**Teatros em São Paulo (1890-1911):
cultura, arquitetura e cidade a partir de fontes primárias**

Marina Rodrigues Amado

Marina Rodrigues Amado

**Teatros em São Paulo (1890-1911):
cultura, arquitetura e cidade a partir de fontes primárias**

Dissertação apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre em
Arquitetura e Urbanismo

Área de concentração: História e Fundamentos da
Arquitetura e do Urbanismo

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mônica Junqueira de
Camargo

SÃO PAULO

2016

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTES
TRABALHOS, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA
FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL DA AUTORA: marinamado@gmail.com

A481t Amado, Marina Rodrigues
Teatros em São Paulo (1890-1911): cultura, arquitetura e cidade a partir de
fontes primárias / Marina Rodrigues Amado. -- São Paulo, 2016.
312 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: História e Fundamentos da
Arquitetura e do Urbanismo) – FAUUSP.
Orientadora: Mônica Junqueira de Camargo

1.História da arquitetura 2.Patrimônio cultural – São Paulo (SP)
3.Teatros (Arquitetura) – São Paulo (SP) 4.Teatro Municipal – São Paulo (SP)
I.Título

CDU 725.822

Agradecimentos

À minha orientadora, Mônica Junqueira de Camargo, pela confiança em meu trabalho, pelo empenho e precisão na orientação e pela leveza com que sempre me conduziu;

À CAPES/ Demanda Social, pelo apoio financeiro durante dois dos três anos de realização deste trabalho;

À equipe da secretaria de pós-graduação da FAUUSP, pelo atendimento sempre prestativo e eficiente;

À equipe do Arquivo Histórico de São Paulo, em especial, às atenciosas Maria Aparecida Batista Gusmão, Maria Veralucia Gomes, Marlene Rebecchi e Helenice Aparecida Dias, que me acolheram diariamente e se envolveram com o tema da pesquisa; e ao supervisor de acervo, Guido Venturini Alvarenga, que sempre facilitou o acesso às informações;

Aos funcionários de todas as demais instituições consultadas, em especial, das bibliotecas da FAU Cidade Universitária, da FAU Maranhão e do Centro de Documentação e Memória do Teatro Municipal de São Paulo;

Aos professores responsáveis pelas disciplinas cursadas na pós graduação: Carlos Lemos, Mario Henrique D'Agostino, Luciano Migliaccio, Ricardo Marques de Azevedo, Silvio Macedo, Beatriz Kühl e Maria Lúcia Bressan Pinheiro, que também foi minha supervisora no estágio PAE;

Aos professores Paulo Roberto Masseran e Maria Lúcia Bressan Pinheiro, pelas valiosas contribuições que trouxeram na banca de qualificação e pelo importante incentivo à continuidade do trabalho;

Aos professores e pesquisadores de quem fui aluna e/ou com quem dividi projetos, trabalhos e pesquisas, que sempre muito me ensinaram: Alessandro José Castroviejo Ribeiro, Maria Cristina Wolff de Carvalho, Marcos José Carrilho, Cecilia Rodrigues dos Santos, Paulo Sérgio Del Negro e Silvia Santos Wolff;

Aos colegas de pós-graduação, com quem pude trocar dicas, ideias e dividir inquietações ao longo do percurso;

Aos meus amigos, que acompanharam de perto, incentivando, todo o processo;

Aos meus pais, Angela e Edgard, por tudo o que me proporcionaram, em especial, à minha mãe, sempre tão presente; aos meus padrinhos, Célia e José Pedro, e à minha segunda família, Cristina, Léo e Thaís, pelo apoio;

Ao Thiago, pelo essencial companheirismo, pelas cuidadosas revisões e pelas interessadas discussões sobre o trabalho.

Resumo

Este trabalho é resultado de nossa investigação histórica e arquitetônica acerca dos projetos de teatros elaborados entre os anos de 1890 e 1911 no centro de São Paulo, quando se consolidou a tipologia teatral na cidade. A partir de 1890, verifica-se um considerável aumento das casas de espetáculo e a introdução de novos espaços. O período em estudo abarca desde os primeiros teatros particulares, construídos sob a égide do regime republicano, até a inauguração do *Teatro Municipal de São Paulo*, em 1911, quando se encerra um complexo processo de mais de dez anos entre a concepção e a construção desse teatro-monumento. A partir de fontes primárias (documentos contidos na coleção e na série de Obras Particulares e na coleção de Papeis Avulsos do acervo do Arquivo Histórico de São Paulo, periódicos e legislação do período, iconografia e cartografia históricas de variados acervos) e à luz das fontes secundárias, levantamos onze projetos de teatros, que nos permitiram construir um repertório para situar e compreender especificidades do espaço teatral paulistano, tais como tipologia, características arquitetônicas, elementos compositivos e técnicas construtivas. O conjunto de projetos encontrados - construídos ou não construídos - foi organizado a partir de três categorias: um local, um autor e um objeto, o que nos proporcionou uma leitura sobre diversos aspectos da história de São Paulo - seu processo de construção, seu crescimento e suas transformações, constituindo um rico acervo para o estudo de suas questões urbanas, econômicas, políticas, culturais e sociais.

Palavras-chave: História da arquitetura; Patrimônio cultural - São Paulo (SP); Teatros (arquitetura) - São Paulo (SP); Teatro Municipal - São Paulo (SP).

Abstract

This work is the result of our historical and architectural research about theatre projects created between 1890 and 1911 in the city center, same period when the theatre typology consolidated in São Paulo. Since 1890, we verified a substantial increasing of the number of playhouses and the introduction of some new spaces. The period we have been studying has as marks the construction of the first private theatres built under the aegis of the republican regime and the opening of *Teatro Municipal de São Paulo*, in 1911, when a complex process of more than ten years between the conception and the construction of this monument-theatre got finished. Based on primary sources (documents from the Arquivo Histórico de São Paulo's collections and series of Private Works and Detached Papers, periodicals and laws, historical iconography and cartography from several collections) and on secondary sources, we brought up eleven theatre projects, which have allowed us to construct a repertory to situate and understand the specificities of São Paulo's theatrical space: typology, architectural features, compositional elements and construction techniques. The set of theatre projects founded – either built or not – was organized in three categories: location, authorship and object, which provided us a reading of various aspects of São Paulo's history: its construction process, growing and transformations, forming a rich collection for the study of urban, economic, political, cultural and social issues.

Key-words: History of Architecture; Cultural Heritage – São Paulo (SP); Theatres (architecture) – São Paulo (SP); Teatro Municipal de São Paulo – São Paulo (SP).

SUMÁRIO

Apresentação	09
Introdução: Considerações iniciais sobre o tema e o acervo pesquisado	12
Capítulo 2: As origens dos teatros paulistanos no contexto brasileiro	44
2.1. Os primórdios do teatro	45
2.2. Casas de ópera	48
2.3. Teatros do século XIX	56
Capítulo 3: Teatros em São Paulo: diversidade de projetos entre 1890 e 1911	84
3.1. A cidade e as práticas de lazer	85
3.2. A consolidação do espaço teatral em São Paulo	98
3.3. A rua Boa Vista e seus muitos teatros	134
3.3.1. A rua	134
3.3.2. <i>Teatro sem nome</i> , 1893	138
3.3.3. Reforma do <i>Teatro Minerva</i> , 1894-1895	146
3.3.4. Construção do <i>Teatro Santana</i> , 1899	151
3.4. O arquiteto Carlos Ekman e seus muitos teatros	162
3.4.1. Breves considerações sobre a vida e a obra do arquiteto	162
3.4.2. Construção do <i>Salão Eldorado Paulista</i> , 1898	166
3.4.3. <i>Teatro no largo do Arouche</i> , 1900	178
3.4.4. Reforma do <i>Radium Cinema</i> , 1909	186
3.4.5. Construção do <i>Teatro São José</i> , 1909	189

Capítulo 4: <i>Teatro Municipal de São Paulo</i>: um objeto e muitas propostas	216
4.1. As leis e os concursos em prol da construção de um (ou mais) teatro(s) para a cidade	219
4.2. As propostas para a concorrência pública aberta pela Lei nº 336 de 1898	237
4.3. A polêmica em torno da autoria do <i>Teatro Municipal</i>	250
4.4. A implantação do <i>Teatro Municipal</i> no Centro Novo e a expansão da cidade	254
4.5. A arquitetura do <i>Teatro Municipal</i>	264
4.6. As obras de construção e a inauguração do <i>Teatro Municipal de São Paulo</i>	269
 Considerações finais: A arquitetura teatral, a imagem da modernidade e a realidade construtiva na São Paulo da virada do século	 272
 6. Lista de figuras	 280
 7. Fontes primárias	 285
 8. Referências bibliográficas	 289
 Anexos	 296
Anexo A - tabela 1	297
Anexo B - tabelas 2, 3 e 4	303

Apresentação

A presente dissertação de mestrado traz os resultados de uma investigação a respeito dos teatros – construídos ou não construídos – no centro de São Paulo de 1890 (logo após o advento do regime republicano) a 1911, ano em que foi construído o *Teatro Municipal de São Paulo* – o mais antigo teatro em funcionamento na cidade, obra que, desde sua origem, foi considerada um marco do crescimento e do progresso que vinham sendo alcançados por uma São Paulo em franca transformação de suas estruturas. O período selecionado foi identificado como o de maior incremento nas formas de lazer e sociabilidade, o que, consequentemente, resultou no aumento da quantidade de edificações teatrais. Ao mesmo tempo, constatamos, a partir da leitura da bibliografia específica sobre o assunto, uma lacuna com relação ao estudo da arquitetura dos edifícios teatrais que existiram na cidade antes da construção do *Teatro Municipal*.

As origens do presente trabalho são anteriores ao início de seu desenvolvimento. Ainda nos tempos de graduação, junto à FAU-Mackenzie, participamos durante três anos do grupo de pesquisa “Centro Histórico de São Paulo: documentação e estudos de reabilitação”¹. Dentre os objetivos do grupo estava o levantamento dos processos de aprovação para a construção de edifícios tombados no centro da cidade, os quais se encontravam armazenados na coleção de Obras Particulares do acervo do Arquivo Histórico de São Paulo – AHSP. O contato com essa extensa e variada coleção de documentos do AHSP, assim como o estudo mais detido do centro de São Paulo, nos despertou o interesse em refletir sobre elementos que participaram da formação da cidade no passado. Nesse sentido, as possibilidades temáticas abertas pelo conteúdo da mencionada documentação eram diversas.

Em meio aos processos que pesquisávamos, sempre acabávamos nos deparando, também, com outros que não diziam respeito aos edifícios que compunham o *corpus* daquele trabalho, mas que, igualmente, se mostravam instigantes, memórias necessárias e passíveis de serem reconstruídas – foi o caso de alguns processos de aprovação de teatros e de outros tipos de estabelecimentos de lazer, como o boliche. Tal precedente experiência de investigação, desse modo, avivou em nós o desejo de pesquisar mais sobre esse patrimônio da cidade, entendendo melhor de que maneira se deu a sua participação na construção de São Paulo.

¹ Grupo coordenado pelo Prof. Drº Marcos José Carrilho, com a participação dos professores pesquisadores Alessandro José Castroviejo Ribeiro, Cecília Rodrigues dos Santos e Paulo Sérgio Bárbaro Del Negro, do qual fiz parte como bolsista enquanto aluna do curso de Arquitetura e Urbanismo na FAU-Mackenzie nos anos iniciais do projeto, de 2006 a 2008, e que existe até hoje.

O foco principal de nossa pesquisa, então, foi ampliar os conhecimentos a respeito da arquitetura teatral paulistana do período, trabalhando de forma histórica a fim de situar e discutir a formação e as transformações dos projetos dos teatros paulistanos e, por conseguinte, as transformações da própria cidade. Estava entre nossos objetivos, além de identificar os agentes envolvidos com ela, demonstrar como a tipologia teatral se desenvolveu e participou da construção da capital, suas características construtivas, suas filiações tipológicas e estilísticas, suas implantações e relações com o desenho da cidade e sua paisagem, considerando também os aspectos de caráter simbólico.

A metodologia adotada para alcançarmos tal propósito foi o levantamento, a análise e a interpretação de fontes primárias – documentos textuais, fotografias, mapas e desenhos – confrontadas com a síntese e a revisão da produção bibliográfica disponível sobre o assunto e conteúdos correlatos. Nesse sentido, elegemos como fonte de pesquisa principal a coleção e a série de Obras Particulares do acervo do AHSP, onde se encontram os processos de aprovação para a construção de edificações particulares na cidade de São Paulo submetidos à Câmara Municipal de São Paulo, às Intendências Municipais, à Secretaria de Obras Municipais e à Diretoria de Obras e Viação; e a coleção de Papeis Avulsos do mesmo acervo, onde se encontram documentos diversos a respeito de obras públicas na cidade.

Em nosso *corpus* de pesquisa, abarcamos tanto teatros que foram construídos – e, de fato, chegaram a funcionar – quanto teatros que foram planejados e/ou projetados mas suas edificações nunca chegaram a se concretizar. Incluímos, ainda, alguns exemplos de variações na tipologia, que notamos terem começado a aparecer no período investigado.

Na Introdução, primeiro capítulo, apresentamos uma justificativa à necessidade de ampliarmos os estudos sobre o tema, sobretudo em seus aspectos arquitetônicos. Na sequência, trazemos algumas considerações a respeito da tipologia do teatro. Por fim, apresentamos o conjunto documental com o qual trabalhamos – suas origens, características e organização arquivística – e a metodologia e os princípios teóricos que nos balizaram durante o processo de pesquisa, de interpretação e de análise das fontes.

O segundo capítulo traz um panorama da tipologia teatral no Brasil, apontando para os paralelismos e as divergências entre o que ocorre em São Paulo e o que ocorre em outras cidades brasileiras.

O terceiro e o quarto capítulos constituem o cerne do trabalho, onde apresentamos e refletimos sobre os resultados obtidos com a pesquisa nas fontes primárias. No terceiro

capítulo, além de uma contextualização da São Paulo do período, expomos, organizados em conjuntos, os teatros estudados - primeiramente, em um panorama atualizado do que ocorre no âmbito das casas de espetáculos existentes na capital paulistana de 1890 a 1911; depois, com o foco na rua Boa Vista, logradouro onde constatamos ter existido recorrentemente edifícios para tal função; por último, tendo como objeto os projetos de teatros que fazem parte da obra de Carlos Ekman, arquiteto sueco que, residindo em São Paulo, não raramente se dedicou a esta tipologia. O capítulo 4, por sua vez, é inteiramente voltado para a complexa e curiosa trama política, econômica e cultural que envolveu a idealização e a construção do *Teatro Municipal de São Paulo*.

Nas considerações finais, registramos as contribuições desta pesquisa aos espaços teatrais, à arquitetura paulista e às transformações da capital no campo do urbanismo, das atividades de lazer e da mentalidade de sua sociedade, entre 1890 e 1911, período de grandes mudanças.

Introdução

Considerações iniciais sobre o tema e o acervo
pesquisado

A fim de introduzir o tema de nossa dissertação, apresentaremos alguns conteúdos fundamentais para uma adequada abordagem do assunto: o estágio atual das pesquisas acadêmicas e publicações, assim como nossas reflexões a respeito da importância de ampliarmos o conhecimento sobre o tema; as características da tipologia do teatro, com um breve panorama sobre como se constituíram os elementos que encontramos nos casos paulistanos; e, por fim, a constituição, a caracterização e a organização das coleções do acervo do Arquivo Histórico de São Paulo com que estamos trabalhando; bem como a metodologia utilizada para a seleção dos documentos e os conceitos e teorias que nos embasaram para a realização da pesquisa e da análise documental.

A pesquisa documental no acervo do AHSP nos levou a constatar que foi a partir da década de 1890 que efetivamente se deu a consolidação da tipologia do teatro na cidade de São Paulo. Os pedidos para aprovação de obras de teatros por parte de particulares - e mesmo as iniciativas por parte do poder público em prol da construção de um teatro oficial - se tornaram visivelmente mais abundantes nesses anos, embora nem todas essas iniciativas tenham se concretizado.

Diante dessa constatação, optamos por centrar o escopo de nossa pesquisa na história e na arquitetura do conjunto teatros projetados no centro da cidade de São Paulo, da última década do século XIX à primeira década do século XX, por vislumbrar nesse conjunto um grande potencial investigativo. O tema pouco tem comparecido às pesquisas acadêmicas e às publicações acerca da história da arquitetura brasileira ou paulistana no que diz respeito às representações visuais/ espaciais desses projetos - fontes primárias como desenhos técnicos, registros cartográficos e fotografias, costumam não constar, ou ter pouco destaque, nos estudos sobre o assunto. Localizamos, até o presente, poucos trabalhos que tenham tido como foco exclusivo a investigação histórica dos projetos dos edifícios teatrais da cidade de São Paulo nesse período - como objetos de estudo em si ou numa abordagem mais ampla, que desse conta de explorar o significado desses objetos na construção da cidade, utilizando-os como documentos para questionamentos mais amplos.

Dentro de nosso recorte, há edificações mais conhecidas e mais comumente estudadas, como são os casos dos teatros *São José* (o segundo), *Municipal*, *Santana* e *Politeama* (além daqueles que são considerados os primeiros e que antecedem o nosso período de análise, como a *Casa de Ópera*, o primeiro *São José* e o *Provisório*). Há também edificações menos estudadas, para as quais pudemos contar quase que unicamente com as fontes primárias - caso

da maioria dos teatros não construídos e dos teatros *Eldorado Paulista*, *Carlos Gomes* e *Cassino*.

Tratava-se, assim, de uma lacuna a ser preenchida e de um tema de grande contribuição para a história da arquitetura brasileira e paulista, uma vez que, por meio da arquitetura dos teatros e de suas características intrínsecas, considerando seus processos de idealização e/ ou construção, lançamos luz a uma série de outros aspectos da trajetória das construções na cidade de São Paulo no período em questão, nos seus mais diversos âmbitos – cultural, histórico, construtivo/material, político e simbólico.

Como demonstraremos a seguir, há uma série de referências bibliográficas com as quais pudemos contar. Esses textos constituíram embasamento fundamental para o desenvolvimento dessa pesquisa. Ainda que, na grande maioria das vezes, as obras não tivessem como foco, especificamente, a arquitetura das casas de espetáculo que constituem o escopo dessa dissertação, elas certamente nos forneceram pistas e todo um repertório a partir do qual foi sendo possível avançar.

O estudo mais antigo que localizamos sobre o assunto é um artigo do historiador Eugenio Egas intitulado “O teatro em S. Paulo”, publicado no jornal O Estado de São Paulo em 1911. Tal artigo é, na verdade, uma republicação do trabalho do autor sobre o tema, uma vez que o texto havia sido veiculado pela primeira vez no periódico A Notícia, na edição de 17 de janeiro de 1906. Durante sua carreira, Egas desenvolveu importante trabalho junto ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), tendo sido um dos primeiros a se dedicar à pesquisa e ao estudo da documentação sobre a cidade.

