é por falta de exemplos que este Theatro atravessou diversos problemas durante o século de sua existência, muitos por conta das diferentes linhas de conduta administrativa e artística. A questão da administração e do gerenciamento dos equipamentos públicos não está de fato na tônica das preocupações diárias de um administrador. Até antes do Municipal, não se falava sobre o assunto. Porém, uma vez que, como exercício público, os cargos são renovados de tempos em tempos de acordo com a política vigente, estes locais passam a ser gerenciados por grupos com interesses e pensamentos muitas vezes radicalmente antagônicos aos antecessores, o que gera um estado de permanente reconstrução. Este poderia ser um bom sinal, pior é quando a conduta leva ao abandono. O modelo de linha de direção do teatro necessariamente não deve ser vista através de um modelo importado. O exame das afinidades artísticas é producente, guardando as proporções quanto a sua viabilidade.

O Theatro Municipal não foi gerido com uma orientação clara sobre seu compromisso com as atividades artísticas da cidade. Seu papel, na primeira fase de sua existência, era o de um monumento ao poder burguês e referência do crescimento da cidade. Até que surgiu uma personalidade como a de Mário de Andrade à frente da cultura da cidade e dos equipamentos urbanos tais como o Municipal, o teatro foi palco para diversas atividades artísticas como é sua vocação e, também, para reuniões políticas (conferências, condecorações) e sociais (jantares, bailes de gala e carnaval). Sabidamente, este não é o programa de uso adequado a um edifício teatral e Mário de Andrade modificou essa prática. Com o passar do tempo, outros usos e orientações - oscilando entre boas ou más administrações - mantiveram como referência os principais pontos levantados, discutidos e deixados em sua gestão.

"O Theatro Municipal fora aberto, pela primeira vez, aos trabalhadores com grande inquietação dos meios grã-finos pelos estragos que al podia praticar o homem do povo. Foi outra inesperada observação sociológica. Se nos espetáculos acessíveis apenas à elite, com freqüência, cadeiras e outras instalações eram danificadas com pontas de canivete ou lâminas de gilete, que dirá o teatro entregue às massas populares que certamente nada respeitariam? Pois a surpresa foi sensacional: a gente do povo era muito mais educada do que a gente educada!... Nunca se verificou um estrago, um desrespeito durante aqueles espetáculos de música ou de teatro oferecidos especialmente aos operários, com entrada grátis. O teatro regurgitava de uma multidão modesta, mas atenta e respeitosa. Entregue a sua direção a Paulo Ribeiro Magalhães, este sugeriu as reformas e modificações no campo do teatro, do cinema e da música, tudo sob a orientação de Mário de Andrade" (11)

1.2.3 - Mudanças na imagem do Vale

Se o Municipal cumpria o papel de ser o espaço da elite, outros teatros que despontavam em São Paulo surgiam em meio às semelhanças de programação ou pelas diferenças de uso público e características de espaço. Se demolições de edifícios houve, isso se deve à deterioração do imóvel ou aos interesses de uso do terreno para outros fins, como foi o caso do Teatro São José, demolido para dar lugar a outra edificação. Podem ser vistos como casos isolados e não condizem com a grande efervescência que o Municipal provocou, mesmo que indiretamente. Era o momento do cinematografo falado, sucesso em todo o mundo. Os cafés-concertos também faziam parte da cidade e outros teatros abriam. A cidade se espalhava e seus teatros aumentavam em número, acompanhando seu crescimento.

Até o início dos anos 20, a cidade contava com os seguintes teatros: Roma e São Pedro, na Barra Funda; Palace, Apolo, Politeama, São José, Santana, Campos Elíseos, Royal, Pathe, Folie Bergères, Coliseu, High Life, todos no centro; Colombo, no Brás; Espéria, na Bela Vista; e São Paulo, na Liberdade. Estes tiveram vida por mais tempo. Atualmente, somente dois deles estão em funcionamento: o São Pedro e o Espéria, este transformado em Teatro Sérgio Cardoso.

Quem poderia imaginar, nem mesmo os conhecidos urbanistas das grandes cidades européias, que São Paulo pudesse absorver um crescimento tão acelerado num espaço de tempo de vinte anos da virada do século e trinta, do regime político republicano. Quando o novo Viaduto do Chá foi inaugurado, não havia mais vestígio do início da urbanização do local.

Sanear e embelezar eram termos típicos da época, segundo Hugo Segawa, que comenta o movimento da região, mesmo com iniciativas oportunistas, como o loteamento da área, que passou por outras tantas propostas audaciosas destacadas pelo seu ineditismo. O projeto da exposição Continental, em 1890, foi um exemplo dessas idéias e apresentava o jovem arquiteto paulista Francisco de Paula Ramos de Azevedo como mentor da transformação. Promovida por um grupo de personalidades locais e com o apoio do jornal *Correio Paulistano*, o "Órgão Republicano", que publicou o seguinte texto: "O importante trabalho, planejado e executado pelo hábil engenheiro Dr. Ramos de Azevedo, ao passo que revela um prodígio de atividade, em vista do brevíssimo prazo concedido para sua organização, também recomenda-se a boa e inteligente concepção do conjunto, pela disposição, dimensões e colocação dos palácios, pavilhões, jardins, bosques, lagos, canais, chafarizes, cascatas, repuxos, pontes, pontilhões, rochas, rochedos, grutas, etc. De permeio com os edifícios destinados à exibição dos produtos acham-se dispersos em situações convenientes pavilhões próprios para restaurantes, cafés, etc. Nas extremidades, em lugares adequados avisadamente escolhidos, deverão levantar-se grandes hotéis, teatros, cafés concertos, hipódromos, etc." (12)

Se, por um lado, as propostas de novos empreendimentos deviam ser estimuladas numa região que não possuía absolutamente nada de equipamentos, por outro, é um pouco cômico imaginar que pudesse vir a ser implantado um tipo de projeto, como este descrito, muito mais voltado para uma fantasia de cidade do que algo que pudesse realmente resolver os problemas emergentes da região. É claro que a perspectiva de angariar dinheiro acionava as iniciativas retumbantes, havia a presença de empreendimentos estrangeiros empenhados na implantação de infra-estrutura e

1.2 - As mudanças na paisagem

serviço, desde água, luz e gás até transporte urbano e estruturas de ferro para a construção civil. Não foi dada continuidade a esse projeto, mas a intenção de outros tantos empreendimentos continuaram a provocar as discussões sobre a cidade durante anos.

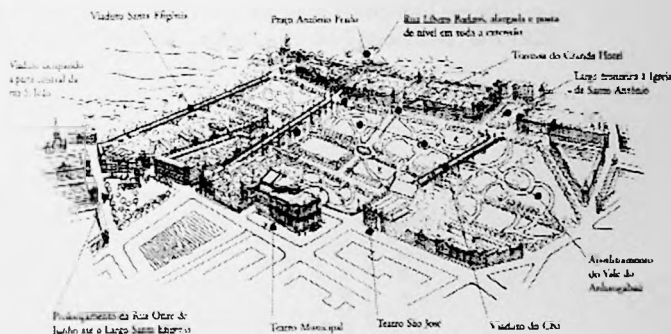
No ano de 1906, enquanto a construção do Theatro Municipal ocorria, estuda-se uma série de iniciativas de urbanização nas áreas do seu entorno. A primeira delas, que veio da parte do próprio poder municipal - fato inédito pois a iniciativa privada era geralmente a responsável pelas intervenções mais custosas - e que atendia às sugestões do vereador Augusto Carlos da Silva Teles, previa a construção de fachadas adequadas aos edifícios voltados para o Vale, tanto do lado da rua Libero Badaró como da Formosa, o estudo de desapropriação de casas no lado ímpar da Rua Libero Badaró, entre as ruas São João e Direita, assim como a Ladeira Dr. Falcão, entre a Libero Badaró e o Largo da Memória, lado par, e os edifícios que ocupassem o espaço necessário ao prolongamento da Rua do Anhangabaú até o Largo do Riachuelo. (13) O critério de harmonização das fachadas através de gabaritos de ocupação não foi seguido como dispunha o projeto, mas começaram a fazer sentido certas orientações de valorização do entorno e que previam sua preservação e seu embelezamento.

Nos anos 1910 e 1911 foram apresentados três projetos de urbanização (o termo utilizado era *melhoramentos na cidade*) para esta área e analisados por uma comissão com o parecer definitivo do arquiteto e urbanista francês Joseph Antoine Bouvard, que em seu julgamento relacionou algumas diretrizes onde incluía partes dos três concorrentes. (14)

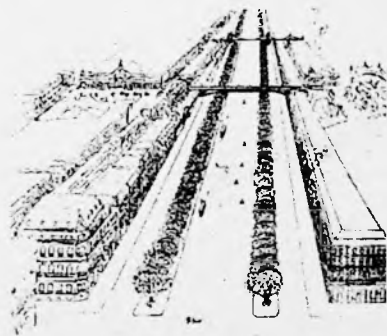
Os projetos apresentados atendiam a certos poderes da cidade. O projeto assinado por Alexandre de Albuquerque fora proposto por um grupo de capitalistas; o segundo, conhecido por Freire-Guilhem, foi elaborado a pedido do prefeito Antonio Prado; e o terceiro, pelo Governo do Estado e assinado por Samuel das Neves.



Projeto Alexandre Albuquerque



Projeto Freire-Guilhem



Projeto Samuel das Neves

Na década de 20, como foi anotado anteriormente, São Paulo já havia crescido tanto que dez anos atrás significava uma distância quase irreconhecível para os contornos do centro do Anhangabaú e arredores. A região começou a receber edifícios projetados, muitos deles por arquitetos estrangeiros, convidados para realizar seu trabalho na cidade. Foi o caso do edifício do Hotel Esplanada, projetado por Gabriel Pierre, Jules Marmorat e Emile Louis Viret, com sua obra iniciada em 1920 e sendo concluída três anos depois. Em 1921, dá-se o início da construção do edifício Martinelli, inaugurado em 1929. Em 1922, inicia-se a construção do edifício dos Correios e Telégrafos, na Praça do Correio, com o projeto de Domiziano Rossi, dos escritórios de Ramos de Azevedo. Em 1924, inaugura-se o edifício Sampaio Moreira, com projeto de Christiano Stokler das Neves, na Rua Libero Badaró. No mesmo ano, é demolido o Teatro São José de Carlos Ekman e, em 1929, é inaugurado no mesmo terreno o prédio da Ligth (Edifício Matarazzo) pelos arquitetos norte-americanos Preston e Curtis. Em 1928, Albuquerque e Longo, do escritório de Ramos de Azevedo, assinam o projeto e obras do Edifício Gloria, na Rua Conselheiro Crispiniano (em frente a uma das laterais do Municipal). Em 1930, inaugura-se o Edifício da Associação Comercial sob a responsabilidade de seu escritório e surgem os desenhos dos pavimentos (atribuídos a seu titular) da primeira loja de departamento Mappin Store.

Ramos de Azevedo notabilizou-se pela monumentalidade preservada de suas obras públicas, (15) pelo acesso dado à implantação de grandes edificações por parte dessa instância do poder e, sobretudo, seu papel na formação de mão-de-obra especializada. Atuou na área da educação pela Escola Politécnica e na preparação de técnicos especializados vindos do Liceu de Artes e Ofícios. Sua presença no gerenciamento das obras, a exigência de qualidade dos materiais industrializados e a presença de artesãos preparados para atuar na construção civil foram, indiscutivelmente, seu grande diferenciador. A era Ramos de Azevedo termina com sua morte, em 1928. Seu estilo de arquitetura como os demais edifícios aqui citados, já na década de 20 salvo os de influência art déco, resume um pensamento estilístico conservador, que remonta à passagem do Brasil Império para a República. Nessa mesma década, é iniciada em movimentos ainda embrionários a irreversível proposta de uma arquitetura funcionalista. As idéias do movimento modernista são marcantes nas obras de Warchavchik, que integra o grupo de artistas modernos, entre os quais está Flávio de Carvalho, que acompanharão Le Corbusier na célebre palestra no Instituto de Engenharia, em 1929.



Edifício Martinelli



Edifício Matarazzo

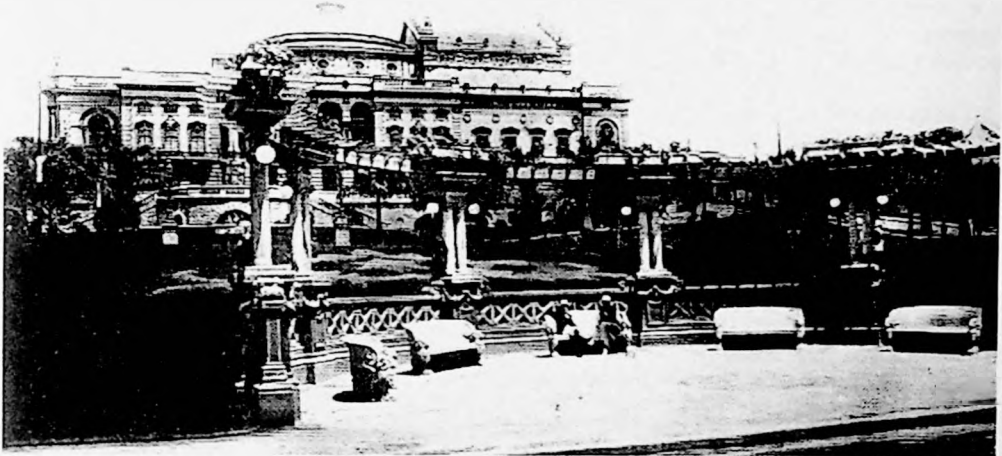
A essa altura, o primeiro Viaduto do Chá ficara muito acanhado e apresentava discrepâncias estéticas diante de todo o grande conjunto edificado. A providência tomada foi a elaboração de um concurso, no qual saiu vencedor Elisário Bahiana, que também seria o arquiteto do segundo prédio das lojas Mappin, em frente ao Teatro Municipal. O projeto foi escolhido em 1936 e inaugurado, dois anos depois. Concebido em concreto, seguindo a linha art déco, continua sendo modelo de uma boa arquitetura. Para que pudesse ser construído, foi necessário demolir a residência do Conde Prates, tal como acontecera com a casa do Barão do Tatuí, mais ou menos trinta anos antes.

Um fato importante neste viaduto, muito pouco conhecido, foi da possibilidade de ocupação na sua base. O prefeito Fábio Prado reservara o espaço adequado, motivo que levou Mário de Andrade a vários entendimentos com os engenheiros, a fim de estudar a iluminação e demais pormenores importantes para a realização de exposições e outras manifestações de pintura, escultura e arquitetura no local. O novo Viaduto do Chá também havia sido pensado para animar a vida cultural da cidade, o que ocorreu em parte e, ainda hoje, percebe-se que há bastante aproveitamento nessas áreas, conhecidas como "baixos" do Viaduto do Chá.

Na cabeceira do viaduto, onde se localizava a residência do Conde Matarazzo, este assumiu a construção de um edifício, cujo projeto foi elaborado pelo arquiteto Marcello Piacentini, italiano antipatizado pelos intelectuais brasileiros por ser tido como um arquiteto que servia ao fascismo, segundo Benedito Lima de Toledo. Havia uma ironia amarga quanto aos caminhos do desenvolvimento da cidade. "Não se fez economia. Para revestimento do edifício, a população viu chegar caixas e mais caixas de um mármore de superiores qualidades. Ao fim, São Paulo podia ostentar um edifício merecedor de um título: "el piu grand in travertino romano eretto nel mondo". Como São Paulo cresceu para todos os lados e também na direção de acertadas críticas sobre o comportamento da realidade, Mário de Andrade denuncia: "Porque ele é berro e paura, música-de-pancadaria deslumbrante e deslumbrante subserviência". (16)

1.2.4 - 1922: A vanguarda e a tradição no Municipal Esculturas na Praça Ramos

Nos anos 20 dá-se o início de um processo que irá marcar todo o desenvolvimento das artes, da arquitetura e da cidade. As vanguardas se fazem presentes no mundo culto. O conceito modernista de arquitetura vai surgindo pouco a pouco, após os anos 30. Relaciona-se este momento da história para cruzar os acontecimentos datados da época. Se um colocava em xeque todo o pensamento burguês a respeito das artes, a Praça Ramos ostentava um novo desenho, em conformidade com a idéia de uma grande área embelezando o entorno e evidenciando o próprio Teatro. As idéias de Bouvard colocavam a área para o agradável fluxo de pessoas: caminhos curvos cortando a extensão, mosaico constituído de pedras portuguesas no piso, o chafariz e as esculturas. Havia a idéia do jardim e do bosque, muito adequados para agradáveis momentos de repouso, mas incompatível como espaço de reunião. A Praça Ramos, apesar de bela, representava o oposto do que os vanguardistas da Semana de 22 proclamavam.



Theatro Municipal

“Uma polêmica de cores também povoa os ventos de cá. (...) O apreço pelas artes plásticas já equilibra uma cisão: arte acadêmica e arte futurista ou de vanguarda, ou degenerada. Enquanto os lares das famílias tradicionais eram ocupados pelos acadêmicos, os futuristas se apresavam em ocupar espaços públicos”. (17)

Consta que, nas primeiras décadas do século XX, entre as esculturas de Luigi Brizzolara aconteciam encontros musicais e na bela noite do IV Centenário de São Paulo, o povo lotou toda a superfície da Praça Ramos, sentando-se no gramado para observar melhor a chuva de triângulos prateados que caía. Mais recentemente (2001), quando o Theatro Municipal completava 90 anos, foi restaurado seu Chafariz, na presença de convidados vip para comemorar o acontecimento. Esta praça, porém, nunca foi local de encontro, nem apropriada para exposições, debates ou performances. Não há espaço previsto para atividades que tragam um público maior que seus normais passantes. Bela como um jardim de residências burguesas, foi infelizmente o espaço que mais sofreu com o crescimento desordenado do centro e, em particular, do Vale do Anhangabaú.

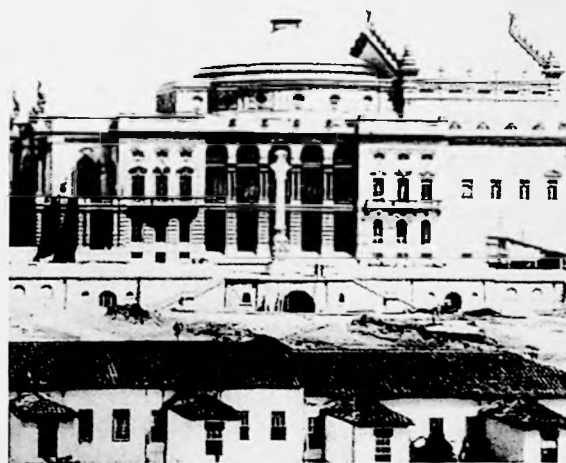
Na falta de um local apropriado para encontros, foi instituído, espontaneamente, um outro espaço: as Escadarias do Municipal. Assim, o Theatro e sua escadaria principal foram escolhidos para abrigar todo tipo de atividade. O Municipal é visto com tamanho entrosamento no convívio urbano que nenhum destes artistas ou manifestantes se dava conta de que, por ser um edifício público, a casa possui um gerenciamento administrador do uso de suas dependências, até mesmo as externas. Seja como for, já passou quase um século que esta prática vem ocorrendo. E por que isto se dá? Se por um lado, sua localização no coração da cidade facilita o deslocamento do público, por outro, simbolicamente, as escadarias tornam os grupos mais próximos do elevado patamar da arte e da expressão. Seria como se a voz que emana daquele lugar pudesse ser potencializada e ouvida por todos, e que o ato público, por estar lá, num espaço reservado aos imortais, seria por si mesmo eternizado.

1.2 - As mudanças na paisagem

"A população da cidade dobra ao findar dos anos 20, as camadas médias se diferenciam e adquirem um poder maior de compra. A política nacionalista do período getulista, a valorização do regionalismo e o recente aparecimento do rádio de válvulas elétricas, como principal veículo de comunicação, trazem a divulgação maior da música carioca, nordestina e da viola caipira.

Já com todas suas linhas básicas traçadas, os desenhos e tendências dos caminhos de sua expansão configurados, a 'cidade de todos os povos' vai se avolumando. O ritmo, a sonoridade, a diversidade, a multiplicidade da vida urbana cosmopolita insinuam sua fixação. Não se produz apenas trabalho: a diversão, as artes e o lazer começam a romper os domínios da produção 'caseira' para adquirir o status de bem de consumo. Mário e Oswald. Nem só de literatura se fazem as artes e, em meio a Anitas, Tarsilas, Di Cavalcanti, Goeldis e Segalls, as artes de fora vêm mostrando a que vieram. Nem tampouco à literatura se restringem as palavras mágicas, os poetas das linhas importam um componente alquímico potente, que se difunde por vários territórios do globo: 'Urbanismo' ". (18)

Na década de 20, entretanto, as questões eram outras e não ocorriam com assiduidade manifestações ao ar livre, as noites paulistanas eram geralmente muito frias e com uma leve garoa. O público apreciava mais os encontros diurnos nos parques e, nas noites, os cafés e os demais lugares fechados eram os preferidos. Ao lado do teatro, aproveitando toda a fachada longitudinal aberta por terraços à vista descendente ao Vale do Anhangabaú, estende-se a Esplanada. As recomendações de Bouvard sobre a ocupação ideal dos arredores do Theatro – tendo em vista o projeto de ajardinamento do Parque Trianon e a Praça Buenos Aires, propostos por ele em parceria com Cochet – foram essenciais para que se preservasse o plano inclinado, acompanhando o declive natural do terreno, para que as vistas fossem mantidas. Seus princípios foram seguidos na Praça Ramos de Azevedo e consta a demolição do conjunto de casas localizadas na Rua Formosa e Ladeira Doutor Falcão, como meio a desobstruir o visual da Esplanada, deixando-a livre para que todos pudessem apreciar o conjunto: Theatro e Esplanada. As orientações de Bouvard garantiram esta existência, livre de construções intrusas nessa face do Municipal, perpetuando assim sua monumentalidade.



As casas que foram demolidas na Rua Formosa

Os arranjos finais da Esplanada selaram a transformação da paisagem urbana. Desaparecia a original chaminé, totem símbolo da inauguração do Theatro, que conidia com um sistema de aquecimento ultrapassado, e instalava-se um chafariz. O "Monumento a Carlos Gomes", um conjunto escultórico de doze peças de Luigi Brizzolara, foi implantado em 1922. A partir de então, a praça passou por uma série de sucessivas transformações. O centro começou a crescer e, num espaço de dez anos (1920 a 1930), a Praça Ramos viu-se ladeada por edifícios que não chegavam exatamente a obstruir sua imagem, fato que não ocorreu no entorno acanhado do Theatro Municipal, praticamente engolido atualmente por edifícios muito além do gabarito permitido.

Do conjunto de palmeiras imperiais, quase a metade foi removida, atendendo ao projeto de Prestes Maia para a reurbanização do Vale. As que restaram foram preservadas e acompanham o desenho da atual rua de pedestres. As esculturas, sim, foram recolocadas algumas vezes. A maior perda foi o pergolado com flores e bancos, que compunha um ar intimista nesta área monumental.

O viaduto, que incluía os acessos nos quais foi erguido, deu origem à passagem inferior para a Rua Xavier de Toledo e à futura Galeria Prestes Maia, enriquecida com obras do escultor Victor Brecheret. Poucos anos mais tarde, o Vale propriamente sofreria uma transformação radical, o jardim de Bouvard seria ampliado e reformado por Prestes Maia nos anos 40, tendo em vista a abertura de novas vias para facilitar o tráfego de automóveis

Quando, na década de 80, o Anhangabaú foi replanejado através do projeto vencedor do concurso de idéias, seu autor, o arquiteto Jorge Wilhelm, e a paisagista Rosa Kliks desenvolveram um plano em que o Vale pudesse ser uma grande praça, que propiciasse a reunião de pessoas em torno de um comício, eventos teatrais e shows musicais. Apesar das alegações sobre certos problemas, o Vale do Anhangabaú foi projetado e cumpre a função de ser um espaço aberto e democrático.

Ainda que tenha recebido um estudo de reurbanização, o que se observa no local é o reflexo desordenado da cidade. Inúmeras demolições de edifícios, que estavam em conformidade com os princípios de fachadas e volumetria propostas pelos urbanistas no início do século XX, deram lugar a construções de outros tantos cada vez mais modernos e com uma arquitetura afeita antes à especulação que à beleza e integridade da paisagem.

A Praça Ramos é uma aliada do Theatro Municipal por facilitar os acessos a este em seu subterrâneo e por abrigar os baixos do Viaduto do Chá, com suas instalações e, ainda, por estar totalmente vinculada ao Vale do Anhangabaú, um dos espaços nobres que restou como legado.



Coluna Roscal

Notas:

- (1) Revista do Arquivo Histórico, documento catalogado sem autoria
- (2) Maria Tereza VARGAS, *A Idade do Teatro Paulista: 430 anos.*, Apub. Anna Mantovanni, *Cenografia Teatral em São Paulo*, p. 15
- (3) José GALANTE E SOUZA, *O teatro no Brasil*, Apud Hugo SEGAWA, *Arquitetura de teatros - O século XIX*, in Projeto n. 112, p. 124
- (4) Antônio Brito do AMARAL, *História dos grandes teatros em São Paulo*, p. 14
- (5) Maria Tereza VARGAS e Sabatto MAGALDI, *Cem Anos do Teatro Paulista*, p. 14
- (6) Idem, *ibidem*, p. 23
- (7) O Teatro Lírico de Equipe, formado por um grupo de italianos, guarda uma tradição de mais de cinquenta anos de atividades em São Paulo.
- (8) M.T. VARGAS e Sabatto MAGALDI, *op cit.*, p. 54
- (9) Idem *ibidem*, *op cit.*, p. 58
- (10) M.T. VARGAS e S. MAGALDI, *op cit.*, p. 55
- (11) Paulo DUART, *op cit.*, p. 35
- (12) Hugo SEGAWA, *Prelúdio da Metrópole*, p. 40
- (13) Idem, *ibidem*, p. 55
- (14) A partir das recomendações de Bouvard, a Diretoria de Obras Públicas detalharia um projeto urbanístico para São Paulo. O processo de implantação do plano foi lento – motivado pela constante falta de recursos. No entanto, durante a década de 1920, a ordenação do núcleo urbano se direcionou, em maior ou menor grau, conforme o palco. Até a elaboração e implantação do plano de Avenidas de Prestes Maia (1920). Os parques do Anhangabau e D. Pedro II tornam-se realidade – realidade efêmera no caso, pois a partir de 1940 acentuava-se a autofagia urbana.
- (15) Luis Antonio FRANCISCO DE SOUZA, *O processo de urbanização de São Paulo e os projetos de edificação de Ramos de Azevedo*, in *Cidade*, n. 5 – *Signos de um novo tempo: a São Paulo de Ramos de Azevedo*, p. 36 e 37
- (16) Paulo DUARTE, *op cit.*, p. 186
- (17) Lúcia GAMA, *Sociabilidade e Produção Cultural em São Paulo*, in *Cidade*, n. 5, p. 45
- (18) Idem, *ibidem*, p. 45 e 46

1.3.1 - Quatro momentos de desenho da Praça Ramos



Panorâmica do Vale do Anhangabaú por volta de 1930.

Considera-se como parte do trabalho a ser desenvolvido relacionar de modo cronológico as macro mudanças urbanísticas passadas através de décadas pela Praça Ramos. Em seu formato original, concepção embrionária do paisagismo configurado ao longo do século, tratava-se tão somente de um simples movimento de terra e gramado, com acessos marcados por caminhos de pedra. É visível a ligação entre a praça e o interior do Theatro Municipal por meio das portas abertas ao longo do muro de arrimo, incluindo uma passagem maior, abaixo da chaminé, onde foi instalado o chafariz, denominado Fonte dos Desejos. No limite dessa área construiu-se um conjunto de casas, que cortava as ruas Formosa e Libero Badaró. A primeira mudança efetuada foi a demolição das casas, projetando as linhas visuais do Theatro, sem obstrução, para todas as direções – recomendação de Bouvard.

Entre os anos 20 e 30, após a implantação do Plano Bouvard, a praça recebeu o bom gosto dos jardins franceses no trato de sua paisagem. Esse tratamento limpo, simples e elegante era marcado por um desenho sinuoso das ruas, calçadas e dos gramados. A adequação de canteiros florais, arbustos decorativos nas superfícies gramadas e bancos de pedra e madeira proporcionava uma sensação de leveza na região. Apenas o chafariz com as belas escadarias podiam ser vistos, como também uma das primeiras esculturas do Vale do Anhangabaú, conhecida por Le Petit Moulin. De Jaboeuf & Rouard Founders, mostrava um adolescente com o corpo inclinado segurando um cata-vento, passando um sentimento de alegria que bem simboliza o objetivo da praça. Uma interessante pérgola florida, com bancos dispostos em semicírculo, arrematava a praça no lado oposto das escadarias e do chafariz.

Em 1922, foram implantadas as esculturas de Luigi Brizzolara, ora em bases construídas ora apropriando-se dos balaustres das escadarias. O referido conjunto é conhecido por Homenagem a Carlos Gomes, presente da comunidade italiana do Estado de São Paulo, no qual o compositor é apresentado entre a música, a poesia e os personagens trágicos de suas obras: *Fosca*, *Condor*, *Maria Tudor*, *O Guarani*, *Salvador Rosa* e duas alegorias, *Brasil e Itália*.

1.3 - Das Escadarias do Municipal - Imagens do Vale

Obra: *Antonio Carlos Gomes*

Autor: Luiz Brizzolara (Chiavari, Itália, 1868/ Gênova, Itália, 1837)

Execução: Camiani e Guastini – Fonderia Artística in Bronzo

Dados técnicos: peça – bronze (3,66m x 3,20m x 2,13m)
pedestal – granito (8,52m x 11,12m x 4,16m)Obra: *Poesia*

Autor: Luiz Brizzolara (Chiavari, Itália, 1868/Genova, Itália, 1837)

Execução: Camiani e Guastini – Fonderia Artística in Bronzo

Dados técnicos: peça – mármore (1,54m x 1,67m x 0,98m)

Obra: *Música*

Autor: Luiz Brizzolara (Chiavari, Itália, 1868/Genova, Itália, 1837)

Execução: Camiani e Guastini – Fonderia Artística in Bronzo

Dados técnicos: peça – mármore (1,54m x 1,54m x 1,018m)

Obra: *Fosca*

Autor: Luiz Brizzolara (Chiavari, Itália, 1868/Genova, Itália, 1837)

Execução: Camiani e Guastini – Fonderia Artística in Bronzo

Dados técnicos: peça – bronze (2,10m x 1,29m x 1.08m) s/pedestal

Obra: *Schiavo*

Autor: Luiz Brizzolara (Chiavari, Itália, 1868/Genova, Itália, 1837)

Execução: Camiani e Guastini – Fonderia Artística in Bronzo

Dados técnicos: peça – bronze (2,10m x 1,29m x 1.08m) s/pedestal

1.3 - Das Escadarias do Municipal - Imagens do Vale



Obra: *Condor*

Autor: Luiz Brizzolara (Chiavari, Itália, 1868/ Genova, Itália, 1837)

Execução: Camiani e Guastini – Fonderia Artística in Bronzo

Dados técnicos: peça – bronze (2,22m x 1,36m x 1.20m) s/pedestal



Obra : *O Guarani*

Autor: Luiz Brizzolara (Chiavari, Itália, 1868/Genova, Itália, 1837)

Execução: Camiani e Guastini – Fonderia Artística in Bronzo

Dados técnicos: peça – bronze (2,22m x 1,36m x 1.20m) s/pedestal

Obra: *Salvador Rosa*

Autor: Luiz Brizzolara (Chiavari, Itália, 1868/Genova, Itália, 1837)

Execução: Camiani e Guastini – Fonderia Artística in Bronzo

Dados técnicos: peça – bronze (2,57m x 0,93 x 1.03m)
pedestal – granito (0,44m x 1,10m x 0,87m)

Obra: *Maria Tudor*

Autor: Luiz Brizzolara (Chiavari, Itália, 1868/Genova, Itália, 1837)

Execução: Camiani e Guastini – Fonderia Artística in Bronzo

Dados técnicos: peça – bronze (2,47m x 1,13m x 1.16m) s/pedestal

Obra: *Estados Unidos do Brasil*

Autor: Luiz Brizzolara (Chiavari, Itália, 1868/Genova, Itália, 1837)

Execução: Camiani e Guastini – Fonderia Artística in Bronzo

Dados técnicos: peça – bronze (9,80m x 2,60m x 1,60m)
pedestal – granito (1,25m x 4,22m x 2,50m)

Obra: *Itália*

Autor: Luiz Brizzolara (Chiavari, Itália, 1868/Genova, Itália, 1837)

Execução: Camiani e Guastini – Fonderia Artística in Bronzo

Dados técnicos: peça – bronze (9,80m x 2,50m x 1,70m)
pedestal – granito (1,25m x4,30m x 2,50m)

Obra: *Fonte dos Desejos*

Autor: Luiz Brizzolara (Chiavari, Itália, 1868/Genova, Itália, 1837)

Execução: Camiani e Guastini – Fonderia Artística in Bronzo

Dados técnicos: peça – bronze (5,10m x 7,50m x 4,80m)

1.3 - Das Escadarias do Municipal - Imagens do Vale

Na década de 30, quando o arquiteto Elizário Bahiana projetou o novo Viaduto do Chá, o relógio no largo frontal às escadarias do Theatro Municipal havia desaparecido, como também a escultura *Le Petit Moulin*; e a escultura de Rui Barbosa fora instalada no local: de linhas sóbrias, acadêmicas, permanece até hoje na praça. O projeto de Bahiana trouxe uma disposição precisa ao jardim do Vale do Anhangabaú e a entrada de vias para automóveis, separando as mãos de tráfego por meio de largo canteiro ajardinado. O vale mantivera um paisagismo que criava a sensação de conjunto com a esplanada, graças ao cuidado na preservação das linhas mestras e que muito apropriadamente davam acesso ao interior da praça para os poucos automóveis que estariam estacionando ou apenas contornando a circulação permitida. O que o arquiteto, nem ninguém, imaginara até aquele momento é que o plano de avenidas do Prefeito Prestes Maia fosse descaracterizar todo esse projeto.

Obra: *Rui Barbosa*

Autoria: José Cucé (São Paulo, Brasil, 1900/São Paulo, Brasil, 1961)

Execução: Fundação C. Zani

Data de implantação: 1930

Origem da iniciativa: Acadêmicos de São Paulo

Dados técnicos: peça – bronze (3,32m x 1,74m x 0,85m)

pedestal – granito (3,42m x 3,80m x 3,08m)

O projeto de Prestes Maia, que proporcionou um acelerado crescimento à cidade, fez com que a Esplanada e o Theatro fossem vistos, principalmente, apenas através do ponto de vista do veículo. É claro que era possível caminhar entre aquele paisagismo mutilado, ver as esculturas implantadas e ainda observar na íntegra o visual do Theatro, mas a sensação aprazível havia desaparecido. A ampla avenida de tráfego expresso combinava com os inúmeros edifícios de grande porte que foram sendo construídos, desobedecendo o original gabarito urbano da região e implantados no lugar de outros tantos demolidos. Acresce-se ainda os luminosos de publicidade, talvez valendo-se da justificativa de que na Times Square, em Nova York, funcionava assim e era seu cartão postal, que levaram ao crescimento de uma publicidade mais ou menos criativa em quantidade e dimensão por toda a cidade, sobretudo no vale.

A Esplanada ficou como uma espécie de oásis naquela turbulência urbana durante as décadas de 50 e 60; já não havia mais o pergolado com trepadeiras e o banco de argamassa esculpida foi se tornando insustentavelmente decadente a partir dos anos 70. O desenho urbano não se modifica, o que ocorre é a lamentável condição de higiene e de violência que irá atingir o local até o final dos anos 90.

Quando, em 1982, houve o lançamento do edital do concurso público promovido pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil – São Paulo (IAB) para a escolha de um projeto de Reurbanização do Vale do Anhangabaú, o Theatro Municipal estaria sendo interdito logo em seguida por motivos de segurança, dadas as péssimas condições de suas instalações elétricas e demais infra-estruturas. Grupos de arquitetos interessados em dar sua contribuição para o melhoramento do vale inscreveram-se, sendo vencedor Jorge Wilhelm, que havia sido Secretário do Planejamento e autor de várias obras já realizadas ou em estudos para a cidade de São Paulo. Seu projeto, obviamente criticado na íntegra por membros do IAB e outros arquitetos, não obstante, reunia certas vantagens que, com o passar do tempo, demonstraram-se pertinentes. O partido de seu projeto foi de elevar o Vale, criando um túnel abaixo da cota, por onde passaria todo o

fluxo de automóveis, derivado do eixo da Avenida Prestes Maia, sem que causasse qualquer conflito com a superfície superior, que voltaria a ser uma grande praça cívica. A Praça Ramos foi mantida em seu tratamento quase original, porém o novo design e paisagismo do Anhangabaú criaram a sensação de dois locais distintos, que efetivamente não são. O lado positivo é que, apesar do pouco adensamento verde de árvores – o que torna a praça seca – esta torna-se mais adequada para concentrar o público em grandes eventos. Se esses eventos não ocorrem, não é exatamente por problemas da praça. Evidente, para um usuário ou aqueles que já trabalharam na organização de eventos para esta área, ela de fato apresenta problemas, como a falta de sanitários, locais de escoamento e estacionamento, entre outros. Porém, o principal problema que tem impedido a realização de grande concentração de público é não haver policiamento suficiente para aplacar o ânimo de uma legião de jovens que, por vezes embriagados, destroem a vegetação do Anhangabaú, os jardins da Praça Ramos, os vitrais e arenitos do Theatro Municipal. O volume sonoro também restringiu seu uso, pois prejudicava a programação artística que ocorria no interior do edifício teatral.

De qualquer forma, este foi um projeto que cumpriu o papel de criar uma via de escoamento de tráfego no subterrâneo da região, resgatando toda uma área livre que permite pensar o Vale do Anhangabaú com maior humanidade.

1.3.2 - Após os anos 50 – Theatro, Praça e Vale - O apogeu e a decadência dos equipamentos urbanos e culturais



A grande festa do IV Centenário

Ainda que os anos 50 viessem extinguir um tipo de urbanismo baseado na valorização dos locais através de projetos embelezadores, priorizando a prática do planejamento urbano, São Paulo entrava no apogeu de seu crescimento, que trazia como aliado o dinamismo cultural. Museus, estádios, parques e cinemas foram se instalando. A sensação era de prosperidade. A revolução de 1930, o getulismo e a Segunda Guerra Mundial eram fatos passados; Prestes Maia, prefeito de 1938 a 1945, deixara um legado polêmico: grande e enérgico para uns, gigantismo e autoritarismo, para outros. Seu formalismo classicizante, que agradava boa parte da burguesia de seu tempo, não era evidentemente aplaudido pelos modernistas daquele tempo, que viam as experiências como descabidas para uma cidade nova e em expansão, entre eles, o urbanista Anhaia Mello, antagônico à proposta contínua de crescimento da cidade. Não abala-

1.3 - Das Escadarias do Municipal - Imagens do Vale

do, Prestes Maia e o seu gosto pela monumentalidade – afinado com a intervenção urbana acadêmica proposta para o Rio de Janeiro pelos urbanistas Bruhns e Cortez, denominada *Entrada do Brasil* – planeja para São Paulo a Sala de Visitas, remodelando todo o Vale do Anhangabaú em função da circulação local. Admite uma grande avenida cortando longitudinalmente, desaparecendo o aspecto de “jardim comum”, assumindo o lugar da praça e, ainda mais, um centro cívico. Entende-se nessa proposta a necessidade de haver um local cívico de reunião, mas esta atitude iria comprometer toda historicidade da formação da cidade. O contraponto de Anhaia Mello previa um modelo controlado de crescimento urbano ao invés de admitir o que Prestes Maia preconizava, que era o crescimento contínuo através das grandes vias de acesso e expansão da cidade.

O paisagismo, que originalmente ocupava as dimensões do Vale do Anhangabaú nas duas laterais a partir da esplanada do Theatro, fora reduzido drasticamente desde a concretização do novo Viaduto do Chá, que abriria vias de tráfego mantendo uma faixa ajardinada entre as duas pistas, destinadas a ligar (basicamente) as avenidas 9 de Julho, 23 de Maio e Tiradentes. Num segundo momento, em 1945, também sob o comando de Prestes Maia, é completado o sistema Y, demolindo o Cassino Antártica, entre outros edifícios públicos e particulares, e a Praça do Correio. O professor Benedito Lima de Toledo descreve o tom épico do cortejo monumental que assegurava para todo aqueles que errada ou acertadamente colaboraram no seu desenvolvimento – um sentimento nacionalista, São Paulo agora era uma Metrópole:

“No dia 25 de janeiro de 1954, o Vale do Anhangabaú estava repleto. Fora escolhido, sem que se cogitasse de outro cenário, para o desfile comemorativo de mais um século de fundação da Cidade. Em dado momento, lá dos lados dos Campos do Bexiga, surgiu a Força Pública precedida de sua banda. Veio pelo Vale do Saracura até os piques. Passou ao lado do Largo da Memória e entrou no Vale do Anhangabaú. O Viaduto do Chá serviu de Arco do Triunfo, as palmeiras imperiais estavam respeitosa-mente perfiladas e a Rua Formosa, mais formosa que nunca. Sempre no rumo norte, cruzou a Avenida São João, passou pela região do Açú, pela freguesia de Santa Efigênia, sob os arcos do Viaduto, e desapareceu no rumo à Luz”. (1)

Não foi possível realizar a tão esperada festa no Theatro Municipal como havia sido programado anteriormente, para que a re-inauguração da casa fosse comemorada com o balé nas festividades do IV Centenário. O Theatro passava por reformas desde maio de 1952, que se estenderiam até outubro de 1955. Assim, em janeiro de 1954, o Theatro não apresentava a menor condição de uso. O preparadíssimo Balé do IV Centenário foi apresentado no Estádio do Pacaembu, que dividiu as atividades artísticas musicais com o segundo teatro em importância, o Santana.

Para estas celebrações, grandes contribuições financeiras foram oferecidas pelas Indústrias Matarazzo, sem as quais nem a criação do balé, como das outras atividades, não teria sido possível.

Desde março de 1953, sua preparação tornou-se motivo de intensa atividade entre os profissionais da área de dança, além da apresentação musical e plástica do evento. A idéia do diretor artístico Aurélio M. Milloss (2) de procurar reunir o melhor da produção nacional e inserir no evento trouxe a participação de compositores como Villa Lobos, Camargo Guarnieri, Souza Lima, Francisco Mignone, e artistas plásticos como

1.3 - Das Escadarias do Municipal - Imagens do Vale

Lasar Segall, Di Cavalcanti, Portinari, Burle Marx, Clovis Graciano, Santa Rosa, Darcy Penteado, Flavio de Carvalho, Heitor dos Prazeres, Noêmia Mourão, Totti Scialoja, Oswald de Andrade Filho, Anahory, Quirino da Silva e Aldo Calvo, este além de desenhar, coordenou as oficinas de montagem dos cenários e a decoração. Os artistas executaram pinturas em telões e desenvolveram os trajes com particular originalidade. O projeto do balé consistia em tentar reunir a pintura, o teatro e a música em torno desse evento e os esforços de buscar uma integridade nos aspectos da cultura brasileira registraram um momento da produção artística nacional em toda sua potencialidade.

Não havia um lugar específico para a confecção de toda a estrutura visual do evento, motivo que levou a disponibilizar áreas como a cúpula do Theatro Municipal, que se encontrava em obras e, segundo relembra Gianni Ratto: "Para chegar lá em cima eram necessárias acrobacias diárias a partir do penúltimo andar, periclitantes escadinhas de madeira. (3) Assim eram construídas as cenografias dos palcos em São Paulo, se não era arriscando a vida em frágeis estruturas, era em galpões industriais cedidos exclusivamente para executar um trabalho plástico ou cênico, durante um período restrito. Mesmo com o passar do tempo, a situação não mudou de figura e, até hoje, quando se tem que executar um espetáculo é sempre motivo de desgaste por não haver nenhum espaço realmente projetado para esta finalidade".

O Brasil dos anos 50 encontrava-se artisticamente num patamar comparável em produção àquelas desenvolvidas nos principais centros mundiais. "O IV Centenário despertou os brios de São Paulo, sua capacidade construtiva, uma consciência adormecida desde a crise de 29 e 30". (4)

1.3.3 - O uso e o abandono – o Theatro e o entorno

O ano de 1954 marca, em particular, uma linha divisória traçando o antes e o depois. Era como se São Paulo houvesse mudado de cara, "olhou-se e viu que iria deixar de ser o que era". A cidade alargava-se na direção de periferias antes longínquas e sem calçamento, para um novo modo de morar que criaria bairros um pouco afastados do marco central – zoneamento de luxo (Cia. City) –, enquanto, no centro, a imagem de um adolescente descreve com um pouco de humor negro a dura realidade que começava a se estampar na metrópole: "Me lembro que nessa década de 50, antes de trabalhar na propaganda, arrumei emprego num bar na Rua Anhangabaú, onde é o viaduto hoje. O bar vendia café, ovo colorido, bolinho. Mas este bar tinha uma desgraça: quando alguém se jogava do viaduto, caía na porta do bar". (5)

Um outro aspecto que diferencia os anos 50 das décadas anteriores diz respeito a uma aceitação seletiva das classes sociais: a burguesia admite a classe artística, nada isenta de provincianismo, como duas tribos ou nações distintas tentando se reconhecer. Um bem humorado depoimento de Gianni Ratto coloca suas impressões nesse sentido: "Onde, nas festas de arromba, a cordialidade dos anfitriões disfarçava o esnobismo, nas quais se sentia como numa trupe da Commedia dell'Arte ou de saltimbancos examinados com curiosidade pela nobreza". (6)

1.3 - Das Escadarias do Municipal - Imagens do Vale

O multifacetado mundo dessa época irá sucumbir em parte na década seguinte, quando se inicia um processo político aterrador. A Praça Ramos, com sua Fonte dos Desejos, irá secar. O Viaduto do Chá torna-se sinônimo de popular; o Theatro Municipal, apesar de restaurado, é tido como um monumento freqüentado pelos conservadores de direita. Com o crescimento da cidade para outros novos bairros, o Vale foi se tornando um local apenas de passagem, abrigo de um comércio de segunda linha.

Na segunda metade da década de 70, a direção do Theatro Municipal assumia uma linha de conduta mais aberta com relação à casa de espetáculos e um caráter mais popularizante quanto aos eventos a serem apresentados.

Essa popularização pode ter duas interpretações: a primeira, a venda de ingressos com preços reduzidos para que todos tenham a possibilidade de acesso aos espetáculos musicais da orquestra sinfônica, dos balés e das óperas; a outra versão é de tornar o local um espaço onde são programados certos tipos de eventos pop, seja em música, teatro e dança. A grande polêmica entre o final da década de 70 e início de 80 era a solicitação de grupos de performance pré-profissionais ou profissionais populares para que tivessem acesso ao uso do palco do Theatro, uma vez que ele é público e, portanto, todos têm esse direito.

De modo convincente, a atriz Maria Della Costa conseguia com que a apresentação da peça *Ponto de Partida*, de Gianfrancesco Guarnieri, fosse encenada no Theatro, quebrando o tabu da exigência de priorizar a música erudita em detrimento da arte dramática. Sob um aspecto, é compreensível esta limitação no uso da sala, pois as dimensões do Theatro foram projetadas para atender espetáculos musicais; por outro lado, esta não era exatamente a preocupação. A questão envolvia a incompatibilidade entre duas atividades – um teatro dramático e um show musical – e que este atrairia um tipo de público diferente daquele habitual na casa. Mais tarde, a polêmica seria maior com a cessão das dependências do Theatro para a realização da I Feira de Poesia e Arte (1976). O então diretor Luiz Nagib, defendendo-se das acusações, justificou: "Se me derem mais duas salas no centro, juro que poupo os ouros e os veludos do Municipal". (7)

Entrava em jogo um novo fator para aqueles que, com justiça, solicitavam o uso do Theatro Municipal: as companhias teatrais haviam atingido um nível de excelência até então nunca exibido no Brasil, num período anterior a 1950. Os legendários grupos dos anos 50, 60 e também o movimento artístico dos anos 70, tinham se firmado como uma expressão suficientemente forte a ponto de ter voz para as solicitações que julgassem justas. É necessário que se coloque qual era a existência de edifícios teatrais no período. Havia um significativo número de casas teatrais: Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), Oficina, Nidia Lícia, Augusta, Cultura Artística, Anchieta, Estúdio São Pedro, João Caetano, Ruth Escobar. Porém, nenhum deles tinha a infra-estrutura do Municipal e, apesar desses teatros terem muitas vezes uma platéia confortável, o palco era geralmente pequeno e as dependências (camarins e instalações cênicas em geral) eram muitíssimo fracas. (8)

O problema ainda se completava com a propriedade particular dos edifícios e os aluguéis, vinculados a porcentagens de bilheteria, prejudiciais muitas vezes ao produtor do espetáculo. É certo que os diretores ou produtores, conscientes que estavam apresentando o melhor que se produzia nas artes cênicas, reclamavam o uso do Municipal, mesmo que fosse para um período limitadíssimo de tempo. A conduta para a programação era de nunca ultrapassar o tempo de cinco ou seis dias no aluguel

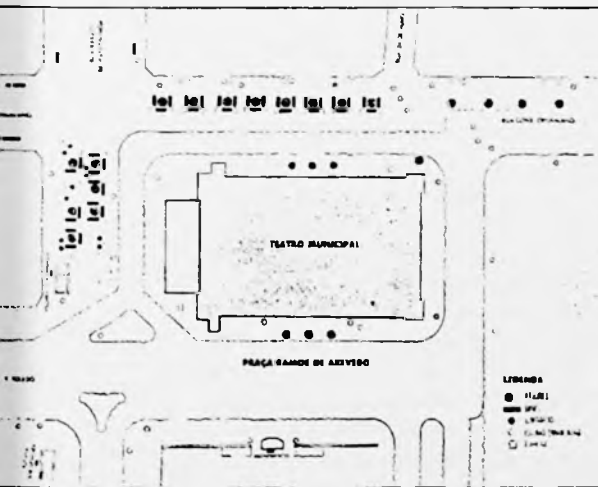
1.3 - Das Escadarias do Municipal - Imagens do Vale

do Theatro, principalmente porque a quantia paga deveria compensar, com a lotação total da casa, a despesa do período.

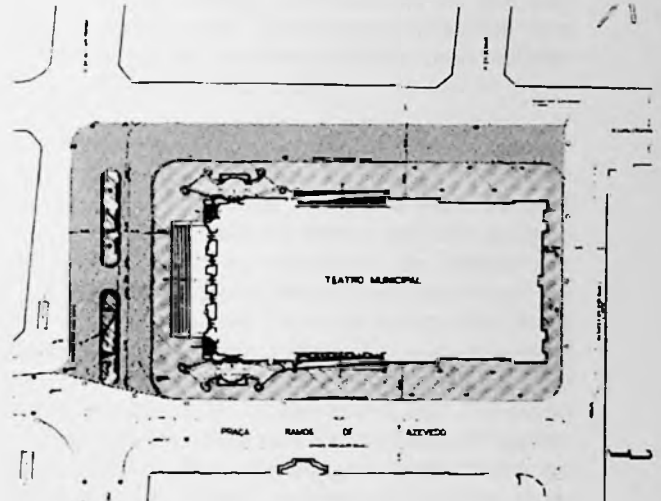
Enquanto o Municipal popularizava-se e expunha-se a todo tipo de programação, a ponto de necessitar de uma nova reforma, já na década de 80, o vale e a praça desgastavam-se dia a dia.

Em 1977, uma notícia no jornal *O Estado de S. Paulo*, informava: "A Praça Ramos, no entorno do Theatro Municipal e da Rua Conselheiro Crispiniano, começará a ser restaurada, ganhando calçadas e serão plantados jacarandás-mimosos, tipuanas, cabreuva, ipês roxos, em meio a bancos e luminárias de decoração". (9) Tratava-se do projeto urbanístico de criar calçadas, uma idéia para impedir o tráfego que já era impraticável nas estreitas ruas do antigo Centro, uma saída para a abertura de eixos à passagem de autos e ônibus, limitando ruas inteiras somente aos pedestres.

" (...) Para permitir a circulação de ônibus será mantida uma estreita faixa de rua, circundando o Theatro Municipal, que servirá inclusive para os carros deixarem as pessoas no local em dias de espetáculo. Essa será a segunda etapa do plano de revitalização do Centro novo de São Paulo, que a EMURB vem implantando há meses. A última parte será o alargamento da calçada sul do Viaduto do Chá - lado da Light, que ficará com o dobro que tem atualmente". (9)



Desenho da quadra 1977



Desenho da quadra 1988

1.3 - Das Escadarias do Municipal - Imagens do Vale

A paisagem foi se transformando radicalmente. Pouco a pouco, a partir dos anos 60, um número excessivo de pessoas de cidades do nordeste, centro-oeste e norte do País começou a chegar a São Paulo em busca de trabalho. Como a demanda foi muito grande, além dessa superpopulação ter provocado a ocupação de áreas na periferia paulistana, acentuaram-se as desigualdades. O número de veículos cresceu, a violência e a marginalidade aumentaram e o comércio informal também. A idéia de calçadas para proteger os pedestres do tráfego foi sendo desviado de sua intenção original, pois tinha-se de concordar com a ocupação dessas áreas por indivíduos credenciados para obter um meio de subsistência. Inicialmente, os espaços foram ocupados por grupos de ambulantes regulamentados pela Prefeitura, porém, em pouco tempo, indivíduos não cadastrados começaram a ocupar os calçados, tornando a região intransitável. Desde o final da década de 80, este fenômeno tem se agravado pouco a pouco, sem contudo nenhuma orientação plausível ter sido encontrada até os dias atuais. O projeto da Emurb, defendido como solução para o tráfego e embelezamento da paisagem, foi de fato um grave equívoco. Guardando as proporções com relação aos centros europeus, que optaram por limitar o uso dos automóveis nos seus centros históricos promovendo os calçados, esse tipo de projeto urbanístico – para uma área que já se mostrava problemática – deveria ter sido estudado prevendo prognósticos futuros e não ter se mostrado tão ingenuamente imediatista como foi em sua concepção. Atualmente, é consenso que um projeto assim polêmico necessitaria ser reexaminado por um estudo a partir de suas conseqüências.

Paralelamente, os baixos do Viaduto do Chá e a Praça Ramos entravam em grande decadência. A Escola de Bailado, que havia sido criada para compor o quadro de bailarinos clássicos do Teatro Municipal no governo de Prestes Maia, ocupava uma área que Mário de Andrade sonhava ser um ateliê de pintura da oficina cênica. A escola chegou, foi ocupando espaço e lá criando raízes. Desde a década de 70 que seu endereço é aquele. Foram seus vizinhos um restaurante, que fornecia refeições para trabalhadores através da Liga das Senhoras Católicas, um almoxarifado, uma biblioteca circulante e, após os anos 90, o Museu do Teatro Municipal.

De 1981 em diante, encontra-se notícias nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*, que denunciam o precário estado de conservação da Praça Ramos de Azevedo. "A Praça Ramos é ponto para o despejo de gatos", esse é o título de uma entre inúmeras reportagens que tratam da questão. Não há como precisar quando esse fato começou, mas ele coincide com o estado de abandono do Teatro em relação à sua manutenção preventiva. "Aqueles gatos transmitem doenças não só ao ser humano, mas entre eles também, disse o veterinário. Mas desistimos de tentar solucionar o problema. Em 1979, chegamos a recolher todos. A União Nacional Protetora dos Animais fez tanta pressão que voltamos a coloca-los na praça no dia seguinte." Na ocasião, o Administrador Regional da Sé Vitor Davi afirma que "os gatos deverão continuar na praça por muito tempo ainda, pois não incomodam ninguém. Estando no cargo há seis meses, nunca recebi reclamação alguma. Além disso, os funcionários da Prefeitura, auxiliados pelos da Loja Mappin, cuidam sempre da praça, evitando que os dejetos dos animais provoquem sujeira e mau cheiro." E finaliza: "Na Praça Ramos existe um forte mau cheiro. Porém, freqüentadores garantem que não é provocado pelos gatos, mas pelos imundos banheiros públicos ali existentes." (10)

Opinião contrária, em 1984, o assistente técnico da Escola de Bailado denuncia que é necessário tirar "essas coisas horríveis o mais rápido daqui", justificando que os gatos são causadores de doenças e podem comprometer a saúde das meninas da escola. Também acusa a Prefeitura de não limpar a praça, deixando que ela fique com

1.3 - Das Escadarias do Municipal - Imagens do Vale

aspecto terrivelmente sujo. Este descaso foi se agravando ano a ano. Se a Prefeitura limpava, os indigentes, mendigos, desempregados ou marginais incumbiam-se de sujá-la.

Durante o período das obras de restauração do Theatro Municipal – de 1984 (ano de sua interdição) até 1988 (quando foi reaberto) – a situação da praça piorou muito, uma vez que não havia nenhuma providência mais ativa por parte de seus vizinhos. Os personagens felinos dessas notícias de jornal não eram só um fato pitoresco, mas um problema real. Os gatos, sempre que podiam, entravam nas dependências do Theatro, abrigando (com justa razão) sua ninhada. Havia cerca de duzentos gatos, alimentados pela população. Esta situação perdurou até meados da década de 80.

Em 1985, foi divulgado pelo administrador regional em exercício que a praça estaria recebendo uma restauração paisagística, assim que os gatos fossem transferidos para outro local. Na realidade, havia um projeto, defendido por algumas pessoas, que os gatos deveriam ser transferidos para um local mais adequado à sua sobrevivência. Foi criada, na época, uma primeira parceria com o poder privado: a Administração Regional da Sé recuperaria a praça e a direção das lojas Mappin cuidaria da manutenção. A praça foi recuperada, porém faltou a manutenção e, num curto espaço de tempo, o local tornava-se novamente sujo e perigoso.

Sujeira e violência foram sempre um grande problema nessa área. Em 1994, registrou-se um dos inúmeros casos de violência na região. Foi encontrado o cadáver de um homem baleado, na porta da Escola de Bailado. Esta, com muito esforço, tem funcionado na praça embaixo do Viaduto do Chá. Evidente que o transtorno foi grande, no sentido de que o corpo não ficasse ali exposto e que as jovens bailarinas tivessem qualquer contato com o episódio. (11)

No entanto, fatos positivos também acontecem e, em 1994, foram concluídas as obras de instalação e infra-estrutura da área vizinha à Escola de Bailado, para abrigar definitivamente o Museu do Theatro Municipal. Apesar da resistência inicial de mudança das suas atividades para uma praça abandonada, as instalações ficaram muito boas, recuperando inclusive o mármore do revestimento das paredes e do piso. Com essa recuperação, foi possível identificar também novos acessos a áreas ligadas à Rua Xavier de Toledo e àquela emparedada e vizinha às dependências do Museu.

A presença do Museu na Praça Ramos facilitou certas tentativas de realizar uma associação efetiva para a conservação e manutenção, utilizando uma política de parcerias junto a empresas da região. Promovida pelo movimento "Viva o Centro", (12) criado em 1991, essa política tem funcionado para alguns setores ou áreas específicos do centro de São Paulo. Apesar da mobilização ter sido grande, sua atuação de fato não é tão perceptível quanto sua propaganda. Em matérias datadas de 1997 e 1998, uma decisão estaria por acontecer, no sentido de empresas da região oferecerem apoio financeiro para a recuperação da praça em conjunto com o Theatro Municipal. Nem um nem outro socorro vieram ligados ao movimento, somente a publicidade.

Nota divulgada em 27 de maio de 1998, no jornal *Gazeta Mercantil*, afirmava que o Grupo Votorantim chamava a atenção à necessidade de adotar a Praça Ramos, apontando para um gasto entre quinhentos mil e um milhão de reais por mês na reforma e manutenção da região. No ano seguinte, a empresa encomendou um projeto a um escritório de arquitetura com a seguinte missão: desenhar um estudo em que a praça fosse recuperada, limpa, ajardinada e recebesse novos banheiros públicos. Em con-

1.3 - Das Escadarias do Municipal - Imagens do Vale

trapartida, seria exigido que todo o perímetro fosse gradeado, para facilitar um maior controle na manutenção. Como havia o mesmo desejo com relação ao Theatro Municipal, isolando suas escadarias do uso de populares, a idéia foi considerada genial. Felizmente, venceu o bom senso e nem a praça nem o Theatro sofreram essa agressão.

O Grupo Votorantim, voltando atrás no seu projeto, atendeu a reivindicações de que não valia recuperar banheiros públicos exatamente nos limites do museu, da escola e do chafariz, porque o local ficaria permanentemente comprometido. Sanitários públicos em banheiros químicos resolveriam o problema, não exatamente naquela posição na praça e, sim, nos limites da Rua Formosa e no início do calçadão do vale. Assim, abolidos grades e sanitários, um novo paisagismo foi executado: sem considerar as orientações de Bouvard, sem consultar qualquer outro paisagista empenhado nas questões ligadas à memória da Cidade, que colaborasse na manutenção de certos princípios da história. Foi contratado um caprichoso jardineiro, proprietário de uma chácara e floricultura, que recuperou a praça, removendo toda a terra, plantando mudas de diversas espécies coloridas e, ainda mais, periodicamente faz a manutenção da área. Atualmente, a praça está transitável e até "bonita" no parecer dos passantes e do público em geral, porém esse resultado estético é bastante discutível, considerando-se a opinião de um profissional paisagista. Em 2001, o chafariz, desativado durante muitos anos, voltou a funcionar após uma decisão da Indústria Klabin de Papel e Celulose, que assumiu os custos da limpeza e da restauração do Monumento a Carlos Gomes.

1.3.4 - As luzes que vêm do Theatro

Elemento de toque estilístico inglês, patrimônio da Praça Ramos desde 1911, os postes de iluminação elétrica encontravam-se, como tudo no seu entorno, comprometidos pela falta de cuidado e manutenção. O estilo *art nouveau* das onze luminárias em ferro foi restaurado, baseado em manuais técnicos da Eletropaulo (antiga Cia. Ligth), elaborados nos anos 30. Em 1989, estas peças voltaram à paisagem na sua coloração original – bronze e preto – oculta até então por uma poluição e oxidação de quase setenta anos. Duas peças, colocadas nas escadarias do Theatro, são obras criadas em 1911 por Afonso Aldinolfi, mestre do Liceu de Artes e Ofício. O tipo de lâmpada a ser usado foi discutido em função do efeito final pretendido. A opção foi pelo uso da lâmpada de sódio, responsável pelo efeito de uma dramática luz âmbar, semelhante às luminárias de arco da década de 20.

Um fato ocorre sobre estas transformações no vale e na praça. Se até os anos 50, a idéia era avançar com a urbanização nas asas do progresso, nos anos 80 havia uma só vontade – restaurar e revitalizar o que o desenfreado desejo de progresso deixou para trás. Se a reforma do Theatro Municipal, naquele primeiro período, visava melhorar as condições do palco e da visibilidade na platéia, nos anos 80 a postura voltou-se para a recuperação – dentro do maior rigor histórico – do que de mais importante ainda restava naquele edifício. É claro que houve uma grande atualização de áreas e de mecanismos em geral, porém a tônica primordial dessa reforma era seguir um pensamento conceitual sobre a restauração histórica, defrontando-se com as novas condições tecnológicas e sua apropriação ao fim pretendido.

1.3 - Das Escadarias do Municipal - Imagens do Vale

Este princípio gerou uma multiplicidade de atitudes relativas ao ideal do trabalho. O reaparecimento das luminárias da antiga Cia. Ligth compôs um conjunto que exige, no limite, uma autenticidade enquanto valores de uma época. Não se trata de simplesmente recupera-lo, distanciando-o do uso da coletividade e sim tratar de aproximá-lo com a tecnologia ajustada para o tempo presente.

Em abril e novembro de 2000, respectivamente, o Theatro Municipal e o Edifício Esplanada, atual sede do Grupo Votorantim, foram observados e festejados através dos jornais e associações locais. Ambos receberam um projeto de iluminação especial, com luzes brancas e amarelas, acentuando as linhas arquitetônicas de suas fachadas, permitindo, assim, uma leitura virtual a partir do jogo de luzes e sombras, que valoriza o espírito dos prédios.

No Theatro Municipal, o projeto do arquiteto Nelson Dupré – responsável pela construção da Sala São Paulo, na Estação Julio Prestes em 1998 – zelou para que todos os detalhes de instalação fossem realizados com o máximo cuidado para que não ocorresse nenhum dano nas fachadas do Theatro. Com o patrocínio do Banco J. P. Morgan para o Theatro Municipal, foi possível viabilizar o custo orçado em quinhentos mil reais. Igualmente, com o Edifício Esplanada e as luminárias da Praça Ramos, esta pequena área do Vale do Anhangabaú pode ser vista hoje com um pouco mais de dignidade, se comparada ao estado de poucos anos atrás. Este é um paliativo que agrada a todos. As iluminações urbanas, em geral, proporcionam a idéia de segurança e desenvolvimento. Se este é um fato apenas virtual, pois não significa uma ação real por parte dos poderes que agem naquela região, é um alento de que, aos poucos, o caos pode mudar. Assim, o simples reparo no distribuidor de água da Fonte dos Desejos, abandonada por anos, gerou uma animação popular, motivo de reportagens em jornais e comemoração vip. Sabe-se, a esta altura, que as intervenções urbanas devem ser drásticas e projetadas para um médio prazo, todavia, é politicamente correto animar a população com certos mimos.

