

Teatro Vertical Paulista¹

*Mira de A. Teixeira Andrade**

Vertical Theater in Sao Paulo

¹ Trabalho Final de Graduação, apresentado à banca examinadora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie em 2009, sob orientação do Prof. Dr. Alessandro Castroviejo e da Prof. Dr.ª. Maria Augusta Justi Pisani.

* Arquiteta formada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie (2009). Curso de Cenografia e Arquitetura Teatral (2005) no Espaço Cenográfico, dirigido por J. C. Serroni. Representante do Brasil na Seção Estudantil da Prague Quadrennial of Performance Design and Space/ 2007. Trabalhou como assistente de cenografia de J.C.Serroni e na TV CULTURA. Responsável pelo Projeto de Cenografia, Figurino, Adereço e Desenho Gráfico para a peça "LA RONDA", em montagem da Real Escuela de Arte Dramático - RESAD, Madrid- 2010.

RESUMO: O trabalho parte do estudo do conceito de espaço dramático e da relação que se estabelece entre esse, os atores e a platéia, ao longo do tempo, para então definir um objeto arquitetônico que represente uma alternativa aos espaços de encenação existentes, com o intuito de reinterpretar a dimensão lógica e lúdica dos edifícios teatrais no Brasil, através da proposta para o **Teatro Vertical Paulista**.

Palavras-chave: edifício teatral, espaço, relações.

ABSTRACT: This work starts from a conceptual study on drama space as well as on the established relationship among theater space, the actors, and the audience along with time to define the architectural object representing an alternative to the existing staging venues with the purpose of reinterpreting the logical and ludic dimension of theater buildings in Brazil through a proposal for **Vertical Theater in São Paulo**.

Keywords: theater building, space, relationships.

I. Introdução

Este trabalho tem por tema a arquitetura teatral, com foco nas realizações contemporâneas no Brasil, em especial, na cidade de São Paulo, um dos principais centros de produção teatral do país. A capital paulista abriga, hoje, um dos maiores números de grupos de teatro em atividade no mundo e dispõe de 213 salas adequadas a montagens teatrais. Este conjunto de recursos atrai grande público do próprio município, das demais cidades do estado e de outros estados e países – particularmente por ocasião das mostras que sedia –, caracterizando um fluxo de turismo cultural significativo. Dos 11 milhões de visitantes que a cidade recebeu em 2008, cerca de 22% foram atraídos pelos eventos culturais¹.

Com cerca de 600 peças por ano, a diversidade de espetáculos envolve desde as companhias e espaços tradicionais às quase ininterruptas propostas dos grupos que disputam outros espaços e cenários da cidade, mais intimistas ou mais versáteis. Esta é a condição do Espaço Satyros Um, instalado na Praça Roosevelt desde o final de 2000, com 146 m² e capacidade de 50 a 100 pessoas, dependendo do formato da encenação. Ou a do Espaço Parlapatão, Stúdio 184, Teatro do Ator, a rede do Sesc e outros, cujo público é formado especialmente por jovens.

Naturalmente os lugares de encenação existentes, em sua maioria, reproduzem uma lógica de organização e construção do espaço que nem sempre corresponde aos anseios dos participantes na produção teatral contemporânea brasileira – principalmente aquela dos chamados “teatros de grupo” e “teatros de repertório”², essencialmente vinculados à experimentação.

Assim, a demanda dos grupos teatrais na atualidade, principalmente aqueles de caráter experimental, é por espaços flexíveis, em maior quantidade e de menor porte. Estas características permitem melhor distribuição e rotatividade dos espaços de apresentação, beneficiando um número maior de grupos e companhias.

Este trabalho visa a estudar o conceito de espaço dramático e a relação entre este, os atores e a plateia, para definir, então, um objeto arquitetônico que represente uma alternativa aos espaços de encenação existentes.

Busca-se aqui reinterpretar a dimensão lógica e lúdica dos edifícios teatrais no Brasil, por meio de uma proposta para o Teatro Vertical Paulista, pensado como um projeto institucional, que, aliado a possíveis parcerias com a iniciativa privada, ofereça suporte à Lei de Fomento ao Teatro, presente no

¹ Dados disponíveis em <www.SPTURIS.com>. Acessado em 03/03/2009.

² Teatro de grupo e teatro de repertório: ver subitem 3.1 “Categorias teatrais”.

Plano Diretor Estratégico da Cidade de São Paulo.

Nesse sentido, prevê-se uma gestão conjunta com a classe teatral (produtoras e grupos teatrais) de forma que seja estimulada e aumentada a atividade cultural e de turismo cultural na avenida que é símbolo do dinamismo e da polivalência da metrópole: a Avenida Paulista.

2. Tipologias Teatrais

“Não se pode ver os novos paradigmas
com o olhar velho” (Antunes Filho)

O desenvolvimento do edifício teatral ao longo da história pode ser entendido como resultado de uma postura que envolve múltiplos aspectos: social, cultural, estético, religioso, político e tecnológico. Essa reunião de circunstâncias e condicionantes fica evidenciada nas diversas tipologias de teatro existentes.

2.1 Teatro Grego

³ Maquinários para a produção de efeitos especiais: Mekhané: grua ou guindaste para elevar atores, recurso para representar divindades que desciam à cena. Apresentava-se de diversas formas: carros voadores, cavalos alados, dragões. Escada de Caronte/Anapiesma: aparelhos que serviam para trazer do subterrâneo os deuses infernais. A “Escada de Caronte” eram degraus que vinham do subsolo até a superfície. O “Anapiesma” era um alçapão móvel, que elevava mecanicamente os personagens. Equiclima: plataforma rolante. Theologuêion: tribuna armada na parte superior do cenário representando a morada dos deuses, ou o local de onde os deuses falavam. Durante o aparecimento das divindades, produziam-se efeitos especiais de relâmpagos (por agitação de tochas) e trovões (batendo com ferro em uma bacia de bronze) na parte posterior do cenário.

Construções ao ar livre, distantes das cidades, implantadas em forma de arena nos declives das encostas, concretizam um tipo de solução que equaciona o escalonamento das arquibancadas da plateia (abrigo de 15 a 20 mil espectadores), além de proporcionar excelente acústica.

No palco, atores homens interpretavam deuses: espetáculos públicos em honra ao deus Dioniso duravam o dia inteiro e faziam uso de luz natural. O cenário era a própria arquitetura do teatro: um plano vertical de pedra com três possíveis passagens. Relâmpagos eram pintados, e a noite era representada por uma cortina preta.

Características do teatro grego³.

Theatron: é o “lugar de onde se vê”; espaço semicircular que envolve a orchestra e está destinado aos espectadores. O público comum sentava-se nas arquibancadas, e, aos convidados de honra, eram destinados os lugares especiais (Figuras 1a; 1b).

Figura 1a- O esquema ilustra os principais elementos do teatro grego.

Figura 1b- Teatro grego de Epidaurus.
Fonte: <www.whitman.edu/.../parados.jpg>.
Acessado em 03/04/2009.



Orchestra: local onde o coro cantava e dançava. No centro erguia-se um altar, o tímele, em honra ao deus Dioniso.

Eisodos: acessos laterais para o coro entrar e sair de cena.

Skené: construção que se destinava inicialmente à guarda de material e à mudança de roupa dos atores. Com o tempo, incorporou uma parede que representava a fachada exterior da habitação em que transcorria a ação. Nasce, assim, o cenário teatral.

Proskénion (proscênio): local onde atuavam os atores. Estende-se como passarela elevada ao longo da skené.

2.2 Teatro Romano

Desenvolvido principalmente durante o século II a.C., o edifício teatral romano é derivado da arena grega, mas adquiriu características específicas. Enquanto uns tinham a cavea apoiada sobre galerias abobadadas (Figura 2), em outros, a exemplo do teatro grego, a cavea era construída aproveitando-se a inclinação de alguma colina. O teatro era, muitas vezes, coberto por toldos, visando a proteger os espectadores da chuva ou da luz solar. Além dessas instalações básicas, muitos deles mantinham pe-

quenos templos em sua estrutura. Há, ainda, a redução da orchestra (lugar do coro no teatro grego), já que o coro vai perdendo a importância, questão que determinou a forma semicircular do teatro romano (Figuras 3a;3b).

Figura 2 - A utilização da declividade natural no teatro grego é substituída, em alguns teatros romanos, pelo plano inclinado, apoiado em galerias.

Fonte: <http://www.nicolacomunale.com/06-07/escenico6_7/antonio.ciencias/exposicionmuseociencias.html>.

Acesso 03/04/2009.



Figura 3a - Teatro romano.