Seu texto é voltado, principalmente, à compreensão do momento histórico que abarca o processo de construção do *Teatro São José* (o primeiro deles). Egas escreve o artigo em um momento (1906) em que o desaparecimento do *São José* - que ocorreu em 1898 - ainda era recente. A cidade, além disso, encontrava-se em meio à ampla renovação de seus espaços teatrais. Egas não tinha ainda distanciamento histórico suficiente com relação às edificações mais recentes, que vieram depois do *São José*. Ademais, fica claro que trabalhou com a documentação dos relatórios dos presidentes de província, uma documentação que foi transcrita e publicada por ele próprio alguns anos depois. Como balizas para explicar a trajetória do *Teatro São José*, Egas menciona alguns aspectos da *Casa de Ópera* (demolida em 1870) e do *Teatro Provisório* (inaugurado em 1873).

Em texto publicado no jornal O Estado de São Paulo, na edição de 9 de março de 1946, o historiador Ernani da Silva Bruno faz um resumo a respeito da história das casas de espetáculos que existiram em São Paulo, desde o século XVIII até a construção do *Teatro Municipal*, em 1911. Relacionando a arte teatral, as casas de espetáculo e as transformações que ocorreram na cidade, Bruno faz um panorama no qual inclui alguns dos teatros que existiram no período de nosso interesse. Sua preocupação é menos com relação às datas exatas de construção e características dessas casas do que com relação aos espetáculos propriamente ditos e a gradual inserção na sociedade paulistana do costume de assistir a encenações em espaços fechados, construídos exclusivamente para isso.

O autor dedica também alguns dos capítulos de sua coleção de três volumes sobre a história da cidade de São Paulo (“História e Tradições da cidade de São Paulo”, publicada em 1954) ao teatro e às edificações teatrais paulistanas. Aquele que trata especificamente dos teatros construídos na capital a partir de 1870 e que se aplica, portanto, diretamente ao tema de nosso estudo é o capítulo X do 3º volume, intitulado “O Piano e a Ópera”. Nesse texto, percebe-se que Bruno não se vale de fontes primárias, mas faz um compilado de diversos autores clássicos da história de São Paulo (como Junius, Antonio E. Martins e Everardo Valim Pereira), autores que, em algum momento de suas obras, se dedicaram ao estudo do teatro e das casas de espetáculo que funcionaram na cidade. Seu texto, por isso, é de grande valor para nossa pesquisa, na medida em que reúne informações provenientes de diversos estudos até então dispersas.

Na obra “São Paulo - Terra e Povo”, organizada também pelo historiador Ernani Silva Bruno, em 1967, o escritor, teatrólogo e tradutor Miroel Silveira escreveu um capítulo a respeito do teatro em São Paulo. Miroel inicia seu texto afirmando que a história do teatro em São Paulo é difícil de ser contada, pois o objetivo dos envolvidos é, quase sempre, consciente ou inconscientemente, de negação de qualquer historicismo.

Dito isso, Miroel se dedicará a historiar sobre aqueles que se pretendem anti-históricos. Assim, o autor inicia sua narrativa nos tempos de colônia, quando da atividade jesuítica, identificada como a primeira manifestação da arte teatral, não só em São Paulo, como no Brasil, como veremos. Sempre preocupado em contextualizar os objetos de seu estudo, ao chegar ao século XIX, Miroel destaca o impacto da imigração italiana e do café sobre os rumos da cidade e, também, consequentemente, sobre sua atividade teatral, já que a riqueza necessária para investir na construção de casas de espetáculos é condição para o desenvolvimento da arte teatral.

É importante ressaltar que Miroel é bisneto de Antonio Bernardo Quartim, o empresário que foi construtor e administrador do primitivo *Teatro São José*. Por esse motivo, o pesquisador dedica parte considerável de seu texto às questões relativas à construção deste teatro especificamente. Sua narrativa se desenvolve a partir dos relatos que ouvia, sobretudo, de sua mãe e de sua avó (filha de Quartim) acerca da trajetória daquele teatro.

No livro “São Paulo: espírito, povo, instituições”, de 1968, organizado por J. V. Freitas Marcondes e Osmar Pimentel, há um capítulo escrito pelo crítico e historiador do teatro brasileiro Décio de Almeida Prado (1917-2000) inteiramente dedicado ao teatro na cidade. Apesar de o foco ser a arte teatral, o autor fala também de algumas das casas de espetáculos que existiram em São Paulo, fornecendo dados de suma importância para compreendermos a relação entre ambos – arte e espaço onde ela acontece. Décio não se preocupa em realizar um levantamento minucioso de todos os teatros, mas menciona vários deles, relacionando-os ao contexto cultural de cada período.

A obra “História dos velhos teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal”, do historiador Antonio Barreto do Amaral, volume que faz parte da Coleção Paulística, editada em 1979, por iniciativa do Governo do Estado de São Paulo, é uma das poucas que têm como foco exclusivo os edifícios teatrais. Amaral trabalhou com uma série de fontes primárias textuais a fim de desvendar a trajetória das casas de espetáculos que existiram em São Paulo, desde o final do século XVIII até a primeira década do século XX. Seu propósito era compreender o surgimento dessas casas, seus funcionamentos e os tipos de espetáculos que receberam ao longo de suas existências, assim como as razões de seus desaparecimentos.

As fontes de que se vale Amaral são: os anais da Assembleia Legislativa da Província de São Paulo, as Atas da Câmara Municipal, as revistas do Instituto Histórico e Geográfico, do Arquivo Municipal e do Ateneu Paulista de História e o Registro Geral da Câmara Municipal, entre outros documentos textuais. O autor pouco se dedica, porém, às questões arquitetônicas dos edifícios estudados. Apesar de, frequentemente, apontar os responsáveis pelas iniciativas para a construção dos teatros, o estudioso quase não fornece informações sobre as características materiais dessas obras nem sobre os arquitetos e engenheiros envolvidos em seus processos de construção/adaptação. O pesquisador pouco trabalha, também, com documentação iconográfica e cartográfica a respeito desses teatros. Deixa, dessa forma, uma lacuna a ser preenchida.

Em compensação, o levantamento que faz - inclusive iconográfico - das companhias, dos artistas e dos programas das apresentações é bastante minucioso. Sua contribuição para o tema é, assim, inestimável, sendo referência obrigatória para aqueles que pretendem estudá-lo. Outra ressalva que pode ser feita em relação ao trabalho de Amaral é a ausência de algumas casas de espetáculo que foram construídas na capital dentro do período por ele abordado - edificações das quais se tem vestígios e que poderiam estar incluídas, portanto, em seu conjunto dos “antigos teatros” paulistanos.

O texto do professor, sociólogo e historiador Carlos Eugênio Marcondes de Moura “O espetáculo, em São Paulo e sua província, no século XIX” é a transcrição de uma palestra por ele proferida em 1977, em um ciclo organizado pela Pinacoteca do Estado de São Paulo cujo tema eram as artes no Brasil do século XIX. O autor focaliza não só o teatro e os espetáculos teatrais, mas todas as manifestações culturais que ocorriam na cidade durante o século XIX. Nesse sentido, é dos poucos estudiosos que se propõem a apresentar os pequenos teatros particulares que funcionavam na cidade, bem como outros estabelecimentos de lazer, como aqueles construídos para corrida de touros, briga de galos e circos. Moura ainda chama a atenção para aspectos que os outros autores levantam apenas superficialmente, como a relação entre a realidade paulistana e a realidade de outras cidades brasileiras. Além disso, é o único dos autores investigados que menciona a existência de projetos de teatros não executados em São Paulo a partir do último quartel do século XIX.

Já a pesquisadora Judith Elazari, em sua dissertação de mestrado intitulada “Lazer e vida urbana: São Paulo, 1850-1910”, desenvolvida junto ao Programa de Pós Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, na área de História Social, em 1979, estudou as práticas de lazer paulistanas e suas transformações no período de 1850 a 1910. Dentre outras tantas atividades e edificações para abrigá-las, Elazari dedica um capítulo da dissertação aos espetáculos. Ali, ela esmiúça a variedade de tipos de apresentações de espetáculos que ocorriam na cidade, assim como a variedade de espaços destinados a recebê-los, inclusive os teatros que, embora não tenham sido o foco principal de análise, são mencionados e sempre inseridos em seu contexto cultural mais amplo.

Destacamos também a publicação “Salões, Circos e Cinemas de São Paulo”, do historiador Vicente de Paula Araújo, de 1981. Araújo é um dos pioneiros no estudo sobre a arte do cinema na cidade. No texto, o autor reuniu os resultados de sua investigação feita, sobretudo, em jornais do período de 1897 a 1914, tendo como foco as práticas de lazer e os espaços destinados a elas – espaços que, muitas vezes, estão na origem dos cinemas

propriamente ditos. Araújo compilou variados acontecimentos no âmbito da cultura, como instalações de circos, esportes praticados na cidade, a construção e o funcionamento de salões e confeitarias que exibiam concertos e/ou filmes (técnica, à época, denominada de cinematógrafo), entre outros. Nesse panorama, incluiu também informações a respeito de teatros, demonstrando as diversas funções que eles cumpriam no cotidiano da cidade, recebendo desde bailes de carnaval até temporadas líricas e exhibições de cinematógrafos.

Alguns anos depois, em 1987, a pesquisadora e professora da FAUUSP Beatriz Mugayar Kühl desenvolveu seu trabalho final de graduação na mesma instituição. O texto, intitulado “Contribuição para o estudo da evolução da edificação teatral na cidade de São Paulo” e orientado por Eduardo Corona, é um panorama a respeito das edificações que existiram na cidade até a década de 1950 (incluindo as casas improvisadas e os salões de imigrantes amadores), reunindo informações provenientes de diversas fontes secundárias sobre o assunto e de matérias de jornais de diferentes períodos. Além disso, a pesquisadora realizou ampla pesquisa iconográfica em diversos acervos, trazendo importante contribuição para a documentação primária – nesse caso, imagética – conhecida e publicada acerca das edificações teatrais.

A partir do ano 2000, na produção acadêmica mais recente, localizamos alguns títulos que se dedicam, com mais ou menos ênfase, ao assunto. A dissertação de mestrado de Elisabeth Cristina Ecker Amaral, “O edifício teatral paulistano”, de 2004, desenvolvida junto ao Programa de Pós Graduação da FAUUSP, sob orientação de Julio Katinsky, se dedica a traçar, conforme a autora, a “evolução” do espaço teatral paulistano ao longo dos anos. O trabalho teve como principais objetos de análise os edifícios desenvolvidos a partir da década de 1950, segundo os parâmetros da arquitetura moderna e, também, aqueles que posteriormente a isso ofereceram uma ampla renovação do espaço teatral na capital. No segundo capítulo de sua dissertação, a autora recupera a história dos antigos teatros que existiram em São Paulo - desde o surgimento da atividade teatral na cidade, com os jesuítas, até a construção do *Teatro Municipal*, em 1911, passando, portanto, por várias das edificações construídas ao longo do século XIX. Neste capítulo, Elisabeth se valeu, sobretudo, de fontes secundárias, estabelecendo o mesmo recorte de que se utilizara o já citado historiador Antonio Barreto do Amaral, sem acrescentar dados novos relativos a esses primeiros períodos.

No livro “Cem anos de Teatro em São Paulo”, de 2000, do crítico de teatro Sábato Magaldi e da pesquisadora Maria Thereza Vargas, oferece-se um panorama da atividade teatral em São Paulo do último quartel do século XIX até 1974, cobrindo um espectro, assim,

de cem anos. As primeiras 90 páginas, aproximadamente, tratam de período coincidente com o de nossa dissertação. Nelas, os autores trazem uma relação dos acontecimentos mais importantes no âmbito da arte teatral na cidade, explorando suas características e ocupando-se, também, mesmo que superficialmente, das edificações construídas para tal uso. Os autores recorreram frequentemente a notícias publicadas em periódicos, como o jornal O Estado de São Paulo.

A professora e pesquisadora de teatro brasileiro e história das artes cênicas da ECA-USP Elizabeth Azevedo escreveu um capítulo sobre o teatro em São Paulo no 1º volume da coleção “História da Cidade de São Paulo”, organizada por Paula Porta e publicada em 2004. Ali, Azevedo dá conta do período de 1554 a 1954. A autora dá maior ênfase ao teatro enquanto arte, destacando: as companhias que se formaram, as diferentes temáticas das peças (conforme o período histórico), a demora na profissionalização da atividade, a participação dos estudantes da Faculdade de Direito, bem como a contribuição importante dos amadores (em geral, ligados aos imigrantes italianos) e outros aspectos. Ainda assim, Azevedo discorre a respeito das casas de espetáculo de que se tem vestígios, espaços cujas trajetórias estão intimamente ligadas à trajetória das artes cênicas em São Paulo.

Ao final do capítulo, a pesquisadora traz uma tabela com todas as casas de espetáculo a respeito das quais pode reunir algum conhecimento quanto ao nome, à localização, ao proprietário, ao ano de inauguração e à data de fechamento. A tabela, conforme indicado em nota de rodapé, é fruto de pesquisa – naquele momento, ainda em curso – da autora e conta com algumas lacunas. Ainda assim, é bastante rica, uma vez que reúne os teatros oficiais e aqueles oriundos de iniciativas privadas, como os pequenos teatros particulares que existiram durante o século XIX e os salões utilizados pelos filodramáticos e pelos operários no final do mesmo século.

O pesquisador Edson Santos Silva, cujo tema principal de investigação, conforme constatamos, tem sido a dramaturgia portuguesa em São Paulo, publicou na Revista Pitágoras 500² o artigo científico “De arribanas a teatros: espaços teatrais em São Paulo no século XIX”, texto dedicado às casas de espetáculos, em 2012. Edson trata com especial ênfase dos primeiros teatros construídos no século XIX: as duas *Casas de Ópera* e o *Teatro São José*. Na obra, o autor estabelece frequentemente um interessante cruzamento entre as fontes bibliográficas das quais se utilizou, trazendo as informações a respeito dos edifícios, das peças

² Revista de Estudos Teatrais vinculada ao Departamento de Artes Cênicas da Unicamp.

que eram apresentadas, dos autores, do público que as assistia e dos atores que as representavam.

Já a historiadora Aiala Levy, no trabalho que apresentou no evento 15th International Planning History Society Conference em 2012, “Stages of a State: from São Paulo’s Teatro São José to the Teatro Municipal, 1854-1911”, traz uma abordagem peculiar, que difere de todas as demais, já que se vale das edificações teatrais e suas trajetórias para compreender aspectos da história da cidade, seu processo de crescimento e modernização a partir de meados do século XIX. Nele, a autora faz uma análise da concepção e construção dos teatros *São José* e *Municipal* a fim de explorar como a presença de uma casa de espetáculos na cidade se tornou uma questão pública em 1854 e como isso se intensificou em 1911. Levy explora ainda a noção de teatro como um melhoramento público e como os altos custos que demandavam se justificavam pela visibilidade que alcançavam. Ela se vale de fontes primárias, sobretudo textuais, como registros governamentais (atas e relatórios), projetos/leis municipais e estaduais e a imprensa local da época.

Em 2012, foram publicados na internet e expostos na Galeria Olido os resultados da pesquisa coordenada por José Inácio Melo Souza, em parceria com a Cinemateca Brasileira e o Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, a respeito das origens dos locais de exibição cinematográfica na cidade. Intitulada “Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica na cidade de São Paulo: 1895-1929”³, a pesquisa foi realizada em fontes primárias, incluindo algumas coleções do acervo do AHSP, como a de Obras Particulares, e também em fontes bibliográficas. Dentre as edificações da última década do XIX e primeira do XX ali reunidas, encontramos vários teatros que receberam exibições de cinematógrafo, como é o caso do *Politeama*, do *Santana*, do *Moulin Rouge*, do *São José* (o segundo com esse nome) e do *Cassino*. Souza não só reuniu documentos e informações sobre os diversos espaços que compõem o escopo da pesquisa como também elaborou textos a respeito deles e dos personagens envolvidos com a atividade cinematográfica, como Pascoal Segreto e Francisco Serrador. Constitui assim fonte fundamental para um estudo sobre o tema.

Após ter publicado seu capítulo sobre teatros em São Paulo no livro de Paula Porta, Elizabeth Azevedo, a partir de 2012, optou por se aprofundar ainda mais no assunto

³ No site a respeito da exposição [acessível em <http://www.arquiamigos.org.br/bases/cine.htm>], estão disponibilizados para download os painéis que a compuseram e alguns cadernos de estudos. O conjunto completo de documentos pesquisados e textos produzidos a respeito de cada um dos edifícios levantados foi disponibilizado em um banco de dados [acessível em <http://www.arquiamigos.org.br/bases/cine.htm>], onde é possível realizar buscas por campos diversos, como nome do estabelecimento, uso, ano de construção, endereço, arquiteto, entre outros.

aprimorando o repertório com relação às casas de espetáculos especificamente. Nesse sentido, coordenou e executou um grandioso projeto de pesquisa, fruto de uma parceria entre o CONDEPHAAT e a FAPESP, no qual se propôs a realizar um inventário das edificações teatrais paulistanas construídas na Primeira República. Essa pesquisa deu origem ao banco de dados “Inventário da Cena Paulistana”⁴. Tomamos conhecimento da publicação desse banco de dados na internet no início do ano de 2015 – acreditamos que ele tenha sido disponibilizado pouco antes disso, no final de 2014. Naquele momento, nossa pesquisa no acervo do AHSP (acervo que foi também uma das fontes de pesquisa de Azevedo) já havia sido finalizada. Mesmo assim, a ampla investigação coordenada pela autora, com a preocupação de aprofundar os conhecimentos, principalmente do ponto de vista da arquitetura, acerca das diversas casas de espetáculos que existiram em São Paulo nesse período, foi essencial para que pudéssemos melhor compreender nossos objetos de estudo, relacionar os conteúdos obtidos nas diferentes fontes e, claro, tomar contato com outras fontes que até então não tínhamos localizado. O inventário de Azevedo é pioneiro no sentido de se preocupar em reunir todas as edificações teatrais – inclusive aquelas até então muito pouco estudadas, quase totalmente desconhecidas.

Podemos destacar, ainda, algumas pesquisas monográficas, isto é, que se dedicaram ao estudo de um edifício teatral específico. Nesse sentido, nos valem os trabalhos de Pedro Gomes Cardim (1911), Paulo Ribeiro Magalhães (1935) e Francisco Versaci (1991) a respeito do *Teatro Municipal*. Na verdade, são muitos os trabalhos monográficos existentes sobre o *Teatro Municipal*. Selecionamos, no entanto, aqueles que se preocuparam em investigar também os antecedentes da construção do edifício, como as leis e os concursos que passaram a ser promovidos desde 1895. O artigo de Cecília Rodrigues dos Santos (1988), por sua vez, trata da arquitetura do mesmo teatro. Há também o trabalho de Milton Andrade (1996) - este, a respeito do segundo *Teatro São José*.