1.3 - Das Escadarias do Municipal - Imagens do Vale

Notas:

- (1) Benedito Lima de TOLEDO, Anhangabaú, p. 197
- (2) Catálogo: Fantasia Brasileira – O Balé IV centenário, p. 5
- (3) Cláudio WILLER, A cidade e a memória, in CIDADE n. 1, depoimento de Gianni Ratto p. 18
- (4) Idem, ibidem, depoimento de Hernani Donato, p. 17
- (5) Idem, ibidem, depoimento de Alex Periscinoto, p. 12
- (6) Idem, ibidem, depoimento de Gianni Ratto, p. 18
- (7) Theatro Municipal: o bolo cujas fatias são disputadas, in O Estado de São Paulo, 1981
- (8) Mariangela ALVES DE LIMA, (org.) Imagens do Teatro Paulista, descreve detalhadamente os principais grupos e espetáculos que foram representativos em São Paulo nos anos 50, 60 e 70 do século XX
- (9) Praça Ramos terá calçadas, in O Estado de São Paulo, 11/2/1977
- (10) Praça Ramos começa a ficar sem os seus gatos, in Folha de São Paulo, 3/1/1984
- (11) Entretanto, existe um outro lado, quase cômico, que mostra a triste realidade de como são tratados os problemas da metrópole. A direção do Theatro solicitou a um arquiteto a elaboração de um projeto para fechar com grades toda a entrada da escola, porém, como ela está situada em baixo do Viaduto e este é tombado pelos órgãos competentes, as grades não chegariam a fechar até o interior da escola. Assim, o arquiteto contra-argumentou que a colocação de grades apenas como proteção lateral não traria solução, pois não seria possível criar um "puxado" ou uma gaiola em cima dessa área adjacente à estrutura do viaduto, que continuaria descoberta. O arquiteto, seguindo a solicitada imposição, ironicamente, desenhou um corpo sendo jogado do alto do viaduto e caindo entre os vãos abertos, exatamente no mesmo lugar que o primeiro.
- (12) Associação que conquistou espaço no Centro da cidade através da formação de Ações Locais, ou seja, núcleos específicos a cada rua e que visam organizar as questões emergenciais e viabiliza-las junto à estrutura do Viva o Centro ou ainda na busca de patrocinadores para diversos fins.

1.4 - O lugar do caos / O lugar da paz - Estudos de viabilidade e implantação do Edifício

1.4.1 - O caos

Com sua fachada de 42m de largura por 86m de comprimento, voltada para a face sudoeste, o Theatro Municipal ocupa as vias laterais e frontal do famoso ex-Morro do Chá. Dessa área, não muito grande para os dias de hoje mas um colosso para o início do século passado, seus terraços assistiram o centro de São Paulo crescer até sua saturação urbana máxima.

Ao olhar para suas fachadas ecléticas, com linhas que remetem ao modelo de construções renascentistas e motivos decorativos barrocos, reconhece-se uma regra clássica da volumetria simétrica que a sua arquitetura obedece. Nela, posiciona-se o escultórico que segue também as normas clássicas de distribuição das esculturas. Na decoração interna predominam as linhas clássicas encontradas em palácios tal como o de Versalhes; ouro, gobelin, cristal, bronze, mármore e espelhos foram utilizados em grande quantidade para compor essa atmosfera interior.



Mapa do entorno com identificação dos edifícios



fachadas fundos do Theatro Municipal



Panorâmica da rua Xavier de Toledo

1.4 - O lugar do caos / O lugar da paz - Estudos de viabilidade e implantação do Edifício

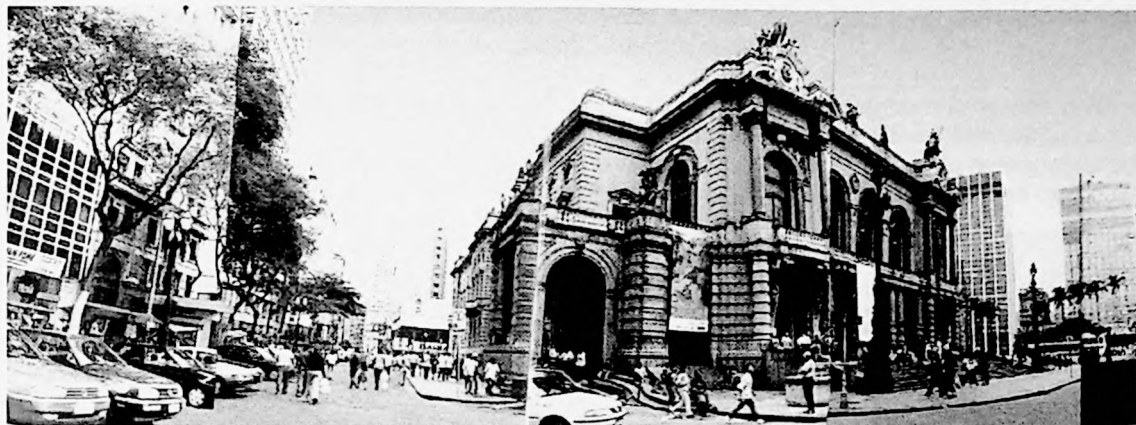


Foto frontal do Teatro com a Rua Conselheiro Crispiniano à esquerda

Mesmo com essas características, este edifício situa-se num eixo urbano dos mais complexos, seja pelo fluxo de vias de passagem, sistema de transportes, pelas construções que fogem a um determinado gabarito médio, pela decadência dos prédios adjacentes abandonados, pelo comércio popular, permanentemente ameaçado por ambulantes com todo tipo de produtos comercializados – de comidas a peças de vestuário – , por bancas de jornais e de assistência ao menor, pontos de ônibus e de táxi, estacionamentos de motocicletas e ônibus fretados, guaritas de policiamento, homens-sanduíche com propaganda de compra e venda, grupos de pesquisas de produtos, evangélicos, ciganos, bolivianos, homens, mulheres, adolescentes, aposentados, desempregados, marginais, mendigos sentados nas escadarias e até bateadores de carteira. Estes são alguns dos elementos que compõem a imagem da área e que preenchem os olhos dos pedestres diariamente, acrescidos, muitas vezes, de carros de som, comícios, passeatas, música folclórica nacional e internacional, criança cantora, homens estatua, venda de bilhetes para teatros profissionais ou amadores, cavalaria do exército, viaturas de polícia, campanha de prevenção a Aids e outras. Uma vez ou outra, um palco é montado para diferentes shows musicais, clássicos ou populares. Nos dias de eventos, todas as calçadas do entorno do Teatro são sacrificadas para estacionamento de veículos, com os chamados “flanelinhas” coordenando a função. Na verdade, há um grande problema também no subterrâneo, onde os mendigos da região habituaram-se a colocar cobertores, alimentos e pertences pessoais nas galerias da Sabesp. A mais dura visão, entretanto, é aquela de garotos desmaiados nas calçadas após haver consumido algum tipo de droga.

Todo o luxo material e cultural, que a construção encerra, instiga ainda mais esse antagonismo. Porém, o surgimento do Teatro é anterior a tudo na região. Não há registro de qualquer outra edificação, de prédios remanescentes ao período anterior à sua construção, daí seu significado para o local. Em que pese o crescimento acelerado da metrópole, seus dirigentes – não é o caso quais – são os responsáveis pela condição que a região apresenta hoje. Não há como atribuir toda essa catástrofe urbana apenas a um projeto urbanístico como o de Prestes Maia, que promoveu a mais desenfreada corrida para a expansão urbana, mas há como responsabilizar todas as ações públicas subseqüentes, envolvidas no próprio gerenciamento urbano. Devendo exercer o papel de responsáveis pela qualidade urbana, seja pelo descaso ou por interesses de investimentos voltados aos novos centros, os dirigentes abandonaram as

1.4 - O lugar do caos / O lugar da paz - Estudos de viabilidade e implantação do Edifício

áreas mais antigas, forçando um processo de desvalorização e empurrando-as para o caos urbano incontrollável e, talvez, irrecuperável.

Promover a reversão desse quadro não será tarefa fácil em nenhum processo político. Evidente que uma ação deve ser adotada, para que no mínimo esse panorama não se agrave ainda mais, uma vez que, em termos de qualidade de vida e de respeitabilidade urbana, há sempre algo para piorar. A imprensa específica local e revistas que divulgam o trabalho desenvolvido na região acenam para uma certa melhora dessa área nos últimos anos. Há, sem dúvida, uma perspectiva positiva dos profissionais que estão diretamente empenhados na conclusão dos fatos, no entanto, esta pesquisa e este trabalho procuram manter um olhar mais distanciado sobre a questão, levando a um nível de reflexão e proposta diferente daquele que conduz a uma solução prática. Projetos ou idéias que trazem algo de novo e apontem um olhar adiante como, por exemplo, a idéia apresentada por Jules Martin em 1890, propondo a construção da Galeria de Cristal. Uma proposição livre para a associação de novos dados urbanísticos lança a idéia de um projeto, não visando exatamente sua concretização em termos práticos, mas como provocação de idéias. Se a alma for grande, este é o alento, uma idéia suscita outras tantas, talvez maiores e, muito provavelmente, melhores daquela inicial.



Galeria de Cristal

Certamente, olhando esse panorama urbano, uma série de imagens para uma possível requalificação da área pode ser discutida e apresentada. Outro caminho, eficiente sob algumas medidas, é o da recuperação dos edifícios existentes, atribuindo-lhes um valor próprio, elegendo-os como ícones de uma nova ocupação e, conseqüentemente, de novos usos. Por outro aspecto, projetos diferentes podem optar pela implosão de certos edifícios e seus lotes, que assim desobstruídos, abririam outros meios para a circulação urbana ou permitiriam certos alargamentos na paisagem, mantendo-se somente os edifícios eleitos como bons exemplos de arquitetura. Existem alternativas de criar acessos, vias e infra-estruturas no subsolo e, também, a de impedir o tráfego. Enfim, há uma vasta possibilidade de hipóteses sobre esta área, se houver uma proposta que pense em sua requalificação.

O conceito de cidade ideal renascentista remete a uma forma de pensamento atual sobre a leitura da cidade: "O valor simbólico da arquitetura, com todos os seus componentes – escala, proporções, materiais, relações com o espaço público – foi percebido pelos arquitetos do Renascimento preocupados em dominar as relações das dimensões desse espaços e de seus edifícios com o homem. É essa cultura que produz um artista capaz de representar 'a cidade ideal'.

(...) É inerente, portanto, à História da Cidade, sua percepção como um organismo vivo e, como tal, em permanente mutação. Essa visão é incomparável com a visão passadista para a qual só o antigo tem significado, ou com o preconceito que faz com que somente os edifícios excepcionais sejam tomados como representativos. A hierarquização dos valores é estabelecida pela própria comunidade, que procura sua identidade por meio de referenciais caracterizadores, não apenas na perspectiva de seu valor intrínseco, porém precipuamente do conjunto representativo de seus diversos períodos". (1)

1.4 - O lugar do caos / O lugar da paz - Estudos de viabilidade e implantação do Edifício



Viaduto do Chá

Distante aproximadamente duzentos metros do Theatro Municipal, encontra-se a melhor referência desta via de circulação – a Estação Anhangabaú, Linha Leste/Oeste do metrô. Tomando como base estudos desenvolvidos para a implantação dos teatros líricos mundiais ou nos centros da Performing Art, ainda que o oposto também seja verdadeiro, a escolha de pontos onde se situam as estações de metrô é estrategicamente estudada para, em parte, favorecer o acesso aos frequentadores dos centros de lazer e todos os tipos de espaços de reunião. Evidentemente que o teatro de grande porte, sendo um equipamento urbano, justifica a presença de uma estação de metrô nas suas proximidades. No caso do Theatro Municipal, não se pode afirmar com certeza que a Estação do Metrô Anhangabaú tivesse sido localizada na sua proximidade para beneficiar os frequentadores e artistas. É muito mais factível que essa implantação tivesse por meta atender à incrível demanda daquela área, que compreende desde a Ladeira da Memória, início da Rua da Consolação, a Biblioteca Mário de Andrade, o Viaduto do Chá, o “Centro-novo”, a Praça Ramos e vai até a Avenida São João. O número de pessoas que circula na região é um motivo de preocupação maior do que o dos frequentadores do Theatro em si, que, de qualquer maneira, têm sido favorecidos com a proximidade do metrô. Não haveria uma maneira de se criar vias subterrâneas de pedestres para acesso ao Theatro, protegidas das intempéries e dos perigos noturnos? Muitos dos frequentadores ou ainda arquitetos interessados indagam sobre esta possibilidade. Existe o conhecimento de um projeto que trata de uma área de estacionamento em terreno contíguo ao metrô. Se este não se tornou realidade, deve-se muito mais ao problema dos cofres públicos do que de uma solução técnica factível.

A questão do transporte não é uma exigência desproporcional com a atividade realizada no Theatro Municipal. É uma necessidade amplamente demonstrada e, tomando-se certas referências, deixando de lado as questões que envolvem as disparidades econômicas ou técnicas, vários teatros estrangeiros podem ser analisados para exemplificar sobre os sistemas de transporte preparados para facilitar o acesso ao lazer. O New National Theatre, em Tóquio, foi projetado pelo arquiteto Tokahiko Yanagiawa, e inaugurado em 1997. Contem um extenso programa de uso, próprio dos atuais centros de Performing Art, onde áreas para ensaios, salas especiais para produção e apresentação de música, teatro e restaurantes convivem dentro de uma espacialidade rara no país, contando com a facilidade de ter uma estação de metrô localizada no interior de ampla galeria, diretamente ligada ao edifício da ópera. Evidente que as distâncias são generosas e o público que se utiliza desse transporte percorre em torno de 150m entre o teatro e a plataforma. Cobertos, envidraçados, iluminados e amplos, esses acessos trazem a imagem de uma agradável galeria de cristal, onde pequenas compras ou serviços podem ser realizados durante o percurso em direção ao interior da ópera.

1.4 - O lugar do caos / O lugar da paz - Estudos de viabilidade e implantação do Edifício

O planejamento do metrô parisiense considerou o ponto ideal de acesso ao público para a Ópera de Paris – Palais Garnier: a estação não está no seu interior, mas é exatamente em frente ao prédio. A estação do Royal Theatre – Covent Garden, em Londres, é praticamente ao lado do complexo de compras, antigo mercado da região. As estações sugestivamente assumem os seus nomes. No Lincoln Center em Nova York, a designação da estação é a mesma do complexo, porém, neste caso o processo foi inverso: a estação de metrô existia e a escolha do local de sua implantação visava aproveitar os pontos já definidos pelas linhas do conhecido *Subway* que há um século cortam a capital inglesa. Vários outros exemplos podem ser apontados com relação ao lugar do teatro e do transporte, pois ainda que existam linhas de ônibus ou estacionamento, definitivamente, o sistema de trens é o mais adequado em qualquer realidade e circunstância.

A ligação da Rua Xavier de Toledo, Viaduto do Chá e Rua Barão de Itapetininga é parte da Praça Ramos. Em frente ao Teatro, no seu lado direito, encontra-se o Edifício da antiga Cia. Ligth, projetado por Carlos Ekman; do lado esquerdo está o edifício projetado para abrigar a expansão da primeira loja de departamentos de São Paulo e a maior do País durante anos, a Mappin Store, hoje Extra-Mappin. Elizário Bahiana buscou dar ao edifício, apesar do aspecto muito mais severo que os desenhos do Viaduto do Chá, a linha *Art Déco*, moda então em Nova York, acrescentando-lhe bem mais graça e requinte. É muito possível que toda essa simplicidade tivesse relação com a economia ou fosse para não molestar demais os modernistas do período. O conceito das lojas de departamento, tão antigas quanto prestigiadas em muitas cidades européias e em Nova York, foi um sucesso sem precedente na São Paulo da primeira metade do século XX. Adquirir produtos de qualidade e, ao mesmo tempo, usufruir do convívio público, proporcionavam a perfeita relação entre os eventos que aconteciam no Municipal, as compras e os encontros sociais daí advindos.



Mappin

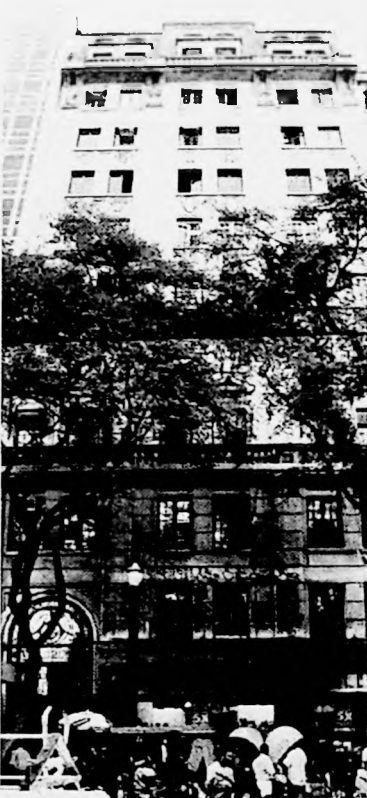


Hotel Esplanada

Do lado oposto à loja Mappin e nos fundos do Teatro, lá estava, desde 1923, o Hotel Esplanada. Uma espécie de Copacabana Palace paulistano (Viret & Marmorat), à altura de receber as mais famosas personalidades do mundo artístico e político, o Esplanada por pouco não foi demolido no final de cinquenta, para facilitar o tráfego, na época, já incontrolável. Guilherme de Almeida escreveu para o jornal *O Estado de S. Paulo* da condição excepcional que este prédio detinha com relação a outros erguidos na capital paulista. Para o ensaísta, vários hotéis foram projetados dentro de um recurso espacial que poderia servir a conjuntos comerciais ou apartamentos. O sistema de hotelaria, bem desenvolvido na Europa, trazia os requisitos necessários para que o Esplanada fosse a referência exata de bom projeto para abrigar os mais exigentes hós-

1.4 - O lugar do caos / O lugar da paz - Estudos de viabilidade e implantação do Edifício

pedes com o conforto das dimensões corretas e o prazer dos revestimentos mais acertados. Enfim, com a saída do capital econômico do Centro e a perda do glamour do Vale, o Esplanada deixou de existir enquanto hotel, bem antes de ocorrer sua deterioração. A arquitetura da fachada desse prédio é em estilo neoclássico; já seu vizinho de frente – Edifício Conde Matarazzo – foi concebido dentro de uma linguagem eclética norte-americana. A Cia. Ligth permaneceu durante setenta anos no local, onde, após uma adaptação nada triunfal mas aceitável, foi instalado em 1999 um shopping center, que atende a demanda mais popular dos trabalhadores da região central da cidade. Mesmo que essa adaptação não seja o melhor modelo de shopping em termos de distribuição espacial das lojas e da circulação, como nem são naturalmente descontraídas suas áreas reservadas à alimentação, este espaço cumpre seu papel com bastante dignidade, trazendo movimento positivo à esquina da Rua Xavier de Toledo e Viaduto do Chá com a Praça Ramos, tão complicado na região. Porém, estas calçadas, no local da travessia de pedestres, escondem uma solução bastante interessante para a circulação até a Praça Ramos. Elizario Bahiana teve a boa idéia de criar ali passagem de pedestres ligando a Galeria Prestes Maia e o outro lado do viaduto. Em frente as entradas, tanto das lojas Extra-Mappin quanto do Shopping Ligth, encontram-se escadas que levam a subterrâneos, edificadas e revestidas em mármore Travertino e Carrara, com vitrines iluminadas e fechadas por vidros, que permitem o acesso entre um lado da rua e o outro, na cota dos jardins da Praça Ramos. São caminhos, hoje, deteriorados e bloqueados, e que podem ser facilmente resgatados, como parte de um projeto global.



Edifício Glória



Foto da passagem



Antigo Edifício da Light

1.4 - O lugar do caos / O lugar da paz - Estudos de viabilidade e implantação do Edifício



Visuais do Viaduto do Chá

Mais um edifício, o Glória, finaliza esta primeira parte de exame do entorno do Teatro, como uma das construções que vem de um período mais próspero. Edificada para uso residencial, esta era uma construção que assegurava a grife do escritório de Ramos de Azevedo em área nobre de São Paulo dos anos 20. O edifício Glória hoje está encoberto por árvores, o que não seria um problema se não tivesse um recuo de calçada estreito, tomado por uma banca de jornal e um estacionamento de motocicletas, extremamente próximos de sua porta principal. Foi um edifício que sobreviveu enquanto construção, mas que desapareceu enquanto existência. Seu interior não é, infelizmente, diferente dos pobres edifícios erguidos para fins comerciais na vizinhança. Se a carcaça sobrou, muito bem, vale uma restauração. Mas, restaurar para que, se todo o entorno está comprometido? Nenhum investidor propõe-se a assumir este patrocínio com o intuito de fazer valer algum tipo de intervenção?

Se este edifício ainda se mantém vivo e com uma razoável aparência até os dias atuais, é uma prova que o engenheiro de obra Ramos de Azevedo sabia o que pretendia em termos de rigidez, qualidade e durabilidade em seus trabalhos. Tal como no caso do Teatro Municipal, em que foram feitos testes de resistência do material utilizado, as suas demais obras foram erguidas dentro do mesmo critério de qualidade: "As experiências de resistência ao esmagamento de tijolos apresentaram um laudo positivo para aquele que resistiu à pressão de 37ks950 por cm², com vantagem sobre o segundo material, que resistiu apenas 36ks100 por cm² no cálculo de rigidez dos

1.4 - O lugar do caos / O lugar da paz - Estudos de viabilidade e implantação do Edifício

materiais empregados na obra do Municipal, bem como todas as recomendações sobre o uso de blocos monolíticos para a reprodução de peças escultóricas fizeram parte de minuciosos relatórios emitidos pelo seu escritório ao prefeito Antonio Prado, durante a construção do Teatro". Esta conduta no procedimento de seu trabalho é igualmente repetida nos demais edifícios de responsabilidade técnica de Ramos de Azevedo.

Além desses edifícios especiais, que conseguiram sobreviver com certo heroísmo ao movimento do século passado, deve-se citar ainda o Edifício Matarazzo, sede do Banespa durante anos e com projeto de locação para transferência da estrutura administrativa do Gabinete da Prefeitura do Município de São Paulo, o edifício dos Correios e Telégrafos, igualmente projetado pelo escritório de Ramos de Azevedo, e o Ed. Sampaio, avô dos arranha-céus, na Rua Libero Badaró, próximo à Galeria Prestes Maia. Todos os demais imóveis da região são datados de um período bem mais recente.

A Praça Ramos de Azevedo e arredores representa, em seus limites, o retrato da "colonização" do País, seja por via dos imigrantes participativos ou pelo gosto importado da burguesia. Pelo preço pago aos arquitetos estrangeiros convidados para realizar um trabalho ou pelas consultorias marcadas por estilos apropriados a um centro próspero, ou ainda legitimado por um concurso público, tudo que é encontrado nessa região é fruto das várias faces de uma mesma época: o neoclássico francês do Edifício Esplanada, o neoclássico norte-americano do edifício da antiga Cia. Ligth., os ecléticos de Ramos de Azevedo e o modelo art déco no Viaduto do Chá e nas lojas Extra-Mappin; e ainda um jardim, cujo desenho original, sugerido por Bouvard, passou por várias intervenções até terminar com um colorido plantio de inúmeros espécimes de flores e folhas. O que de mais simbolicamente paulistano a cidade possui além dessa área?

Se não houvesse o descaso, próprio de uma terra de ninguém, onde todos mandam e ninguém se responsabiliza por nada que ocorre diariamente, este Centro seria realmente amado por sua população, pois cada parte representa um pouco da constituição dos valores nutridos pelos antepassados enquanto idéia de uma metrópole. Equivocado? Pode ser, mas é um registro.

Os anos 60 e 70 trouxeram, para compor o quadro da região, edifícios construídos em alvenaria e com estruturas básicas de apoio a pilares e vigas de concreto, seguindo o critério em voga de uso do vidro vedando grandes áreas enquadradas por estruturas em aço ou duro alumínio. Esses grandes vãos de janelas mostravam-se ainda um pouco distantes da solução plástica da pele de vidro, que aparece na paisagem predominantemente a partir dos anos 80. São exemplos dessa época edifícios como o do Banco Itaú, situado na confluência das ruas Conselheiro Crispiniano e Barão de Itapetininga, o prédio da esquina das ruas Conselheiro Crispiniano e 24 de Maio e o da Caixa Econômica, na Rua Formosa com a Praça Ramos de Azevedo, ao lado do Esplanada.

Estes exemplos podem ser considerados clássicos para exemplificar uma problemática comum nestas edificações relativamente novas. Não entrando no valor estético de cada um, todos os três foram construídos em condições simplistas. Salvo o edifício da Caixa Econômica - Nossa Caixa, que possui um pequeno estacionamento no sub-solo, nenhum outro foi construído com a possibilidade de guarda de veículos, justificável até certo ponto pela restrição de tráfego, porém totalmente descabida devido as inver-

1.4 - O lugar do caos / O lugar da paz - Estudos de viabilidade e implantação do Edifício

sões que o Centro vem passando. Atualmente, o edifício que abriga o Banco Itaú tem seu pavimento térreo totalmente desocupado e posto à venda; a segunda construção é bastante adensada até o terceiro pavimento e os demais andares encontram-se parcialmente ocupados; o edifício da Caixa Econômica é o que se encontra em melhores condições e abriga o Sindicato dos Contabilistas, a Indústria Klabin de Papel e Celulose, vários escritórios de advocacia e outras empresas de prestígio.



Edifício Itaú



Foto do edifício da esquina com a Rua 24 de maio

Construções de pequeno porte em sua origem, as lojas da região foram se modificando em seu ramo de atividades, porém mantêm-se presentes nas esquinas da Praça Ramos com as ruas Conselheiro Crispiniano e 24 de Maio. São estabelecimentos comerciais ocupados pelas "Casas Bahia", que muito indevidamente ostentam enormes placas anunciando o nome do estabelecimento e suas promoções de vendas. Hoje, a propaganda de fachada sofre sérias restrições por parte dos órgãos municipais, que procuram regulamentar seu uso abusivo na paisagem, limitando-a a uma tarja contendo todas as informações necessárias sobre o estabelecimento.



Casas Bahia - fundo do Theatro



Casas Bahia - lateral esquerda do Theatro

1.4 - O lugar do caos / O lugar da paz - Estudos de viabilidade e implantação do Edifício

A Ladeira da Memória (onde encontra-se a Estação Metrô Anhangabaú), o limite do Viaduto do Chá com a Praça do Patriarca, a Rua Conselheiro Crispiniano até a Avenida São João e o Largo do Paissandu são as áreas circunscritas pelo Patrimônio Histórico como envoltórias do Teatro, que teoricamente deveria ter um controle rigoroso sobre seu uso desgovernado. O entorno não se faz apenas pelas ruas que ladeiam o edifício do Municipal, completa-se com os acessos principais que chegam ou saem a partir dele. Nesse entorno mais amplo encontra-se o edifício dos Correios e Telégrafos, o Conservatório Dramático Musical, vários ex-cinemas de grande porte como o Marrocos, Paissandu e Olido, além de outros cinemas menores. Encontra-se também o beco conhecido como Praça Monteiro Lobato e edifícios antes residenciais, hoje escritórios, datados dos anos 20 e 30. Ano a ano é visível o agravamento da região. Atitudes pontuais ajudam a aliviar um pouco a degradação, porém definitivamente não resolvem em nada o problema, que tem dimensões descomunais em sua estrutura. Somente um plano que apresente soluções macro, que contemple as várias ações municipais atuando individualmente e seja orientado pela participação de técnicos de diversas áreas de formação profissional poderá, a médio prazo, permitir que este Centro volte a apresentar, com dignidade, seu enorme valor.

1.4.2 - Entre o caos e a paz

Muito recentemente, tem sido debatida a construção da cobertura da Praça do Patriarca. Incentivada em parte pela Associação Viva o Centro, sua proposta visa resolver o problema da entrada da Galeria Prestes Maia, que hoje abriga um espaço utilizado pelo Museu de Arte de São Paulo – Masp. Críticas não faltam sobre a obstrução física da paisagem, e sobre o comprometimento visual dos edifícios de seu entorno. Ainda assim, é prematuro tirar qualquer diagnóstico, pois as obras não estão concluídas. Há, entretanto, as propagandas gigantescas e os anúncios de campanhas sazonais, o mais prejudicial para a saúde nessa área caótica do Centro. Discutir uma obra e, eventualmente, impedir sua construção tem sido inversamente mais simples que discutir a proibição de todos os agentes poluentes que congestionam a imagem do Centro.



Praça Patriarca -
construção da cobertura para galeria Prestes Maia



Exemplo de poluição visual / campanha institucional

1.4.3 - O local da paz – ideal para o projeto

Se for possível dar uma nova indicação para esta região do Anhangabaú, poder-se-ia afirmar que a esplanada da Praça Ramos e o parque (seco) do Vale do Anhangabaú formam a parte de baixo; e a agitação caótica que acontece nas vias e praças faz parte da área superior. Na parte de baixo, tudo parece estar a contento e o local dá uma sensação mais aprazível. Com a recuperação (nada ortodoxa) da Praça Ramos é possível atravessar entre os novos jardins, atingindo as escadarias do Monumento a Carlos Gomes ou, ainda, visitar os baixos do Viaduto no Museu do Theatro Municipal e na Escola Municipal de Bailado. Entretanto, a presença de pessoas nesta área ainda é muito pequena, comparada com a grande demanda que ocorre na parte de cima. A esplanada não possui nenhum atrativo maior qual seja o de proporcionar um caminho mais agradável, isto é, quando se faz a lavagem diária de suas alamedas. No entanto, falta um pouco da infra-estrutura exigida nos principais centros destinados ao descanso: ponto de venda de água ou similares, iluminação noturna adequada, telefone público e informação poderiam estar dispostos em áreas contíguas aos baixos do Viaduto, atraindo as pessoas para o convívio e não somente como passagem.

Ao investigar-se um espaço possível para transformá-lo num projeto que atenda à tendência de crescimento do Theatro Municipal enquanto espaço destinado à produção e ao aprimoramento artístico (questões estas detalhadas no capítulo "O Espaço do Theatro"), procura-se verificar essa ocupação em diferentes pontos da área de cima, dando-se crédito que o caos urbano poderia vir a ser minimizado através da implantação de um novo complexo de atividades ligado diretamente à casa de espetáculos. O entorno apresenta os edifícios relacionados anteriormente, como se constou, obedecendo a determinados desenhos de projeto, inviáveis para serem adequados às funções que um espaço de preparação, produção e apresentação de eventos anexo ao Theatro requer. O Theatro Municipal do Rio de Janeiro solucionou seu problema com a construção de um anexo em área desocupada e explorada anteriormente como estacionamento. A necessidade de expandir a capacidade de realização de atividades em teatros construídos no século XIX e início do século XX tornou-se uma prática vital para garantir sua própria existência enquanto célebres edifícios públicos e notáveis espaços para a realização de grandes programações artísticas. Possivelmente, o Theatro Colón de Buenos Aires tenha sido um dos primeiros teatros de porte lírico a executar uma grande obra em suas instalações, valendo-se do subsolo da famosa portenha Avenida 9 de Julho para criar uma excelente central cenotécnica e de ensaios.

Objetivamente, os edifícios do entorno não apresentam problemas físicos insolúveis, se a opção recair sobre uma adaptação do programa de teatro para prédios construídos em pavimentos com no máximo 3.50m e pilares distanciados entre 5 a 6m. Outra alternativa apresentada seria demolir alguns desses edifícios, construindo no local o novo anexo do Theatro. Esta hipótese também não funcionaria pois, a rigor, o espaço que ocuparia uma sala de espetáculos de porte médio, com locais para ensaios e toda a infra-estrutura necessária para atender o Municipal e o novo centro ultrapassaria as medidas dos lotes. Mesmo que fosse possível utilizar, em dimensões menores, as áreas de público e apresentação, o novo edifício anexo estaria enclausurado pelo entorno e não teria uma identidade especial com a região.

Ao estudar-se o subsolo, verifica-se, como mostra o exame da área, que é possível implantar parte do programa, não sua totalidade, pois existem muitos acidentes de

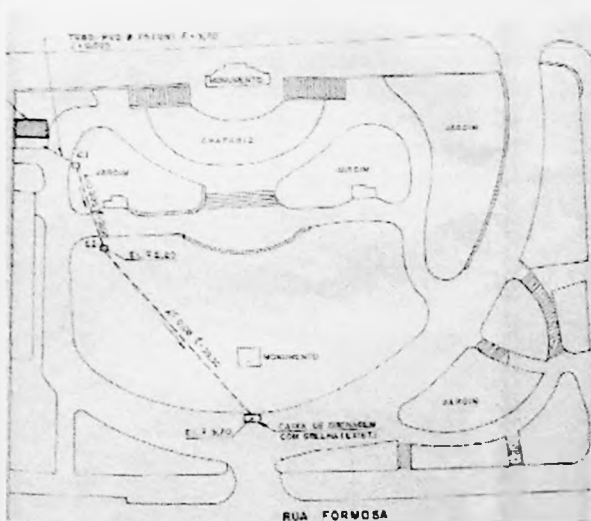
1.4 - O lugar do caos / O lugar da paz - Estudos de viabilidade e implantação do Edifício

equipamentos de infra-estrutura, como cortinas de concreto, que suportam parte do Viaduto e recortam as galerias subterrâneas. Este mapeamento existe com um detalhamento razoável para compreensão do subsolo, embora o acesso a essas informações seja pouco acessível. Parte desses dados foi obtida junto à Sempla e Emurb, que disponibilizaram o que é considerado de domínio público.

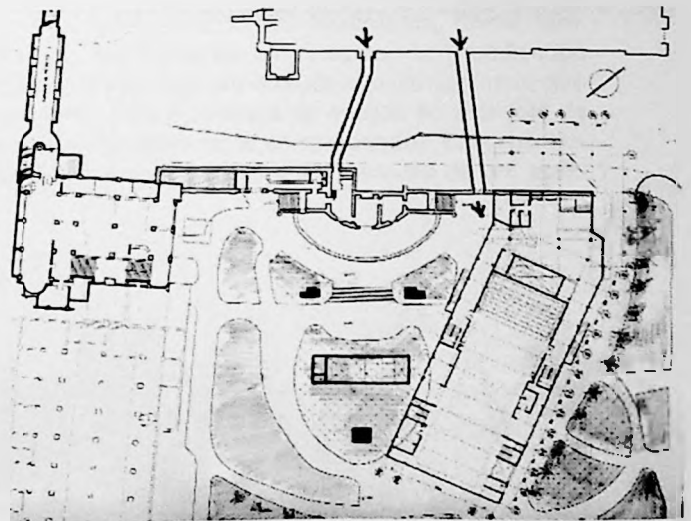
O projeto aqui elaborado para esta área aponta a possibilidade de ocupação, conforme está descrito nas plantas, porém, o que de fato foi concluído é que se chegou ao limite de um impasse sobre o que fazer com um edifício que, seguramente, estará fadado a se cristalizar em uma conformação física que já não atende, na totalidade, um ideal de edifício de teatro dotado de funções básicas para as atividades contemporâneas.

Uma outra alternativa, que tem se mostrado viável em parte, é a implantação de um novo edifício na atual Praça Monteiro Lobato, lote estreito que liga ao Conservatório Dramático Musical. Muitos estudos de viabilidade, contendo determinados projetos de ocupação foram desenvolvidos no âmbito acadêmico e profissional, porém sempre descartados por não haver uma efetiva clareza em suas propostas. Para atender a esse objetivo de realizar uma expansão das áreas e atividades contíguas às dependências do Municipal, um edifício construído em local afastado deixaria de ser o Municipal para tornar-se um outro prédio, que com o passar do tempo poderia se tornar autônomo, com outro gerenciamento. O Teatro voltaria a ser um grande edifício defasado em sua estrutura básica de produção. A saída proposta para o enfrentamento dessa questão foi lançar mão de um recurso, até então não cogitado, de criar um edifício anexo, ligado ao Teatro por meio de uma passagem subterrânea.

O novo edifício estaria locado na própria Praça Ramos de Azevedo, resguardando os recuos das vias transitáveis, o Monumento a Carlos Gomes e as palmeiras imperiais e ocupando aproximadamente 1.400m² dos 7.100m² da área livre existente, mantendo os acessos internos da Praça para uso controlado de entrada e saída de veículos de carga, dos serviços básicos de manutenção e da rua que faz ligação com a Rua Formosa e o Vale do Anhangabaú.



Desenho atual e existente da Praça Ramos



Proposta de implantação - acessos pelo subsolo

1.4 - O lugar do caos / O lugar da paz - Estudos de viabilidade e implantação do Edifício



Acessos e circulação do anexo

Exemplos dessa adaptação paisagística de um edifício assentado em jardins de uma praça – fato a princípio tão estranho quanto outros tantos exemplos de ocupação em jardins ou áreas originalmente destinadas exclusivamente ao público – constata-se no local onde foi construído o Museu Van Gogh em Amsterdã ou, ainda, a já prosaica pirâmide de vidro do Museu do Louvre, em Paris. Mesmo existindo alguns exemplos de natureza diversa, este novo prédio deve estar muito atenuado na paisagem e manter como premissa a possibilidade de gerar um local de encontros, da mesma maneira que estaria compondo volumetricamente a lateral e o próprio Theatro Municipal.

Se os canteiros forem redesenhados, será necessário modificar a posição das esculturas, como apresenta o estudo de sua implantação, pois não há nenhum documento que as defina exatamente nos pontos em que se encontram atualmente. Como, também, a preservação absoluta do desenho das alamedas e dos canteiros, modificados em função da necessidade de criação de áreas para suporte de equipamentos (o que já ocorreu na reforma do Theatro em 1988, com a abertura de acesso ao sub-solo da praça, para manutenção das torres de resfriamento do ar condicionado). Esta estrutura de apoio, conforme será demonstrado a seguir, suprirá a área através de um acesso interno ao edifício anexo.

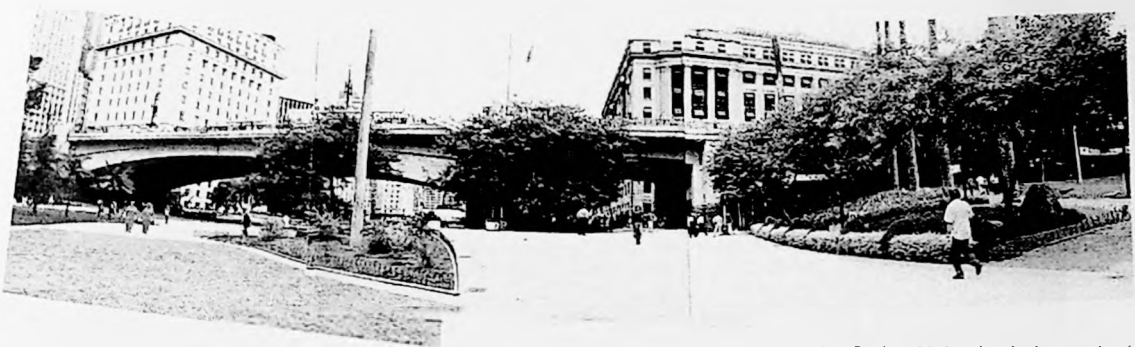


Fotos da Praça Ramos

1.4 - O lugar do caos / O lugar da paz - Estudos de viabilidade e implantação do Edifício

A utilização da Praça Ramos como estacionamento para veículos está fora de questão. Órgãos municipais, como a Emurb, têm apresentado projetos em áreas como a mencionada Estação Metrô Anhangabaú e a Praça da República. Também foi sugerida a construção de um edifício/estacionamento na Praça do Correio. Ainda que seja de essencial importância para a chegada do público, o estacionamento é um problema que está fora dos limites da articulação do Theatro, constituindo-se em uma questão de gerenciamento urbano para a região.

Finalmente, quando se faz referência a esta praça como um local de paz – desde que higienizada e bem cuidada – é perfeitamente possível mostra-la como o oposto ao grau de insanidade da parte de cima. A presença de uma atividade ligada ao Theatro, com abertura para a expansão de serviços como bares e um extra-palco, com absoluta certeza fará um grande diferencial, não só ao Theatro, mas em termos de apropriação legítima da vocação inicial de uma praça como espaço de lazer e de reunião.



Visão panorâmicas - Viaduto do Chá e Vale do Anhangabaú

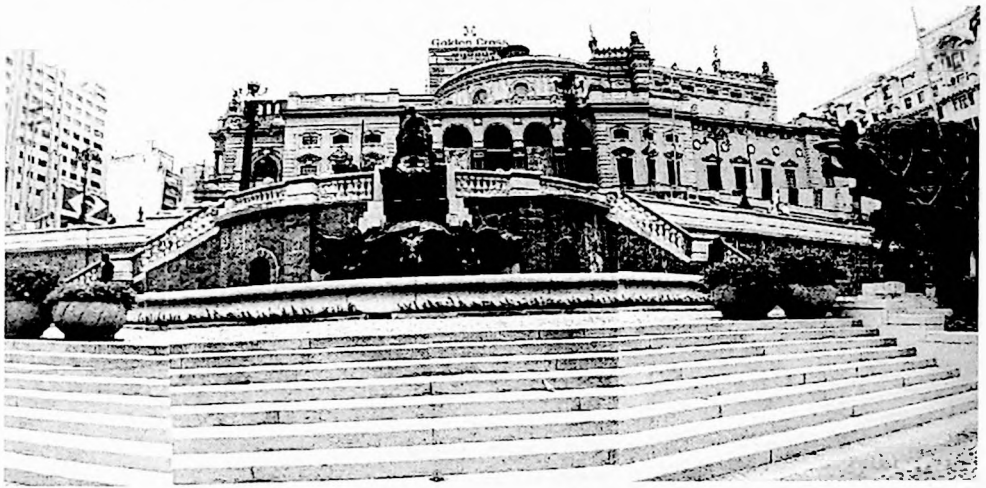


Escola de bailado - baixos do Viaduto do Chá



Foto panorâmica - Esplanada e Fonte do Desejo

1.4 - O lugar do caos / O lugar da paz - Estudos de viabilidade e implantação do Edifício

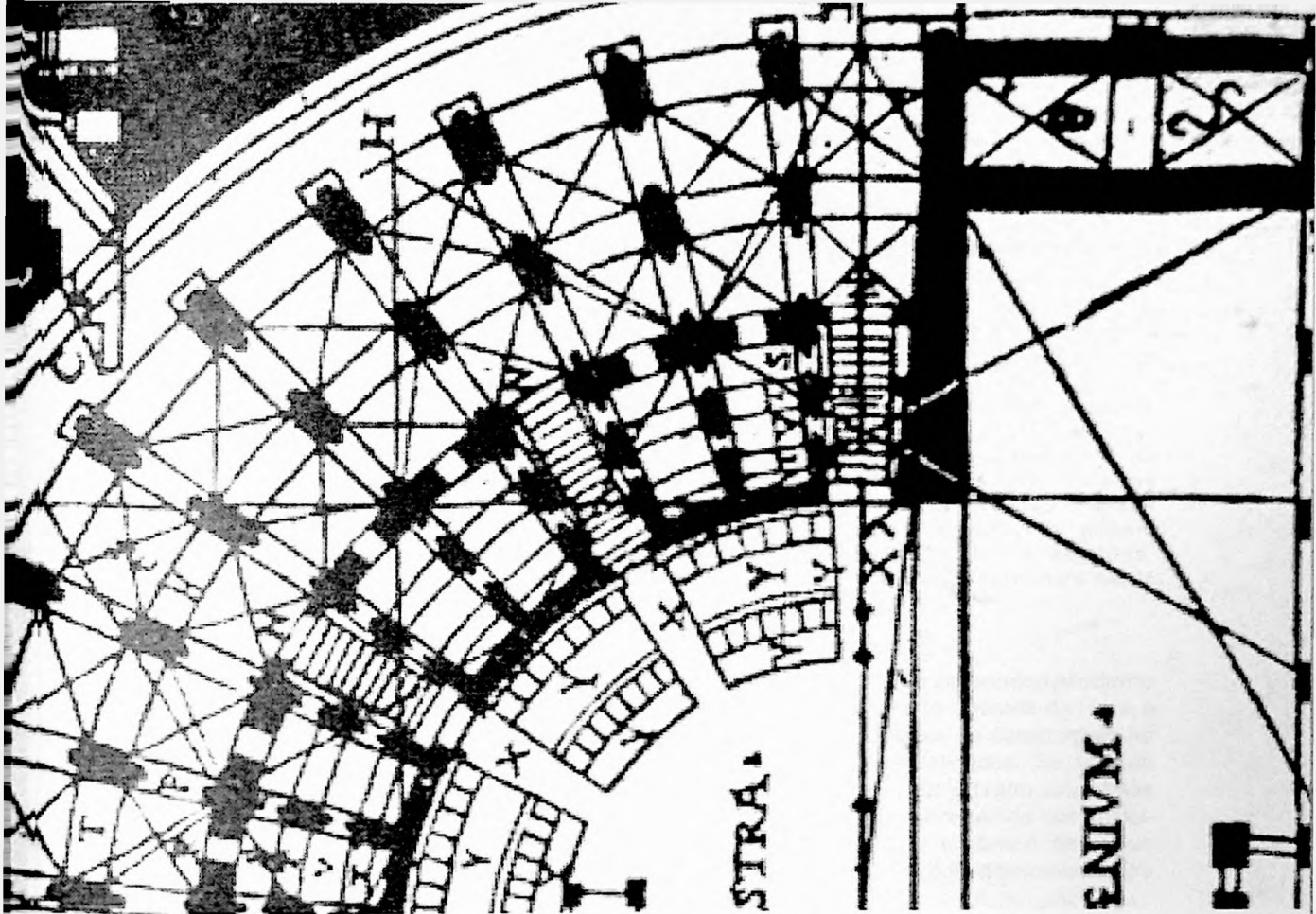


Fotos panorâmicas do teatro

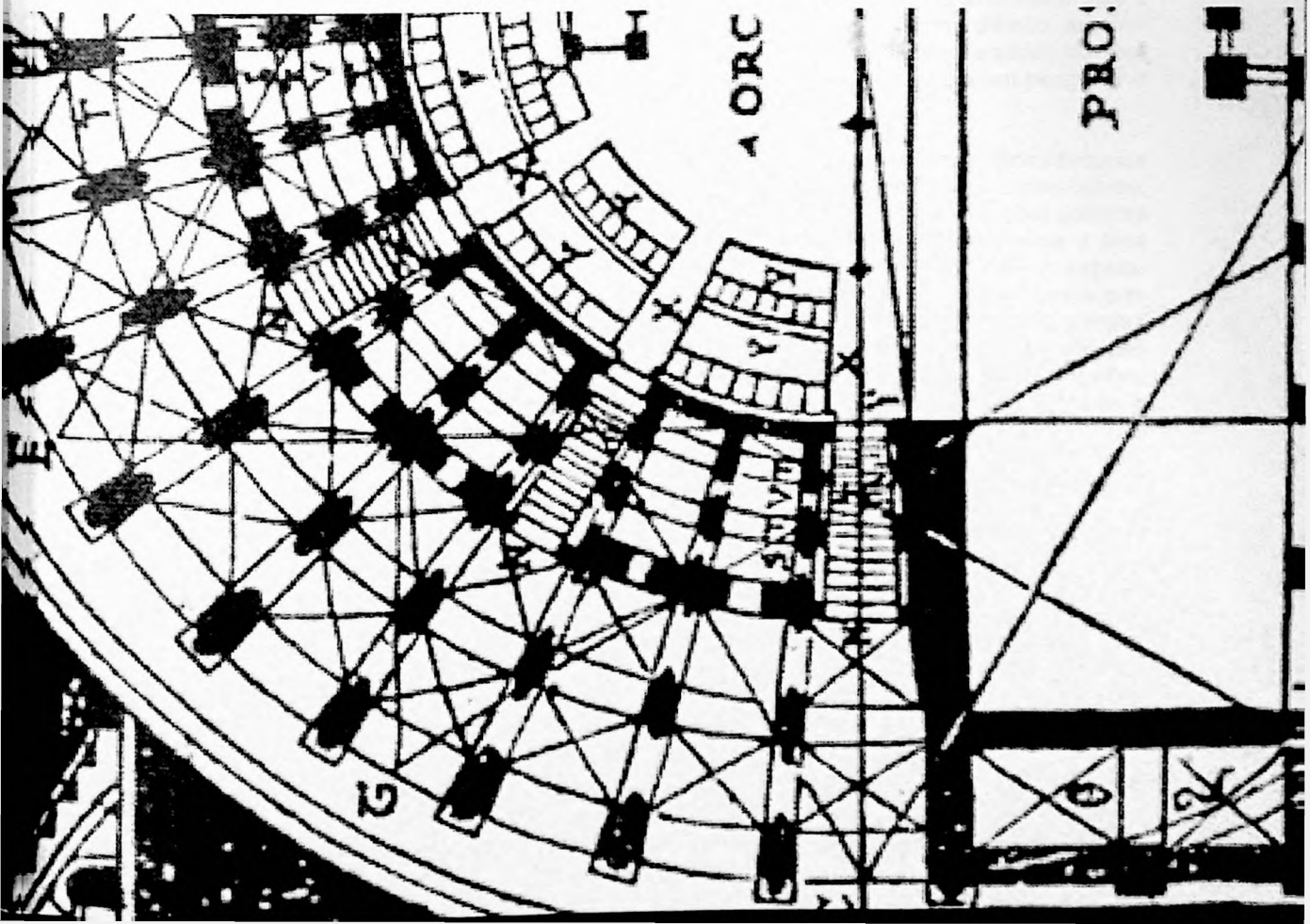
Notas:

(1) Benedito Lima de TOLEDO, Anhangabaú, p.205

(2) Luis Antonio FRANCISCO DE SOUZA, O processo de urbanização de São Paulo. E os projetos de Edificação de Ramos de Azevedo, in CIDADÉ n. 5 p.36 e 37



Capítulo 2 - O Espaço do Teatro



2.1 - O Teatro como personagem - O espaço teatral e o urbano construído

2.1.1 - Nas ruas, periferias, palácios e em monumentos - O teatro na cidade

"Bandidos e cavalheiros acotovelam-se para embarcar. Os barcos mais carregados se afastam pela imensidão do mar. São três horas. Londres vai ao teatro. No século XVI, era preciso atravessar o Rio Tâmisa para chegar aos teatros da margem sul. O mais célebre deles, o Teatro do Globo (Globe Theatre), parece um pudim gigante. A bandeira está hasteada, a hora se aproxima. As trombetas tocam para anunciar o espetáculo. No programa Macbeth, de Shakespeare, o maior poeta dramático de todos os tempos. Apesar da algazarra, a representação tem início no salão. Primeiro ato, cena 1: um lugar deserto. Soam os trovões e relâmpagos. Surgem três feiticeiras. Diz a primeira: 'Quando nos encontraremos novamente? Na miséria ou na desgraça?' Diz a segunda: 'Quando a guerra terminar'. E, finalmente, a terceira: 'Ela terminará nesta tarde'. O público, enfeitado, escuta."

Este é o início de um episódio que pode ser visto como marco do período Moderno da história das artes. A criação de um edifício que recebe a arte retirada da rua é a constatação de um outro tempo. Aparecendo as primeiras idéias de construções no Renascimento, no período Barroco elas estão plenamente consolidadas. Se, por um lado, lamentavelmente este é o término de um longo ciclo em que o teatro esteve nas ruas, por outro, ele tornou-se mais livre enquanto prática criadora, ainda que inicialmente estivesse sob a tutela protetora de uma aristocracia. O teatro livre e aberto ao público pagante é uma vitória contra a dominação da Igreja e do conservadorismo das instituições políticas.

O teatro sai das ruas, mas carrega para o interior de cada palácio ou área destinada às suas apresentações um recorte do modelo urbano. O teatro inglês assemelhava-se à condição de estar exposto a céu aberto e por manter o mesmo diálogo anterior entre os atores e músicos e o público espectador. Na Itália, ainda no embrião do modelo de seu teatro, foram construídas, na própria arquitetura, ruas em perspectiva que localizavam a ação no cenário urbano.

A criação da ópera, enquanto gênero, proporcionou a existência de edifícios próprios e especializados para produzir eventos e receber seu público. Tornou-se, com o tempo, um ponto de extrema importância na vida social mantida pelas organizações políticas em regiões mais estruturadas. Efetivamente, tanto a arte dramática como a área musical podem prescindir de todo um grande aparato para se desenvolver. A expressividade do texto ou da música existe por si só, ainda que seja bem menos problemático para o artista, em qualquer tempo, agregar-se a uma determinada estrutura mantenedora para aprimorar sua arte. Assim, as mesmas instituições que dão condições à realização de um evento artístico também usufruem com o seu sucesso, fazendo-se presentes e, eventualmente, conquistando a adesão popular. Após o Renascimento, o papel do artista na sociedade é colocado sob um estratégico mecenato. Se, por um lado, qualquer auxílio traz benefícios permitindo que os artistas desenvolvam estudos para a realização de seus trabalhos, por outro, eles percebiam que um momento político transitório podia perpetuar-se através da aura de um grande e especial feito artístico. Nessa linha, a música, a encenação, a poesia e a pintura foram muito estimuladas, como também a presença de uma edificação monumental. O edifício teatral tornou-se, com o passar dos séculos, um dos marcos que melhor configuram o papel exercido pelos poderes político e econômico, que se perpetua não apenas por sua construção e, também, pela inevitável polêmica entre artistas e

2.1 - O Teatro como personagem - O espaço teatral e o urbano construído

intelectuais e pelo orgulho advindo da população em geral.)

Desde a época grega, se a função da arte dramática era divertir o povo, ao mesmo tempo em que o conscientizava segundo alguma moral, esta prática deveria atingir o maior número possível de pessoas. A rua foi, sem dúvida, o espaço ideal. Com o surgimento dos teatros, mesmo que ainda fossem espaçosos ou equipados, nem de longe se igualavam à participação popular nos eventos de rua medievais ou, ainda, no modelo arquitetônico dos anfiteatros da antiguidade.

Após o século XVI, os centros urbanos já não eram mais advindos dos feudos. As guildas não existiam mais e o número populacional urbano crescia. Construir espaços dedicados à prática cênica era dar oportunidade a todos de ver e ouvir. Tornou-se rapidamente um negócio e, mesmo que fosse reservado em parte para os nobres e/ou por eles controlado, iniciou-se o processo de construção de belos e equipados edifícios teatrais.

A partir desses novos tempos, onde o teatro abre-se ao grande público, que interage mesmo indiretamente com a cena, acabando por induzir mudanças na arquitetura do edifício. Este edifício ao longo de mais de quatro séculos, lento e quase espontaneamente, atravessa um extraordinário desenvolvimento na condição física de seus espaços.

O período entre o século XVI e início do XVII marca a aparição de teatros públicos por toda a Europa. O modelo palaciano da ópera torna-se um gênero bastante popular e prestigiado em Florença, Roma e Nápoles e, muito rápido, projeta-se em países como a França e a Alemanha. O gênero operístico traz consigo um modelo de casa teatral, que ficou conhecido e incorporado em larga escala como o modelo de cena à italiana. Na Inglaterra, entretanto, a história da aparição de um modelo de arquitetura teatral é bastante diversa e resistente ao fenômeno italiano. Enquanto o teor artístico em toda a Europa vinha da música, dança e do canto, a estrutura inglesa era a do texto declamado, com ênfase ao rigor da palavra, de acordo com a preferência de seu povo. O edifício teatral inglês guarda uma peculiaridade espacial que, por ficar restrito à cultura do país, pode manter inalterada por muito tempo a memória de seu aspecto arquitetural mais tosco e sua assistência mais participativa.

Discute-se aqui um modelo que é reconhecido como um padrão em teatro em qualquer tempo da história moderna. Porém, é necessário observar, no mínimo, que o teatro vindo das ruas medievais possuía um corpo estruturado e uma reconhecida expressividade. Sem este "prólogo" dos elementos constituintes da moderna estrutura do edifício, a arte cênica parece ter surgido do nada, o que é absolutamente o contrário.)

A Idade Média é em linhas gerais: "um período rico em incertezas antagônicas expressas pelos poderes políticos da Igreja e da aristocracia leiga, em um sistema autárquico de feudos; a polaridade entre o mundo de proibições, da censura e a permanente atitude de sobrevivência das manifestações culturais; a sobreposição entre o mundo extra-natural – o paraíso – e outro, pragmático, representado na alteração da natureza pelos ofícios e um mundo configurado pelo poder agrário. Todo este cenário somente não se desenha tão pejorativo para a compreensão da importância do teatro porque seus comediantes estavam presentes, enquanto potencial criativo, nas ruas, no palco para aquelas apresentações, talvez, o que de melhor foi-nos deixado culturalmente."

(2)

2.1 - O Teatro como personagem - O espaço teatral e o urbano construído

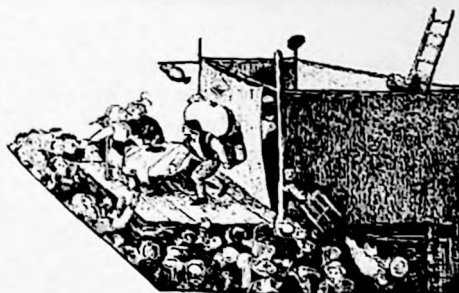
O mundo medieval não primava pelo refinamento da idéia, bem como não estimulava estruturas adequadas à produção e expansão da arte. Os comediantes, advindos de um contexto romano no qual eram escravos e cuja atribuição, como tal, significava parte das suas funções, tiveram sua profissionalização no período medieval, quando a condição de escravidão havia sido abolida. Os ex-escravos, ainda que livres e profissionais da representação, não contavam com uma situação muito favorável entre as corporações de ofícios e necessitavam fazer seu roteiro entre cidades. Nestas não havia para a atividade um edifício preparado e nem um local fixo. Sempre à margem das corporações (guildas de ofícios), apresentavam-se nas praças e no mercado, criando um percurso que favorecia a encenação. O público os acompanhava. Este povo não mais escravo, mas sujeito à servidão, mantinha seus costumes e encontrava uma válvula de distensão nas atividades encenadas. Com uma dramaturgia própria (século XI) entre mágicos, acrobatas, jograis e cantores foram incorporados pelo teatro leigo das guildas de ofícios, que desenvolveram suas farsas e moralités (moralidades).

Entretanto, concomitante às farsas, havia a realização doutrinária de um teatro religioso, com seus autos e mistérios. A serviço do clero inicialmente, os autos eram realizados nos adros das igrejas, tendo como cenário sua própria fachada. Com o passar do tempo, incorporando imagens e representações, cruzam-se o teatro leigo e o religioso, evidenciando um poder igualitário entre a Igreja e a aristocracia leiga. Este seria o ponto que definiria a passagem para o grande espetáculo medieval do século XII.

Ao lado do crescimento do teatro leigo e visando seu controle doutrinário, inserem-se certos elementos atraentes de aceitação do público e desenvolve-se uma dramaturgia própria, baseada em determinados temas como o da Paixão, da Hagiografia, das Heresias, dos Milagres e da doutrinação contra o povo judeu, segundo relata Jorge Caron.

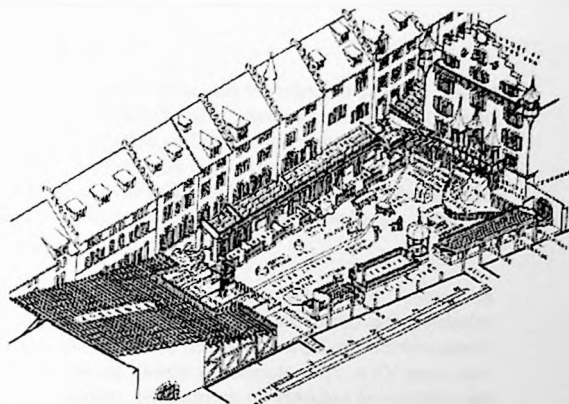
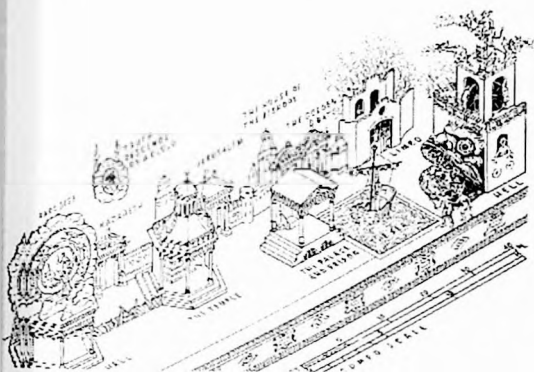
A personalidade do teatro medieval irá mudar de aspecto quando da profissionalização do evento. A Igreja tinha que necessariamente buscar cenógrafos e encenadores para competir com o teatro leigo, que crescia nas mesmas proporções. Um embate de poderes estava lá configurado: a Igreja com um monumental espetáculo doutrinário, operando sobre o medo e as corporações de ofícios, que se valiam do conhecimento das confrarias de comediantes e usavam a fachada da prefeitura ou outros locais de representação popular para ambientar o seu espetáculo, não menos monumental quanto o religioso, mas seguindo o modelo da sátira, em busca do divertimento e da comemoração.

Entretanto, durante os séculos em que a confraria dos comediantes atuou junto aos poderes religioso e leigo, foi possível desenvolver com habilidade as estruturas físicas necessárias para a realização de um estuendo evento artístico. Os dispositivos cênicos foram sendo assim experimentados e aprovados, o que valeu ao teatro construído uma eficiência no desenvolvimento da criação cênica. Em suma, o período medieval não deixou um modelo de teatro edificado, deixou, sim, um universo de invenções na concepção do espetáculo.



saltimbancos medievais

2.1 - O Teatro como personagem - O espaço teatral e o urbano construído



Autos e mistérios

O teatro medieval caracterizava-se por certos princípios de ação e de acomodação da assistência:

1. O palco, montado na frente ou da igreja ou de edifícios públicos, era de grandes dimensões, atingindo até 60m de extensão.
2. Sobre este praticável erguiam-se módulos cenográficos, que ocupavam a simetria dicotômica entre o bem e o mal. À direita do público o módulo do inferno, à esquerda o céu em dois andares com divindades em cima. No centro, uma casa ou uma árvore.
3. De acordo com as exigências do texto, entre estes módulos da estrutura principal poderiam ser introduzidos outros suplementares como mar, barcos ou outras casas.
4. O conceito mantido durante séculos tem uma correspondência na convenção descrita anteriormente por Vitruvius. No modelo medieval, a representação à direita segue o lado em que se dá o contato com o mundo exterior. É por este lado que ocorrem as surpresas ou os malefícios do mundo. Segundo Vitruvius, no palco romano, este lado representava algo que vinha através da praça pública. No teatro medieval, a orientação da esquerda era o que vinha de "dentro", o lado sensível e subjetivo e o palco romano era dos que vêm de outras partes, também dentro de um espectro de subjetividade; no centro, era o domínio do rei, que para os medievais significava o lugar instável, sempre tencionado pelas duas partes.
5. Havia três categorias de trabalho na confraria dos comediantes: os atores, que detinham o conhecimento da representação; os mestres de jogo, encarregados da organização dos textos e da encenação; os condutores de mistérios, que conheciam a arte da ilusão. Estes eram os profissionais que incorporavam o conhecimento construtivo, a utilização do manejo mecânico da movimentação de cena e de deslocamento das peças.
6. A relação com o público era fundamental. Durante a apresentação, este aglomerava-se diante dos dispositivos cênicos, sem lugares fixos e desimpedidos para transitar e participar da representação. Somente eram instaladas acomodações fixas – pequenas arquibancadas – para receber as autoridades eclesiásticas ou leigas de maior importância.

Em suma, a festa estendia-se da praça para as procissões nas ruas. O público acompanhava redesenhando a paisagem da cidade. Seja enquanto ritual ou como espetáculo urbano, a distinção não impedia a transformação em determinados momentos.

2.1 - O Teatro como personagem - O espaço teatral e o urbano construído

Quando, no século XVI, a reforma religiosa interrompeu brutalmente a prática teatral altamente desenvolvida pelo teatro medieval, aprimorada durante séculos, a profissão cênica viu-se forçada, a partir de uma marginalização radical, a sair das ruas. Os atores da comédia foram equiparados aos ladrões, assassinos e às prostitutas, segundo reza a Lei dos Pobres. Trinta anos mais tarde, a Carta dos Comediantes obtém o consentimento de atuar sob a proteção de um nobre ou em um espaço fechado. Este foi o início da idéia da construção de um edifício para o teatro.

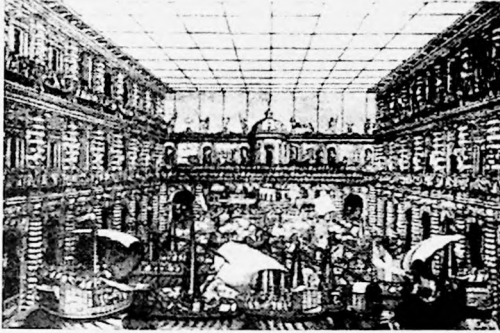
A arte cênica em si sofreu o refreamento advindo das proibições e restrições sofridas pela igreja medieval e da reforma, que levou ao enclausuramento da atividade. Os grupos artísticos tiveram de se estruturar de outra maneira, muitos continuaram itinerantes como a Comedia dell'Arte, bem-vinda desde os séculos XIV e XV nos centros mais importantes da Europa; outros, porém, tiveram que atender às exigências dos mecenas.

Há de se admitir que ao se restringir a arte espontânea do teatro nas ruas e exigir que a mesma fosse apresentada em locais fechados, uma atividade que durante mais de um milênio se exercitou nos espaços abertos da cidade, foi necessário estabelecer novas relações funcionais e fazer a adaptação conveniente do edifício a essa atividade. Assim, regulamentar seu estabelecimento urbano e a decorrência dessa situação possibilitou a crescente idéia de criação de um modelo com bases científicas. Este modelo arquitetônico, tal como os demais edifícios de relevância na cidade podem e tornam-se monumentos ou paradigmas para outros tantos estágios de evolução do rigor cênico.

O teatro, no início do Renascimento, ainda não tinha seus edifícios permanentes, era montado em cada ocasião particular, sendo usadas para tanto grandes áreas no interior ou no exterior da corte palaciana. O mérito de Sebastião Serlio (x) foi propor um palco temporário, dentro de um espaço retangular de apresentações, onde estava contido, no seu plano de estudo, um conceito do antigo teatro grego, baseado em dados sobre a cultura das grandes tragédias e seus espaços de representação. Aproveitamento semi-circular da sala, com a orquestra e seguindo as linhas das arquibancadas:

1. assentos individuais para os nobres na primeira fila da orquestra
 2. atrás dos nobres, um gradil separava a área das mulheres
 3. separados por um corredor, atrás das damas, estavam os cortesãos e, mais atrás, a plebe
 4. na frente da orquestra, localizava-se uma área retangular onde se dava efetivamente a ação chamada Proscênio, em plano inclinado, atingindo a altura do olho de um homem (aproximadamente 1.20m)
 5. atrás do proscênio era construída com inclinação a backscene, com uma distância suficiente para que os atores se movessem pela parte de trás
 6. duas asas laterais eram levantadas no limite frontal do proscênio até o fundo do palco, pintadas e construídas conforme o tipo de cena – tragédia, comédia e sátira
 7. a perspectiva da cena era baseada na escala do ator que estava no proscênio
 8. na estrutura posterior ao palco e próxima do teto ficava disposta a maquinaria, que provocava o movimento de deuses ou de nuvens móveis.
- Os mecenas italianos foram responsáveis pela introdução de um modelo de teatro

2.1 - O Teatro como personagem - O espaço teatral e o urbano construído



Palacio de Pitti

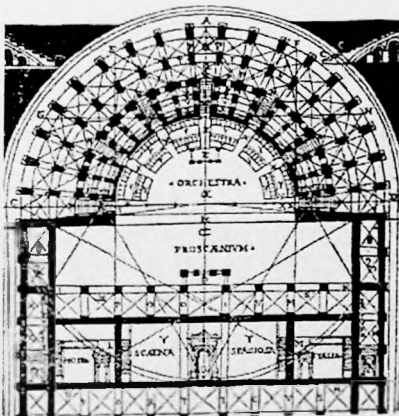


Representação da Ópera de Lully

muito mais condizente com o espírito erudito, que permeava o Renascimento na Itália. Mais precisamente a Academia Olímpica de Vicenza, fundada em 1555, de tempos em tempos construía teatros provisórios para a encenação de suas produções. Coube ao arquiteto Palladio, conhecido por seu conjunto de obras, a concepção do Teatro Olímpico de Vicenza, em 1580, o qual havia colaborado, anteriormente, com Daniel Barbaro na edição de 1556, de ilustrações da obra de Vitruvio. (3) E, por consequência, conhecia algumas teorias da construção teatral, baseadas em orientações de Sebastião Serlio sobre a perspectiva da cena construída. Vincenzo Scamozzi, no Teatro Olímpico em Sabionetta, pôde integrar as teorias de Serlio sobre a perspectiva urbana na cena edificada.