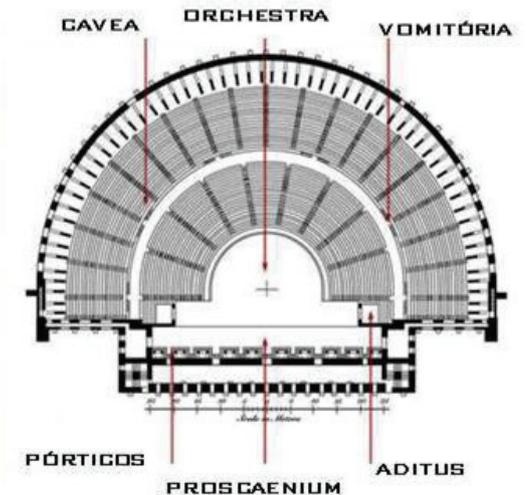
Fonte: <whuix.livejournal.com/13186.html>.

Acesso em 25/04/2009.

Figura 3b- Planta de teatro romano.

Fonte: <www.whitman.edu/.../parados.jpg>.

Acesso em 25/04/2009.



Com a queda do Império Romano, em 476 d.C., o teatro clássico entrou em decadência no Ocidente, tendo, praticamente, se extinguido por influência do cristianismo – que associou a atividade teatral aos ritos pagãos. Somente artistas populares, como os trovadores, proporcionaram a continuidade dessa arte durante o período medieval.

Características do teatro romano:

Scenae frons (frente do cenário, do palco): normalmente composto de uma dupla linha de colunas.

Orchestra: semicírculo, diante do proscênio, onde se sentavam as autoridades.

Aditus: corredores laterais para acesso à orchestra.

Cavea: estrutura semicircular onde, segundo a escala social, sentavam-se os espectadores. Era subdividida em ima cavea, media cavea e summa cavea.

Vomitoria: entradas abobadadas por onde se acessava a cavea.

Proscenium (proscênio): espaço diante do palco em que se desenrolava a ação dramática.

Pórtico: espécie de pátio com colunas, atrás do cenário ou palco.

2.3 Teatro Medieval

Em meados do século XV, a própria Igreja Católica retomou o teatro como instrumento para a propagação de conteúdos bíblicos. Nesse sentido, a partir do momento em que a liturgia assume o aspecto de espetáculo, é de seu próprio interesse ultrapassar os limites do edifício que a contém, a igreja.

O teatro medieval apropria-se da rua, abolindo o espaço construído e determinado que lhe era próprio desde os gregos. Seu aspecto, ao mesmo tempo popular e místico, sacro e profano, determina uma forma bastante característica. Os cenários, ou mansões, moviam-se com o andamento da procissão ou eram fixos, mas constituíam sempre cenas simultâneas, espalhando-se pela cidade, em espetáculos de grande duração – de dois dias a um mês – com públicos avaliados entre 5 mil e 80 mil pessoas.

2.4 Teatro Humanista ou Pós-Medieval

Nesse período, a coletividade deixa de ser o alvo da dramaturgia, e o teatro adota como público principal a sociedade nobre ou burguesa. As encenações afastam-se das ruas e passam a ser realizadas nas salas dos palácios de nobres, nas quais poetas e acadêmicos apresentavam suas obras a uma plateia distinguida, esclarecida.

2.5 Teatro Renascentista

Durante o Renascimento começa a ser desenvolvida a forma do teatro mais próxima do palco italiano como o conhecemos hoje. A arquitetura teatral, como todas as outras artes, inspira-se nos moldes e cânones clássicos, mas acrescenta a solução da perspectiva.

Vitrúvio, em alguns capítulos do quinto livro de seu tratado De Architectura, dedica-se ao tema da construção dos teatros. O fator decisivo foi, no entanto, a publicação, em 1545, do Tratado de arquitetura, do arquiteto Sebastiano Serlio, que estabelece os parâmetros da perspectiva cênica que vigorariam desde então; aí se inaugura a cena italiana, que determinaria a frontalidade do espetáculo e todas as suas derivações.

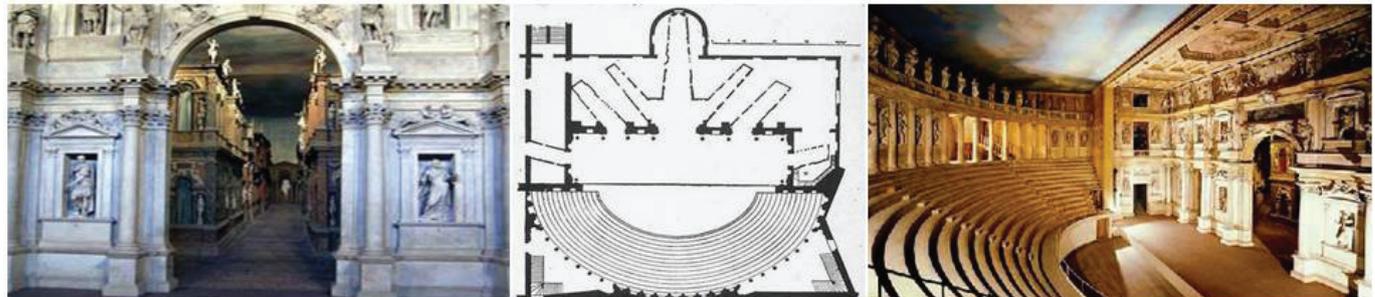
Evidência significativa dessa forma de pensar é o Teatro Olímpico, em Vicenza (Figuras 4a; 4b; 4c),

Figura 4a - Teatro Olímpico de Vicenza (Itália). Efeito de perspectiva promovido pela arquitetura fixa idealizada por Andrea Palladio.

Figura 4b - Planta do Teatro Olímpico de Vicenza (Itália), do arquiteto Andrea Palladio.

Figura 4c - Teatro Olímpico de Vicenza (Itália), projetado pelo arquiteto Andrea Palladio.

Fonte: <<http://estudosteatrais.blogspot.com>>. Acessado em 12/04/2009.



construído por Andrea Palladio (1508-80) e inaugurado em 1584 com a peça Édipo rei, de Sófocles, produzida por Angelo Ingegneri (1550-1613).

Os teatros, resolvidos tecnicamente para explorar a ilusão que resulta do desenvolvimento da perspectiva – a “mágicas dos enganos” –, são pensados para atender aos anseios do público, mas, acima de tudo, estão a serviço do príncipe, para quem se destina e se reserva o melhor lugar na plateia. Era com base na perspectiva que se tinha desse lugar – definido como o ponto de vista do príncipe – que os arquitetos equacionavam os demais setores destinados às várias categorias sociais.

2.6 Teatro Pós-Renascentista

Depois do Renascimento, é na França que se estabelece o teatro mais significativo. É a época da grande tragédia e da comédia, das companhias teatrais (Comédie Française e Comédia Italiana) que se revezam como protegidas dos reis. A corte adota o teatro, transformado também em mais um divertimento de salão. É dessa época a formulação dos princípios do edifício teatral e de sua consolidação como um tipo da arquitetura.

O teatro alinha-se com a estética barroca enquanto literatura dramática, mas sua estrutura é aristotélica (principalmente a tragédia, que até mesmo tratará de temas próprios da cultura grega) e o espaço cênico, renascentista.

A Revolução Francesa culmina um processo que determina, ao menos na França, o fim do teatro barroco. É o início do pré-romântico, marcado pela crônica de costumes, com a abolição das leis dramáticas. O princípio, portanto, da linguagem teatral moderna.

3. Mudanças de paradigmas: do moderno ao teatro contemporâneo

Até as primeiras décadas do século XX, preponderava a estrutura teatral de palco italiano, originado no século XVI. Já no século XVII essa estrutura era considerada, no mundo teatral do Ocidente, inerente à própria ideia de teatro. Apesar de outras formas de apresentação coexistirem, era a relação definida

pelo palco italiano que respondia, de forma mais hegemônica, aos anseios da produção teatral da época.

Ao mesmo tempo, o edifício teatral construído segundo essa estrutura representava, de certa forma, uma hierarquia social – principalmente pela desigualdade gerada na qualidade dos assentos – e estabelecia uma relação distanciada entre a plateia e os atores.

No início do século XX essa organização envolvendo público e plateia passou a ser questionada por encenadores de vanguarda, que propunham outras articulações, no intuito de superar um paradigma já não condizente com as concepções teatrais por eles defendidas. A criação de uma nova maneira de conceber o espetáculo passou, ao mesmo tempo, por mudanças estruturais da dramaturgia: a encenação foi adquirindo graus maiores de liberdade até ganhar maior autonomia em relação à literatura, da qual, tradicionalmente, era entendida como subproduto.

3.1 Categorias Teatrais

Essas novas linguagens podem ser agrupadas em categorias teatrais e referem-se tanto aos temas escolhidos como às formas de abordagem, de direção e de concepção das encenações que surgiram no teatro moderno.