Comparando os conteúdos e as abordagens de cada pesquisador sobre o assunto, podemos notar muitas convergências, embora, também, algumas discrepâncias. No que tange aos teatros da última década do século XIX e da primeira do XX, apesar do conjunto abordado por cada autor ser bastante diverso, as informações sobre cada um deles, de modo geral, coincidem, ainda que sejam relativamente escassas. Ou seja, paradoxalmente, justamente o período que consideramos chave para o estabelecimento da tipologia na cidade é o que menos se tem estudado, a respeito do qual menos conhecimento se tem por parte da

⁴ Disponível em <http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/>.

historiografia e cuja pesquisa necessita, ainda, de complementações que se valham da análise de fontes primárias. Mesmo o edifício do *Teatro Municipal de São Paulo*, já exaustivamente abordado e analisado, tem parte de sua história de concepção pouco estudada e pouco divulgada – um episódio intenso e significativo da história da cidade que, sem dúvidas, merece maior destaque. No Anexo A, reproduzimos uma tabela-síntese (tabela 1) por nós elaborada onde estão relacionados todos os textos a que nos referimos acima, assim como os edifícios teatrais por eles abordados e suas respectivas datas de construção.

As demais pesquisas e publicações voltadas à arquitetura teatral que foram levantadas e consultadas no âmbito dessa dissertação dão conta de uma série de aspectos da tipologia no Brasil e no mundo, um conteúdo que foi fundamental para compreendermos o contexto brasileiro e as especificidades da arquitetura teatral paulistana. Destacamos, nesse sentido, os trabalhos de Paulo Masseran (2011) e de José Dias (2012), que - embora tivessem como objetos de estudo específicos, respectivamente, alguns teatros do interior do estado de São Paulo e os teatros da cidade do Rio de Janeiro - trazem estudos mais amplos e fundamentais: no caso específico de Masseran, ao trazer formulações teóricas e dados históricos sobre as características da tipologia teatral no ocidente e suas transformações ao longo do tempo; nos dois casos, ao fornecerem também um panorama sobre a trajetória do teatro no Brasil.

*

A maior parte dos teatros paulistanos que estudamos, como pudemos constatar, foi fruto de empreendimentos privados com fins lucrativos e destinados a usos múltiplos – eram teatros polivalentes, ou politeatros⁵, no sentido de comumente receberem em seus palcos os mais diversos tipos de apresentações de espetáculos e de divertimentos possíveis à época. Não havia a preocupação de se definirem como espaços para usos específicos, como um teatro de ópera ou um teatro para encenações dramáticas. As manifestações da tipologia no âmbito paulistano se deram por meio da reprodução de elementos cujas origens e finalidades foram, algumas vezes, distintas. Os arranjos resultantes dessas combinações serão tratados, caso a caso, nos capítulos 3 e 4. Por ora, interessa identificar os elementos e entender como surgiram e foram apropriados pela arquitetura teatral.

Os projetos de teatros investigados possuem uma série de características em comum: a cena central – que dispõe, em lados opostos de uma construção com quatro lados, o palco e a

⁵ Expressão usada por Masseran (2011). Segundo o autor, esse aspecto, muito característico da arquitetura teatral paulistana, foi repetido em todos os estabelecimentos desse tipo a partir do final do século XIX na cidade e em outros lugares do país.

plateia; o uso de balcões com camarotes, assentos e/ou galerias e frisas dispostos em níveis ao redor do auditório, feito, na maioria dos casos, em formato de ferradura, além de plateia no pavimento térreo. Há ainda elementos que não aparecem em todos os teatros, mas que foram recorrentes, como: o fosso para a orquestra; a boca de cena; os camarins e dispositivos de apoio ao palco, como depósitos para cenário e pontes de serviço; os vestibulos/ foyers de tamanhos variados; e até mesmo bares e restaurantes. Com relação às implantações, alguns conseguem se soltar nos lotes - ou mesmo ocupar praças (principalmente, os que não foram construídos) -, outros possuem edificações vizinhas, ou mesmo são implantados nos miolos das quadras, o que os impede de ter posição de destaque na paisagem. A maior parte deles é de grandes proporções, com lugares para uma média de 1.000 espectadores.

Conforme apontado pelo pesquisador Paulo Masseran em nossa banca de qualificação, é impossível definir a tipologia do teatro a partir de uma linha evolutiva, como algo que cresceu e se desenvolveu ao longo do tempo até alcançar o seu ápice, como tentam fazer pesquisadores como Nicolaus Pevsner, por exemplo, no capítulo dedicado aos teatros de seu “History of building types” (1997). Não cabe, ademais, ao presente estudo dar conta das transformações da tipologia ao longo do tempo desde a sua origem. Também seria equivocado adotar certas generalizações simplificadoras, como a expressão “palco italiano”, comumente utilizada para definir um tipo de palco que se utiliza de elementos cuja origem em parte é italiana, e a concepção geral segue mais ou menos o padrão de origem, mas que também conta com elementos novos surgidos posteriormente e em outros locais que foram adaptando esse modelo conforme suas necessidades.

O que vemos acontecer em São Paulo no período estudado é fruto de um trânsito de ideias que é difícil de se mapear com exatidão, mas que - mesmo com o relativo isolamento paulistano de então - inegavelmente traz influências diversas desde o final do período colonial. As referências foram sendo trazidas à cidade de diferentes maneiras: pelos imigrantes no século XIX; pela experiência daqueles que tiveram contato com o Velho Mundo (fosse em visitas temporárias ou residindo no continente); ou mesmo pelos exemplos construtivos de outros lugares do Brasil. Dessa forma, ao mesmo tempo em que observamos elementos italianos, podemos verificar, contribuições das experiências francesas e alemãs.

Assim, como pré-requisito para tratar da arquitetura teatral paulistana, optamos por oferecer um breve panorama a respeito daqueles edifícios teatrais reconhecidamente paradigmáticos – obras que contribuíram para transformações na tipologia e para a adoção dos elementos que vislumbramos em nossos exemplos. A priori, não tivemos a preocupação de

enquadrá-las em qualquer tipo de definição estanque. Nesse sentido, seguimos a abordagem de Masseran (2011), que apresenta os esquemas tipológicos que surgiram em determinados contextos, como eles foram utilizados, modificados, adaptados, e como eles receberam novos elementos, dando origem a outros esquemas, em alguns casos, igualmente paradigmáticos.

Comumente, na historiografia da arquitetura teatral do mundo ocidental, considera-se que a tipologia do edifício para teatro, em suas características gerais, tem origem no Renascimento europeu, ou seja, na Era Moderna, a partir do diálogo que o homem deste tempo estabelece com a arquitetura da antiguidade greco-romana - à qual se tem acesso graças ao tratado deixado por Vitruvius e às ruínas existentes de edifícios antigos. Segundo Masseran, a origem da tipologia, contudo, é a rua da cidade, já que a sala moderna cercada de balcões tem relação intrínseca com a praça pública das representações medievais (MASSERAN, 2011, p. 35). Entendemos, assim, que o teatro moderno incorporou aspectos de ambas as experiências precedentes.

Os primeiros edifícios para teatros construídos exclusivamente para tal fim no século XVI - dos quais sobreviveram o *Teatro Olímpico de Vicenza* (figuras 1 e 2), de Andrea Palladio (1584), o *Teatro de Sabbioneta* (figuras 3 e 4), de Vincenzo Scamozzi (1590) e o *Teatro Farnese* (figura 5), de Giovanni Battista Aleotti - utilizam-se do esquema de cena central⁶. Reproduziu-se, no primeiro caso, o formato semicircular de plateia da Antiguidade; já nos casos do *Sabbioneta* e do *Farnese*, adotou-se formato pouco mais alongado, espécie de “U”. Diferindo de sua referência clássica, todos eles são fechados. Seus palcos reproduzem o ambiente citadino, com cenários construídos por meio do uso da perspectiva, demonstrando influência da tradição medieval. O primeiro e o último já apresentavam um espaço destinado à orquestra, situado entre a plateia e o palco (MASSERAN, 2011, pp. 38-39).

No século XVII, o gênero ópera desenvolve-se na Itália e, conseqüentemente, as salas de espetáculos incorporam novos elementos para atendê-lo. Com isso, definem-se os “aspectos básicos componentes de uma arquitetura de teatros” (MASSERAN, 2011, p. 39). Embora tenha se difundido por toda a Europa, a ópera tinha por característica ser um tipo de espetáculo pertencente, principalmente, ao meio burguês. Por esse motivo, os teatros construídos nesse contexto incorporaram a distinção social na conformação da sala⁷.

⁶ A cena frontal foi definida a partir da “perspectivação cênica renascentista [...] que preconizava a apreciação frontal de um quadro, composto de uma paisagem perspectivada, determinava a existência de uma caixa cênica de quatro lados, sendo que num deles uma abertura estabelecia um recorte e um limite à paisagem criada. O público, por sua vez, posicionava-se à frente dessa moldura, ou boca-de-cena” (MASSERAN, 2011, p. 45).

⁷ Para Masseran, “a sala italiana é o espelho de uma hierarquia social. [...] a qualidade desigual das localidades, quer se trate da visibilidade, da acústica ou do conforto, não deriva de uma impossibilidade técnica: ela reproduz uma ordem da qual não

Fig. 1: vista interna do Teatro Olimpico de Vicenza.

Fig. 3: vista da plateia do Teatro de Sabbioneta.

Fig. 4: vista do palco do Teatro de Sabbioneta.

Fig. 2: planta Teatro Olimpico de Vicenza. Desenho de Otavio Scamozzi, 1776.

Fig. 5: planta do Teatro Farnese. Desenho de Pierre Patte, 1782.

Fig. 6: planta do auditório do Teatro Santi Giovanni e Paolo. Desenho de Carlos Fontana, 1654.

Nesse sentido, é representativo o *Teatro Santi Giovanni e Paolo* (figura 6) construído em Veneza, em 1639, que, de acordo com Masseran, foi determinante para a adoção de “um esquema típico para a edificação de teatros de ópera até o século XIX”:

Seu aspecto é o de uma grande sala em forma de “U” que se abre para o palco e que é conformada por cinco níveis de camarotes sobrepostos, com plateia no nível térreo, separada do proscênio⁸ e da caixa de palco⁹ por um compartimento destinado à orquestra, e com boca-de-cena como limitador da cena frontal. A profunda caixa de palco dá indícios dos inventivos equipamentos cênicos necessários para as mirabolantes fantasias da ópera barroca (MASSERAN, 2011, p. 40).

Após esse teatro, passou a ser comum nos teatros de ópera barrocos a presença de níveis de camarotes sobrepostos (MASSERAN, 2011, p. 40). Alguns anos depois, ainda na Itália, o *Teatro Tor di Nona*, construído em 1671, em Roma, foi o primeiro a incorporar o formato de ferradura à plateia. Esta forma, de acordo com Masseran, desde que apareceu pela primeira vez, foi “aceita e assumida pelo público predominantemente burguês durante os séculos XVIII e XIX, chegando até princípios do XX” (MASSERAN, 2011, p. 45).

No início do século XVIII, outras três importantes salas italianas foram construídas se utilizando do mesmo esquema de conformação: os teatros *Argentina*, em Roma, de 1732, *San Carlo*, em Nápoles, de 1737, e *Real de Turim*, de 1740. Todos eles “em forma de ferradura, cinco ou seis níveis de camarotes, plateia, orquestra, proscênio e palco; a capacidade do público ficava entorno de 2.000 a 3.000 pessoas” (MASSERAN, 2011, p. 41). Assim, como explica o pesquisador (2011, p. 41), “as características formais básicas do teatro de ópera [...] [foram] estabelecidas pelos exemplares italianos, e seria a partir destes que se verificaria um conjunto de transformações e variações tipológicas nos séculos seguintes”.

Além dos teatros italianos, que eram públicos e eram construções inteiramente voltadas para tal uso, havia os teatros palacianos, ou de corte, que eram patrocinados pela nobreza e construídos junto aos palácios ou residências dos nobres, principalmente na França. Esses edifícios se utilizavam, de modo geral, dos mesmos elementos. Desses, merece destaque o teatro da Comedia Francesa de Paris, construído em 1689, que apresentava “sala em formato de ‘U’ aberto, três níveis de camarotes, plateia e *parterre* no nível térreo,

convém que o pequeno comerciante se beneficie das mesmas facilidades que o príncipe. Da qual convém que o rico seja favorecido em relação ao menos rico. Uma pessoa vista na frisa central e uma outra vista num camarote lateral do terceiro balcão não estão situadas exatamente num mesmo nível social” (MASSERAN, 2011, pp. 45-46).

⁸ Segundo Serroni (2002, p. 339), o proscênio é um avanço da boca de cena para a plateia; já a boca de cena é a “moldura” que define onde tem início o espaço da representação propriamente dita no palco.

⁹ A caixa de palco, ou caixa cênica, segundo definição de Serroni, corresponde ao volume do palco. É o espaço “onde se situam todas as estruturas do palco, sistema de iluminação interna do palco e mecanismos cênicos” (SERRONI, 2002, p. 339).

compartimento para orquestra, prosccênio e palco com cena móvel” (MASSERAN, 2011, p. 41).

No espaço interno da *Ópera de Berlim* (figuras 7 e 8), projetada por Knobelsdorff e construída em 1742, como aponta Masseran (2011, p. 41), foi introduzido, aparentemente, pela primeira vez, um vestíbulo, acessível a partir da entrada principal do edifício – este elemento, segundo o pesquisador, se tornou comum em outros teatros construídos desde então. O autor chama a atenção ainda para dois outros teatros franceses que incorporaram o elemento: a *Ópera de Lyon*, de 1754, projeto de Soufflot, e a reconstrução da *Ópera no Palais Royal* de Paris (figura 9). Ambos contam com vestíbulo, plateia em forma de ferradura, níveis sobrepostos de camarotes, prosccênio e palco (MASSERAN, 2011, p. 41).

Fig. 7: planta da *Ópera de Berlim*.

Fig. 8: vista da *Ópera de Berlim*.

Fig. 9: planta da segunda sala da *Ópera do Palais Royal*, c. 1770.

Torna-se paradigmático, também, o *Teatro Alla Scala de Milão* (figuras 10 e 11), construído em 1778, com projeto do arquiteto italiano Giuseppe Piermarini. Este teatro, segundo Masseran,

sedimentou um processo tipológico iniciado no século XVII e tornou-se objeto de referência para a arquitetura teatral praticada no século XIX, quando irrompeu o movimento romântico. O edifício apresenta as mesmas características típicas tornadas tradicionais à arquitetura teatral italiana até então, porém organizou os setores, criou dependências de apoio e cristalizou o volumoso aparato cênico necessário ao funcionamento das encenações operísticas (MASSERAN, 2011, pp. 41-42).

Do mesmo período - e igualmente grandioso e significativo - foi o *Grand Théâtre de Bordeaux* (figuras 12 e 13), projetado por Victor Louis e construído em 1780 (MASSERAN, 2011, p. 42). Este último adotou a estruturação da sala contendo também balcões¹⁰ com fileiras de assentos, sem camarotes, o que se difundiu e apareceu em outros exemplos de teatros posteriormente.

Fig. 10: corte longitudinal do *Teatro Alla Scala*.

Fig. 11: planta do *Teatro Alla Scala*.

Fig. 13: planta do *Grand Théâtre de Bordeaux*.

¹⁰ Os balcões, de acordo com Serroni (2002, p. 339), são espaços para assentos para os espectadores que ficam em níveis diversos acima da plateia – dispostos ao fundo da sala e/ou em toda a sua volta. Podem ser ocupados por assentos em fileiras e/ ou por camarotes. Os camarotes, são pequenos compartimentos colocados lado a lado nos balcões, reservados e exclusivos a um determinado número de pessoas – em geral, por volta de cinco. As frisas são os camarotes que ficam no mesmo nível do térreo.

Fig. 12: corte longitudinal do *Grand Théâtre de Bordeaux*.

Outro aspecto a ser levado em conta nas transformações sofridas pela tipologia e incorporadas ao longo do tempo, como destaca Masseran (2011, p. 43), é a urbanidade dos teatros. Conforme explica o pesquisador, nos primeiros teatros surgidos no século XVII, os edifícios não eram pensados como entidades próprias, e sim atrelados aos palácios e instituições. Assim sendo, sua “imagem urbana”, em muitos casos, era uma “pequena porta, encravada numa massa edificada”. Foi no século XVIII, segundo ele, que começaram a ocorrer alterações nesse quadro. A já citada *Ópera de Berlim* de 1742 foi um dos primeiros edifícios isolados, independentes e sem construções adjacentes. Na França, a já mencionada *Ópera de Lyon*, dos anos 1750, foi o primeiro a se destacar no contexto urbano. Na década de 1780, o *Scala*, de Milão; o *Grand Théâtre*, de Bourdeaux; e o *Odeon*, de Paris, construído em 1782, foram as primeiras óperas que “verdadeiramente se impuseram sobre o entorno” (MASSERAN, 2011, p. 43) (figuras 14 e 15). Na Itália, os elementos tipológicos do *Scala* firmaram-se como conformação básica a ser adotada, como vemos acontecer no *Teatro Verdi* de Pisa, construído em 1867 (MASSERAN, 2011, pp. 43-44).

O século XIX europeu foi marcado por intervenções urbanas radicais. As cidades passavam por grandes reformas, como ocorreu, por exemplo, na atuação do Barão de Haussmann, em Paris, ocasião em que

foram abertas grandes avenidas, bulevares, grandes praças, e esses espaços livres urbanos foram coroados por grandes monumentos, estrategicamente dispostos nos pontos de fuga [...] foi o momento de recuperação, pela arquitetura, de seu caráter monumental [...] o maior exemplo da monumental idade da arquitetura teatral no século XIX é sem dúvida a Ópera de Paris (1875), de Charles Garnier (MASSERAN, 2011, p. 44).

Fig. 14: praça Scala e o Teatro Alla Scala (esq.), s/d. Fig. 15: praça da Comédia e o Grand Théâtre de Bordeaux (esq.). Cartão postal de c. 1900.

A *Ópera de Paris* (figura 16) foi um edifício paradigmático para a arquitetura teatral. De acordo com Masseran, ela introduziu os seguintes elementos, que posteriormente foram adotados em outros edifícios teatrais:

Internamente, ela mantém a setorização tradicional dos teatros de ópera, mas introduz a exacerbação das áreas de acesso, espera e convívio por meio de alteração na escala dimensional e o exagero decorativo. Externamente, sua melhor contribuição foi a ênfase volumétrica dos setores internos, ou seja, os acessos e convívio, o auditório realçado por uma grande cúpula sobreposta à cobertura e a caixa de palco elevada. Sua concepção formal baseava-se no conceito da expressividade funcional – o edifício deveria expressar a função a qual se destinava (MASSERAN, 2011, p. 44).