Andréa Palládio projetou o primeiro teatro construído para uso permanente. Este fato ocorreu aproximadamente cinquenta anos antes da construção dos primeiros teatros públicos italianos. Trazia como diferencial o seguinte modelo:

1. auditório elíptico
2. uma grande arcada central – a rua principal e quatro outros modelos menores de rua
3. as ruas obedeciam a uma perspectiva construída em rica decoração no estilo maneirista
4. atrás e em cima das ruas, o teto era pintado com nuvens para compor a cenografia urbana

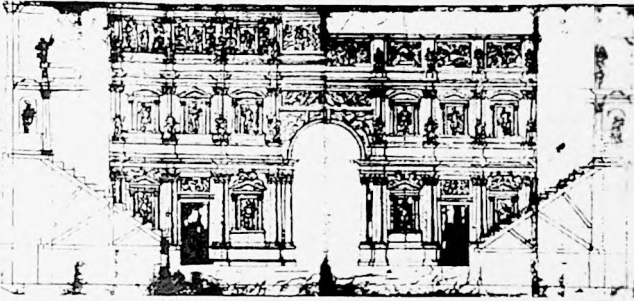


Vitruvio

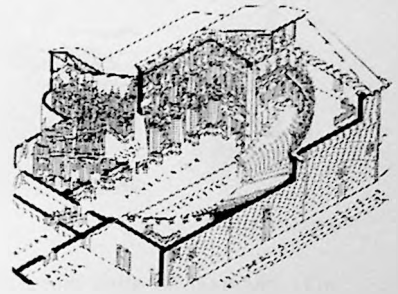


Projeto de Sérlio

2.1 - O Teatro como personagem - O espaço teatral e o urbano construído



desenho do projeto do Teatro Olimpico - Palladio



Teatro Olimpico de Vicenza

A expressão do teatro popular saiu, assim, das ruas e ganha abrigo subsidiado pelos nobres. Na Inglaterra, o destino do teatro foi receber espaços nas margens periféricas do Tâmesa. A atuação, as soluções dramáticas e a interação com o público eram o bastante para produzir um intenso espetáculo. Apesar de ter conhecimento das teorias de Serlio, os ingleses foram muito resistentes ao renascimento italiano e mantiveram-se fiéis à estrutura medieval do teatro. Nos primórdios do teatro que se tem notícia, não havia previsão de maquinaria cênica para alguma prática ilusionista. No entanto, refeita do incêndio por que passou, a segunda versão do Globe Theatre, em 1614, era dotada de maquinaria típica de um teatro barroco do modelo italiano, com urdimento e vara de manobras. Já em 1576, seguindo a licença dos profissionais de performances, James Burbage construiu a primeira casa pública de apresentação. Foi o início de inúmeros teatros *open-air* construídos nos períodos Elizabethiano e Jacobino. O Swan, por exemplo, foi construído entre 1594 e 1596 por Frances Langley e desenhado pelo holandês von Buchel. Em 1596, o próprio J. Burbage adaptou certas premissas na área conhecida hoje como Bankside, no sul do rio Tamisa, usada pela King's Company em conjunto com o Globe Theatre. Teatros como Swan, Globe, Rose, Hope e Fortuna são exemplos memoráveis da história da arquitetura teatral inglesa. A céu aberto, com uma cobertura para os atores e outra para parte do público disposto em suas arquibancadas, reproduzia certos espaços urbanos em vias estreitas e com a assistência acomodada nas janelas de suas moradias. Curiosamente, a escala da estrutura principal, onde situava-se o palco, era suficientemente espaçosa para permitir a morada de atores. O modelo pode ser descrito com as seguintes características:

1. os teatros eram construídos com sua base de pedra, sustentando toda a estrutura em madeira
2. os pilares de madeira eram pintados com motivos imitando mármore
3. a configuração do espaço compreendia um pátio aberto e um palco frontal, coberto por uma estrutura para acomodar a maquinaria e os artistas
4. o edifício, invariavelmente redondo, era cercado por três pisos de galerias onde ficava a assistência
5. duas portas no palco mantinham, de certo modo, a mesma tradição medieval e dos renascentistas para orientar o significado da cena
6. a capacidade chegava a 3000 assentos, como no Swan. O local denominado *my lord's room* era uma espécie de camarote e localizava-se na primeira linha das galerias, exatamente frontal ao palco.

2.1 - O Teatro como personagem - O espaço teatral e o urbano construído



Globe Theatre

As escolas francesas apresentavam o Renascimento como parte do currículo. Em 1548, a Confraria da Paixão, uma organização parisiense que havia recebido licença para encenar os seus Mistérios desde 1402, foi proibida de se apresentar. Assim, para tentar a sobrevivência, seus integrantes construíram um teatro coberto e retangular, com apoio da corte, que lhes cedeu uma área ao lado do Hotel de Bourgogne, originalmente, uma estrebaria. Os comediantes, naquele período, aceitavam sem maiores problemas áreas como oficinas ou quadras para jogos. A infra-estrutura inicial era simples: um tablado de aproximadamente 1.80m de altura, no extremo do salão. A assistência ficava livre diante da cena, reproduzindo, de certa forma, o movimento que o povo provocava durante o evento. Toda a área era extensa (33m) e estreita (aproximadamente 9.5m), ocupando inteiramente o recinto disponível do salão para receber o público. Este espaço, devido a incêndios, passou por reconstruções que resultaram em novas configurações. Com a assimilação do espetáculo, o desejo de realizações ricas em efeitos visuais tornou-se prioridade. As encenações, no período barroco, eram montadas nos jardins dos palácios e contavam com renomados cenógrafos para decorar a cena.

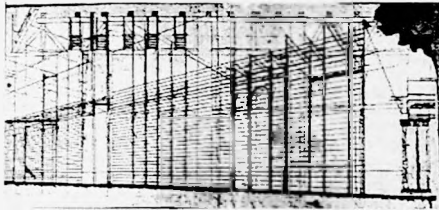


Decoração da Ópera Francesa

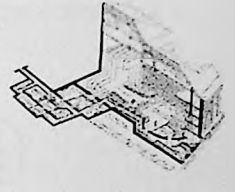
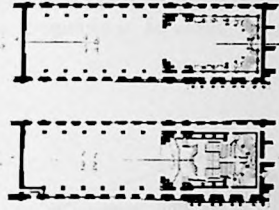
Os arquitetos e cenógrafos Torelli e Vigarani, responsáveis pelo Petit Bourbon (1645), introduziram na França os experimentos de cena utilizados nos teatros italianos. Em 1662, Vigarani criou o espaço teatral denominado Salle des Machines. Com 68m de profundidade e uma área de palco que ocupava 42m do total no comprimento, o local para a assistência tinha forma em U, com dois níveis de galerias. Apesar desse espaço ter sido muito criticado por sua acústica, a organização dos assentos, diferentemente dos teatros italianos, permitia uma grande audiência e a boa visibilidade da assistência. A capacidade de erguer grandes espetáculos foi o ponto positivo da construção que ambos deixaram para a história. Foi, talvez, um dos primeiros espaços experimentais construídos na história do teatro, onde Vigarani visava pôr em prática seus vivenciados conhecimentos e otimizar certos pontos críticos da necessidade cênica.

2.1 - O Teatro como personagem - O espaço teatral e o urbano construído

Enquanto Vigarani, seguindo o modelo de camarotes frontais, objetivava implantar o ponto de vista príncipe, perspectiva obrigatória no estudo da cenografia italiana, d'Orbay projetou a Comédie Française diferente da Salle des Machines. Os camarotes das autoridades foram transferidos para as laterais da cena, participando igualmente da moldura da boca de cena com os atores. O modelo funcionou tão bem que, tanto a Ópera de Paris como os teatros brasileiros – Municipal do Rio de Janeiro e de São Paulo – adotaram, no início do século XIX, este modelo de localização para as autoridades.



Salle des Machines

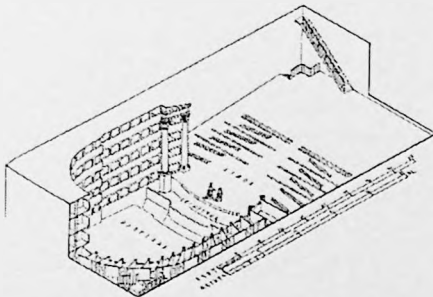


Comédie Française

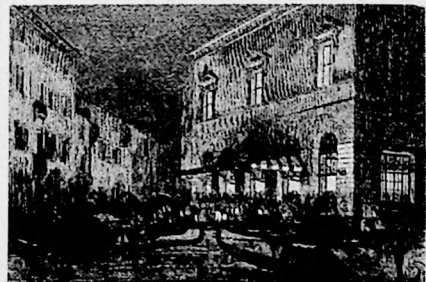
O período Barroco estava em alta. Vários teatros construídos em cidades de diversos países deste grupo de intelectuais experimenta realizar uma prática artística, em oposição ao teatro que emerge das ruas, acreditando estar reconstituindo a estrutura das tragédias gregas a partir do estudo dos manuscritos de Aristóteles. Estava criado o embrião do gênero Ópera. O crédito foi da Camerata Fiorentina (4) que, originalmente, também ocupava as salas palacianas de Florença, Veneza e Roma. O sucesso do gênero após 1600 deu-se muito por conta das obras escritas por Monteverdi, que abriu caminho para o aparecimento de vários outros compositores e assim, também, para um número cada vez maior de obras. O tempo do gênero do divertimento palaciano das cortes italianas e francesas havia ficado para trás. A arte agora estava novamente nas ruas, não exatamente na situação de eventuais performances como no passado, porém não mais enclausurada nas cortes.

A abertura dos teatros públicos cumpriu a função de expandir e democratizar a arte cênica e, conseqüentemente, a lírica. O público italiano realmente apreciava este gênero artístico e edifícios específicos para este tipo de apresentação foram aos poucos sendo construídos.

O movimento que estes teatros produziu no urbano foi significativo enquanto atividade, mas não exatamente como marco arquitetônico na paisagem. As igrejas ainda ostentavam o poder principal, enquanto ícone na paisagem. Na primeira metade do século XVII, Veneza ocupava a primeira posição com 12 teatros públicos, desde a construção inicial em 1637, do Teatro San Cassiano. Na época, Cláudio Monteverdi aceitou o convite para servir como Mestre de Capela na Catedral de São Marcos, deixando Mântua e instalando-se definitivamente em Veneza.



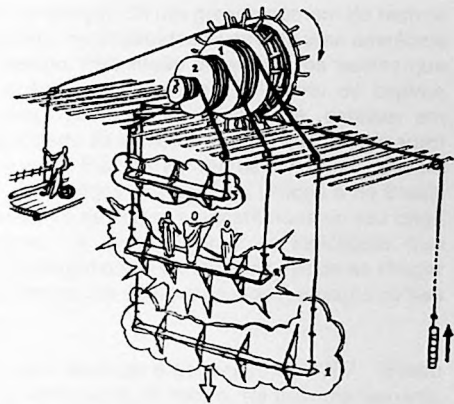
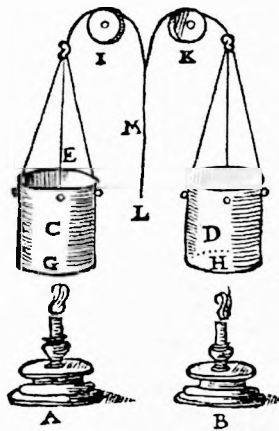
Desenho Teatro San Giovanni e Paolo



Veneza do período Barroco

2.1 - O Teatro como personagem - O espaço teatral e o urbano construído

O frenesi urbano em Veneza é comentado por Henry Prunières: "O público, de cujo prestígio dependia o êxito, era muito diferente daquele que antes havia se interessado por representações operísticas. Não se podia contar com aplausos de cortesia. As pessoas tinham condições de pagar suas entradas e o direito de julgar livremente. Não existiam diferenças de lugares na sala; os primeiros eram para aqueles que chegavam antes, de modo que havia verdadeiras batalhas para conquistar um espaço mais próximo da cena. Os assentos eram incômodos e a sala necessitava de iluminação: desde que se levantava o telão, apagavam-se (parte) das arandelas. Os que desejavam ler o libreto precisavam compra-lo na entrada. Também podiam comprar maçãs ou peras cozidas, que serviam para acalmar o apetite e, às vezes, destilar o furor para com os atores (...)" (5)

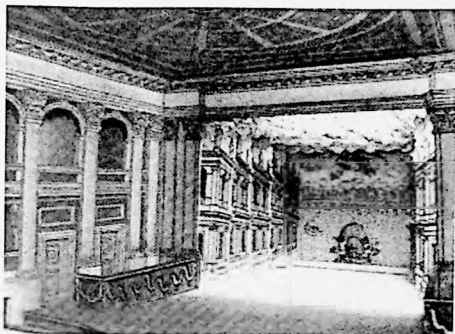


Velas e efeito de Sabatinni

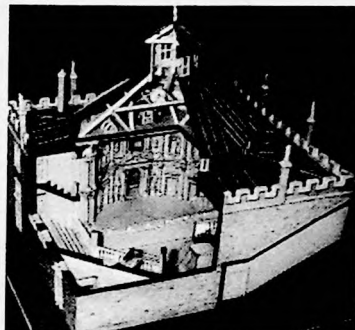
O público prestigiava a música, acompanhava seus intérpretes favoritos e encantava-se com a cena. Esta, já muito desenvolvida pela passagem dos mestres medievais e renascentistas, teve, com Nicola Sabatinni em 1638, uma sistematização de certos princípios de construção do teatro e da produção de efeitos mágicos de cena. Sabatinni publicou um estudo antológico, no qual apresenta o lado técnico do mecanismo de palco: *Pratica di fabricare scene e machine ne' teatro*.

Roma, Nápoles e depois Hannover, Viena e Paris aderiram aos poucos ao modelo italiano de fazer cena e música. Na Inglaterra, um pouco mais resistente ao modelo mas não alheia ao contexto europeu, onde todos os teatros foram fechados quando da guerra civil em 1642 e reabertos com a Restauração em 1660. No ano seguinte, foi aberto o Theatro Royal (Drury Lane), um bom exemplo para contar a história do teatro inglês movido pela influência italiana. Ainda porque sua implantação, nas proximidades do grande mercado de Covent Garden, projetada por Inigo Jones, evocava de certa forma a semelhança da implantação urbana dos espaços medievais.

2.1 - O Teatro como personagem - O espaço teatral e o urbano construído



Drury Lane - palco construído em cena perspectivada



Cockpit - I. Jones

Durante o século XVIII tem-se notícia da construção de um grande número de teatros sequencialmente incendiados e, em seguida, reconstruídos dentro de uma aparência mais moderna e condizente com o seu tempo. Para efeito de estudo, os teatros que foram preservados traziam boas indicações sobre o desenvolvimento do espírito atribuído a cada momento da arquitetura, mesmo que, atualmente, estejam em número bem reduzido com relação a quantidade de edifícios teatrais que funcionaram por um curto espaço de tempo em países da Europa. Foi também no final daquele século que surgiram notícias de teatros construídos nos Estados Unidos e no Brasil. Entretanto, nem todos os dados são possíveis de serem reconstituídos no seu original, a maioria desses teatros desapareceu e poucas foram as indicações que restaram. Com o auxílio de documentos bibliográficos e textos afins, pode-se chegar a uma certa linha de coerência sobre o caráter desta arquitetura e dos espaços no seu entorno.

J.W. Goethe anotou suas impressões em seu diário de 6 de janeiro de 1787: "Estou já começando a tremer ao pensar na nova temporada de teatro. Na próxima semana, sete teatros irão abrir. O próprio Anfossi está aqui e irá se apresentar em *Alexandre na Índia*. *Cyrus* irá também ser apresentado e um balé, *A Conquista de Tróia*. Isto seria alguma coisa para crianças". (6) No *Diário Italiano*, de Goethe como nos inúmeros outros diários italianos do período, apreende-se quanto o teatro italiano e o design da cena italiana provocaram na época, direta e indiretamente, difundindo curiosamente o pensamento do século XVIII.

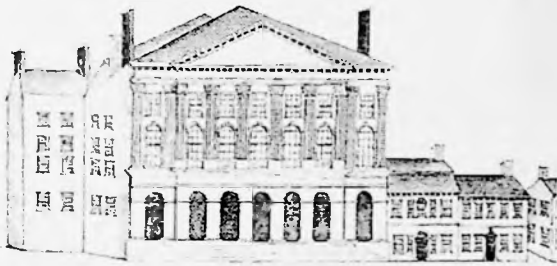
Como as outras variedades artísticas que os italianos dominavam, tinham se tornado famosos também nos desenhos de cena. Assim, muitos artistas italianos se distinguiram neste novo campo de atividade.

Entretanto, mesmo que a grande energia aflorasse entre a população em geral, a Igreja tolerava este movimento e exigia restrições. Uma delas era sobre a aparência dos edifícios. Não sem razão, os edifícios entre o final do século XVII e o início do XVIII não ultrapassavam em monumentalidade a arquitetura religiosa. Havia uma orientação de que os teatros não deveriam usar uma decoração excessiva na fachada e aparentassem ser mais uma residência do que um local de reunião. O gabarito também deveria obedecer às demais edificações, confundindo-se entre a vizinhança. Não havia a individualidade do edifício. A *Comédie de Paris* (1689) apresentou sua fachada para aprovação das autoridades eclesiásticas e foi recusada por duas vezes. Sua construção finalmente foi aprovada em meio às edificações circunvizinhas e com apenas um motivo decorativo, que representava a deusa Minerva mirando-se no espelho da verdade. (7)

2.1 - O Teatro como personagem - O espaço teatral e o urbano construído

No Brasil, os poucos exemplos são o Teatro de Ouro Preto, hoje o mais antigo teatro do País, construído em 1770, ou o Teatro de Sabará, erguido várias décadas depois (1819), porém mantendo a mesma orientação construtiva. Em ambos, suas aparências confundem-se com o urbano, não apenas pelo alinhamento e gabarito mas pelo total despojamento de suas fachadas. O Teatro de Ouro Preto ostenta uma pequena lira em sua platibanda; o de Sabará, nem isso. O que queriam os governantes da original província de Vila Rica com esta arquitetura, uma vez que a cidade é pomposa em suas monumentais igrejas, fortificações e sua cadeia? É certo que o teatro não era, então, a atividade mais digna de honrarias e, portanto, a mais prestigiada e o modelo da arquitetura teatral não era um desenho das raízes locais e, sim, extraído de uma visão europeia de cidade daquele período.

O teatro no Brasil estava longe de deter a participação popular que havia em países da Europa, mesmo porque certas medidas públicas impediam que as senhoras frequentassem livremente esse espaço.



New York Park Theatre



Teatro de Ouro Preto

No final do século XVIII já se iniciava uma mudança, ainda que lenta, quanto aos códigos das decorações de fachadas nos teatros europeus, fazendo uso de elementos que estariam ilustrando a identidade de cada edifício. A idéia de cidade planejada, reforçada pelo cartesianismo racionalista, encorajava a visão da paisagem em meio às construções típicas de constante aparência. O uso de contínuas arcadas, conjuntos de colunas e janelas era utilizado para garantir um visual rítmico, a menos que o edifício estivesse localizado separado dessa estrutura e possuísse uma organização própria. Este processo foi particularmente modificado quando Nash esteve na regência de Londres e Haussmann no Segundo Império em Paris, que entendiam edifícios como lojas e teatros que necessitam conquistar os olhos dos cidadãos e promover a concorrência. Durante todo o século XVIII, enquanto ainda estava sendo mantida a generalização do estilo neoclássico, os edifícios públicos ou particulares pouco usavam distinções nos seus motivos decorativos.

Na passagem para o século XIX, as mudanças seriam mais intensas. O espírito nacionalista tomava conta de toda parte, refletindo nas novas condições políticas dos países e na habilidade dos governantes em exibir o melhor em seus territórios. Uma vez que o poder não era mais a Igreja, as cidades pouco a pouco foram se libertando desse controle. As estruturas e um pensamento moderno, enquanto desenho urbano e edificação, expandiam-se e nada melhor que um edifício que detinha a arte para simbolizar o melhor existente em seu território.

2.1 - O Teatro como personagem - O espaço teatral e o urbano construído

Com a abertura de vias, segundo o plano de Haussmann, o teatro projetado por Charles Garnier foi o primeiro edifício a possuir desenhos em suas quatro fachadas. A partir dessa ousadia construtiva, todos os teatros projetados para ópera deveriam seguir o mesmo modelo. Segundo Venturi, em *Aprendendo em Las Vegas*, a fachada da Ópera de Paris atuava com a bidimensionalidade da propaganda. O autor aponta em seu livro o estereótipo de clichês nos edifícios de hotéis e cassinos em Las Vegas e estabelece a mesma leitura ao observar o amontoado de elementos decorativos nas fachadas da Ópera de Garnier, que tem ali registrada toda a história da civilização ocidental.



Teatro Municipal do Rio de Janeiro



Ópera de Paris - Charles Garnier

No caso dos edifícios que vieram posteriormente ao Palais Garnier, seguindo o modelo espacial de seu interior e do domínio imponente de sua implantação, não se via um tipo de manifestação significativa que ocorresse nas ruas em conseqüência à existência do teatro. A população que freqüentava o teatro fazia do seu interior o seu local de reunião, atividade que já vinha sendo exercida desde os teatros barrocos. Possivelmente, nesta fase com mais pompa. Todas as atividades aconteciam em seu interior, onde havia espaço suficiente para uma grande festa de encontro e apreciação do evento. Estes edifícios, entretanto, não são equipamentos urbanos de participação popular. São únicos, majestosos, monumentais e ofuscam grande parte dos demais. Os edifícios de teatro do século XIX estão na mesma proporção que as catedrais para o período medieval. Segundo Standal, esses edifícios marcavam a vaidade e mascaravam questões de maior relevância social e política:

"(...) como todos os frutos do romantismo por vir, a ópera esconde cada vez menos as incoerências de uma estrutura social minada pela revolução. Anteriormente, reinavam um deus e os reis, que encontravam nas igrejas e nos palácios a sua morada; os teatros eram os novos edifícios exigidos pelo poderio jovem. Mas, nessa época tenta-se transformar a ópera no templo laico da nação e de sua classe 'motora' - a burguesia. Só isso explica a multiplicação das obras em construção: cada cidade grande queria ter sua ópera e é isso que motivaria - ou acalmentaria - hábitos como assinaturas, jogos de azar, trajes. Não há dúvida que o Teatro Massimo, de Palermo (1875), tenha sido empreendido como um monumento da unidade italiana; ou que o novo palácio edificado por Charles Garnier em Paris, ou aquele que o imperador de Viena mandou construir para Am Ring fossem entronizados no coração dessas capitais do mesmo modo que um bolo ornamentado servia para coroar um banquete nupcial". (8)

2.1 - O Teatro como personagem - O espaço teatral e o urbano construído

Na Capital paulistana, o Theatro Municipal de São Paulo foi construído com este objetivo. A escolha de sua implantação, mesmo com a ofensiva urbanização de seu entorno durante todo o século XX, permitiu manter sua imagem com a distância preservada pela Praça Ramos. Entretanto, sua fachada é o exemplo paulista do que Venturi coloca em relação ao Palais Garnier. Por gozar da simpatia da população paulistana, o edifício não sofre nenhuma crítica contundente quanto aos exagerados detalhes ornamentais das fachadas, sobretudo na fachada principal. (9)

Segundo Martin Krampen, a maior incumbência das fachadas era transmitir um caráter e identificar sua função. Primariamente, propunha que fosse mesmo reforçado um certo desejo da imagem pública. Exatamente como as colonatas e pórticos, os bancos do século XIX, o poder civil e o fórum – um tipo de lugar onde devia ser transmitida a imagem de solidez – as igrejas adotaram o retorno do traçado gótico, período mais importante da história da religião cristã. Quanto aos teatros, o ideal do neoclássico/barroco na composição de fachadas foi entendido como uma sugestão de alto nível de elegância e refinada cultura.

Esta comunicação, do desejo de transmitir uma posição sobre algum valor que devia ser demonstrado, ocorreu com uma certa frequência em fachadas cujas inscrições são palavras de ordem. Em Berlim Volksbühne, lê-se "Art to the People"; no Teatro Nacional Francês, durante a Revolução foi escrito "Liberté, Fraternité, Égalité – ou Mort".

As fachadas dos teatros de Nova York receberam, ao longo do século XX, uma personalidade mais afeita à propaganda do evento do que efetivamente à transparência de sua arquitetura neoclássica ou art deco. Muitos edifícios assumiram de modo divergente a propaganda de seu interior; outros, no entanto, colocaram em luminosos o preço dos ingressos.

Após os anos 50, mais precisamente após o término da Segunda Guerra Mundial, os teatros que já haviam mostrado, através de sua presença, a noção de que a arquitetura celebrava o prestígio do poder, também demonstraram a importância que estes países atribuíam às artes cênicas e à música. A construção do Lincoln Center, em Nova York, desencadeou uma série de críticas sobre o seu significado. Outros exemplos construídos na segunda metade do século XX como a Ópera de Sidney, da Bastilha e de Amsterdã podem ser lidos diferentemente sob o critério de sua concepção e sempre acompanhados, em maior ou menor medida, por uma polêmica em torno de algo inerente ao projeto. Cada um desses edifícios, embora tenham em comum o apelo da monumentalidade exibida, mostra que o papel do arquiteto é definitivo para que a implantação do edifício seja trabalhada de modo a ter maior conformidade com o urbano que o cerca.



Local da implantação do Lincoln Center, N. Y.



Local da implantação do Musiektheater, Amsterdã

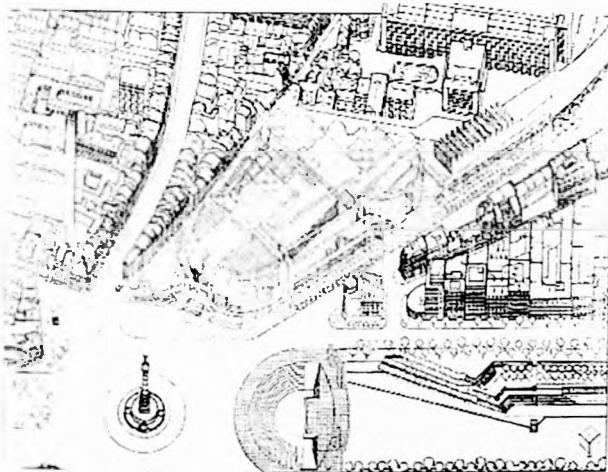
2.1 - O Teatro como personagem - O espaço teatral e o urbano construído



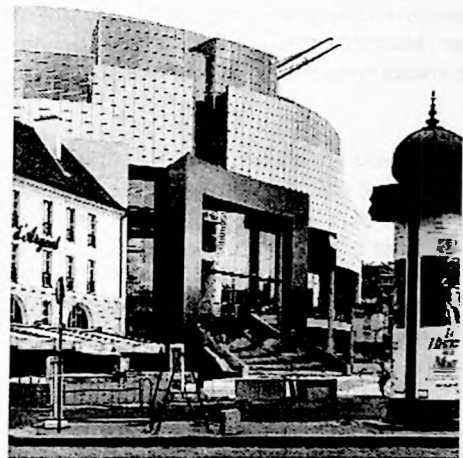
Mapa de Sydney



Ópera de Sydney



Implantação da Ópera da Bastilha



Ópera da Bastilha, Paris

Wesley Jans escreveu em 1997, (10) "Para a elite corporativa americana, a vitória na II Guerra Mundial representou a chave da oportunidade do momento. Muito do que havia sido compreendido sobre o mundo tinha mudado; muito do que foi esperado, estava repentinamente alcançado. Mais distante, na evolução do país, uma deficiência necessitava atenção: a Performing Art representava um proeminente papel na vida dos americanos. Para mostrar a utilidade dos heróis da arquitetura nesta nação que constrói projetos, esse plano de estudos, pautas e ações dos homens que dirigem a produção da acrópole cultural da América, o Lincoln Center para a Performing Art em Nova York". A idéia era propiciar a implementação da 'capital cultural do mundo' e assim foi criada. (...) Jane Jacobs levantou problemas e ceticismos sobre o plano. Segundo ela, a enfadonha monumentalidade estaria destoando da simpática região de Upper West Side. Em seguida, Jacobs rejeita o conceito de acrópole "por ser este um tipo de terminologia reproduzida pelo nazismo ou por Stalin na Rússia. A expressão 'linguagem do povo' ofendeu a muitos". Em terceiro lugar, "Um edifício complexo determina considerações sobre o seu uso". Muito frequentemente, as comunidades reclamam de terem seus centros de cultura com sérios problemas cristalizados por não haver um planejamento estrutural de funcionamento anterior ao início de seu uso".

2.1 - O Teatro como personagem - O espaço teatral e o urbano construído

Robert Moses, que se autodenominava Baron George Haussmann, queria transformar a região criando um marco urbano como foi o Palas Garnier para Paris. Para Moses, o local não era exatamente o ideal, pois estava afastado do grande centro de atividades cênicas – 42st e arredores, mas no seu entender, o fato de haver a Metropolitan Opera House e o Filarmônica Hall sediados no complexo garantiria um retorno de agentes. Inaugurado em 1966, sempre em grande atividade, tem-se notícias, segundo o *New York Times*, de uma razoável reforma que está sendo planejada para um curto espaço de tempo e que fará o complexo do Lincoln Center crescer em atividades e estrutura.

Das combinações entre a religião e as populares alegorias medievais aos mais articulados espetáculos experimentados por sofisticadas culturas do mundo contemporâneo ocidental e oriental, permeiam-se muitos episódios artísticos que foram realizados ao longo do século XX. No que se refere à arquitetura de teatro, esse conhecimento do vai e vem do tempo não deixa de ser fundamental para que novas idéias surjam. Todas as referências devem ser consideradas e, quando necessário, citadas. Os modelos de arquitetura de teatro, avançaram muito, visto ser necessário atender à demanda artística ávida para experimentar o novo, nem sempre é uma fórmula radicalmente nova, e sim o de fazer o clássico com recursos técnicos que aprimoram o resultado.

O edifício construído no passado, mesmo que recente, foi concebido para uma prática artística específica e um profissionalismo técnico diferente do que tem sido feito atualmente. Este edifício construído no passado traz consigo a história. Da mesma forma que não é possível mudar radicalmente um Shakespeare, ou Wagner, também é inaceitável modificar certas estruturas da arquitetura de um teatro de modo impune. As obras clássicas possivelmente encontrem formas de representação que tornem o texto mais brilhante. Do mesmo modo, o edifício. Certas adaptações talvez venham valorizar seus espaços, otimizar suas dependências e dinamizar o seu uso. O velho edifício, que é parte da memória e um monumento respeitado em qualquer cidade onde tenha sido construído, se for "engessado", mantendo inalterável sua estrutura original talvez sofra de atrofia. Restaurar está na ordem do dia. Como o grande edifício tem sido construído, alguns velhos conhecidos das cidades estão sendo recuperados. Esta é a tônica de um pensamento mundial de preservação de sítios e edifícios públicos.

Ao estudar como os teatros se articulam diante de um projeto desses edifícios contemporâneos, a primeira visão sempre recai sobre o programa de uso. Esta é definitivamente a condição contemporânea do pensamento de uma casa teatral. Se o novo edifício tem como projeto sua recuperação histórica, todas as questões nele envolvidas tornam-se muito mais abrangentes. Ainda que o programa de uso que se pretende implantar tenha de ser visto, necessariamente algo maior se opõe ao pragmatismo inicial. É a visão sobre o ciclo que envolve a arte, o edifício e o urbano. A visão de que se constrói o vínculo entre a arte e o público desde os tempos passados forma um quadro misto, composto entre a realidade e os fatos imaginários. A atmosfera de um tempo muito anterior a esta nova construção tem que estar presente. Sem entretanto estar preso à memória, este trabalho propõe-se aceitar a existência de um fator simbólico, sempre presente na arquitetura do edifício do teatro. O edifício teatral é a materialização deste vínculo, como é o local onde, aqueles que se permitem, partilham uma vivência em companhia de seus pares.

2.1 - O Teatro como personagem - O espaço teatral e o urbano construído

Notas:

- (1) Pierre MARCHAND, Teatro do Mundo, p.16
- (2) Jorge CARON, O Território do Espelho, p.96
- (3) Depois de 1511, a obra de Vitruvius foi editada com ilustrações especialmente preparadas para ele. Em, 1556m foi traduzido do italiano com ilustrações de Daniello Barbaro, que tinha pesquisado a clássica arquitetura com Andréa Palladio
- (4) Camerata Fiorentina, grupo de intelectuais italianos, dispostos a estudar as tragédias gregas, na tentativa de remonta-las. Eles imaginavam que na transposição do teatro entoado fosse possível restituir o mesmo espírito. Isto acontece em 1597 e com Monteverdi em 1600, estava criado um novo gênero musical - a ópera.
- (5) René DUMESTIL, História del Teatro Lírico. p.34
- (6) Bucci, MORENO, Drawing for the stage: italiana set design from 1790 to 1860. p. 12
- (7) Marvin CARLSON. The facade Theatre, in Place for performance, p. 114
- (8) O. BRUNEL e S. Wolf (org) A Opera, p26. Cabe aqui uma nota sobre a construção do Teatro Massimo de Palermo, iniciada em 1875 sendo finalmente inaugurado em 1897
- (9) R. VENTURI, D. SCOTT BROWN e S. IZENOUR, Aprendiendo de las Vegas, p.27
- (10) Wesley JANZ, Theatres of power: architectural and cultural productions, in Journal of architectural education 1997, May v.50,4 .p. 230 a 243.

2.2.1 - Teorias para elaboração de projetos

Grandes mestres da música do século XIX, Mozart e Gluck trabalharam sem parar para produzir uma ópera cada vez mais perfeita. O mesmo se deu no âmbito dos construtores teatrais, a partir da reconhecida escola barroca dos Galli Bibienas aos teóricos humanistas Boullée, Ledoux, desenvolveram, a partir do século XVIII, o desenho arquitetônico dos teatros na busca da perfeição. Avançar na construção do edifício foi o propósito de Charles Garnier, e de G. Semper (1), no século XIX. A Escola Bauhaus, no século XX, redefiniu novos parâmetros sobre a arquitetura teatral através dos estudos de Walter Gropius, Oscar Schlemmer, como outros tantos encenadores e teóricos do teatro do período anterior à Segunda Guerra Mundial.(2) O paradigma adotado hoje passa por outros aspectos das razões que levam a um bom projeto de edifício. Embora a prioridade, ainda que a ideologia ou a tecnologia tenham se modificado, está localizada no objetivo inicial, que era o de atender dentro das melhores condições a realização de um evento cênico.

Voltando um pouco atrás, diríamos que o gênero bufo e mais adiante a Ópera Séria de Gluck têm sua ressonância na arquitetura do edifício, que se tornou maior com palco, maquinário de efeitos e área para grupos musicais. Pequenas orquestras, ainda sem contar com os instrumentos de metais e percussão, instalaram-se em frente à cena. Esta solução – teatro à italiana – foi exaustivamente repetida por toda a Europa e se tornou, até mesmo nos dias atuais, um modelo de organização espacial de público e cena.

Os Bibienas marcaram época em países como Itália, Portugal, Hungria, Flandres, Alemanha, Checoslováquia entre outros. Percorriam a Europa, oferecendo às diversas cortes a confecção de cenários e a decoração de eventos cívicos ou cerimônias de casamento, tornando-se então mestres na arte de projetar teatros. (3)

A família tinha a fórmula da voluptuosidade do barroco e desenvolvia brilhantemente o modelo. Francesco Bibiena, entre 1715 e 1729, realiza o Teatro Filarmônico de Verona; Antônio Bibiena, em 1757, constrói o Teatro Comunale de Bolonha. Em 1739, Francesco conclui o Teatro Fraschini e Pavia; Antonio, em 1773, reabilita-o sob nova construção e, em 1769, foi o responsável pelo Teatro Científico de Mantua. Alessandro, em 1742, constrói o Teatro de Mannheim e, em Bayreuth, Giuseppe e seu filho Carlo, a Ópera de Margrave (1745-1748). Assim, entre projetos que não saíram do papel e obras tais quais estas relacionadas, os Bibienas marcaram a história impondo um estilo reconhecido como detentor de uma tecnologia especial para construir palcos.

Mesmo assim, o número de teatros construídos era elevado, o que leva a identificar outras mãos aptas a realizar bons trabalhos arquitetônicos. A Ópera de Hamburgo, inaugurada em 1678, sofre influência da Inglaterra, devido a viagem para aquele país do compositor Wolfgang Franck, um dos seus fundadores (1640-1695). Esta ópera representou para a Alemanha o triunfo de possuir o seu primeiro teatro público, como os teatros líricos venezianos foram para a italiana. Com suntuosa decoração e estrutura para desenvolver maquinário de palco, a ópera de Hamburgo apresenta ao público pagante uma grande quantidade de composições operísticas, infelizmente, em sua maioria, destruídas ao longo dos séculos.

As cortes alemãs, que introduziram a ópera italiana no século XVIII e que teriam uma expressiva representatividade no campo da música, entre elas Viena, Munique, Dresden, Hanover e Berlim, sofreram uma radical mudança de atitude. Passaram a erguer os teatros para realizar um tipo de evento muito diferente daqueles de até então e privilegiavam as missas e oratórios executados em catedrais ou capelas de corte.

Outros teatros são edificados em centros como Amsterdã e Madri. Mas é certo que a Itália, a França e a Alemanha continuam como os principais países formadores de novos conceitos musicais, arquitetônicos e cenográficos, embriões do futuro da ópera, da cena lírica e do edifício teatral.

A ópera vinha conquistando a adesão popular com o incentivo da nobreza, da mesma forma que o teatro declamado era beneficiado pelas novidades em termos cenográficos e com relação à iluminação empregada nas casas operísticas. Também era fértil o campo para se explorar a relação da arte com o edifício teatral. Os arquitetos do século XVIII, refletindo sobre as condições teatrais experimentadas no Renascimento, tentavam resgatar valores estéticos do classicismo, esvaziado durante o triunfo do barroco. A arquitetura do edifício que Alberti e Serlio estruturaram sob certas posições colocadas por Vitruvio voltaram a ser tema de análise, tratados e projeto. Os arquitetos tratadistas esforçaram-se em esquematizar propostas para um edifício de teatro ideal.

Com o declínio da estética barroca e o ressurgimento de uma orientação formal advinda do classicismo, a motivação artística passou a seguir o espírito iluminista. Os artistas refletiam sobre sua arte e escreviam críticas dogmáticas e teóricas, que eram postas em discussão. A poética, de Aristóteles influenciou o pensamento do homem neoclássico, que entendia a prática estética dos gregos como base para a formação de sua arte. A filosofia do século XVIII é a filosofia das idéias e dos grandes problemas do pensamento. A desconfiança nos sentidos traz a confiança absoluta na razão. Compreender o papel dos sentidos era fundamental para estruturar o conhecimento. Este século da razão diferencia-se do anterior pela interrogação dada a cada pressuposto; crer não bastava, era preciso ter certeza.

A busca de soluções arquitetônicas para os teatros de ópera leva os arquitetos deste período a elaborarem ensaios críticos e projetos utópicos, sempre demonstrando um pensamento que ultrapassava os limites anteriormente estruturados pelo barroco.

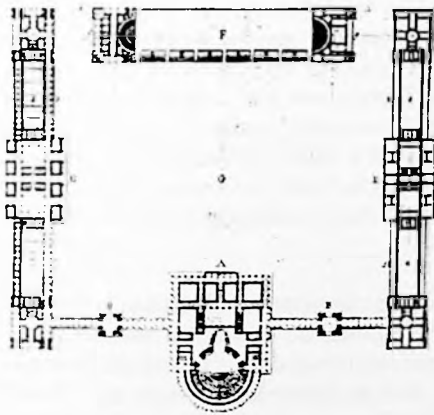
As fórmulas espaciais, que viriam a ser desenvolvidas no século XVIII pelos mestres dos ideais humanistas para a concepção do edifício teatral, não puderam ser postas em prática naquele século, ainda cravejado do excesso do barroco, que tanto sucesso fazia em cidades como Nápoles, região européia de maior fervor no exercício da ópera. A ordem até então era a construção de modelos teatrais ornamentados, que seguiam invariavelmente a mesma regra de espacialidade física. Entretanto, a eferescência no culto ao gênero levou a uma maior atenção sobre o desenho e o projeto. As pesquisas apresentadas, com soluções práticas ou utópicas, visavam aprimorar o edifício teatral. As propostas utópicas dos arquitetos tratadistas iniciaram o movimento que entendia a vocação do edifício como espaço de desenvolvimento da arte. Etienne-Louis Boullé, Claude-Nicolas Ledoux, Francesco Algarotti, Francesco Milizia e tantos outros criaram propostas que puderam, ser totalmente compreendidas um século depois, quando se iniciava uma nova etapa de comprometimento do edifício com sua arte.

A partir das publicações de Sabatini e Furtenbach, ainda no século XVII, Andrea Pozzo publica um tratado sobre a perspectiva cenográfica, no qual analisa o uso das localidades estratificadas, norma vigente nos teatros. Ferdinando Bibiena publica, em 1711, *Architectura Civile*, discorrendo sobre a mobilidade e o ilusionismo exigidos pela estética barroca. Propõe uma cena onde o campo visual do espectador seja preenchido e guiado por um jogo de perspectivas opostas, colocadas na profundidade do palco. Era o efeito das salas múltiplas, idéia que tinha a finalidade de tirar o espec-

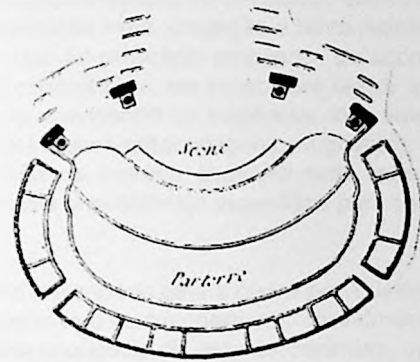
tador de uma realidade bidimensional da cena fixa e projeta-lo para um espaço de relevo e fugas.

Algarotti (1755) escreve *Ensaio sobre a Ópera*, criticando as sugestões espaciais propostas por Antônio e Francesco Bibiena. Discute a geometrização da forma, que sufoca a espontaneidade própria da arte. Tentando transformar suas preocupações em propostas, remete-se ao edifício teatral grego e aos espetáculos realizados em espaços abertos. Aconselha o uso de pedras nas construções, para evitar incêndios; porém, o auditório deveria ser de madeira, pelo bom resultado que este material garantia para a sonoridade instrumental. Advogava a moderação no ornamento das salas e o controle da dimensão da platéia e dos camarotes.

Francesco Milizia, em 1794, na publicação: *Tratado Completo Formal e Material do Teatro* escreve sobre a volta ao plano circular (metade sala, metade palco). Em 1817, ao investigar a herança arquitetônica de dois séculos, Antônio Boccega percebe que a ópera não é um gênero estável e, assim sendo, tanto quanto o conteúdo artístico sempre é revisto, o edifício teatral deveria ser constantemente reavaliado. Suas sugestões foram publicadas no ensaio *Sobre a Arquitetura Greco-romana Aplicada à Construção do Moderno Teatro Italiano*.



Francesco Milizia



Nicollas Cochin

Jean-Georges Noverre, em *Observações sobre a Construção de Novas Salas de Ópera* (1760), condena os camarotes do proscênio, deixando livre a estrutura do arco para um proscênio de forma curva, e propõe saídas livres em todas as laterais da sala, para facilitar o escoamento do público em casos de incêndio. Quanto à decoração, Noverre entende que não deve obstruir a imagem do ator ou do cenário, esmagando-os com ornamentos excessivos.

O Conde Enea Arnaldi de Vincenza, representante da tradicional escola humanista, em seu livro *Idéia de um Teatro*, publicado em 1762, advoga a atualidade da arquitetura de Palladio no Teatro de Vincenza, justificando que o modelo do Teatro Olímpico ainda era a mais perfeita solução até então encontrada. Suas idéias baseavam-se na estrutura do auditório suspenso e escalonado, disposto em forma de semicírculo.

Charles-Nicholas Cochin, em *Uma sala de Espetáculos para o Novo Teatro de Comédia* (1765), também investiga as propostas de Palladio, como o teatro à italiana, com plateia em forma de ferradura. Como Algarotti, problematiza a visibilidade nas laterais da sala, propondo uma área onde as linhas de camarotes e da plateia correspondiam ao desenho elíptico. Os camarotes do fundo da sala (frontais ao palco) deviam ficar mais próximos do proscênio e, conseqüentemente, reduzindo os espaços laterais de menor visibilidade. O palco, que acompanha a forma elíptica e ocupa um terço da projeção, possibilita uma grande extensão de área para a cena que, segundo seu desenho, seria dividida por três arcos de boca. Em cada um deles haveria a estrutura necessária para a montagem de cenários, representando espaços diferenciados (floresta, palácio, cidade). As idéias apresentadas por Cochin foram bem aceitas no seu tempo e influenciaram Cosimo Morelli ao construir o Teatro de Imola, em 1779. (4) Projeto - Nicollas Cochin e Milizia. (5)

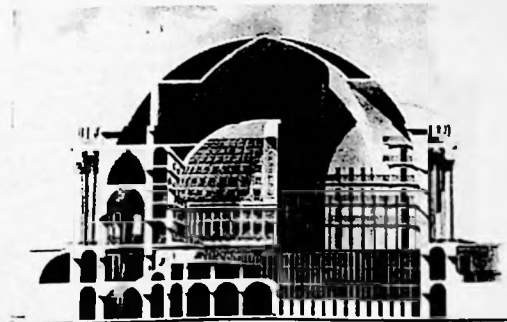
Da mesma forma que hoje se pensa num grande edifício, capaz de fornecer um espaço onde o teatro possa exercer-se plenamente, Francesco Milizia entendia ser este o climax do ato cultural e, para tal, propõe um complexo ateliê de desenho, pintura, arquitetura, literatura, música, balé e área para a prática de ginástica e esportes. Ainda em 1771, junto com o arquiteto Vincenzo Farrarese, projetou um ideal de teatro: o Teatro Novo. Embora tenha sido utópico, previa essas atividades concentradas num monumental edifício.

Também dentro da categoria de tratados e projetos utópicos, A. J. Roubo, em 1770, analisando espaços como Versalhes e Lyon, questiona a má circulação e tenta resolver o problema da amplitude do palco através do uso do proscênio ampliado, de acordo com o estilo inglês. Sua intenção, embora não concretizada, era propor um teatro que se adaptasse a muitos gêneros de espetáculo, atendendo às tragédias, comédias, óperas, aos concertos, balés e festivais públicos. Essas preocupações, originárias do século XVIII, seriam as mesmas dos contemporâneos, embora, cada vez mais, tem-se a consciência de que deve haver um tipo de escala arquitetônica específico para cada atividade.

Em 1781, realiza-se o conhecido projeto utópico desenhado para a ópera por Etienne-Louis Boullée, o Théâtre du Carroussel. Considerando o teatro como um "monumento sagrado do prazer", coloca em seu exterior uma seqüência de colunas coríntias, que batizam as inúmeras entradas ao longo de uma semicircunferência orientada para que o público adentre à sala de espetáculos por todas as direções. Preocupado com os incêndios que poderiam ameaçar a segurança do edifício, coloca saídas ao lado do conjunto de escadas para um fácil escoamento do público. Propõe também que todo o edifício – exceto o palco – seria construído em pedras e tijolos, com uso de materiais antiinflamáveis na cenografia e a colocação de um reservatório de água no subsolo.



Theatre du Carroussel



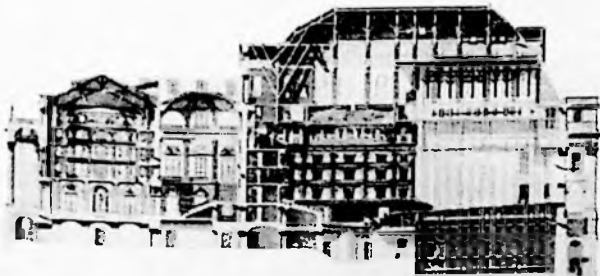
2.2 - As teorias, os tratados e os modelos

A preocupação com a segurança do edifício foi efetivamente o segundo maior ponto de estudos entre os arquitetos construtores e os tratadistas. Evidentemente que o primeiro era a relação palco e platéia e, em seguida, vinha a segurança. Frequentes sinistros levavam à perda de patrimônios arquitetônicos, invariavelmente ocasionados pelo fato da iluminação ser feita por velas ou tochas à base de óleo ou gás. Enquanto eram estudados os mais eruditos métodos de soluções para orientar o caminho da arquitetura teatral, os incêndios nos teatros tinham as causas mais prosaicas. A Sala do Palais Royal, a antiga Ópera de Paris, incendiou-se, em 1763, por um descuido da operação teatral: um candelabro foi colocado indevidamente sobre um cabo de manobra. Este se inflamou, soltou-se do contrapeso e a chama alcançou o urdimento. Esta mesma sala, após uma total reconstrução, sofreu outro incêndio em 1791, provavelmente por razões semelhantes.

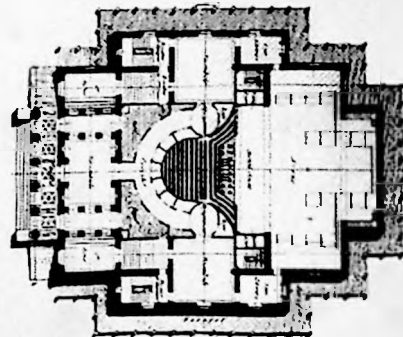
Essas preocupações somente seriam abandonadas após a invenção da eletricidade. Na época, toda a iluminação era resolvida através de velas, dispostas em grandes candelabros. Após a segunda metade do século XVIII, seu uso seria gradualmente substituído por lâmpioes de óleo. Este tipo de iluminação, além de causar constante preocupação de propagação do fogo, ainda enfumaçava a cena, penetrava na roupa dos atores, além de criar manchas na pintura do cenário.

Em 1782, na França, a lâmpada é inventada por Argan e Quinquet. O processo dessa nova luminária punha fim àqueles efeitos desagradáveis. Protegendo a chama com uma cúpula de vidro, oferecia segurança extra contra incêndios, além de produzir mais brilho, menos fumaça e maior regularidade na intensidade da luz.

Finalmente, entre esses legendários arquitetos, o nome de Nicolas Ledoux, autor de *Coup d'oeil sur le théâtre de Besançon*, combinou os princípios contemporâneos a ele e aspectos da tradição romana. Lançar teorias e apresentar propostas foi uma maneira de Ledoux consolidar suas idéias no seu desenho. Um equilíbrio simétrico entre as áreas dos teatros, no projeto da Ópera de Besançon. Sem a perfeição deste projeto, muitos edifícios europeus foram construídos seguindo em parte esse desenho, de modo indireto, as propostas do arquiteto Victor Louis com a Ópera de Bordeaux coloca-se ao lado de Boullée e Ledoux, como sendo os três mais provocativos tratadistas. Construído em 1772, este modelo foi estudado por Charles Garnier, que incorporou em sua Ópera certas características espaciais daquele edifício. Assim, como o Municipal de São Paulo ou do Rio de Janeiro são cópias reduzidas do modelo francês, como foram projetadas suas escadarias, seu pórtico de entrada aos camarotes, suas escadarias, o salão de festa e a demarcação do volume e onde a platéia está no eixo da cúpula. As fachadas e a platéia, entretanto, não foram reproduzidas por Charles Garnier. A platéia do Besançon tem a circularidade e a ordem de camarotes propostas por Ledoux e as fachadas, a rítmica de colunas como Boullée desenhou, no Theatre du Caroussel.



Corte de Teatro de Victor Louis



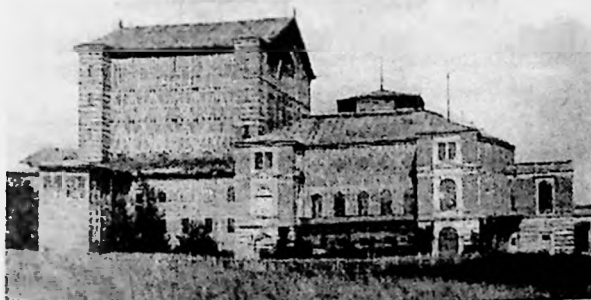
Ledoux

2.2 - As teorias, os tratados e os modelos

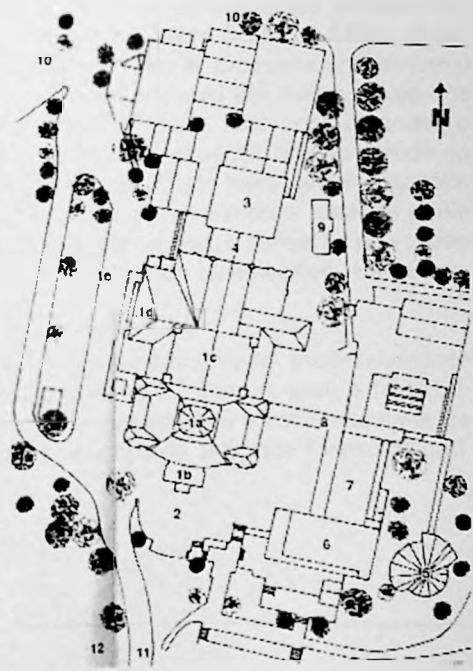
No século XIX, dois arquitetos notabilizaram-se pelo uso de uma tecnologia inédita e por estarem empenhados em projetar edifícios estudados a partir do legado vindo de pesquisadores do século XVIII. Mesmo que tenham sido Charles Garnier e Gottfried Semper os arquitetos de maior notoriedade na Europa, na metade segunda metade do século XIX. Os modelos que foram efetivamente popularizados e serviram como referência foram os teatros de Garnier e de Wagner. Diferente dos tempos atuais, em que o arquiteto, com seu traço e estilo, assina os projetos não necessariamente seguindo a mesma pesquisa de linguagem arquitetônica, o modelo de teatro concebido por Garnier ou aquele proposto por Richard Wagner, foram exemplos de edificação que ultrapassaram os limites da autoria por via direta. O desenho proposto por Garnier, afinado com as teorias de Violet le Duc e baseado em pesquisas das teorias de Ledoux e na referência do projeto do Grand Theatre de Bordeaux, projetado por Victor Louis em 1780, seria exaustivamente repetido até a segunda metade do século XIX. Modelo este que viria a ser implantado pelo próprio arquiteto em Mônaco e na Itália, independente de sua presença ou assinatura, seria reproduzido como um padrão de edifício da Grand Opera ideal, naquele final de século. Quando Charles Garnier concluiu o edifício da ópera francesa, o compositor Richard Wagner inaugurava na Alemanha o seu Teatro do Festival, que teve um trabalho intenso nas mãos de Semper, mas foi construído por Otto Bruckwald. Estes dois edifícios foram, coincidentemente, marcos na história da arquitetura teatral por caminhos distintos. A Ópera de Paris foi fruto de um concurso público, em que o modelo vencedor entre 117 concorrentes foi o projeto apresentado por Charles Garnier, que atendia à orientação da monumentalidade imposta como condição pelo Barão Hausman, que previa ter essa presença na paisagem representando o coração do poder. (6) O modelo wagneriano foi, de certa forma, o oposto. Wagner exigiu de seu arquiteto algo que fosse despido de qualquer recorrência ao fausto da Grand Opera. Nada majestoso, mas algo que pela total ausência de ornamentos provocasse no público a sensação de repouso. Seu propósito era que os olhares não se fixassem em nenhum elemento decorativo para que fossem involuntariamente conduzidos à cena. Enquanto a Ópera de Paris tornou-se exaustivamente reproduzida em todo mundo até a primeira década do século XX, o modelo wagneriano foi lentamente incorporado na prática de projetar teatros, sugerindo uma respeitabilidade maior quanto as suas idéias, não exatamente no ato de sua inauguração, mas no passar das décadas.



fachada frontal do Teatro do Festival de Bayreuth



vista lateral esquerda do Teatro do Festival de Bayreuth



implantação atualizada do complexo - edifício do teatro e serviços

O público partidário do estilo musical de Richard Wagner dividia-se entre o respeito pela criação edificada do compositor e a dúvida quanto ao valor definitivo daquelas novas proposições espaciais. O que Wagner propunha era um modelo radicalmente novo, sem referência alguma a outras salas de espetáculo, exigente pelo despojamento da sala e do exterior do edifício, pelas acomodações igualitárias dos assentos e pelas poucas opções de circulação nos intervalos das récitas.

Essa hesitação pode ser exemplificada pela fúria do pintor impressionista Auguste Renoir, após assistir à montagem de *Walkiria* naquele teatro: "Ninguém tem o direito de fechar as pessoas no escuro durante três horas (...) Somos forçados a olhar o único pronto luminoso: o palco. É uma tirania! Posso ter vontade de olhar uma mulher bonita numa frisa". (7) Jorge Coli interpreta assim a reação do pintor: "Auguste Renoir tinha nostalgia dos teatros à antiga, herdados do século XVIII, onde seres aristocráticos evoluíam familiarmente numa sociabilidade elegante e requintada. O teatro era, então, um lugar de festa risonha: ali, nas salas de espetáculo, as frisas ou em salões diversos, a música podia ser ouvida distraidamente, entre os prazeres da ceia, do jogo, dos encontros amorosos, das discussões literárias e artísticas. A sala permanecia iluminada durante a representação e os intérpretes, sobretudo se se tratava de ópera 'gocosa', bufa, mantinham um diálogo constante com a assistência: o universo mozartiano é dessa agilidade interativa entre personagem e público". (8)

O impacto gerado pela própria obra, aliado à inter-relação entre público e cena através do artifício teatral, é relatado por Bernad Shaw nos seguintes termos: "Em Bayreuth, eu vi uma parcela de turistas da Inglaterra, depois de sofrer agonias e aborrecimentos de Alberch, levantando-se no meio do terceiro ato e praticamente esforçando-se em dirigir-se para fora da escuridão do teatro, em direção a um novo ponto iluminado. Também tenho visto pessoas que foram profundamente afetadas pela cena. Entretanto, esta era uma reação muito natural desses desafortunados turistas, visto que a partir do prólogo do ouro do Reno não há intervalo entre os atos para a saída da sala". (9)

A reação descrita demonstra como estavam distantes os frugais modelos de ópera à italiana de um comprometimento solene com a Arte. Isto não invalida a proposta da ópera italiana, francesa ou a própria mozartiana, onde era até permitido cozinhar nos edifícios com camarotes, como foi durante décadas no Teatro Scalla de Milão, vivenciando o edifício segundo os hábitos de cada cultura. Wagner propunha um santuário musical. Através de suas composições, que causam impacto até mesmo hoje nos mais diferentes e modernos espaços construídos, é muito fácil compreender o choque provocado ao público — a sala dotada de acústica especial, tirando partido da perspectiva da cena e com uma assistência impessoal. Muito justo tentar estabelecer locais igualitários, mas este tipo de platéia provoca, principalmente para um público habituado com as salas em forma circular e com camarotes, a sensação da solidão e da fragilidade humana. Não havia mais os pares para dividir as emoções. Havia apenas a música e a cena.

Wagner não deixou absolutamente nada sem ter experimentado excessivamente todas as possibilidades. A *Tetralogia* foi escrita durante 22 anos e, para o teatro, o compositor tinha em mente um programa e é claro que agregou a este uma série de dados relevantes, inclusive diagnósticos sobre a acústica da sala, que foram discutidos com o próprio Semper.

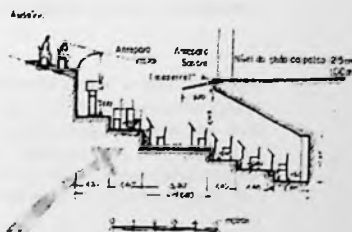
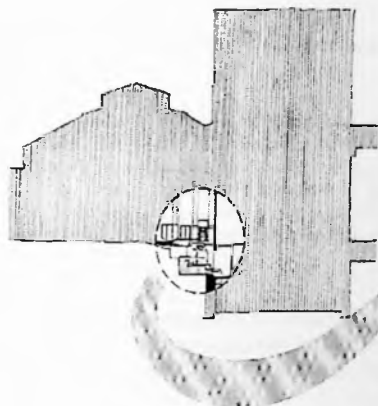
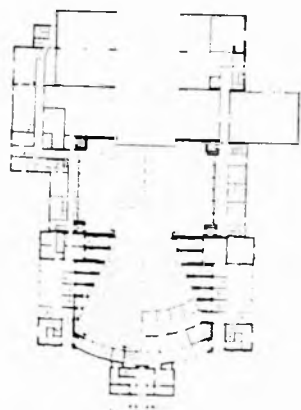
Mesmo se estivesse vivo, certamente Wagner concordaria com as idéias sobre a cena propostas por Adolph Appia. Estudioso fervoroso da obra wagneriana, escreveu um tratado de um novo conceito de cenografia e encenação que revolucionou a cena do século XX. Entretanto viu ser recusado seu projeto de experimentar suas inovações em Bayreuth, pelo motivo de serem muito diferentes das encenações criadas naquele teatro, sob a direção de Cosima Wagner. Appia discute e interpreta vários aspectos da qualidade da sala e do palco wagneriano, mas questiona o descompasso entre a cena pintada (técnica de cenografia utilizada até os seus próprios experimentos) e a magistral força dramática da cena. O autor descrevia, por exemplo, sobre a intensidade emocional produzida na cena em que Walkiria é deixada no rochedo por seu pai Wotan. Toda ação se passa na frente do rochedo e não sobre ele. Quando Appia propõe um desenho de cena tridimensional, motivado também pelo surgimento da energia elétrica, estava decretando o fim do ilusionismo da pintura de cena e o início da abstração de planos e linhas, que despidos de qualquer ornamento superficial criam a atemporalidade, recurso por muitos desdobrado em diferentes maneiras de tirar partido dos volumes da cena. Os volumes tridimensionais fazem com que os teatros tenham que prever boas acomodações nas coxias e um palco com dimensões de profundidade maiores que os construídos até aquele momento. Charles e Pierre Bonnier estudam a geometria da sala e da cena, visando encontrar a interpretação sobre a ilusão de que, nesta, o mundo parece maior que o natural.

"O conjunto da cena parece muito maior do que é na realidade (...) Como se produz esta ilusão sobre a distância? Esta ilusão é dupla. Em primeiro lugar, o horizonte é determinado pela convergência, num ponto, de todas as linhas sobre as quais está projetada a perspectiva da sala e da cena. Quando as cortinas se afastam, as grandes travas retangulares, que formam como que largos diafragmas na sala, iluminam-se fracamente. Se estas tivessem as mesmas dimensões, a perspectiva seria normal e não perderíamos quanto à altura e ao distanciamento do horizonte, elas aumentam em altura e largura à medida que se afastam da cena e, por conseguinte, a convergência das linhas que as submetem acontece mais cedo. O horizonte se aproxima, isto é, tudo parece se aproximar dele, as dimensões dos personagens assim recuados não diminuem, o que provoca em nós a ilusão de um mundo maior que o natural". (10)

Esta análise é interessante quanto ao modo como representa a ilusão da cena a partir do escurecimento da sala. Até aquele tempo as salas da ópera não eram totalmente escurecidas. Este efeito blecaute era conseguido através do movimento controlado da abertura das cortinas e a subida de reguladores de cena, com o gradual clareamento que ilumina a cena através dos dispositivos colocados em perspectiva. Esta ilusão visual é o resultado matemático das regras de perspectiva teatral. A precisão entre a angulação da platéia e a colocação da luz provocavam a surpresa do público da época, habituado com outro tipo de desenho do palco.

O que hoje parece usual, na época foi uma revolução. Ainda segundo Wagner: "Nós diríamos, para resumir e precisar, que a visão é objetivada e a audição subjetivada". O estudo se estende ao papel do grupo orquestral, antes de Wagner, dentro da própria área da platéia. O conhecido abismo místico proposto por Wagner tinha sua razão de ser dentro dos aspectos acústicos levantados, o que também acarretou alterações na organização dos músicos naquele espaço. (11). "Dissemos que tanto quanto o olho era orientado para a luz, o ouvido ficava perdido em relação à origem do som." Esta condição (...) é manifestamente procurada e o fim (relação público/cena) perfeitamente atingido (...) A revelação material, visível, adquire o máximo de localização objetiva e de vida (...) a revelação intrasensorial e subjetiva torna-se completamente interior! (12)

2.2 - As teorias, os tratados e os modelos



Planta do Teatro do Festival de Bayreuth

Descrição do fosso wagneriano

Toda essa mágica cênica, estudada exaustivamente por Appia e por analistas durante várias décadas, foi sendo, vez ou outra, aplicada em outros edifícios teatrais que optavam pela herança wagneriana. Foi o caso de Max Littman, que projetou em 1902 o Prinzereenten Theatre e teve uma análise feita por Appia: "Fala na própria tentativa de superar, em dimensão e estilo, a matriz bayreuthiana. Usa os mesmos recursos que Wagner empregou na platéia, mas errou no cálculo da distância e dos eixos acústicos tão bem controlados". Appia coloca, entretanto, que a despeito da má qualidade da obra com relação a sua matriz, justifica que as representações wagnerianas ainda se enquadram melhor ali que nos teatros da França ou da Itália., porém não deixa de fazer um comentário espirituoso: "Se, graças a Deus, Munique estivesse situada numa região vulcânica, poderíamos então esperar ver logo este monstro coberto de cinzas". (13)

"A primeira coisa que se nota, quando se penetra na sala de Munique, é a tonalidade clara, brilhante que domina todo o ambiente. As paredes laterais formam uma fileira de nichos decorados de maneira pitoresca e ornados com estátuas de um branco ofuscante. Pôr estátuas numa sala onde estamos reunidos para ver personagens vivos é um contra-senso evidente. Quando acabamos de completar estes elementos supérfluos e incômodos, diga-se de passagem, de um valor artístico duvidoso (nosso olhar os abandona rapidamente) é o teto que se impõe à nossa atenção: pintado em cores berrantes, carregado de toda espécie de motivos decorativos sem interesse e dividido em faixas de relevos em estuque dourado que os atravessa, parte a parte, e reconduzem nosso olhar não para o palco, que deveria ser o elemento principal, mas para estátuas brancas!" (14)

2.2.2 - O arquiteto como intérprete segundo as novas soluções cênicas.