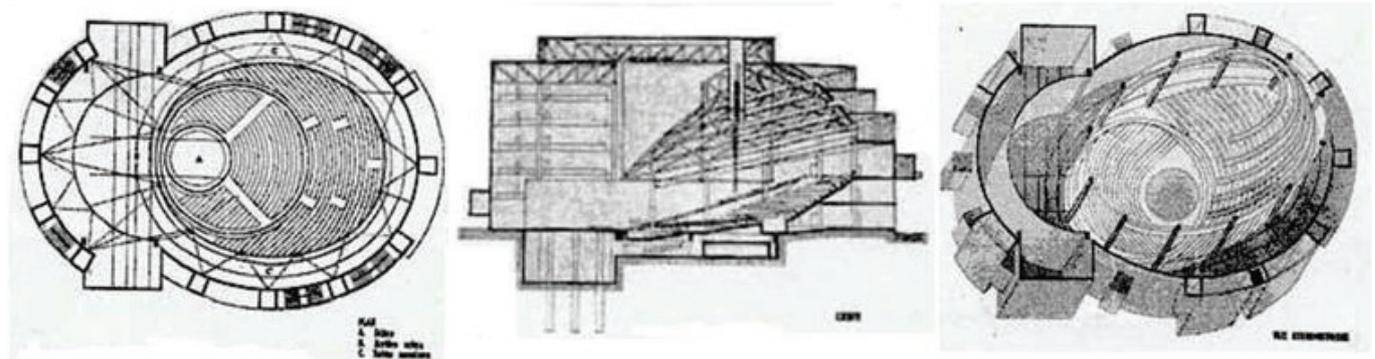
São, neste trabalho, referências importantes, porque significaram a busca por um espetáculo mais dinâmico, mais próximo do público e que viabilizasse diversos pontos de vista, eliminando a estaticidade do espectador e sua relação unilateral com o espetáculo, há tempos estabelecida pelo palco italiano.

Teatro Épico: Ganha força com o trabalho prático e teórico de Bertolt Brecht. Trata-se do resgate de um termo antigo para conceituar uma nova linguagem cênica, que é substancialmente organizada com base em textos que abordam os conflitos sociais sob uma leitura marxista.

A encenação vale-se de técnicas como a comunicação direta entre ator e público, a música como comentário da ação, o posicionamento do ator como um crítico das ações do personagem que interpreta, e como um agente da história. Em relação ao espaço do teatro, implica principalmente a ruptura de tempo e espaço entre as cenas, a exposição do urdimento, das coxias e do aparato cenotécnico.

Figura 5 - Teatro Total, projeto de Walter Gropius para o diretor Erwin Piscator. A concepção permite tanto inter-relações diferentes entre o público e os atores como sucessivas alterações da cena, devido aos movimentos mecânicos propostos para a edificação.

Fonte: ARGAN, G. C. L'arte moderna. Florença: Sansoni, 1986.



Teatro Total: Preconizada por Richard Wagner, a ideia tomou forma em 1926, quando o arquiteto Walter Gropius projetou a construção de uma casa de espetáculos em Berlim (Figura5).

O objetivo era que o espectador fosse “arrebataado” para o meio do fato cênico, passando a participar integralmente dos eventos, e nada, tanto em cena como à volta dele, espectador, lhe fosse ocultado. Por meio de rampas que deslizariam, proscênios que poderiam ser abaixados, escadas que subiriam ou desceriam, permitindo uma transformação constante do espaço, atores e ação envolveriam a plateia num corpo único.

Nessa forma de espetáculo, gestos, mímica, sons, luzes, cores, volumes, vozes, movimentos e ritmos tinham o mesmo peso do diálogo. Todas as formas de expressão artística – aí incluídos documentários cinematográficos, desenhos animados e pôsteres – deviam ser conjugadas para dar ao espectador uma visão absoluta da invenção cênica.

Teatro Popular: No final dos anos 50, há um público interessado em ver abordadas, no palco, as questões políticas em contexto nacional. Para isso os novos dramaturgos buscam, na pobreza do interior e da periferia, o protagonista ideal. Nasce assim uma tendência que seria predominante nos anos seguintes, identificada por duas vertentes principais: uma de caráter regionalista e outra de caráter ideológico.

Teatro de Resistência: Criado no Brasil, esse movimento teatral reuniu um conjunto de dramaturgos que se posicionaram claramente contra o regime militar de 1964. Desenvolveu-se entre 1964 e 1984, embora a grande concentração das obras criadas dentro dessa proposta esteja entre 1969 (decretação do AI-5 e aumento da censura) e 1979-80 (anistia e distensão).

Os textos enfocavam a repressão à luta armada, o papel da censura, o arrocho salarial, o chamado milagre econômico e a ascensão dos executivos, a supressão da liberdade, muitas vezes apelando para episódios históricos ou situações simbólicas e alegóricas.

Teatro do Oprimido: Movimento teatral e modelo de prática cênico-pedagógica criada e desenvolvida por Augusto Boal nos anos 70. Possui características de militância e destina-se à mobilização do público, vinculando-se ao teatro de resistência. Do ponto de vista artístico, pode ser alinhado às experiências militantes das vanguardas russa e alemã dos anos 30.

Teatro Independente: Também nos anos 70, ganha impulso nos primeiros anos da década. Caracteriza-se como uma manifestação de recusa, desvio ou oposição aos mecanismos criados e impostos pelo mercado. Com frequência é associado ao marginal, alternativo ou experimental.

Criação Coletiva: Como o próprio nome sugere, é um processo de construção do espetáculo em que o texto é gerado pelo jogo dos atores, os quais, guiados ou não por um diretor, exploram um tema. Em muitos casos, não apenas a função do dramaturgo é substituída pelo trabalho dos intérpretes, como também outras funções de criação, como a do cenógrafo, do figurinista, do iluminador, do diretor musical.

Teatro de Grupo: Constitui uma categoria de organização e produção teatral na qual um núcleo de atores, movidos por um mesmo objetivo e ideal, realiza um trabalho que se caracteriza pela continuidade e pela ação do grupo, que se estende a outras áreas, principalmente em relação à própria concepção do projeto estético e ideológico. No conjunto, essas características possibilitam ao grupo a criação de uma linguagem que o identifica.

Os grupos utilizam-se desse conceito para marcar posição de divergência em relação ao teatro empresarial – em cujo contexto o ator está excluído do projeto e a equipe se desfaz com o término da temporada –, forma de produção cada vez mais presente no mercado teatral após o início dos anos 70. Ao contrário, o grupo remunera seus integrantes por meio de um sistema de cooperativa, o que faz dos atores os donos do empreendimento.

Teatro de Repertório: Historicamente, começam a existir no momento em que as companhias teatrais adquirem independência econômica e, na tentativa de distinguirem-se umas das outras, organizam seu repertório de modo que o público seja orientado sobre as características dos espetáculos por

elas produzidos. Nesse caso, o critério pode ser um número restrito de autores, de atores ou de gêneros apresentados.

Teatro de Rua: Movimento underground de forte tendência política, surgido nos Estados Unidos, com base na intenção dos grupos militantes de praticar uma forma de arte imediata, que dispensasse o edifício teatral para poder realmente aparecer. Livres dessa âncora, são os grupos que vão ao público, onde este se encontrar: nas ruas e nas praças, nas igrejas, nos bares e cafés, nos metrô, nas saídas das fábricas.

3.2 Referências de Novos Usos do Espaço Cênico

Antonin Artaud, Brecht, passando por Paul Fort, Gordon Craig, Stanislavsky, Meyerhold⁴, Komisarjevsky e tantos outros abriram horizontes que foram explorados por criadores no mundo todo, resultando em um imenso conjunto de novas linguagens.

A estrutura cenográfica tradicional, que tinha como objetivo criar a ilusão de um espaço naturalista, é abolida, por exemplo, pelos cenógrafos construtivistas russos, que introduzem estruturas móveis, andaimes, suportes, escadas, planos inclinados, etc. (Figuras 6a).

Esses elementos têm uma dupla função no espetáculo: conceder ao ator um espaço estritamente funcional para a ação e, ao mesmo tempo, sugerir, por meio de qualidades formais (abstrato-geométricas) deste tipo de construção, a tensão futurista e tecnológica vigente.

Outra referência na área é o Teatro Laboratório, do diretor polonês Jerzy Grotowski. Juntamente com as investigações sobre novas possibilidades de tradução do texto para a cena e o resgate do aspecto “sagrado” da representação teatral, procura concepções que alterem a relação palco-plateia tradicional.

O príncipe Constantino, espetáculo dirigido por Grotowski, adaptado, em 1966, de uma peça de Calderón de la Barca (1600-81) (Figura 6b), expõe, em termos de relações entre espaço, ator e público, a forte concepção do diretor: imposição de plateia diminuta que se mistura aos atores e passa a integrar a cena.

⁴ A teoria desenvolvida no período pré-Revolução pelo diretor e teórico teatral russo Meyerhold propunha a racionalização de cada movimento dos atores (considerados proletários) para transformar a representação de uma obra em um evento que confrontasse e desafiasse os estereótipos completamente assimilados pelo público, gerando um sentido de risco e estímulo.

Figura 6a: Biomecânica e utopia comunista – a máquina de atuar, de Meyerhold e Maiakovski. Fonte: DVD – Meyerhold, Theatre and the Russian Avant-garde. Copernicus Films, 2004.

Figura 6b: Espetáculo do diretor polonês Jerzy Grotowski: O príncipe Constantino, 1966. O objetivo é a fusão entre palco e plateia. Fonte: DVD – Meyerhold, Theatre and the Russian Avant-garde. Copernicus Films, 2004.