Vemos, assim, que os edifícios teatrais paradigmáticos que lançaram, um a um, os elementos que vemos sendo utilizados nos exemplares paulistanos da tipologia, possuem origens diversas. Embora, primeiramente, a tipologia tenha se definido no contexto renascentista italiano, ela foi prontamente apropriada e adaptada em outras regiões europeias, tendo a França e a Alemanha – igualmente - desempenhado um papel de destaque com exemplares importantes. Todas essas influências puderam ser vistas por aqui na virada do século XIX para o XX.

Fig. 16: vista da *Ópera de Paris*, 1875. Gravura extraída de Charles Nutter, “Le nouvel Opéra”.

*

O já mencionado texto de Miroel Silveira sobre o teatro paulistano tem como mote o fato desta arte ter sido recorrentemente considerada de maneira a-histórica, ignorando as experiências precedentes, incorrendo em um apagamento de sua memória no presente. É possível estabelecer um paralelo entre tal aspecto, observado pelo pesquisador, e o que acontece com a arquitetura teatral paulistana. Atualmente, o que temos é um apagamento quase total da memória dos antigos teatros projetados e edificados na cidade - seja nos estudos sobre a própria cidade, seja naqueles sobre arquitetura teatral. O que existiu antes do *Teatro Municipal*, em geral, tende a permanecer no esquecimento.

Conforme a interpretação da autora Ecléa Bosi, a opressão de uma memória se dá como consequência da construção de uma “história oficial celebrativa cujo triunfalismo é a vitória do vencedor a pisotear a tradição dos vencidos” (BOSI, 1994, p. 19) - uma ação que sufoca e, ao mesmo tempo, seleciona a lembrança ou o que poderia ser lembrado. No caso dos teatros, o *Teatro Municipal* seria o “vencedor”, aquele que mereceu triunfar na história oficial da capital paulista (ainda assim, mantendo no esquecimento parte de seu longo e complexo processo de concepção). Os demais, por conseguinte, seriam os oprimidos.

Se, conforme aponta Bosi, os edifícios são suportes materiais da memória coletiva e, ao destruí-los, são bloqueados caminhos da lembrança (BOSI, 1994, p. 19), para historiar a respeito de arquiteturas desaparecidas e trazer à tona seus suportes de memória, há que recorrer, sobretudo, a documentos históricos – ou fontes primárias – de outros tipos, e não as construções em si.

Os documentos históricos, como destacam Leandro Karnal e Flavia Tatsch (2009, pp. 12-13), embora sejam um “link” com o passado, devem ser considerados como mutáveis, uma vez que dependem do sentido que damos a eles no presente, o que pode lhes conferir possibilidades de leituras e interpretações distintas, variando de acordo com o foco da pesquisa e com a subjetividade de cada pesquisador. Nesse sentido, de acordo com os autores, “todo documento histórico é uma construção permanente” (KARNAL e TATSCH, 2009, p. 12).

Em relação ao conjunto de documentos que compõem o *corpus* de nossa pesquisa, nos apropriamos das perspectivas abertas pelos historiadores do movimento dos Annales, na

França, no final da década de 1920¹¹. Historiadores como Lucien Febvre e Marc Bloch - e muitos outros depois deles até o presente - propõem uma abordagem multidisciplinar dos assuntos, ampliando a noção de documento histórico, que passa a incluir, além dos documentos escritos, vestígios materiais, iconografia, cartografia, obras de arte etc. Como defende Febvre,

a história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem [...] com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem (FEBVRE apud. LE GOFF, 2003, p. 540).

Os historiadores desse movimento propõem, ainda, considerar os processos na História, e não apenas os fatos isolados. Para tanto, defendem que se utilize não uma única fonte mas um conjunto de fontes, que pode ser de variados tipos. É preciso problematizá-las, questioná-las e comprová-las, frequentemente, confrontando umas com as outras. O que se obtém em cada fonte subsidia a compreensão e a problematização das demais, fornecendo pistas para tecer conexões, críticas, sínteses e seguir adiante¹². Como aponta Glénisson (apud. LE GOFF, 2003, p. 542), uma “revolução da consciência historiográfica” teve origem no movimento iniciado pelos Annales.

Para o historiador Jacques Le Goff (2003), que faz parte da terceira geração de tal movimento, os historiadores da atualidade devem tratar as fontes primárias como documentos/monumentos. É preciso considerar, investigar e questionar dois aspectos que lhes são intrínsecos: seus contextos de produção e seus contextos de salvaguarda. Para Le Goff,

o documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. [...] O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. [...] É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos (LE GOFF, 2003, pp. 547-548).

¹¹ Com explica Le Goff (2003, pp. 535-539), para a História Positivista do século XIX e início do XX, o documento é o fundamento do fato histórico; é considerado por si só uma prova histórica inquestionável. Além disso, consideram-se apenas os documentos escritos, textuais. Ao mesmo tempo, passa a ser mister do ofício do historiador o recurso ao documento. De acordo com Karnal e Tatsch (2009, p. 15), aos poucos, o conceito de documento histórico e sua abrangência vão se ampliando. Nesse sentido, a Escola dos Annales desempenhou papel fundamental. Os autores explicam que “isso aconteceu devido a uma ampliação dos temas e campos – aos quais até então a História tradicional dava pouca atenção” (KARNAL e TATSCH, 2009, p. 15).

¹² Como defende Ginzburg (apud. KARNAL e TATSCH, 2009, pp. 17-18), “o método histórico aproxima-se muito do método de um detetive ou de um médico que, à força de esforços titânicos, deve extrair coisas que só aparecem de forma indireta”.

Ou seja, um documento obtém valor “pela teia social que o envolve e pelo que revela de mais amplo de uma época e de uma sociedade” (KARNAL e TATSCH, 2009, p. 21). Nesse sentido, então, um documento pode ser considerado um testemunho histórico, uma prova. Ao mesmo tempo,

os documentos não aparecem, aqui ou ali, pelo efeito de um qualquer imperscrutável desígnio dos deuses. A sua presença ou a sua ausência nos fundos dos arquivos, numa biblioteca, num terreno, dependem das causas humanas que não escapam de forma alguma à análise, e os problemas postos pela sua transmissão, longe de serem apenas exercícios de técnicos, tocam, eles próprios, no mais íntimo da vida do passado, pois o que assim se encontra posto em jogo é nada menos do que a passagem da recordação através das gerações (BLOCH apud. LE GOFF, ano, p. 544).

Nesse sentido, devemos analisá-lo como um monumento, enquanto herança perpetuada de um passado (LE GOFF, 2003, p. 547). Assim, o historiador, partindo do documento histórico em seu sentido alargado e tratando-o como um documento/monumento, será “capaz de transferir este documento/monumento do campo da memória para o da ciência histórica” (LE GOFF, 2003, p. 549). Conforme aponta o estudioso, a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e, ao historiador, usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa (2003, p. 545).

As principais fontes primárias que selecionamos para o desenvolvimento de nossa investigação são os documentos que compõem as coleções que dão conta dos registros de aprovação, encaminhamentos e execução de obras particulares e públicas do Arquivo Histórico de São Paulo.

A pesquisadora Silene Ferreira Claro (2008, p. 18) explica que a prática de preservar documentos administrativos por parte dos governantes começou ainda nos tempos de colônia e, desde então, nunca foi abandonada. Claro pondera que, na então Vila de Piratininga, as condições de preservação eram precárias. Ainda assim, muitos documentos conseguiram ser preservados. Após a proclamação da República¹³, a postura com relação a esses documentos passa a ser outra:

a organização de arquivos apresentava-se como parte da organização administrativa, ferramenta vital para sua efetivação. Historicamente, a implantação de arquivos esteve ligada em vários casos aos processos de legitimação de Estado e da criação da História Nacional. Em São Paulo, não foi diferente. Aqui também se sentiu a necessidade de legitimação através da História. O processo de racionalização da

¹³ Como explicam Karnal e Tatsch (2009, p. 20), “de muitas formas, o século XIX é o século da História e do Documento, ambos ligados à emersão dos Estados Nacionais”. No Brasil especificamente, essa preocupação começa a ocorrer na Regência, envolta em um sentido de afirmação nacional. O primeiro órgão público a se constituir nesse sentido foi o Instituto Histórico e Geográfico. A partir daí, “coerentemente, o Estado, que desde o início da escrita foi um grande produtor de documentos, torna-se o organizador de arquivos e publicações para preservar documentos históricos. Conservar e organizar documentos passam a ser uma função muito ligada ao poder do Estado” (KARNAL e TATSCH, 2009, p. 20).

administração pública, foi fortemente orientado por modelos científicos vigentes, e o governo municipal assumiu a tarefa de criar um arquivo organizado e reconhecido como tal (CLARO, 2008, p. 18).

O Arquivo Municipal paulistano foi regulamentado em 1911, por meio do Ato 400, e ficava subordinado à Terceira Seção da Secretaria Geral. Neste Ato, como destaca Claro (2008, p. 19), ficaram estabelecidos os tipos de documentos que seriam armazenados e preservados e quais eram as condições para o seu arquivamento. Após a Terceira Seção da Secretaria Geral, o Arquivo Municipal foi subordinado a diversas outras seções da Prefeitura:

passou pela Diretoria do Patrimônio, Estatística e Arquivo, esteve sob os cuidados da Diretoria do Protocolo Geral e Arquivo. Em 1934, era da responsabilidade do Departamento do Expediente e do Pessoal. No ano seguinte, o Prefeito Fábio Prado, por meio do Ato nº 861, de 30 de maio de 1935, criou o DC [Departamento de Cultura], e subordinou o Arquivo Municipal, parte do Serviço de Documentos Antigos, à Divisão de Documentação Social daquela nova instituição (CLARO, 2008, p. 20).

O Departamento de Cultura, após uma série de reformulações ao longo dos anos, foi subordinado à Secretaria de Educação e Cultura, criada em 1947. Esta secretaria contava com subdivisões. Uma delas era a Divisão do Arquivo Histórico, que era a responsável pelo Arquivo Municipal. Essa estrutura seguiu sofrendo alterações até que, em 1975, foi criada a Secretaria Municipal de Cultura. A esta secretaria estava subordinada a Divisão do Patrimônio Histórico (DPH), o qual era o responsável pela Divisão do Arquivo Histórico Municipal “Washington Luís” (CLARO, 2008, p. 20) – nome dado ao Arquivo Municipal em homenagem ao historiador e ex-prefeito paulistano que, durante o seu mandato, de 1914 a 1919, teve atuação de destaque na recuperação e publicação de documentos históricos, como a coleção de Atas da Câmara Municipal.

A partir de maio de 2010, o Arquivo Municipal Washington Luis passa a ser denominado Arquivo Histórico de São Paulo. Em junho de 2012, ele deixou de ser uma Divisão do Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal da Cultura e se tornou, ele próprio, um Departamento da mesma Secretaria.

Para compreender a origem da documentação contida nas coleções e séries com os quais trabalhamos do acervo do AHSP, é necessário deter alguns conhecimentos a respeito de como era organizado o poder municipal, sobretudo os órgãos municipais de obras públicas, que produziram tais documentos e que eram responsáveis pela aprovação e fiscalização das obras a serem construídas na cidade.

O poder judiciário municipal, de 1834 até a proclamação da República, em 1889, era exercido pela Câmara Municipal, que, por sua vez, dependia política e financeiramente da

Assembleia Provincial. As questões públicas municipais dos mais diversos âmbitos eram enfrentadas pela Câmara, que era composta por treze vereadores. No início do regime republicano, em 1890¹⁴, a Câmara foi dissolvida e substituída por um Conselho de Intendência Municipal, o qual era composto por nove membros nomeados pelo então presidente do Estado, José Prudente de Moraes Barros. Apesar dessa mudança na organização, na prática, as funções administrativas desse Conselho eram muito semelhantes às da antiga Câmara. Em agosto de 1892, restituiu-se a denominação de Câmara Municipal e seus representantes voltaram a ser reconhecidos como vereadores e eleitos (PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO – SECRETARIA DE CULTURA).

Em setembro de 1892, foi instalado em São Paulo o período chamado das Intendências Municipais, em que essas passaram a constituir subdivisões internas à Câmara Municipal. Nele, dividiu-se a administração em quatro Intendências: de Justiça e Polícia, de Higiene e Saúde Pública, de Obras Municipais, e de Finanças. Essas Intendências eram dirigidas separadamente - cada uma por um Intendente, escolhido dentre os vereadores - e tinham autonomia para executar seus trabalhos com verbas delimitadas e distribuídas pela Câmara Municipal (PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO – SECRETARIA DE CULTURA).

Após breve período de funcionamento com esse modelo, em fevereiro de 1893, as Intendências foram extintas e substituídas por uma única Intendência Geral, que ficou responsável por executar as leis municipais. Subordinada a essa Intendência, foi criada e regulamentada a atuação da Secretaria de Obras Municipais. Poucos meses depois, porém, o modelo foi novamente alterado. A partir de dezembro de 1894, a Intendência Geral foi subdivida em duas: a de Justiça e Polícia e a de Obras (PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO – SECRETARIA DE CULTURA).

Em 1896, retoma-se a divisão quadripartida, com o estabelecimento das Intendências de: Polícia e Higiene, Justiça, Obras e Finanças (PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO – SECRETARIA DE CULTURA). Tais Intendências, de acordo com Ficher (2005, p. 34), nessa ocasião, foram constituídas como diretorias. A Diretoria de Obras, surgida nesse contexto, contava com um corpo técnico formado por seu diretor e mais quatro engenheiros.

¹⁴ Particularmente o período inicial da República foi marcado por instabilidade política frente à busca pelo modelo político-administrativo mais adequado e capaz de exercer o poder executivo de maneira mais consistente a fim de substituir a organização antecedente, do Império (PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO – SECRETARIA DE CULTURA).

As Diretorias, entretanto, não perduraram, de modo que, em abril do mesmo ano, voltaram a existir as Intendências. A Intendência de Obras passou a ser dividida nas seções administrativa e técnica (FICHER, 2005, p. 34). Suas atribuições estavam reunidas na Lei n. 237:

A execução e conservação de todas as obras municipais, o levantamento da planta cadastral da cidade, a concessão de alinhamento e a aprovação de plantas, a fiscalização do cumprimento do padrão municipal, a abertura de concorrências e sua contratação etc. (FICHER, 2005, p. 34).

A estrutura do modelo de Intendências passou por mais algumas alterações até que, em dezembro de 1898, estabeleceu-se que o Poder Executivo Municipal seria dirigido por um prefeito, escolhido dentre os vereadores da Câmara. Em janeiro de 1899, foi empossado o primeiro prefeito da cidade de São Paulo, Antônio da Silva Prado (PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO – SECRETARIA DE CULTURA), governante que criou a Secretaria Geral da Prefeitura, atual Prefeitura Municipal. Com isso, as antigas Intendências foram transformadas em Seções de: Justiça, Polícia e Higiene, Obras, e Finanças, e subordinadas diretamente à Secretaria Geral da Prefeitura. Para dirigir a Seção de Obras, Prado nomeou Victor da Silva Freire Jr., que foi seu titular até 1925 (FICHER, 2005, p. 35). Em 1900, a Seção de Obras foi renomeada Diretoria de Obras Públicas. A mais importante reorganização do órgão, entretanto, se deu em 1913, quando o mesmo passou a se chamar Diretoria de Obras e Viação e suas atividades passaram a ser divididas em três seções técnicas (FICHER, 2005, p. 35). Isso se dá, contudo, já no período que é posterior ao foco de nosso estudo.

Os registros do que foi realizado - no âmbito das construções e obras - na cidade pelas Intendências e pelas Seções de Obras (após a instituição do cargo de prefeito e até 1906) estão armazenados nos Documentos Encadernados do acervo do AHSP, que reúnem documentação referente aos fundos da Câmara Municipal de São Paulo, das Intendências Municipais¹⁵ e da Prefeitura Municipal de São Paulo relativos ao período de 1555-1906. Pesquisamos os Documentos Encadernados pertencentes às coleções de Obras Particulares (dispostos para consulta pública em volumes organizados por letra inicial do logradouro e por ano¹⁶) e de Papeis Avulsos (dispostos em volumes organizados por ano). Já as atividades da Seção de Obras de 1906 em diante estão armazenadas no Grupo Diretoria de Obras e Viação do Fundo

¹⁵ O Fundo Intendências é constituído por Documentos Avulsos produzidos entre 1891 e 1898 pelas diversas Intendências que foram classificados em seis grupos: Gabinete, Finanças, Obras, Justiça, Instrução Pública, Polícia e Higiene.

¹⁶ Em muitos dos casos, há mais de um volume para cada letra.

Prefeitura Municipal de São Paulo, na série Obras Particulares (que está disposta para consulta em caixas organizadas em ordem cronológica e alfabética do logradouro).

Os volumes encadernados da coleção de Obras Particulares contêm a documentação relativa, sobretudo, à aprovação de obras por particulares na cidade. A partir de 1893, tal documentação torna-se mais extensa e mais completa do que nos anos anteriores, uma vez que, nesse ano, foi promulgada a lei municipal n. 38, que estabelecia a obrigatoriedade de se submeter à aprovação da Prefeitura as plantas de todo e qualquer tipo de edificação que se desejasse construir ou modificação que se desejasse executar.

Já os volumes encadernados da coleção de Papeis Avulsos contêm documentos que tratam de assuntos diversos no que tange às obras feitas ou contratadas para a cidade por parte do poder público. Sua organização – que é apenas por ano de produção do documento - entretanto, torna a pesquisa nessa coleção muito difícil e demorada, já que *a priori* não se conhece os assuntos a encontrar e, além disso, para alguns anos, há uma quantidade muito grande de volumes (da ordem de centenas). Ainda assim, com o auxílio de funcionários do acervo do AHSP, pudemos localizar alguns documentos relativos aos antecedentes da construção do *Teatro Municipal* que foram armazenados dentre os volumes dessa coleção.

No caso das caixas da série Obras Particulares, como a organização se dá por nome do logradouro e ano, a pesquisa se torna um pouco mais objetiva. Nelas não é necessário, como acontece com os documentos encadernados, verificar em qual volume - disponível para cada letra, a cada ano - está o logradouro que se deseja investigar. Em nenhum dos dois casos há uma catalogação disponível para os pesquisadores pré-selecionarem os volumes ou as caixas a buscar, de acordo com o assunto de seu interesse, o que seria bastante desejável.

Ainda com relação à organização dos documentos no AHSP, algumas de suas mapotecas contam com desenhos técnicos de arquitetura “avulsos”. Estes são desenhos, em sua maioria, de grandes proporções, de projetos que foram destacados dos processos de aprovação dos volumes encadernados e/ou caixas a que pertenciam originalmente e que, em razão de higienização, restauração ou simplesmente perda, encontram-se armazenados separadamente. Ao longo dos capítulos da dissertação, apontaremos os casos específicos em que os desenhos encontravam-se nas mapotecas. As figuras 17 a 24 ilustram essa variedade de suportes para os documentos textuais e imagéticos.

Fig. 17: volume encadernado 216 da coleção de Obras Particulares aberto em requerimento de Fried & Ekman para a construção do salão Eldorado Paulista 1898.