Appia discute a questão da escala da platéia. No início do século, a relação custo/benefício já estava incorporada ao partido do projeto, no caso de Munique, que adota a forma de anfiteatro. Seu comentário: "...disso resulta a impressão angustiante de se sentar em um gigantesco funil desembocando no fosso sombrio da orquestra..." o desejo de atingir a monumentalidade será um dos principais problemas que os arquitetos contemporâneos tendem a controlar, a impessoalidade da sala, a dificuldade de solucionar perfeitamente a acústica, a preservação da magia cênica, seja pela interpretação dos próprios cantores ou pelos efeitos visuais, são problemas frequentemente apresentados em edifícios com capacidade acima de 2.500 pessoas.

Por outro lado, ainda em 1900, Behrens sustenta a tese dos movimentos anti-naturalistas:

"O teatro (...) não deve oferecer-nos a ilusão da natureza e sim a nossa superioridade sobre ela. Não se deve tentar fazer-nos infringir uma realidade por outra, mas sim fazer-nos entrar no mundo da arte por meio dos símbolos de nossa cultura". Este entrar, para Behrens, é um projetar coletivo. "O anfiteatro que contém o público põe à cena voluntariamente neutra, apolínea, lugar de acontecimentos provados de referências a circunstâncias precisas". (15)

O arquiteto não faz mais que interpretar as novas condicionantes de seu período e, embora ainda citando Wagner, prenuncia também o fim de uma prática artística, em detrimento de uma intensa revolução do teatro como linguagem e como arquitetura.

Em muito pouco tempo manifestam-se mudanças no comportamento do espetáculo teatral e, por conseguinte, o espaço teatral também se transforma. A ópera, apesar de contar com Appia como defensor (no caso de uma obra wagneriana) e de nunca ter deixado de existir, passa para as últimas fileiras das artes do século XX. Para ombrear-se com o teatro declamado, o gênero deveria modificar-se e, para tal, foram necessários quase cinquenta anos, quando a ópera foi resgatada pela encenação através de Wieland Wagner, no mesmo festival de Bayreuth, no início dos anos 50, após a derrota do nazismo. Para a dramaturgia de vanguarda, a ópera era um gênero completamente ultrapassado pelo aspecto alienado que envolve toda sua estrutura, que vai de libretos às encenações tradicionais e o próprio edifício da ópera.

"O trabalho sobre o espaço teatral não visa mais a ilusão da realidade, mas torna-se o meio para expandir a própria estrutura do drama. Portanto, não são mais os arquitetos e sim os encenadores que conduzem a reforma do lugar teatral: Aça na Suíça, Reinhardt na Alemanha, Coupeu na França, Craig na Grã-Bretanha, Myerhold na Rússia, procuram romper com os antigos modelos de cena à italiana ... somente a ação dramática determina a forma arquitetural da cena e os homens de teatro, antes de fixar as regras gerais do espaço cênico modelo, tentam encontrar o lugar adaptável às suas próprias exigências." (16)

No final dos anos vinte, para muitos artistas, o espaço teatral aparecia como um lugar privilegiado da síntese das artes, um espaço habitável. O combate à cena italiana levou o espaço a receber uma nova condição de multiplicidade e simultaneidade, que daria origem às experiências cênicas em palco na forma de arena e todos seus experimentais e flexíveis.

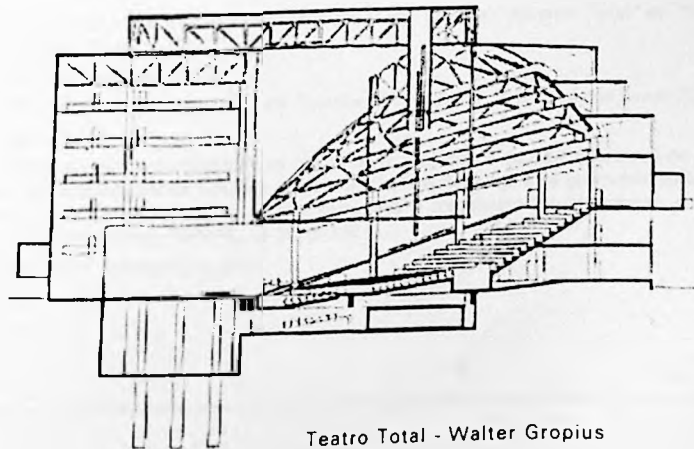
A busca de um espaço que seja condizente com as diversas teorias da dramaturgia moderna e da arquitetura moderna – como a música e as artes plásticas e visuais – leva a atividades que figuraram como um novo parâmetro para a estética moderna. Era a escola Bauhaus. Para Lotha Schreyer, arquiteto participante do grupo, a obra teatral não passa de uma obra de arte que comprova a "unidade da vida pela multiplicidade dos vivos". (17)

Um pouco mais tarde, em 1929, Oskar Schlemmer dará a definição do reforço dos construtivistas no teatro: "A receita seguida pelo teatro da Bauhaus é muito simples: o menor possível de preconceitos, abordar o mundo como se ele acabasse de ser criado, não pensar muito nas coisas, mas deixa-las se desenvolver, prudentemente, mas livremente". (18)

Schlemmer, que se consagrou com seu Balé Triádico (19) propunha a utilização do homem ator, dançarino ou mímico dentro de um espaço que usasse simultaneamente todos os recursos da tecnologia contemporânea (materiais e luz). Conforme sua justificativa: "O que estava em questão era o exercício de experiência como espaço, forma e cor, considerando que o lugar teatral é uma caixa de experimentos que permite reconhecer o espaço do homem". O resultado de seu trabalho teve grande efeito na arte da dança no futuro e, devido ao aprendizado por parte de seus sucessores, na própria encenação da ópera.

A arte de caráter político terá seu principal agente em Erwin Piscato, que já conseguira grande sucesso com a encenação de *Major Bárbara*, de Bernard Shaw, em 1926, onde faz uma impressionante apresentação de slides e projeções. Nessa fase, aproxima-se de Walter Gropius, também membro da Bauhaus, e juntos concebem o Teatro Total (1926). Gropius projeta um espaço onde existiria uma completa possibilidade de efeitos cênicos. A linha que demarca o mundo real e o mundo da cena iria ser eliminada. Ele cria um plano onde se incluem as três formas clássicas: o palco sobreposto, o modelo à italiana e a arena. Neste plano oval, aparecem círculos de diferentes diâmetros, para tangenciar os limites laterais. Um pequeno círculo estaria sobre o palco, um grande círculo poderia ser totalmente removido, trazendo a área do palco para o centro do oval. As laterais, na vertical, também poderiam abrigar atores, como também serviriam de área destinada a projeções de filmes nas paredes e no teto. São desenhadas plantas detalhadas, mas este teatro não foi construído devido a recessão do período anterior ao III Reich. O teatro que Gropius teve a oportunidade de ver construído foi em Jena, em 1923, onde em pequena escala reflete os princípios da Bauhaus – uso de austeridade e força no tocante à forma. (20)

"... A construção de um grande teatro moderno deve ser uma questão de compromisso. Compromisso entre o projetista e seus técnicos especialistas, compromisso entre diferentes propostas teatrais, entre funcionalismo e expressões estéticas, entre as necessidades teatrais e outras, que não aquelas de entretenimento. Se esses acordos são mãos para a arquitetura, é um problema para se recusar; a arquitetura parece ser sempre bem sucedida sob um compromisso correto. Que estes acordos tenham pouca relação com a saúde do drama vivido, dificilmente pode ser colocado em dúvida. Mostrar os esforços que têm sido feitos, justamente para evitar essa situação e trazer de volta o teatro para o sentido amplo de seus próprios valores, precisamos começar um novo capítulo e retornar ao estágio pós-vagneriano e às duas últimas décadas do século dezenove". (21)



Teatro Total - Walter Gropius

Notas:

- (1) Gottfried Semper, foi o Arquiteto alemão da primeira metade do século XIX que mais produziu obras de qualidade como a Ópera de Dresden, que inovou pelo movimento dado as suas fachadas através da circularidade. Foi responsável por obras na Alemanha e na Áustria, chegando a desenvolver o primeiro estudo para o teatro do Festival de Bayreuth, a pedido do príncipe Ludwig da Baviera.
- (2) Hans Poelzig com Max Reinhardt projetam – Grosses Schauspielhaus, em Berlim, 1920; Louis Jouvet e Copeau projetam Vieux Colombier, Paris, 1921; Norman Bel Gueddes, projeta a Divine Comedy, em 1929; Moholy Nagy escreve com Gropius e Weinger "Teorias sobre o Teatro da Bauhaus"; Weinger projeta as ideias sobre o Teatro Esférico na Bauhaus; Walter Gropius com Erwin Piscator chegam à conclusão sobre as teorias do Teatro Total em 1926.
- (3) Esta família, composta ao todo por oito expressivos nomes no campo da cenografia e da arquitetura teatral, teve seu patriarca Giovanni Maria Galli-Bibiena (1619) seguido por seus dois filhos Ferdinando e Francesco, nascidos em meados do século XVII. Ferdinando deixou três filhos: Alessandro, Giuseppe e Antônio. Esta família, composta ao todo por oito expressivos nomes no campo da cenografia e da arquitetura teatral, teve seu patriarca Giovanni Maria Galli-Bibiena (1619) seguido por seus dois filhos Ferdinando e Francesco, nascidos em meados do século XVII. Ferdinando deixou três filhos: Alessandro, Giuseppe e Antônio. Francesco deixou apenas um, Giovanni Carlo. Na quarta geração, entre outros nomes de menor relevo, distingue-se Carlo, filho de Giuseppe.
- (4) Este, por sua vez, recebeu também a influência do Cockpit-in Court Theatre, projetado por Inigo Jones em 1634. Um modelo que incorporava características da forma elizabetana e reproduzia o espírito do Teatro Olímpico, em uma variação reduzida.
- (5) O revolucionário projeto desenhado por Cochin, em 1765, apresenta as entradas em perspectiva para o backstage, circulares compostos por três arcos. Em todo os assentos, os espectadores conseguem ter uma boa visão do conjunto do palco, como também enxerga, pelo menos, o fundo de cada um dos arcos. Francisco Milizia projeta o "Teatro Nuovo", publicado em 1771. Este projeto é uma espécie de centro de atividades multidisciplinares, porque está proposto espaço para pintura, escultura, academia de música, teatro, praça para apresentações públicas. Um modelo que voltava a certas referências romanas, tendo estado a frente de G. Semper, quanto a questão da circularidade do edifício.
- (6) O palco é amplo e dotado de um admirável sistema de maquinário projetado por Waleswski, especialista em cena e professor da escola de Belas Artes. Nele são priorizadas as técnicas de sustentação de telões pintados e alçapões no piso do palco. Contudo, não existiam coxias nem áreas de oficina de construção de cenário. Com isto, dificultou no início do século quando foi revisto o conceito de cenografia de telões para elementos construídos.
- (7) Jorge COLI, Wagner e o teatro no escuro, in folha de São Paulo. Caderno 6, 27/12/92
- (8) Jorge COLI, op cit, p.11
- (9) George Bernard SHAW, The Perfect Wagnerite, p. 25
- (10) Charles e Pierre BONNIER, Revue Wagnerianne. In Appia-obras Completas, p. 324
- (11) O fosso é coberto por duas espécies de abrigo de madeira. O primeiro na direção da sala, o segundo dirigido a cena. Internamente é subdividido por cinco degraus descendentes sob o palco, que acomodam sucessivamente o regente, os primeiros e segundos violinos, os autos (os violas) e contrabaixos, os violoncelos, flautas, oboés e harpas, clarinetes, fagotes, trompas, trompetes e por fim, os trombones, as tubas e a percussão.
- (12) Charles e Pierre BONNIER, op cit., p.324
- (13) Adolphe APPIA, A sala do Prinzgenter Theatre: considerações técnicas por Adolphe Appia (Munique) in Obras Completas, p. 321
- (14) Idem, ibidem, p.319
- (15) G. FUCHS, "La escena como ciudad virtua: de Fuch al theatre Total" in "Revolution des theaters", Manfredo Tafuri, p. 126-127
- (16) Gaëlle BRETON, Theatres, p. 13
- (17) Jean-Luc DAVAL, "Le théâtre, lieu de Synthèse des Arts". In Journal des Avant-Gardes, p.148
- (18) Idem, ibidem, p.148
- (19) "O Ballet triádico: dança da trindade, os rostos de um, do dois e do três, diferentes na forma, na cor em movimento, deveria inspirar-se também na geometria plana da dança e na geometria sólida dos corpos em movimento (...) a dança, que é de origem dionisiaca e completamente emocional, converte-se em austera e apolínea" In Manfredo TAFURI, op cit, p. 139
- (20) Simon TIDWORTH, Theatres, p. 203
- (21) Idem, Ibidem, p. 204

2.3 - Espaço cênico: uma lógica para construir

Durante séculos, o modelo de teatro de cena à italiana foi o favorito. Como já visto, Otto Buckwald, no Festespihaus Bayreuth, materializou algumas teorias de Richard Wagner, mostrando que havia outra maneira para conceber o planejamento de um edifício/teatro. A idéia de igualar a condição da platéia, priorizando a visão frontal da cena, foi o avanço que provocou um caminho sem volta quanto ao modelo de teatro que se desenvolve e desdobra em outros tantos espaços, atendendo às novas linguagens experimentadas pelo teatro dramático ou na própria condição de visibilidade e acústica das novas salas de concerto.

Nessa ocasião, iniciou-se involuntariamente a teoria sobre o papel do desenho de uma arquitetura cênica e outra sobre as necessidades essenciais da arquitetura do teatro, visando atender à demanda de público e artistas, segundo o critério de circulação, acessos, serviços e áreas de reunião. É bem verdade que em Bayreuth, Wagner havia evitado construir uma área dedicada à reunião do público, deixando as portas abertas nos intervalos para que este confraternizasse longe do teatro. Esta rigidez foi sendo mudada pouco a pouco, por não ser pertinente modificar a arquitetura, criaram-se espaços de áreas para restaurantes e cafés em terreno contíguo ao edifício principal. Esta atitude, apesar de estranha, tinha sua procedência, pois Wagner abominava a frivolidade que imperava nas casas de ópera francesas, que afora as mágoas pessoais, (1) visava impor a seriedade de seu trabalho.

Esta atitude wagneriana sobre a responsabilidade que o autor — seja compositor, dramático ou encenador — exerce junto ao público tem que ser considerada muito mais que um divertimento, é uma chamada aos níveis sensíveis do intelecto. O teatro de avant garde do século XX comunica-se com o público, buscando atingi-lo pela palavra (ação) e pelo espaço.

Sobretudo após os primeiros anos do século XX, quando foram consolidadas as técnicas interpretativas baseadas em conceitos de interpersonalidade entre os atores e o público, a disposição física da sala de espetáculos necessitava acompanhar o conjunto de estratégias dramaturgias de ação e de recepção do espectador. A idéia de que fosse mantido o vínculo permanente entre o ator e a assistência levou a uma concepção cênica de palco e platéia indissolúveis. A cortina da boca de cena, elemento que delimita o espaço entre o público e a cena, foi abolida, como também desapareceu a altura da ribalta, permanecendo ator e público no mesmo nível. Este devia manter-se próximo da cena, o que tornou os espaços de vanguarda teatral relativamente pequenos em relação aos menores teatros em forma de ferradura e, claro, eram despidos de luxo na sua arquitetura como também simplificaram quase que totalmente as áreas de manobra dos cenários, tendendo a modificar todo o seu mecanismo cenotécnico em função de uma nova tecnologia, que estava sendo desenvolvida.

O palco de modelo frontal - em forma de trapézio, semicircular ou retangular - formava a outra opção, forte tendência mundial derivada diretamente de Bayreuth, em tamanhos variados conforme o porte da casa e o gênero de espetáculo predominante. Nunca mais se cogitou retomar a forma em ferradura, entretanto existiram teorias voltadas para o uso das salas com circularidade geometricamente calculada, que retomaram o modelo da ópera tradicional, como foi o da Ópera House de Glydebourne. (ver a referência na documentação de teatros em anexo)

2.3 - Espaço cênico: uma lógica para construir

Se Bayreuth defendia a idéia de uma platéia em rampa e na forma extraída de uma seção de um anfiteatro, Glydebourne apresenta a idéia de um espaço baseado na área de interferência entre a platéia e o palco. Enquanto o primeiro demonstra que a visão da cena é mais intensa quando vista através dos recursos de altura e profundidade de palco e de inclinação na platéia, o segundo apresenta uma sala cuja principal preocupação, não obstante a cena, também propiciava uma interação natural entre os cantores e o público e este entre si, por meio das linhas circulares que, ao se fecharem, transformavam, subjetivamente, as portas num todo.

2.3.1 - O antigo e o novo fosso

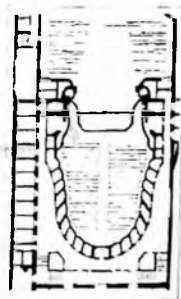
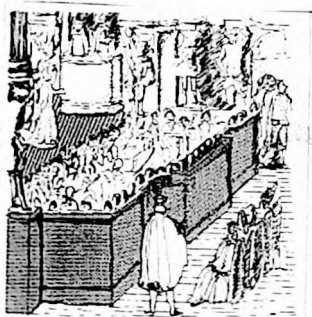
Citando os espaços para a ópera, tem-se algumas notáveis experiências para exemplificar enquanto testes realizados na busca de estar aperfeiçoando a questão da arquitetura cênica. Para a realização de uma ópera tradicional são exigidos certos condicionantes, que devem estar sendo atendidos no espaço cênico. O primeiro e talvez mais importante é a presença do fosso de orquestra. Sem sua existência não é possível realizar aquele gênero específico. O fosso pode ser pequeno, com capacidade para 40 músicos, mesmo que o ideal seria para comportar cerca de 80 componentes de orquestra. O fosso de orquestra foi estudado sob o ponto de vista acústico pela primeira vez com Richard Wagner, como foi visto anteriormente, contrapondo-se a modelos de fossos anteriores ao do seu teatro. Com o uso de elevadores, a regulagem de sonoridade conforme a partitura é obtida segundo o nível de profundidade. Numa obra wagneriana, o piso dos músicos deve estar mais baixo e projetado para o interior do sub-palco. No caso de uma ópera mozartiana, este mesmo piso deve estar acima, tornando o som mais seco e audível. O número de instrumentos também influencia a altura que, por sua vez, estabelece a profundidade que o fosso deve ter.

No estudo do programa do concurso da Ópera de Oslo, referência utilizada para a leitura do projeto de expansão do teatro, observa-se que na solicitação exigida para o programa consta um fosso com possibilidade de ser reduzido em abertura e profundidade, criando três situações distintas. O fosso completo tem proscênio aberto e profundidade total; proscênio aberto com pouca profundidade; e parcialmente aberto com pouca profundidade. A exigência está baseada no tipo diferente de partituras e quanto a sonoridade ideal deve ser alcançada em cada tipo de obra. Este item era complementado no programa com a necessidade de uma área de espera ou descanso, contígua à área do fosso de apresentação. Detalhe aparentemente simples, mas fundamental para que haja uma maior concentração dos músicos durante o intervalo das récitas.

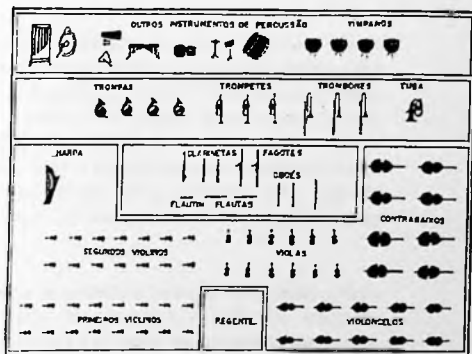
O Theatro Municipal teve seu fosso ampliado duas vezes: a primeira, na reforma de 1955, quando a boca de cena foi alargada com a retirada dos camarotes das autoridades; e a segunda, na reforma de 1988, com o fosso aumentado em sua capacidade pelo acréscimo de sua profundidade. É um fosso que atinge o número de 80 músicos, e conta com duas variações – pequeno (somente no proscênio) e completo.

Os demais aspectos de configuração cênica não são exatamente exclusivos das *opera-houses*. Para a ópera são exigidas maiores dimensões de palco, no entanto, iguala-se em equipamentos às modernas casas de shows musicais populares. As *opera-houses* exigem uma acomodação para um número maior de artistas que os demais espaços de evento.

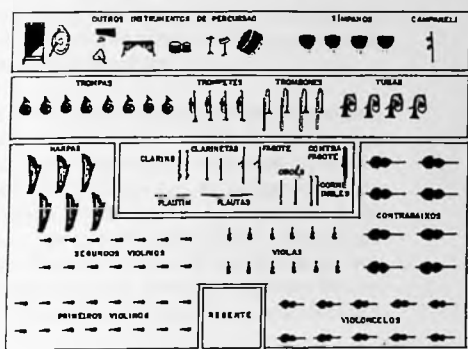
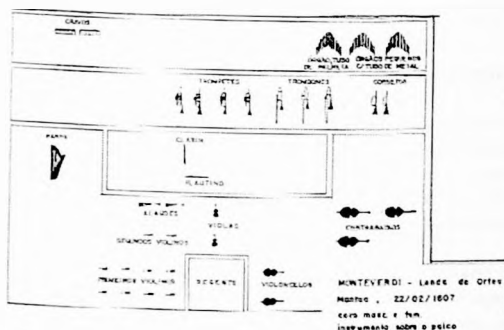
2.3 - Espaço cênico: uma lógica para construir



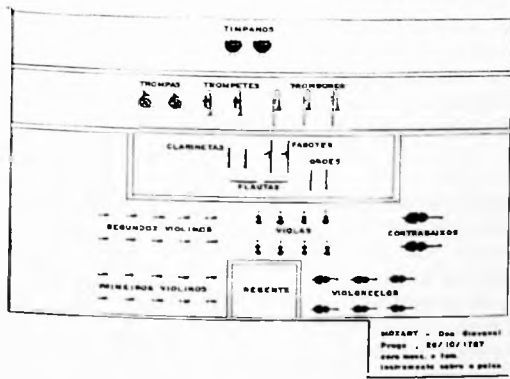
fosso de orquestra anterior ao projeto de R. Wagner



WAGNER - Mistão e brado
 munique 10/60/1865
 coro masc.
 instrf. sobre o palco_ BANCA



WAGNER - Crepúsculo dos Deuses
 Bayreuth, 17/08/1876
 coro masc e fem.
 instrumento sobre o palco



WAGNER - Das Rheingold
 Praga, 26/10/1874
 coro masc e fem
 INSTRUMENTA SOBRE O BRICO

Considerando-se que uma orquestra de ópera tem em torno de oitenta a noventa músicos, um grupo coral de cento e vinte vozes, em torno de dez solistas, mais figurantes e bailarinos, coral infantil, banda sobre o palco (pequena orquestra) com doze a vinte músicos, contando os artistas, soma-se um número de aproximadamente 300 pessoas. Deve-se prever o número mínimo de vinte técnicos, stage-manager, diretor do evento, maestro interno do coro, equipe de figurino, cabelo e maquiagem, inspetores e montadores de orquestra, oito iluminadores entre palco e cabine. Chega-se a um grupo de aproximadamente 400 pessoas, considerando a manutenção, infra-estrutura de mecânica de palco, o ar condicionado, além de técnicos eletricitas e bombeiros de plantão. Qualquer outro gênero de atividade cênica não requer todo este aparato artístico e técnico que a ópera demanda.

2.3 - Espaço cênico: uma lógica para construir

O oposto, enquanto porte de evento, seria, por exemplo, um recital solo de piano. Entre estes dois extremos há uma gama de tipos específicos de apresentações para as quais não faz sentido construir um edifício específico, porém existe a necessidade do cumprimento de certas regras básicas a partir da definição sobre o que se pretende apresentar em determinado espaço como também, a partir desse dado, dimensionar a escala certa do número de assentos. Este é um conceito que, cada vez mais, tende a ser seguido com relação à orientação de como construir uma sala de espetáculos e, de modo mais abrangente, a infra-estrutura e equipamentos necessários para compor o edifício.

Tanto faz ser uma *opera-house* ou um espaço reservado à audição de recitais musicais, o palco torna-se condizente com o objetivo do programa. A tipologia, enquanto lógica do espaço, está orientada primeiramente à questão do programa de uso, a partir do qual se dará a proposta mais conveniente para a relação entre palco e platéia, que se apoia na conformação do espaço cênico. Sendo um modelo trapezoidal de anfiteatro ou uma arena circular, o programa de uso encontrará a melhor resposta para a decisão. O número de lugares, que irá determinar o porte da casa, é o resultado desse processo. Não há um único modelo de gênero ou modelo cênico. Se um teatro declamado se adapta a um número maior de possibilidades de articulação cênica que, no caso, a ópera, por prescindir de fosso ou de grande estrutura de urdimento, esta pode ser mais versátil com relação à forma de sua platéia, uma vez que este gênero permite a colocação de muitos assentos e, diante dessa escala, surgem múltiplas e diferentes soluções para acomodar este grande público.

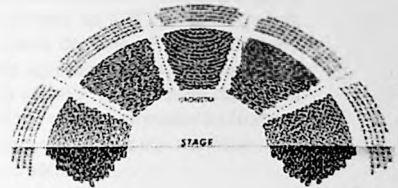
Ainda que possa parecer questionável, as mais antigas edificações são boas para óperas. O próprio público elege as mais antigas, mesmo não possuindo a acomodação ideal sob a questão da visibilidade e, em muitos casos, a própria condição técnica de palco, o que conta é o fetiche em torno do evento: as antigas casas de ópera ainda mantêm uma aura; as novas casas, por melhores que sejam não substituem essa atmosfera. Paris foi tomada de susto quando tiveram início as obras da Ópera da Bastilha, que previam a demolição de pouco menos de um quarteirão em uma das vias que saem da praça do mesmo nome, após a comissão julgadora de um concurso ter premiado o projeto de Carlos Ott, acreditando estar premiando Richard Meyer.

Essa casa foi construída também para desafogar o Palais Garnier que, por razões óbvias, não se encontrava em condições de abrigar todas as atividades que exigiria uma *opera-house* nos dias de hoje. O balé e a orquestra passaram a ocupar as dependências do complexo da Ópera da Bastilha. Seu palco, seguramente, é ainda o único no mundo a ser dotado de tamanha tecnologia para atender a capacidade de 2.700 lugares na grande sala, mais um anfiteatro de 500 lugares e outra sala com 280. É um espaço tecnicamente correto, no palco, no programa e nas áreas destinadas a ensaios, principalmente pela excelência de apresentar, apesar de seu porte, uma escala urbana, ajustada na paisagem de seu entorno, a questão acústica, digamos que foi bem calculada, porém, não bem prevista: "Quando visitei as obras da Ópera da Bastilha com o arquiteto francês residente, fiquei espantado com o tipo de acabamento em granito, mármore, vidro e carpete. Não tinha nenhuma absorção. Logo entendi: é preciso que a sala seja viva e que o som reverbere. Não há milagres! Com esse tipo de construção perde-se a clareza da dicção (dos cantores) e foi necessário fazer uma escolha" (2). O resultado desse problema é que a Ópera da Bastilha não se encontra no circuito de sua especialidade, ficando de certa forma limitada ao balé, que é o carro chefe francês, e aos concertos em geral. A antiga Ópera de Paris ainda cumpre seu papel de monumento mais importante da cidade e sua programação, em termos de qualidade, é superior à da Bastilha. O público sabe reconhecer o espaço que o seduz e que lhe proporciona o prazer.

2.3 - Espaço cênico: uma lógica para construir

Aponta-se assim para a questão subjetiva da qualidade da sala. Seria objetiva se os problemas da sala fossem restritos aos ouvidos absolutos dos amantes da ópera, mas não é bem assim, o público elege os locais que lhe trazem um conforto e um algo mais, na linha do subjetivo. A frieza da sala torna um pouco desalmado o espaço. Grande e vazio, apesar de cheio e movimentado. Pode parecer um contra-senso, mas é uma realidade.

As salas de óperas projetadas sob os diversos princípios de conceitos de espetáculo e de acomodação do público tendem a preencher um razoável número de exemplos. Entretanto, seja na ópera ou em qualquer forma de casa teatral, somente a partir de seu uso é que poderá ser demonstrada a eficiência do desenho. O Lincoln Center Theater é considerado, pelo arquiteto, como uma boa sala para teatro que exija uma relação mais direta entre o público e a platéia. Sua sala é redonda, uma espécie de arena, dotada de correta proporção. Os teatros da Broadway são bons, mesmo sendo um tipo de construção datada do início do século, suas reformas e restaurações tornam-nas eficientes quanto ao rendimento cênico. Esta opinião sugere que os bons espaços para o arquiteto vêm de uma vasta experiência e não estão condicionados apenas à Ópera. O arquiteto relaciona o espaço que o Teatro do Lincoln Center ocupa no complexo em que se situa e reservada posição de estar localizado na praça ao lado da principal, atrás do Concert Hall, ao lado do MET e da Julliard School. O Suntory é uma sala de concerto projetada nos moldes da Filarmônica de Berlim, além de ser um espaço magnífico, é rigorosamente projetado em termos de visibilidade e acústica com relação à assistência e à área do palco. Também está localizado numa esplanada, onde se encontram alguns restaurantes, lojas e o Grande Hotel Anna. As casas da Broadway são locais de teatro e de musicais, antigos teatros ou cinemas adaptados para se tornarem pontos de efervescência. Esses teatros não só representam o que Nova York tem de melhor em termos do gênero teatro/musical, como também detêm a grande excitação das suas ruas e esquinas. O Royal Festival Hall é um modelo moderno, onde são produzidos espetáculos com dinamismo, nas suas três salas. Arquitetos nacionais não são capazes de projetar uma *ópera-house* ou o que existe é um sabor simbólico do que foi seu significado? Entre as novas *ópera-houses*, o arquiteto cita o mau gosto do Met, com a mais justa razão, entretanto é surpreendente sua capacidade de produção e organização.



Lincoln Center Theatre

Para o arquiteto e cenógrafo J.C.Serroni, em entrevista concedida para este trabalho em 1998, "O teatro brasileiro é um teatro de improviso. Não temos um edifício teatral exemplar. Se fizemos um levantamento entre mil espaços adequados, dez por cento foram pensados para atender o teatro como um todo, o resto são improvisos(...) mesmo entre os intelectuais existiu por muito tempo uma visão simplista do que é fazer teatro(...). O Municipal é um bom teatro. Tem deficiências de audição. Tem todo um problema em sua estrutura de funcionamento, mas é um palco muito bem equipado. Trabalhei durante muitos anos no Teatro Anchieta, que é um teatro pequeno, de característica pequena, mas que é um teatro onde já se fez coisas importantes.(...) O Teatro do Sesc (Fiesp) foi por muito tempo um exemplo de organização. Quem cuidava desse teatro era o Arquimedes Ribeiro, uma raridade da cenotécnica brasileira. Ele, deixou um trabalho perfeito, quadradinho, que tem tudo no lugar, que funciona além de ter um palco e platéia que funcionam. (...) Fora do Brasil, viajando com o grupo Macunaíma estivemos em teatros como o Teresa Careño, em Caracas. É um raro teatro de perto de 2000 lugares, que chega quase à perfeição. Na Alemanha, o Teatro de Hamburgo é considerado um dos melhores da Europa. Acabei visitando

2.3 - Espaço cênico: uma lógica para construir

alguns teatros exemplares, como a Ópera de Viena, Ópera de Paris, o Metropolitan em Nova York." O arquiteto também se refere às antigas grandes Óperas – Paris e Viena como exemplo de bom teatro.

Iacov Hillel entrou na questão em si do espaço cênico, lembrando que para a realização de um espetáculo de grande porte no Brasil, "É possível realizar apenas um de cada vez, totalmente diferente de Londres ou de Nova York:" ... "só em Londres tem cinquenta e quatro teatros do tamanho do Municipal no centro"" eles têm a receita para fazer o sucesso. Tudo é completamente estruturado, desde o momento em que se coloca uma determinada cantora para fazer o papel, os aplausos finais ou o impacto inicial são elementos pensados em função da receita. Nós aqui não temos isso, nem conhecimento". (5)

A tipologia dos espaços é, portanto, uma característica que pode ser explorada seguindo uma visão não meramente romântica quanto à pesquisa de linguagem cênica, mas atendendo a um programa de uso orientado para uma capacidade de gerar receita.

As novas *opera-houses* podem não ter o mesmo apelo poético que os grandes e antigos edifícios históricos transmitem. Entretanto, são estas novas casas, muito mais aparentadas como centros de cultura ou de Performing Art que um teatro isolado, que possibilitam gerir uma receita devido a otimização de seus espaços desde que bem administrados. Elas atendem a um critério de solução cênica de palco e platéia que deve estar configurado quanto a questão de demanda de público, uma vez que sendo a ópera um espetáculo sabidamente bastante caro, somente compensa equipar um palco para atender a produções maiores se houver um desenho de platéia que comporte confortavelmente um grande número de pessoas. Assim mesmo, é necessário precaver-se para que essa platéia não ultrapasse um determinado número, porque a distância do palco à platéia pode ser certamente corrigida na sua visibilidade, mas tende a criar problemas na acústica, devido à volumetria da sala. Para um número acima de 2 500 assentos começa não ser exatamente agradável estar na assistência de um evento. Além desse edifício ser projetado para atender uma grande demanda de público em áreas de foyer, sanitários, etc, os edifícios que se arriscam a ultrapassar a marca de 3.000 lugares, podem funcionar como espaços para musicais ou shows, apoiados em equipamentos de amplificação sonora.

"Os recentes edifícios teatrais paulistanos (de 3 000 a 5 000 lugares, entre pessoas sentadas e em pé) são o exemplo melancólico da ausência de motivações profundas (a não ser as comerciais); os investimentos faraônicos visam mega-retornos, assim como os das gigantescas basílicas católicas destinadas a receber oceânicas multidões". (6)

Em apenas um século – do Palais Garnier para as óperas como Sydney (década de 50), o Met (década de 60) ou a Bastilha (década de 80) – as transformações que o edifício teatral vem sofrendo são inumeráveis. Se há, como foi visto no início desta parte, a prática da dramaturgia e cênica em espaços experimentais, existe o próprio edifício da ópera que mais e mais tem exigido o uso de tecnologia que colabore com o evento. Entretanto, para muitos artistas ou diretores teatrais, a excessiva tecnologia teatral é um ponto de crítica, entendida desde a futilidade até o fator que destrói a condição inata do teatro que é se relacionar diretamente com seu público. São recursos que devem ser vistos como aliados, de acordo com o tipo de sistema instalado; somente quem os aprecia são os arquitetos e os engenheiros, que procuram criar um

2.3 - Espaço cênico: uma lógica para construir

projeto para instala-los e testa-los em busca de um aprimoramento em sua estrutura. A tecnologia não é exatamente uma inimiga do teatro. "Sou totalmente anti-tecnologia teatral. Sou contra uma tecnologia no palco. Este tem que ter somente a tecnologia que permita fazer o que a gente precisa na sua essência. (...) Svoboda veio passar um mês no Rio de Janeiro, em uma visita motivada pela Bienal de Teatro. Uma das questões que conversei muito era como ele conseguia certos resultados fotográficos onde não se vê sombra, não se vê um defeito. Nós nunca conseguimos aqui um blecaute total, isolar uma figura no preto, embora a gente use o elipsoidal, mas nunca se consegue, tem sempre uma auréola de luz que sai fora da imagem. Aí ele me explicou que a indústria checa tinha um setor dedicado à pesquisa teatral, então fazia tecido e pesquisa de tecido para teatro. Eles desenvolveram uma trama, um veludo especial com uma trama que absorve a luz, a colocação dos fios de veludo para cada fio absorver a luz e rebatê-la. É toda uma tecnologia a serviço do teatro, a tecnologia mecânica, de eletricidade, é também muito desenvolvida. Nossa tentativa é destecnologizar o palco, procurar tirar toda a tecnologia do palco para reduzir ao mínimo esta parafernália que temos."(7)

A questão de espaço e arquitetura é que a medida em que os espaços são grandes, a ponto de não haver prejuízo na administração da casa, o espaço cênico tende a ser mais complexo para que o espetáculo seja potencializado, com vista e acústica para toda a extensão da platéia. É claro que quem vivencia o problema de gerenciar um sofisticado sistema mecânico são efetivamente os técnicos e os criadores da cena. Mesmo que haja uma grande equipe encarregada no ajuste de todos os problemas, o objetivo originário da existência do teatro para estes criadores fica parcialmente dissolvido no momento que deve atender a uma proposição de efeito, muitas vezes sem conteúdo. A questão da tecnologia, como bem demonstra Gianni Ratto, é a sabedoria de poder dispor de suas facilidades e de seus avanços. Nunca para complicar um sistema de operação. O interessante projeto realizado no Royal National Opera - Covent Garden apresenta um pouco dessa questão. Ainda que o projeto seja definitivamente uma obra de restauração e revitalização acima de qualquer expectativa, a estrutura de palco é tão grande e complexa que os técnicos demoraram um bom tempo para domina-la. O mais grave, entretanto, é o condicionamento imposto à cena. Um virtuosismo de movimentação em cena aberta surpreende mais o público que as magníficas vozes que compõem o *casting*. O uso é realmente inimaginável, mas o clima de sonho ou de surpresa que pode ser conseguido com tanto aparato tecnológico, ainda não se configurou., é apenas uma surpresa e admiração, mais no plano do encanto circense do que um inesquecível e arrebatador espetáculo. (*Ver referência do teatro em relação anexa*)

A estrutura de palco do Covent Garden é muito diferente da estrutura da Ópera da Bastilha. O primeiro é um teatro centenário, com platéia em ferradura aberta e camarotes em todos os pisos. Este é um espaço onde o público verdadeiramente reconhece que se encontra em uma casa de ópera. A platéia foi recuperada, mantendo o mesmo efeito de tecidos, veludos e todas as acomodações, entretanto, existe atrás da boca de cena um novo teatro que atende a uma estrutura monumental de efeitos visuais. Até hoje, esse é o melhor modelo como solução de expansão das atividades, criando uma relação entre o edifício construído e o principal existente.

Durante séculos, o que evoluiu foi o espaço cênico, o edifício em si seguia uma orientação de disposição de áreas e circulação que pouco variou até o Teatro de Besançon de Ledoux, que se preocupou em manter uma simetria entre suas áreas. Muito lentamente, foi transformando-se de generosos espaços para articuladas estru-

2.3 - Espaço cênico: uma lógica para construir

turas. Levada em consideração a história da música, esta expressão transformou-se evolutivamente muito mais rápido que o edifício e o seu espaço cênico. Apesar da colocação de certas disposições dos tratadistas do período clássico para que houvesse espaço no próprio teatro para o aprimoramento de atividades artísticas complementares à cena, somente os modernos edifícios do século XX souberam adequar o edifício teatral segundo uma dupla finalidade: de receber o público e operar a cena; e o de viabilizar o espetáculo, segundo certas facilidades de construção, montagens e ensaios preparatórios das atividades programadas. Hoje, torna-se quase sem sentido construir um teatro apenas para apresentações, uma vez que a vida paralela à atividade central tornou-se imprescindível para o sucesso do evento enquanto um todo. Se o edifício/ monumento era aquele que guardava uma imponência estética, visando tornar-se um referencial, o novo teatro do século XX adapta a funcionalidade da casa à monumentalidade de seu edifício. Os grandes e médios espaços que existem em cidades incentivadoras das artes cênicas, não apenas como um entretenimento, mas como prática artística de alto valor, estão procurando equipar suas casas com o intuito de viabilizar a realização de produções. Se os teatros são centenários, como no caso dos principais teatros do Brasil incluindo o Municipal, começa a aparecer a necessidade de adaptar espaços contíguos ou construir edifícios em anexo para que possam atender à demanda e ao crescimento futuros. O Municipal do Rio de Janeiro foi um dos teatros nacionais que pôde adotar este modelo a partir da construção de um edifício em área vizinha, ocupada anteriormente por um estacionamento.

Assim pode-se constatar que, atualmente, existe uma preocupação maior em criar uma infra-estrutura de apoio do que exatamente experimentar novas concepções de espaço cênico, como ocorreu em décadas atrás. O teatro não é mais aquele espaço ocupado apenas durante uma breve temporada. O teatro é o local para o aprimoramento e para o exercício da arte. A periodicidade entre os grupos é sempre bem-vinda por que, com ela, vem a troca de experiências, porém é necessário que cada qual tenha o seu espaço próprio, uma forma de transformar um experimento num trabalho com maturidade profissional.

Diferentemente de grande parte dos centros produtivos mundiais, o Municipal de São Paulo, está voltado a receber companhias internacionais com adequada condição de infra-estrutura e não exatamente manter o palco ocupado com produções da casa. Por outro lado, este é um espaço onde há sempre atividades das mais diversas, sendo apresentadas quase que diariamente e que, portanto, a agilidade da montagem do palco foi uma regra encontrada para facilitar os trabalhos diários dos técnicos e dos agentes artísticos, para uma impressionante dinâmica na produção de atividades em todos os gêneros ininterruptamente. Em São Paulo, são poucos os grupos que possuem uma sede própria. A grande maioria dos teatros paulistanos segue a orientação administrativa com vistas somente à sua locação.

Este exemplo serve somente para identificar o valor que é atribuído a uma política visando a produção da arte e, neste caso, o edifício devidamente projetado passa a ter um papel na formação da casa e não ser meramente espaço para exibições. É certo que esse fato vem ocorrendo desde o século XIX, como condição obrigatória para os grandes teatros líricos possuírem sua orquestra e seu balé, uma vez que havia um em cada centro e o teatro deveria ser suprido por uma programação própria. Em Nova York, como não há uma antiga *ópera house*, o Lincoln Center assume esta condição e mantém várias atividades locadas em cada um de seus espaços.

Finalmente, a lógica para a elaboração do projeto deve estar sintonizada com o pro-

2.3 - Espaço cênico: uma lógica para construir

grama do cliente. Se este deseja um modelo de teatro à italiana, com urdimento e vestimentas cênicas tradicionais, ele terá um tipo de trabalho completamente diferente de um outro que optar por um auditório para conferências, projeções cinematográficas e apresentação de pequenos grupos musicais, que exigem uma boa clareza acústica mas em uma sala de tamanho médio, para que a intimidade do evento não seja prejudicada pela própria área. Se o cliente solicitar uma sala de concerto, o projeto será totalmente diferente que os demais espaços, pois trata-se de um local onde todos os timbres sonoros devem estar harmonizados entre si e calculados segundo os tempos de reverberação ditados pela distância entre a emissão dos sons e as diferentes linhas de assentos na platéia. Se o cliente pedir um espaço para ópera, as condições são totalmente diversas, como se fosse solicitado um espaço de performance livre ou ainda um teatro flexível. Destes últimos, tanto um como outro, não admitem um número superior a 800 pessoas e devem ser adotadas portas estratégicas de fuga, equipamentos de luz e de efeitos cênicos dispostos em áreas igualmente estudadas. Estes espaços tendem a misturar as áreas para o público com aquelas para a cena. Com a diferença que o espaço de performance costuma ser mais livre devido a própria condição do evento e o espaço flexível requer uma preparação a priori do tipo de espaço que deverá ser usado para realização da cena.

Em São Paulo, como em qualquer parte do mundo, a predominância quase total é de espaços tradicionais na forma italiana, seja ela retangular, ferradura, trapezoidal, circular ou em leque invertido. Apenas certos espaços – algum destes projetados por arquitetos que pesquisavam a linguagem do espaço cênico, como foi o caso da arquiteta Lina Bo Bardi – existem como modelo especial de realização cênica: o Teatro Oficina, com um longo espaço cênico de 50 metros sugerindo a simulação do ambiente da rua no espetáculo é um extraordinário exemplo que foge totalmente ao modelo tradicional italiano.

Na capital paulista, existem em torno de 60 casas de espetáculo de pequeno, médio e grande porte (dentro da escala de teatros brasileiros) que aparecem no circuito das atividades cênicas. Segue a relação dos espaços, seus proprietários e sua definição de uso para produção ou exclusivamente para locação:

- Agora - Celso Fratesque — produção e pesquisa teatral e produção
- Alfa - Grupo Alfaco - produção com o Theatro Municipal, parcerias nacionais e internacionais
- Alfredo Mesquita - PMSP - casa popular com incentivo à pesquisa da linguagem cênica
- Aliança Francesa - Consulado da França - para pesquisa e apresentação do Grupo Tapa
- Artur Azevedo - PMSP - popular com incentivo à pesquisa da linguagem cênica
- Augusta - alugado para médias e longas temporadas
- Brincante - Antonio Nóbrega - para pesquisa de linguagem cênica
- Bibi Ferreira - alugado para médias e longas temporadas
- Cacilda Becker - PMSP — popular, de incentivo à pesquisa da linguagem cênica
- C.C. Banco do Brasil - Banco do Brasil - com programação experimental ou erudita
- Centro de Cultura - PMPS - três salas com programação variada - espaço alugado com curadoria
- Centro da Terra — alugado
- Credicard Hall - alugado para balés, orquestras e espetáculos diversos de grande porte

2.3 - Espaço cênico: uma lógica para construir

- Crowne Plaza – hotel – alugado para musicais sob curadoria
 Cultura Artística – Sociedade de Cultura Artística — duas salas: alugado para médias e longas temporadas e sala para concertos de música erudita
 Cultura Inglesa – Consulado Britânico – pesquisa de linguagem cênica sob curadoria
 E.C. Sto Agostinho – Colégio Santo Agostinho – alugado para temporadas
 Espaço dos Satyros – alugado para temporadas
 Eugenio Kusnet – espaço para pesquisa de linguagem
 Faap – Presidência da Fundação Álvares Penteado – alugado para temporadas
 Flavio Império – SMC – atende a grupos da região em que se situa e semi-profissionais
 Folha - Folha de São Paulo – alugado para temporadas
 Funarte – Ministério da Cultura – pesquisa de linguagem e alugado sob curadoria
 Galpão das Folias – alugado para temporadas
 Arthur Rubinstein – Associação Brasileira A Hebraica – duas salas – aluguel para temporadas e eventos
 Hilton – Hotel Hilton – alugado para temporadas
 Imprensa – Grupo Silvio Santos – produção e alugado para temporada
 Itália – alugado para temporada
 Jardel Filho – alugado para temporada
 João Caetano – PMSP – incentivo à pesquisa de linguagem cênica
 Jofre Soares – alugado para temporada
 Maria Della Costa - Apetesp
 Maksoud Plaza – Hotel Maksoud – sala para concertos camerísticos ou recitais musicais
 Mars – aluguel para temporada
 Martins Penna – SMC – teatro popular, atende grupos semi-profissionais
 MASP – auditório somente para eventos internos
 Mazzaropi – SESC – teatro popular, atende grupos semi-profissionais
 MAM – auditório do Museu de Arte Moderna – pesquisa de linguagem cênica
 Municipal – PMSP – produção própria e aluguel sob curadoria
 N. Ex. T – pesquisa de linguagem
 Oficina – Grupo Oficina – José Celso Martinez Correia – pesquisa de linguagem cênica
 Paiol – aluguel para temporadas
 Paramount – Grupo Abril – temporada de musicais internacionais
 Paulo Eiró — PMSP – incentivo à pesquisa de linguagem cênica
 Pirandelo – aluguel para temporada
 Plínio Marcos – aluguel para temporada
 Popular do Sesi — Fiesp – aluguel para temporada sob curadoria
 Procópio Ferreira — aluguel para temporada
 Recriart Bijou – aluguel sob curadoria
 Renaissance – Hotel Renaissance – aluguel para temporada
 Ruth Escobar – SEC – aluguel para temporada
 São Pedro – SEC – produção e aluguel para temporada segundo curadoria
 São Paulo – SEC – produção de concertos e alugado sob curadoria artística da Sala
 Sérgio Cardoso – SEC – aluguel para temporada segundo curadoria
 Sesc Anchieta – SESC – aluguel sob curadoria e estúdio de oficina cênica
 Sesc Belenzinho – SESC – aluguel sob curadoria
 Sesc Ipiranga - SESC – aluguel sob curadoria
 Sesc Pompéia - SESC – Aluguel sob curadoria
 Sesc Vila Mariana – SESC – Aluguel sob curadoria

2.3 - Espaço cênico: uma lógica para construir

Studio 184 – aluguel para temporada
TBC – três salas – aluguel para temporada segundo curadoria
Tuca – Pontifícia Universidade Católica – aluguel para temporada
Tusp – USP – pesquisa de linguagem cênica
União Cultural Brasil-Estados Unidos – aluguel para temporada
Via Funchal – aluguel para temporada

2.3.2 - Como projetar espaços – segundo o programa de uso

São conhecidas as classificações de espaços cênicos segundo a leitura dos ícones de desenvolvimento da história da cenografia e do teatro. Espaços como o de arena, elizabethano ou da cena à italiana são modelos consagrados onde se estabelecem a relação palco e platéia. Toda a questão do edifício teatral deve ser desenvolvida a partir desta conformação. Assim, em estudo elaborado sobre ordenações do espaço cênico (9) — concluiu-se certas bases para colaborar no projeto de edifícios teatrais. Recomenda-se que os espaços cênicos sejam definidos inicialmente segundo sua lotação e assim a partir de sua capacidade de público definir-se-á seu programa, o que levará ao projeto do espaço cênico mais adequado. Este critério, já foi visto, nem sempre funciona, uma vez que os responsáveis pelo estabelecimento muitas vezes não têm claro o programa. O arquiteto J.C. Serroni, em entrevista para a tese, relata um pouco dessa experiência: "Algumas entidades têm claro o que querem, mas nem sempre sabem pedir. Normalmente, não se dá uma definição do tipo de atividade que haverá no espaço. O SESC, por exemplo, tem construído muitas unidades que deveriam ter teatro e, na verdade, o que é solicitado ao arquiteto é um auditório; ou seja, sabemos que um teatro para interpretação declamada é diferente de um outro para música, um teatro para dança difere de um para ópera. Eles têm coisas em comum, mas num programa deve-se estabelecer uma ordem de grandeza. Porque na medida em que se dá ênfase a um trabalho de música, orquestra ou recitais, acaba atropelando certas coisas ligadas ao teatro de prosa. De repente, se no programa, for necessário atender à demanda da ópera, há que se discutir e trabalhar com estes elementos. O grande problema é quando as pessoas acham que têm um programa mas não sabem direito qual programa. Imaginam que sabem, mas na hora que o mesmo chega às mãos do arquiteto, esse programa nunca é muito claro. Normalmente, isso acontece num estágio em que muita coisa está amarrada com problemas de orçamento, tanto em termos de programa como de prazo. Quando participei da reforma do Teatro São Pedro, tive a medida exata. Foi um trabalho que se arrastou por três anos, até as obras tomarem um rumo. De saída, havia dois problemas: o São Pedro é um teatro de 1917, com características de teatro do século XIX, platéia em forma de ferradura, palco italiano, balcões, galerias e tal. Com o tempo, criou-se um teatrinho num dos foyers. Queriam dois teatros, mas para ter um teatro grande não poderia haver o segundo. Ai, ninguém sabia resolver: a Secretaria de Estado da Cultura queria, mas não queria. No final, optamos por fazer bem feito só um teatro grande. Ai, ao fazer teatro, o arquiteto que cuidava da acústica queria equipar de forma muito precisa a orquestra e com uma série de equipamentos que atravancavam o palco para a parte cênica. Grandes painéis acústicos, coisas penduradas, tetos de rebatedores, coisas pesadas num teatro que tem onze metros de fundo e não tem coxia. Então me foi pedido um relatório, no qual perguntei: "Qual é a prioridade? Para que serve o teatro? É muito bom que seja para a música. Se for abrir mão, o teatro não vai atender a certas exigências cênicas nas quais a música vai interferir. Até hoje, a gente está sem resposta. A que veio foi muito vaga: "Ah, ele vai atender o maior número de

coisas possíveis". Sempre que se faz um projeto de teatro novo, com muito terreno e com muita verba, pode-se atender às duas pretensões. Quando se tem 30m de fundo e 15m para cada lado da coxia, vinte painéis ou coisas que sobem não vão atrapalhar nada. No entanto, quando temos um palco com 11m de profundidade e somente 20 varas, tendo seis para luz, mais uma cortina, uma de rodunda, cinco para os painéis acústicos, quantas sobram para o cenário? Não dá! (9)

Este depoimento, em seu original, fornece o quadro exato de como se processa a relação entre entidade, cliente e arquiteto, este preso ao compromisso de atender da melhor forma, porém sabidamente antevendo sérios comprometimentos no projeto, ciente da dificuldade que a própria administração do edifício encontrará no futuro pela falta de um programa bem delineado. O que o arquiteto Serroni aponta é a participação da entidade contratante que ainda não consegue realizar exatamente esta dimensão. As obras do Teatro Alfa, de certa forma, são um exemplo: primeiramente, havia apenas o interesse na construção de um teatro de porte médio, conforme outros exemplos de teatros em hotéis da rede Transamérica. As obras iniciais, que dependiam da estrutura do hotel, foram erguidas de imediato e, a seguir, foi solicitado a um cenotecnico que o equipasse. Segundo o gerenciamento da casa, começou a ser pensada a possibilidade de se construir um teatro que pudesse atender a todos os tipos de eventos, inclusive a ópera. Inicialmente, foi concretado um fosso para apenas 40 músicos. Após uma visita às dependências do Theatro Municipal, percebeu-se que o fosso estava subdimensionado e foi necessário quebrar o concreto. Finalmente inaugurado, o Teatro Alfa é a segunda boa casa de São Paulo (colocação esta entre aspas, pois o Teatro Cultura Artística, cuja platéia é ótima, tem um palco pequeno). No entanto, apesar da propaganda de abertura relacionar o Alfa ao MET, seu projeto ficou aquém em programa e proporção até mesmo ao Theatro Municipal, construído em 1911. É uma estrutura arquitetônica muito acanhada nas áreas de *backstage* e camarins, embora o palco tenha ficado grande e bem equipado e sua sala de espetáculos proporcione boa visibilidade, acústica e seja de bom gosto.

2.3.3 - Orientação básica para a construção de espaços cênicos e arquitetônicos

A definição da capacidade de lotação das salas foi resolvida em reunião entre os participantes do encontro, a fim de tornar possível estabelecer uma ordem numérica para desenvolver os estudos. A capacidade de lotação máxima, apesar de ter sido definida em 2000 lugares, não implica numa condição superior para o projeto, sempre em vista, na medida que a sala é maior, que as dificuldades de solução de acústica e de visibilidade serão conseqüentemente, maiores).

Palco arena ou circular – admite capacidade para 250, 450, 750 e 2.000 lugares

Palco elizabetano – para 450 e 750 lugares

Palco italiano — para 250, 450, 750 e 2.000 lugares

Palco circundante ou de performance livre — para 250, 450 e 750 lugares

Palco flexível – para 250, 450 e 750 lugares

Palco ao ar livre — para 750 e 2.000 lugares

Funções e atividades que definem o edifício teatral

- Até 250 lugares – conferências, recitais, música de câmara, cinema/vídeo, teatro de prosa, monólogos e música popular

2.3 - Espaço cênico: uma lógica para construir

- Até 450 lugares – conferências, recitais, orquestra de câmara, cine/vídeo, teatro dramático, música popular, orquestra de câmara, coral e dança contemporânea
- Até 750 lugares – conferências, recitais, orquestra completa, coro sinfônico ou lírico, teatro dramático, music hall, dança folclórica e balé contemporâneo
- Até 2 000 – shows musicais, orquestra sinfônica completa mais coro, dança folclórica, balé contemporâneo, balé clássico, music hall e ópera

Distribuições de áreas e setores para a composição de um projeto de arquitetura teatral

Para qualquer organização de espaço cênico é necessário estabelecer um critério na disposição dos setores da casa de espetáculo. O plano a seguir mostra uma descrição que sugere o tipo de casa teatral que deve ser construída. Um edifício de teatro, de acordo com a sua capacidade, atende à seguinte organização: áreas de apoio técnico, áreas de apoio artístico, administração, difusão cultural e serviços ao público. Qualquer que seja o teatro, em maior ou menor escala, essas funções devem estar contempladas.

Para um teatro de 250 lugares

Apoio técnico:

cabine de controle de iluminação cênica, sala suporte de dimmers
 monta carga (acesso facilitado ao exterior ou à garagem)
 coxias e sala de técnicos (com sanitários)

Apoio Artístico:

camarins coletivos (com sanitários)
 café

Administração:

administração geral
 almoxarifado geral - administrativo e técnico
 segurança
 PABX
 limpadora
 sanitários masculino e feminino

Difusão Cultural:

informações gerais

Serviço ao público:

estacionamento para funcionários, carga e descarga
 bilheteria
 saguão
 sanitários masculino, feminino e para deficientes
 café
 guarda-volumes

2.3 - Espaço cênico: uma lógica para construir

Para um teatro de aproximadamente 450 lugares

Apoio técnico:

coxias
 oficina geral de preparação de cena e manutenção do edifício – com área de corte de madeira, solda de ferro e manutenção básica de equipamentos elétricos e hidráulicos
 monta-carga, acesso direto ao exterior ou estacionamento
 cabine de controle, dimmers, sala de som
 guarda de piano
 sala para o chefe do palco
 sala de técnicos de maquinaria e iluminação
 área para camareiras e costura de manutenção
 sanitários e vestiários masculino e feminino
 almoxarifado técnico
 salas de controle de entrada de energia, ar condicionado e mecânica cênica

Apoio Artístico:

camarins individuais e coletivos com sanitários
 sala de ensaio ou de preparação para entrada em cena
 café

Administração

direção administrativa
 zeladoria e segurança
 PABX
 xerox, internet e computadores
 protocolo de entrada e saída, chaves
 limpadora
 enfermaria
 sanitários e vestiários de funcionários
 almoxarifado geral do edifício

Difusão Cultural:

relações públicas
 informações gerais

Serviços ao Público

estacionamento para funcionários e público
 bilheteria
 saguão com circuito interno ao palco
 sanitários masculino, feminino e para deficientes
 guarda-volumes
 café e água

Para um teatro em torno de 750 lugares

Apoio técnico:

coxias
 palcos laterais ou no fundo, com elevadores e esteiras
 fosso de orquestra de tamanho médio
 oficina geral de preparação de cena – com área de corte de madeira, solda de ferro e manutenção básica de equipamentos de cenotécnica
 oficina de adereços e contra-regra
 oficina de costura e área de camareiras
 monta-carga, acesso direto ao exterior ou estacionamento
 cabine de controle, dimmers, sala de som

2.3 - Espaço cênico: uma lógica para construir

guarda de piano
sala para o chefe do palco
sala de técnicos de maquinaria e iluminação
guarda provisória de cenários
sanitários e vestiários masculinos e femininos
almoxarifado técnico
sala de controle de mecânica do palco, ar condicionado, geradores e equipamentos elétricos e hidráulicos
área para gravação de vídeo e TV

Apoio artístico:

camarins individuais e coletivos com sanitários
ante-sala de camarins com café
salas de ensaio e preparação de dança e de múltiplo uso (voz, música e interpretação)
vestiários de músicos masculino e feminino

Administração

direção geral
direção técnica
direção administrativa
produção de eventos
zeladoria
manutenção e pequenos consertos no edifício
portaria, controle segurança
enfermaria
PABX
xerox, internet e computadores
protocolo de entrada e saída – chaves
gerenciamento de transporte
compras, contabilidade e contratos
cantina
vestiários e sanitários para todos os funcionários – masculino e feminino
almoxarifado geral do edifício
limpadora

Difusão Cultural:

relações públicas e marketing
imprensa e divulgação
documentação e acervo
arquivo de impressos
monitoria
sala de múltiplo uso – imprensa e reuniões
serviços sanitários masculino e feminino

Serviços ao público:

estacionamento para funcionários, artistas e público
vestíbulo e marquise externa
bilheteria
lobby e foyer
bar e café
loja de souvenirs
informações
guarda-volume
sala de TV, circuito interligado ao palco
sanitários masculino, feminino e para deficientes

Para um teatro de até 2.000 lugares

2.3 - Espaço cênico: uma lógica para construir

Apoio técnico:

coxias
palcos laterais ou no fundo com elevadores ou esteira
monta-carga externo e interno ao edifício
fosso de orquestra completo
oficina de carpintaria
oficina de serralheira
guarda de cenários
área de montagem de cenários
depósito de cenografia temporária
oficina de adereços de cena
guarda dos objetos de contra-regra
oficina de pintura de cenários
adereços de figurinos – guarda e confecção
lavagem e/ou tingimento de figurinos
confecção e guarda de figurinos
vestiários e sanitários masculino e feminino para a equipe de montagem e operação do palco
sala da equipe de montagem e operação do palco
sala do chefe de palco e controle da operação
estúdio de audiovisuais
design de projetos de cena e de cenotécnica
almoxarifado técnico
cabine de controle de luz e dimmers
cabine de controle de som
oficina de manutenção técnica do edifício (ligada a administração)
sala da equipe permanente de manutenção
refeitórios
geradores
entrada de energia
mecânica cênica
ar condicionado
guarda de pianos
guarda de instrumentos
arquivo musical
área para gravação de vídeos, e TV

Apoio Artístico:

camarins individuais (com banho e sanitários)
camarins coletivos (com banho e sanitários)
sala de músicos (com sanitários)
camarim do regente ou de solistas
ante-sala de camarins
café e cantina
sala de descanso dos músicos
sala de ensaio de orquestra
sala de ensaio de balé
sala de ensaio de coral
sala de preparação de naipes de orquestra
sala de preparação vocal
sala de maquiagem e cabelo
sala de provas de figurinos

Área Administrativa:

direção geral
direção artística
direção técnica

2.3 - Espaço cênico: uma lógica para construir

direção administrativa
 produção de eventos
 zeladoria e manutenção
 portaria, segurança e controle
 enfermaria
 PABX
 sanitários masculino e feminino
 almoxarifado do edifício
 protocolo de entrada e saída de papéis e volumes
 chaves
 sala de reunião
 contratos e pessoal
 arquivos
 limpadora
 refeitório (ligado ao refeitório da equipe técnica)

Difusão Cultural:
 informações gerais
 relações públicas
 imprensa e difusão
 monitoria
 documentação
 arquivo dos impressos
 sala de múltiplo uso para imprensa, e reuniões
 sanitários masculino e feminino

Serviço ao Público:
 estacionamento de ônibus, vans e automóveis credenciados
 estacionamento para funcionários, artistas e público
 marquise externa
 bilheteria
 saguão e lobby
 foyer de circulação
 foyer de recepção
 bar e café
 restaurante
 exposição – museológica ou itinerante
 livraria e souvenirs
 guarda-volumes/chapelaria
 sala de TV – circuito interno ao palco
 sala vip para autoridades
 sanitários masculino, feminino e para deficientes

Necessidades e especificações de cada uma das áreas relacionadas

- Oficina de carpintaria: espaço livre com pé direito alto (em torno de no mínimo 6m) para a construção de elementos de madeira. Deve ter área segura para maquinaria e ferramentas. Acesso ao palco (alçapão) para traslado dos objetos construídos.
- Dimensão mínima da porta de ferro para ingresso de material 3.00m x 4.00m
- Oficina de serralheria: espaço (em torno de no mínimo 6m) para confecção de elementos metálicos. Deve ter área segura para maquinaria e ferramentas. Contígua a área de carpintaria e de acesso próximo ao palco
- Oficina de adereços: espaço para elaboração ou manutenção de materiais de cena, com área para guarda de ferramentas de manufatura e outra para estocagem do material executado
- Oficina de pintura: espaço livre (com 6m no mínimo de pé direito) destinado à execução de pintura de objetos e telões. A área deverá ter altura para telões completos em posição horizontal ou vertical e outra área para guarda de utensílios de pintura

2.3 - Espaço cênico: uma lógica para construir

- Oficina de iluminação cênica: reparos, limpeza e manutenção dos refletores, torres, cabos, porta gelatinas, gobos e lâmpadas
 - Oficina de costura: espaço para a confecção e guarda de elementos de vestuário. Com bancadas de costura, mesa de desenho, máquinas de costura, ferro de passar e ilhoses. Área contígua para o guarda-roupa de figurinos
 - Oficinas de manutenção: espaço para reparar os materiais necessários ao funcionamento do edifício
 - Oficinas de controle de manutenção: acionamento de ar condicionado, iluminação e mecânica cênica, elétrica, eletricidade e gerador de alimentação do edifício. Cada uma destas áreas onde encontram-se os equipamentos deverá ter uma sala de inspeção dos trabalhos para os engenheiros residentes
 - Depósitos de cenários: espaço para armazenar cenários que inclui painéis, telões, elementos tridimensionais e mobiliários, podendo ser ou não localizados no próprio edifício (altura mínima de 6m)
 - Depósito de cenografia temporária: espaço para guarda de elementos cênicos e obras temporárias que requerem trânsito rápido e que não comprometam o funcionamento do palco
 - Guarda-roupa: área para armazenar vestuários que incluem roupas, sapatos, chapéus, bijoux, etc
 - Lavanderia e tinturaria: espaço de lavagem e secagem do vestuário. Devem ter superfície para lavadoras, secadoras e ferro a vapor. Área contígua: caldeiras para tingimento e envelhecimento de tecidos
 - Cabine de controle: localizadas na área da platéia e de frente para o palco. Devem possuir boa visibilidade do palco e completo isolamento acústico. As cabines são dotadas de mesas: principal, cênica e back-up, sistema de vídeo integrado e mesas de refletores especiais – moving light e acionamento de iluminação de platéia e foyer. Em espaço contíguo: equipamentos de som, canhões, projetores, home-theater de alta definição (BARCO). Se possível, recomenda-se a inclusão de sanitários nas cabines
 - Sala de dimmers: espaço onde estão instalados os racks de dimmers da iluminação cênica. Podem estar contíguos à cabine ou localizados em área próxima ao palco
 - Cabine de tradução simultânea: área equipada com sistema de sonorização adequada para a tradução simultânea em caso de conferência
 - Projeção de legendas: área frontal, podendo ser sendo locado na cabine de comando de luz ou em espaço contíguo a esta, necessita equipamentos para as legendas de óperas ou de espetáculos que necessitam de tradução do idioma.
 - Arquivo musical: para guarda de partituras de repertório da orquestra. Pode ser no próprio espaço do teatro ou em espaço próximo. Deverá ter estantes e máquinas copiadoras.
 - Guarda de piano: espaço fechado destinado à guarda do piano de concerto. Deverá estar no nível do palco para evitar que desafine na locomoção
 - Área para gravação de vídeo e TV: sistema destinado à colocação estratégica de câmeras de TV na sala de espetáculos de maneira que não interfira na visibilidade do espectador
 - Área de controle do espetáculo no palco: próxima à entrada dos artistas em cena, o stage management deve ter visão de tudo que ocorre no palco por meio de vídeos, sistema de microfones para os comandos de entradas de artistas e movimento de cenografia e da contra-regra. Deve estar permanentemente ligado com a cabine de comando, onde é operada a luz, com os canhões seguidores e as legendas.
 - Sala das camareiras: local com tábuas e ferro de passar, materiais de costura, toalhas e outras necessidades para servir aos artistas
 - Sala do Chefe de palco (stage management): responsável pela equipe de palco, dando instruções, acompanhando as planilhas de escalas de técnicos e a montagem dos espetáculos
- Apoio artístico:
- Camarins: espaço para a troca de vestuário dos atores. Deve possuir bancadas com espelhos, equipados com iluminação incandescente frontal e tomadas elétricas. Espaço para acomodar vestuários. Podem ser individuais, para duas pessoas ou coletivos (número ilimitado de acordo com a dimensão da área e os equipamentos disponíveis)
 - Sanitários: nos camarins coletivos deverão obedecer à proporção de um para cada dez pessoas, com duchas e sanitários.