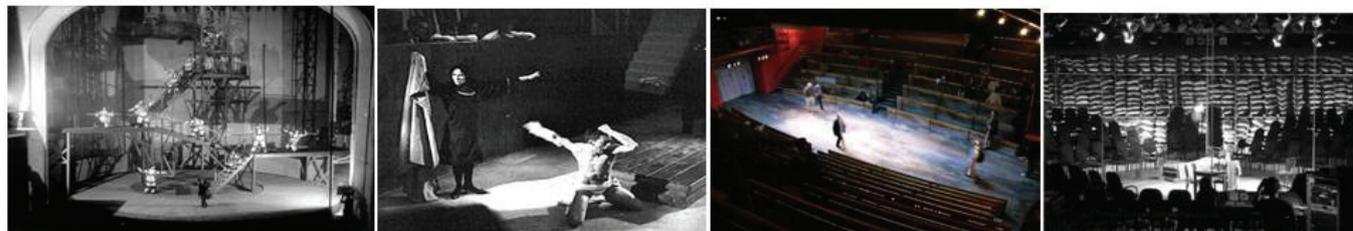
Figura 6c - Ensaio do grupo francês Théâtre du Soleil no Sesc Belenzinho. Fonte: <www.dramaturg.org>. Acessado em 15/05/2009.

Figura 6d - Espetáculo Um bonde chamado Desejo.

Fonte: <www.espacocenografico.com.br/espacenews/ESPCENEWS22web.pdf>. Acessado em 23/05/2009.

Nas novas linguagens, o espaço não é mais pré-estabelecido, como ocorre no palco italiano. Passa a ser também um protagonista – interferindo nos recursos que podem ser utilizados, nas possibilidades da cenografia, na organização da cena e, fundamentalmente, no conjunto da relação espaço-texto-plateia-espectador.

O espaço do Sesc Belenzinho em São Paulo permitiu, com adaptações, à plateia margear o palco em duas faces. Concebido como um retângulo com um lado mais pronunciado, o palco possibilitou que a “cena” ocorresse sobre praticáveis móveis que deslizam sobre a pista-palco (Figuras 6c).



Já no espetáculo Um bonde chamado Desejo (Figura 6d), a concepção do espaço centra-se em palco e plateia menores, mais próximos e íntimos, como característica essencial. O público, disposto em volta do palco e da cenografia de Simone Mina, extravasa o espaço da cena para envolver a parte da plateia.

Figura 7a; 7b - Apresentação do grupo Genèrik Vapeur nas ruas de Marseille (2005). Estruturas sofisticadas fazem parte da cenografia.

Figura 7c - Apresentação do grupo Genèrik Vapeur pelo Centro de São Paulo durante a Virada Cultural de 2008.

Fonte: <<http://www.generikvapeur.com/html/documents/>>. Acessado em 05/05/2009.



Consequência da ideia de ultrapassar o espaço da tradição – o palco italiano – é a apropriação do espaço urbano, dos lugares e dos contextos cotidianos (Figuras 7a; 7b; 7c). Nesse sentido, não há mais uma regra fixa que estabeleça as características que deva ter um espetáculo. As possibilidades e lugares para a apresentação teatral tornam-se infinitas, e, assim, três séculos depois de seu surgimento, o palco italiano deixa de ser um cânone, sendo sua evolução, ou mesmo superação, encarada como natural.

Mantovani (1989), na obra *Cenografia*, define o conceito de “lugar teatral” como aquele no qual se estabelece a relação cena-público e que, portanto, não se limita somente ao edifício do teatro, mas abrange qualquer lugar em que se possa efetivar esta relação. O conceito de lugar teatral, segundo ele, introduz ainda um vínculo entre a cenografia e a arquitetura teatral, tornando-as indissociáveis, uma vez que são manifestações de relações do homem no espaço. Nesse entendimento não se busca apenas o décor do espaço, mas o espaço em si.

Marca da encenação contemporânea, desconstruir e reconstruir com liberdade são procedimentos e códigos novos que introduzem perspectivas antes impensáveis, em peças de Shakespeare, por exemplo.

3.3 O Teatro da Vertigem

Aspecto importante do teatro contemporâneo, no Brasil, é aquele que dispensa as formas arquitetônicas tradicionais, levando os espetáculos para espaços surpreendentes, protagonistas do drama. Há, nessa linha, o trabalho de Antônio Araújo do grupo Teatro da Vertigem, que se apropria dos espaços existentes, mantendo a carga simbólica que têm para a sociedade e, ao mesmo tempo, transformando-os. Seu intuito é revelar as relações entre a peça e o espaço, ampliando e aproximando cena e público, em pesquisa constante sobre os processos de interferência na percepção do espectador.

Na montagem de *Paraíso perdido* (1992) realizada pelo grupo, a escolha do lugar teatral é a igreja de Santa Cecília, em área central da cidade de São Paulo. O espaço cênico transforma-se em espaço arquitetônico, e vice-versa, fundidos, configurando aquilo que, em linguagem de teatro, identifica-se por “cena híbrida”: o limite entre a cena e o público é reduzido, inexistente algumas vezes, e o próprio edifício, por inteiro, transforma-se em cenário (Figura 8a).

Para reforçar a ideia de finitude, na tragédia que representa as etapas de amadurecimento do homem

e sua vida, O livro de Jó (1995), o espaço cênico escolhido foi o Hospital Umberto I, em São Paulo, então desativado. O público acompanha Jó em seu caminho, através dos longos corredores e demais espaços do hospital, cuja dramaticidade é reforçada pela luz de velas (Figura 8b).

Como metáfora do fim dos tempos, da Babilônia moderna, o espaço de Apocalipse 1,11(1999) foi a penitenciária do Hipódromo (Figura 8c) A arquitetura quase labiríntica do presídio criou diferentes dimensões e escalas de espaço que, organizados e articulados através de um percurso, provocavam reações e posicionamentos diferentes do público: ora a sensação de compressão, ora de dilatação do espaço; ora a proximidade, ora o distanciamento da cena.

À utilização de espaços da cidade também se alia o intuito de olhar para o degradado: o local das inundações que param a capital, lugar ignorado pela sua imensa população. BR 3 ocupou o principal rio, o Tietê, em apresentações durante os anos de 2005 e 2006. As preocupações com a relação entre espaço, plateia e espetáculo estão presentes nos deslocamentos obrigatórios desse conjunto, e do espaço infinito que os cobre (Figuras 8d).

Outro local da cidade é resgatado como espaço teatral na montagem da peça A última palavra é a penúltima (2005). Como um túnel perigoso, comprido e sombrio, as condições da passagem subterrânea de pedestres na Praça Ramos de Azevedo são potencializadas na cena teatral que se deslocando ao longo desse espaço, acompanhada pelo público que também caminha, unido à cena (8e).

Figura 8a- Cena de Paraíso perdido.
Figura 8b- Cena de O livro de Jó.
Figura 8c- Cenas de Apocalipse 1,11.
Figura 8d- Cena de BR 3.
Figura 8e- Cena de A última palavra é a penúltima.
Fonte: <<http://www.teatrodaavertigem.com.br/site/index2.php>>.
Acessado em 24/05/2009.



4. Apresentação e Problematização do Projeto Teatro Vertical Paulista

Local

O terreno proposto para a implantação do Teatro Vertical Paulista possui área total de 2.400 m² (60 x 40) e está situado na esquina da Avenida Paulista com a Alameda Joaquim Eugênio de Lima. Localiza-se perto de edifícios de referência da região: Edifício Pauliceia – residencial construído em 1956, um dos primeiros prédios da avenida; Edifício Gazeta/Reserva Cultural (1970), Top Center (1975); Edifício Savoy; Edifício Torre Paulista (1972); Edifício Comendador Yerchanik Kissajikian/Fnac.

Símbolo do dinamismo da metrópole, considerada um dos principais centros financeiros da cidade, assim como um de seus pontos turísticos mais característicos, a avenida revela sua importância não só como polo econômico, mas também como centralidade cultural e de entretenimento. Sedes de empresas, bancos, hotéis, hospitais e instituições culturais – Masp, Conjunto Nacional, Fiesp, Itaú Cultural, Casa das Rosas, Sesc Paulista, além das diversas e frequentes exposições que acontecem nos térreos dos edifícios de serviço, as inúmeras salas de cinemas e livrarias – atraem diariamente para a Avenida Paulista um número extraordinário de pessoas de todas as regiões da cidade e externas a ela.

A avenida é, além disso, um importante eixo viário da cidade ligando avenidas como a Doutor Arnaldo, a Rebouças, a 9 de Julho, a Brigadeiro Luís Antônio, a 23 de Maio e a Rua da Consolação. Possui, ainda, uma das calçadas mais generosas da cidade, satisfatório serviço de iluminação pública e dispõe de privilegiada acessibilidade: diversas estações de metrô (Linha 2) e linhas de ônibus, condições que tornam o local um dos melhores pontos de circulação para pedestres.