Fig. 18: volume encadernado 786 da coleção de Papeis Avulsos aberto na página do projeto de Lei do vereador Queiroz Jr. para construção de um teatro municipal, 1895.

Fig. 20: documento armazenado na caixa OP 167/ W1/ X1 da série Obras Particulares - capa de requerimento da Light para intervenções no Teatro São José, 1923.

Fig. 19: documento armazenado na caixa OP 12 da série de Obras Particulares - maço com requerimento e desenhos relativos ao Teatro Carlos Gomes, 1906.

Fig. 21: documento encadernado 226 da coleção Obras Particulares - primeira página do requerimento de Álvares Penteadó para construção de Teatro Santana, 1899.

Fig. 22: prancha de desenho armazenada na mapoteca, contendo desenho do corte longitudinal do *teatro sem nome* à rua Boa Vista, de 1893.

Fig. 23: prancha de desenhos armazenada na mapoteca, contendo desenhos de corte e elevação do *Teatro Cassino*, de 1909.

Fig. 24: prancha encadernada junto ao volume 318 da coleção de Obras Particulares, com desenhos de um teatro no largo do Arouche, de 1900.

Os documentos mais recorrentes que encontramos nessas coleções são os processos de aprovação de obras particulares. Os processos de aprovação que pertencem às supracitadas séries e coleções de Obras Particulares do acervo do AHSP podem ser de vários tipos: alvará de construção; projeto modificativo; habite-se; comunique-se; alvará de demolição. Para todos eles, há o requerimento que era feito, em geral, por parte do interessado, onde se identificava o proprietário e/ou o responsável pela obra e o motivo que o levava a requerer a autorização. Essas autorizações poderiam ser de: construção de edifício novo; reforma em edifício existente; uso do imóvel pronto; comunicações diversas durante o andamento das obras já aprovadas; demolição.

Em seguida ao requerimento, em geral, eram anexados um memorial descritivo da obra e os desenhos. Se fosse para a construção de um edifício, os desenhos tratavam de representar o projeto completo: planta de situação, plantas dos pavimentos, cortes, elevações, e, em alguns casos, perspectivas e detalhes construtivos. Para os casos de reforma, igualmente, apareciam os desenhos, nem sempre do projeto completo, às vezes, apenas da parte que se desejava reformar¹⁷. Depois dos desenhos, iniciavam-se as comunicações entre o(s) interessado(s) e a municipalidade, até que se chegasse a um parecer. O pedido podia ser deferido ou indeferido. Esse dado permite saber se os desenhos apresentados correspondem a algo que fora efetivamente realizado (um processo deferido) ou não (um processo indeferido).

Muitas vezes, essas comunicações anteriores ao parecer final, que se dava entre os técnicos da Prefeitura e entre eles e os proponentes, trazem informações importantes quanto às condicionantes legais dos projetos para a época e quanto à atuação dos órgãos reguladores. Eram citadas leis, questionadas as volumetrias diante do tamanho e da forma dos lotes, exigiam-se recuos ou não, preocupavam-se com a segurança contra incêndios; enfim, discutiam-se elementos que compunham os projetos em suas interfaces com a cidade. A análise desses processos nos permitiu depreender os motivos que levaram à adoção de determinadas soluções, que resultaram em certas formas e arranjos; nos permitiu também conhecer o risco original dos projetos e as adaptações pelas quais eles passaram até saírem do papel para a realidade. Importante destacar, ainda, que, em alguns casos, há mais de um processo diferente para cada edifício estudado.

¹⁷ Vale destacar, ainda, que os desenhos podiam apresentar características bastante distintas: os tamanhos variavam muito, havia desde pranchas grandes (correspondentes aos atuais padrões A1 ou A0) com diversos desenhos, até pranchas pequenas, proporcionais a um A4, contendo apenas um desenho; os suportes poderiam ser papel manteiga, papel cartão ou mesmo tecido; as técnicas utilizadas de modo geral eram lápis grafite, lápis colorido, nanquim e aquarela; havia, em muitos casos, cópias heliográficas.

Como a pesquisa no AHSP deve ser feita a partir de datas (anos) e logradouros, realizamos um levantamento prévio das edificações teatrais – com seus endereços e datas de funcionamento - que buscaríamos encontrar dentre os processos de aprovação de obras particulares. Essa seleção prévia se deu a partir de informações bibliográficas tiradas, principalmente, do livro “História dos Antigos Teatros de São Paulo”, de Antonio Barreto do Amaral, do texto “O Teatro em São Paulo”, de Elizabeth Azevedo, e de uma série de bancos de dados na internet que disponibilizam levantamentos parciais das coleções e séries de Obras Particulares do acervo do AHSP: o banco de dados formulado pelo já mencionado Grupo de Pesquisa “Centro Histórico de São Paulo: documentação e estudos de reabilitação”¹⁸, vinculado à FAU Mackenzie e elaborado pelos professores Marcos José Carrilho, Alessandro Castroviejo, Cecília Rodrigues dos Santos e Paulo Sérgio Del Negro; o “Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica na cidade de São Paulo: 1895-1929”¹⁹, elaborado pelo pesquisador José Inácio de Melo e Sousa; e o banco de dados fruto do projeto “Arquivo Histórico Municipal Washington Luís: a cidade de São Paulo e sua arquitetura”²⁰, coordenado pelo Prof. Dr. Nestor Goulart Reis Filho. Além disso, incluímos a possibilidade de encontrar, dentre as fontes primárias, projetos não contemplados por bibliografia nenhuma – o que conferiu à definição do *corpus* do trabalho um caráter mais “aberto”, variável conforme os resultados da pesquisa arquivística.

Partimos, dessa forma, para a realização da pesquisa e coleta da documentação do AHSP tendo como pressupostos logradouros e datas pontuais - onde e quando já sabíamos (graças ao levantamento prévio) que existiram teatros edificados ou projetos de teatros não concretizados -, assim como alguns logradouros que, por termos percebido que contaram com uma presença mais recorrente de estabelecimentos de lazer, optamos por levantar em intervalo de tempo mais amplo, cobrindo toda a abrangência de nosso escopo (1890-1911), um trabalho que foi desenvolvido para as ruas Boa Vista, São Bento e São João.

Com isso, conseguimos obter documentação significativa sobre os teatros cuja existência é conhecida e bastante estudada pela historiografia (caso dos teatros *Minerva* - antigo *Provisório*, *Santana*, *Politeama* e o segundo *São José*) e, também, sobre aqueles pouco conhecidos e pouco abordados pelas pesquisas acerca do assunto (caso dos teatros não construídos na rua Boa Vista e no largo do Arouche, dos diversos projetos participantes de

¹⁸ Disponível no link: <<http://centrohistoricosp.mackenzie.br/adm/default.asp>> mediante cadastro prévio feito pelos responsáveis.

¹⁹ Disponível no link: <<http://www.arquiamigos.org.br/bases/cine.htm>>.

²⁰ Disponível no link: <<http://www.projetosirca.com.br/>>. A página, que foi por nós pesquisada durante o ano de 2013 atualmente encontra-se indisponível.

concursos para o *Teatro Municipal* e, de alguns teatros efetivamente construídos, como o *Carlos Gomes/ Moulin Rouge*, o *Cassino* e *Cinema Radium*).

As relações completas dos volumes e caixas pesquisados e dos documentos localizados está no Anexo B, nas tabelas 2, 3 e 4. A organização de tais relações tem como objetivo, além de apresentar o caminho percorrido na busca de vestígios da história da arquitetura teatral paulistana, auxiliar possíveis futuros pesquisadores interessados (ou no mesmo tema, ou n os mesmos logradouros), funcionando assim como uma espécie de filtro prévio para o conteúdo de alguns dos volumes e de algumas das caixas que compõem o enorme acervo do AHSP. Os documentos pesquisados serão mencionados e analisados ao longo dos capítulos 3 e 4.

A tabela 2 reúne os resultados da pesquisa realizada na coleção de obras particulares do AHSP com base em logradouros em anos específicos, em que buscamos por teatros específicos pré-selecionados na bibliografia. A tabela 3 reúne os resultados da pesquisa realizada na mesma coleção, embora por logradouros, no período de 1890 a 1911, isto é, percorrendo os documentos relativos a esses logradouros (ruas Boa Vista, São João e São Bento), ano a ano, dentro deste intervalo. Por fim, a tabela 4 mostra os resultados da pesquisa nos volumes da coleção Papéis Avulsos do AHSP.

Parte da pesquisa documental, ainda, foi feita em outros acervos. A fim de formar um *corpus* mais completo e variado, investigamos também a legislação municipal e estadual à época; periódicos que circulavam e costumavam trazer novidades sobre o meio cultural e teatral²¹; projetos de teatros; a iconografia e a cartografia históricas do período²². Para a legislação e os projetos de lei, recorremos ao acervo da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo²³ e ao acervo da Secretaria de Documentação da Câmara Municipal de São Paulo²⁴; para projetos arquitetônicos, ao acervo do Setor de projetos e audiovisual da Biblioteca da FAUUSP; para periódicos (jornais e revistas), aos acervos do Centro de Documentação e Memória do Teatro Municipal de São Paulo, da Hemeroteca Digital Brasileira – FBN, e do

²¹ Os teatros atraíam bastante atenção da imprensa da época e vários deles contavam com seções especiais dedicadas ao assunto. O *Correio Paulistano*, por exemplo, tinha uma seção diária denominada “Palcos e salões”. Já O *Commercio de S. Paulo*, contava com a seção “Ribaltas e Gambiarras”. Os espetáculos e companhias eram sempre anunciados e posteriormente eram publicadas críticas a respeito das apresentações nos jornais. Os acontecimentos relacionados aos edifícios teatrais também apareciam nas pautas – como inaugurações de casas, incêndios, reformas, interdições etc.

²² Todos os documentos estão referenciados ao longo do texto. Além disso, a lista de créditos das imagens, bem como a relação da totalidade dos documentos analisados no âmbito dessa dissertação encontra-se nos itens 6. Créditos das figuras e 7. Fontes.

²³ Disponível em: <http://www.al.sp.gov.br/acervo-historico/base-de-dados/>.

²⁴ Disponível on-line em: <http://camaramunicipalsp.qaplaweb.com.br/iah/pt/index.htm>. O acervo é composto por documentos relativos à comissões, legislação, livros, projetos e vereadores. Consultamos a coleção de legislação, que reúne Leis, Decretos, Decretos Legislativos, Emendas à Lei Orgânica, Resoluções, Atos e Decretos-Lei a partir de 1892.

jornal O Estado de São Paulo; para a cartografia histórica, aos acervos do Arquivo do Estado de São Paulo, do Arquivo Histórico de São Paulo e da Prefeitura Municipal de São Paulo; para a iconografia histórica, aos acervos do Museu da Cidade de São Paulo, do Instituto Moreira Salles, do Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Energia e Saneamento e da Biblioteca Mario de Andrade.

Capítulo 2

As origens dos teatros paulistanos no contexto brasileiro

2.1. Os primórdios do teatro

Os estudiosos da arte teatral concordam que suas primeiras manifestações no Brasil ocorreram no início da colonização, a partir de meados do século XVI, por meio das atividades exercidas pelos jesuítas a fim de catequizar o povo indígena que aqui habitava. As encenações e representações da mensagem religiosa que se desejava comunicar faziam uso da música e da dança, o que facilitava a compreensão de todos que assistiam, uma vez que não havia uma língua comum entre colonos e indígenas, ainda que os jesuítas se esforçassem em utilizar também o tupi (PRADO, 1968, p. 432). Assim, conforme destaca Prado (2008, p. 19), o “teatro brasileiro nasce à sombra da religião católica”.

Neste momento, não havia espaços dedicados exclusivamente a tais atividades, de modo que o ambiente para as encenações era, em geral, improvisado nos espaços abertos das missões jesuíticas e vilas, ao passo que os espetáculos, muitas vezes, eram de caráter itinerante, sob a forma de procissão, com paradas em diversos pontos (PRADO, 2008, p. 20).

Conforme explica José Dias (2012, p. 41), no “teatro catequético” os gêneros predominantes eram os autos, as comédias e as tragédias. Além disso,

eram utilizados elementos da cultura indígena, inclusive a língua, misturados a temas sacros e/ ou relacionados às circunstâncias que haviam induzido cada representação. Os atores eram índios domesticados, mamelucos educados pelos jesuítas ou os próprios jovens aspirantes ao sacerdócio e, como não existiam ainda edifícios destinados à atividade teatral, as representações eram realizadas nos salões de estudos dos jesuítas, nos colégios, nas praças públicas, tendo como cenário a própria natureza (DIAS, 2012, p. 41).

No estado de São Paulo, destacou-se a atuação do padre jesuíta José de Anchieta, autor do texto que é considerado o primeiro do gênero dramático no Brasil, o “Auto da Pregação Universal”²⁵, obra cuja principal função era a de transmitir lições de moral e religião. Escrito, provavelmente, entre 1567 e 1570, este texto foi representado pela primeira vez em São Vicente, em um teatro improvisado no terreiro de uma igreja (PRADO, 1968, p. 432).

Segundo descrição de Ribeiro Neto,

[...] tendo a um lado o camarote dos padres da Companhia, adornado de folhagens, painéis e objetos litúrgicos. O palco era um tablado, ou talvez alguma elevação natural do terreno, [...] tendo duas cortinas de damasco vermelho como pano de boca. Ao fundo, num compartimento de reserva, atrás de alguma parede, ficavam os personagens, para não serem vistos antes pelos espectadores [...]. Nas representações de Anchieta estavam presentes santos, demônios, diabos, animais de lenda, personagens alegóricos (RIBEIRO NETO, 1974, p. 27).

²⁵ De acordo com Elizabeth Azevedo, Anchieta tinha como formação a tradição dos “autos vicentinos”, isto é, aqueles autos escritos em Portugal pelo teatrólogo Gil Vicente (c. 1465 – c. 1536) (AZEVEDO, 2004, p. 523).

Alguns anos depois, na cidade de São Paulo - àquela altura, Vila de Piratininga, ainda com menos de 600 habitantes -, o mesmo auto foi representado no espaço fronteiro à Igreja do Colégio (no atual Pátio do Colégio) (RIBEIRO NETO, 1974, p. 28).

Durante o século XVII e a primeira metade do XVIII, de acordo com Elizabeth Azevedo (2004, p. 526), nota-se também como “teatralização” a ocorrência de procissões e cortejos, que envolviam o espaço público em espetáculos, transformando a cidade em cenário e seus habitantes em personagens. Estas procissões ocorriam em função de festividades, como os dias santos, as comemorações civis ou as recepções de figuras importantes que visitavam a cidade. Essas práticas se mantiveram por alguns séculos, mesmo quando já existia um teatro regular.

Miroel Silveira se refere a esse período, não só paulistano, mas também brasileiro, como um período “sem voz”, já que nele não foram produzidos textos propriamente teatrais - muito embora, vale ressaltar, para além das variadas procissões teatralizadas de que comenta Azevedo, ainda tenham ocorrido outros tipos de representações que, inegavelmente, também podemos chamar de teatrais. O autor justifica sua relativização afirmando que “delas [das representações] participavam apenas elementos considerados socialmente inferiores, como índios, mamelucos, e também negros e mulatos, quando ocorreu o tráfico de escravos e a posterior miscigenação” (SILVEIRA, 1967, p. 277).

Nesse sentido, outra característica marcante das representações do gênero teatral à época era o seu aspecto popular (DIAS, 2012, p. 44). Ainda assim, conforme explica Masseran (2011, p. 84), o teatro religioso promovido pela Companhia de Jesus continuou acontecendo durante todo o século XVII e perdurou até meados do XVIII, quando, em 1759, os jesuítas são expulsos de todo o território colonial português por ordem do Marquês de Pombal²⁶.

Dessa forma,

o século XVII marca para a história do teatro no Brasil, um período de transição entre um teatro religioso e um teatro profano, um expressa a verdade de Deus, o outro a verdade do homem, o primeiro entra em decadência, o segundo passa à evidência. Ambos refletiam uma fase de consolidação da ocupação portuguesa no Brasil, de estabilização das atividades econômicas, de formação de uma sociedade colonial, e preparavam-se para o grande momento de prosperidade econômica com a descoberta das minas de ouro e pedras preciosas no início dos setecentos (MASSERAN, 2011, p. 88).

²⁶ Antes disso, em 1730, como destaca Dias (2012, p. 44), o teatro é proibido de ocorrer dentro das igrejas.

As atividades teatrais, assim, foram se distanciando cada vez mais do poder religioso e, ao mesmo tempo, se aproximando do poder civil (MASSERAN, 2011, p. 90). No decorrer do século XVIII, o teatro laico vai despontar, de acordo com Prado,

[...] De início mais ao norte, tendo como centro Salvador, na Bahia, sede do Vice-Reinado do Brasil. Depois, deslocando-se para o Rio de Janeiro, acompanhando o fluxo político e econômico. [...] No interior o teatro só penetrava naquelas capitanias, Minas Gerais ou Mato Grosso, em que a descoberta do ouro ou de pedras preciosas gerara riqueza e improvisara cidades (PRADO, 2008, p. 21).

A riqueza gerada pela atividade mineradora nos estados de Minas Gerais e Mato Grosso contribuiu muito para o enriquecimento, não só da metrópole, como também da colônia, de modo que, aqui, começou a se formar uma elite ligada à corte portuguesa, composta por oficiais e administradores que, inicialmente, vinham de Portugal para trabalhar na exploração econômica da colônia. Essa elite, de aspirações semelhantes às da corte portuguesa, passou a integrar o teatro, bem como outras artes, a seu cotidiano (MASSERAN, 2011, p. 94).

Ainda de acordo com Masseran,

foi essa elite portuguesa no Brasil quem reivindicou e patrocinou o desenvolvimento das artes e de atividades culturais nas regiões onde habitavam. Assim, o século XVIII marcou um período de grande importância para a evolução das artes e a formação de um público atento e sedento por uma produção artística, que até o final desse século imprimiria uma imagem definitiva para o desenvolvimento da arte no Brasil (MASSERAN, 2011, p. 96).

Nesse momento ocorre também o aparecimento de um novo gênero: a ópera italiana, trazida ao Brasil de Portugal.

2.2. Casas de Ópera

A expulsão da atividade teatral do âmbito das igrejas e a expulsão dos jesuítas do Brasil, o enriquecimento da metrópole e da colônia com a atividade mineradora e a difusão do gênero ópera²⁷ pelos portugueses no Brasil, entre outros fatores, fizeram com que surgisse a necessidade de se construir espaços específicos para teatros nas vilas e cidades de maior destaque. Nesse sentido, começaram a aparecer, a partir da segunda metade do século XVIII, estabelecimentos que eram chamados de *Casa da(e) Ópera* (DIAS, 2012, p. 44).