2.3 - Espaço cênico: uma lógica para construir

- Ante sala de camarim: espaço para descanso, espera ou intervalos e recepção de público em finais de espetáculos
- Ante-sala de vestiário dos músicos: espaço para descanso, afinação dos instrumentos, espera e entrada do concerto
- Sala de ensaio para dança: equipada com barra e espelhos (dimensão livre de no mínimo 10m x 12m e com no mínimo 4m de altura). O piso deverá ser executado em tábuas de madeira corrida, flutuante em no mínimo 5cm do contrapiso existente. O recobrimento deste piso deverá ser em linóleo par dança clássica ou moderna. Se for para flamengo ou jazz, não é aconselhado o uso do linóleo. A área deve ser livre, sem colunas ou vigas baixas
- Sala de ensaio de coral: destinado a ensaio e vocalizações do coro, com revestimento acústico específico e capacidade média para 60 cantores
- Sala de ensaio de atores: para a leitura dramática, com dimensão ideal semelhante à dimensões do palco
- Sala de ensaio de orquestra: necessita de no mínimo 12m X 14m quando a conformação da orquestra for média; se completa, de 14m x 18m, com no mínimo 4.50m de altura, iluminação específica para a leitura de partituras e equilíbrio acústico na reverberação do som. Deverá ter espaço contíguo para guarda de instrumentos de cordas, madeira, metais e percussão
- Sala de maquiagem: espaço equipado com bancadas, espelhos e cadeiras especiais (reclináveis, próprias para cabelo e maquiagem facial). Guarda de perucas, adereços de cabelo e bijuterias
- Sala de fisioterapia: espaço com cama apropriada para massagem. O fisioterapeuta pode atender os artistas na preparação corporal e socorrer quando necessário
- Cantina para os artistas: deve ser em área próxima ao palco ou ainda estar disposta nos setores onde se encontram os camarins. Somente para lanches, frutas, sucos e café

Áreas Administrativas:

- Direção geral: espaço para o diretor-geral ou encarregado do planejamento artístico, político e técnico. Composto por sala principal, sala de reunião e recepção
- Direção artística: espaço destinado ao diretor-artístico, encarregado das funções de seleção de obras, programação e artistas
- Direção administrativa: espaço destinado aos contratos de despachos de processos de contratações artísticas e de pessoal funcional e gerenciamento administrativo do orçamento da casa. Departamento de compras, como órgão ligado à direção administrativa
- Direção técnica: espaço para o funcionamento técnico de todas as áreas, tanto em montagens de obras realizadas como na produção de novas. Coordenação das oficinas e funcionamento do palco. Recomenda-se estar próxima a área de palco com visibilidade do backstage
- Produção de eventos: espaço destinado ao produtor-executivo de eventos artísticos, área com capacidade para abrigar equipes de produção e assistentes
- Administração do edifício: encarregado pelos serviços de apoio ao funcionamento do teatro. Responsável pela manutenção, segurança, estacionamento, zeladoria e limpeza.
- Zelador: responsável pelas chaves, ligações elétricas, entrada e saída de carga e controle das portarias
- Portaria: espaço para funcionamento 24 horas, com monitores informando o que acontece simultaneamente em todos os locais críticos do teatro. Controle da entrada de funcionários, artistas e visitantes autorizados
- Almoxarifado do edifício: local seco, com estantes para a guarda e baixa de todo tipo de material necessário para suprir o edifício – papéis, impressos, cartuchos de impressoras, etc.
- Almoxarifado técnico: local seco, com estantes, prateleiras para suprir a necessidade do palco e oficinas. De tintas a rolos de fios específicos para cada ligação. Lâmpadas de ambiente e de refletores, etc.
- Almoxarifado da limpeza: localizado em área próxima à chefia da limpadora, com prateleiras contendo todos os materiais necessários para a limpeza do edifício. Estopa, vassouras, produtos químicos, etc.
- Enfermaria: área com maca, remédios emergenciais e banheiro, localizada preferencialmente na saída mais próxima do edifício

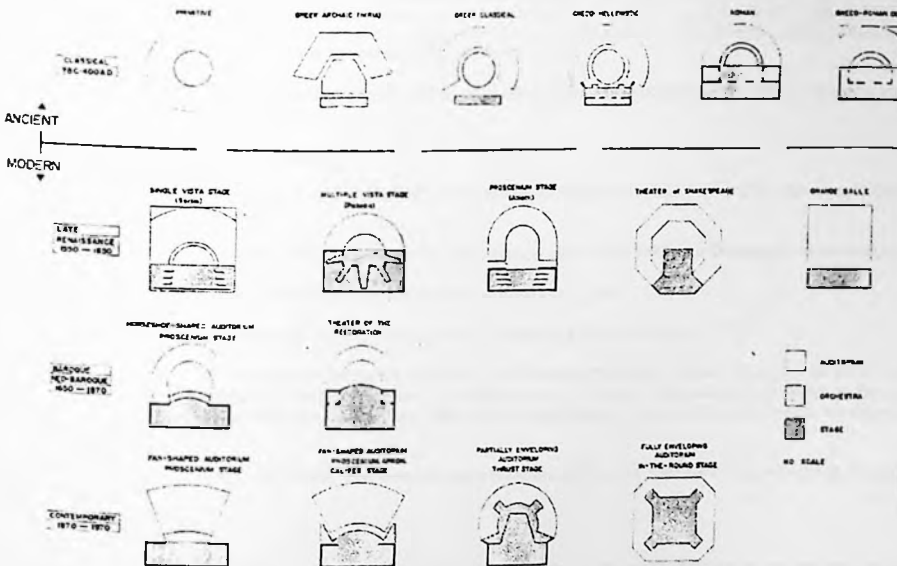
2.3 - Espaço cênico: uma lógica para construir

Difusão cultural:

- Relações públicas: área destinada à promoção de eventos, marketing, captação de recursos, de proporções físicas limitadas e dotada de internet, fax e linhas telefônicas próprias. Divulga o material a ser produzido, trazendo contatos nacionais e do exterior
- Imprensa e divulgação: com a mesma infra-estrutura da área de relações públicas, destinada à divulgação pela mídia e elabora a programação gráfica dos eventos
- Arquivo: área de guarda do material produzido, programas, impressos, etc., onde é necessário haver mapotecas e arquivos
- Documentação: área disponível para pesquisa do público sobre o acervo existente em material videográfico e impresso. Área com mesas de consulta, arquivos controlados, TV e vídeo disponíveis para o pesquisador
- Sala de reunião ou de entrevistas coletivas

Serviço ao Público

- Estacionamento: local para estacionamento de ônibus, vans e automóveis credenciados, áreas para funcionários, artistas e público no geral. Pode ser único ou dividido em zonas específicas para cada tipo de usuário
- Vestíbulo ou marquise: área externa para a compra de bilhetes, saída do edifício com espera de manobrista ou serviço de van ou táxi.
- Bilheteria: espaço com atendimento externo, destinado à venda de bilhetes. Setor ligado à administração do edifício, dotado de computador, bancadas, sistema de segurança com telefones, rádio e cofre
- Saguão/lobby: espaço interno destinado à recepção do público nas dependências do teatro, deve ter guarda-volumes, loja de souvenirs e local de informações
- Bar e café: espaço interno com comunicação podendo ser externa ou não, destinado à venda de bebidas, café e lanches rápidos, com instalação de forno elétrico e geladeiras. Convém apenas aquecimento e não para preparo. Pode ou não comportar mesas
- Sala de exposição, museu: área destinada a exposições de objetos e obras referentes aos espetáculos, com depósito para guarda e manutenção de materiais usados nos eventos
- Livrarias e souvenirs: espaço subdividido em boxes de 20m² para a venda de livros, souvenirs e demais objetos de interesse
- Informações: espaços internos com comunicação externa, tem a finalidade orientar o público quanto aos horários e programações
- Restaurante: espaço com comunicação ao público externo e interno ao edifício.



tipologias cênicas da história do teatro no mundo ocidental

Notas

- (1) Quando Richard Wagner estreou *Tannhauser* em Paris, na metade do século XIX, sofreu dura oposição por parte da Sociedade ligada ao Jôquei, que exigia que o balé fosse apresentado no segundo ato. Wagner não aceitando as exigências em função da linha dinâmica do espetáculo, manteve-o no primeiro ato. Naquela noite, sua ópera sofreu as maiores vaias daquele grupo, sendo cancelada sua temporada imediatamente depois.
- (2) Arquiteto George WILHELM, comentários sobre espaços cênicos, em 1993, para a dissertação de Mestrado.
- (3) *Idem ibidem*
- (4) Arquiteto J.C. SERRONI, comentários sobre espaço cênico, em 1993 para dissertação de Mestrado.
- (5) Yacov HILLEL, comentários sobre espaço cênico, em 1993 para dissertação de mestrado
- (6) Gianni RATTO, *Antitratado de cenografia*, p. 69
- (7) Gianni RATTO. Em entrevista para a dissertação de Mestrado, em 1993
- (8) *Resgate e Desenvolvimento de Técnicas Cênicas* -foi um encontro de arquitetos e cenógrafos latino-americanos, coordenado por J. C. Serroni e promovido pelo Instituto Brasileiro de Arquitetos e Cenógrafos - IBAC e com patrocínio da Organização dos Estados Americanos - OEA
- (9) J.C. SERRONI, comentando sobre o espaço cênico, em 1993 para a dissertação de Mestrado

2.4 - Sobre a distribuição de áreas - um inventário preliminar

Quando, em 1984, o Theatro Municipal teve a programação interrompida devido seu estado de conservação, houve uma forte oposição por parte de artistas e empresários pela medida, julgada precipitada e, no mínimo, exagerada. Esta corrente colocava que seria mais proveitoso para a cidade que o Theatro continuasse funcionando, apenas sendo reformado o que fosse essencial. Felizmente, o parecer técnico do Condephat tornou possível impor a reforma, condicionando-a à restauração de toda a arquitetura do prédio, também prejudicada pela pouca manutenção.

Houve um imenso trabalho arqueológico de campo, porém será que houve um estudo claro quanto ao partido do projeto? Houve uma grande e séria restauração, todavia a remodelação espacial baseada numa orientação um pouco mais contemporânea foi colocada de lado; ainda mais, a consultoria de projetos teatrais chegou quando parte do tempo havia sido gasto em discussões políticas de encaminhamento da arquitetura.

Não havia uma disposição para prever que o teatro deveria ser autônomo da Secretaria de Cultura e que seria possível dispor de áreas de trabalho administrativo, suporte técnico para o palco e opções de ensaio para a música e a dança. Na verdade, nos dezesseis anos passados, desde que foram resolvidas as primeiras orientações de programa de uso até hoje, muitos teatros foram construídos no Brasil e no mundo, cada um deles contribuindo para um aprendizado em relação à questão teatral. Desde então, a área técnica cênica nacional desenvolveu-se bastante e novas informações sobre o tema foram sendo incorporadas no dia a dia dos arquitetos brasileiros.

Por não haver um programa claro sobre o que se desejava realizar no espaço, infelizmente, o Theatro Municipal vem sendo ocupado de modo confuso e pouco eficiente. A cada nova administração pública que assume a direção da casa, muda-se toda a frágil estrutura criada pela anterior. Lamentavelmente, os espaços têm se ajustado a cada nova exigência e, seja como for, os problemas diários são tão intensos que é com dificuldade que se consegue propor um planejamento a longo prazo.

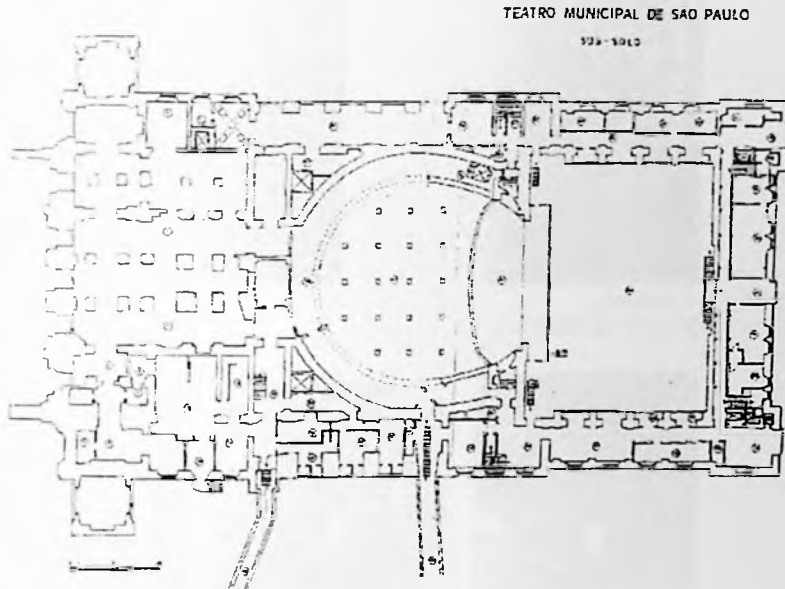
Do subsolo ao último pavimento, onde se localiza a cúpula, o programa de uso e área entre cada um vão se tornando cada vez mais concentrados. Nos primeiros pavimentos estão locados em sua maioria os equipamentos e as áreas de atividades em geral. Obedecendo ao desnível do terreno em aproximadamente 1,80m, o subsolo é também o pavimento. Na construção foi usado bloco de granito para alicerçar as fundações, cujo travamento foi feito por meio de arcadas de tijolos, colunas de sustentação e paredes portantes de 60cm. As vigas que sustentam todos os demais pavimentos da ala nobre são em tijolo e pedra. E a cúpula, seguindo o modelo francês, foi estruturada em aço e recoberta com laminas de cobre.

Subsolo - setor de serviços, equipamentos e exposições

No subsolo encontram-se os ramais que ligam a Praça Ramos de Azevedo de acordo com a concepção de implantação do início do século XX, e que hoje levam insolitamente à Praça, ao ar condicionado (instalado inapropriadamente no centro da praça), aos equipamentos internos de elevadores de palco, geradores, ao retorno do ar condicionado, posto primário, às baterias e caldeiras. Estão instalados ali também as portarias de funcionários, as salas, os vestiários, o refeitório, a cozinha industrial, a oficina de manutenção e o salão de exposições.

2.4 - Sobre a distribuição de áreas - um inventário preliminar

Toda a área ligada ao fundo do edifício, cota zero em relação à fachada principal, sofreu uma mudança radical em seu pé-direito original: cada pavimento original desta ala foi transformado em dois. Assim, ainda em 1950 foram otimizadas as áreas dos camarins e da administração. No final da Praça Ramos de Azevedo, em frente ao Edifício Esplanada e a rua Conselheiro Crispiniano, há uma área externa na qual considerou-se o estacionamento para 22 carros. É uma área com concentração de equipes de manutenção, segurança, limpeza e suporte administrativo.



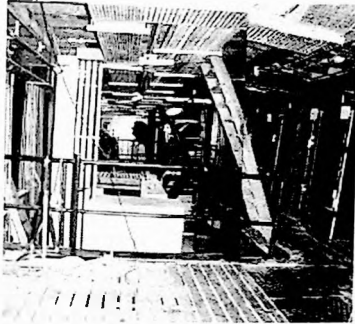
- 1) cozinha industrial para restaurante, equipada e com acesso diretamente para a fachada lateral direita (Vale do Anhangabaú).
- 2) entrada de energia – cabine primária, gerador e caldeiras
- 3) vestiários femininos e masculinos
- 4) copa dos músicos e refeitório
- 5) salão de exposições, café e sala de apoio técnico às exposições
- 6) monta-carga
- 7) elevadores de palco
- 8) fosso de orquestra
- 9) retorno do ar condicionado
- 10) acesso à Praça Ramos de Azevedo
- 11) sala da administração/protocolos/zeladoria
- 12) portarias

Crítica sobre a utilização destes espaços:

- 1) oficina pequena para os serviços gerais do edifício e palco
- 2) área da limpadora não possui espaço destinado para esta equipe
- 3) salas de manutenção (ar condicionado e eletricidade do edifício) na passagem do hall que liga, por meio de escadas, o acesso do público no salão de exposição
- 4) área da vasca e ligação com a Praça – sem ventilação e em condições insalubres para permanência prolongada

2.4 - Sobre a distribuição de áreas - um inventário preliminar

- 5) a Guarda Metropolitana possui exiguas instalações
- 6) falta armário para a guarda de instrumentos musicais



embaixo do palco -
guias de contra-peso



portaria 1
e entrada de energia



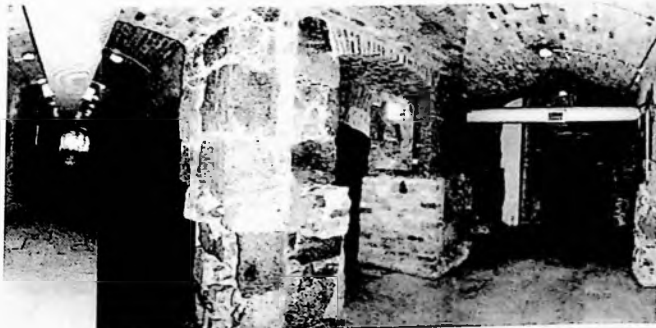
oficina de manutenção



acesso à Pça Ramos -
duto de ar condicionado



dentro do
elevador de palco



Salão dos Arcos - local para exposições

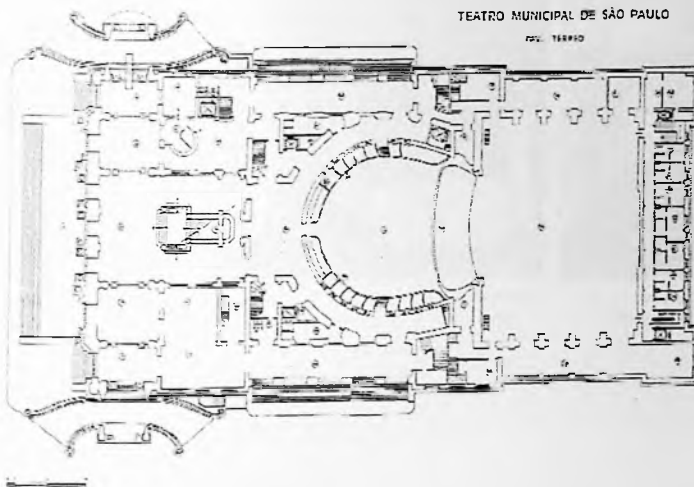
2.4 - Sobre a distribuição de áreas - um inventário preliminar

Primeiro pavimento ou térreo: setor nobre, palco e platéia

É a área mais adensada enquanto ocupação do solo. Neste pavimento se faz a relação das escadarias da fachada principal, a praça que circunda o Teatro e a esplanada.

Interiormente, é formada pela ala nobre, restaurante, terraços cobertos, bilheteria, platéia, frisas, sanitários, palco e suas salas de apoio, órgão, camarins individuais e do maestro. É um pavimento de articulação clara para localização ou locomoção, uma vez que os principais setores estão dispostos contiguamente. Ainda que existam determinadas ocupações que podem ser revistas, de modo geral este é o mais razoável dos pavimentos, ainda que falte o equipamento de sinalização, o sistema integrado de vídeo e som e a mesa ou cabine de comando para operação do espetáculo.

É um local com grande concentração de técnicos, artistas e público.



- 1) saguão principal – escadarias internas
- 2) hall da platéia
- 3) platéia/frisas
- 4) salas de apoio ao palco
- 5) camarins individuais e do maestro
- 6) órgão
- 7) todos os acessos
- 8) acesso à galeria

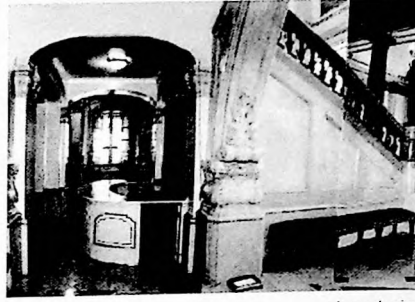
Pontos críticos:

- 1) coxias pequenas, com falta de instalações melhores para os materiais cênicos
- 2) restaurante ainda não ocupado
- 3) melhor organização na sala de iluminadores e na guarda de material de iluminação
- 3) utilização aleatória dos terraços laterais
- 4) bilheteria pequena, com programa de informatização parcialmente concluído

2.4 - Sobre a distribuição de áreas - um inventário preliminar



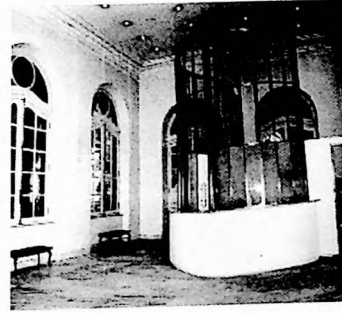
escadaria nobre



chapelaria



saguão da plateia



bilheteria



saguão de entrada

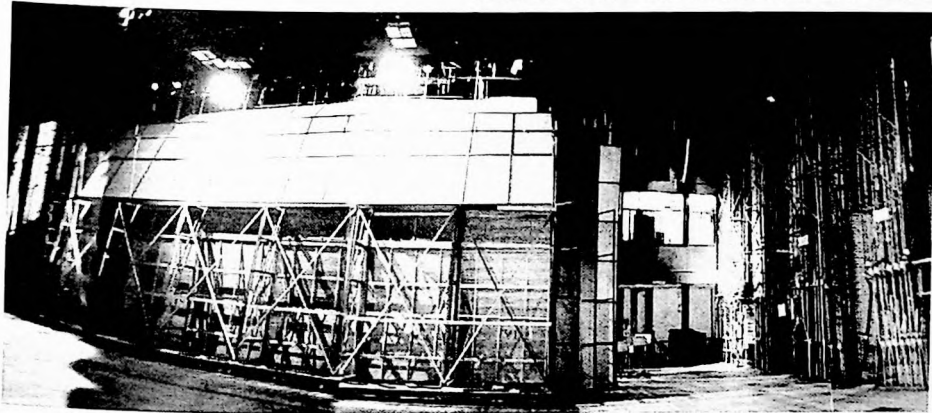
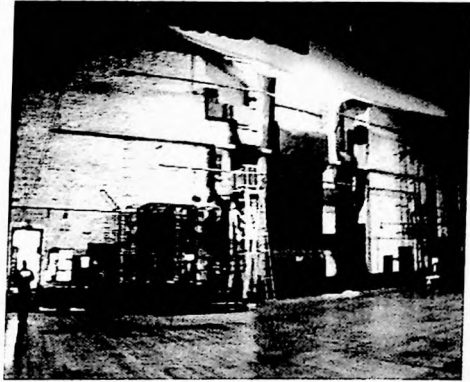
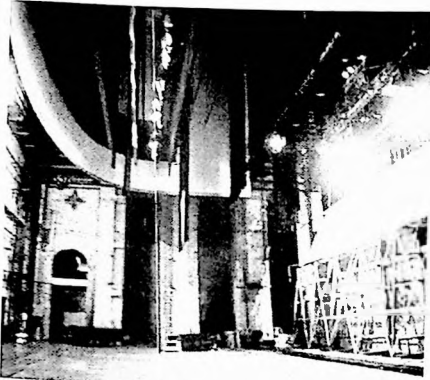


camarim do maestro



circulação de camarins

2.4 - Sobre a distribuição de áreas - um inventário preliminar

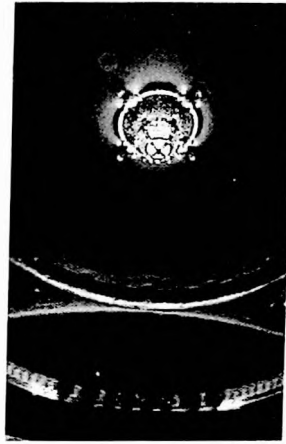


palco

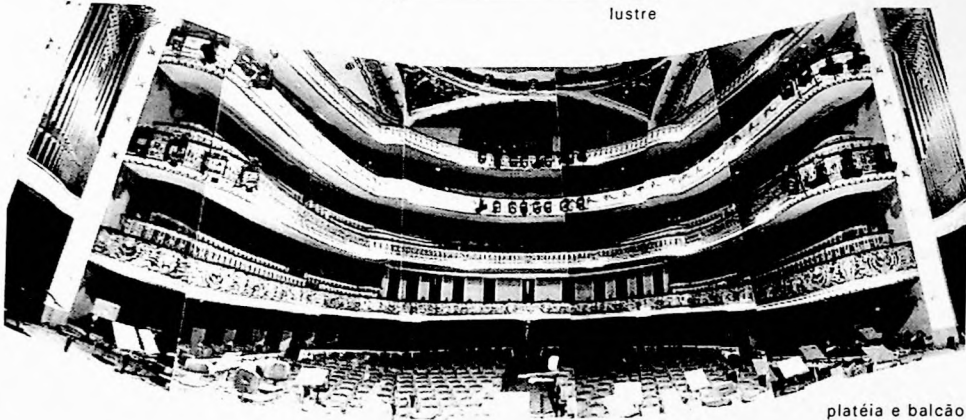


proscenio - concha acústica

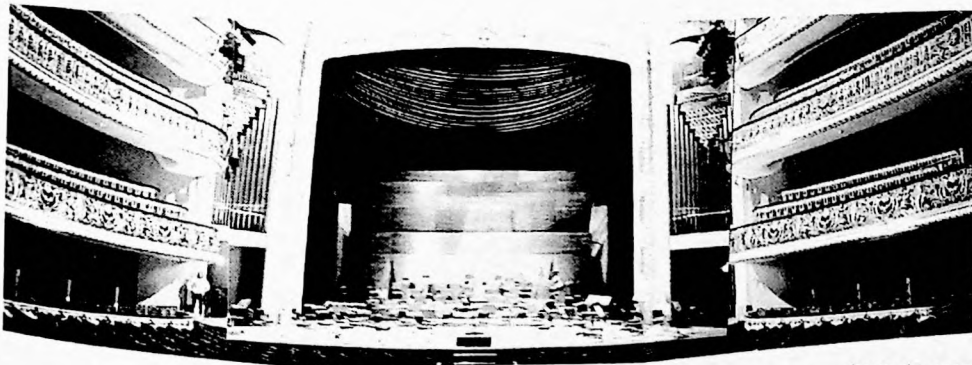
2.4 - Sobre a distribuição de áreas - um inventário preliminar



lustre



platéia e balcão

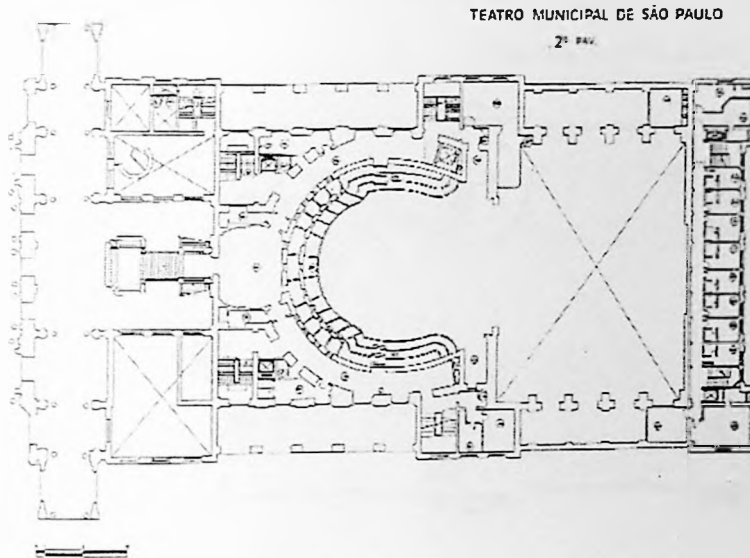


boca de cena

2.4 - Sobre a distribuição de áreas - um inventário preliminar

2º Pavimento - camarotes/camarins/salas de apoio ao palco

Consta de um pavimento reduzido, uma vez que a área nobre, como o palco, por possuir pé-direito alto, recorta as áreas úteis do teatro.



Pontos positivos:

- 1) circulação do hall e áreas de camarotes
- 2) salas de apoio ao palco
- 3) camarins individuais
- 4) acesso ao centralino do órgão

Pontos críticos:

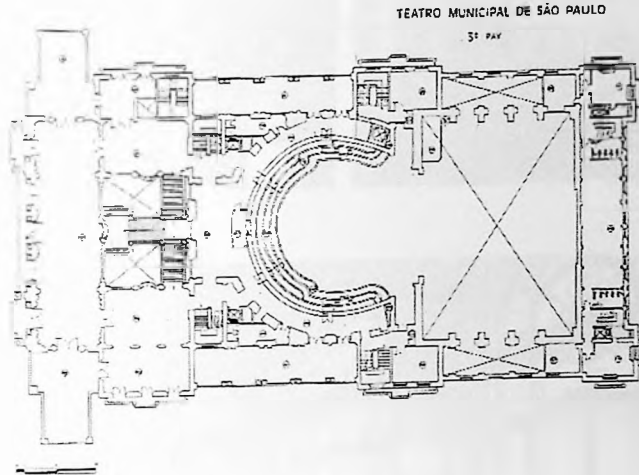
- 1) sala de informática - pequena, com poucos equipamentos e ocupando dois camarins
- 2) sala da contra-regra - não é uma sala para preparação de objetos de contraregragem
- 3) sala na ala nobre ao lado do centralino utilizada como vestiário de técnicos



2.4 - Sobre a distribuição de áreas - um inventário preliminar

3º pavimento – salão nobre/foyer, camarins coletivos

É um pavimento onde se encontram as salas nobres de reunião, o grande Salão Nobre para concertos e eventos, terraços abertos e cobertos e camarins coletivos. É um pavimento com grande concentração de público.

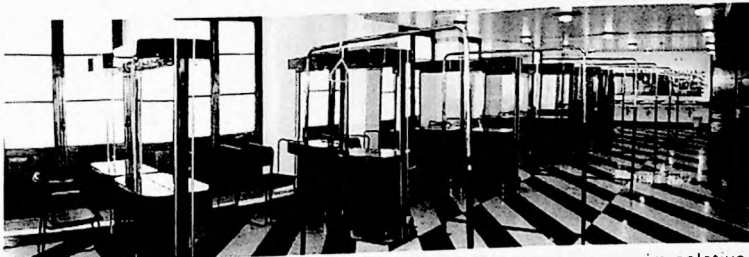


Pontos positivos:

- 1) bar e café
- 2) salão nobre/sala de concerto
- 3) salas nobres de reunião
- 4) cabine de comando de iluminação
- 5) camarim coletivo
- 6) sala de atividades artísticas/camarins

Pontos críticos:

- 1) balcão com visibilidade parcialmente prejudicada
- 2) área de PABX instalada em sala de difícil condição de uso
- 3) sala de manutenção junto com o equipamento de telefonia
- 4) sala nobre – indefinição quanto ao programa de uso – ou reunião ou ensaio de naipes



camarim coletivo

2.4 - Sobre a distribuição de áreas - um inventário preliminar

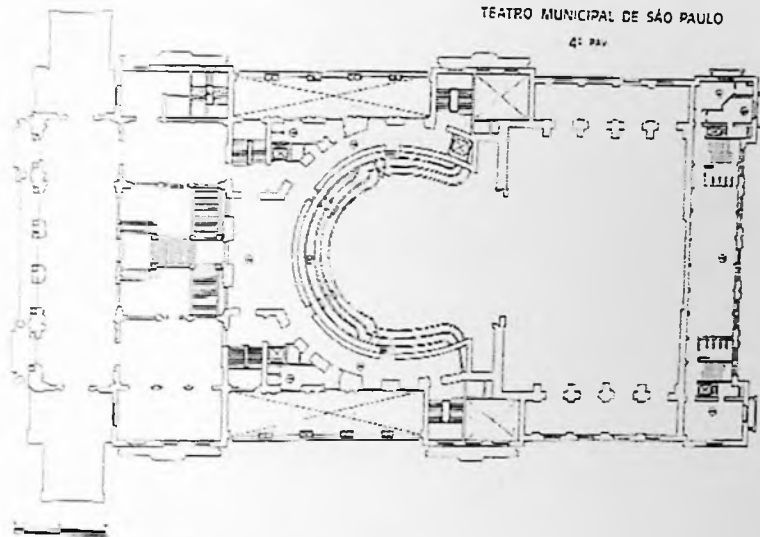


Salão Nobre

2.4 - Sobre a distribuição de áreas - um inventário preliminar

4º Pavimento – camarins e pequeno foyer

Pavimento restrito a um pequeno foyer de circulação e sanitários para o público, balcão e camarins coletivos. Como o segundo, é um pavimento que está limitado a altura dos pavimentos imediatamente abaixo. Menor fluxo de técnicos, de artistas e de público que os demais pavimentos.



Pontos positivos:

- 1) circulação para entrada aos balcões
- 2) camarim coletivo
- 3) dois camarins individuais
- 4) um camarim amplo

Pontos críticos:

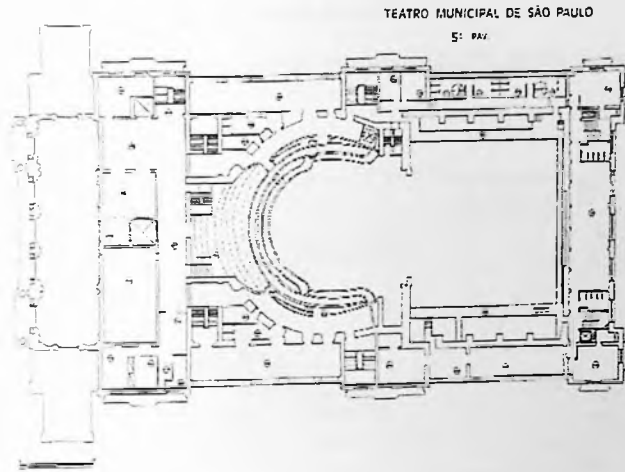
- 1) os três camarins deverão sofrer uma realocação, pois estão sendo usados pela chefia de manutenção, pelo jurídico e pelo cerimonial.

5º Pavimento – galerias, camarins e costura

É um bom pavimento em termos de circulação e áreas de ocupação, porém tem sido constantemente alterado segundo as necessidades de cada momento.

Neste pavimento, no setor nobre, encontram-se: a galeria e o anfiteatro, o bar, as salas de ensaio e o apartamento para o zelador. Em de circulação, compreende um acesso contíguo ao setor dos camarins, passando pelas lactarias do palco, onde podem ser acessadas as passarelas do palco e as escadarias que levam ao urdimento. Seu ponto vulnerável é a falta de espaço para a guarda dos figurinos do acervo, bem como uma área para costura. Este pavimento tem por característica um grande movimento entre os corpos estáveis e a equipe administrativa.

2.4 - Sobre a distribuição de áreas - um inventário preliminar



Pontos positivos:

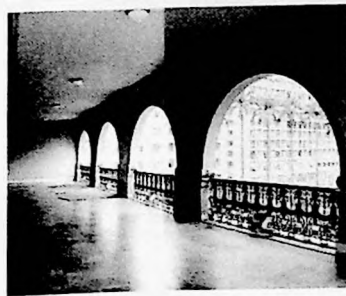
- 1) acesso por meio de elevadores e escadas
- 2) bar e copa
- 3) hall de distribuição
- 4) salas de apoio artístico ou administrativo
- 5) sala de ensaio
- 6) acesso às passarelas do palco
- 7) Acesso à cúpula por meio de elevador e escada

Pontos críticos:

- 1) áreas de costura e acervo com problemas de saturação na estocagem dos figurinos
- 2) vestiários masculinos e femininos
- 3) camarins coletivos utilizados para a diretoria
- 4) camarim utilizado pela costura
- 5) camarim utilizado pela direção



sala de ensaio de naipes

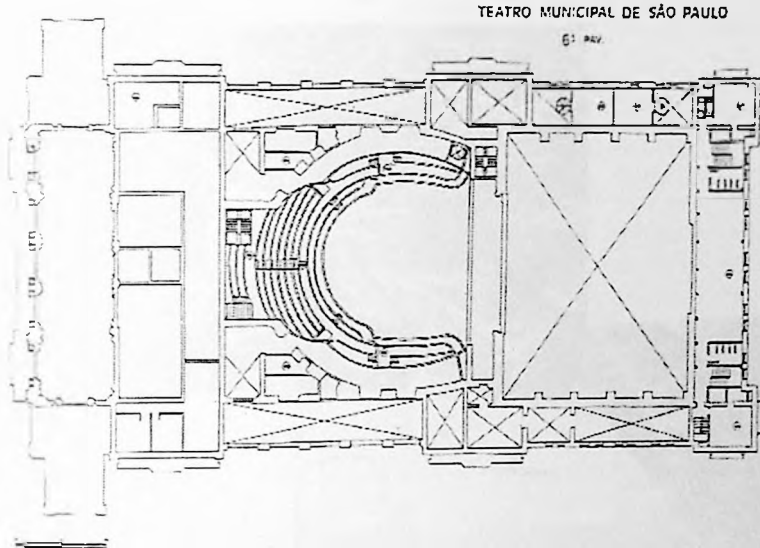


terraço 5º andar

2.4 - Sobre a distribuição de áreas - um inventário preliminar

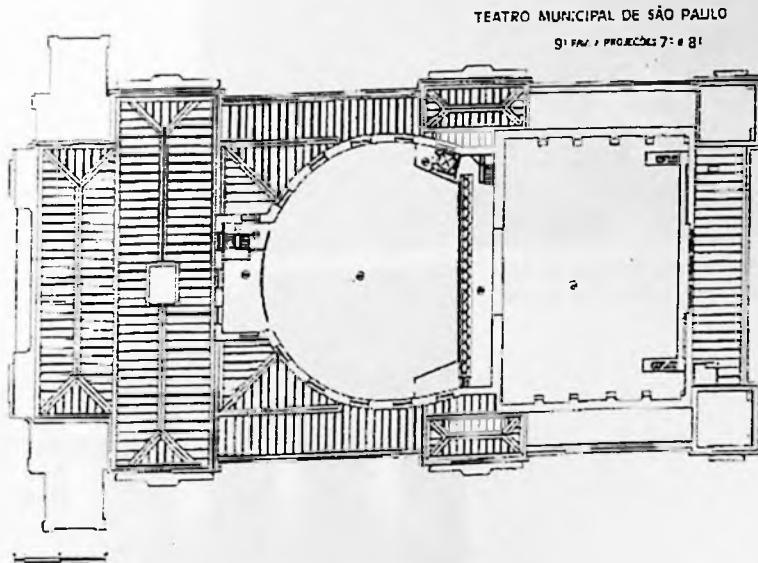
6º Pavimento – término do corpo do edifício

Apenas duas salas de trabalho para os maestros estáveis e acesso técnico aos terraços.



Cúpula – local de ensaio de múltiplo uso

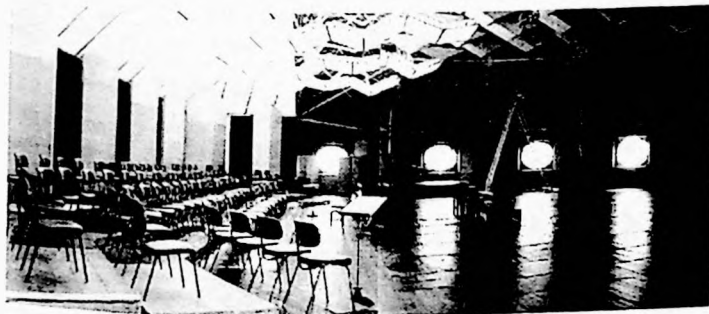
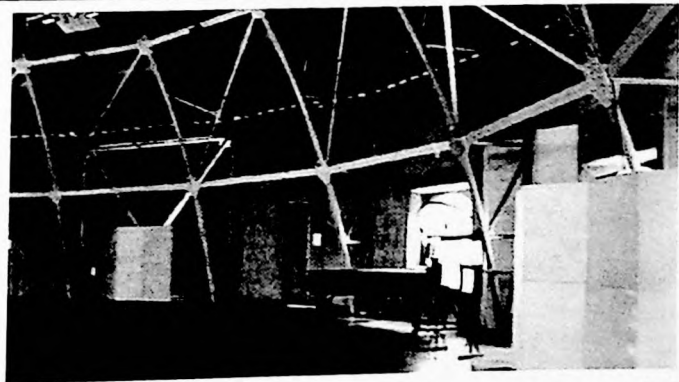
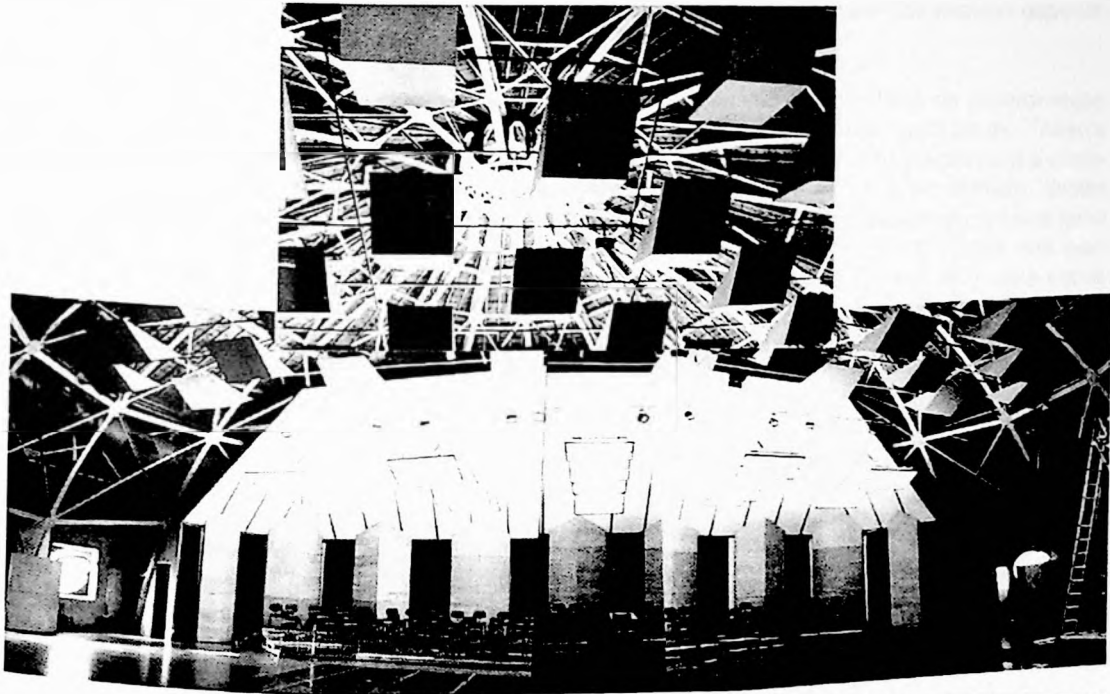
Restrita apenas aos artistas e corpos estáveis, a cúpula mantém duas salas de apoio e dois acessos, um por meio de elevador e outro por escada. Através da escada acessa-se o piso técnico, onde o mecanismo do lustre e demais pontos de iluminação são acionados. A cúpula, enquanto sala de ensaio, mantém um inconveniente que é o nível de ruído que vem das ruas no entorno. Além disso, a temperatura é elevada, mesmo com o uso do ar condicionado. Por outro lado, apesar da cúpula estar exatamente em cima da platéia, não há qualquer emissão de ruído em nenhum dos sentidos.



2.4 - Sobre a distribuição de áreas - um inventário preliminar

Pontos positivos:

- 1) grande área destinada a ensaios de balé, vozes e música
- 2) duas salas de apoio aos ensaios



sala de ensaios para orquestra e balé -
Cúpula do Theatro Municipal

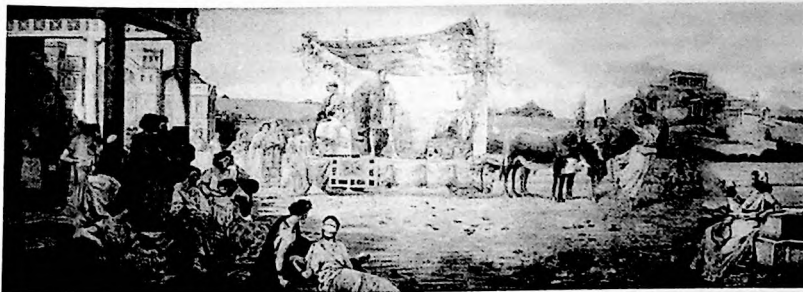
2.4 - Sobre a distribuição de áreas - um inventário preliminar

Atividades artísticas, técnicas e administrativas

Enquanto descrição física, o Theatro Municipal aparentemente atende às organizações básicas de funcionamento, entretanto, na medida que o edifício recebe diariamente um grande contingente de artistas – orquestra, coros e balé – isto soma aproximadamente 450 pessoas circulando durante as manhãs, horário dos ensaios específicos a cada atividade.

As tardes são reservadas às montagens e aos ensaios específicos da programação diária e as noites para os eventos em si. A organização interna da estrutura do Theatro conta com o mínimo de suporte técnico existente no edifício. A operação para a construção de pequenos objetos de cenários e contra-regra não está no edifício, assim como não há espaço adequado para os figurinos. O setor de manutenção básica também se restringe a uma pequena área de trabalho, salvo os almoxarifados que pertencem ao edifício. Entretanto, uma grande área administrativa é ocupada para servir a todos os procedimentos legais e administrativos que um evento requer. Assim, as possibilidades são exíguas para a otimização desta área, se for considerado que este é um teatro cujo objetivo está na produção de eventos e não somente receber eventos vindos de fora.

Para um edifício teatral ser competitivo hoje, ele deve atender a alguns requisitos básicos, como um agradável interior desde os foyers e uma confortável platéia; uma infraestrutura de bar e sanitários e um eficiente serviço de compra de bilhetes e estacionamento. Da mesma forma, deverá haver uma estrutura condizente aos artistas e à técnica, como áreas de ensaio, equipamentos modernos, camarins adequados. Havendo a disposição em criar possibilidades para torna-lo uma casa de produção, o Theatro deverá contar com determinadas áreas técnicas para a execução de projetos.



Oscar Pereira da Silva

2.5 - Ideias postas em prática - Um projeto para o Teatro Municipal - O Partido e o Programa

Sempre que se busca entender o edifício do Teatro Municipal e encontrar a solução para os seus problemas uma questão parece óbvia: a solidez com que foi construído, aliada à qualidade dos materiais de revestimento empregados, tornaram-no resistente ao tempo. Restaurado e bem conservado, está fora de questão tentar modificá-lo visando encontrar um caminho intermediário para um pretendo melhor aproveitamento. Se o edifício tivesse problemas insolúveis, que impedissem a realização de espetáculos, como ocorreu em períodos quando teve sua programação suspensa pela falta de segurança dos equipamentos elétricos, poderia sim, ser pensado, sobre uma intervenção para recupera-lo. Mas não é este o caso.

Mesmo que seja necessário, como em qualquer casa teatral, atualizar as instalações de seus equipamentos técnicos de palco, de longe se torna necessário efetuar uma grande obra, visando uma mudança física em sua estrutura. Entretanto o inimigo do teatro está na falta de mais espaços, como foi colocado no diagnóstico de área. A falta de salas preparadas para garantir o desempenho de funções técnicas, artísticas e administrativas tem sido uma preocupação constante. A limitação de espaços causa uma sobreposição de funções, contraproducentes na dinâmica do conjunto de suas atividades. Este é um problema que somente poderá vir a ser resolvido com a ampliação física do edifício. O programa de uma moderna casa de ópera visa promover a produção, com um olhar empresarial voltado para esta atividade proposta. Se um teatro como o Municipal não dispõe de recursos físicos para enfrentar uma nova fase de empreendimentos nessa área, muito possivelmente será um tipo de casa restrita apenas à locação de seu palco. Se a visão for apenas comercial, muito provavelmente haverá um círculo financeiro que irá guiar o comportamento do espaço. Se não se constituir em espaço de produção, pode-se dizer que em breve perderá o seu papel. Sendo um espaço para aluguel, os financiamentos para reparos ou a compra de equipamentos mais modernos também se tornariam mais difíceis adquirir e, nesse caminho, poderia chegar ao fim, como tantos outros teatros que crescem em expressividade artística. O Teatro Municipal possui um corpo artístico que tem de produzir ininterruptamente, se não for assim não há razão para mantê-lo. Desde os anos 60, os principais teatros do mundo começaram a adotar uma postura de unir a produção à apresentação o que levou à criação de complexos para *Performing Art* como foram sendo revitalizados os teatros centenários, garantindo o permanente revigoramento de suas atividades através de uma visão de empreendimentos lucrativos.

Quando, na parte II deste capítulo, é relacionado o número de teatros que operam atualmente na Cidade, foi colocada a grande demanda que há na procura de um evento cênico. São Paulo não é, exatamente, a cidade que necessita uma formação de público de teatro e por assim dizer de ópera também. Ao tentar relacionar o teatro de ópera com suas especificidades diante da correspondência com os demais tipos de salas, igualmente preparadas para atender seu programa, verificava-se a maturidade maior que ocorre, de modo geral, atualmente no processo de construção de um edifício teatral. O dito que no Brasil a arquitetura teatral era uma prática de improviso, hoje, este perfil tem se modificado. Não existe ainda uma tecnologia nacional muito desenvolvida, porém, já é sabido de que maneira se pode detalhar ou especificar um projeto, visando obter bons resultados. Aos poucos, o cliente começa a opinar sobre o que quer e o arquiteto tem condições de atendê-lo. Se a arquitetura teatral tem sido objeto de interesse tanto de profissionais quanto de público, o mesmo se dá com a ópera. Seguramente, em dez anos, o público brasileiro passou a ver o gênero lírico com outros olhos. Além de aumentar seu número, este público passou a ser composto principalmente por jovens interessados no repertório clássico. É evidente que

esse fato pode ser atribuído aos magníficos edifícios de ópera espalhados em todas as capitais nacionais e que têm sido sistematicamente recuperados dentro de uma orientação de restauração ou, ainda, pelos jovens encenadores com uma visão mais audaciosa de interpretar um libreto. Assim, quando se pensa em construir um teatro nos dias de hoje, uma das preocupações é que seu palco seja dotado de um fosso de orquestra, pois mesmo pequeno, poderá ser útil para a realização de uma ópera de câmara. O gênero tomou outra dimensão e o que era considerado um gosto retrógrado na visão de muitos artistas e intelectuais durante várias décadas, retornou a uma posição de prestígio e popularidade, lado a lado com as performances mais provocativas ou os textos mais impressionantes da dramaturgia escritos no século XX.

O Theatro Municipal, mesmo sendo o mais antigo de todos os teatros paulistanos, ainda é uma referência. A população está acostumada com seu modelo, não porque não exista outra opção, mas porque é de fato um bom espaço para ver e ouvir, mesmo que não possua todas as condições ideais. Sua platéia tem um desenho em forma de ferradura, que apresenta visão parcial em vários pontos da sala, um problema que vem sendo apontado desde sua construção; a geometria calculada para compor a forma resultou num estrangulamento nas suas extremidades. Se a forma tivesse sido construída mediante um desenho um pouco mais aberto, esse problema, ainda que não totalmente resolvido, seria menor.

Não é possível elevar os balcões sem prejuízo da lotação e nem abrir a boca de cena pois, além de suas paredes serem importantes, destruiria as esculturas de gesso e as demais decorações. Com noventa anos, é descabido tentar melhorar o que não é exatamente um problema.

O partido que será adotado é o da construção de um outro edifício, anexo ao principal, interligado em suas dependências de serviços e de prática artística. A idéia de se criar um novo edifício surgiu da impossibilidade de movimentar quaisquer que sejam as áreas do edifício principal e é uma decisão mais ética do que funcional com relação ao monumento. Poder criar um edifício anexo que expandisse a capacidade de público não seria exatamente uma meta, como também não traria nada a mais se aumentasse seu palco ou seus camarins. Para o Municipal, a idéia de um novo edifício corresponde a alimentar o crescimento das atividades artísticas com a expansão de um outro edifício, que ocupe uma área própria e que, de certa forma, contribua para uma nova definição do Centro da cidade.

Tal edifício anexo estará tornando o Municipal um complexo de atividades artísticas e a Praça Ramos, um jardim que mantém a ligação entre os dois momentos da vida do Theatro; este continuará seu papel de principal teatro lírico de São Paulo e o anexo estará sendo projetado para ser um estúdio/ópera, um local para apresentações experimentais e espaço de montagem para os eventos que ocorrem hoje na casa.

Anteriormente, quando a idéia era crescer apenas os setores técnico e administrativo, foi investigada a possibilidade de ocupação também dos subsolos da área envoltória, ou seja, a Rua Xavier de Toledo, a Praça Ramos, em frente das escadarias do Theatro. Em parte, essas áreas poderiam ser usadas para a sua ocupação. Existe uma área (galeria) emparedada nas cabeceiras do Viaduto do Chá, ao lado do Museu do Theatro Municipal, dados estes obtidos através da EMURB. Como não se pode evidentemente acessá-la, confia-se na descrição do espaço e considera-se como um bom espaço para abrigar a produção de cenários, porém não seria um local à disposição dos artistas. Ao estudar-se a possibilidade de utilização de alguns dos edifícios de seu entorno,

2.5 - Idéias postas em prática - Um projeto para o Theatro Municipal - O Partido e o Programa

chega-se à conclusão que: primeiro, um edifício construído para abrigar escritórios nunca poderia ser usado para salas de ensaio, uma vez que para esses locais, as salas devem atender certas especificidades quanto a altura do pé direito, como não podem ser cortadas por colunas em sua extensão; em segundo lugar, ao projetar salas para ensaios públicos ou preferencialmente o projeto de um auditório, criado para ensaios de orquestra e performances líricas, qualquer um dos prédios não se adequaria, pois haveria a necessidade de acabar com as lajes para forçar essa instalação. Ainda, se a opção se voltasse para uma radical atitude de implodir qualquer um dos prédios que não possuem valor histórico a ser preservado, não seria de grande valia porque cada lote possui uma determinada área quadrada que, em projeção, não possibilitaria rebater as áreas desnecessárias para um palco com capacidade de abrigar uma orquestra completa e uma platéia de dimensão que compensasse tamanho empreendimento. Por outro lado, a ligação com o Theatro pareceria estar cada vez mais distante, uma vez que, dependendo do lote escolhido, o edifício ficaria de tal modo separado que não haveria possibilidade de compor uma relação entre o edifício principal e o anexo. Escolher um local poderia ser simples se o objetivo não fosse vincular a circulação direta entre os dois. Se um edifício anexo ao Municipal for construído sem alguma comunicação entre as suas dependências, este novo edifício deixaria de ser um anexo e se transformaria num edifício autônomo, que em muito curto espaço de tempo proclamaria sua própria gestão, o que pouco colaboraria com a ideia de expansão da capacidade da produção artística.

Investigando todo o entorno, laterais, subsolos do viaduto e fachadas, arriscar-se-ia talvez por uma das tentativas mais ousadas de implantação: trazer o edifício anexo para a fachada leste e construí-lo na vista do Vale, ocupando parte dos jardins da esplanada e criando ligações por meio de uma passagem subterrânea existente entre o edifício e a praça; uma passarela faria a ligação entre as áreas dos camarins do Theatro e as áreas de ensaio do anexo.

A implantação gerou um estudo voltado para enfrentar duas questões. A primeira refere-se ao papel histórico da região, amplamente visto no capítulo I, por ser uma área suficientemente polêmica para se prestar a uma implantação impune de consequências; a segunda ocorreu na decorrência da primeira. Decidida que a construção do edifício anexo seria nos jardins da Praça, a preocupação voltou-se para a volumetria que este novo edifício iria ocupar. Uma vez inserido na paisagem, como conceber o melhor partido deste edifício implantado na praça sem que, evidentemente, viesse a prejudicar suas principais características: escadarias, chafariz, esculturas, palmeiras imperiais e, também, encobrir a visão da face lateral do Municipal.

O problema para solucionar a implantação foi o maior impasse do projeto. A ideia foi sendo gradualmente elaborada, tendo passado por diversas hipóteses de partido e arquitetura. O ponto central desta abordagem nesse projeto havia sido composta diante da prioridade de expansão das áreas do Theatro. Porém, a partir do maior estudo sobre o problema do Theatro e da Cidade, mostrou que um aumento na área do Municipal como um arremedo de projeto, localizado em qualquer área sem ser efetivamente na praça poderia acontecer na prática, uma vez que estaria se discutindo a arquitetura e o programa de uso de um espaço cultural que pertence à Prefeitura e como tal é tratado a gosto do funcionalismo, longe ainda de se tornar uma empresa de cultura.

Uma obra para o Municipal deve ser, no mínimo, uma construção que marque uma nova época na vida do Theatro. Seguramente, não haveria a mesma euforia que mar-

2.5 - Ideias postas em prática - Um projeto para o Teatro Municipal - O Partido e o Programa

cou sua construção, não apenas pelo porte do novo edifício ser muito mais simples, mas porque os tempos são outros. O centro de São Paulo não iria parar para comemorar a chegada de um novo edifício. Entretanto, a vida no interior das dependências do Teatro, sim, comemoraria.

2.5.1 - Volumetria e espacialidade

Com as referências de como são articulados os projetos de ampliação nos edifícios históricos em muitas cidades do mundo, abrem-se algumas pistas sobre como poderia estar sendo configurado este projeto. Naturalmente, cada caso é um caso, e os edifícios visitados ou pesquisados através de valiosas publicações certificaram esta hipótese. Em nenhuma das pesquisas efetuadas foi possível encontrar exatamente um modelo como este que está sendo defendido. A ampliação de teatros ocorre com muita frequência, porém as condições do sítio é que são muito diferentes entre si. Se, no caso da ópera de Lyon, Jean Nouvel optou por uma ampliação no corpo edificado de sua arquitetura - uma vez que o antigo havia sido comprometido, causando impacto entre a harmonia concebida através de um novo e transparente edifício encravado na antiga estrutura - havia todo um sentido de preservação do sítio e da arquitetura de uma fachada neoclássica do século XIX, estabelecendo uma relação entre a estrutura e o ambiente urbano. A ousadia de Nouvel foi apresentar o melhor no concurso de 1986, propondo uma ampliação que cria cinco níveis de subsolo para salas, auditório e preparação técnica os ensaios para dança e orquestra ficam em seis níveis acima, triplicando o volume da área inicial. O Royal Theatre Covent Garden, em Londres, optou pela ligação entre o novo edifício conectado ao antigo por meio de uma área originalmente construída em ferro e vidro. O Teatro Colón, respeitando totalmente a volumetria das fachadas, cresceu sua dimensão num subterrâneo. Entretanto, o espaço do Concertgebouw, em Amsterdã, assumiu uma nova estrutura em ferro e vidro para uma de suas fachadas, incorporando a arquitetura original como parte de seu interior e criando uma ampliação em sua área de foyer, até então limitada a uma estreita circulação. O Carnegie Hall, em Nova York, foi uma referência importante, não somente pela silenciosa obra que ocorre em seus subsolos mas pelo tipo de palco que estará sendo concluído em 2003. De fato, as mais ousadas ou as mais imperceptíveis intervenções levam à conclusão sobre a eficiência que esses espaços alcançam a partir de uma atitude que visa atualiza-los.

Como efetuar a ligação? E como proceder sem que seja necessário demolir parte do Municipal para conectar-se com o novo edifício? A idéia inicialmente estava muito fixa na imagem do Concertgebouw. Houve uma primeira idéia de incorporar dois ícones da arquitetura daquela área - as escadarias laterais e a escultura de Carlos Gomes, bem como as escadarias e o chafariz. Naquele momento a idéia era incorporar no novo edifício parte de um recorte do urbano.

Ainda que o novo edifício pudesse ser beneficiado com esses elementos do urbano, o problema era que a taxa de ocupação na praça ficara maior do que o ideal, porque deveria incorporar esses elementos e ainda contemplar todas as necessidades de um programa como se propõe aqui a por em prática. Afora este aspecto havia outro, tão problemático quanto o primeiro: sua volumetria bloqueava a vista do Teatro para quem passasse pelo Viaduto do Chá.

Limitando a implantação às laterais da praça, o edifício cresceu em comprimento e manteve a fachada lateral livre para ser vista em praticamente toda sua extensão. Ainda que a volumetria tenha sido pouco modificada entre o terceiro e o quarto estu-

2.5 - Ideias postas em prática - Um projeto para o Teatro Municipal - O Partido e o Programa

dos, apenas no comprimento e na ocupação das calçadas da Rua Xavier de Toledo, estes dois últimos procuram entrar em conformidade com o sítio. Foram mantidos os acessos pela rua lateral da Praça Ramos à circulação de automóveis autorizados ou com serviço de manobristas e pela rua interna da praça para acesso de veículos de carga. O edifício acompanha esta linha e não ultrapassa a altura de 14m na base da esplanada, considerando que há um desnível de cota de aproximadamente 8m entre as ruas Xavier de Toledo e Formosa; a altura visível é de 6 m na vista da Rua Xavier de Toledo, acrescida de mais 4m, somente na parte do edifício que compõe a entrada e as salas de ensaio.

O estudo 3 estabelecia duas entradas definidas. A entrada principal para o público, na base da esplanada e a entrada de artistas e funcionários pela Rua Xavier de Toledo. Como não se propõe aqui um estacionamento que venha a suprir o problema do Municipal, a preocupação volta-se para as longas distâncias que o público poderia ter que percorrer, evidentemente que um estacionamento deveria ser criado na própria Rua Formosa. Este foi um estudo cujo resultado de volumetria e estrutura pareciam estar resolvido, mesmo porque o edifício ao sofrer a inversão que centraliza a área de público na Rua Xavier de Toledo força a retirada dos ônibus e o alargamento das calçadas. Com um tráfego controlado, deixa-se o caos que rege o entorno do Teatro. Assim, a opção é centralizar o controle da entrada principal na Rua Xavier de Toledo, com a possibilidade de haver uma segunda entrada, no fundo do edifício para os técnicos, cenógrafos e demais operadores de cena.

2.5.2 - O Partido e o Programa

Após entender os problemas que envolviam a volumetria, os materiais a serem utilizados estabeleceram as soluções de estrutura e de acabamento. A opção pela estrutura metálica e vidro foi a solução que pareceu mais lógica desde o início dos estudos. Não somente por sua leveza, mas pelos esforços que a estrutura é capaz de sustentar. O resultado também demandou estudos, principalmente após a inversão do projeto do desenho 3 para o 4. A conformação obtida pela sustentação em separado dos dois blocos - o da cota da Rua Xavier de Toledo e o da Praça Ramos - ficou comprometida no desenho 4, quando as duas estruturas encontravam-se nos pavimentos que se integravam. A solução foi descobrir uma justaposição entre elas, o que levou a modificar o projeto anterior em alguns detalhes de seus eixos.

O que se esperava atingir com o novo edifício? As necessidades do Municipal foram expostas em páginas anteriores e não fazia sentido responder cada ponto da lista de problemas apresentados. Era necessário encontrar um programa de necessidade superior para uma solução simplista. O que o Teatro necessita é de um programa de uso completo e a função do anexo é responder a esta necessidade.

Ainda assim, a priori era necessário definir certos critérios. Foi adotado como ponto de partida o programa do concurso público para a construção da Ópera de Oslo, que hipoteticamente poderia servir de referência para tornar o Municipal uma estrutura espacial mais completa se fosse incluído um conjunto de novas áreas estudadas para o anexo. A ideia de tomar o programa da Ópera de Oslo como paradigma no exercício da orientação deste trabalho foi de utilizar o edital para um concurso internacional, um dos mais recentes destes últimos anos. O programa apresentado, suficientemente detalhado, mostra também uma face dos grandes concursos mundiais. O edital, em que um grupo de técnicos conhecedores da área cênica põe à disposição de profis-

2.5 - Ideias postas em prática - Um projeto para o Teatro Municipal - O Partido e o Programa

sionais de todo o mundo aquilo que idealiza realizar em seu país, traz uma dimensão sobre o que move a cultura empresarial do mundo contemporâneo. Ao estabelecer o paralelo entre o programa apresentado e as áreas atuais do Teatro Municipal, vê-se a absoluta distância entre este (ainda o mais importante da Cidade) e um futuro teatro, que será construído em um país cuja notoriedade não recai exatamente nas artes cênicas. De qualquer modo, existe um fator financeiro que deve ser sempre considerado. Se foi divulgado em 1999 que as obras do Royal National Theatre custaram a cifra de 300 milhões de libras, valor absolutamente irreal para as condições do orçamento brasileiro, qualquer que seja o empreendimento que vise aplicar recursos desta ordem muito provavelmente não sairá do papel, como foi conhecido o caso do Novo Teatro de Ópera, projeto enfrentado durante também o caso do bem definido programa de Cardiff, em Wales, que se pensou anteriormente em usar. A arquiteta Zaha Hadid foi vitoriosa, no entanto, até hoje é um ato polêmico o julgamento do projeto. Horas técnicas de arquitetos foram gastas para um resultado impraticável de ser construído. O programa e o primeiro dos estágios, o julgamento vem a seguir e a realização é sempre o infundável penúltimo momento do projeto; nunca haverá o último. Por mais que se dê por concluído, o teatro nunca será tido como pronto. Sempre haverá algo para melhorar!