A implantação de um Teatro Vertical no local tanto reforça como, ao mesmo tempo, é beneficiada por esse caráter cosmopolita, polivalente, da avenida.

Objeto

“Cedo ou tarde chegaremos ao que se chamará de sala, catedral do futuro que, em um espaço livre, amplo, transformável, acolherá as manifestações mais diversas de nossa vida social e artística e será o lugar por excelência no qual a arte dramática florescerá – com ou sem espectadores – [...] A arte dramática de amanhã será um ato social do qual todos poderão participar” (Adolfo Appia)

O teatro contemporâneo tem se detido em experiências que envolvem questões espaços-temporais que reúnem tanto a experiência perceptiva e intelectual de seus autores como a associação dessas experiências ao espaço, aos atores e à plateia.

⁵ Virtualidade é a capacidade que qualquer elemento, objeto ou espaço, tem de, ao ser potencializada, atualizar-se na ação que lhe foi destinada, conforme a definição do filósofo Pierre Levy, em sua obra *O que é o virtual? A virtualidade da lapiseira*, por exemplo, é a capacidade que ela possui de manifestar registros gráficos.

⁶ A.le.a.tó.rio, masculino (étimo: na Roma antiga aleatoris eram as casas de jogos. Aleam ludere ou aleator era o jogador de dados). Assim, do latim, alea refere-se a um dado bem como ao ato de jogar com resultado incerto (jogo de sorte). Um processo aleatório é o processo repetitivo cujo resultado não descreve um padrão determinístico, mas segue uma distribuição de probabilidade. Fonte: <<http://pt.wiktionary.org/wiki/aleat%C3%B3rio>>.

Considerando essas questões, a concepção do Teatro Vertical Paulista partiu de três pressupostos principais:

- a possibilidade de explosão do espaço cênico;
- a possibilidade da ausência de limites entre palco e plateia;
- a possibilidade da cena híbrida.

Estabeleceu-se uma proporção para definir uma planimetria virtual⁵ (Figura 9) que, tridimensionalizada, mapeasse as possibilidades de uso do espaço pelo homem; em seguida, as possibilidades foram dimensionadas e organizadas por meio da forma arquitetônica da caixa: uma espécie de “cubo mágico”, cuja modulação favorecesse a aleatoriedade⁶ da criação.

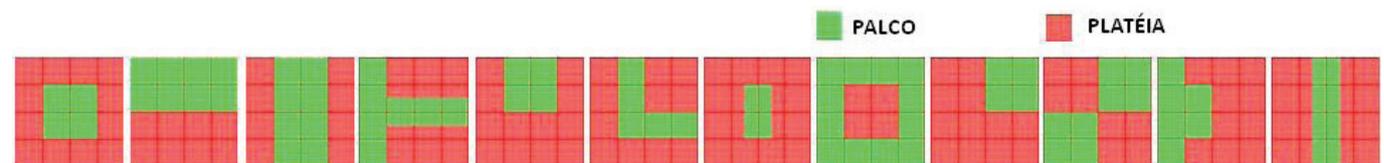


Figura 9 - Estudos da caixa teatral: desenvolvimento do “cubo mágico” e do interior do espaço, a cidade como protagonista.

Tantas as relações espaciais possíveis, caberá ao encenador definir os limites (ou não) entre o espaço da encenação e o espaço da plateia, determinando assim o tipo de relação que deseja estabelecer entre o texto, os atores e o público. Portanto, a divisão e a organização dos espaços pressupõem a experiência perceptiva como noção de espaço-tempo para, então, determinar os valores absolutos e as dimensões compreendidas pela razão.

O espaço-tempo no Teatro Vertical Paulista configura unidades geradoras tanto das formas como do processo progressivo de anulação espacial. Significa a transposição da racionalidade para o terreno da imaginação, da abstração espacial; o espaço cênico, como construção, transforma-se em produto do movimento e do ritmo (Figura 10). A exemplo do que ocorre na música, a planimetria permite estabelecer escala de cena, ritmos, intervalos, compassos e harmonias.



Figura 10 - Estudos da caixa teatral: desenvolvimento do “cubo mágico” e do interior do espaço, a cidade como protagonista.

O ator passa a ter, como elementos essenciais da ação, a emoção dos espectadores, a luz, o som, os figurinos; torna-se ele mesmo uma forma em movimento, como uma imagem de sucessivas ações rítmicas que integram a cena, definindo o espaço. Na medida em que inexistem limites pré-estabelecidos entre palco e plateia, a planimetria deve determinar instalações que permitam mudanças rápidas na relação espacial entre público e atores. Daí a divisão da caixa em três níveis horizontais (Figura 11a):

a) o primeiro é definido pela área de manutenção do cenário e das quarteladas móveis; estas podem subir, descer, ou mesmo ser removidas, criando diferentes níveis dentro da caixa (cheios e vazios), permitindo a entrada e saída de atores e cenários;

b) o segundo é definido pela presença da plateia, dos atores e da relação (virtual) estabelecida entre eles por meio do drama. É a relação pretendida pelo encenador neste segundo plano que definirá o

tipo de palco a ser “construído” por meio da movimentação das quarteladas. O que se pretende aí é usar matrizes como as do teatro italiano, teatro de arena, teatro elisabetano, etc., para então extrapolar outras possibilidades de uso do espaço;

c) o terceiro piso, e último, é definido pela área de manutenção dos equipamentos de luz (que desenha a cena, cria massa e volume) e por cenários que descem em varas

O objeto, cuja concepção e tecnologia construtiva permitem flexibilidade e versatilidade, define-se por dois corpos (Fig.11b):

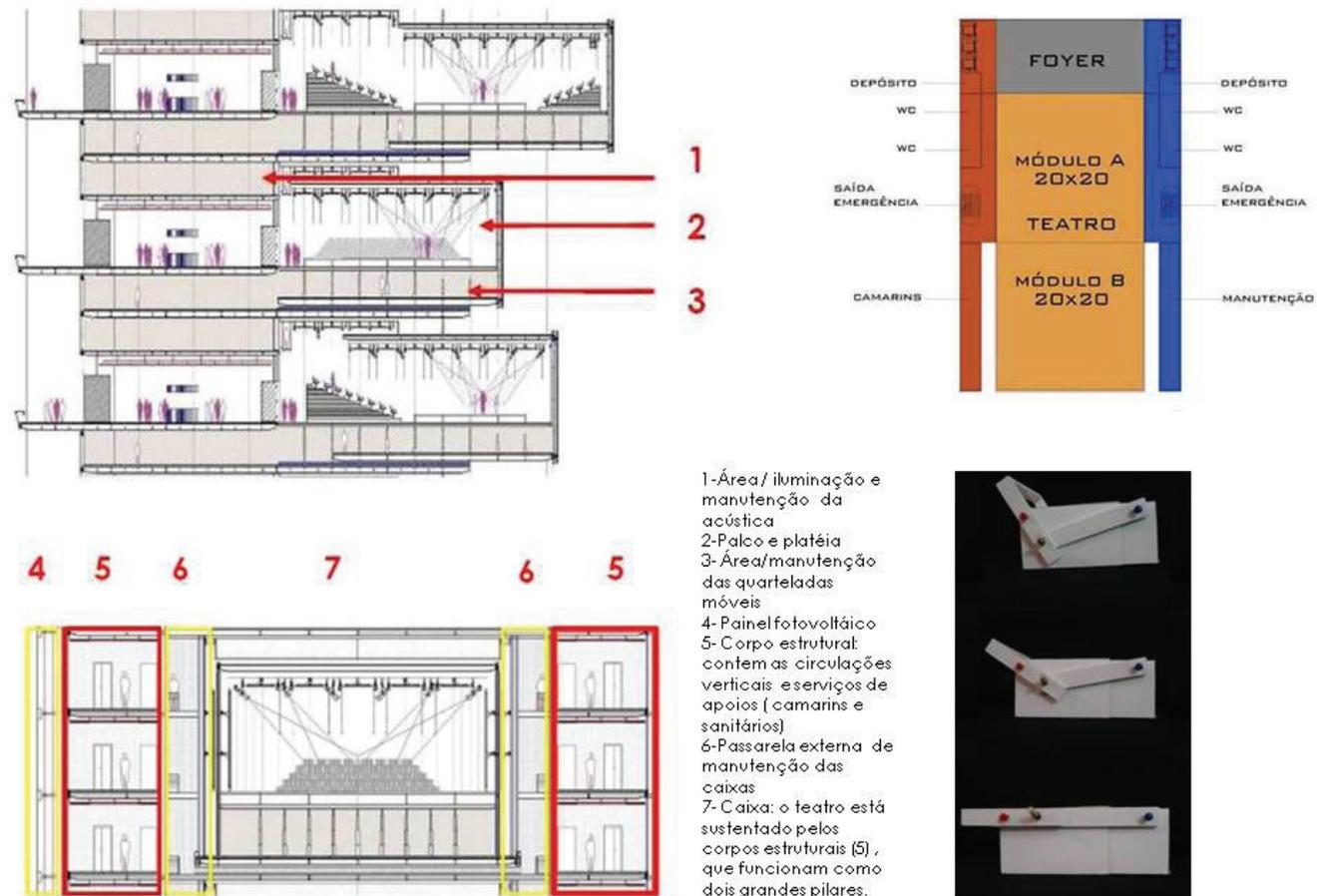


Figura 11a - Cortes da caixa.
 Figura 11b - Corpo em forma de “U” e caixas em movimento que formam o segundo corpo do edifício.