Conforme explica Masseran,

Reconhece-se, então, o estreito relacionamento entre formação social, incremento econômico, a política dominante (representada pelo Estado e pela Igreja) e o desenvolvimento cultural da população. Sumariamente, temos o teatro, incluindo-se aqui todas as formas artísticas implicadas no termo, elevado agora a objeto de divulgação de preceitos morais não mais sob a condução exclusiva da Igreja católica, mas direcionado principalmente ao domínio de uma classe política, governante e administradora da exploração econômica da metrópole sobre sua grande colônia americana. A construção de edifícios regulares para teatro torna explícita a necessidade da consolidação dessas atividades artísticas no meio social urbano colonial. Esse raciocínio é confirmado pelo alvará concedido pelo governo português, sob as ordens do Marquês de Pombal, em 1771, recomendando a edificação de teatros públicos (MASSERAN, 2011, p. 97).

O teatro, assim, passou a ser reconhecido oficialmente enquanto meio privilegiado para educação “ética e política” do povo, e, em função disso, houve “tentativas para a formação de um teatro com nível artístico bem mais elevado” (DIAS, 2012, p. 46). Essa nova maneira de ver o teatro fez, também, com que a presença de edificações destinadas a abrigá-lo nas cidades fosse vista como necessária “para a modernidade desejada, para o regozijo da alma do novo homem iluminado, para a manutenção do *status quo* da sede metropolitana” (MASSERAN, 2011, p. 99), a ponto de serem recomendadas em alvará pelo governo português.

Conforme explica Azevedo, com isso, gradativamente,

o espetáculo migra, então, das manifestações no espaço público, mais democrático, para um espaço fechado e socialmente mais marcado. Passou a haver um preço a ser pago para participar do evento, os lugares da audiência ficavam hierarquicamente determinados [...]. Além disso, o espetáculo teatral organizou-se em moldes puramente europeus, relegando as influências indígenas e africanas às danças e músicas que se realizavam nas festas populares fora do teatro (AZEVEDO, 2004, p. 529).

²⁷ De acordo com Prado, a palavra ópera “por sua vez, não deve despertar excessivas reminiscências europeias. No contexto nacional, como no português, aplicava-se, se não a todas, a qualquer peça que intercalasse trechos falados com números de canto, executando-se a parte musicada conforme os recursos locais” (PRADO, 2008, p. 24). As óperas italianas chegavam aqui sempre por meio de Lisboa. Portanto, já vinham traduzidas ou adaptadas (PRADO, 2008, p. 24).

Assim, da segunda metade do século XVIII até o início do XIX, várias casas de espetáculos identificadas, em sua maioria, dessa forma – *Casa de Ópera* –, foram construídas no Brasil, em diversos estados (DIAS, 2012, p. 44). Segundo Masseran (2011, p. 99), teriam existido duas primitivas *Casas de Ópera* entre 1737 e 1740, em Sabará e Vila Rica, respectivamente, das quais quase não se tem vestígios. Em 1754 encontrava-se em funcionamento o *Teatro de Chica da Silva* no Arraial do Tijuco (atual Diamantina). Em Salvador, em 1760, já funcionava o *Teatro da Praia*, que “possuía vinte e oito camarotes para assistirem às óperas, e composições de plateia para divisão do povo e nobreza, e palanque para acomodação de mulheres comuns” (Ata da Câmara da Cidade de Salvador apud. MASSERAN, 2011, p. 99).

O Rio de Janeiro se tornou a capital do Vice-Reino do Brasil em 1763. Tal fato, segundo Dias, favoreceu o desenvolvimento da arte teatral na cidade e desse modo surgiram as primeiras *Casas de Ópera*, que, lá especificamente, contavam também com elencos organizados de atores profissionais. Esses eram formados, em sua maioria, por mulatos e pessoas marginalizadas da sociedade, uma vez que a profissão de ator não era considerada digna (DIAS, 2012, p. 45).

A primeira *Casa de Ópera* do Rio de Janeiro – a *Casa da Ópera do Padre Ventura* – foi construída em 1767 pelo mulato Padre Ventura²⁸, que foi também seu empresário (DIAS, 2012, p. 46). De acordo com Dias, muito pouco se sabe sobre tal edificação. Conforme algumas descrições reunidas pelo pesquisador, o espaço não era de grandes proporções, mas tinha tamanho suficiente para atender à demanda da época. O teatro teve como denominações *Ópera dos Vivos*, *Casa da Ópera Velha* e *Casa da Ópera do Padre Ventura*. Foi destruído por um incêndio no ano de 1769 (2012, p. 49).

De acordo com Masseran, em 1770 inaugurou-se a nova *Casa de Ópera de Vila Rica* (figuras 25, 26 e 27), que seria a segunda da cidade, localizada no largo da Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Com relação à sua arquitetura, o pesquisador reproduz as observações que fez Saint-Hilaire quando de sua visita à edificação no início do século XIX:

a fachada é de aparência mesquinha, a sala de espetáculos é bastante bonita, porém pequena e muito estreita, apresenta quatro ordens de camarotes, cuja frente é fechada por balaústres rendados que não produzem mau efeito, plateia para homens sentados em bancos; entre as decorações, que são variadas, há algumas suportáveis (SAINT-HILAIRE apud. MASSERAN, 2011, p. 104).

²⁸ De acordo com Masseran (2011, p. 100), o Padre Ventura era um “grande incentivador das artes teatrais na cidade”.

Fig. 25: elevação da *Casa de Ópera* de Vila Rica.

Fig. 26: planta da *Casa de Ópera* de Vila Rica.

Fig. 27: corte longitudinal da *Casa de Ópera* de Vila Rica.

Segundo Lima e Cardoso (2010, p. 73), sua lotação máxima era de cerca de 400 espectadores. Como os demais construídos no período, este era constituído por: foyer, sala de espetáculos com plateia, frisas, camarotes, galerias e palco (LIMA e CARDOSO, 2010, p. 75). O auditório era de cena central e a plateia possuía a forma de sino que, de acordo com Lima e Cardoso (2010, p. 76), era “muito utilizada nos teatros públicos portugueses daquela época” (LIMA e CARDOSO, 2010, p. 76). Externamente, o edifício corresponde às demais edificações coloniais das vilas mineiras, por isso não se destaca na paisagem (LIMA e CARDOSO, 2010, p. 74).

A *Casa de Ópera de Vila Rica* até hoje funciona como teatro²⁹. Desde a sua inauguração, aos poucos se consolidou como “centro de produção teatral e operística”; e, a cidade de Ouro Preto, como um centro de divulgação artística (MASSERAN, 2011, p. 104).

É de 1770³⁰, também, a *Casa de Ópera* de São Paulo, cujas características exploraremos a seguir. Dois anos mais tarde, em 1772, no Recife, já funcionava a *Casa de Ópera* que ficava na atual praça XV de Novembro (MASSERAN, 2011, p. 103).

No ano de 1776 foi construída no Rio de Janeiro a *Ópera Nova*, ou *Teatro de Manuel Luiz*, fundada e dirigida por Manuel Luiz. Segundo informações de uma crônica de Arthur de

²⁹ De acordo com Lima e Cardoso, a *Casa de Ópera de Vila Rica* foi totalmente restaurada em 1862. Ainda assim foram mantidas intactas suas dimensões e proporções (LIMA e CARDOSO, 2010, p.72). Na ocasião do restauro, respeitado o projeto original, foram substituídos alguns materiais construtivos, como o das paredes, que eram em pau-a-pique e foram substituídas por pedra e cal, além da inclusão de elementos metálicos.

³⁰ A data de inauguração da *Casa de Ópera* paulistana não é consenso entre os estudiosos do assunto, conforme veremos adiante.

Azevedo, reproduzida por Dias, este era um edifício de dois pavimentos que contava com duas ordens de camarotes e uma tribuna para o vice-rei. Segundo ele, a casa estava sempre cheia (AZEVEDO apud. DIAS, 2012, pp. 52-53). Masseran explica que Manuel Luiz formou uma companhia de óperas que legou alguns dos primeiros grandes nomes da cena teatral no Brasil, como Joaquim da Lapa, José Inácio da Costa e Joaquina Maria da Conceição Lapa (2011, p. 101).

Em Minas Gerais, além das casas já mencionadas, existiram ainda a *Casa de Ópera de São João Del Rey*, que, em 1778, já funcionava, e a *Casa de Ópera de Paracatu*, de cerca de 1780 (MASSERAN, 2011, p. 101). Em 1794 teria sido construída uma *Casa de Ópera* em Porto Alegre, com espaço para 400 espectadores e 2 ordens de camarotes. Outras cidades, como Cuiabá, São Luís do Maranhão e Belém do Pará, também tiveram suas casas de ópera construídas, de acordo com Masseran (2011, p. 103), entre a última década deste século e a primeira do XIX.

Do ponto de vista da tipologia arquitetônica, essas casas de ópera, em geral, possuíam as mesmas características que se mantiveram na arquitetura teatral brasileira até o início do século XIX³¹:

Edificadas no meio de quadras ocupadas por outras construções, com fachada bastante simples e sem representar externamente sua função. A partir da entrada, localizada junto ao passeio público, ingressa-se num pequeno saguão, estreito e alongado, em direção paralela à fachada, cuja função é a distribuição dos acessos aos diversos níveis da sala de espetáculos. Esta, por sua vez, compõe-se geralmente de plateia, no centro, e três níveis de balcões nas laterais do salão. Os balcões são subdivididos em pequenos compartimentos chamados camarotes e se distribuem pelo primeiro balcão, um pouco elevado à plateia; pelo balcão intermediário, o mais nobre, e pelo terceiro nível. O palco frontal à italiana é delimitado por uma exígua boca de cena sem proscênio, ou seja, prolongamento do palco entre a boca e a plateia, e sem fosso para orquestra à frente do palco. Este apresenta, ainda, piso inclinado em direção à plateia e porões, utilizados como precários camarins (MASSERAN, 2011, p. 105).

É possível, ainda assim, distinguir algumas variações da tipologia entre esses vários teatros, como a forma da sala de espetáculos, a existência ou não de “salão nobre” no segundo pavimento e as decorações utilizadas (MASSERAN, 2011, p. 105). Segundo Lima e Cardoso (2010, p. 66), essas características gerais adotadas nas casas de ópera brasileiras correspondem às dos edifícios teatrais portugueses de então, adaptadas às realidades das diferentes regiões do nosso país (LIMA e CARDOSO, 2010, p. 66).

Conforme explica Ribeiro Neto, as *Casas de Ópera* coloniais de todo o Brasil destinavam-se também, desde a sua construção, às comemorações e adulações aos reis

³¹ De acordo com Masseran (2011, p. 106), as características dos teatros brasileiros sofrerão transformação significativa a partir da construção do Real Theatro de São João, no Rio de Janeiro, a respeito do qual falaremos mais a frente.

portugueses e às autoridades do governo colonial (RIBEIRO NETO, 1974, p. 33). Além disso, embora, pela denominação, aparentassem ser exclusivas ao gênero ópera, eram na realidade teatros voltados à apresentação de espetáculos em geral, de todos os gêneros teatrais que chegavam ao Brasil.

Vale destacar que, de acordo com Masseran (2011, p. 71), durante todo o período colonial - e mesmo durante alguns anos após a Independência (em 1822) -, a história das artes no Brasil esteve sempre vinculada à da metrópole portuguesa. Tudo que nos chegava vinha por meio de Portugal. As manifestações teatrais, bem como as casas de espetáculos que foram construídas nesse período, estavam, portanto, inseridas nessa tendência.

A determinação de qual teria sido a primeira *Casa de Ópera* construída na cidade de São Paulo é um assunto polêmico. A historiografia diverge com relação à concretização ou não de uma tentativa de construção (por José Dias Cerqueira, Luiz Lopes Coutinho e Pedro Luiz Seixas) de um teatro na rua São Bento em 1762. Para alguns³², este teatro teria de fato funcionado. Para outros³³, a tentativa teria sido barrada pelo governo provincial e abandonada. No primeiro caso, admite-se que a primeira edificação teatral que existiu em São Paulo foi a da rua São Bento. Já no segundo, considera-se que a Casa de Ópera construída em 1770 no largo do Palácio (atual Pátio do Colégio), e que existiu até 1870, teria sido a pioneira. Neste grupo de autores, há divergências com relação às datas de construção deste edifício - para alguns, foi em 1770; enquanto para outros, foi em 1793.

Conforme destaca Azevedo, a *Casa de Ópera* ficava em um edifício junto à Casa de Fundição, no mesmo local onde muitos anos depois viria a ser construída a Secretaria da Justiça (AZEVEDO, 2004, p. 528). O edifício, portanto, era vizinho do centro de poder da cidade, o Palácio dos Governadores.

Segundo o historiador Nuto Sant'Ana, o edifício da *Casa de Ópera* de São Paulo era de

simples fachada, com três portas largas ao rês do chão e três janelas no sobrado. No átrio de entrada, duas escadas levavam ao camarote governamental e aos vinte e oito camarotes para as famílias, colocados em três ordens. Ao todo, cabiam nesse teatro trezentas e cinquenta pessoas. Na plateia, onde só compareciam os homens, havia bancos de madeira para sentar; mas os camarotes, vazios, não tinham assentos e as próprias famílias é que mandavam levar, pelos escravos, as suas cadeiras nas noites de função (SANT'ANA apud. RIBEIRO NETO, 1974, p. 31).

A *Casa de Ópera* desempenhou papel de equipamento cultural extremamente importante para o cotidiano da capital da Província, tendo sido o único teatro regular em

³² Bruno (1946), Amaral (1979), Azevedo (2004) e Silva (2012).

³³ Ribeiro Neto (1974), Moura (1977) e Kühl (1987).

funcionamento na cidade durante cerca de 90 anos. Alguns dos viajantes que por aqui passaram no início do século XIX estiveram no teatro e descreveram-no em seus escritos. São poucos os registros imagéticos do edifício, de modo que suas características arquitetônicas e construtivas podem ser aferidas apenas a partir dessas fontes textuais.

Em 1817, Von Martius, após assistir a um espetáculo no local, descreveu a experiência. Segundo ele, o teatro era “construído em estilo moderno” e o “elenco teatral era todo composto de gente mestiça, senão preta, principalmente o ator principal, barbeiro de profissão e mulato de tipo” (VON MARTIUS, apud. RIBEIRO NETO, 1974, p. 31).

Dois anos depois, Saint-Hilaire também esteve lá e, igualmente, descreveu suas impressões:

O prédio do teatro não denota, pela parte exterior, o fim a que se destina; vê-se uma casa pequena, de um único andar, baixa, estreita, sem nenhum ornamento arquitetônico, pintada de vermelho, com três largas janelas de postigos negros; as casas particulares, mesmo as dos que são pouco abastados, têm melhor aparência. Internamente o edifício é mais cuidado mas é extremamente pequeno. Entra-se primeiro num vestíbulo estreito, por onde se vai aos camarotes e à plateia. A sala, muito bonita e com três ordens de camarotes, era iluminada por um belo lustre de cristal e por velas colocadas entre os camarotes; quanto às pinturas do teto, do pano de boca e das decorações, muitas se viam de melhor gosto em casas particulares [...] (SAINT-HILAIRE apud PRADO, 1968, p. 434).

Nota-se que, na descrição interna, o relato de Saint-Hilaire difere do de Nuto Sant’Ana. Segundo o viajante francês, o edifício do teatro seria de apenas um pavimento, e não um sobrado. Isso, porém, é pouco plausível, uma vez que, conforme ele próprio e os demais também afirmaram, internamente, a casa possuía três ordens de camarotes. Provavelmente Saint-Hilaire cometeu um equívoco nesse aspecto. As demais características, de modo geral, estão de acordo entre o que fora observado pelo viajante alemão e o que fora observado pelo historiador.

Considerando todas essas características, é possível perceber que, embora a *Casa de Ópera* fosse um teatro organizado internamente como tal (com foyer, palco, plateia e ordens de camarotes), externamente, a construção se assemelhava às demais construções da época, com feições típicas de um sobrado colonial paulistano: paredes de taipa de pilão (embora o material não tenha sido mencionado nas descrições, era o dominante nas construções paulistanas de então), janelas e portas de vergas retas e telhado de duas águas com a cumeeira paralela ao alinhamento da rua e coberto com telhas de barro.

Como único estabelecimento para a apresentação de espetáculos que havia naquele momento na cidade, a *Casa de Ópera* servia também como sede para reuniões, comemorações, festas, entre outros eventos coletivos – apesar destes ainda serem poucos nesse período da cidade. Nesse sentido, a construção foi palco de alguns eventos memoráveis

que, de certa forma, a fazem ser conhecida por eles. Por exemplo, conforme relata Ribeiro Neto e quase todos os outros autores que se dedicaram ao assunto, uma “noite histórica” teve lugar na Casa de Ópera de São Paulo: em 7 de setembro de 1822, quando, recém declamada a independência do país, D. Pedro I foi aclamado Príncipe Regente. Foi ali que se deu a primeira festa da independência (RIBEIRO NETO, 1974, p. 33).

Com relação aos atores que encenavam as apresentações que tinham local na *Casa de Ópera*, o elenco era composto por amadores. Como vimos anteriormente, essa situação não era uma realidade apenas paulistana, e sim brasileira, durante todo o período colonial (PRADO, 1968, p. 434).

Uma particularidade paulistana foi a participação determinante dos estudantes da Academia do Direito do largo São Francisco, desde o seu estabelecimento em 1828, no funcionamento da *Casa de Ópera* da cidade. Os estudantes foram responsáveis, não só por escrever as peças a serem apresentadas, como também por encená-las e assisti-las. De acordo com Azevedo, os estudantes de direito, “logo que chegaram, [...] decidiram arrendar por cinco anos a Casa da Ópera, que se encontrava fechada havia algum tempo. Portanto, é a eles que se deve a reinauguração do teatro em São Paulo” (AZEVEDO, 2004, p. 533).

Como aponta Ribeiro Neto, foram poucas as notícias acerca do repertório de peças que era representado no teatro - a não ser por um ou outro espetáculo citado nas descrições de viajantes e cronistas e pelas peças que eram produzidas e apresentadas pelos estudantes de Direito. A influência desses estudantes sobre o ambiente teatral pode ser verificada, também, pela periodicidade dos espetáculos. Em geral, aconteciam às quartas (já que às quintas não havia aulas na Faculdade de Direito), aos sábados e nas vésperas de feriados (RIBEIRO NETO, 1974, p. 35).

A *Casa de Ópera* paulistana funcionou até 1870, quando foi demolida. Nos últimos 20 anos, porém, o edifício já estava em más condições. As *Casas de Ópera* em todos os outros estados brasileiros foram sendo construídas até o início do século XIX. A partir da segunda década do mesmo século já começaram a ser substituídas por outras edificações com características, em geral, distintas das “primitivas” e, também, distintas entre si, como veremos a seguir.