A opção por Oslo foi também pelo fato de ter sido um processo atual de julgamento (julho de 2000). O projeto vencedor foi de um escritório do arquiteto norueguês Snohetta, sócio do grupo canadense liderado por Borton Myers, e como consultor cênico o Theatre Projects representado pelo seu profissional dessa área, Yain Mackintosh.

Ao interpretar as necessidades através desse programa de referência, o ideal não são exatamente as considerações de semelhanças mas, talvez, as diferenças. O programa de Oslo, ainda que seja um grande teatro, é um complexo pela sua estrutura, mas não chega a representar o atual conceito de Performing Art, pois é um programa em que se descreve as normas de conduta para uma grande ópera house e também um auditório menor.

2.5 - Ideias postas em prática - Um projeto para o Theatro Municipal - O Partido e o Programa

ESTUDO DE ÁREAS PARA COMPOR PROJETO DE ÓPERA		Theatro Municipal	ANEXO
1° BLOCO - ORIENTAÇÃO GERAL			
áreas públicas	3.203		
grande auditório e palco	4.418		
área de apresentação - grande palco	504		
pequeno auditório e palco	898		
área de apresentação - pequeno palco	185		
áreas destinadas às apresentações	1845		
áreas destinadas aos ensaios	3.370		
workshops	3.977		
gerenciamento central dos serviços	3.500		
TOTAL ESTIMADO	21.900		
	13.100		
áreas não contabilizadas			
ar refrigerado e aquecimentos			
salas de controles mecânicos e elétricos			
corredores			
circulação vertical			
duto			
espaços inacessíveis			
espessura de paredes			
porcentual construção no terreno de			
2° BLOCO - ÁREAS DE PÚBLICO			
áreas de chegada	181		
1. saguão de inverno	40	48	
2. saguão externo	75	64	120
3. segurança e controle	8	6.25	8
4. bilheteria	35	35	30
5. controle da entrada dos funcionários	15	4	10
6. balcão de informações	8	4	4
serviços e funcionários	680		
7. vestiários e guarda-roupas (staff)	360	67	65
8. sanitários masculinos	200	25	10
9. sanitários femininos	100	42	10
10. lavatórios	20		

2.5 - Ideias postas em prática - Um projeto para o Theatro Municipal - O Partido e o Programa

foyer	1.990	857	360
saguão público para os teatros	1.670	270	220
espaço informal de apresentação	25	210	160
bar- balcão e serviço	100	113	80
café	110		40
cozinha do café	40		10
opera botique	45		25
áreas de suporte	70		
escritório do gerente ou administrador	10	156	10
estocagem de tickets e outros materiais	10	10	10
estocagem do bar	40	9,5	
primeiros socorros	10	12	12
hospitalidade e área vip	107		
sala 1	25	25	
dispensa para a sala 1	6		
toaletes	6	8	
sala 2	70		
educação	175		
sala 1	120		
sala 2	45		
suporte para equipamentos	10		
3. BLOCO GRANDE AUDITÓRIO E PALCOS	4.418		
2. Grande auditório com fosso de orquestra	1.280		
auditório com fosso 1600 lugares	1.100	414	440
fosso de orquestra - área de espera	35	20,70	45
fosso 1 pequeno	55		movel
fosso normal	55	84	movel
grande fosso	35	138	
áreas de suporte do palco	142		
sala de objetos de cena	2	18	20
estocagem de material adjacente ao fosso	120	38	20
guarda de material de som e vídeo	35		20
área de palco	2791		
palco principal	546	625	92,5
proscênio	24		
1º palco lateral esquerdo	324		
2º palco lateral direito	324		
3º palco atrás do principal	324		110

2.5 - Ideias postas em prática - Um projeto para o Theatro Municipal - O Partido e o Programa

embaixo do palco lateral esquerdo	324	58	40
em baixo do palco lateral direito	324	103	40
abaixo do palco principal	546	442	240
vagão bale	0		
área para movimentos hidráulicos	0	148	160
sala dos racks de luz descentralizado	25		
16sala dos racks de som	15		
esteiras rolantes incluído na área	0	Sim no anexo	
urdimentos com motores de vóo	0	440	
galenias suspensas incluído na área	0		
sala de apoio adjacente ao palco	15	Sim, de 20 m em cada teatro	
off-stage área para artistas	120		
área de mudança rápida esquerda	15	58	60
área de mudança rápida direita	15	103	60
toiletos esq.	10		
toiletos direita	10		
green room	50		
sala de concentração piano	10	14	16
prim socorros junto ao palco	10		
guarda de instrumentos próximo do fosso	0	Área do sub solo do anexo na espera dos músicos	
salas de controles	85	16	30
cabine de comando de luz central	15		
sala de projeção central	15	8 no anexo	
Eletroacústica central	25		
legendas	10	12	8
visão do palco - produtores visão do staff	10	35	
tradução simultânea	10		8
APOIO ÀS APRESENTAÇÕES	504		
repertório - guarda e manutenção adjacente ao palco	422		
guarda de cenários e manutenção	60	60	45
mobiliário	80		
objetos de cena	50	20	40
objetos de cozinha	7		
equipamentos de luz	80	40	40
equipamentos gerais do palco	25	10	20
equip. eletroacústico	40		
Piano dj. fosso	20	20	20
instrumentos musicais adj. fosso	40		Ad ao fosso
área de guarda guarda de libretos adj. fosso	10	220	

2.5 - Ideias postas em prática - Um projeto para o Theatro Municipal - O Partido e o Programa

guarda de armas	10		
apoio aos técnicos de palco	82		
sala dos técnicos	40	20	20
sala do stage-manager	10		20
toiletas	16	4	8
toiletas fem	16	4	8
4. PEQUENO AUDITÓRIO	898		
auditório e área de palco	820		700
palco e plateia	620		
apoio ao palco	180		300
off-stage areas	32		75
coxia (rápida mudança) (direita)	10		60
coxia (rápida mudança) (esquerda)	10		25
Toailete (direita)	6		
Toailete (esquerda)	6		20
salas de controles	46		12
salas dos dimmers rack de luz	10		12
salas dos racks de som	10		
cabine de comando de luz	8		30
eletroacústica	10		
legendas	8		8
5. APOIO AOS ARTISTAS - PEQ. AUDITÓRIO	185		
guarda e manutenção	150		
guarda do equipamento de palco	140		
guarda do piano	10		20
áreas de apoio	35		
green room	25		
escritório do stage manager	10		10
6. ÁREA PARA OS ARTISTAS	1.845		
camarins individuais toailete e banho	90		
2x15m2 camarins	30	32	
6x10m2 camarins	60	50	
Solistas 2x10m2	200	88	
Regentes toailete e banho/piano	55	40	
chefe	20	13	
regentes	15		
2x10m2 ensaio de pianistas	20	20	30

camarins para coral de ópera 18x20m2	360	258	180
camarins para balé	410		
18x20m2 para a companhia	360		50
2x20 m2 master balé	40		
sala de lavagem e secagem de roupas	10	10	10
camarins para crianças 4X20m2	80		
áreas de apoio ao guarda-roupa expansão dos camarins	125		
manutenção do guarda roupa	15	10	10
perucas manutenção	10	10	
nichos para os costumes	100	20	10
toaletes e banho	50	20	20
escola de balé adj. ensaio de bale	255		
diretor	15		
secretaria	10		
video home	30		
5x20m2 salas de trocas vestiários	100		
2x30m2 toilets e banhos	60		
coordenador de estudos	10		
2x15m2 salas para escola de teatro	30		
orquestra sala de trocas 11x20m2	220		
7. ENSAIOS	3.370		
tb usada p/ perform			
ensaios de ópera	1352		
sala de ensaio de ópera n.1	324	489	
apoio a sala de ensaio 1 -	25		160
Ensaio n.2	225		
Ensaio n.3	225		110
Ensaio n.4	90		110
Ensaio coro	200	200	140
Ensaio cantores	30	35	
ensaio 9x10m2 cantores	90	129	
Ensaio 4x20m2 cantores	15		70
Ensaio pianista	15		
ensaio pianista	15		
aquecimento	33		
ensaio de balé com piso especial	1.143		
ensaio A	324		
ensaio B	225		
ensaio C	225		

2.5 - Ideias postas em prática - Um projeto para o Teatro Municipal - O Partido e o Programa

ensaio D	225		
ensaio E	144		
Lounges estar adj. salas de ensaio	125	50 no anexo	
estar 1	30		
estar 2	30		
estar orquestra	65		
ensaio da orquestra	710		
sala de ensaio da orquestra	400	489	
Controle luz e gravação	50		
Ensaio naipes	30	32	30
Ensaio naipes	30	32	30
Ensaio 2x20m2	40	34	
Ensaio 7x10m2	70		
ensaio percussão	20		
Ensaio aquecimento	20		
desmonte de grandes instrumentos	30	28	12
Toilets masc - fem.	40	40	40
8. WORKSHOPS	3.977		
scenery workshops	2226		
áreas comuns	534		40
montagem de cenários	324		220
preparação de cor	40		20
preparação de maquetes	40		10
esboço de cenários	20		10
escritórios de todas as atividades	40		8
biblioteca ou acervo de livros	20		8
estar	35		
guarda de maquetes	15		
carpintaria	440		80
maquinana da carpintaria	180		
montagem da carpintaria	200		160
armazenagem	60		
metal	340		20
maquinário	100		
montagem	180		
armazenagem	60		
pintura	620		
área de pintura	500		As mesmas areas
armazenagem das tintas	40		
oficina de plástico e vacum form	40		

2.5 - Ideias postas em prática - Um projeto para o Theatro Municipal - O Partido e o Programa

pintura em spray	10		
armazenagem	30		
estofamento	120		
execução de estofamento	90		
armazenamento	30		
área de apoio	50		
apoio ao departamento de cena	122		
workshops toaletes masculinos	15		20
0workshops toaletes femininas	12		20
guarda volumes masculinos	80		
guarda volumes femininos	15		
Departamento de Costura e Costumes	1751		
escritórios	120		
secretaria - fax	10		
assistente - biblioteca	15		
designer	15		
estar para o staff do departamento	35		
sala de reunião	15		
copy e fax	5		
escritórios de costura de prova	10		
Preparação dos figurinos	1108		
preparação da costura incluindo passar	180	36	
confeção e passar roupas	180		
confeção e passar roupas	180	32	
6x8m2 salas de prova	48		
armazenamento de material fabricado	70		
aviamentos e botões	20		
armazenar acessórios de balé - luvas	20		20
armazenamento do confeccionado	100		100
armazenagem de costumes	250	120	100
escritórios	10		
sapatos	130		
sala de trabalho	25		
cola e costura	5		
estocagem de sapatos	70		
escritórios	10		
pintura e decoração	20		

2.5 - Ideias postas em pratica - Um projeto para o Theatro Municipal - O Partido e o Programa

chapéus	57		
confeção	25		
forma de chapéus	7		
estocagem de chapéus	10		
Confeção de máscaras	15		
tinturas	66		
tintura de tecidos	20		
pintura	6		
spray em figurantes	20		
silk screening e estampas	20		
perucas/máscaras maquiagemecabelo	310		
confeção de perucas	170		
arremates	15		
lavagem	15	1 armario	
estocagem	80		
ateliê	10		
estar para maquiagem	20	120	
Lavagem de figurinos	60	20	
setor de lavagem	20		
setor de secagem	15		
passar	15		
oficinas da lavanderia	10		
9. ESCRITORIOS de GERENCIAMENTO	3.500		
gerência e secretarias	70		
diretor de ópera/chefia geral	20	32	
secretarias	10	35	20
diretor de operações	20	20	20
secretarias	10		
banho e toalete	10	10	10
administração do balé	90		
diretor do balé	25		
escritórios	40		
arquivos	10		
sala de vídeo	15		
departamento de projeto e planificação	145		
gerenciamento	15		20
7x10m2 escritórios	70		10
4x15m2 escritórios	60		
teatro de arte- produção	4x15m2	60	

2.5 - Idéias postas em prática - Um projeto para o Theatro Municipal - O Partido e o Programa

departamento de estudos	c piano	20		
gerência da orquestra		355		
chefia da orquestra		15	32	
administrador da orquestra		10	16	
inspetor		15	16	
regente chefe		15	32	
escritórios de regentes	3x10m2	30		
arquivista		30	8	
arquivo musical		180		
salas de estudo com video e áudio		20		
biblioteca musical - cópias		10		
estocagem do acervo musical		30		
departamento de coro		25		
principal regente		15		
chefia do coro		10		
departamento de visitação e tour		80		
escritórios de visitação e tour		15		
assistentes ou monitores (2)		15		
organização musical		10		
secretaria		10		
desenvolvimento de recursos		30		
departamento de informações		65		
gerenciamento		15	15	
atendimento a consultas		15		10
fotografia		10		
programa de editora�o		10	16,5	
impressão		10		
departamento de educa�o		40		
lider		15		
assistentes		25		
departamento de marketing		55		
gerenciamento de marketing		15		10
consultas		40		10
departamento de suporte financeiro		25		
gerenciamento		15	20	
assistente		10		
departamento financeiro		105	20	
gerenciamento		15		
contadores		20	20	
salários		15	10	
budget		20		

2.5 - Idéias postas em prática - Um projeto para o Theatro Municipal - O Partido e o Programa

financiamentos	20		
computador e almoxarifado	20	30	
departamento pessoal	45		
chefia	15	20	
salas de consultas 3X10m2	30		
gerenciamento técnico	150		
diretor técnico	15	30	20
técnico assistente	10		
secretaria	10		
gerência de excursão	20		
designer	10		
equipe e recursos de planejamento	10	20	10
diretor de palco	10		
gerenciamento técnico	40	20	10
manutenção técnica de palco	15	20	20
copias - fax - plotagem	10	5	10
escritórios comerciais	30	arquivos e lockers	
escritórios e salas comuns	404	distribuídos	
sala de reunião 1	25	40	16
sala de reunião 2	20	90	14
sala de reunião 3	15		
sala de reunião 4	40		
sala de reunião 5	20		
escritórios extra	40		
copiadora	10		
sala de postagem e malote	10		
arquivo	100		
toaletes masculinos	64		
toaletes femininas	60		
áreas gerais de backstage	760		
cantina	240	120	140
cozinha da cantina e prep. de alimentos	100	30	30
entrada do palco (técnicos e artistas)	40		
espera para entrada no palco	40	12	20
segurança da porta de entrada	10	10	10
compressor de lixo	20	20	20
escritórios de carga e descarga	10		
estocagem de carga	300		
operacional e manutenção	60		
armazenamento de material de viagem	200		
arquivo de desenho de arquitetura	20	10	

2.5 - Idéias postas em prática - Um projeto para o Teatro Municipal - O Partido e o Programa

departamento de limpeza	70		
central de armazenamento de produtos	40	10	20
departamento de lavagem	20		
escritórios	10	6	6
departamento médico	186		
consultório dos médicos	10	0	
enfermeira	10	10	10
fisioterapia	10		
descanso e recuperação	15		10
fisioterapia e massagem	30		
laboratório	10		
estocagem móvel	10		
ginástica	75		
2 saunas	16		
Dimensão total	21.900		
TOTAL DE 1800			
funcionários (entre artistas técnicos e escritórios)			
GRUPOS DE ATIVIDADES CONCENTRADAS			
1. audiência			
áreas públicas e auditório			
2. áreas artísticas de apresentação			
fosso de orquestra			
áreas de palco e de ensaio 1. Opera			
3. produção			
cênica			
palco áreas de suporte ao peq. e grande palco			
área de pintura			
montagem de cenografia			
produção e acabamentos de cenários			
4. departamentos administr. e artístico			
escritórios de gerenciamento			
orquestra salas de trocas e vestiários			
ensaio de orquestra			
ensaio de opera e balé			
camarins de balé e ópera			
departamento de figurinos			
5.			
serviços			
manutenção e áreas comuns			
estocagem de material - carga e descarga			

2.5 - Idéias postas em prática - Um projeto para o Theatro Municipal - O Partido e o Programa

Após o estudo das áreas e a colocação destas no projeto, o desenho apresentado a seguir é o resultado do programa criado. Houve certas alterações no acréscimo e decréscimo de certas áreas propostas, que a rigor ocorrem devido às disposições gerais do espaço. Assim, o programa aqui apresentado reflete praticamente 90% do modelo do Estudo Preliminar.

AREAS DE REUNIÃO E SERVIÇOS AO PUBLICO 1880m²

COTA DE PROJETO -4.00 restaurante/terraço 400m²

Restaurante fechado 180m²

Terraço 120m²

COTA DE PROJETO 0.00 - Nivel Xavier de Toledo 460m²

Saguão Coberto 100m²

Saguão Interno (incluindo elevadores/escadas/segurança/informações) 110m²

Lojas e chapelaria - 39m²

Enfermaria 60m²

Saguão principal 136m²

2.5 - Ideias postas em prática - Um projeto para o Teatro Municipal - O Partido e o Programa

COTA DE PROJETO -4.00	Nível camarotes	340m²
Foyer		160m ²
Sanitários de público fem.		35m ²
Sanitários de público mas.		35m ²
Monitores e central de informações		28m ²
Escadas e elevador		
Saguão de distribuição interno		55m ²
Café		16m ²

COTA DE PROJETO -7	Nível Pç Ramos	340m²
Bar e café		110m ²
Saguão e circulação		100m ²
descanso e vídeo		48m ²
Sanitário mas		12m ²
Sanitário fem.		12m ²
Circulação /escadas/ acesso a praça		55m ²

COTA DE PROJETO -10 (nível palco)	340m²
Circulação /palco para performances livres	190m ²
Saguão e circulação fi de distribuição	50m ²
Sanitários mas.	20m ²
Sanitários fem.	20m ²
Hall de elevadores e escadas	55m ²

AUDITORIO OU ASSISTENCIA**755m²**

COTA DE PROJETO -4/-7/-10	(plateia alta/baixa, movel, camarotes e balcões)	
Plateia alta e baixa		342m ²
Balcão 65x4		260m ²
Camarotes 5x10		50m ²
Balcão simples 13x2		26m ²
Plateia movel		77m ²

CENOTECNICA E SUPORTE AO PALCO**1884m²**

COTA DE PROJETO -4/-7/-10	695m²
Palco -area total	220m ²
Placo deslizante/backstage	132m ²
Coxias laterias 55x2	120m ²
Sala do piano	12m ²
Tecnica e controle: elev/luz/acustica/palco	40m ²
Controle de acionamento internos do espetáculo	12m ²
Passarelas tecnicas internas ao palco movel	90m ²
Controle de entradas: carga e tecnicos	20m ²
Monta- carga	12m ²
Guarda de mateirais de medio porte	37m ²

COTA DE PROJETO -10 e -13	872m²
----------------------------------	-------------------------

2.5 - Idéias postas em prática – Um projeto para o Teatro Municipal - O Partido e o Programa

Elevadores hidráulicos	220m
Area para guarda e estocagem de poltronas	84m ²
Entrada de energia e gerador	25m ²
Vest. de técnicos fem.	35m ²
Vest. de técnicos mas.	35m ²
Controle de ar condicionado	10m ²
Almoxarifado técnico de luz e palco	25m ²
Objetos de contra-regra	25m ²
Dispositivos cênicos	25m ²
Montagem de cenários PD 6m	187m ²
Corredores/ escadas e elevadores	59m ²
Estocagem de madeira, e materiais brutos	40m ²
Oficina de corte e preparação cênica	120m ²

COTA DE PROJETO	-13	80m²
Controle de entrada e saída	(carga e funcionários)	8m ²
Geradores de energia		16m ²
Baterias		8m ²
Posto primário		20m ²
Elevadores e escada internas		16m ²
Monta Carga		12m ²

COTA DE PROJETO 0.00	(piso técnico)	237m²
Cabine de controle de iluminação e acustica		32m ²
Areas de dimmer/ canhoes/ Som		16m ²
Areas de legenda/ video e tradução simultanea		16m ²
Sanitarios mas.		12m ²
Sanitários fem.		12m ²
Hall de elevadores		48m ²
Escada de serviço		20m ²
Passarelas		112m ²

528m²**ADMINISTRAÇÃO E DIREÇÃO**

COTA DE PROJETO 0,0/+4/+7 e -13	
Direção de programação	36m ²
Direção de produção	24m ²
Produção executiva	24m ²
Direção técnica e de operações	36m ²
Direção Administrativa e de eventos	24m ²
Enfermaria	16,5m ²
Almoxarifado de papéis e cofre	11m ²
Chaves	8m ²
PABX	12m ²
Escadas e elevadores Acesso 'a Rua X. de Toledo	20m ²
Escadas e elevadores internos	20m ²
Sanitarios	21m ²
Espera	21m ²
Refeitório /cantina	112m ²
Limpeza	16m ²

2.5 - Idéias postas em prática - Um projeto para o Theatro Municipal - O Partido e o Programa

CAMARINS		492m2
COTA DE PROJETO	0.0/ -4/-7	132m2
Camarim individual	16,5x4	66m2
Camarim individual	12 x 4	48m2
Escadas e elevadores		18m2
COTA DE PROJETO	0.00	360m2
Camarim Coletivo	2X 50m2	100m2
Camarim Coletivo	2x60m2	120m2
Maquiagem		21m2
Cabelo		21m2
Fisioterapia		18m2
Espera dos camarins		80m2
ENSAIO DO BALÉ		672m2
Salas de aula		117m2
Sala de ensaio de dança		270m2
Vestiário masculino		21m2
Vestiário feminino		21m2
café e descanso		18m2
sanitarios		24m2
ENSAIO DA ORQUESTRA		672m2
Espera		21m2
Sala de ensaio de orquestra		270m2
Escadas e elevadores internos		16m2
Sanit. mas .		10,5m2
Sanit. Fem.		10,5m2
café e descanso		24m2
Salas de naipes 3x 20m2		60m2
Ensaio de coral		117m2
TOTAL DE AREAS-- ANEXO DO THEATRO		6883m2

2.6 - Arquitetura cênica e arquitetura teatral

Para que fossem estabelecidas as premissas para a elaboração do projeto foi necessário compreender como seria o espaço cênico a partir da sua vocação. Partindo do princípio da existência de um belo exemplo de arquitetura, que reproduz o modelo da *grand opera* francesa, não se poderia propor um projeto que fosse também de uma casa de ópera, porque assim haveria um duplo, ou melhor, um rival. Desta primeira compreensão conclui-se que nem um teatro de ópera, e nem qualquer outro teatro de modelo à italiana poderia ser construído na área escolhida, pois a altura necessária para erguer o urdimento tradicional produziria um efeito tamanho na paisagem e estaria encobrindo parte das fachadas do Municipal. Apesar do tipo de teatro à italiana ser facilmente utilizado em sua conhecida mecânica e a cidade passar a contar com um teatro novo e uma estrutura mais moderna que o Municipal, teria se ousado pouco em termos da possibilidade de experimentar a criação de um novo espaço cênico. Foi constituído o conceito de que o anexo, por ser um espaço novo, deveria tentar adotar uma linha mais versátil. Estudos levam, inicialmente, a um espaço cênico em forma de leque e palco próximo ao Barbican, do Royal Festival Shakespeare, em Londres. Este modelo poderia ser útil para concertos e performances, com um grande proscênio, seguindo o modelo elizabetano, que funcionaria muito bem para manter uma boa relação entre palco e plateia. Entretanto, seria igualmente necessário criar um urdimento porque, dentro da linguagem, um palco desse tipo requer a utilização de caixa cênica, não tão ampla quanto a italiana, mas suficientemente grande para comprometer a volumetria do edifício.

Se o problema estava na conformação da sala para que fosse pertinente aos limites fixados do terreno, era necessário prever o tipo de uso que estaria sendo contemplado. Se a conformação com caixa cênica e urdimento havia sido abandonada e se um dos mais sérios problemas do Theatro Municipal está na falta de uma sala especial para ensaio e apresentação da orquestra, deve-se pensar na criação de uma sala de concerto, apta e compatível com os modernos conceitos de *concert hall*. Após os estudos de viabilidade, constatou-se que não havia área suficiente em extensão para projetar a sala. Seria necessário acomodar um número de público condizente com a escala das boas salas de concertos. Uma sala para esse gênero com uma demanda em torno de no máximo 800 pessoas acabaria sendo um modelo menor do que o Auditório Cláudio Santoro, construído em Campos do Jordão, e nunca viria a ser uma sala de concertos dentro da escala dos exemplos de Boston, Concertgebouw, ou mesmo da Sala São Paulo. Se a área não é muito grande ou não tão exata para a função, acaba por desvalorizar o mérito do projeto. Assim, entre a questão da música e da lírica, poderiam ser consideradas algumas possibilidades que se harmonizassem com os limites do terreno e pudessem ser efetivamente um espaço cênico para apresentações experimentais dos dois gêneros.

Com relação às preocupações sobre a acústica da sala, foi adotada a solução de um espaço em forma retangular, ainda que todos os tipos de espaços permitam obter um bom resultado acústico, desde que bem equacionados na sua volumetria. A forma retangular é a que está sendo testada atualmente em alguns teatros ou *concert halls* como uma boa alternativa para o controle do som. À medida que a forma leva a um paralelepípedo, adaptar placas rebatedoras para a equalização do som é mais eficiente do que em uma sala com outra amplitude. Ainda que tantos outros desenhos de espaço cênico não tenham caído em desuso, a opção pelo retângulo foi a melhor na busca de adequar uma boa forma e atender à lotação ideal para esse projeto. Um pouco diferente das experiências do século XX, em que a cena determinava os espaços de público, hoje, os lugares da plateia são determinados seguindo uma orientação de visibilidade e precisão acústica. Seja qual for a forma, haverá sempre uma solução mais viável para a condição do espetáculo. A forma, entretanto, é prioritariamente estabelecida de acordo com o programa de uso do teatro. O pior erro de um

2.6 - Arquitetura cênica e arquitetura teatral

teatro não está exatamente na forma adotada, mas na volumetria da área. O que prejudica a reverberação do som ou ainda dificulta a visibilidade são as distâncias entre a última fileira e o prosscênio, a curva de visibilidade do palco e, conseqüentemente, a altura entre a superfície da platéia e do palco, como limite do forro, considerando a área ocupada pelas placas acústicas. Conforme o programa de necessidade e lotação, outras conformações de espaço são desenhadas, principalmente quando os teatros são projetados para uma platéia superior a mil lugares.

Segundo o arquiteto cênico J. C. Serroni: "Pode-se trabalhar cada espaço conforme sua arquitetura e conformação acústica, com o estudo de volumetria e escolha de revestimentos adequados". No entanto, o formato da sala também faz diferença, segundo o arquiteto especializado em acústica José Augusto Nepomuceno: "A forma de leque, herdada das salas de cinema, não é a mais adequada. As melhores salas são as retangulares, estreitas e longas, com forro razoavelmente alto e paredes paralelas". Serroni complementa: "A forma retangular é a melhor para todos os tipos de espetáculo por sua volumetria, mas depende do tratamento também. As paredes lisas paralelas serão sempre ruins, por isso elas devem apresentar relevos ou painéis em ângulos. Um bom teatro para a palavra deve ter em média 500 lugares, distribuídos em até 22 fileiras de poltronas. O público deve ver as expressões do ator no palco; já a sala de música pode ter 2.000 lugares, pois o importante não é a cena, mas a performance musical. ... O correto é haver uma curva de visibilidade no piso, com desnível de 15 cm entre as fileiras e um metro de distância entre um espaldar e outro." (1)

O que o consultor coloca tem sido uma metodologia presente na prática contemporânea ao se pensar e projetar teatros. A curva de visibilidade referida, além de ajudar na manutenção do equilíbrio entre as distâncias da sala, apresenta também a possibilidade de criar uma condição que, com a mesma preocupação que se estabelece a distância para a visão das expressões do ator no caso da palavra, para o balé a curva de visibilidade deve estar calculada para que o espectador possa ver os pés dos bailarinos.

Mesmo entre compositores como Stockhouser, Nono, Risset, Xenakis, Boulez e Fano, entre outros, as opiniões sobre a sala-concerto têm diferentes respostas. Os três primeiros defendem a lei da simetria; Xenakis, a do labirinto sonoro, e para Boulez, o ideal é o paralelepípedo. Quase todos pedem uma sala grande, mas divisível com anteparos absorventes ou reflexivos, com platéia transformável onde o público possa ser locado em diferentes soluções, a medida que a orquestra for levada ao meio da sala em círculo, à italiana e em grupos e no mesmo nível. (2.)

O Arsenal de METz, Ricardo Bofil, projetado em forma retangular é um entre os vários exemplos de construção de sala de espetáculos contemporâneas que adotam este partido, como no caso brasileiro os arquitetos Nelson Dupret e Nepomuceno, consideraram este aspecto quando estudaram a conformação da Sala São Paulo. (4)

A decisão de trabalhar a platéia dentro da conformidade retangular foi resolvida por um resultado de pesquisas que mostram as experiências sobre as diversas conformações de salas, e também após a análise do programa de uso, conforme justificado anteriormente. O plano foi encontrar um espaço mais limpo e descaracterizado de sua vocação, para que fosse possível estudar novas formas e considerações para o exercício de uma performance lírica e musical. Propõe-se a construção de um anexo para o desenvolvimento de produções advindas prioritariamente dos artistas contratados pelo Theatro Municipal e que compõem o quadro de seus corpos estáveis; a idéia é fornecer um espaço/estúdio, no qual possam ser realizados ensaios, preparações e apresentações, livres do lado mais tradicional de sua principal casa.

2.6 - Arquitetura cênica e arquitetura teatral

	FORME	CAPACITE	SIEGES	ELECTRO-ACOUSTIQUE	ESPACE TECHNIQUE	CONFIGURATIONS	ACCÈS	DIVERS
STOCKHAUSEN	Symétrique sphérique ou cubique	1 000 28 x 28	Modulables par quatre Droits Pas rembourrés	360° 16 points 4, 8 ou 16 pistes	360° 4 m (circulation)	Frontale - Groupes - le public choisit l'orientation	- Plain pied - Tout autour	- Problèmes instruments directionnels - Pas d'orgue - Volume d'ordre n
EDY	Entourer le public (sphère) (cube)	1 000 - 1 200 (surdimensionner)	Pivotants	360° Basses fréquences	Oui	La musique donne l'orientation	- Périchoque	- « Profondeur » - « Lorient » - « Saisie de sensibilité » - « Attention aux vibrations » - Théâtre musical - Culture musicale mondiale
IANO	Espace abstrait - Polymorphe - Non circulaire	Variable 1 200 - 300		Réverbérant électro-acoustique exclue sauf pour création	Oui Cabines mobiles	a) Italienne b) Public au centre c) Public périphérique		Vibrations structurelles à éviter - Verbale
MONO	Non directionnelle	Grande	Mobiles	Ne pas sonner la musique « classique »	Oui Visible	Multiples	Non directif	- Mélanger différents types de musiques lors du même concert - Interaction musique vivante architecture - Aspect pédagogique - Passer l'aspect expérimental très bien
ZEVALIS	- Essentielle - Simuler une sphère - Labyrinthe cube exclus - Courbure variable en tout point	- Salles multiples - Salle divisible	- Translucides - Grappes	- Universalisé d'ici 20 ans - 360° - Pour l'orchestre aussi - Distribution multiple - 8, 15, 37 pistes - Prévoir progrès des diffuseurs	Passerelles en hauteur	Polyvalence est mauvaise, donc sélectionner les salles		- Règles informatisées - Interaction des individus et de la musique - Écoute individualisée
DECOUST	Diverses	1 200 à 600 modulable	Modulables Stockables	Oui mais prévoir l'évolution technologique - 360° - Non à l'acoustique simulée	- Partout - Circulations 4 m - Bruit des structures	- Frontale - Centrale - Groupes 30 m ²		- Mobilité du public - Règles en salle et extérieures - Musiciens exigent > 1m ²
DELAUNDE	Peu importante		Tournants	Mobilité - Rotation - Basses fréquences aller jusqu'à 5 Hz	Accès en tous points du volume	Principalement frontale		- Profondeur de champ - Règles portables (communiquant avec des locaux de grandes dimensions)
RESSET	Grande symétrie (éviter orientation)	Divisible		- Oui - Bandes - 360° pourquoi pas, sans plus hp au sol pour simulation de distance - Prévoir le numérique - Micros ultra directionnels	Oui	- Groupes 30 à 35 musiciens - Orchestre dans le public - Public dans l'orchestre - Musiciens mobiles - Public mobile (passerelles)		- Croer en plus petite salle fixe - 400 places - Consolés en salle - Répétitions ailleurs
BOULEZ	Parallélogramme opposé à la sphère	Grande - Divisible		Systèmes d'assistance ne sont pas au point	Préfère règle avec visibilité directe de la salle (cabines suspendues mobiles en verre)	Pas de « salle de concert »		- Demander à études approfondies et de simulations - Reexaminer le point de vue des chefs d'orchestre

2.6 - Arquitetura cênica e arquitetura teatral

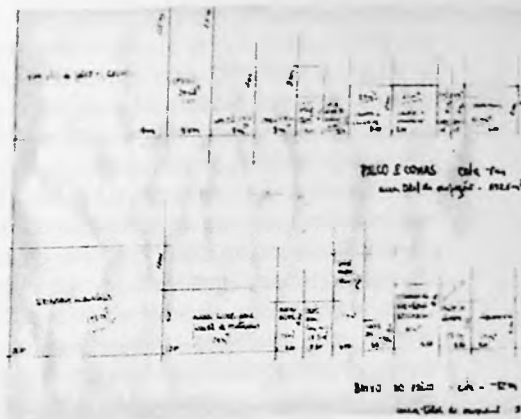
Se o espaço é composto por uma platéia fixa de 16m, outros 6m podem ser um complemento móvel, que torna a platéia com a medida de 22m de extensão ou incorporados à área do palco. Há uma grande possibilidade de se criar algumas soluções cênicas segundo o movimento dos elevadores. É claro que esse movimento deve estar previamente compatibilizado com o movimento das placas acústicas, para que exista uma constante correção sonora no volume da área.

A forma retangular, criada a partir de uma intenção cênica e também acústica, derivou da forma do próprio edifício. Este, quando retangular, respeita os limites do terreno apesar de, muito provavelmente, não ser o modelo arquitetônico dos mais originais enquanto construção. Uma forma retangular não é de fato o melhor partido que se possa tirar da arquitetura., entretanto foi a própria arquitetura cênica que o estabeleceu. Muito diferente dos espaços cênicos do século XIX, onde a platéia era a terça ou quarta parte do edifício, este anexo mostra a predominância da cena em detrimento das generosas áreas de foyer.

A seguir, diante das considerações entre as áreas de palco, platéia e serviços técnicos, camarins, ensaios, serviços administrativos e foyer, primeiramente, foi montado um organograma com base na distribuição como seriam ligadas estas atividades. O fluxograma permite ter uma visão básica sobre o comportamento das inter-relações dessas atividades.

Visando atuar no programa estabelecido a partir de suas áreas aproximadas, foram feitas experiências baseadas na criação de subsistemas de atividades, visando encontrar com mais exatidão a definição de espaços para cada fim. Os subsistemas de áreas do projeto colaboram na leitura da dimensão do todo. São células da área total, que apresentam a definição de cada espaço. O programa geral do projeto é visto decomposto e revela, no detalhamento do conteúdo, sua dimensão e a visão sobre os ajustes que serão necessários trabalhar para definir o conjunto. Esta técnica facilita o controle das áreas e também a organicidade das inter-relações entre o próprio subsistema e os demais agrupamentos. Com o auxílio desse suporte, o fluxograma pode ser alinhado de modo a prevenir desperdícios de espaços e circulações confusas.

Construtivamente, é possível gerar estruturas passíveis de se adaptarem mais adequadamente a cada um dos subsistemas de áreas e ainda manter uma unidade de conjunto. É possível criar um código de organização entre os elementos dos subsistemas. As áreas que representam as circulações em geral devem estar na vertical; sanitários, copas, refeitórios e depósitos, a despeito da localização das janelas, devem estar no sentido horizontal. Os elevadores, as caixas de escada e seus halls de distribuição sempre deverão estar colocados no alinhamento dos subsistemas.



O controle das áreas pode ser visualizado dentro do eixo demonstrativo do cálculo numérico de cada um dos subsistemas, gerando o total da edificação. Finalmente, para se ter idéia do total de áreas destinadas a cada função, retoma-se ao fluxograma como parâmetro das áreas aproximadas. Deve-se acrescentar 10% a 15%, correspondentes às áreas inacessíveis, à espessura de paredes, tubulações, circulações secundárias e aos equipamentos de infra-estrutura, que não aparecem detalhados nesse estudo preliminar.

2.6 - Arquitetura cênica e arquitetura teatral

2.6.1 - Arquitetura cênica - as funções do palco

Ao optar por um modelo de palco flexível, deve-se ter consciência de que, enquanto modelo de espaço cênico, este estará sujeito a críticas quanto a sua operacionalidade. Deve-se considerar que foi um tipo de espaço cênico amplamente discutido nos anos 70 e 80 e que teve sua viabilidade posta em discussão devido à dificuldade em contar com o pleno funcionamento de seus equipamentos técnicos. Por outro lado, também sua operação era dificultada porque a maioria dos eventos, quando programados para uma sala de espetáculo, são concebidos para uma caixa cênica italiana tradicional e o modelo de teatro flexível não é um tipo de teatro que funciona para uma programação variada ou para a locação em temporadas públicas. Sua principal função é adequar o mais eficiente ajuste da relação palco/platéia a certos tipos de modalidades artísticas. Mesmo sendo possível solucionar de maneira surpreendente os experimentos cênicos, o objetivo desse espaço, quando proposto seu projeto, é constituir uma condição de palco adaptável para certos tipos de eventos musicais. Seu uso não está sendo previsto para o teatro da palavra, entretanto, pode eventualmente ocorrer uma apresentação, o que não significa que seja caracterizado como espaço para este fim. Da mesma forma, não está sendo proposta a realização de eventos com cenografias complexas, ainda que haja uma certa facilidade para montagens e construção. A idéia é que este palco otimize um rendimento cênico através de elevadores de cena e o auxílio de passarelas para a fixação de dispositivos cênicos, luz e também placas acústicas. Do mesmo modo que o palco do Municipal cria certas possibilidades de cena através de suas pontes móveis, o edifício anexo contará basicamente com esta infraestrutura para resolver as montagens e facilitar sua operação através dos recursos produzidos por seus elevadores.

Toda mecânica da sala de espetáculos foi pensada seguindo a coerência desse partido. Se o palco é movimentado e as últimas fileiras da platéia também, conforme apresentado no projeto, tem-se uma variação de visibilidade e acústica que deve ser corrigida seguindo certas premissas. Aplicando a curva de visibilidade, numa extensão de 16 m e com altura aproximada de 6 m, encontra-se uma variação cuja primeira fileira fixa terá a altura de 45 cm, completada por mais quatro fileiras opcionais, dispostas em elevadores de um metro cada.

É possível assumir a conformação italiana, com a condição de ter um fosso para a realização de óperas ou outros eventos que necessitem de área destinada a músicos. Pode ser uma sala de concerto para uma orquestra completa e coro, um espaço contínuo para balé ou, ainda, ter sua redução para um piano solo. Os elevadores são os principais dispositivos para mudanças da concepção cênica, como também ajudam na operação técnica do teatro. Não há troca de cenários dentro de uma condição tradicional de varas contrapesadas, mas prevê-se a possibilidade de que seja montado no *backstage* um palco móvel, que acesse a área de palco por meio de um deslizamento de trilho mecânico. Recolhido, ele é o segundo piso do *backstage*, podendo ser utilizado livremente para montagens em geral. Diferente da área da platéia, onde estão expostas as passarelas de público, na área do *backstage* foi projetada uma grelha (estrutura tipo urdimento) a 7 m de altura para a fixação de dispositivos como talhas ou varas de luz de serviço e rotunda. A grelha não é um urdimento tradicional, mas conta com um sistema de manobras para descer os dispositivos necessários à altura do palco. A função do palco móvel do *backstage* é de contar também com uma estrutura pronta para a montagem da orquestra e coro, quando necessário. A estrutura física da orquestra pode estar montada, necessitando apenas ser deslizada até o centro do palco onde, na posição, entrariam os painéis rebatedores acústicos.

Para compreender este tipo de proposta cênica é importante entender o teatro como espaço de pesquisa e não, exatamente, como um espaço comercial. Este espaço pode seguramente funcionar se for destinado a uma programação estudada segundo as necessidades de sua sala. Abdicando de certos conceitos sobre a rigidez da forma, é possível entender a sua viabilidade. Hoje, os setores industriais ligados aos projetos de mecanização de palco são amplamente conhecidos por todos aqueles que pesquisam a área.

Quando, nos anos 80, o arquiteto Jorge Caron publicou seu projeto de Teatro Kit, justificou seu programa modular de padrões flexíveis na relação palco e platéia com uma argumentação embasada na questão do programa e da tecnologia, pontos estes que ainda são motivos de discussão quando se pesquisa ou projeta teatros: "Mas se o espaço físico representa em si uma dramaturgia, não sabemos quais os programas que orientam a nossa, hoje. De modo que juntamos a carência cultural do espaço à incógnita programática que deveria orientar a produção do mesmo. O que será que querem? O teatro - caixa à italiana, tipo quarta parede? O teatro renascentista de grande prosccênio, onde a imaginação do público completa o espetáculo? As arenas de pequeno público, tidas como democráticas nos anos 50? O teatro supermáquina de ópera ou o musical da Broadway? Um teatro múltiplo e de ambos recursos terceiro-mundistas? Teatros experimentais polivalentes? A incógnita é benéfica e excitante: talvez precisemos de tudo isso. A livre manifestação exige uma multiplicidade de espaços e uma variedade de equipamentos. Se o País se atualizou no nível da produção industrial, temos que canalizar esta riqueza para a manifestação cultural. Sob as formas mais variadas" (5)

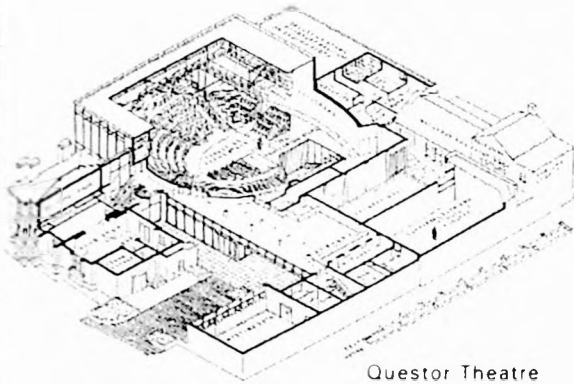
A forma que o arquiteto colocou a preocupação, mostra a necessidade de haver uma pesquisa de natureza teatral, especializada em poesia, canto, música ou dança. Pode ser uma utopia, mas que o ideal seria que os artistas, profissionais ou em formação, pudessem estar assumindo um compromisso maior com relação a tudo aquilo que se produz. Possivelmente, poderia ser pensada que a condição de produzir Arte advém do conhecimento mais aprofundado do seu exercício e, seguramente, o espaço adequado às práticas cênicas colabora para o seu enriquecimento.

Os modelos de teatros flexíveis são encontrados em algumas universidades e fazem parte de uma pesquisa cênica ideal desde 1940: na Universidade da Califórnia, o Royce Hall foi usado como sala de aula para a pesquisa do palco; nos anos 50, a Universidade de Miami construiu um modelo - Ring Theater, onde o teatro poderia ser organizado com um palco central e uma assistência para 900 lugares, o fosso de orquestra no centro e uma estrutura para *light design* suspensa, em cima do palco móvel (foi a primeira grande novidade até aquela data); o Corn Exchange, em Leicester, tentava adaptar os espaços entre a arena, o clássico italiano, o elizabetano e mais o moderno *open-stage*.

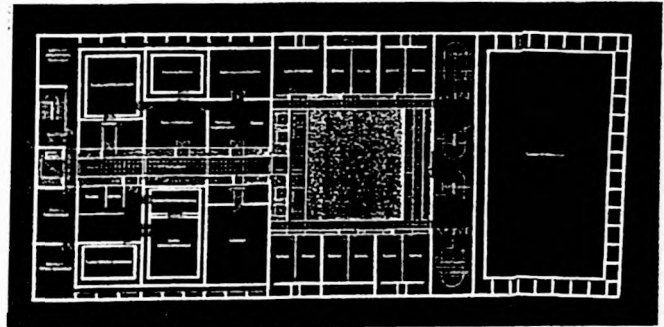
Em Harvard, o Loeb Drama Theatre foi, em 1960, o primeiro espaço a usar o controle dos elevadores - palco e platéia - por meio de computadores. Com 556 lugares e assistência colocada nas laterais, mantinha 402 lugares frontais fixos. George Izenour, seu consultor cênico propôs uma grande flexibilidade nos recursos de palco através de guinchos e pontos para movimentos aéreos. Estava, portanto sendo estudada a combinação entre uma prática cenográfica aérea e a alternativa dos movimentos no piso. O National Theatre (1957), em Mannheim, e o Questors Theatre (1964), em Ealing (em Londres) miniatura da versão do Grosses Schauspielhaus, modificavam o espaço dividindo-o em duas partes - grande prosccênio e palco. Esta reversibilidade mantinha uma platéia fixa, e a área central era modificada através de movimento.

2.6 - Arquitetura cênica e arquitetura teatral

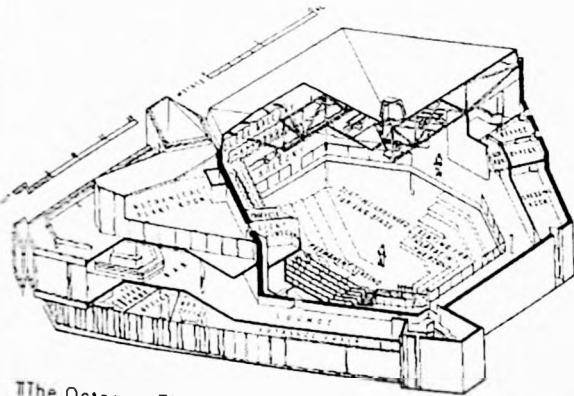
No projeto, a sala de espetáculo tem a grande parte de sua audiência colocada frontalmente, com uma fileira de balcão no primeiro piso, onde a performance irá acontecer, com uma audiência disposta em um de seus lados. O Octagon Theatre (1967), Boldon, ou o Civic Theater (1968), Waco, Texas, o Projected Studio (1955), na Yale University, tinham controle de elevadores hidráulicos nas filas de todas as platéias. O St. Mary Training College e o Vandyck Theatre (1969), na Bristol University, formam um quadro dos experimentos que deram margem à utilização dos recursos cênicos móveis em todo o mundo. No Brasil dos anos 60, não projetados exatamente como os flexíveis - havia um custo alto dessas instalações - porém, a trajetória do teatro nacional mostrou um outro tipo de espaço experimental mais simples, as arenas e concepções cênicas em espaços sem limite ou verticais que causaram um grande impacto junto ao público, frente aquela maneira atípica de representar um evento.



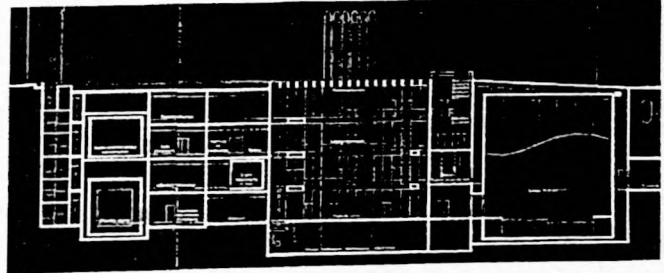
Questor Theatre



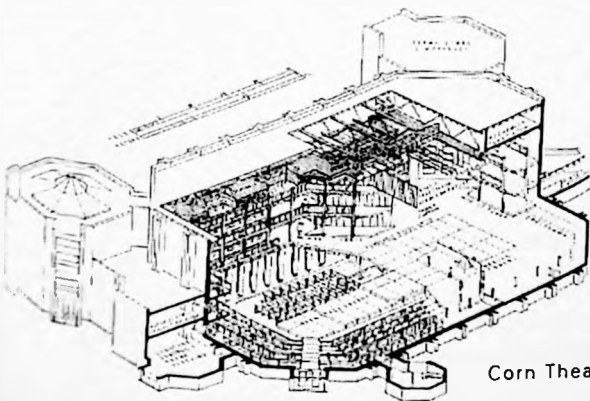
94 - IRCAM, planta



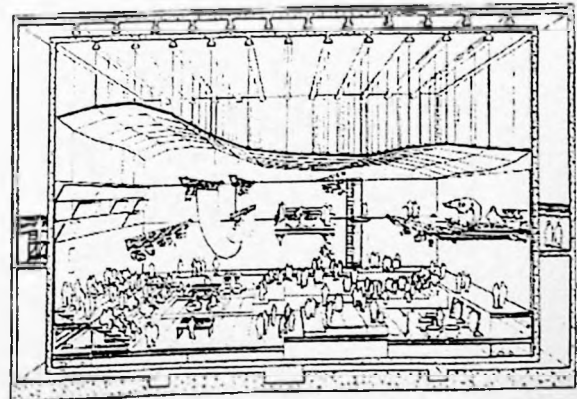
The Octagon Theatre



93 - IRCAM, corte



Corn Theatre



95 - IRCAM, perspectiva interna

IRCAM projeto de Renzo Piano

2.6 - Arquitetura cênica e arquitetura teatral

Qual é exatamente a idéia que se tem de um sistema flexível? Serroni, em entrevista no ano de 1995, considera que o espaço multiuso (flexível ou experimental) está muito aquém do que é preciso para fazer um bom espetáculo. "O espaço tradicional à italiana sempre permite desenvolver melhores projetos. No Brasil, o espaço de múltiplo uso é uma decorrência da falta de condições financeiras e de desconhecimento do projeto e da arquitetura, do improvisado, e não uma opção. Em Londres, a existência de alguns espaços de múltiplo uso é consequência de se ter por trás disso cem outros espaços de teatro italiano, bem equipados e bem projetados. No Brasil, é por falta de opção. As pessoas se enganam muito. Tem muito modismo. Às vezes, se vai para o interior de Mato Grosso e eles querem o espaço multiuso, quando nem sabem o que é teatro. Por exemplo, eu mesmo já cobrei muito do Antunes fazer um evento neste tipo de espaço, porque ele tem quarenta e cinco anos de atividade teatral e na hora dele fazer um espetáculo será com consciência." (6)

Finalmente, para compor a mecânica cênica do backstage foi projetada uma porta de 6 m de altura, que forma um movimento externo com o palco deslizante, tornando aquele local possível para realizações de eventos de médio porte no Vale do Anhangabau.

2.6.2 - A platéia, os balcões e camarotes

A idéia é ter a sala de espetáculos em diferentes disposições, de acordo com o ponto de visibilidade a partir da relação com o palco, sem tratar de conseguir apenas uma lotação maior. Em verdade, até um determinado estágio, examinava-se a possibilidade da criação de um balcão frontal. Esta idéia foi modificada porque o projeto caminhou no sentido de haver uma única platéia atingindo a altura de 6m, sendo mais participativo enquanto integração do público que o corte estabelecido entre os dois setores de plateias.

A proposta é uma seqüência de dez camarotes dispostos no segundo piso – cota -3 com relação à cota zero da Rua Xavier de Toledo – e balcões nas cotas -3 e -6, nas laterais da área do palco. Chega-se à seguinte lotação:

- Platéia fixa: 448 lugares
- Platéia móvel: uso eventual – 80 lugares
- Camarote fixo: 70 lugares
- Balcão fixo: 36 lugares
- Balcão de uso eventual: 140 lugares
- Balcão de uso eventual: 140 lugares

Desse total fixo de 554 lugares, atinge-se a variante de até 914 lugares. Aplicando a curva de visibilidade, chega-se aos seguintes números de altura de patamares: O cálculo foi feito prevendo duas possibilidades de alturas variáveis da primeira fila com relação a cota zero de projeto do palco. Foi calculada a variação entre 45cm e 60cm para que durante o projeto fosse ajustada a mais conveniente. Optou-se pela opção 2, cuja primeira fileira é de 45cm. Foi calculado também a visibilidade da platéia móvel ou o palco elevado, onde constatou-se que qualquer que seja a altura ou o ponto de interesse, estará garantida a visibilidade correta, uma vez que o ponto crítico está na cota 0.00, qualquer alteração que se dê subindo o palco, a visibilidade será perfeita. Entretanto no caso da platéia móvel o palco é móvel. No caso do palco elevado, qualquer que seja.

2.6 - Arquitetura cênica e arquitetura teatral

Platéia Fixa

1 ^a fileira - 1.00 m	0.45 ou 0.60m
2 ^a fileira - 1.00 m	0.769 ou 0.936 m
3 ^a fileira - 1.00 m	1.101 ou 1.284 m
4 ^a fileira - 1.00 m	1.444 ou 1.644 m
5 ^a fileira - 1.00 m	1.799 ou 2.016m
6 ^a fileira - 1.00 m	2.164 ou 2.397m
7 ^a fileira - 1.00 m	2.537 ou 2.787m
8 ^a fileira - 2.00 m	2.920 ou 3.187m - patamar de circulação e assentos
9 ^a fileira - 1.00 m	3.295 ou 3.578m
10 ^a fileira - 1.00 m	3.678 ou 3.976m
11 ^a fileira - 1.00 m	4.067 ou 4.381m
12 ^a fileira - 1.00 m	4.463 ou 4.793m
13 ^a fileira - 1.00 m	4.865 ou 5.211m
14 ^a fileira - 1.00 m	5.273 ou 5.634m
15 ^a fileira - 2.00 m	5.687 ou 6.064m - patamar de circulação e assentos

Platéia Móvel (descendo nos patamares relação ao palco que será mantido na cota 00)

fila zero - passagem 2 m fixa - 77cm
fila 01 - 1.00 29 cm elevadores
fila 02 - 1.00 54 cm elevadores
fila 03 - 1.00 68 cm elevadores

ou

Fila 01 - passagem 2m fixa - 90cm
Fila 02 - 1.00m - 24cm elevador
Fila 03 - 1.00 m - 48cm elevador
Fila 04 - 1.00m - 70cm elevador

Com relação aos camarotes e pontos estratégicos na platéia, é importante considerar que ao se propor a execução de um espaço de teatro, o ideal não é que este seja completamente democrático sob o ponto de vista de tudo ser igual. As pessoas devem poder optar pelo lugar de sua preferência. A possibilidade de ofertar ao público uma platéia mais recortada, que não funcione apenas no caso da reverberação acústica, por se tornar uma área naturalmente reflexiva, mas principalmente por personalizar a condição da platéia. Teatros como a Ópera de Essen, de Alvar Aalto, ainda que tenha sido usado o balcão, este foi recortado assimetricamente, de forma a se criar condições mais propícias de visibilidade. É claro que o oposto também não resolve: torres de camarotes, boas para a venda e para o retorno financeiro, criam o extremo da situação democrática, pois todos os indivíduos presentes no teatro passam a ser diferenciados. O projeto anterior para o Novo Teatro de São Paulo, em um de seus estudos, foi projetado dentro desta condição e, em seguida, teve de ser modificado.

Foyers & lobbys

Se Richard Wagner abominava a idéia de seu teatro dispor de foyers, este foi um momento específico na história do teatro. Como tem sido visto até aqui, o teatro traz uma das melhores oportunidades para a criação de momentos de sociabilidade entre pessoas. Comparando com o foyer do Theatro Municipal, o do Anexo é bem pequeno, porém trata-se de um outro tipo de condição de público. As áreas em que o público participa desse encontro estão localizadas em três pavimentos e, se houver uma tentativa mais ousada, é possível acessar, por meio da passarela suspensa, o piso foyer do Theatro. No anexo, a condição é que existam dois bares na cota do foyer, um na cota nível plateia e o outro, no nível camarotes. Neste nível é permitida a entrada de público externo, por haver uma entrada separada do acesso ao Theatro. Com vista para a Rua Xavier de Toledo e no piso da cobertura do Theatro as pessoas podem circular livremente. Este local, com vedação e vidro, separa o interior da circulação vertical que divide a praça da cobertura, divisões em vidro, onde funcionam um bar e café para o público de fora e do Theatro.

No nível onde estão instalados os elevadores de palco, exatamente abaixo da elevação da plateia foi proposto um espaço para performance. Consta de um pequeno auditório, com arquibancadas em degraus e capacidade para 70 pessoas. Nesta área, pode-se optar por ter um outro café e um acesso para a cota da Praça Ramos através de uma escada que faça o acesso por fora do edifício. A área do chafariz e arredores pode ser em última instância uma continuação desses serviços de bar. Não é uma utopia maior que a do projeto em si, se propor que esta praça, possa ter um tratamento para servir ao público em dias quentes, tal como existe em Amsterdã os terraços ou em Buenos Aires, a Ricoleta.

Ensaios e camarins

A quantidade de camarins é de bom número no Theatro Municipal, tanto que boa parte deles tem sido usada indevidamente para acomodar as funções administrativas da casa. Com a criação de oito salas administrativas, na cota 6m da Rua Xavier de Toledo. No anexo, os camarins são compatíveis ao porte das atividades realizadas: são ao todo oito individuais, com capacidade para duas pessoas., e dois coletivos para 20 pessoas cada. Deverá haver sala de maquiagem e sala de fisioterapia e pequena sala para prova de vestuário. Estes espaços serão mais utilizados pro artistas que necessitem de uso e figurinos especiais. No caso da orquestra, para efeito de troca simples ou guarda de instrumento, além dos espaços nas salas de ensaio, haverá um outro, reversível, próximo ao fosso da orquestra.

Salas de ensaio e passarela

Duas salas de ensaio são previstas nas cotas +7.00 e +11.00. No nível 7.00 o espaço será para uso de balé e aulas. O do nível 11.00, para uso da orquestra dos solistas e naipes. São salas com tratamento específico para acústica e impactos causados pela dança. Este é o nível que liga o Theatro ao Anexo por meio da passarela em perfil de ferro. Esta passarela foi pensada para que ligue ao anexo através da sala conhecida como Sala Rosa. Esta, que tem sido utilizada como uma sala de reunião pode vir a ser tornar uma ante sala da saída do edifício, um living onde possam se encontrar desde artistas até o público que eventualmente estejam circulando entre os bares do Theatro.

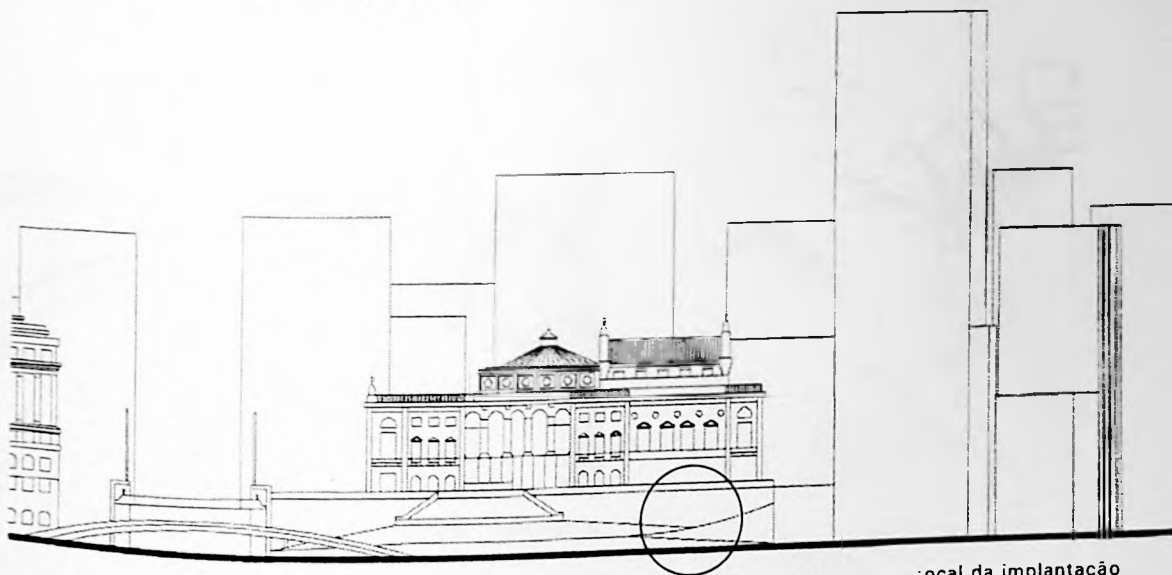
2.6 - Arquitetura cênica e arquitetura teatral

A opção pelo uso desta sala foi por ser uma das três salas passíveis para fazer esta ligação por terem acesso ao terraço por meio de uma porta-balcão. A idéia é remover parte da balaustrada que é parapeito da sacada e marcar o acesso por ali. As outras duas salas estariam mais distantes do ponto de circulação mais favorável do Teatro. As outras duas seriam nas extremidades, uma no bar do Foyer e a outra, no camarim do terceiro piso. A idéia de ligação com o camarim é boa, mas perderia a possibilidade de ligar como o público, assim decidiu-se pela porta central.

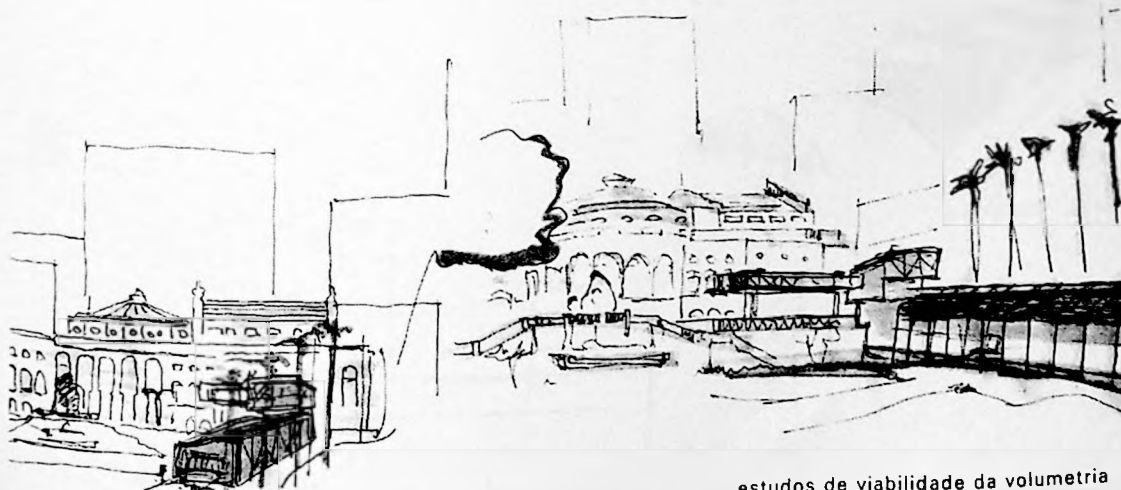
Oficinas

Segundo os levantamentos efetuados, considerou-se o piso de elevadores e o piso oficina para criar áreas de manutenção, vestiários, refeitórios e principalmente montagem de cenários, áreas de corte e pintura. Figurinos com salas para guarda-roupa e lavanderia.

Os serviços de infraestrutura estarão locados nesses dois pavimentos, excetuando a entrada de energia e geradores que devem estar mais próximos ao alinhamento da Rua. Os acessos previstos serão para os automóveis controlados por guaritas, que podem acessar o nível da praça na altura do palco, áreas de monta-carga e finalmente a possibilidade de uma performance na praça por meio de palco móvel, quando programada.