- o primeiro, em forma de U, é equacionado como um sistema fixo/estrutural, no qual estão localizadas as circulações verticais e horizontais, foyer, sanitários, camarins e área de manutenção;
- o segundo corpo configura-se como caixas em movimento, formadas por um sistema estrutural flexível, que permite tanto a mutabilidade do espaço interno, quanto sua ampliação. Este corpo reúne teatros, ateliês de cenário/figurino e administração.

O estudo da acústica do Teatro Vertical Paulista considerou os sons emitidos no interior das caixas em suas três possíveis posições (variações do volume da caixa, localização de fontes e tempo de reverberação)⁷ e os efeitos do isolamento acústico de fachadas e tempo de reverberação dos ambientes considerando o ruído de tráfego (da Avenida Paulista). Com base neste estudo especulativo, foi possível determinar a qualidade dos materiais envolvidos na construção da caixa: materiais absorsores e materiais refletores (Figura 12).

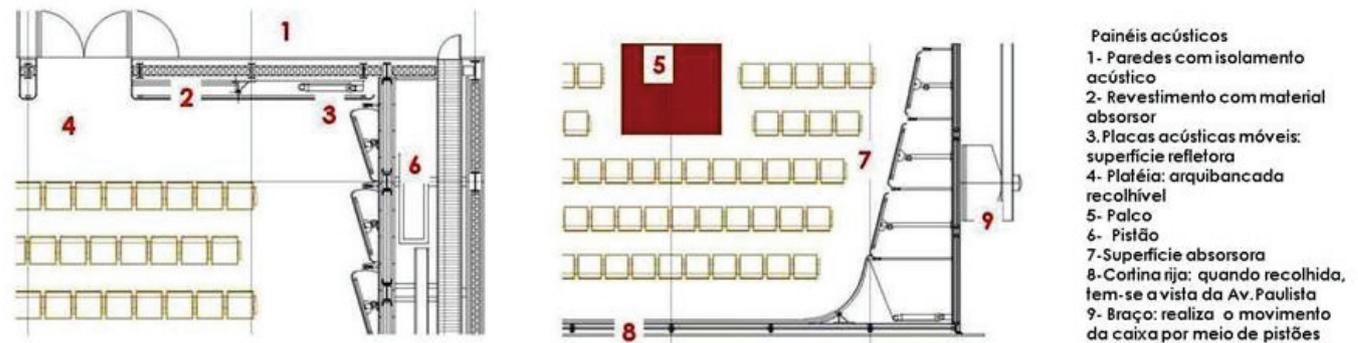


Fig 12 – Materiais utilizados no tratamento da caixa.

⁷ As dimensões da caixa nas posições 1 e 2 são relativamente pequenas; a distância da onda sonora a partir do emissor até o receptor é inferior a 28 m, e os raios refletidos não ultrapassam em mais que 17 m os raios diretos. A distância da onda sonora só é superior quando a caixa está na posição 3; neste caso, pode ocorrer eco. O eco poderá ser controlado por meio do reposicionamento das placas acústicas móveis, localizadas tanto nas paredes de todo o teatro quanto no forro.

No térreo, espaços abertos à cidade: loja, café, exposição. Na fachada voltada para a esquina da Alameda Joaquim Eugênio de Lima com a Avenida Paulista, um grande painel composto por placas fotovoltaicas transparentes tem a dupla função de captação passiva de energia solar e de comunicação, o que permite transmitir imagens dos espetáculos teatrais para a cidade, além de poder ocorrer transmissão de imagens da Internet ou captadas por vídeo.

Projeto



SUBPREFEITURA PINHEIROS

Zona de centralidade polar
 Taxa de ocupação: 70%
 Coeficiente de aproveitamento: 2.5

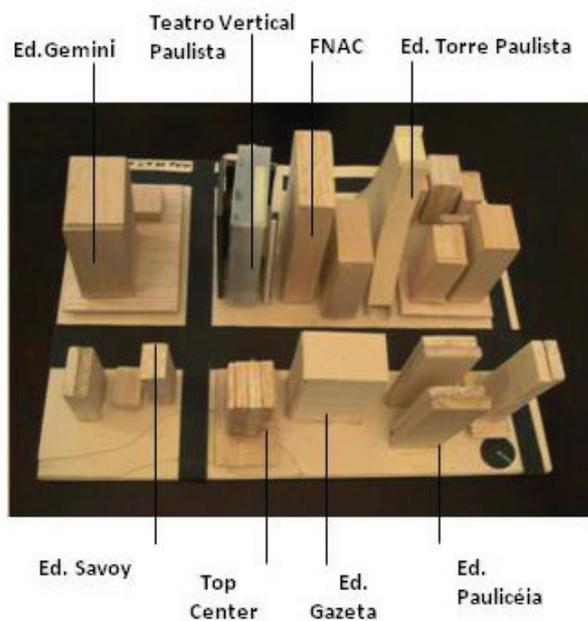


Figura 13a – Edifícios de referência: Pauliceia, Torre Paulista, Top Center, Savoy, Fnac e Gazeta.

Figura 13b – Implantação e maquete.

Fonte: Mira Andrade.

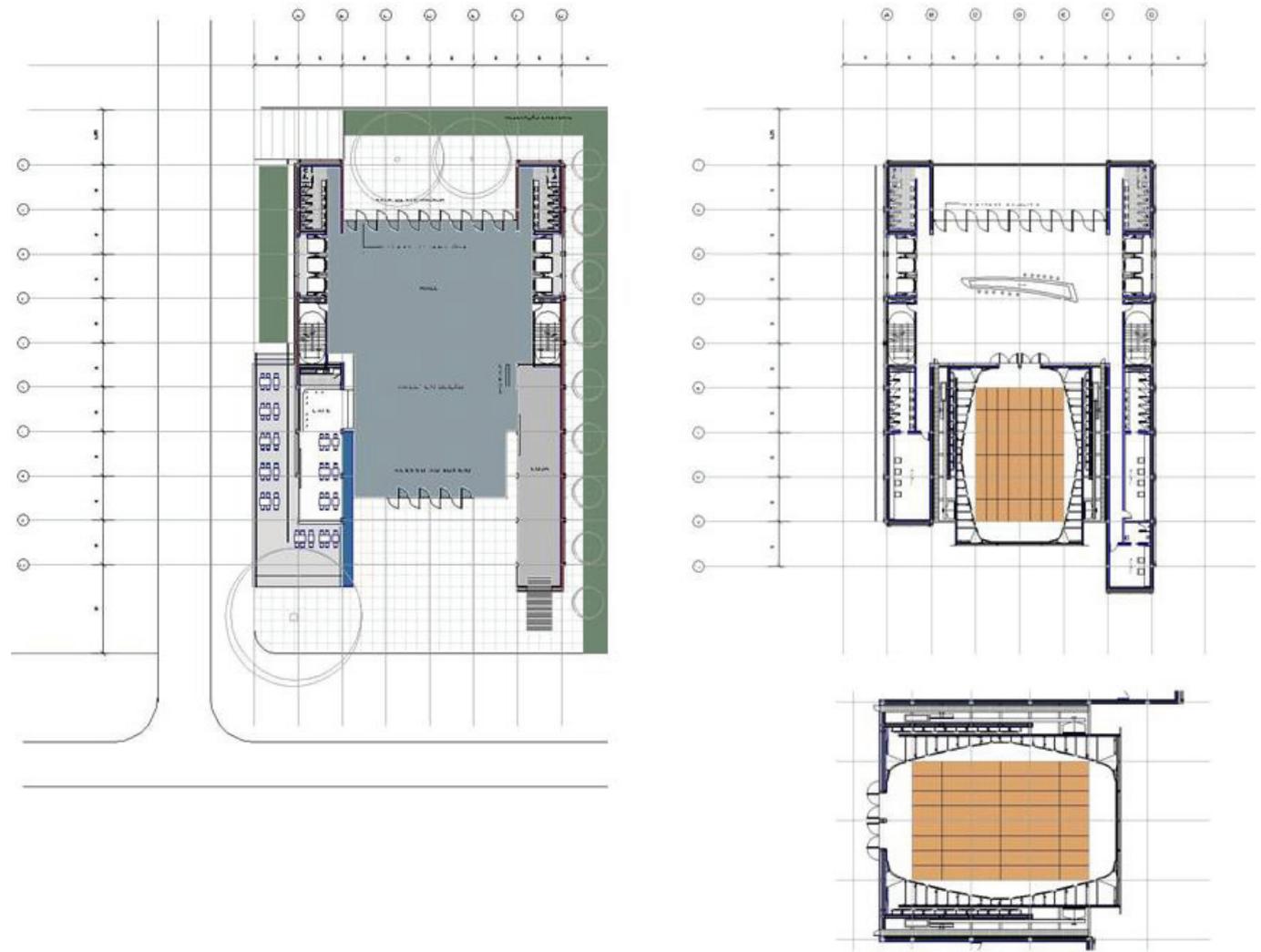


Figura 14- Planta do térreo e planta tipo dos teatros.