Consultando os acervos cartográficos da Prefeitura Municipal de São Paulo, do Arquivo Histórico de São Paulo e do Arquivo do Estado de São Paulo, notamos que a *Casa de Ópera* paulistana não foi representada em nenhum dos mapas da cidade elaborados até 1870 constantes nesses acervos. Além disso, quase não há registros imagéticos do edifício. Há uma

fotografia (figura 28) que costuma ser reproduzida nas fontes bibliográficas a esse respeito que se atribui, comumente, a uma parte da *Casa de Ópera* (edifício que aparece cortado no canto direito da imagem). Além desta, o historiador Antonio Barreto do Amaral, no livro “História dos velhos teatros de São Paulo”, traz outra imagem do mesmo local, porém visto de um outro ângulo (figura 29).

Fig. 28: ao centro, está a antiga Igreja do Colégio. À direita, um pedaço do edifício onde teria funcionado a *Casa de Ópera*, em fotografia datada de 1862 (oito anos antes de ser demolida e, segundo as fontes, já em estado de arruinamento).

Fig. 29: nesta imagem, a *Casa de Ópera* seria a edificação mais à esquerda do bloco de construções que vemos à direita.

2.3. Edifícios teatrais do século XIX

Nas primeiras décadas do século XIX, alguns acontecimentos sociopolíticos e artísticos interferiram sobremaneira no futuro do teatro e das casas de espetáculos no Brasil. Como resume Décio de Almeida Prado³⁴, os principais deles seriam: a transferência, em 1808, da família real portuguesa ao Rio de Janeiro³⁵, que tinha como costume realizar celebrações com música e ópera ou tragédias; a Independência do Brasil, em 1822, que instigou o sentimento nacionalista e, conseqüentemente, a reafirmação do gênio artístico nacional; e o gênero literário do Romantismo, que dava ênfase no palco às questões políticas e históricas do momento. O teatro, assim, aos poucos se tornou mais e mais “socialmente e moralmente empenhado” (PRADO, 1968, p. 435).

O Rio de Janeiro, capital da colônia - e, após a independência, capital do império -, foi a cidade que, de início, mais notoriamente se beneficiou dos efeitos de tais transformações conjunturais. Ali se desenvolveram de maneira pioneira, tanto a arte quanto a arquitetura teatrais. Boa parte dos demais estados, como veremos, também teve seu destino no ramo alterado ao longo do século.

Após a chegada da família real lusitana ao Rio de Janeiro, juntamente com toda a sua corte, a cidade tem sua atividade teatral incentivada e impulsionada. Por isso, também aumentam os espaços dedicados ao teatro. Os nobres portugueses estavam acostumados às diversões em sua vida na metrópole, porém aqui não as encontravam. Como explica Dias, “uma corte habituada às salas de espetáculo nos moldes italianos necessitava de um teatro à altura de sua pompa” (DIAS, 2012, p. 55).

Dentre as medidas para adaptar a capital colonial aos padrões da corte metropolitana, estava o traslado, por parte dos portugueses, da

cultura que caracterizava a Europa no início do século XIX, espelhando os valores europeus, principalmente os ingleses e franceses, que correspondiam aos padrões da sociedade urbana que para cá se deslocara. Era necessário construir teatros (DIAS, 2012, p. 61).

Do ponto de vista artístico, com o incentivo da presença da corte no Rio de Janeiro, começa a se desenvolver, segundo Moura, a parte mais significativa da produção cultural brasileira do século XIX. Nisso estão incluídos o teatro, as óperas e o divertimento público, em todas as suas modalidades. Cidades como Recife, Salvador, Porto Alegre, São Paulo, Belém e São Luís são, também, geradoras de um movimento artístico – trata-se de produções,

³⁴ Conforme aponta Almeida Prado (2008, p. 31), os fatos teatrais acompanhavam os políticos.

³⁵ Fugindo das invasões napoleônicas em Portugal, a família real decidiu se mudar para a capital da colônia.

porém, que ficam restritas a um âmbito local. É no círculo da corte que é elaborada e divulgada a parte mais substancial da dramaturgia do período (MOURA, 1977, p. 19).

O Brasil se firmou nesse momento “como complemento indispensável de todo o movimento teatral elaborado em Portugal” e o Rio de Janeiro, particularmente, como “verdadeiro porto de salvação de muito elenco lusitano” (MOURA, 1977, p. 19). Como explica Masseran,

a visita constante de companhias líricas e dramáticas ao país gerou a permanência de atores, cantores e músicos, e proporcionou a formação de incipientes grupos artísticos locais dedicados a uma produção cultural em conformidade aos anseios das classes dirigentes que desde logo se arvoraram como mecenas das atividades artísticas no país (MASSERAN, 2011, p. 110).

Não seria correto concluir, portanto, que tudo o que se passou no Rio de Janeiro foi importado pela corte já que, de acordo com Moura, começou a haver também autores cariocas importantes, como Martins Pena, que escreveu na década de 1840 sobre a vida à sua volta, iniciando a vertente do teatro de costumes (MOURA, 1977, p. 19). Lá também “se desenrola a carreira fecunda do grande ator brasileiro do século passado: João Caetano dos Santos (1808-1863)” (MOURA, 1977, p. 20).

Do ponto de vista da tipologia, transformações significativas também ocorreram. Segundo explica Masseran (2000, pp. 1-2), durante o século XIX, o teatro se tornou, cada vez mais, um objeto urbano, caracterizado como tal e considerado imprescindível na constituição das cidades. Se até então tínhamos as *Casas de Ópera*, muitas vezes instaladas em construções comuns, com as transformações da tipologia ocorridas durante o século XIX, passamos a ter os “teatros monumentos” do início do século XX. Os teatros construídos durante o século XIX, portanto, mudaram os rumos da arquitetura teatral brasileira: passaram a ter maiores dimensões e características diversas das *Casas de Ópera* erigidas no século anterior. Além disso, vão se constituir, de acordo com Dias, “num dos inconfundíveis indicativos da transformação de valores morais e culturais na sociedade do século XIX” (DIAS, 2012, p. 61).

Soma-se a isso o fato de que a maior parte dos teatros que apresentaram mudanças na tipologia durante o século XIX – se tornando teatros monumentais, ocupando posições de destaque nas cidades em meio a praças e largos, adquirindo maiores proporções, soltos nos lotes – era oficial; ou seja, as iniciativas para as construções desses grandes teatros quase sempre se deram por parte do poder público local. Destacaremos a seguir algumas das edificações teatrais brasileiras que mais contribuições trouxeram ao desenvolvimento da tipologia, evidenciando também o aumento desse tipo de construção no território nacional.

Quando a família real chegou ao Rio de Janeiro, em 1808, o *Teatro de Manuel Luiz* (Casa de Ópera) ainda existia. Seu dono, então, investiu em melhorias no teatro, reformando algumas partes, incluindo, por exemplo, uma arquibancada acima dos camarotes para acomodar os criados da família real. Essa reforma, porém, foi insuficiente frente a grande quantidade de novos espectadores que viria a frequentar o espaço, de modo que em 1813 a casa deixou de existir (AZEVEDO apud. DIAS, 2012, pp. 53-54).

Em 1810, por meio de um decreto, D. João VI ordenou que fosse construído no Rio de Janeiro um teatro “decente” e grandioso, o qual considerava necessário para a população e para ele próprio (PRADO, 2008, p. 31). De acordo com Masseran (2011, p. 107), foi José de Almeida, o barbeiro da corte, quem organizou os acionistas e os trâmites burocráticos necessários. Em 1813, o *Real Teatro São João*³⁶, que ficava no largo do Rossio (atual praça Tiradentes), foi inaugurado.

Conforme destaca Masseran,

a construção do Real Theatro de São João em 1813, [...] indicou claramente os vínculos entre o poder dominante e a edificação de salas de espetáculo. Uma relação corrente na Europa desde o século XVII, e que no Brasil já se esboçava desde a determinação pombalina de 1771 (MASSERAN, 2011, p. 130).

Desde que foi inaugurado, o novo teatro do Rio de Janeiro - cujo nome homenageava D. João VI - teve papel de destaque no meio artístico nacional, funcionando como o teatro oficial da corte portuguesa e mantendo a tradição das extintas *Casas de Ópera* de sediar eventos relacionados à política no país (MASSERAN, 2011, p. 111). Sua denominação ao longo do tempo foi sendo modificada conforme as circunstâncias sociais e políticas; assim, já teve como nomes: “Teatro de São Pedro de Alcântara, Teatro Constitucional Fluminense, Teatro São Pedro de Alcântara (novamente), e, por fim, Teatro São Caetano” – com o qual existe até hoje³⁷ (PRADO, 2008, p. 32).

Em sua programação já constaram, de acordo com Prado (2008, p. 32),

todos os gêneros teatrais do século XIX: tragédia, ópera, comédia, drama, melodrama, entremez, mágica (a *féerie* francesa), farsa, vaudeville, burleta, espetáculos de circo e revista. Se em algum lugar pulsou com certa regularidade o coração do teatro brasileiro terá sido certamente ali (PRADO, 2008, p. 32).

³⁶ Segundo Dias, há grande semelhança de projeto entre o Real Theatro de São João do Rio e o Teatro São Carlos de Lisboa. O último era de autoria de José da Costa e Silva, português que se transferiu para o Rio de Janeiro em 1812, onde passou a exercer o cargo de Arquiteto Geral de todas as obras reais no Brasil. Uma vez que o Theatro Real começou a ser construído em 1811, Dias considera que seja possível que “José da Costa e Silva tenha colaborado no projeto neoclássico de José Manuel da Silva” (DIAS, 2012, p. 72).

³⁷ De acordo com Dias (2012, pp. 73-95), em 1824, o Teatro Real de São João sofreu um incêndio que quase o destruiu por completo. Nessa ocasião, o teatro foi reconstruído e renomeado “São Pedro de Alcântara”. Em 1851 e 1856, outros incêndios o vitimaram, tendo sido reconstruído, respectivamente, pela segunda e terceira vez. Passou por novas reformas em 1885, 1888 e 1916, até que, em 1929, foi demolido. Em seu lugar, foi construído um novo teatro, o Teatro João Caetano, com “uma fachada futurista e com sua volumetria purista” (DIAS, 2012, p. 87). Em 1978, o João Caetano foi reformado e sua fachada foi completamente modificada, adquirindo o aspecto que apresenta até os dias de hoje.

O *Real Teatro de São João* era uma construção de grandes proporções que, internamente, contava com “plateia bastante ampla e mais cinco níveis de camarotes, incluindo-se as frisas; o camarote real ocupava o segundo nível, considerado o mais nobre, e situava-se em frente ao palco” (MASSERAN, 2011, p. 108).

Ainda com relação ao *Real Teatro de São João*, conforme descreve Masseran,

O cuidado no tratamento arquitetônico do prédio resume-se às áreas sociais, isto é, a fachada principal e a sala de espetáculos. [...]Havia pinturas no teto, nos camarotes, detalhes decorativos e pano-de-boca ilustrado, fato comum durante todo o século XIX. Não restaram quaisquer fragmentos gráficos ou iconográficos dos interiores dos teatros (MASSERAN, 2000, p. 3).

No panorama da arquitetura teatral brasileira, o *Real Teatro de São João* no Rio de Janeiro (figuras 30 e 31) é um dos três grandes teatros construídos na segunda década do século XIX que apresentam transformações básicas na tipologia: espaços maiores e edifícios implantados isoladamente nos lotes (o que não significa que tivessem todas as suas fachadas livres de edificações vizinhas, e sim que ficavam destacados dos limites dos lotes). Os outros dois são: o *Teatro São João*, em Salvador (figura 32), de 1812, que começou a ser construído em 1808, quando, antes de chegar ao Rio de Janeiro, a comitiva que trazia a corte portuguesa fez uma parada na capital baiana, ex-capital da colônia; e o *Teatro União*, em São Luís do Maranhão (figura 33), de 1817 (MASSERAN, 2000, p. 2).

Fig. 30: o *Real Teatro de São João* em seu contexto urbano. Detalhe de aquarela de Thomas Ender, c. 1817.

Fig. 31: *Teatro S. Pedro de Alcantara*. Gravura de Friedrich Pustkow, s/d.

Fig. 32: vista do *Teatro São João* da Bahia em 1865.

Fig. 33: *Teatro União* em São Luís do Maranhão, c. 1908.

Tanto o *Real Teatro de São João* do Rio quanto o *Teatro São João* de Salvador apresentavam dimensões inéditas: comportavam mais de mil pessoas – um aumento considerável, se comparado com a lotação das antigas *Casas de Ópera*, que podiam receber, em média, entre 300 e 400 espectadores (MASSERAN, 2000, p. 2). Como explica Masseran a respeito de suas características,

seus acessos e áreas de convivência eram mais generosos, permitindo a reunião de grande número de espectadores seja antes do início dos espetáculos ou nos intervalos. Com relação à estrutura cênica, tornavam-se mais aptos a receber produções europeias, como óperas de encenações complexas (MASSERAN, 2000, p. 2).

Para o pesquisador,

tal amplitude dimensional era reflexo das transformações sociais e econômicas, do pré-industrialismo, da expansão de mercados, da formação de uma ampla classe burguesa, de uma nobreza volumosa e aparatosa (MASSERAN, 2011, p. 131).

A esse aumento de dimensões, porém, não corresponderam transformações tipológicas na conformação dos auditórios desses teatros. Internamente, eles apresentavam a mesma distribuição do espaço que havia sido utilizada nas *Casas de Ópera*: “a parte frontal do edifício ocupada pelas áreas de acesso e convivência, a parte central reservada à sala de espetáculos com seus diversos níveis de camarotes, e na parte posterior o palco e áreas de apoio cênico” (MASSERAN, 2000, pp. 2-3).

Também não ocorreu alteração nos materiais e nas técnicas construtivas com que se erigiam os edifícios, de modo que se continuava a utilizar sobretudo alvenaria de pedra, estrutura de madeira – tanto para a sala de espetáculos quanto para sua cobertura –, e telhas cerâmicas (MASSERAN, 2000, pp. 2-3).

Em ambos os *Teatro São João*, utilizou-se o repertório clássico, em composições filiadas ao estilo neoclássico, estilo este que, à época, estava em voga na Europa e que chega aqui por meio dos estrangeiros, adaptando-se à realidade local. O tratamento arquitetônico do exterior desses edifícios, no entanto, se resumia às suas fachadas frontais, já que “a

impostação do[s] edifício[s] sobre a contexto urbano dava-se exclusivamente por sua fachada principal. A composição clássica das fachadas denotava a categoria oficial desses edifícios, intimamente ligados ao poder dominante” (MASSERAN, 2000, pp. 3-4).

Após a inauguração do *São João* da Bahia, em 1812, ele já começou a funcionar, ainda que estivesse inacabado. Sua programação esteve sempre vinculada e dependente da “movimentação artística da corte do Rio de Janeiro e de Portugal”, de acordo com Masseran, pelo menos até a metade do século XIX. De qualquer forma, o teatro baiano tornou-se “centro da vida social, cultural e política da antiga capital da colônia” (MASSERAN, 2011, p. 112).

O *Teatro São João* de Salvador, de acordo com o estudioso,

possuía plateia, um primeiro nível de frisas, três níveis de camarotes e galeria popular no nível superior. Situado junto a Praça da Quitanda, sua fachada era bastante exígua e apresentava três pavimentos, além do térreo. Ainda externamente, e por meio de uma cuidadosa implantação, conseguiu-se a liberação das quatro fachadas, permitindo-se, assim, uma confirmação mais unitária ao edifício e um tratamento volumétrico e estético mais apurado, insinuando um conjunto de caracteres próprios e coerentes ao uso e à inserção no contexto urbano do edifício para teatro (MASSERAN, 2011, p. 107).

O terceiro grandioso teatro construído no Brasil após a vinda da corte portuguesa foi o *Teatro União* (atual Teatro Arthur de Azevedo), em São Luís do Maranhão³⁸, que foi inaugurado em 1817. Este contava com uma implantação distinta dos dois anteriores (*São João* do Rio e de Salvador), por estar em um lote de esquina. Conforme descrição de Masseran,

o teatro apresenta apenas dois lados livres, a fachada frontal e uma lateral. A composição volumétrica é unitária, e os setores internos são somente reconhecidos externamente pela modenatura da fachada lateral. [...] Internamente o auditório possui quatro níveis de camarotes [...]. Os camarotes, originalmente apresentavam estrutura de madeira configurada por colunas que os separavam uns dos outros; ao centro há uma tribuna especial que ocupa os dois níveis nobres (MASSERAN, 2000, p. 4).

De acordo com o pesquisador, no início, a utilização do *União* foi efêmera, com temporadas esparsas. Foi somente por volta de 1840 que a cidade teve um movimento cultural e artístico mais intenso, ocasião em que se formaram grupos dramáticos formados por amadores e em que se tornou maior a presença de artistas profissionais ali residindo (MASSERAN, 2011, p. 113).

Até a metade do século XIX continuaram sendo construídas edificações teatrais em todo o país. Estas, porém, eram de tamanho reduzido, não sendo tão significativas do ponto de vista das transformações decorrentes da adoção de novos elementos à tipologia arquitetônica.

³⁸ A capital maranhense se viu enriquecida com o intenso comércio de exportação de algodão que mantinha, principalmente com a Inglaterra, desde a segunda metade do século XVIII.

Cabe aqui uma pausa para os acontecimentos políticos impactantes para o devir das atividades teatrais no Brasil. A independência do país em 1822, como nos chama a atenção Elizabeth Azevedo, representou para o teatro mais do que aquela noite de espetáculo que, como vimos, ocorreu na *Casa de Ópera* paulistana com a presença de D. Pedro I. A separação da metrópole significava a conscientização de uma identidade brasileira, a noção de um “eu nacional original e autônomo” (AZEVEDO, 2004, p. 532). Para Miroel Silveira (1976, p. 278), trata-se uma nova situação em que a necessidade de afirmação da nacionalidade estimulou diversos setores da vida social, inclusive os palcos.

A partir desse momento, Portugal, passa a ser vista, ao mesmo tempo, como “antiga metrópole opressora e adversário político” e como “parte do passado cultural artístico” do Brasil. Desenvolve-se, paralelamente a isso, uma “relação com a França (ou, em menor grau, com outro país europeu) [...] como o ideal de modelo civilizatório. Era desejável colocar o Brasil entre as nações mais modernas do mundo e abrir-lhe um futuro brilhante” (AZEVEDO, 2004, p. 532). Havia críticos, entretanto, apontando para a valorização excessiva do estrangeiro.

Na década de 1830, na França, surgia o movimento artístico romântico. Na literatura, ganharam destaque autores como Victor Hugo e Alexandre Dumas, ambos escritores também de peças de teatro. As peças de ambos chegaram rapidamente ao Brasil e o teatro brasileiro os absorveu ambos como tendências em sua programação para conviver com os demais gêneros. De acordo com Massseran, isso “representou de algum modo o fim do intermédio português para a transposição ao Brasil de obras europeias” (MASSERAN, 2011, p. 115) de que também fala Azevedo (2004).