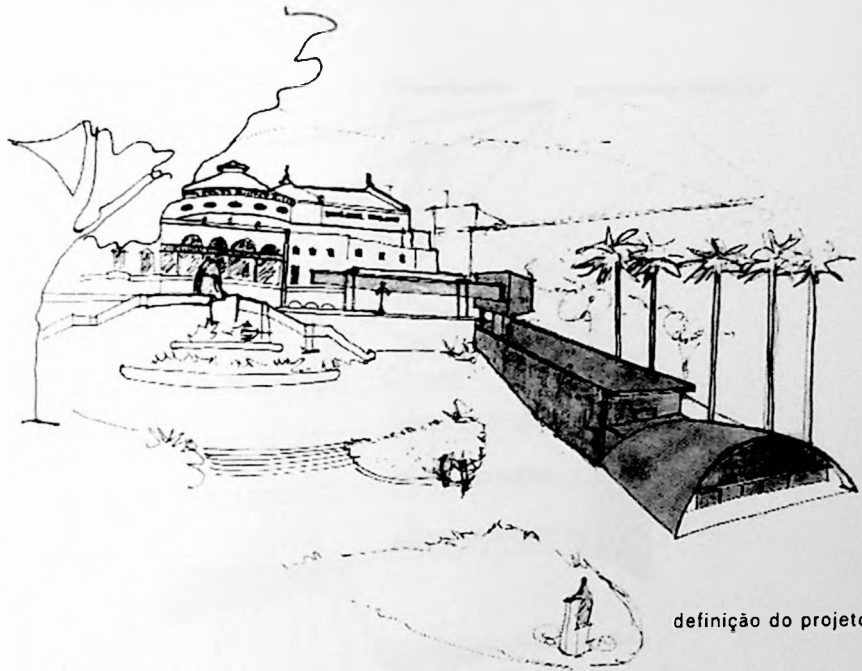


local da implantação



estudos de viabilidade da volumetria

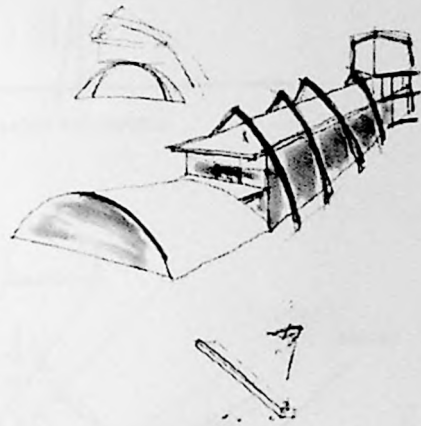
2.6 - Arquitetura cênica e arquitetura teatral



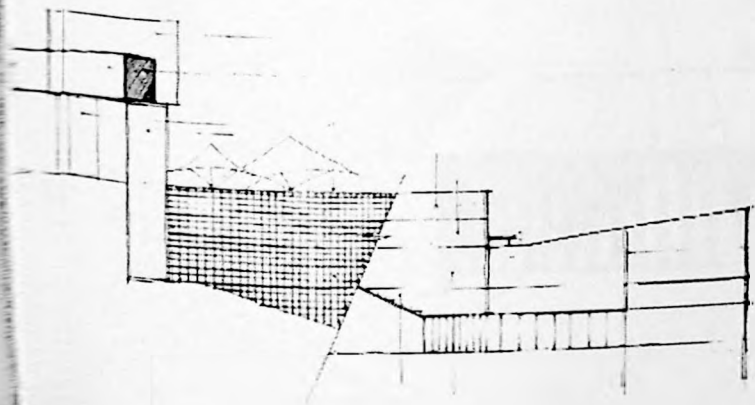
definição do projeto



estudos do projeto - volumetria

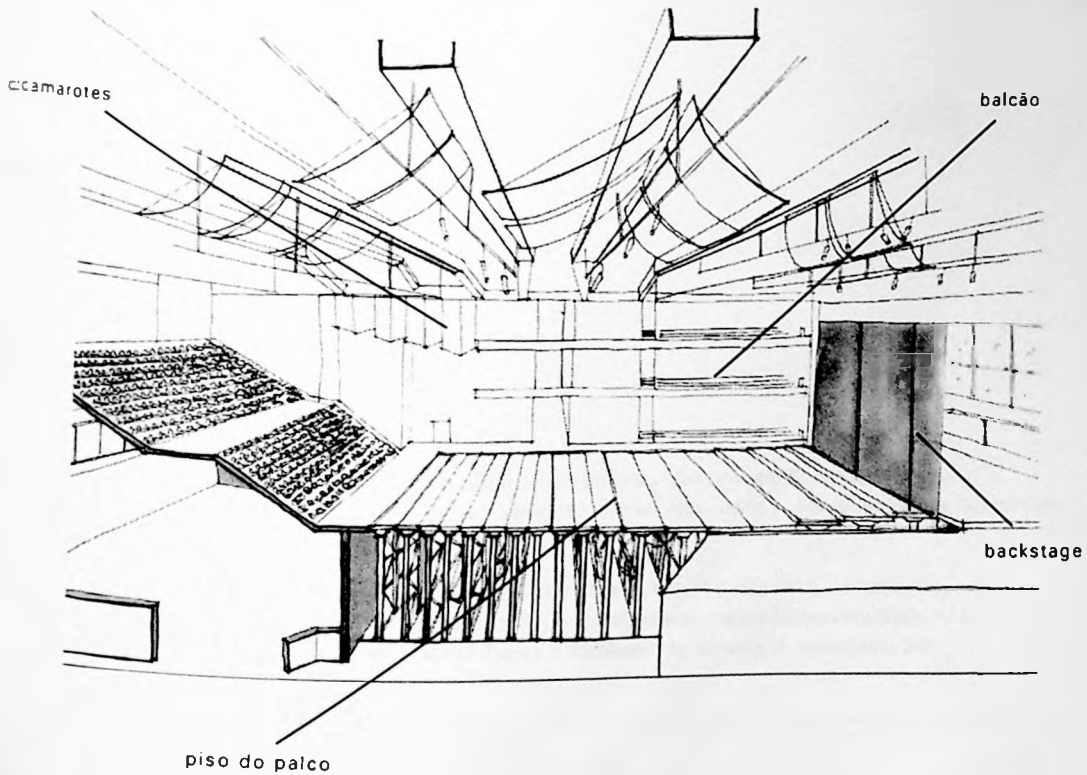
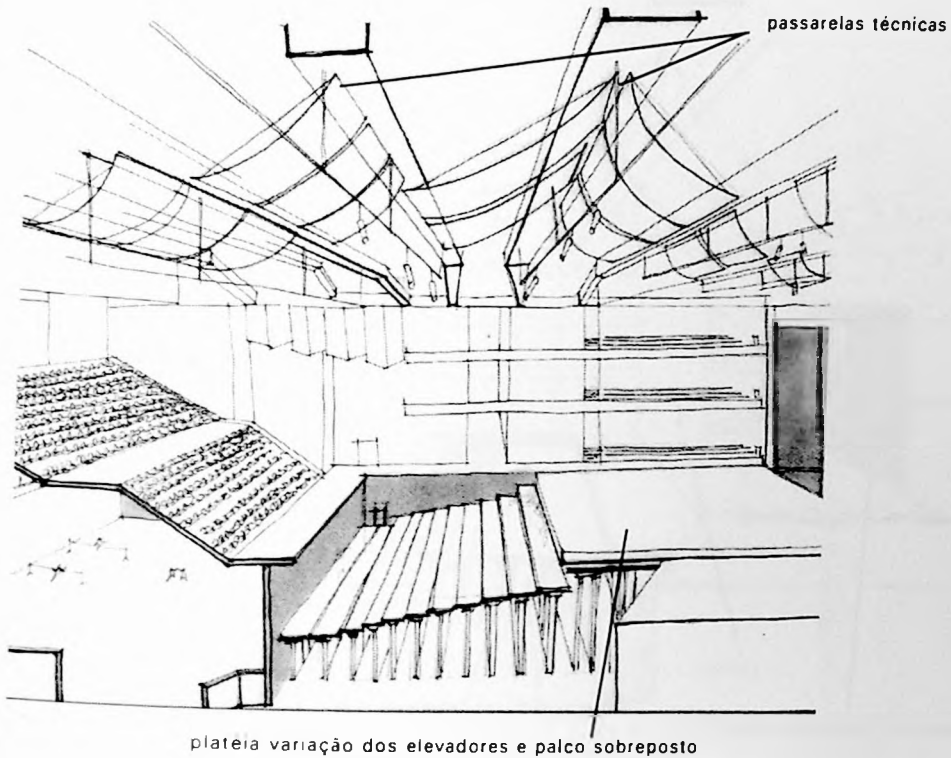


estudos preliminares

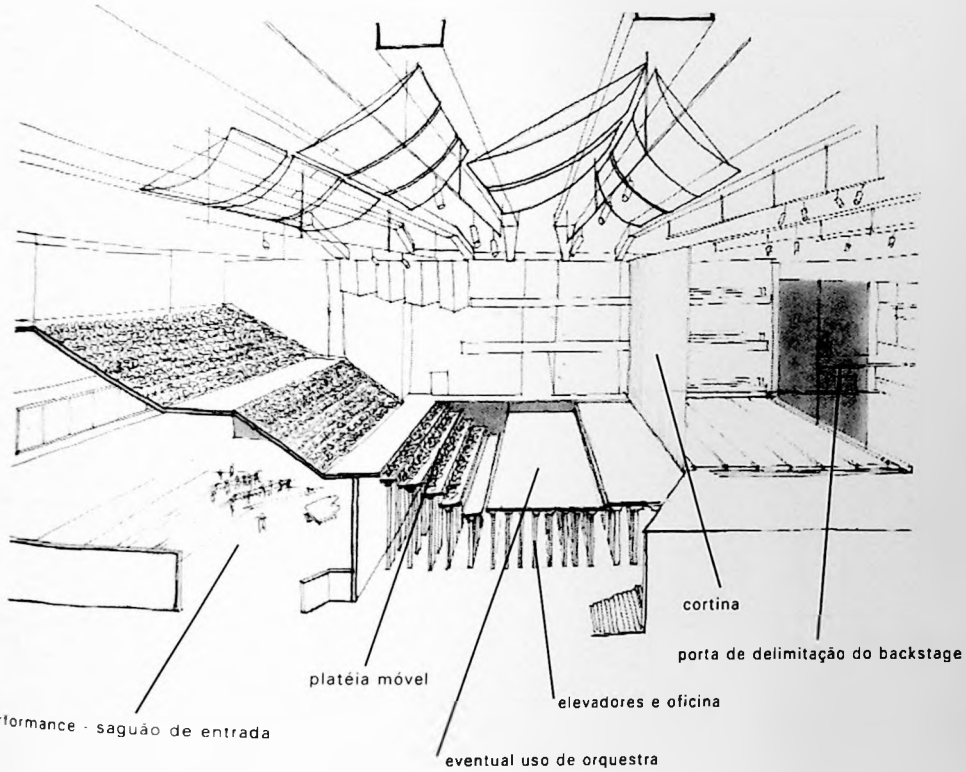


corte esquemático em escala

2.6 - Arquitetura cênica e arquitetura teatral

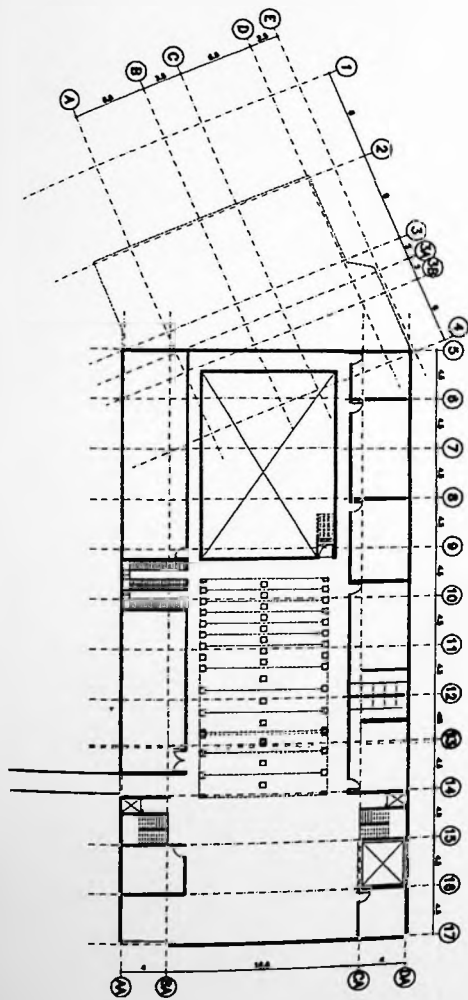


2.6 - Arquitetura cênica e arquitetura teatral

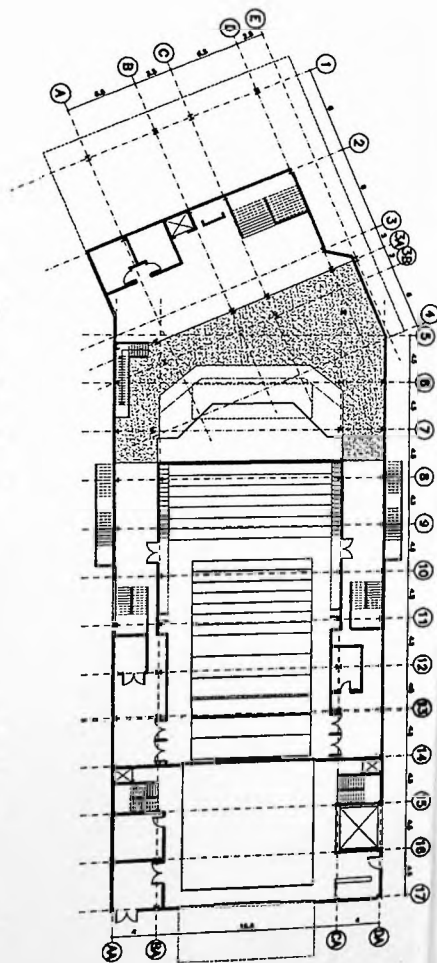


Notas:

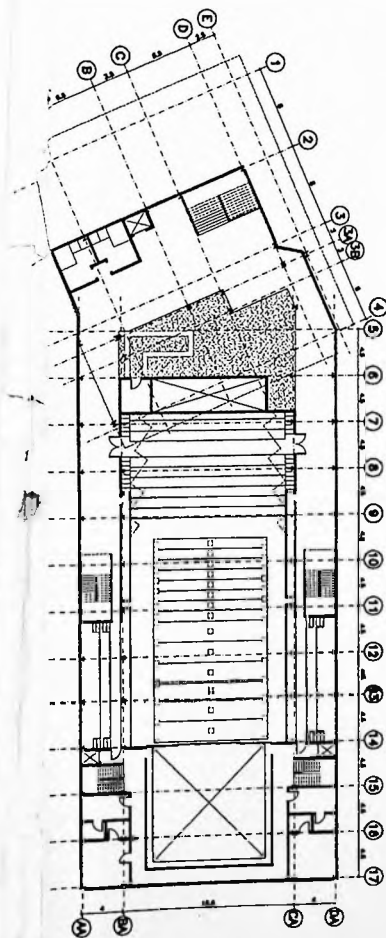
- (1) Teatro não é Auditório: Acústica para salas de teatro Design Interior. arco.
- (2) Daniel COMMINS, La salle de Concert Modulable, p. 138 in *Technique Architecture*, n.389, 1990
- (3) Idem, *Ibidem*, p.139
- (4) *Decorum moderato*, Arsenal de Metz, 108-111, in *Technique Architecture*, n.389
- (5) Jorge CARON, *Theatro KIT*, in *Revista Projeto: Espaço Cenográfico News*, n.14
- (6) J.C.Serroni, in *Opera Espaço e Representação*, dissertação, entrevista p. 339



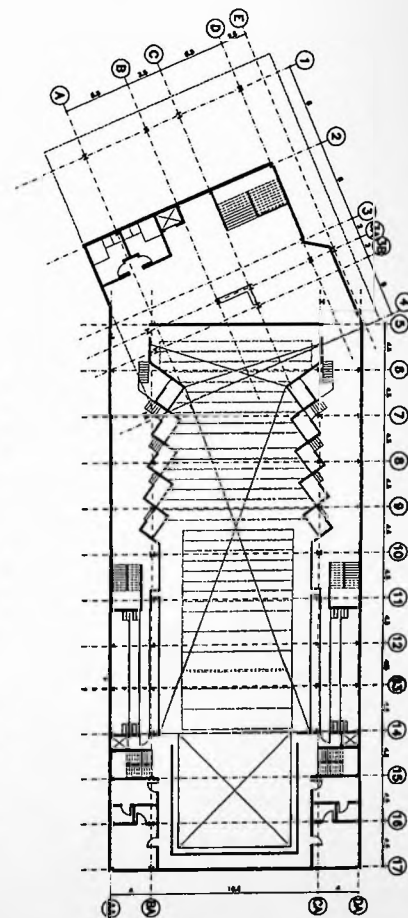
OFICINA



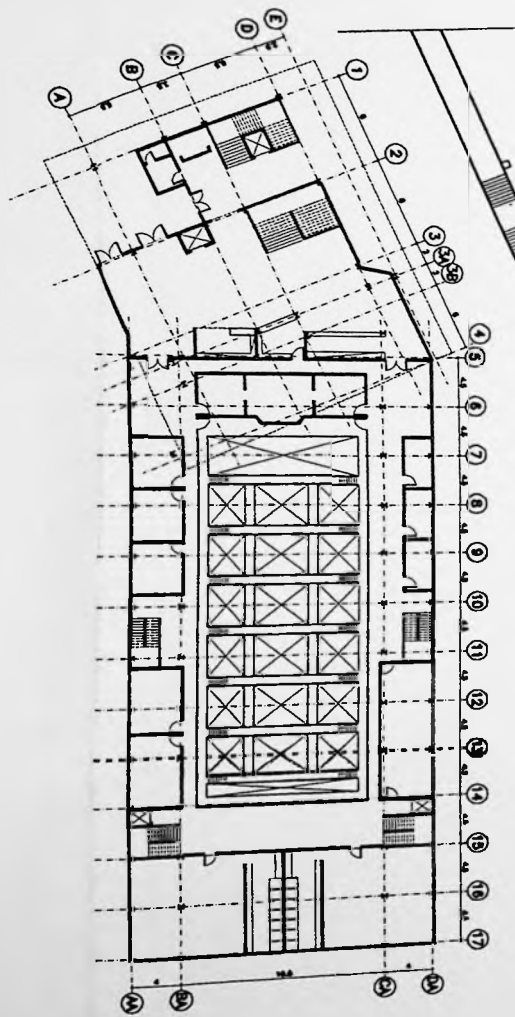
PALCO



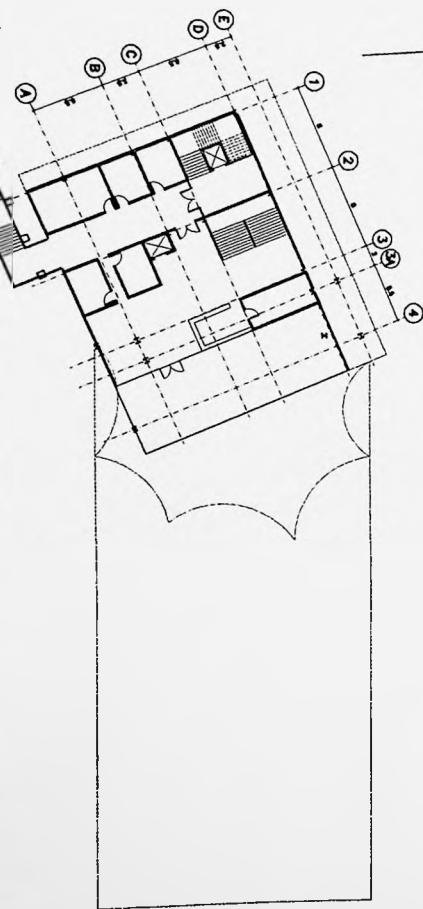
FOYER



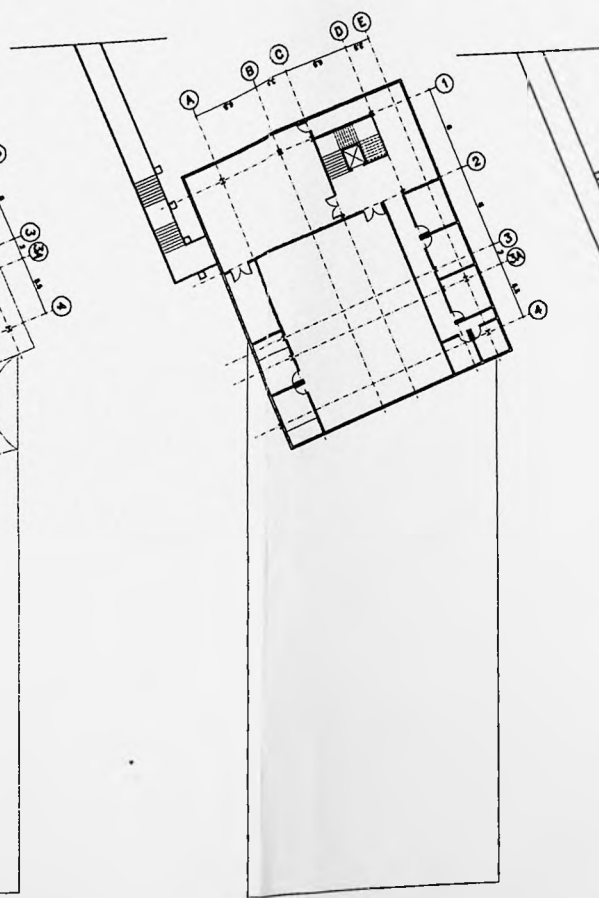
CAMAROTES



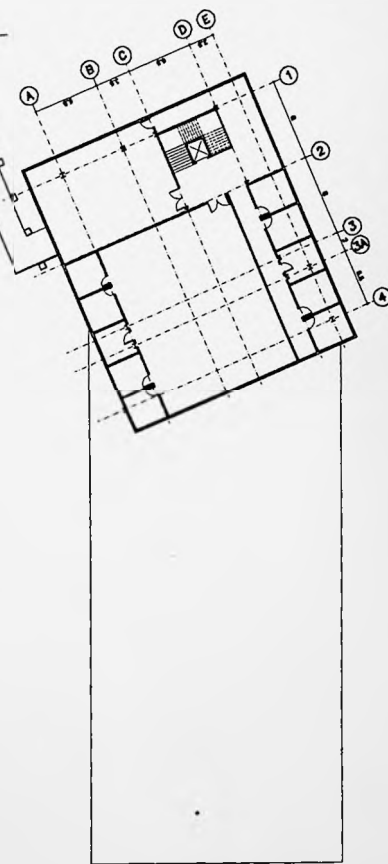
TECNICA



RESTAURANTE



BALE



ORQUESTRA

Conclusões sobre o projeto e o processo desenvolvido

No local onde se produz e se apresenta a arte musical e a lírica pode participar de uma série de atividades e de projetos ligados ao implemento das atividades cênicas necessárias para cumprir a função daquela casa. Os caminhos não são muitos, uma vez que toda e qualquer expansão de área pode estar ligada a um programa de necessidades, mesmo que nem sempre estivesse muito definido. Ainda que existindo um contingente de atividades produzidas, onde é possível estabelecer um perfil do teatro e de suas atividades, todo o processo, ora com diretrizes justapostas ou prioridades não levadas a cabo, fragmenta a grandeza que a instituição do Theatro Municipal alimenta e produz em termos de arte. Estamos em um tempo em que é previsto um redirecionamento, em termos de uma nova orientação quanto aos caminhos que até então nos habituamos a trilhar. Possivelmente, as questões colocadas neste trabalho não fariam sentido há dez anos atrás. Este é um momento em que talvez seja possível vislumbrar algumas práticas para o futuro e, por meio de tantas referências vindas de todas as partes, nos façam compreender melhor em qual dimensão devemos atuar. Este momento é uma oportunidade de olhar um pouco mais além, na direção do futuro da arte e da arquitetura e, conseqüentemente, da cidade.

A natureza com que encaminhamos toda a pesquisa, desde estabelecer um olhar mais atento ao conhecido centro histórico, como na pesquisa dirigida às possíveis soluções de alagamento das dependências do Municipal, ou ainda, tentando entender um projeto cênico que atendesse, segundo uma certa versatilidade, a experiência do fazer musical e cênico, certamente que não usamos de teorias estabelecidas a priori. Desta forma, toda a somatória de experiências trouxe a clareza na definição de premissas que estão colocadas neste estudo. Se a idéia é provocativa, e certamente é, foi a minha maneira de tentar vencer um desafio de estudar uma determinada questão para que no final do trabalho pudesse convencer-me de que a proposta e o percurso valeram a pena.

Quando da construção do Theatro Municipal não havia Corpos Estáveis e nem a Secretaria de Cultura; muito menos quanto à política cultural com a intenção de garantir a formação mais séria dos artistas ligados à música erudita. Com o passar das décadas, as condições internas e externas do Theatro sofreram sensíveis modificações. Se as modificações internas afinaram o rigor artístico, através de um grande número de artistas contratados para atender à demanda musical programada na casa, na parte externa, a situação urbana foi se tornando insuportável. Outros teatros foram construídos na cidade e outras estruturas de Corpos Estáveis se formaram. Porém, ainda é o Theatro Municipal que tem a seu serviço a estrutura mais completa e o mais preparado grupo de artistas, possivelmente, de todo Brasil. Quanto às instalações, ainda que possam estar em parte ultrapassadas em relação aos novos edifícios da cidade, sua espacialidade é a maior e melhor planejada dentre todos os demais.

Tentar modificar as condições espaciais do Municipal é um despropósito; seria possível equipá-lo e proporcionar uma outra estrutura para que fosse possível estar tanto no Theatro como também em outros edifícios para os ensaios e as produções paralelas. Se este novo espaço fosse desligado em termos de proximidade da casa deixaria de ser um anexo para tornar-se um novo edifício e a sede dos artistas do Municipal estaria sendo desviada para outra estrutura edificada. Não sendo um teatro para locação de espaços e sim para uma programação unificada, seria, de certo modo, contraproducente assumir os deslocamentos entre os espaços, atravessando as ruas do Centro para chegar em outro setor.

O olhar que estamos passando neste trabalho é um olhar de dentro, cuja funcionalidade da circulação deve estar em primeiro lugar, como devem ser concentradas as atividades desde os estudos até as montagens. As ruas de seu entorno, o Viaduto do Chá, a Praça Ramos, o comércio local não dialogam com o Theatro Municipal, como ele próprio não exerce um impacto natural de interação com a população que circula diariamente nas proximidades de seus domínios.

A criação de um espaço contíguo às áreas do Theatro resultaria definitivamente na comunicação entre as partes, crescendo em dimensões, favorecendo a programação e a recepção de um público maior.

As áreas administrativas, que hoje superlotam os camarins ou salas disponíveis para os artistas, passariam a ter uma área destinada a esta finalidade, bem como as áreas para os almoxarifados, a guarda e confecção de materiais de cena também teriam espaço para atender tanto a produção da sala principal como da sala do anexo. As áreas de público – foyers e lobbies – não estão sendo previstas com o mesmo porte que o Theatro Municipal, pois os três espaços de foyers são suficientes para acomodar a lotação. O objetivo é que a Praça Ramos seja aproveitada como espaço de convívio para o público nos intervalos dos eventos. Se os artistas e o público (controlado) tiverem acesso através de uma passarela ao bar da Rua Xavier de Toledo, ao bar do Foyer do Municipal, este mesmo público poderá também descer para a Praça, onde terá o chafariz acionado e uma iluminação urbana mais potente, adequada à nova face deste logradouro. É importante colocar que a ocupação da Praça sempre foi desejada, contudo, durante todos os anos de vida do Theatro, esta apenas tem sido importante para resguardar a distância entre as fachadas do Theatro e a massificadora ocupação do Vale.

As atividades cênicas planejadas para o edifício anexo poderão ser autônomas à estrutura do Municipal, pois apresentam um espaço completo, ajustado ao modelo de sua capacidade de lotação. Ainda que coloquemos em discussão o papel do teatro flexível, modelo de grande importância para o envolvimento experimental de grupos dirigidos segundo uma orientação global, entendemos que, no caso desta tese, o importante é discutir a idéia. Evidente que este projeto foi trabalhado para atender a uma demanda relativa ao Theatro Municipal, ocupando o mínimo de área possível para não descaracterizar os principais elementos da Praça e também não obstruir o visual das laterais do edifício. Mesmo assim, ainda que este seja passível de ser construído tanto em sua estrutura e fundação, como nos demais acabamentos, pode haver um outro projeto bem mais equacionado e que venha a resolver a questão com superior maestria. Isto está correto. Nossa proposta está mais atenta a um estudo de viabilidade que a uma demonstração de virtuosismo arquitetônico. O importante é introduzir um novo olhar para o Theatro Municipal. Fazer um projeto de arquitetura teatral, basta seguir regras e adotar um bom sentimento à questão projetual. Fazer um edifício cujo cliente está na base das próprias condicionantes e irá usufruir do resultado é um outro comprometimento, que estabelece parâmetros mais rígidos ainda para sua solução. Sob a nossa ótica, o que difere ver o edifício de fora e entender o edifício por dentro é a aceitação de certas restrições que o arquiteto deve se dispor a aceitar, não sendo absoluto em seu ponto de vista e colocando seu trabalho na base desta colossal hierarquia.

BIBLIOGRAFIA

Sobre Arquitetura Teatral, Concepções Cênicas, Arte & Cidade:

ALOI, Roberto – *Architettura per lo spettacolo*. Ulrico Hoepli, Milão, 1958 ✓

ANDRADE, Mário – *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Vol. 24 in *Obras de Mário de Andrade*. Editora Itatiaia, Belo Horizonte - Rio de Janeiro, 2000

ANDERTON, Frances e CHASE, John – *Las Vegas the success of excess*. Ellipsis Konemann, London, 1997

ANGIOLILLO, Marialuisa – *Leonardo-feste e teatri*. Società Editrice Napoletana, Nápoles, 1979

APPIA, Adolphe – *A obra de arte viva*. Trad. e notas Redondo Junior, Arcádia, Lisboa, s.d.

ARANTES, Otilia, VAINER, Carlos e MARICATO, Erminia – *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Vozes, Rio de Janeiro, 2000 ✓

ARGAN, Giulio Carlo – *Clássico Anticlássico – o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Cia. das Letras, São Paulo, 1988 ✓

_____ *História da arte com história da cidade*. Martins Fontes, São Paulo, 1993 ✓

ARONSON, Arnold – *History and theory of environmental scenography*. Michigan UNI Research Press, Ann Arbor, 1981 ✓

_____ *American set design*. Theatre Communications Group, Nova York, 1996

BABLET, Denis – *Esthétique generale du décor de theatre de 1870 a 1914*. CNRS, Paris, 1983

_____ (organisé). *L'expressionisme dans le théâtre European*. CNRS, Paris, 1984

BABLET, Denis & Alii – *Le lieu theatral dans la société moderne*. CNRS, Paris, 1961

BABLET, Denis & BABLET, Marie Louise – *Adolphe Appia – 1862-1928, Acteur-Espace-Lumière*. Trad. J.Ortega, exposición de la Fundaciona Suiza de Cultura, Zurich, 1979

BABLET-HAHN, Marie L. (elaborée et commentée). – *Adolphe Appia – oeuvres completes*. Société Suisse du Théâtre, v.1 e 2, Bern, 1983

BANDINI, B. & VIAZZI, G. – La escenografía cinematografica. Ediciones Rialp, Madrid, 1959

BARRETO DO AMARAL, Antonio – História dos velhos teatros de São Paulo. Governo do Estado de São Paulo, São Paulo, 1979

BARSANTE, Cassio Emanuel – Santa Rosa em cena. Inacen, Rio de Janeiro, 1982

BATTISTI, Eugenio – Brunelleschi – The Complet Work. Thames and Hudson, London, 1982

BAUR-HEINHOLD, Margaret – Baroque theatre. Thames and Hudson, London, 1979

BEAUVERT, Thierry – Opera house of the world. The Vendome Press, New York, 1995

BENEVOLO, Leonardo – História de la arquitectura del Renascimento. GG, Barcelona, 1978

BERANEK, Leo – Music, acoustics & architecture. John Wiley & Sons, London, 1984

BINNEY, Marcus & RUNCIMAN, Rosy – Glyndebourne – building a vision. Thames and Hudson, London, 1994

BLAKE, Peter – The masters builders. Norton & Company – New York-London, 1996

BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.) - 22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos.. EDUSP- Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000

BOISSIÈRE, Olivier – Jean Nouvel. Trad. Ivone Benedetti. Martins fontes, São Paulo, 1998

BRANDÃO, Carlos Antonio Leite – Quid Tum? O combate da Arte em Leon Battista Alberti. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2000

BRANDÃO, Ignácio de Loyola – Theatro Municipal de São Paulo – grandes momentos. DBA, São Paulo, 1993

BRANDT, George W. – Modern theories of drama. Clarendon Press, Oxford, 1998

BRENTON, Gaelle – Théâtres – architecture thematique. Moniteur, Paris, 1989

BROOK, Peter – Il teatro e il suo spazio. Feltrinelli, Milano, 1980

BRUNEL, Pierre & WOLF, Stéphanie – A ópera. Trad. Bárbara Eliodora e outros. Salamandra, Rio de Janeiro, 1988

BOUILLON, Elisabeth – Le Ring a Bayreuth – la teatralogie du centenaire. Arthème Fayard, France, 1980

BURIAN, Jark – The scenography of Josef Svoboda. Wesleyan, Pennsylvania, 1983

Svoboda : Wagner – Josef Svoboda's scenography for Richard Wagner's operas. Wesleyan, Pennsylvania, 1983

BURRIS-MAYER H. & COLE, Edward C. – Theatres and auditoriums. Reinhold Publishing Corporation, New York, 1964

CAMARGO, Monica Junqueira – Joaquim Guedes. Col. Espaços da Arte Brasileira. Cosac & Naify Edições, São Paulo, 2000

CARLSON, Marvin – Place of performance – the semiotics of theater architecture. Cornell University Press, London, 1989

CHARLET, Gerard – L'opéra Bastille. Editions du Moniteur, Paris, 1990

COPEAU, Appia e outros – II investigaciones sobre el espacio escenico. Trad. Rosa Vicente e outros, Alberto Corazón, Madrid, 1959

CRAIG, Gordon – Da arte do teatro. Trad. Redondo Júnior, Arcádia, Lisboa, s.d.

DUARTE, Paulo – O espírito das catedrais. 2ª Edição Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1980

DUMESTIL, René – História del teatro lírico. Trad. Rosendo Llates, Barcelona, Vergara, 1959

DUMUR, Guy – Histoire des spectacles. Encyclopédie de la Pléiade. Éditions Gallimard, 1965

FLINOIS, Pierre – Le Festival de Bayreuth. Sand, Paris, 1989

GHIRANDO, Diane – Architecture after modernism. Thames and Hudson, London, 1996

GUÍMARO, Ana Luiza & PRATA, Leonel – Teatros do Brasil. Mercedes-Benz do Brasil, São Bernardo do Campo, 1995

GYMPEL, Jan — Historia de la arquitectura – De la antigüedad a nuestros días. Könemann, Ed. Spanish LOCTEAM, Barcelona, 1996

GOODWIN, John (org.) – British theatre design – the modern age. Paperback, London, 1988

HAINAUZ, René (org.) – Spectacles 70 – 75 dans le monde..Meddens, Bruxelles, 1975

HANNAH, Gail Greet – Radio city musical hall – legend is reborn. Radio City Entertainment, New York, 1999

- HARDIN, Terri – Theatres 4 opera houses - Masterpieces of architecture. Trodtri Book Publishers, New York, 1999
- HOGGEH, Cris – Stage crafts. St. Marin's Press, New York, 1975
- IONAZZI, Daniel — The stage management handbook. Better Way Books, New York, 1992
- IZEONOUR, George – Theatre - design. McGraw Book Co, New York, 1977
- JENCKES, Charles – Movimentos modernos em arquitetura. Trad. Fernando Gonzalez F. Vaderrama, Hermann Blume, Madrid, 1983
- JORDAN, Lassen Vilhelm – Acoustical design of concert halls and theatres. Applied Science Publishers Ltd., London, 1984
- KALDOR, Andras – Opera house of Europe. Antique Collectors' Club, London, 1996
- KONOLD, Wulf – Theatre and playhouse. Paperback, London, 1988
- LEMOS, Carlos A. C. – Alvenaria Burguesa. Nobel, São Paulo, 1985
- LIMA, Evelyn e FURQUIM, Werneck – Arquitetura do espetáculo Teatros e Cinema na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 2000
- LORD, Peter and TEMPLETRON, Ducan – Theatre architecture of sound. Architectural Press, London, 1984
- MACKINTOSH, Ian – Architecture actor & audience. Routledge. London, 1993
- MAGALDI, Sabato & VARGAS, Maria Thereza – Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974). Editora SENAC, São Paulo, 2000
- MAGGOWAN, K. & MELNITZ, W. – A history of the world theatre. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1955
- MARCHAND, Pierre (org.) – O teatro no mundo. Trad. Lima, Célia Regina Melhoramentos, São Paulo, 1995
- MILLMANN, Sandy – Seats: the insider's guide to performing arts and sports in New York. Sandy Millman, New York, 1998
- MORENO, Bucci – Drawing for stage: Italian set design from 1790 to 1860. New York:, Wheelock Whitney & Co. 1984
- MUMFORD, Lewis – A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas. Trad. Neil R. da Silva. Martins Fontes, São Paulo, 1998

MULRYNE, Ronnie e SHEWRING, Margaret – Making space for theatre – British architecture and theatre since 1958. Mulryne and Shewring Ltd. Stratford-upon-Avon, 1995

OESNSLANGE, Donald – Stage design: four centuries of scenic invention. Viking Press, New York, 1975

ORREY, Leslie – A concise history of opera. Thames and Hudson, London, 1972

PELLI, Cesar – Observations – for young architects. The Monacelli Press, New York, 1999

POLIÃO, Marco Vitruvio – Da Arquitetura. Trad. e notas Marco Aurélio Lagonegro. Hucitec, São Paulo, 1999

PRAMPOLINI, Enrico – Alineamenti di scenografia italiana. Carlo Bestetti, Roma, 1976

PORTUGHESI, Paolo – Después de la arquitetura moderna. Trad. M. Pilar de Lirens, GG, Barcelona, 1981

RAMELLI, Cassi – Edifici per gli spettacoli. Antonio Vallardi Editore, Milano, 1971

RATTO, Gianni – A mochila do mascate. Hucitec, São Paulo, 1996

_____ — Antitratado de Cenografia – variações sobre o mesmo tema. SENAC, São Paulo, 1999

REDONDO JR. – Architecture per lo spettacolo. Ulrico Hoepli, Milão, 1958

_____ — Teatro e sua estética. v.2 Arcádia, Lisboa, s.d.

RILEY, Terence – Light construction – Transparencia y ligereza en la arquitectura de los 90. Gustavo Gilli, Barcelona, 1996

ROSSI, Aldo – La arquitetura de la ciudad. Trad. Josep M. Ferrer-Ferrer Y Salvador Tarragó, Gustavo Gilli, Cid. Barcelona, 1966

SEGAWA, Hugo – Prelúdio da metrópole — arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX. Ateliê Editorial, São Paulo, 2000

SITTE, Camillo – A construção das cidades segundo seus princípios artísticos. trad. da 4ª edição alemã (1909), São Paulo, 1992

SHEWARD, David – It's a hit! – The back stage book of longest-running Broadway shows – 1884 to the present. Watson-Guption Publications, New York, 1994

SMITH, Ronn — American set design 2. Theater Communications Group, New York, 1991

SOUTHERN, Richard – Changeable scenery. Faber & Faber , London, 1961

SANTI, Pier Marco de – Il totale artificiale. Guglielminetti. Gremese, Roma, 1986

SEEBOHM, Andrea – L'opéra de Vienne- Tradition et rayonnement. Office du Livre, Suisse, 1986

SUNGO, Naomi – Frank Gehry. Trad. Luis Antonio Araujo. Cosacó Naify. São Paulo, 2000

TAFURI, Manfredo – La Escena como " Ciudad Virtual" – de Funchs al Total Theater in Vanguardias y Architecture de Piranese a los años Setenta. Barcelona, GG. 1984

TIDWORTH, Simon – Theaters. Pall Mall Press, London, 1973

TOLEDO, Benedito Lima de — Anhangabaú. Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, São Paulo, 1989

_____ — Prestes Maia e as origens do urbanismo moderno em São Paulo. São Paulo: Empresa das Artes, 1996

VENTURI, R & SCOTT BROWN, D. – Aprendiendo de Las Vegas. Punto y Línea. GG. Barcelona, 1978

WOODBIDGE, Sally & Others – San Francisco architecture. Chonicle Books, San Francisco, 1992

Periódicos e catálogos específicos de teatros:

O centro da metrópole: reflexões e propostas para a cidade democrática do século XXI. Marco Antônio Ramos de Almeida (apresentação), Editora Terceiro Nome: Viva o Centro, Imprensa Oficial do Estado, São Paulo, 2001

Imagens do teatro paulista. Mariângela Alves de Lima (org.), Imprensa Oficial do Estado: Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 1985

Cenografia Pós - Moderna. Arnold Aronson, Rio de Janeiro in Cadernos de Teatro 130 pág. 9 -19, set. 1992

Monumentos urbanos: Obras de arte na cidade de São Paulo. Célia Assis, Premio Editorial São Paulo, 1998

O último Aalto – Una opera para Essen. Peter Buchanan in Architettura Viva n.10, Centro de Estudos da Universidad de Madrid, Madrid, 1990

Fantasia Brasileira. Glauca Amaral. (coord. geral) SESC, São Paulo, 1999

Teatro do Brasil. Robison Jorge Gonçalves da Silva (org.), Fundação Nacional de Arte, Rio de Janeiro, 1996

Theaters of power: architectural and cultural production in *Jornal of Architectural education* JANZ, Wesley, New York, 1997

Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Emílio Kalil (organização), relatório de gestão, 1995 -1998. Governo do Estado do Rio de Janeiro, RJ, 1998

Signos de um novo tempo. Maria Aparecida Lomonaco & Outros (organização e edição)
A São Paulo de Ramos de Azevedo. *Cidade* n. 5, DPH, PMSP, São Paulo, 1998

Histórias e Memórias da Cidade de São Paulo no IV Centenário. *Cidade* n.1, DPH, PMSP, São Paulo, 1994

A Saga da Metrópole e de seu Inventor – *Cidade*, N.4, DPH, PMSP, São Paulo, 1996

Um teatro lírico no Rio de Janeiro o primeiro concurso de arquitetura no Brasil. Donato Mello Jr. in *Projeto*, SP, 1988

Projeto Resgate e Desenvolvimento de Técnicas Cênicas. (coord. geral) Robson Jorge Gonçalves da Silva, IBAC, CTAC, Rio de Janeiro, 1993

Preservation of concert halls, opera house and movie palaces. Robert Stoddart, in *Information*, from the National Trust for historic preservation, n.16 Washington DC, 1981

Theatro Municipal de São Paulo. Maria Cecília Rodrigues dos Santos. in *Projeto*, São Paulo, 1988

Techniques & Architecture. n. 389, Paris, 1990

La escena como "ciudad virtual" de funchs al total theater in vanguardias y arquitetura de Piranesi a los años setenta. Manfred G.G. Tafuri, Barcelona, 1984

Hugo Hendrik Alvar Aalto. Sérgio Teperman in *Projeto* n. 123 pág. 56-75, São Paulo, 1989

Catálogos e programas internacionais

Bregenzer Festspiele, Suisse – 9 projects for season
Carnegie Hall, New York – THE THIRD STAGE
Complejo de salas de espetáculo S.O. D.R.E, Montevideo
Death Oper, Berlin
Death Staatsoper, Berlin
Gleyndbourne Opera House, Gleyndbourne
Globe Theater, London
Gulbenkian Fundação, Lisboa
Houston Grand Opera, Huston
Kennedy Centre – Performing Arts, Washington DC

L' Opera de Lyon, Lyon
Los Angeles Centre of Performing and Arts, Los Angeles
Maggio Musicale Fiorentino, Firenze
Metropolitan Opera House, New York
New Victory Theatre
Oper der Stadt, Köln
Oper der Stadt, Vienna
Operhaus, Zurich
OSLO, programa do concurso de idéia para a construção da *Opera-House*, 2000_
Philharmonica de Israel, Tel Aviv
Philharmonica, Kiev
Philharmonica, San Francisco
Radio City Hall
Royal National Opera – Covent Garden, London
San Francisco Opera House, San Francisco
Sidney Opera House, Sidney
Tel Aviv Opera House, Tel Aviv
Theatro Cervantes, Buenos Aires
Theatro Colon, Buenos Aires
Theatro La Fenice, Veneza
Theatro Municipal de Santiago do Chile, Santiago
Theatro da Opera, Odessa
Theatro Nacional da Opera, Kiev
Tokyo Opera House, Tokyo
Theatro San Martin, Buenos Aires
Theatro Teresa Carreño, Caracas

Nacionais:

Complexo Júlio Prestes – Sala São Paulo
Ópera de Arame, Curitiba
Theatro Municipal de São Paulo
Theatro Municipal do Rio de Janeiro
Theatro São Pedro, Porto Alegre
Teatro do Estado do Maranhão, São Luís
Teatro José de Alencar, Fortaleza
Teatro de Ouro Preto, Ouro Preto
Teatro do Estado do Amazonas, Manaus
Teatro da Paz, Belém
Teatro Nacional, Brasília
Teatro Jardim, Recife
Teatro Municipal de Niterói

Dissertações e teses:

ALCANTARA, Denise – A ópera e seu espaço de representação. São Paulo, ECA – USP, 1993
CARON, Jorge – Do outro lado do espelho. São Paulo, FAU - USP, 1996
MANTOVANI, Ana – Cenografia teatral em São Paulo. São Paulo, ECA - USP, 1987



Referências - Teatros Visitados



Teatros Colón, San Martín e Cervantes
(Buenos Aires, Argentina)



foto 1. Vista Geral - Teatro Colón.

Na América Latina, o Teatro Colón é ainda a grande referência em termo de montagens líricas. Com uma história de atividades comparável à dos principais teatros europeus, ainda hoje, mesmo com a crise econômica na Argentina, o teatro continua produzindo montagens líricas e negociando-as para outras casas no continente, principalmente para o Brasil. Possuindo uma infra-estrutura destinada à realização de grandes montagens líricas e de balé, mantém um fabuloso número de 2.500 funcionários entre corpo artístico, técnicos cênicos e equipe administrativa para todos os fins que uma estrutura de ópera de porte requer. Em paralelo a este modelo de conduta de profissionais da arte, existem boas instalações tanto para os serviços de palco como de *backstage*, principalmente para a recepção ao público. Os argentinos, conhecidos pela tradição de cultivar as artes líricas, mantendo a frequência dessa platéia, dividem-na com o turismo, sempre forte naquele país.

No estilo eclético, como todos os teatros construídos no início do século XX, o Colón apresenta a mesma generosidade no desenho dos ambientes e segue a orientação do modelo italiano de construção teatral. Um pouco como o Scala de Milão, um pouco Staatsoper de Viena e ainda com um pouco da ópera francesa de Garnier, suas fachadas se sobressaem na Avenida Nove de Julho. O primeiro Teatro Colón, construído em 1856, teve uma vida curta, uma vez que foi vendido para em seu lugar ser erguido o Banco Nacional da Argentina. A disputa pela liderança de sua construção



foto 2 e 3 Vista frontal - Teatro Colón.

foi acirrada após a morte de seu arquiteto, o italiano Francesco Tamburini. Seu discípulo, o arquiteto Victor Maeno, assumiu por pouco tempo, pois foi assassinado, sendo seu posto ocupado por Julio Dormal.

A implantação foi bem estudada. Sua entrada principal

foto 4. Entrada principal - Teatro Colón.



localiza-se na face oposta da Avenida Nove de Julho. O público adentra ao teatro pela fachada com vista para a praça que norteia o lado nobre de Buenos Aires, Recoleta e Palermo; a fachada com frente par a importante avenida é de uso dos artistas e da técnica. O ponto visto como negativo neste trabalho é a disposição da antiga e preconceituosa entrada de público que acessa as galerias pela passagem contígua à área administrativa, diferenciação hoje abolida nos principais teatros do mundo. Com uma capacidade para 2.367 pessoas, sua platéia em ferradura possui uma geometria apropriada, alcançando boa sonoridade acústica e uma razoável visibilidade, mesmo nos pontos mais críticos da sua sala. Quatro décadas após sua inauguração, cogitou-se da possibilidade de expandir sua área técnica, melhorando o rendimento operacional e proporcionando mais empregos e capacitação técnica e artística aos contratados pela instituição. Na década de 50 do século passado, abaixo da cota da Avenida Nove de Julho, foi criado um edifício anexo de quatro pavimentos. Foram áreas ocupadas com a instalação de oficinas e que supriram durante décadas a estrutura das montagens do próprio Colón, como de outros tantos teatros dentro e fora da Argentina.

A casa, que sempre explorou comercialmente sua marca, foi também um teatro a serviço da formação artística acadêmica, de onde saíram brilhantes cenógrafos e figurinistas, que participam ainda hoje do realismo de suas produções ou colaboram nos mais diferentes centros mundiais. A escola clássica aprendida nessa formação é o modelo tradicional da Escola de Belas Artes de Roma. Desde a década de 70 que esta atividade foi suspensa, mas o estilo é mantido firmemente até hoje. Surpreendente é o esmero na feitura do projeto, que conta com maquete e todos os requisitos necessários para assegurar uma boa realização. É uma estrutura em que se pensa, projeta, produz e realiza todos os itens necessários à composição da ópera ou do balé. As oficinas produzem desde estruturas em ferro até perucas, sempre com a mesma norma de

qualidade. Ainda que a crise seja dura, o padrão cultural leva ao encaminhamento do ofício tal como se não houvesse problemas, mesmo que toda sua produção de novos projetos tenha sido suspensa desde o ano 2000, uma vez que o teatro é auto-suficiente em termos de produção. A programação de ópera de repertório ajuda a mantê-la viva, assim como a esperança de todos os seus funcionários. Frente a essa crise, com uma folha de pagamento inchada, ainda é melhor que exista um corpo fixo de funcionários do que dispor deles e partir para contratações temporárias. Os funcionários estão sendo muito mal remunerados, como toda a classe média na Argentina e, ainda assim, quando se necessita reforço para a construção de uma nova montagem lírica, o Colón costuma estabelecer uma parceria com o Teatro Municipal de Santiago, no Chile, que possui um bom quadro profissional na área e substitui em parte a mão de obra daquele país, por um custo ainda menor.

Ainda que seja um teatro

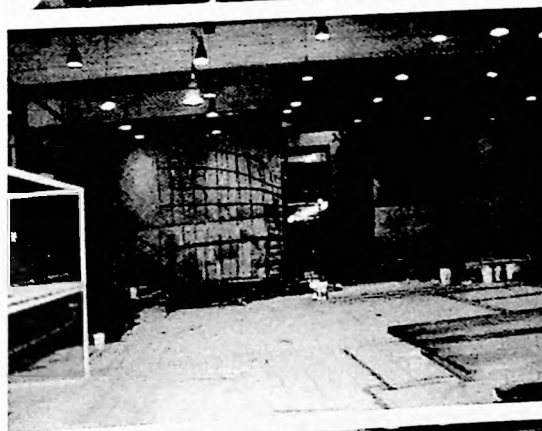


foto 5/6/7/8. Oficinas de Cenografia - Teatro Colón.

para o público argentino, o Colón fez um nome e reforça o mito com um edifício que iguala a capital portenha com outros centros de produção mundial.

Para os artistas, o Colón não evoca a experiência artística argentina, ele trava as metas, pois todas as atenções estão voltadas para a produção lírica de repercussão internacional. Teatros como San Martín ou Cervantes cumprem um papel nacionalista e estimulam a atividade artística e cultural argentina com espetáculos concebidos dentro de uma estrutura latina de drama e música.

O Teatro San Martín, propriedade particular, com três salas e áreas externas para performances, é o melhor exemplo da participação artística em Buenos Aires. É uma fundação, com atividades de formação e de apresentação instaladas em um prédio relativamente moderno e com boa articulação entre seus espaços. São claros, animados e repletos de atividades, sem a aura lírica naturalmente, porém entusiasmadas e de bom gosto. Sua realidade é totalmente diferente das atividades praticadas no Colón, como se fossem mundos distantes entre si e diferentes em todos os aspectos. O San Martín é um modelo teatral que se assemelha às casas brasileiras, como o Palácio das Artes em Belo Horizonte ou ao Teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo, desde que houvesse uma administração semelhante.

O Teatro Cervantes possui uma vocação diferente dos anteriores. É um espaço para o exercício da drama-turgia espanhola e latina em geral e da argentina em particular. Apesar de sua estrutura arquitetônica ser composta por um modelo de teatro à italiana, em forma de ferradura e com camarotes, a principal atenção está voltada para o rigor do teatro declamado. Um lugar onde os intelectuais da dramaturgia e eruditos da literatura e das artes cênicas se encontram, é um daqueles exemplos clássicos em todas as cidades do mundo quando o espaço não exerce exatamente uma função comercial. É

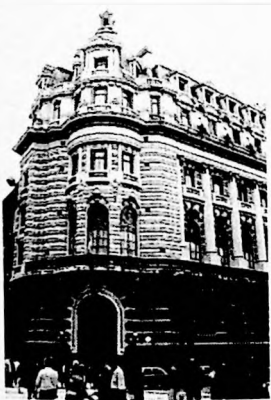


foto 9. Vista frontal - Teatro Cervantes.



foto 10. Vista palco (encenação) Teatro Cervantes.



foto 11. Detalhe revestimento das paredes - Teatro Cervantes.

um prédio mantido pela prefeitura e, como muitos, sofre o descaso do poder público. Sua arquitetura conserva as linhas do barroco espanhol, com azulejos e mosaicos nos revestimentos. Possui duas salas: a principal com dourados e veludo, ainda que gastos, guardam a elegância do passado; a segunda, uma sala de performance dramática, com pequena lotação, porém mais eficiente para determinadas apresentações. Foi, durante a primeira metade do século XX, o local das zarzuelas espanholas, razão de seu palco ter sido dotado de fosso e equipamentos básicos para a realização de eventos musicais.

Ópera de Kiev (Kiev, Ucrânia)

A cidade de Kiev apresenta, por um lado, uma bela arquitetura, por outro, o abandono: pouca iluminação urbana, falta de limpeza das ruas e decoração de mau gosto em seus ambientes internos. Em meio a uma luxuosa referência ao passado da Ucrânia, está presente um sentimento de profunda solidão e de uma total indiferença quanto ao futuro.

A Ópera de Kiev, entretanto, mostra que ainda sobrou um pouco da seriedade quanto aos valores mais nobres da arte. O compromisso com a arte está presente lá, ainda que tentando se equilibrar diante da decadência física em todas as dependências do teatro. Espaços que foram motivo de orgulho e, ainda hoje, provocam um encanto por sua elegância, não recebem a devida manutenção e toda a arquitetura é comprometida por esta falta. São salas pequenas, dispostas no interior das áreas de serviços, técnica, palco e parte nobre. Apesar de ser mais amplo que o Teatro Municipal de São Paulo em áreas de trabalho, o de Kiev não dispõe de um espaço exclusivamente para ensaios como é a cúpula do teatro paulistano. Como também uma orientação mais exata das funções do teatro: áreas de bilheteria confundem-se com a circulação da técnica e com a entrada de artistas.

A imagem do edifício relembra a monumentalidade



foto 12. Vista Geral externa - Ópera de Kiev.

de Buenos Aires e não condiz com o estado de seu interior. É uma sólida arquitetura, eclética, de referência clássica, disposta em volumes simétricos e com espaços marcados pelo emprego do relevo volumétrico. Referência na paisagem, está localizado na frontalidade da grande avenida que liga o centro às áreas dos mosteiros de Santa Sofia e São Wladimir.

O requinte da decoração apresenta graves sinais de desgaste, tanto nos foyers como na própria platéia. É possível sentar ali por várias horas, ficar observando o conjunto, ouvir o ensaio da orquestra e do coro. A serviço da arte, os músicos e cantores fazem, com a maior honestidade, o melhor da música.

Estes músicos e cantores são muito considerados em todo o mundo. Apesar da falta de infra-estrutura para melhor gerenciamento da orquestra, ainda assim, devido a qualidade de seus integrantes, frutos de uma sólida tradição musical, a orquestra e o coro atingem um alto nível de realização artística.

A casa atualmente não tem produzido óperas, apenas aquelas em forma de oratório e concertos sinfônicos. Os ensaios são no período da manhã e, após este horário, o teatro fecha suas

foto 13. Detalhe Saguão - Ópera de Kiev.

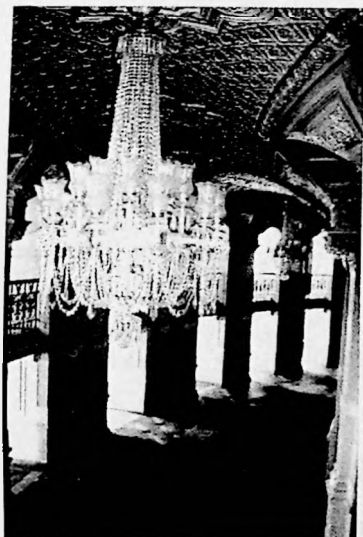


foto 14. Detalhe Interno - Ópera de Kiev.



foto 15. Detalhe Entrada - Ópera de Kiev.



foto 16. Vista fachada - Ópera de Kiev.

portas para qualquer outra atividade. O número de funcionários é reduzido e o *backstage* apresenta-se mais escuro pelo desânimo do que pela pouca iluminação. Entretanto, a seriedade da arte em detrimento da realidade foi a forma digna de atravessar esse processo, muito mais intenso em termos de perda que os problemas vividos em países da América Latina.

Ópera de Odessa e escadarias (Odessa, Ucrânia)

Odessa contrasta com Kiev pelo espírito dinâmico da produção e da importância do fazer. Ainda que os artistas dessa cidade sejam superiores aos de Odessa, nesta a participação do público é muito maior.

Em Odessa não há apatia ou indiferença por parte do público nos eventos organizados e seu teatro é referência presente na cidade. Em restauração nas áreas de público - *foyer* - reuniu no ano 2001 um grande número de técnicos. Em seu palco estava sendo ensaiada a ópera *IL Trovatore*. Os cantores do Coral de Odessa retiravam-se desses ensaios e iniciavam a preparação para a apresentação de um evento lírico, que iria acontecer nas Escadarias de Odessa. Existia um clima de festa no ar em torno da data cívica em que a cidade comemorava sua emancipação.

O teatro, monumental como o de Kiev, tem desenho marcado pela leitura clássica da circularidade, lembrando um pouco a Ópera de Dresden. No foyer com mármore e douração, espelhos e cristais, o edifício é o mais pomposo espaço que a cidade possui e que está a serviço da população.

No dia em que a Ópera de Odessa foi visitada tornou-

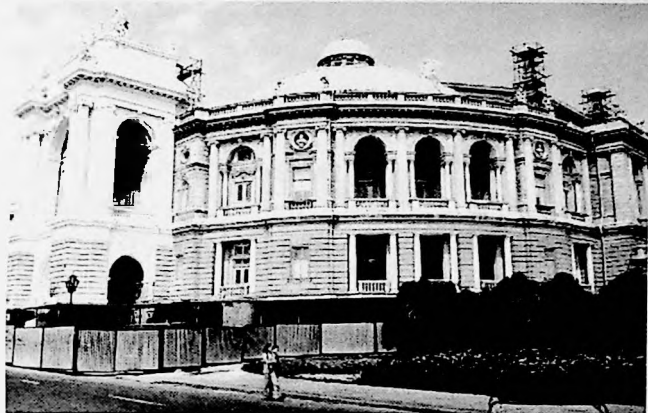


foto 17. Vista Externa



foto 18. Detalhe Platéia - Ópera de Odessa.

se possível observar que, surpreendentemente, naquela pequena cidade a arte estava sendo produzida para seus próprios e poucos moradores usufruírem. A dinâmica da casa podia ser comparada aos teatros de cidades de maior porte e continuava lá, reagindo à decadência econômica e ao jugo político. Estava sendo montada uma ópera que, salvo as devidas proporções referentes ao elenco e ao tipo de encenação, era um espetáculo para atender o desejo cultural de uma pequena região de 1.300.000 habitantes.

O interesse da população para com o canto lírico e a música ficou evidente no evento que estaria para acontecer nas legendárias Escadarias de Odessa. Após às 18h00, grande número de pessoas ali se concentrava, como se estivesse em arquibancadas, para assistir ao evento musical do tipo *Cortina Lírica*, onde vários cantores apresentavam árias ou duetos de óperas famosas. A platéia, totalmente heterogênea, era composta por pessoas de todas as idades, até bebês, trazidos em carrinhos por suas mães, como uma alusão direta ao filme de Eisenstein *O Encouraçado Potenkim*.

O público mantinha-se firme durante todo o evento. A festa nas ruas e nas escadarias era realmente indescritível, ainda que a sonorização fosse de péssima qualidade, o telão do vídeo não tivesse definição, a orquestra e, sobretudo, os cantores não fossem realmente de primeiro time, vindos de outras partes da Europa como Sófia, Veneza ou do próprio país. Assim mesmo, o espetáculo foi um dos mais intensos que se podia assistir, pois não se tratava apenas do evento em si, mas sim o evento e a cidade como um todo.



foto 19 e 20. Vistas da Escadaria de Odessa.

Drury Lane (Londres, Inglaterra)

Foi o primeiro teatro de palco italiano construído em Londres. Desde 1664, o Drury Lane passou por incêndios e destruições. Foi reconstruído algumas vezes e, hoje, é um bom teatro para apresentações musicais.

Seu destaque é sua sobrevivência durante quatro séculos na mesma área, a região circunvizinha ao grande mercado Covent Garden. Em um painel de bronze, no foyer de entrada, aparecem todas as passagens memoráveis de sua história, com a inscrição dos nomes dos lordes que mantiveram o teatro desde a primeira metade do século XVI. O Drury Lane é um exemplo que, muito antes do Royal Ópera ou o English Ópera, foi um dos principais teatros londrinos durante séculos e conta sua história por meio de uma encenação processional nas dependências do próprio teatro. No pós-guerra do século XX, assumiu uma vocação voltada aos musicais de repertório tradicional, mostrando com ênfase as primeiras apresentações do musical *My fair Lady*, em cartaz na década de 60.

foto 21. Vista do Backstage - Drury Lane.



foto 22. Vista do Saguão Principal - Drury Lane.

Em visita turística, são mostradas as marcas arqueológicas nas escavações do subsolo. Registros do tipo de estrutura utilizada no século XVII e que ainda é pitoresco conhecê-las, assim como as áreas de *backstage*, tão próximas ao Teatro Municipal paulistano, porém com a caixa cênica e infra-estrutura muito aquém deste.

A área ocupada pelo teatro nos arredores do Covent Garden foi totalmente transformada em função da maior demanda. O público londrino tem uma certa dificuldade em indicar os caminhos do metrô ou ainda do próprio Covent Garden, mas com relação ao Teatro Drury Lane ninguém hesita, as pessoas conhecem e sabem da sua importância na história das artes cênicas do país.

Ópera da Antuérpia (Antuérpia, Bélgica)

A ópera foi construída em 1907 pelo arquiteto Van Mechelen, com a estrutura de uma casa teatral na escala dos centros urbanos de médio poder, num edifício austero, assemelhando-se ao da Ópera de Odessa pela clássica circularidade na sua fachada principal e área de foyer. Fora dos circuitos artísticos mais renomados, a Ópera da Antuérpia tem uma grande programação de montagens locais e também de eventos vindos em turnê de passagem pela cidade, que mostra a existência de uma disposição do público para eventos líricos e musicais.

foto 23. Fachada Frontal - Ópera da Antuérpia.

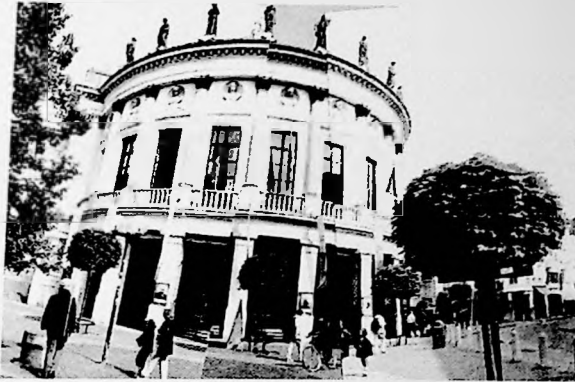


foto 24. Saguão Principal - Ópera da Antuérpia.

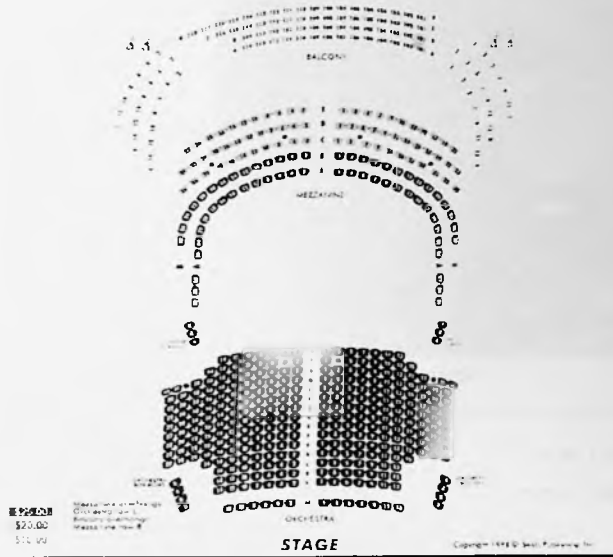
New Victory Theater (Nova York, EUA)

Construído em 1900 por Oscar Hammertein, a fachada desse teatro é o modo hoje denominado cult, muito criticado no passado pelo modo *kitsch* como os nova iorquinos fazem uso das fachadas em edifícios de entretenimento. Algumas vezes, dá muito certo. O New Victory Theater havia sido restaurado pelo escritório de H. Hardy Architects Associates, os mesmos que projetaram a restauração do Radio City Hall, porém, neste caso foi possível observar um outro modo de realizar uma restauração.

A fachada é um bom exemplo para a idéia da linha de produção apresentada por esse teatro. Geralmente são peças teatrais leves, algumas com performances de acrobacias ou, musicais infantis e espetáculos mágicos, exclusivamente para o divertimento. As fachadas convidam a assistência a participar desse convívio.

NEW VICTORY THEATRE

209 West 42nd Street, New York, NY 10036



25. Planta Esquemática - New Victory Theater

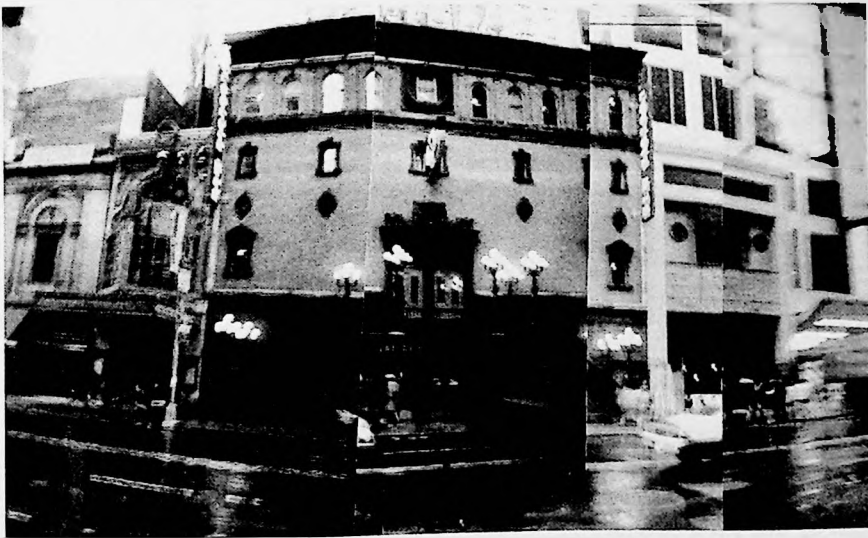


foto 26. Vista frontal da fachada - New Victory Theater.

Metropolitan Ópera House, Lincoln Center (Nova York, EUA)

Muito explorado pela população, que vê o local como uma grande praça de lazer e descanso, o Lincoln Center apresenta a resposta para a importância dos espaços públicos em Nova York. Como o Rockefeller Center, área de reunião que estabelece ligação com o Radio City Hall ou, ainda, a destruída esplanada do interior das torres do World Trade Center,



foto 27. Vista da praça - Lincoln Center.

o Lincoln Center ultrapassa, enquanto valor, os edifícios destinados exclusivamente à atividade artística. O fato que tem importância está na relação entre as pessoas e o espaço urbano. Pode não haver nenhuma programação em cartaz, mas a frequência de gente naquela esplanada é sempre a mesma.