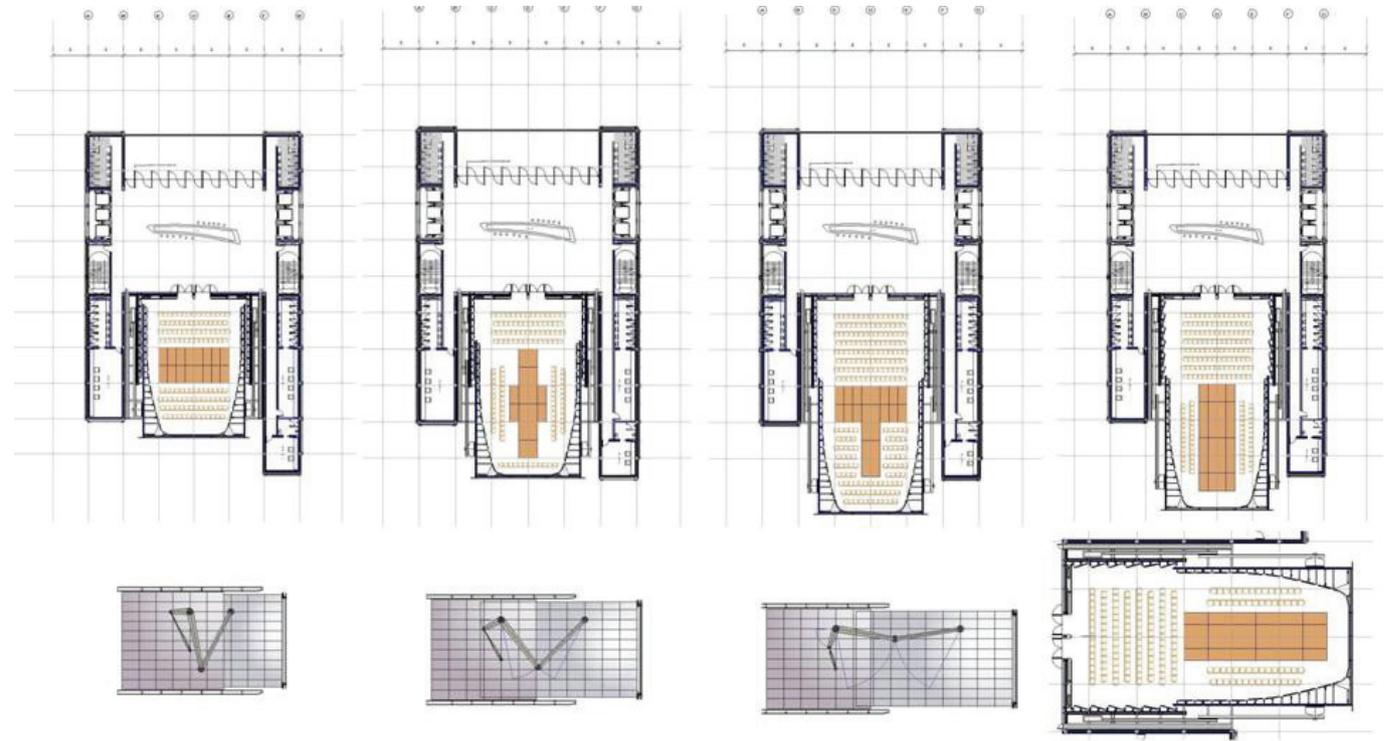


Figura 15 – Plantas do teatro: a caixa em sua menor dimensão(116 lugares); caixa aberta em um módulo e nova relação palco e plateia (116 lugares); caixa aberta em dois módulos , com dois arranjos distintos de palco e plateia (206 e 174 lugares).

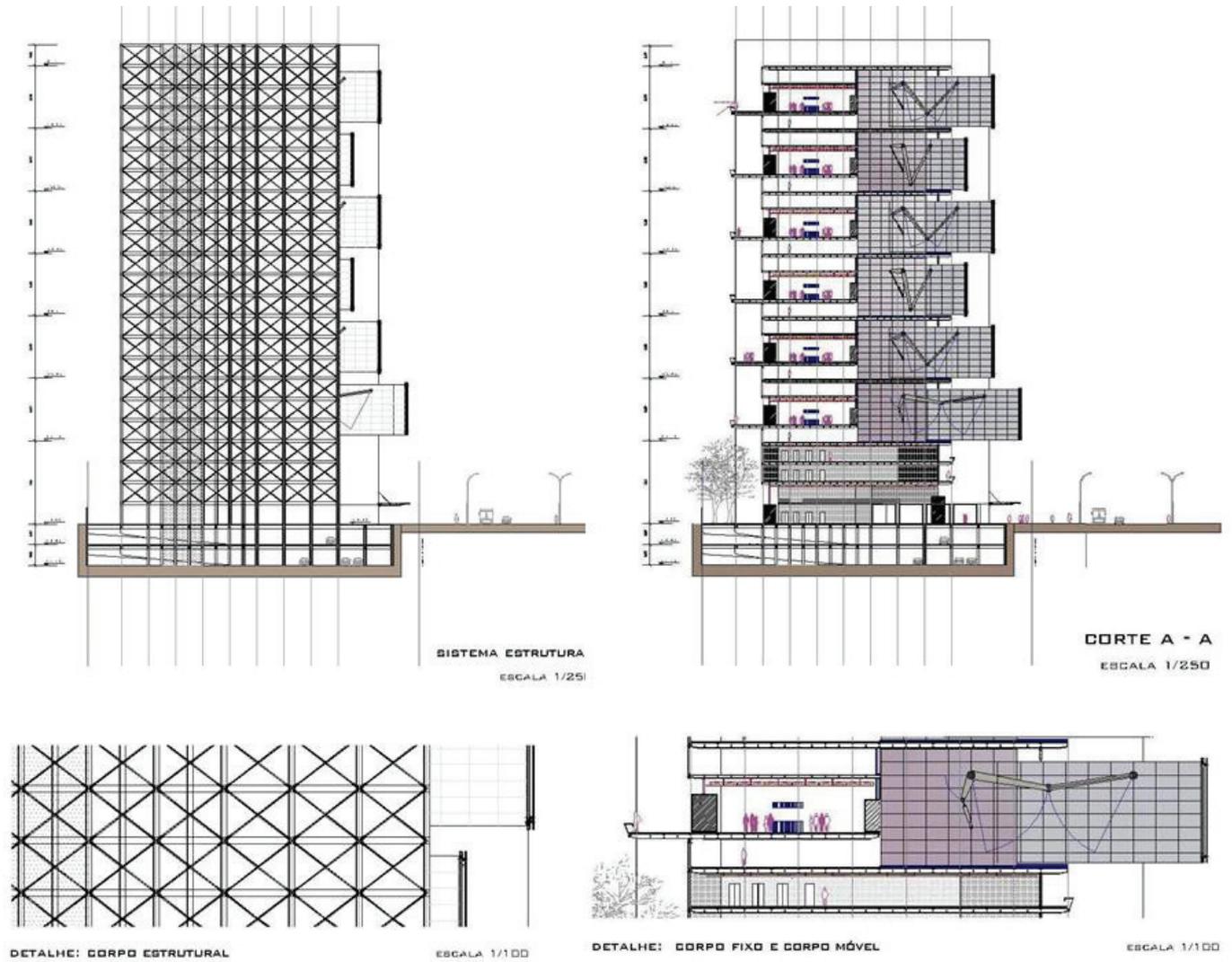


Figura 16- Sistema estrutura, corte A-A e detalhes.