O mérito da praça e dos teatros, entretanto, parecem dissociados. A praça, de grande proporção e dotada do mínimo necessário de equipamentos urbanos, recebe, em horários alternados, todo o público que ali frequenta os principais espaços de cultura: Metropolitan Ópera House (MET), New York City Ballet, Sinfônica de Nova York e mais o Lincoln Center Theater, a Julliard School, agora preparando o início de uma nova reforma para receber a New York City Ópera. O público que ingressa nessa ampla esplanada nunca encontrará tumulto ou desorganização. Existe uma área livre, com acessos abertos para todas as confluências de público e que, sendo tão ampla, é também



foto 28. Vista da Fachada

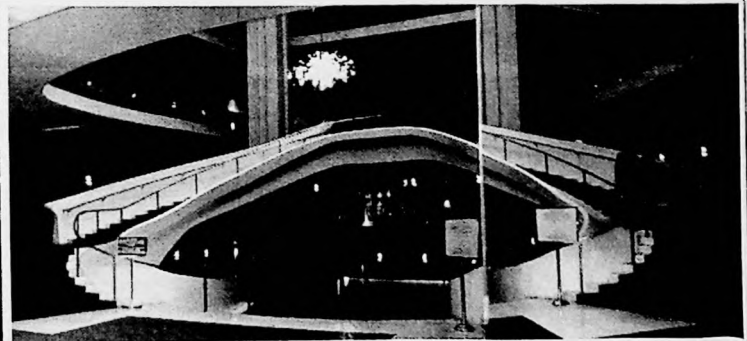


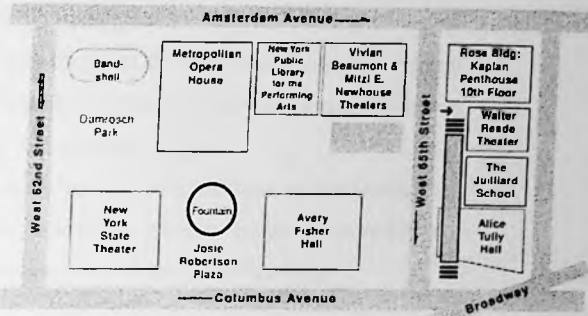
foto 29. Hall de Entrada - Lincoln Center

suficientemente discreta a ponto de se perceber a chegada de pessoas por todas as direções.

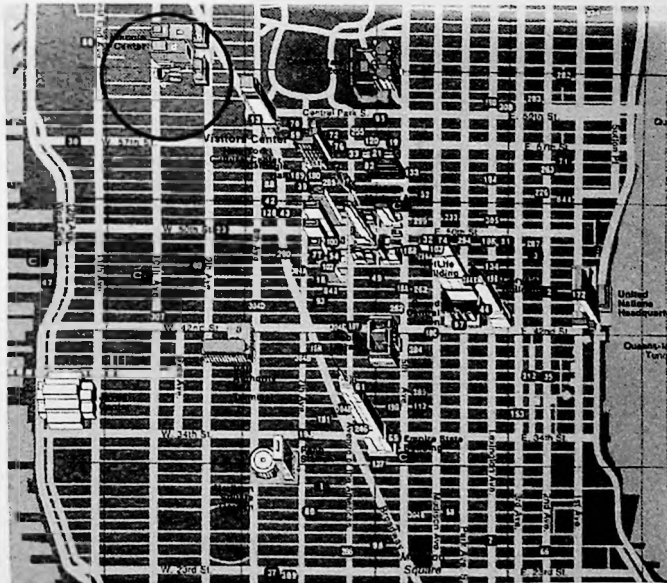
O MET, projetado por Wallace Harrison, com capacidade para 3.824 lugares e um palco com 32,70m de largura, 35,65m de altura e 23,90m de profundidade, é uma das casas de ópera mais eficientes do mundo sob o

ponto de vista de produção. O ritmo é de tal modo intenso que existem três equipes técnicas completas designadas para acompanhar cada ópera ou grupo para apresentações duas ou três vezes semanais. Uma pode ser escalada para iniciar seus trabalhos após o término de uma récita, ou seja, na madrugada e estrear na matinê do dia seguinte; outro grupo pode estar programado para a entrada no dia seguinte ou, ainda, um outro, para retocar os cenários que virão na seqüência. A grande central de cenotécnica é vertical, não atinge o subsolo, exceto para carga e descarga. A estocagem de cenários dos anos anteriores e também dos figurinos é feita em depósitos fora do edifício e do próprio Lincoln Center. Entretanto, toda construção é realizada nas diversas oficinas do próprio teatro, interligadas por meio de um gigantesco monta-carga, que se movimentam até o nível do palco

As atividades de criação também fazem parte do corpo técnico do edifício. Salas de criação para cada ópera contam com uma equipe específica de *regisseur*, cenógrafo, *stage-management*, *light design*, costumes e make up, bem como todos os demais profissionais que compõem a estrutura de produção de um espetáculo. Esse trabalho requer muitos meses de preparação e essa



30. Esquema do complexo.



31. Mapa de pontos turísticos - Nova York.

equipe é mantida até o término de cada temporada.

O público que frequenta o MET vem de todas as partes do mundo, em muitos casos, especificamente para assistir a ópera em cartaz. Geralmente são apresentados em torno de doze a quinze títulos, em dias alternados de função.

O que faz o teatro interagir com a população não é a esplanada e nem as récitas. A conexão que se estabelece com o MET é de âmbito mundial e sua presença se dá pela inter-relação entre o público e as gravações das óperas para a TV ou em vídeo.

Kennedy Center (Washington DC, EUA)

É um espaço com característica da Performing Art. O complexo é realmente um grande edifício, onde as funções e as atividades de trabalho são distribuídas na orientação longitudinal, que mantém a frontalidade de aproximadamente 100 m às margens do Rio Potomac, em frente ao conjunto de edifícios Whatergate. Foi aberto em 1971, recebendo presentes vindos de muitos países do mundo, que estão dispostos em todas as dependências da casa.

A capacidade de realização de espetáculos é imensa, no entanto, a prioridade é receber eventos vindos de vários pontos dos Estados Unidos e, principalmente, de muitos outros países. A programação mensal mostra a diversidade entre os gêneros apresentados: musicais a eruditos, danças étnicas e modernas, teatro e ópera. O espaço conta com três grandes salas de espetáculos e dois pontos de palco nas extremidades de seu imenso foyer (talvez o maior do mundo), uma sala de cinema e a biblioteca, onde



foto 32. Panorama externo e geral - Kennedy Center.

também são apresentados eventos.

O Concert Hall é sua maior e mais importante sala. Foi totalmente renovado em 1997, seguindo os mais precisos modelos acústicos e de acessibilidade. Conta com 2.750 assentos e é a sede da National Symphony Orchestra. A Ópera House, com 2.200 lugares, limita-se a montar apenas uma grande produção anual, como foi o evento musical contemporâneo *Titanic*, em 1999. O Terrace Theater, projetado por Philip Johnson com 500 lugares, é ideal para apresentações de música de câmara e cortinas líricas ou teatros acrobáticos e de efeito cênico performático, como foram o da brasileira Deborah Cooke ou o Balé Folclórico da Bahia, ambos programados para representar o Brasil no Festival Latino-América, realizado em 2001.

Poucos conhecem esse espaço teatral fora de Washington DC, na verdade voltado a experimentos teatrais e que existe há cinquenta anos e com a nova sede funcionando desde a década de 80 do século passado. Conta com duas salas de 600 e 800 lugares cada, onde são desenvolvidas anualmente oito oficinas de *playwrite* e as respectivas formações de equipes de montagem de cenários, direção de atores e tudo mais que seja fundamental para obter um bom espetáculo.

foto 33. Detalhe palco nas extremidades do corredor.
foto 34. Saguão principal - Kennedy Center.

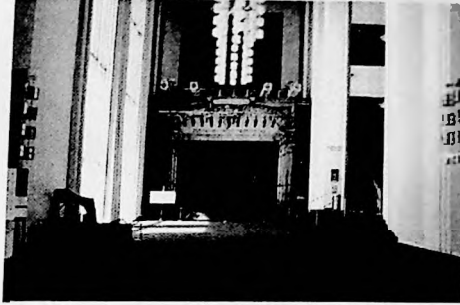


foto 37. Vista palco/platéia - Kennedy Center.

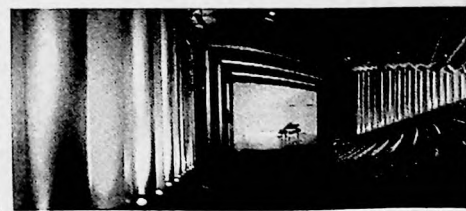
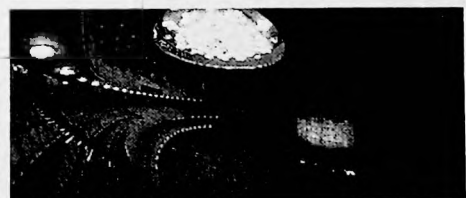


foto 35 e 36. Salas de Concerto e Ópera - Kennedy Center.

foto 38 Vista panorâmica - Arena Stage.



Arena Stage é um projeto voltado para as minorias raciais, e trata dessa questão com muita seriedade. O predomínio de seu público é de negros e funciona como um grande laboratório de formação artística e técnica.



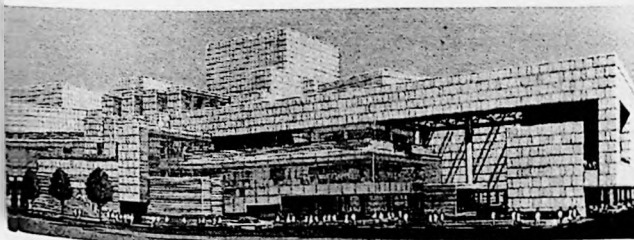
foto 39 Vista lateral do edifício - Arena Stage.

Estruturado segundo a orientação de uma diretora que veio do Alasca, o princípio é manter seis meses de trabalho de preparação e seis meses de apresentação. Sempre um novo contingente de jovens ingressa nas modalidades disponíveis para seus treinamentos e alguns ficam como fixos, depois de um certo tempo.

A arquitetura é simples e funcional. Localizado no Waterfront do Rio Potomac, é um local dinâmico, porém não apenas de moda como as demais casas de ópera ou de teatros musicais norte-americanos.

Ópera de Tóquio (Tóquio, Japão)

A estação de metrô ligada por meio de uma galeria à entrada do corpo principal da Ópera de Tóquio é definitivamente a solução para os problemas de acesso e segurança em lugares de reunião. O planejamento das áreas de transporte e lazer foi pensado de modo a integrar a conveniência do público. Projetada pelos escritórios do arquiteto Tokahiko Yanagisawa, apresenta uma clara metodologia na organização de seus espaços. Esta ópera é considerada um exemplo de como os avanços técnicos



40. Desenho fachada - Ópera de Tóquio.

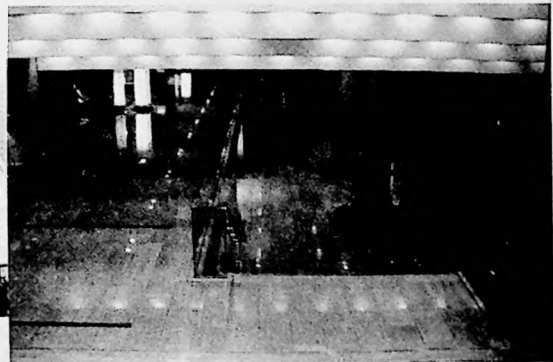


foto 41. Vista do foyer - Ópera de Tóquio.

podem atuar de modo complementar às estruturas cênicas relativas ao espetáculo.

Esse edifício, que reúne um complexo de atividades de produção artística, não possui exatamente a intenção de ser um espaço de formação como o encontrado em Caracas. A idéia é a produção e apresentação de atividades centralizadas no edifício, que apresenta o conceito bastante usual nos grandes centros de se propor a comercializar em larga escala a produção artística local. Assim, estão locados no mesmo espaço um *concert-hall*, um espaço para teatro e uma sala para ópera. As atividades são constantes, desde um concerto pop até um clássico. A Ópera obedece a uma programação de verão e são produzidos de quatro a cinco trabalhos anuais. Regentes e *regisseurs* do mundo inteiro são convidados para participar desse processo.

Seus espaços internos conduzem o público a atravessar vãos sobre passarelas e rampas. As áreas de suporte, como restaurantes e lojas, estão localizadas nos pavimentos superiores; as salas de espetáculo estendem-se ao longo de um grande hall, no piso mais abaixo da cota da entrada, onde estão as bilheterias e os pontos para compra de programa. Todos os acessos às entradas das salas são sinalizados por meio de totens móveis, segundo orientação dada a cada dia e a cada tipo de programação.

O uso de revestimentos segue a linha dos materiais de alto padrão de resistência e durabilidade, ainda que sejam o vidro, mármore e aço. As áreas de foyers e lobbies são mais interessantes que as salas de espetáculo em si. Como são vistos os planos dos pisos nos diferentes níveis, tornam muito interessante a arquitetura em si. Nas áreas da platéia são um pouco mais usuais, em termos de desenho e de acabamento, no entanto os palcos estão de fato limpos das excessivas estruturas de cena, sem contudo dispor de nenhuma destas, por terem utilizado perfis mais leves e desenhos mais objetivos.



foto 42. Esplanado do Metro - Ópera de Tóquio.

Teatro Tereza Carreño (Caracas, Venezuela)

Ainda que a Venezuela tenha sido um país de reconhecida importância na esfera mundial pela produção e comercialização de petróleo até praticamente a década de 70 do século passado, os últimos trinta anos foram cruéis para sua economia, comprometendo o desenvolvimento das artes, a expansão de um pensamento cultural e a auto-estima dos venezuelanos. Tornando-se nitidamente decadente, foi se distanciando dos centros mundiais mais bem estruturados.

O Teatro Tereza Carreño foi, de certa forma, o canto do cisne da fase próspera da Venezuela. Caminhando por Caracas compreende-se o sentido da implantação do complexo. Em plena área contígua ao parque situa-se a esplanada, onde edifícios foram



foto 43 Vista externa do complexo - Teatro Tereza Carreño.

erguidos para atender à demanda artística muito forte na capital. Os museus de arte tradicional e contemporânea comprovam a existência de um lastro cultural superior. Não somente por sua estrutura, ligada por um edifício cujo projeto une a construção antiga à nova montagem arquitetônica, sede do Museu de Arte Contemporânea, mas pelo nível das obras que figuram em seu acervo. Este é um dos percursos que o público faz para acessar o complexo Thereza Carreño. O outro e mais direto é enfrentar o transporte

coletivo ou os antigos e perigosos táxis, que margeiam os limites do parque. Chegar lá não é tão simples. A linha de metrô é pequena e não atende exatamente aquela direção. O acesso, se não for por linhas de ônibus, é feito por carros particulares ou táxis e os horários dos eventos são sempre mais cedo que os de São Paulo, para o regresso do público aos lares após cada função.

Acompanhando a linha do geometrismo arquitetônico construtivo dos edifícios, sua implantação pretendia atender à demanda do crescimento e aprimoramento das artes cênicas. O complexo foi composto para atender a dança, o teatro e a música. São várias salas, localizadas em setores próprios, que abrigam a infra-estrutura necessária para a realização dos eventos de cada uma das modalidades. O teatro em si é dotado de excelentes equipamentos de cena e de um sistema acústico muito bem equacionado, de responsabilidade da Artec de Nova York e prevê, entre outros recursos, a compensação da lotação da sala através do uso de materiais acústicos colocados na base de cada poltrona da platéia, corrigindo a mudança que ocorre quando a sala apresenta número diferente de público, mantendo a absorção constante, mesmo quando se encontra vazia. É um sistema simples e eficiente para um espaço que não possui rebatedores acústicos movidos por engenhos eletrônicos, que compensam a sonoridade da sala de acordo com o tipo de intensidade do som e número de público.

Muito mais que os argentinos, a população de Caracas vive em dois mundos completamente distintos. Enquanto na capital argentina é habitual freqüentar o teatro, em Caracas, as pessoas que consomem arte e participam da vida cultural são uma parcela mínima da população. Toda a assistência do Ballet Nacional da Venezuela parece

vir de um lugar muito distante e que não é, definitivamente, o público que circula e habita a capital.

Ainda que não seja possível realizar óperas com a freqüência desejada, é um teatro de ópera, com um grande palco, fosso e oficinas de médio porte para execução de cenários. Não se trata, entretanto, de uma central de produção como aquela existente no Teatro Colón, mas um local que permite construir e reparar cenários de médio porte, com as dimensões necessárias



foto 44. Acesso e Foyer - Teatro Tereza Carreño.

para qualquer casa que se proponha a produzir suas montagens. Não existe uma oficina especial para preparar figurinos, somente um espaço para sua guarda.

Há aproximadamente dez anos, conta com sistema de informatização para a compra dos ingressos que funciona perfeitamente, como também os materiais de divulgação de sua produção. É um teatro incomparavelmente superior à maioria dos teatros brasileiros, haja vista que não existe no País um centro de Performing Art com uma estrutura no mínimo semelhante àquela. Em Caracas, desenvolvem-se os estudos e a prática do exercício cênico, além de receberem produções internacionais, como sede para festivais de música, teatro e dança.

O que realmente encanta são as obras do contemporâneo artista venezuelano Jesus Sotto, dispostas por todo o foyer, delimitando espaços e criando uma atmosfera nos ambientes, através de chuvas ilusionistas de linhas múltiplas e tridimensionais.

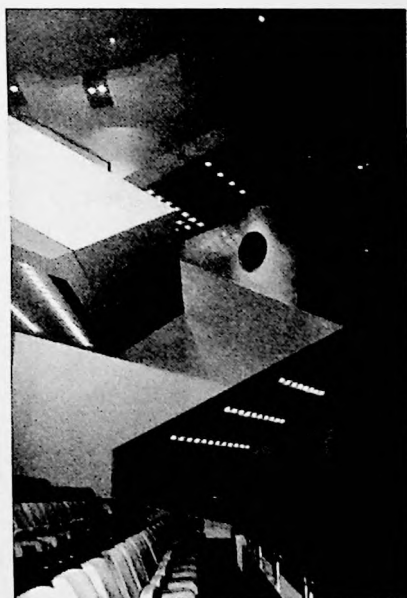


foto 45. Vista interna platéia. Estruturas geométricas configurando a arquitetura - Teatro Tereza Carreño.

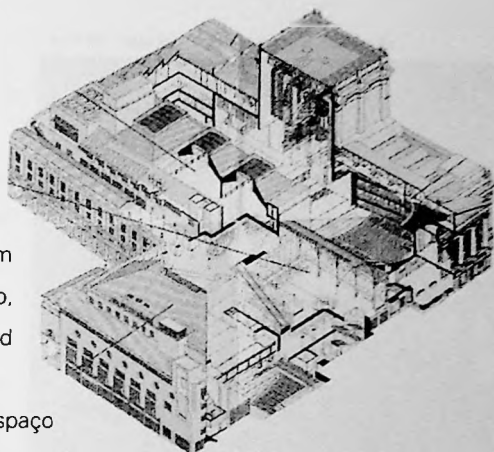
Royal Ópera Covent Garden (Londres, Inglaterra)

Este teatro apresenta uma longa história de transformações em sua arquitetura. Desde sua construção, em 1732, por Edward Shepherd, foram registrados cinco momentos de transformação, sendo a última realizada por Jeremy Dixon e Edward Jones, que renovaram as áreas de palco.

A restauração, reforma e ampliação desse espaço foi seguramente a maior recuperação teatral que ocorreu até hoje

na história do teatro. A apropriação do antigo Floral Hall, projetado por E.M. Barry em 1859, demonstrava o apreço ao estilo vitoriano da arquitetura de ferro e vidro, integrado em 1999 para servir de entrada e ligação entre o antigo edifício da ópera e a nova obra, cujo projeto ajustava-se na área da grande praça do Covent Garden, projetada por Igno Jones.

A construção de uma nova área para ensaios e *backstage* fez com que o Covent Garden fosse dotado de um surpreendente aparato técnico e artístico, pois todas as áreas foram beneficiadas de tal modo que as atividades de palco tornaram-se mais complexas, devido o excesso de sofisticação espacial e eletrônica. As áreas artísticas, tais como o balé e a orquestra, têm salas próprias, com conforto acústico perfeito estendendo-se ao longo do edifício anexo. Este atende a todas as solicitações de espaço e mantém uma relação muito estreita com o corpo principal do teatro, uma vez que é possível acompanhar, através de muitos vãos fechados com vidros duplos, todas as atividades que acontecem no palco a partir dos corredores. O edifício do Ballet parece ter personalidade própria dentro da estrutura maior do Covent Garden, configurada por seu



46. Corte perspectivado esquemático.

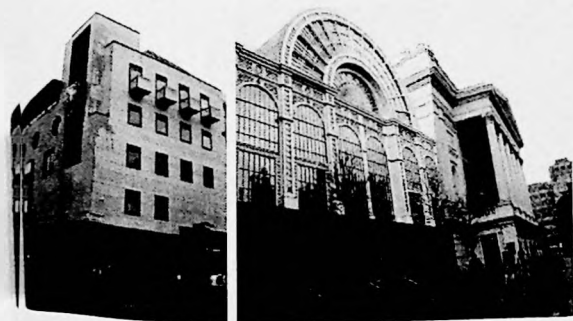


foto 47/48. Fachada lateral e frontal.



foto 49. Fachada principal.

acabamento; possui grandes janelas, permitindo uma visão ampla ao público que atravessa a sala.

O ponto alto, entretanto, é a grande área de foyer e suas ligações para uso do público no piso térreo, na cota de acesso às galerias do teatro, hoje com outra nomenclatura e tratamento, que recebe o público para restaurantes e bares nos terraços externos do novo edifício anexo. Todo esse grande centro de estrutura metálica, transformado em sala de recepção ao público, abrigando um bar central, uma *coffee shop* nas passarelas intermediárias e um local para jantar no topo do edifício anexo. Com essa atitude, passou a existir um modo mais democrático para o público que compra assentos em locais tidos como não nobres. Este grande foyer, separado por patamares, com comunicação entre todos os andares, funciona como um grande espaço de concentração de energia da sala de espetáculo.

Na platéia, totalmente restaurada, optou-se por um material inusual, nunca aventado em se tratando de um teatro de ópera, o papel (ou tecido) de parede, com listras verticais em bordô e preto formando uma hegemonia entre as áreas de circulação nobre e todas as salas de espetáculo. Os

foto 50. Vista Foyer da reforma de ampliação.



foto 51. Área de foyer e galeria.

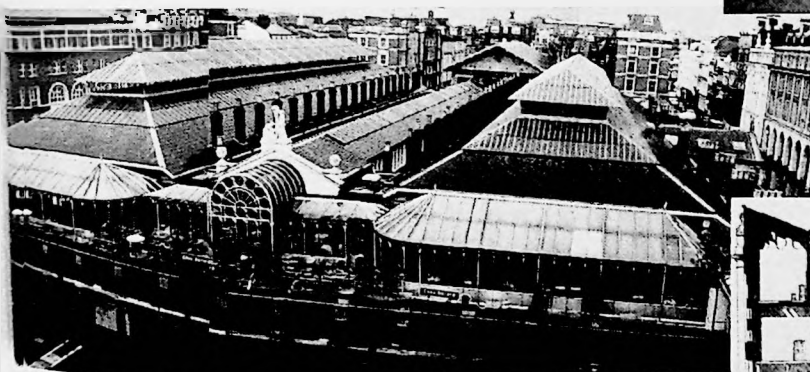


foto 52. Vista Geral externa.



foto 53. Corte longitudinal.

lustres, em oposição ao modelo norte-americano ou até mesmo brasileiro, são muitas vezes o grande troféu nas salas de espetáculo. No Covent Garden, a importância é dada pelas dezenas de luminárias tipo abajur, dispostas ao longo do balcão.

O palco é a grande exibição de poder da mecânica frente aos mortais técnicos, artistas e o público. Este último, evidentemente, surpreende-se com tal nível de preparação interna.

Finalmente, o teatro tem o propósito de manter a cultura da cidade. E se esta for realmente a questão, o teatro da ópera necessita de um espaço de produção. Se não for possível obter as melhores impressões é porque o desenho original assim quis.

Brooklin Academy of Music

(Nova York, EUA)

Localizado no Brooklin, em uma área nada sofisticada, pouco moderna e próxima da estação do metrô York Station, porém bem melhor que a maioria das áreas urbanas daquela região, o BAM é um conceito interessante de teatro. Trata-se, na verdade, de duas casas localizadas em dois prédios diferentes e com atividades artísticas complementares.

Não é exatamente um espaço onde se produz muito. Na realidade, os eventos que lá acontecem são trazidos de todas as partes do mundo: Sidney, Copenhague, Pequim, Toronto ou Gyndbourne. Seja música, ópera ou

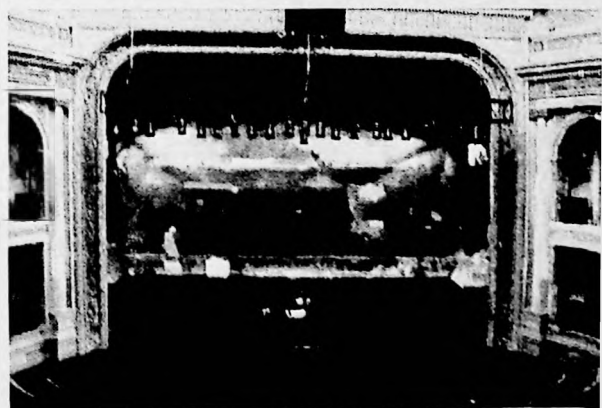
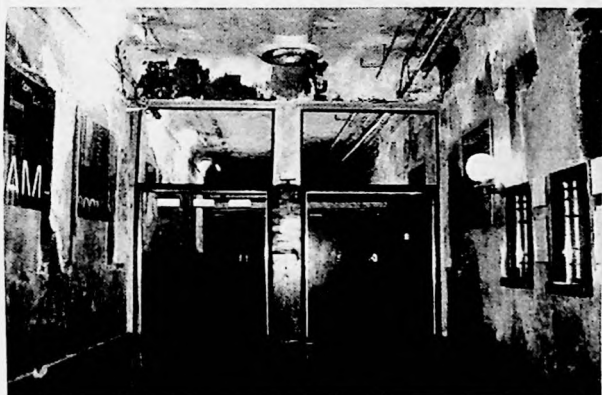
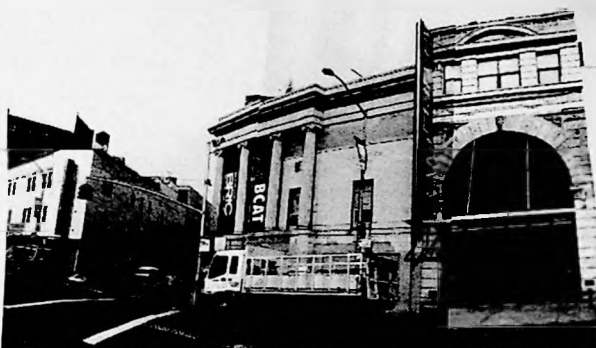


foto 54. Vista principal - BAM. foto 55. Entrada principal.
foto 56. Vista do Palco - BAM.

drama, as salas estão preparadas para recebê-los.

O BAM Magestic, construído em 1903 por J.B. Mac Elfainick, com camarotes e capacidade para 1.700 lugares, era um espaço para apresentação de musicais, onde o próprio Gershwin ensaiava suas criações. Ao longo do tempo, o teatro foi modificando sua atividade. Do musical para a comédia, o cinema e finalmente como igreja, abandonada em 1968. Curiosamente, esse percurso tem sido frequente na maioria dos teatros brasileiros construídos no início do século, que por não serem obras especiais que exijam sua preservação, têm percorrido o mesmo caminho que o BAM atravessou. Sua recuperação exigiu a correção de muitos problemas estruturais e de instalações, mas escapou de uma nostálgica restauração. Com uma lotação de 900 lugares, após a reforma empreendida pelo escritório de Hardy, Holzman e Pfeiffer, foi realizado o trabalho junto a Peter Brook para a apresentação de *Mahabharata na Bouffe du Nord*. A descoloração na pintura das paredes da platéia, do saguão e café forma um sentido estranho entre o passado e o presente; o pálido vermelho, ocre e verde trariam um resultado melhor que empregar uma restauração completa. Fixando a posição de que não havia necessidade de preservar e restaurar integralmente as paredes e demais elementos decorativos, optou-se pela manutenção das ruínas.

Os estudos cênicos e de visibilidade desenvolveram um avançado proscênio, ocupando a área originalmente de seis filas de poltronas e, por não haver mais a diferença entre palco e público, cria uma relação de cumplicidade e de participação entre estes dois pólos de energia.

O edifício da Ópera, do lado oposto da rua, foi um partido de restauração realizado a partir das linhas originais, buscando, em sua ampliação, aliar um desenho

foto 57. Vista detalhe do restaurante revitalizado - BAM.



foto 58. Vista da Platéia - BAM.

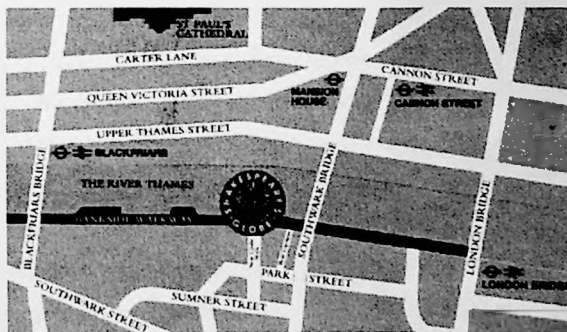
antigo e as estruturas metálicas que dialogam com as linhas arquitetônicas principais. Além da Ópera, com 1.600 assentos, foram subdivididos dentro da ordem a platéia, os balcões e as galerias. Outra sala contígua foi transformada em cinema e o foyer do teatro em bar com um pequeno palco para apresentações de jazz. Se o entorno do edifício é estranho às ações do teatro, a relação urbana entre os dois espaços é muito intensa e divertida. Apesar de ter sido construído para atividades ligadas ao Brooklin, atualmente é um teatro que detém, em sua maioria, uma frequência jovem, moderna e experimental.

Globe Theatre (Londres, Inglaterra)

Tanto com sua construção como com suas atividades artísticas, esse teatro causa um grande interesse para o turismo britânico. Evidentemente que é um espaço muito interessante sob o ponto de vista construtivo e que a reprodução do original Globe é perfeita. Fala-se de um país que dispõe de grande recurso econômico e pode promover as artes, bastante articuladas com um lucro certo.

A construção desse novo teatro, onde se encena as obras de Shakespeare, tem uma grande virtude que é a de promover o espetáculo visando a recuperação dos modos barrocos com que os ingleses assistiam ao famoso autor. O público presente participa interagindo divertidamente com a encenação. Por outro lado, o espaço é tão especial que rouba a dramaticidade dos textos, que conseguem atingir o bom resultado dramático quando são encenados na sede do Shakespeare Hall, no Barbican Centre.

A arquitetura do Globe Theatre segue o método construtivo original, em madeira cavilhada na área edificada, com uma trama de madeiramento revestido com galhos de trigo e pinturas decorativas, imitando a textura e a aparência da pedra e do mármore no fundo de madeira de seu proscênio elizabetano. É um trabalho bem feito e que leva em consideração o significado de como eram admitidos na cidade os edifícios que contavam com o simulacro da pintura para enobrecer seu espaço.

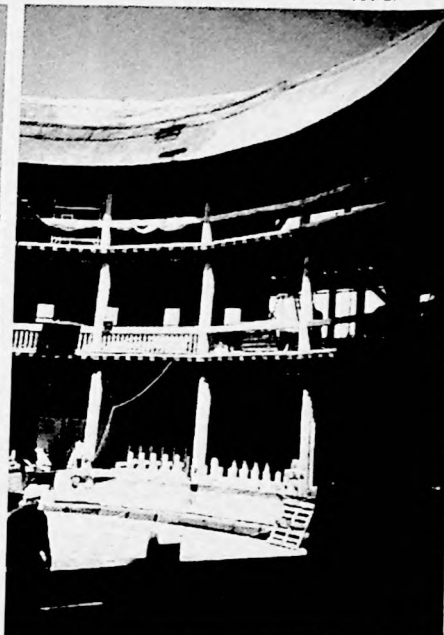


59. Mapa dos Arredores - Globe Theatre.

foto 60. Vista da fachada principal - Globe Theatre.



foto 61. Detalhe da platéia - Globe Theatre.



O teatro instalou-se em 1596 no Blackfriars, subúrbio da corte inglesa em frente ao Rio Tamisa, hoje um grande corredor cultural programado para a arte/cultura e o turismo. A região do Banske, na seqüência, apresenta os teatros English National e Royal Festival, galerias de arte e a própria Tate Gallery são vizinhos do Globe Theatre. O público pode caminhar livremente, sem o transtorno de automóveis, e guiar-se pelas pontes que atravessam o Tamisa para seus acessos fora dessa margem.

Existe uma crítica sobre o tratamento arquitetônico empregado para solucionar as áreas complementares externas do foyer e restaurante, adaptadas às exigências de circulação e serviços necessários num teatro. Justificável, por não haver necessidade e nem elementos de recorrência para criar uma infra-estrutura baseada nos espaços ingleses do século XVII. Na verdade, o importante é assumir a passagem do tempo, onde existe um percurso moderno e articulado da rua ao interior seguindo regras contemporâneas de apropriação do espaço. Do foyer ao próprio teatro é outro tempo. Na mecânica de palco as acomodações dos artistas seguem o princípio do espaço original, mas com os necessários ajustes modernos. Se fosse necessário retomar em sua íntegra o Globe, o público teria de se deslocar para aquela margem em barcos e não via metrô.

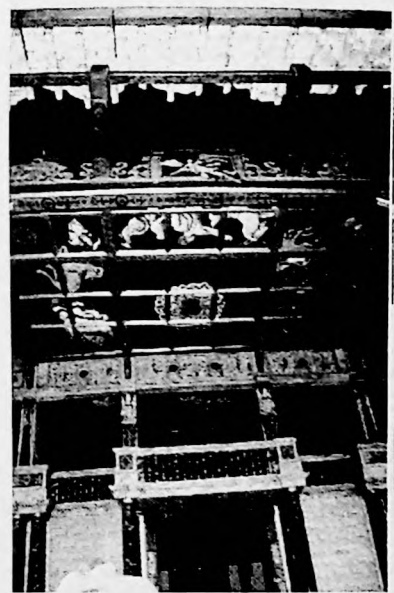


foto 62. Detalhe pintura imitando o material original. foto 63. Saguão principal - Globe Theatre.

Radio City Musical Hall (Nova York, EUA)

Projetado pelo grupo que havia desenhado o complexo do Rockefeller Center - Andrew Rainhard, Raymond Hood, Harvay Corbet, Edward Durell Stone e Wallace Harrison - este espaço, aberto em 1932, é considerado como o primeiro exemplo de um edifício projetado para propagar a cultura de massa. Esta afirmação é absolutamente certa se for considerado o espaço para o entretenimento de cerca de 6.000 pessoas. Com as famosas *Roquettes* e outras tantas variedades com o mesmo perfil, o edifício assume o estereótipo mais forte em termos de publicidade americana. Se a cultura causava estranheza nos centros eruditos europeus, a arquitetura do moderno design americano apresenta o bom gosto através do melhor do seu estilo *art déco*.

Não há estrutura de palco tão monumental como a do Radio City, cuja cenografia é extraordinariamente irreal devido a um gigantesco maquinário de elevadores hidráulicos e varas móveis, acionadas por comando eletrônico dentro da mais sofisticada tecnologia.

A platéia, totalmente revestida por uma manta acústica sob um tecido preparado para receber a luz, pode surpreender o público com a mudança de cor. As paredes laterais não são pintadas; elas recebem a luz instalada entre os gomos para essa função. A platéia tanto pode ser dourada, como vermelha ou azul. Da mesma forma, surpreende a cortina de boca, que pesa toneladas e é comandada por um programa de computador que permite, através de sua movimentação, a criação de centenas de desenhos.

Com a mesma generosidade foram restaurados os foyers, as salas masculinas e femininas e os bares. Com papéis de parede, tecidos, pinturas em tela ou afresco, tudo é



foto 64. Vista entrada principal.



foto 65. Fachada principal.

67. Planta esquemática - City Hall.

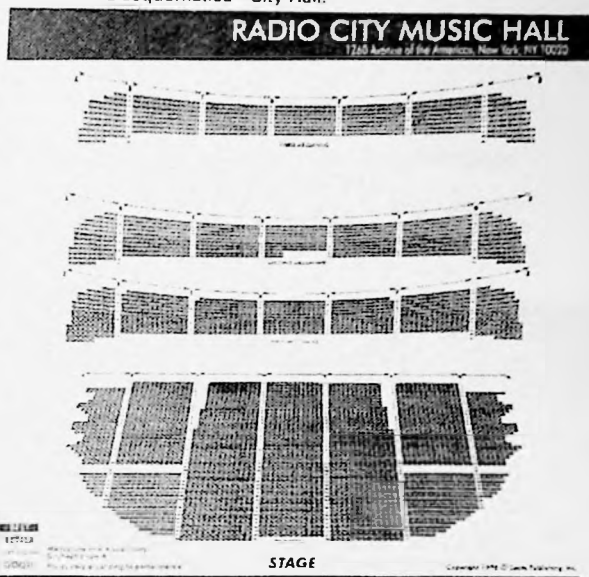


foto 66. Vista do Palco - City Hall



foto 68. Vista dos Camarins - City Hall.



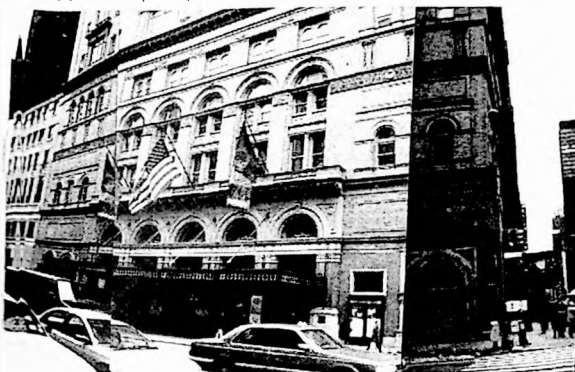
foto 69. Praça Rockefeller Center - City Hall.

uma exibição de poder. Mais que um revival, hoje desfruta-se uma divertida visão cenarista dos anos 30 e 40 do século passado em Nova York. Trata-se do próprio Rockefeller Center, onde os patins e a imensa árvore de Natal, no inverno, e um grande bar, no verão, fazem desse ponto uma das mais vibrantes esplanadas do mundo.

Carnegie Hall (Nova York, EUA)

O grande edifício construído em 1891 recebeu, sete anos depois, uma ampliação em sua volumetria, para que fosse criada uma torre de estúdios para artistas e uma grande área para ensaios na cobertura. William Burnet Tuthil, arquiteto e musicista, foi nomeado o arquiteto-chefe das obras do Musical Hall, através da Oratory Society of New York. No final da construção, seu estilo renascentista das fachadas foi modificado para a

70. Vista fachada principal - Carnegie Hall

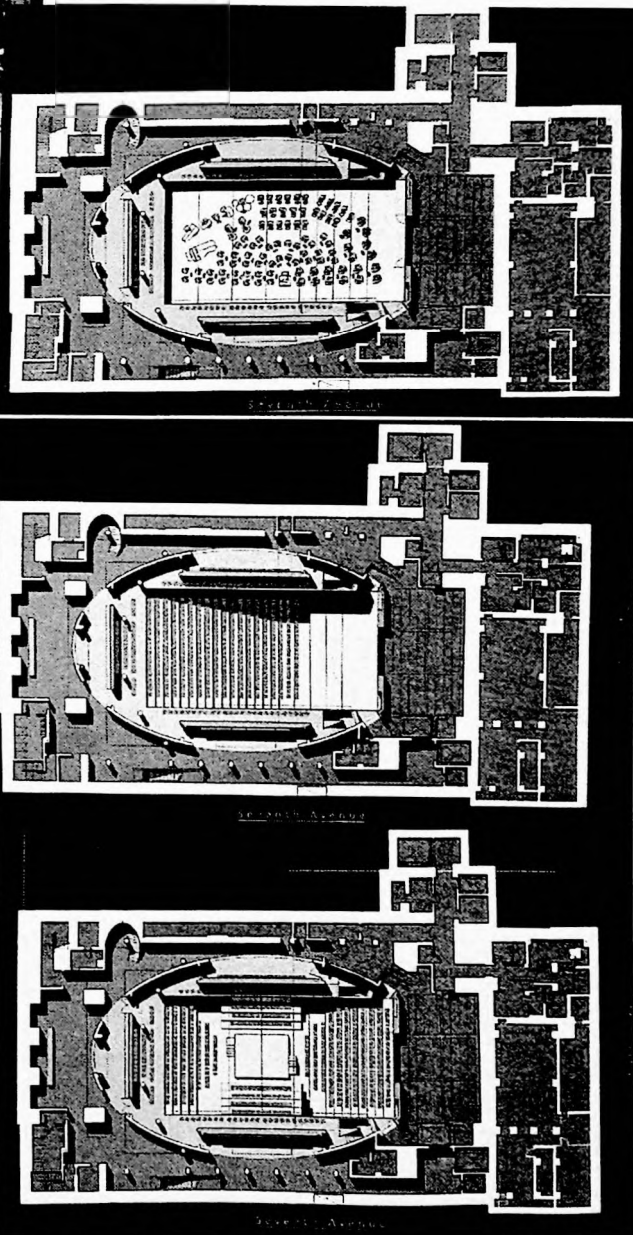


pedra romana e decoração em terracota. Pode ser considerado o primeiro complexo de Performing Art. Em seu interior foram projetadas três salas: Carnegie Hall (a

principal), Chamber Music Hall (no sétimo piso) e Recital Hall (no subsolo).

Estes três espaços passaram por muitas mudanças ao longo do seu século de história e, no caso do Recital Hall, devido a falta de recursos para manter a casa, um mês antes da inauguração foi alugado para a American Academy of Dramatic Arts, que lá esteve até 1952. Com a depressão, Mr. Carnegie propôs vitrines de publicidade no entorno de suas fachadas, o que efetivamente as comprometeu.

Com a construção do Lincoln Center, o Carnegie Hall foi tornando-se esquecido e nos anos 60 houve uma proposta de vendê-lo para a construção de um outro arranha-céu. A população, entretanto, interveio na decisão, apelando para a preservação do edifício e conseguiu que fosse restaurado e reintegrado, em 1986, à



71. Planta do esquema de movimentação do palco (área ampliada - subsolo)- Carnegie Hall.

72. Vista geral - Carnegie Hall.

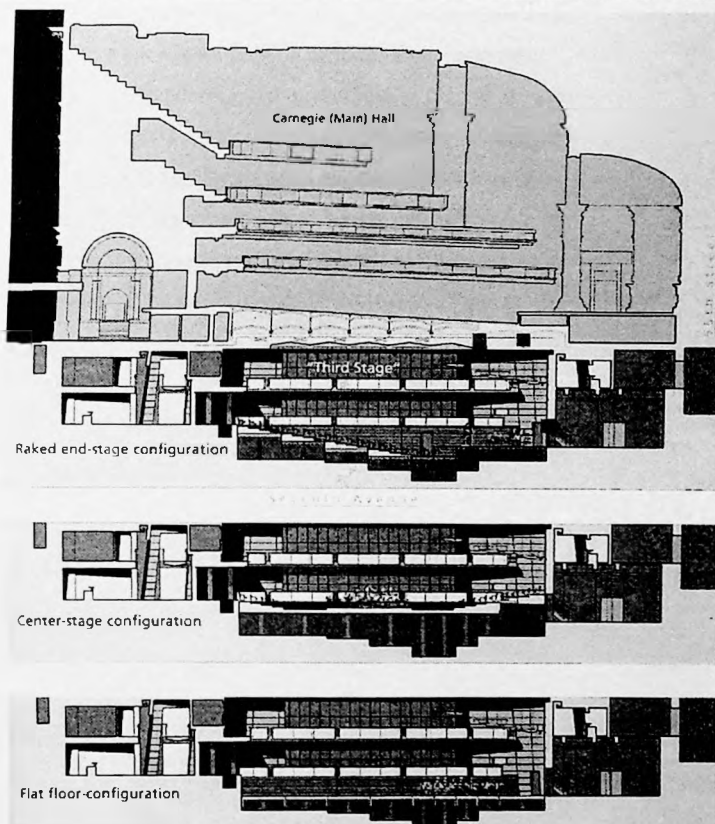


vida musical da cidade

Em 1997, foi reclamada a reintegração do subsolo, batizado de Weill Recital Hall, para a adaptação de um teatro flexível, parte essencial para o desenvolvimento da preparação artística, reintegrando assim a primeira idéia de ter as três salas funcionando simultaneamente.

A idéia central dessa proposição coincide com aquela de ampliação das áreas para atender às produções do Theatro Municipal de São Paulo, proposta para este trabalho. A denominada Third Stage Campaign justifica que esta é a única oportunidade para que sejam implemen-

tadas as atividades artísticas para este novo milênio. O projeto tem sido colocado para apreciação de vários artistas, com o intuito de que sejam levadas em consideração suas opiniões para a realização definitiva do projeto. Trata-se de uma sala para recitais de piano na conformação de arena, outra sala com cena frontal e uma sala e grande área para a realização de ensaios ou concertos de orquestra completa.



73. Corte esquema de movimentação do palco (área ampliada)- Carnegie Hall.

Concertgebouw (Amsterdã, Holanda)

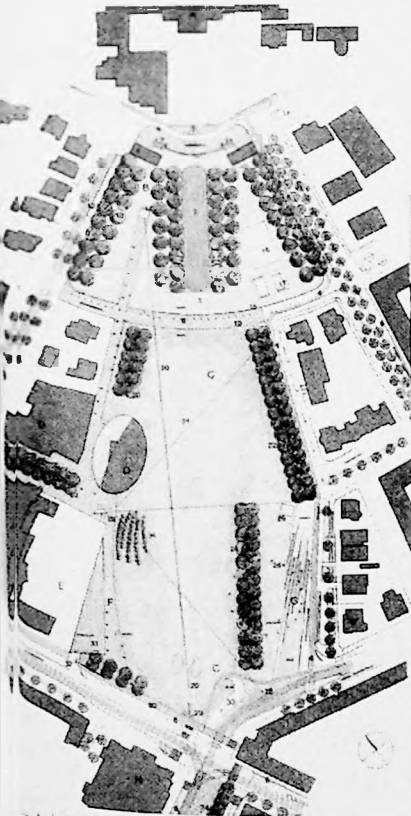
Esse antigo Concert Hall, localizado no grande parque, é composto por um conjunto edificado de museus: o tradicional Rijksmuseum, o moderno Van Gogh Museum e o Stedelijk Museum, este uma sala de concerto, construída no século XIX para abrigar a fundação criada para manter a orquestra, cuja disposição assemelha-se à Sinfônica de Boston. Além de possuir um excelente rendimento acústico, mantém uma disposição de assentos que funciona para a boa visibilidade da orquestra em toda sala.

Nesse conjunto de documentos fotográficos, cuja referência é de fotos que apresentam apenas espaços para ópera e alguns poucos espaços de teatro, a inserção desse Concert Hall no conjunto vem mostrar o tipo de solução adotada para crescer as áreas de público: hall da bilheteria, chapelaria, bares e foyer. O ajuste em ferro e vidro num ponto de ligação estratégico em uma de suas laterais, tem a face voltada para a rua

lateral esquerda por onde têm acesso os veículos de carga para seu interior.

Foi projetado numa estrutura de perfil metálico e revestimento total de vidro nas laterais e na cobertura, que

foto 74. Vista Geral do complexo.



- A Rijksmuseum
- B Museumbosje; Museum bushes
- C Grasveld; Lawn
- D Van Gogh Museum
met uitbreiding; with extension
- E Stedelijk Museum
met uitbreidingsgebied;
with extension area
- F Museumpad; Museum path
- G Bloementuin; Flower garden
- H Concertgebouw



foto 76. Vista do Palco - Concertgebouw, Amsterdã.

1. Anderson, ontwerp Museumplein Amsterdam, 1993
2. Anderson, design for Museumplein Amsterdam, 1993

permite às fachadas externas do edifício passarem a ser seu interior, próximas ao topo do jardim de inverno. Esse anexo, justaposto à estrutura, é uma forma muito boa de solucionar o problema de expansão da área social e, ainda, criar com muita discrição uma experiência de intervenção arquitetônica compatível com um entendimento contemporâneo entre aliar estruturas novas ao antigo monumento edificado.

foto 77. Vista Fachada revitalizada
Concertgebouw, Amsterdã.

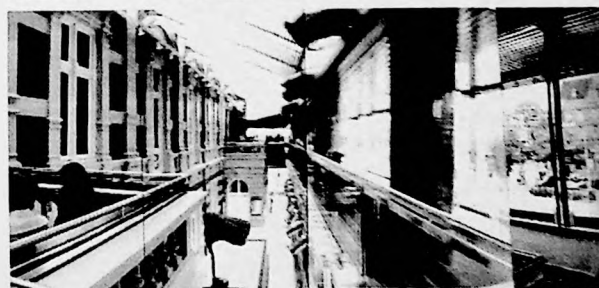
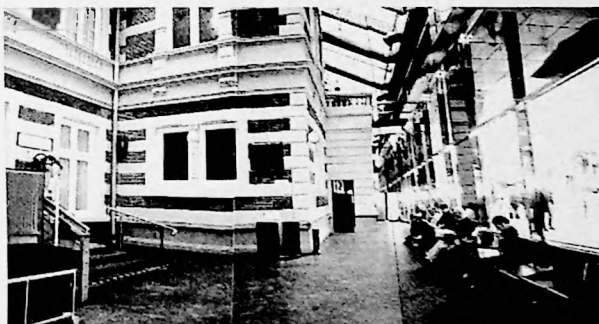
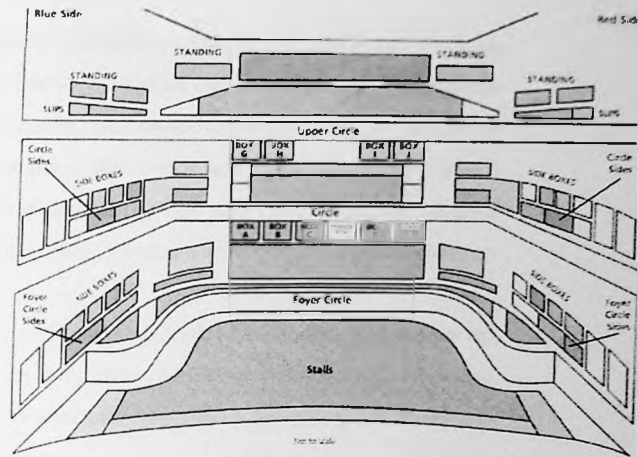


foto 78 e 79. Vista Interna da aplicação
Concertgebouw, Amsterdã.

Seating plan



82. Desenho esquemático - organização palco/platéia.

existe como propriedade da família há, no mínimo, 300 anos e que, ainda hoje, é a morada dos diretores do teatro. A proposta é produzir óperas especiais, com títulos não muito comerciais e um tipo de encenação bastante moderna. Seguramente, é o melhor lugar do mundo na produção de encenações marcadas pela ousadia, bom gosto e inteligência.

A idéia do projeto de arquitetura, através das premissas colocadas pelos consultores cênicos do Theatre Projects, em colaboração com os escritórios do arquiteto Michael Hopkins & Partners, foi explorar o círculo, tanto na platéia como no palco, criando um local ideal para a visão do espetáculo e também a participação conjunta da experiência de assistir a um grande evento lírico. Toda a platéia é desprovida de ornamentos e mais de 300 refletores estão dispostos ao longo do círculo, em posições possíveis de serem manuseados livremente.

O palco tem 18 m de profundidade e conta com um extrapalco de mais 16 m de *backstage*, isolado por uma porta de ferro acústica e corta fogo. A área para a construção dos cenários é formada por galpões, na mesma linguagem do conjunto do teatro e nas áreas contíguas ao fundo do palco. Os equipamentos, parte mecânicos e parte eletrônicos, buscam gerar um equilíbrio entre a tecnologia e a prática da carpintaria teatral. Evitando instalar elevadores hidráulicos no piso do palco, partindo do princípio de que sendo construído por folhas de compensado naval sua remoção é simples, torna-se

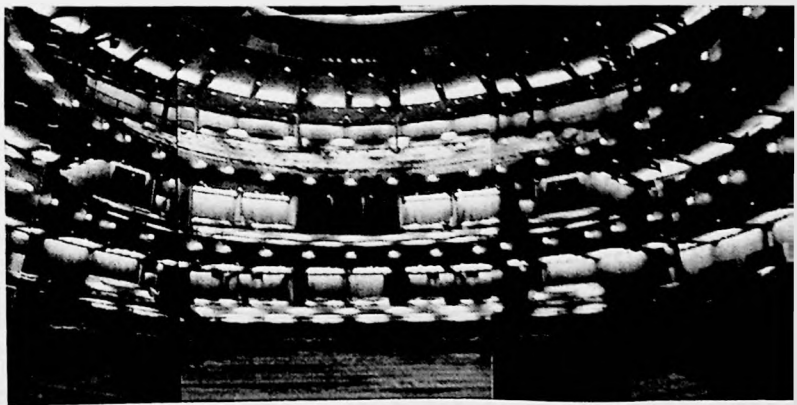
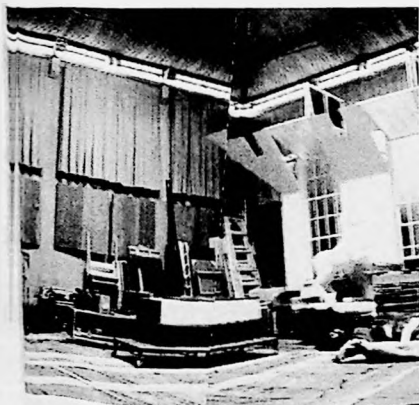


foto 83. Vista do backstage - Glyndebourne. foto 84. Vista da platéia - Glyndebourne.

mais fácil controlar a altura e extensão desejadas através de estruturas móveis, praticamente artesanais, que são substituídas facilmente de acordo com a necessidade. Como as produções ocorrem apenas durante dois meses do ano, é possível planeja-las de modo que a urgência na mecânica de palco seja controlada segundo um programa e uma tabela prévias de construção, da mesma forma que são contratados extras para elevar o número de técnicos: palco, aderecistas, cenotécnicos e figurinistas efetivos da casa.

No verão britânico, o público chega de todas as partes do mundo para assistir ao festival que ali se realiza. O evento tem início durante a tarde e a ópera termina em torno das 22h00. As pessoas usam os três restaurantes do teatro ou optam por fazer um piquenique com champanhe e *petitfours*.

Royal National Theatre (Londres, Inglaterra)

Nas margens do Tamisa, aproximadamente um quilometro e meio antes de chegar ao Globe Theatre, encontra-se esse complexo teatral. Com três salas de exibição e uma enorme produção de cenografia em suas oficinas, com dinâmica sob o ponto de vista da preparação técnica teatral é um espaço com programação intensa durante todo o ano, onde se produz muito como também se recebe espetáculos vindos de outras partes. Ali são apresentados musicais e textos dramáticos, com o uso, em alguns casos, de um grande sistema de maquinário e de soluções especiais para compor a cena. A estrutura de trabalho, diferentemente do Colón, mostra-se muito ágil para a confecção de peças de ferro, madeira, tecido e pintura de telões. Suas atividades não param durante todo o ano, pois sempre há uma nova pauta de programação para ser cumprida. Assim,



foto 85. Vista geral - Royal National.

as atividades são produtivas e de qualidade. A área onde está localizado o teatro é um dos mais movimentados pontos de lazer do Rio Tamisa. A confluência de atividades culturais tem atraído um grande número de pessoas, que transita durante todos os dias e, sobretudo, nos finais de semana.

Projetado por Denys Lasdun e Associados, em 1976, esse complexo que segue a *Performing Art* foi construído com o uso do concreto, material típico explorado no período. Enquanto interiormente todos os espaços são bem conservados, seu exterior tem apresentado com o passar dos anos um desgaste muito grande. Os antigos materiais utilizados nas



foto 86. Área de oficinas - Royal National.

construções dos teatros erguidos até o início do século XX, como o tijolo, a pedra e o granito produzem uma estabilidade na aparência do edifício, muito maior que o uso do concreto, que se deteriora mais rápido. A arquitetura moderna, cujo conceito é de atender a uma função e não para ser eternizada enquanto monumento, apresenta a evidência da transitoriedade através do envelhecimento de sua superfície.

Musiektheater (Amsterdã, Holanda)

Um dos mais novos edifícios construídos visando a dança e a ópera, projetado por Cees Dam e Wilhelm Holzbauer, foi inaugurado em 1986, com 1.600 lugares e um palco que regula de 17 a 22 m de boca de cena, altura de 10 m de limite livre de cena e de 20 a 35 m de profundidade. Este sistema mecânico integra a possibilidade de realizações de acordo com as exigências do evento, podendo ocupar toda sua extensão quando a montagem for uma ópera ou reduzir a área para eventos de menor porte. Esse mesmo mecanismo de palco deslizante é também ajustado para cobrir o fosso, estendendo-se até a primeira linha de fileiras.

foto 87. Vista Geral - Musiektheater, Amsterdã.



As relações do palco com as áreas de *backstage* são diretas e contínuas e apresentam um mecanismo combinado a fim de facilitar a operação de cena e montagem dos cenários. A platéia segue um *desenho* tradicional em forma circular, que acompanha em parte as linhas das fachadas e, conseqüentemente, os pisos do foyer. Apresenta certa semelhança com a Ópera de Tel Aviv, Israel, em termos de disposição dos foyers, que se interligam por meio de rampas e uma visão completa entre os pisos ligados pela altura total de seu pé direito, que coincidem com a altura dos grandes pórticos com vistas para o exterior através dos vãos vedados por panos de vidro. No caso de Amsterdã, a diferença é que a vista traz os canais com suas embarcações para o seu interior.

A volumetria, ainda que monumental, é tal qual a realizada na Ópera da Bastilha, em Paris, no ano de 1989. Apesar de ocupar uma considerável área, sua escala é harmonizada segundo a adequação no espaço. Em mármore e pedra vermelha, os seis pórticos em vidro são visíveis à distância e dentro de uma condição estável de equilíbrio no conjunto edificado da cidade.

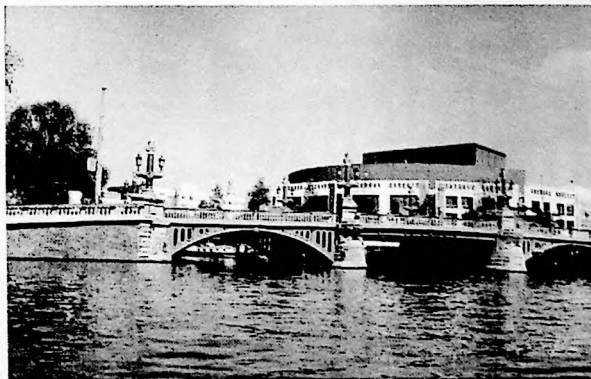


foto 88. Vista geral e seus arredores - Musiektheater, Amsterdã.

foto 89. Vista do foyer - Musiektheater, Amsterdã.



foto 90. Vista do Saguão principal - Musiektheater, Amsterdã.

Ante-Lirico Arena de Verona, Itália

Esta antiga arena, construída no final do apogeu do período romano, foi recuperada décadas atrás para empreender, em conjunto com as Termas de Caracalla, montagens líricas com grandes recursos visuais de cenografia e encenação. As montagens realizadas naquele espaço sempre estão ligadas à idéia de superprodução lírica.

Mesmo que seja um projeto essencialmente comercial para o consumo da ópera pelos turistas que vêm à região, Verona sempre atraiu os amantes do gênero, vindos de toda a Europa especialmente para assistir sua programação. Sem dúvida, é um acontecimento que tem proporções enormes no âmbito da cidade. Quando ainda era permitido o uso das Termas de Caracalla para a realização de uma programação lírica, o interesse era geral, porém nada se assemelha a sobriedade do espaço wagneriano de espetáculos, mas mesmo sendo uma leitura totalmente diferente daquela preconizada por Richard Wagner, obras como *Navio Fantasma*, *Lohengreen* ou *Tristão e Isolda* são um evento. O público podia conferir essas cenografias em espaços como este ou ainda em Orange, Palermo ou Atenas. As arenas tornaram-se ambientes muito explorados e difundidos como espaços especiais para encenações líricas. De fato, é um espetáculo pirotécnico de certa forma, principalmente sob o ponto de vista do gênero praticado dentro de uma estrutura tradicional, porém esta é umas das formas de popularização do gênero. Os cenários construídos para esse local atingiram um nível de complexidade que se confunde com a própria arquitetura, ou ainda no meio dos adereços ou figurinos projetados para atender escultoricamente a cena. O modelo mais usado tem sido realizado em Bregenz, Suíça, onde um palco flutuante foi construído sobre a água e dele se projeta para o espaço uma estrutura cenográfica imbatível até os dias de hoje.

foto 91 Sequência de Peças encenadas.

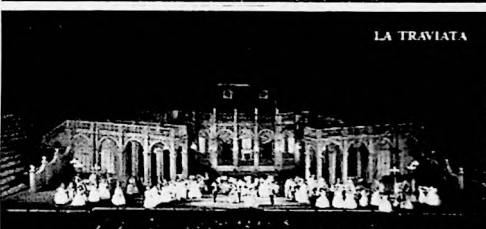
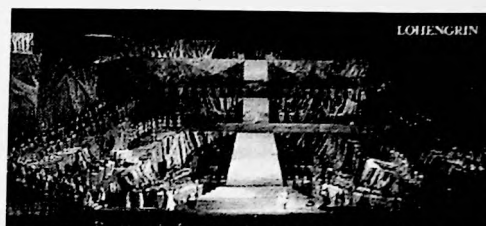
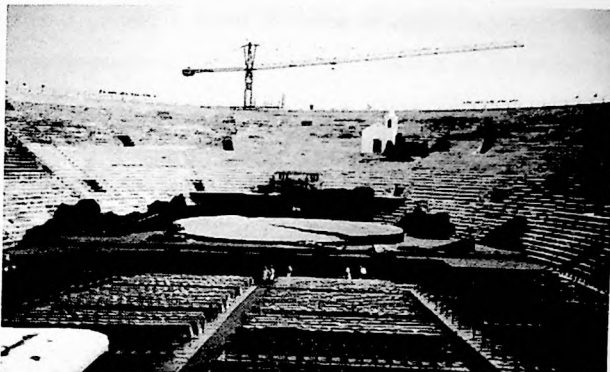
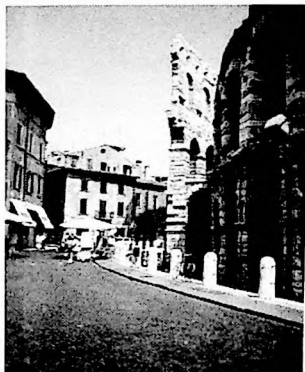


foto 92 Vista Fachada - Arena de Verona. Foto 93. Arena de Verona.



Festival de Bregenz, Suíça

Localizado próximo aos limites da Suíça com a Áustria, o Festival de Bregenz tem causado, ano a ano, um impacto cada vez maior quanto as suas montagens. O Teatro do Festival está localizado, desde 1979, nas margens do Lago de Constance. Após 1985, Gerome Savary materializou a idéia de expandir a cena lírica a uma dimensão absoluta e nada melhor que a simbologia do lago com a água e o céu para ser o local do teatro e o espaço da ópera. *A Flauta Mágica* foi o primeiro experimento, em 1987, recriando os contos de Hoffman com amplo efeito de várias transformações, como requer o libreto de Offenbach.

Em um primeiro momento, é impossível imaginar o extraordinário recurso de equipamentos eletrônicos e mecanizados utilizado a serviço desse mega evento lírico. A cenografia em escala gigantesca e os efeitos de luz causam um efeito de impacto sobre toda a assistência. Não é possível avaliar os custos dessa montagem, que é realizada apenas no período do verão, com uma lotação de 4.380

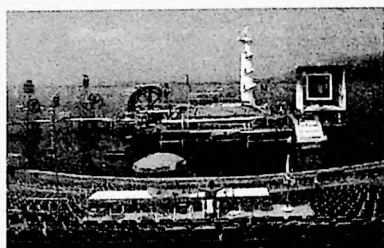


foto 94. Peça Navio Fantasma - Festival de Bregenz.



foto 95. Vista Geral de implantação - Bregenz.

lugares, o que ainda não torna o gênero popular. A única e válida montagem tão sensacionalista quanto popularizante era prever o maior número possível de assentos, de maneira a que os custos do projeto seriam parcialmente pagos com a bilheteria, além de dar oportunidade para ter uma assistência compatível com a escala do evento. Paralelamente ao Grande Festival Hall, este Centro de Performing Art possui uma sala do Festival House, com capacidade para 1.753 espectadores e os teatros Kormarki de 630 lugares, Martinsplatz de 400 lugares, Knight-Hall no Palácio de Hohenems de 266 lugares e o Palace Hohenems com 560 lugares. A população da região é quem participa dos eventos, que acontecem ao longo do ano, porém é apenas através de seu palco flutuante que o edifício é conhecido em todo o mundo.

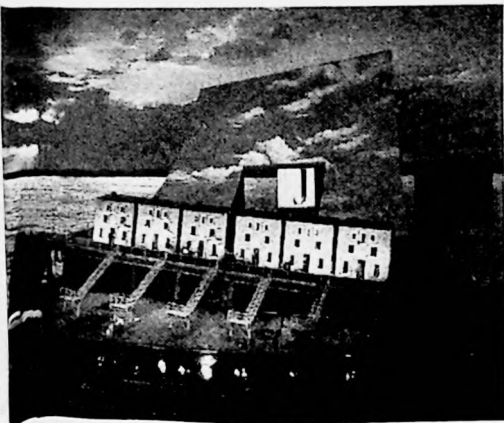


foto 96. Encenação - Bregenz.

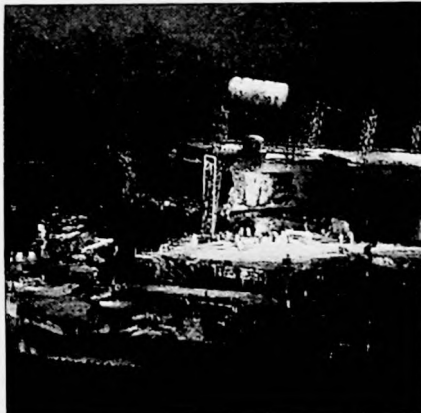


foto 97. Peça Fidélio - Festival de Bregenz.

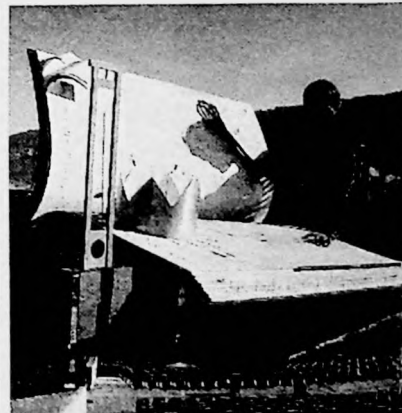


foto 98. Peça Ballo Masquera - Bregenz.