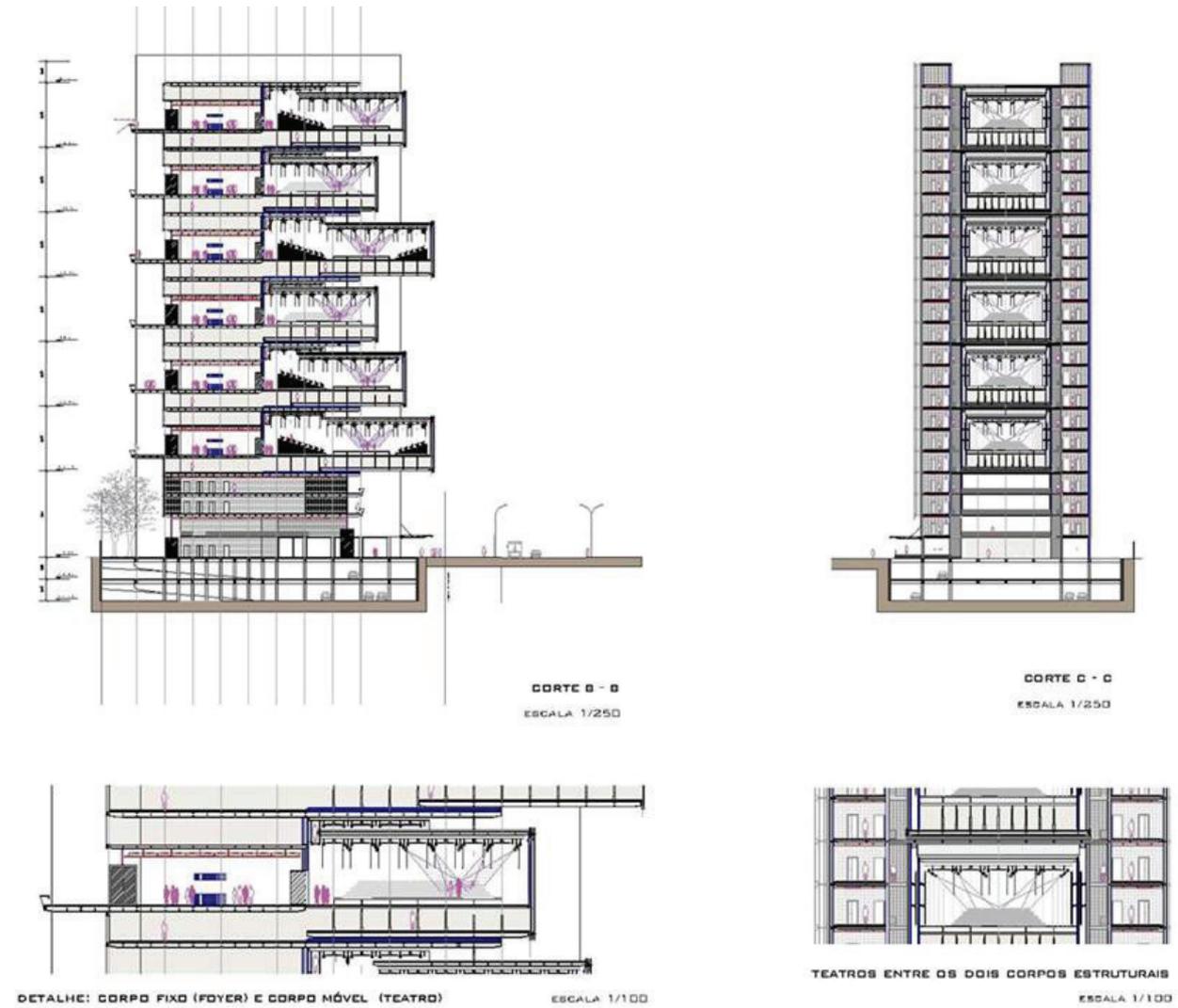
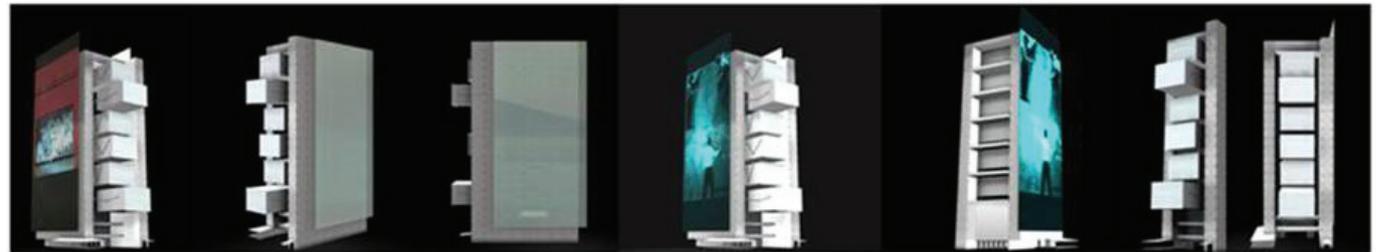
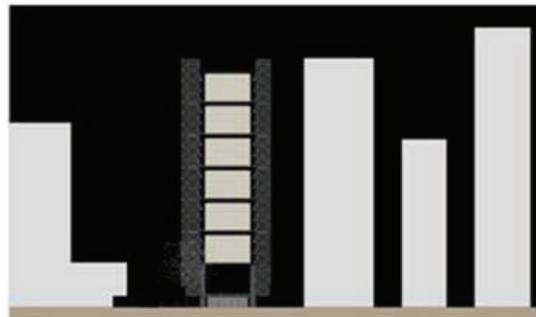


Figura 17- Cortes B-B: C-C e detalhes.

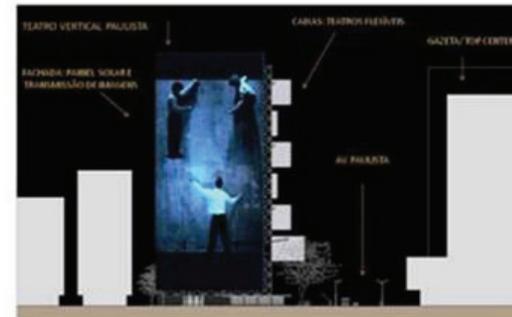
TEATRO VERTICAL PAULISTA



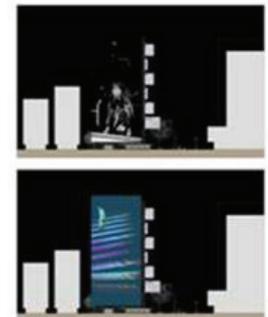
CADA MOVIMENTO CORRESPONDE A UM NOVO ESPAÇO TEATRAL



Elevação Frontal



Elevação Lateral Esquerda



Fachada: Painel Projeta
Imagens do Espetáculo

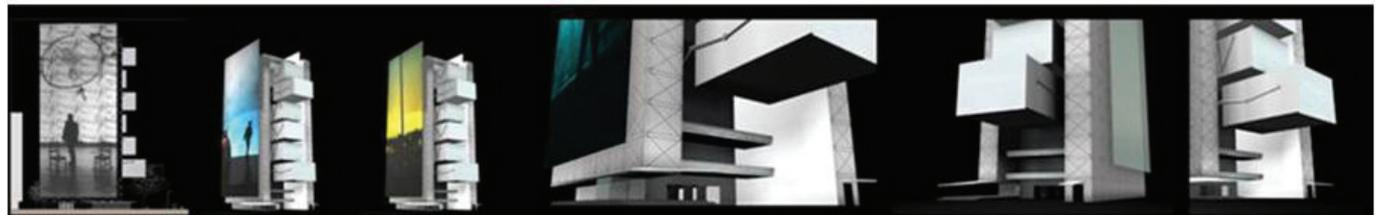


Figura 18- Elevações e perspectivas.

7. Referências Bibliográficas

BARDI, Lina Bo. Teatro Oficina 1980-1984. Lisboa: Blau, 1999.

KANTOR, Tadeusz. Scuola elementare del teatro. In: Lezioni milanesi. Trad. italiana de Ludmila Ryba. Milão: Ubulibri, 1988, p. 15 [Quaderni della Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi].

LEVY, Pierre. O que é o virtual? São Paulo: Editora 34, 1996.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Das vanguardas à tradição: arquitetura, teatro e espaço urbano. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

MAETERLINCK, Maurice. Menu propos: un théâtre d'androïdes – 1890. In: Introduction à une psychologie des songes (1886-1896) - textes réunis et commentés par Stefan Gross. Bruxelles: Labor, 1985.

MNOUCHKINE, Ariane. Les éphémères – Théâtre du Soleil. São Paulo: Senac, 2007.

RATTO, Gianni. Antitratado de cenografia – variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.

RIBEIRO, João Mendes. Arquitecturas em palco. Coimbra: Instituto das Artes, 2007.

ROSENFELD, Anatol. Teatro moderno. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SERRONI, José Carlos. Teatros – uma memória do espaço cênico no Brasil. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2002

VARELLA, Drauzio; BERTAZZO, Ivaldo; JACQUES, Paola Berenstein. Maré, vida na favela. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

ARQUIVOS DIGITAIS

<http://portal.prefeitura.sp.gov.br/secretarias/cultura/fomento_cultura/000>

<<http://www.teatrobrasileiro.com.br/teatros/saopaulo.htm>>

<<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/arquitetura/site>>

<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq092/arq092_03.asp>

<http://www.antaprofana.com.br/seccao_atual.asp?sec=17>

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

<<http://whuix.livejournal.com/13186.html>>

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

<www.whitman.edu/.../parados.jpg>

<<http://www.nationaltheatre.org.uk>>

<<http://www.royalexchange.co.uk>>

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

<<http://www.teatrodavertigem.com.br/site/index2.php>>

<<http://www.generikvapeur.com/html/documents/>>

<http://www.nicolacomunale.com/06-07/escenico6_7/antonio.ciencias/exposicionmuseociencias.html>

<www.dramaturg.org>

<www.espacocenografico.com.br/espnews/ESPCENEWS22web.pdf>