Percebe-se, assim, que a Independência e a separação de Portugal levaram a um duplo processo na arte teatral brasileira: passaram a coexistir o teatro “importado” (não mais vindo exclusiva e diretamente de Portugal, mas de outros países europeus, principalmente da França), e a incipiente produção dramática nacional – feita aqui e com temática daqui. De acordo com Prado (2008, p. 55), todavia, “em meados do século XIX, raríssimas eram as peças de assunto nacional”. Ainda assim, como destaca Massseran (2011, p. 116), houve alguns autores brasileiros notáveis para a literatura dramática nacional do período.

O movimento seguinte na Europa, o realismo, conforme Massseran (2011, p. 117), se notabilizou “pela aproximação temporal das ações dramáticas ao período contemporâneo e pela atualização da temática enfocada pelo teatro, trazendo à tona as questões sociais, morais e psicológicas da sociedade europeia”, e também exerceu sua influência na produção

dramática brasileira. Como aponta o pesquisador, na esteira do realismo francês, surgiram aqui, além de Manuel de Macedo,

vários outros escritores de teatro como: José de Alencar, Francisco Pinheiro Guimarães, Joaquim de França Júnior, Joaquim Maria Machado de Assis, Artur de Azevedo, todos responsáveis pela consolidação e elevação da dramaturgia brasileira aos mais altos níveis de qualidade, e pelo aparecimento de inúmeras companhias dramáticas no Brasil do século XIX (MASSERAN, 2011, pp. 117-118).

Já a cena lírica, conforme o pesquisador, era “dominada por compositores e companhias italianas e francesas”, pelo menos até o final do século XIX (MASSERAN, 2011, p. 118).

Como argumenta Masseran, vemos, assim, que, a partir da segunda metade do século XIX,

devido ao desenvolvimento da dramaturgia brasileira, ao surgimento de grandes nomes da cena dramática, à formação de músicos, maestros e compositores no país, e à visita de companhias líricas estrangeiras, a qualidade dos espetáculos apresentados nos teatros brasileiros se mostrava muito superior àquela de finais do século XVIII e princípios do XIX (MASSERAN, 2011, p. 119).

Com isso, a partir da metade do século, também a “movimentação ao redor dos [edifícios de] teatro se tornou intensa” e o efeito foi que as grandes cidades brasileiras que ainda não tinham levado a cabo a construção de seus teatros de ópera trataram de fazê-lo nos anos seguintes. Esses teatros de ópera, na verdade, da mesma maneira que ocorrera com as Casas de Ópera do século anterior, eram “teatros polivalentes aptos a abrigar as mais variadas formas de espetáculos” (MASSERAN, 2011, pp. 120-121).

Em 1850, é construído no Recife, com projeto do engenheiro e arquiteto francês Louis Léger Vauthier³⁹, o *Teatro Santa Isabel* (figura 34). Neste teatro, pela primeira vez no Brasil, a edificação fica completamente solta no lote, em meio a uma praça, com suas fachadas todas destacadas (MASSERAN, 2000, p. 2). É um teatro neoclássico de proporções e posicionamento monumentais.

De acordo com Lima e Cardoso, o Santa Isabel, que existe até hoje e foi tombado pelo IPHAN em 1949, conta com “setecentos lugares entre plateia, frisa e duas ordens de camarotes, além da galeria” (LIMA e CARDOSO, 2010, p. 88).

Como destaca Masseran,

na configuração tipológica do edifício, o que se torna mais incisivo é o cuidado com o tratamento arquitetônico em seu todo, a fim de constituir-se como marco de referência ao determinado contexto no qual se insere. A conformação volumétrica

³⁹ O engenheiro e arquiteto Louis Léger Vauthier (1815-1901) formou-se na École de Ponts e Chaussées de Paris. Mudou-se para o Recife em 1840, retornando para Paris em 1846. Dois anos depois de sua chegada ao Brasil, se tornou o Diretor de Obras Públicas da Província de Pernambuco. Além de seu cargo técnico, Vauthier cumpriu também papel de crítico social e foi responsável por algumas edificações construídas na cidade. Dentre elas, estão: o Teatro Santa Isabel, algumas casas, o Cemitério de Santo Amaro e a Cadeia da Vila do Brejo (FREYRE, 1940, pp. 3-24).

parte do princípio da simetria e insinua externamente a distinção entre os setores internos. [...] O Santa Isabel foi sem dúvida, o primeiro teatro edificado no Brasil que proclamou um novo diálogo com o contexto urbano, que não devemos nos esquecer, iniciava um longo processo de transformações (MASSERAN, 2000, p. 5).

Fig. 34: *Teatro Santa Isabel*, c. 1880.

A partir da construção do *Teatro Santa Isabel*, todos os grandes teatros de ópera brasileiros edificados adotaram a característica da posição solta no lote e sem edificações nas proximidades, em todos os lados. Surgiram, assim, de acordo com Masseran (2000, p. 2): o *Teatro São Pedro* em Porto Alegre, em 1858; o *Teatro da Paz* de Belém de Pará, em 1878; o *Teatro Amazonas* em Manaus em 1896. A única exceção, do ponto de vista da configuração tipológica, foi o *Teatro São José* de São Paulo⁴⁰, que foi inaugurado inacabado em 1864 e finalizado em 1876. Este edifício não contava com tal característica, apesar de apresentar as dimensões maiores que se tornaram usuais no século XIX. Masseran (2000, p. 2) explica que a localização do *São José* numa esquina com a fachada principal voltada para o largo de São Gonçalo, não permitia sua visualização como marco referencial urbano.

O *Teatro São Pedro* de Porto Alegre (figura 35) foi projetado pelo arquiteto alemão Georg Karl Phillip Theodor von Normann⁴¹. Conforme a descrição de Masseran,

foi planejado como parte integrante de um contexto urbano mais abrangente: compunha, juntamente à uma praça e demais edificações públicas e governamentais, um cenário urbano. A caracterização arquitetônica de tradição clássica, integrava-se à caracterização dos entornos. Volumetricamente o edifício apresentava-se unitário, e o tratamento arquitetônico estendia-se por todas as fachadas. A distribuição funcional dos ambientes internos seguia a mesma setorização habitual: acessos e salão nobre, auditório e caixa de palco (MASSERAN, 2000, p. 5).

⁴⁰ Do qual trataremos na sequência.

⁴¹ De acordo com Masseran, um dos “mestres da arquitetura neoclássica de procedência germânica” que exerceram atividade no Rio Grande do Sul durante o século XIX (MASSERAN, 2011, p. 118).

Fig. 35: *Teatro São Pedro* no final do século XIX.

Fig. 36: planta do *Teatro São Pedro*.

De acordo com Lima e Cardoso, a sala de espetáculos do *São Pedro* contava com “750 poltronas, duas ordens de camarotes e galerias”. Na planta (figura 36), vemos que o prédio conta com um vestíbulo de proporções um pouco menores do que as do palco; vemos também que o teatro contém um pequeno pórtico que avança na fachada demarcando o acesso principal. A distribuição da sala é tradicional, com cena central e com plateia em forma de ferradura. Não havia fosso para a orquestra e o palco contava com prosênio.

O *Teatro São Pedro* foi inaugurado em 27 de junho de 1858 (LIMA e CARDOSO, 2010, p. 88) e existe até hoje. Localiza-se na atual praça da Matriz da cidade. É tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Rio Grande do Sul - IPHAE e pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN (como parte do conjunto histórico e paisagístico nas imediações da praça da Matriz). Foi restaurado em 1975.

Da mesma maneira, os teatros amazônicos, *da Paz* e *Amazonas*, faziam parte de um conjunto urbano maior e estavam implantados isoladamente, como objetos componentes daquelas paisagens. Além disso, “seguem a mesma tipologia das anteriores e apresentam as mesmas características arquitetônicas fundadas nos princípios clássicos.” (MASSERAN, 2000, p. 5)

O *Teatro da Paz* (figura 37) foi projetado pelo engenheiro militar pernambucano José Tibúrcio Pereira de Magalhães no estilo neoclássico. Ficava localizado na atual praça da República de Belém do Pará, a maior da cidade (LIMA e CARDOSO, 2010, p. 90). Foi inaugurado em 1878 e passou por reformas em 1887 e em 1904. Existe até hoje e é tombado pelo IPHAN. Internamente, conta com

mil e cem lugares, a sala de espetáculos dispõe de plateia, varanda, frisas, camarotes e prosênios de primeira ordem, camarotes e prosênios de segunda ordem e galerias, além do paraíso. [...] Em formato de ferradura, a plateia é dotada de poltronas com assentos de palhinha e madeira, consideradas mais adequadas ao clima da região. [...] A balastrada dos vários níveis de camarotes é em ferro inglês, folheada a ouro; no teto central, em afresco, um painel representa a mitologia greco-romana e os deuses gregos Apolo e Afrodite no cenário amazônico (LIMA e CARDOSO, 2010, p. 91).

Fig. 37: o Teatro da Paz antigamente. S/d.

O *Teatro Amazonas* (figuras 38 e 39) foi projetado pelo Gabinete Português de Engenharia de Lisboa. De acordo com Lima e Cardoso, “diferentemente dos demais edifícios teatrais neoclássicos, o prédio foi coroado com enorme cúpula [...]. Inaugurado em 1896, devido à crise econômica permaneceu fechado até 1926” (LIMA e CARDOSO, 2010, p. 91). O edifício existe e é tombado pelo IPHAN.

Fig. 38: construção do *Teatro Amazonas*, 1896.

Fig. 39: o *Amazonas* ao final da construção.

Internamente (figura 40), o teatro é de distribuição tradicional, contando com salão fronteiro dedicado ao vestíbulo, de grandes proporções, onde há também um bar e uma livraria; o formato da plateia é quase semicircular; conta com fosso para orquestra, mas não contém prosênio no palco; este é rodeado de estruturas de apoio como camarins e, por conter escadas, provavelmente, apresenta algum aparato cênico nos níveis superiores. A planta é perfeitamente simétrica a partir de seu eixo longitudinal.

Fig. 40: planta do *Teatro Amazonas*.

No final do século XIX, são construídos os teatros oficiais de cidades como Florianópolis e João Pessoa, que passaram a contar respectivamente com o *Teatro Álvaro de Carvalho* (figuras 41 e 42), de 1875, e o *Teatro Santa Rosa* (figura 43), de 1889. Estes apresentam dimensões bastante diminutas se comparadas aos anteriormente citados: têm capacidade para cerca de 400 a 600 espectadores, embora incorporem outras características comuns aos demais, como a implantação solta no lote, destacada na paisagem urbana, e a composição neoclássica das fachadas. Todos ainda existem atualmente. O *Teatro Álvaro de Carvalho*, curiosamente, possui uma de suas fachadas laterais – e não a frontal – voltada para a praça Pereira Oliveira. Internamente, respeita o padrão adotado nos demais edifícios, contando com foyer de proporções diminutas.

Fig. 41: *Teatro Álvaro de Carvalho* (à direita) na praça Pereira Oliveira (à esquerda). S/d.

Fig. 42: planta do *Teatro Álvaro de Carvalho*.

Fig. 43: vista atual do *Teatro Santa Rosa*, em João Pessoa. S/d.

Ainda no final do século XIX, algumas cidades do interior do estado de São Paulo, estimuladas pelo crescimento econômico decorrente do ciclo cafeeiro, inauguram seus teatros de maior porte, implantados isoladamente nos lotes, como o *Teatro Guarany*, em Santos, de 1887, e o *Teatro João Caetano*, em Amparo, de 1890 (MASSERAN, 2011, p. 205). O *Teatro Carlos Gomes*, teatro de ópera de Ribeirão Preto, construído em 1892, de acordo com Masseran, foi o primeiro teatro brasileiro a incorporar um dos aspectos do partido da ópera de Paris: “a expressão da distribuição dos ambientes internos na composição exterior do edifício” (MASSERAN, 2011, p. 217). Também existiu o *Teatro Carlos Gomes* de Bragança, de 1894.

Durante a primeira década do século XX vemos surgir outros teatros oficiais - e monumentais - no Brasil. Cidades que ainda não possuíam tal tipo de edificação, como Natal, Maceió e Fortaleza, passarão a contar, respectivamente, com os teatros *Alberto Maranhão*, de 1904 (figura 44); *Deodoro*, de 1910 (figuras 45 e 46); e *José de Alencar*, de 1904 (figuras 47 e 48). Os três têm em comum o fato de apresentarem proporções um tanto menores (lotação máxima de cerca de 600 a 800 lugares) e incorporarem um elemento novo: um foyer ao ar livre, que configura um pátio aberto entre o corpo de acesso ao edifício e o auditório, que existe, provavelmente, por conta do clima excessivamente quente destas capitais. Todos existem, são tombados pelo IPHAN e, diferentemente da maioria dos demais exemplos do século XIX, não são construídos em estilo neoclássico: o primeiro, é de inspiração Art Nouveau; o segundo, é eclético; e o terceiro, é eclético (fachada frontal) e Art Nouveau (fachada interna e auditório).

Fig. 44: Teatro Alberto Maranhão, s/d.

Fig. 45: Teatro Deodoro, década de 1950.

Fig. 46: planta do Teatro Deodoro.

No início do século, ainda, são construídos os teatros mais monumentais de todo esse período, teatros inspirados em outro paradigma de arquitetura teatral, introduzido com a *Ópera de Paris*, de Charles Garnier: os teatros municipais do Rio de Janeiro (figura 49), de 1906, e de São Paulo, de 1911 (figura 50). A história e características arquitetônicas do último serão exploradas no capítulo 4. Vale registrar que São Paulo só teve seu teatro-monumento referencial para o regime republicano e para a paisagem da cidade com a construção do *Municipal*.

Fig. 47: *Teatro José de Alencar*: postal de c. 1930.

Fig. 48: pátio e fachada interna do *Teatro José de Alencar*.

Fig. 49: *Teatro Municipal do Rio de Janeiro*, década de . 1910.

Fig. 50: *Teatro Municipal de São Paulo*, c. 1910.

De modo geral, a programação de todos esses teatros do século XIX e início do XX coincidiam, variando entre

peças teatrais, encenações operísticas, apresentações de bailados, récitas e concertos musicais, e espetáculos de variedades como circos, companhias equestres, ilusionismo. Além das atividades artísticas, os teatros prestavam-se a reuniões sociais e políticas, bailes carnavalescos, conferências e palestras (MASSERAN, 2011, p. 119).

*

Os efeitos das transformações na tipologia teatral – responsáveis pela construção de casas de espetáculos como as elencadas acima - não chegaram a São Paulo imediatamente. Como aponta Miroel Silveira, até o final do século XIX, a cidade ainda era modesta, provinciana e vivia em relativo isolamento, principalmente se compararmos sua situação com os apogeu vividos pelas capitais da Bahia, nos séculos anteriores; de Pernambuco, durante seu apogeu canavieiro; e do Rio de Janeiro enquanto sede da corte, depois, capital federal e, consequentemente, “meca de políticos, intelectuais e artistas” (SILVEIRA, 1967, p. 278); ou ainda se a compararmos com a riqueza proveniente do ciclo da borracha em estados do norte do país, como Pará e Maranhão. Todos esses lugares, como vimos, puderam demonstrar sua

riqueza e prosperidade por meio de teatros que, como resume Segawa (1988, p. 124), eram “obras esplendorosas patrocinadas pelo poder público”.

São Paulo não chegou a construir um exemplar dos grandiosos teatros brasileiros do XIX - teatros monumentais, projetados, em grande parte, em estilo neoclássico e implantados em praças e largos de modo a ficarem soltos nos lotes e exercerem posição de destaque nas cidades - até o final deste século⁴². Os primeiros edifícios projetados e construídos aqui com características semelhantes, como veremos, surgiram da década de 1890 em diante e, ainda assim, são todos feitos por iniciativas de particulares (portanto, não oficiais) e não se inserem mais na corrente estilística neoclássica - e sim na do Ecletismo e outros. Além disso, nem todos apresentam todas as inovações tipológicas do século XIX reunidas em uma única edificação – a implantação solta no lote, principalmente, era uma dificuldade imposta pelo tecido urbano paulistano com a qual as edificações teatrais da última década do século geralmente se deparavam. A reunião de todas as inovações em um teatro oficial e representativo do progresso paulista acontecerá somente com a construção do *Teatro Municipal de São Paulo*, concluído em 1911.

Nas duas primeiras décadas do século XIX, a situação do teatro na cidade era ainda precária. São Paulo não contava com nenhuma companhia regular até a independência do Brasil e a criação da Faculdade de Direito do largo São Francisco, fatores que, como vimos, aos poucos, foram estimulando a sua produção e transformando tal realidade (AZEVEDO, 2004, p. 532). Até a metade do século, no entanto, a primitiva *Casa de Ópera* do largo do Palácio continuava existindo e, mais do que isso, era o único teatro regular da cidade em funcionamento. Foi somente quando este começou a ruir, a partir de 1850, que se passou a cogitar a construção de um novo espaço.

Não podemos deixar de mencionar que, além da *Casa de Ópera*, existiam outras salas que funcionavam esporadicamente, em diversos locais da cidade, em casas particulares ou “à maneira de circos improvisados nos galpões e nos terrenos baldios” (RIBEIRO NETO, 1974, pp. 40-41). Algumas delas se tornaram conhecidas, como o *Teatro do Batuíra*, de propriedade de Antonio Gonçalves da Silva, que funcionou em uma casa térrea na rua da Cruz Preta, entre as ruas da Freira e do Jogo da Bola. Neste “teatrinho”, “cabiam no máximo 200 pessoas na

⁴² São Paulo começa a passar por transformações econômicas, políticas e culturais significativas - e até radicais - apenas a partir do último quartel do século XIX. A cidade vem a sentir efetivamente os efeitos delas um pouco depois. Por isso, com relação à arquitetura teatral, apesar de ter tido início paralelo ao das demais capitais brasileiras com a *Casa de Ópera*, até a segunda metade do século XIX conservou a mesma casa de espetáculos do século anterior, que, por sua vez, foi substituída por outras duas (os teatros *São José* e *Provisório*, como veremos a seguir) cujas características tipológicas, embora apresentassem algumas novidades, não chegavam a ser comparáveis às dos grandes teatros que surgiram em algumas das maiores capitais brasileiras do século XIX.

plateia e nas tribunas, colocadas numa única ordem” (RIBEIRO NETO, 1974, pp. 40-41), e funcionou de 1860 a 1870.

De acordo com Azevedo, havia também o *Teatro Harmonia Paulistana* (depois, União e Constância), que funcionou no térreo do Palácio dos Governadores, de 1832 até 1860 (AZEVEDO, 2004, p. 546). O pesquisador Carlos Eugênio Marcondes de Moura menciona ainda um teatrinho que foi construído pelo estudante Gabriel Rodrigues dos Santos, também na década de 1830, na chácara de sua mãe, no Cambuci; outro pequeno teatro funcionou entre 1843-1847 em Santa Efigênia; houve também a construção de um teatro na cabeceira da ponte do Açu, em 1848, realizado pela Sociedade Dramática Constância; e, por último, a iniciativa em 1853 de Bento Joaquim de Sousa Castro, que pediu permissão à Câmara para construir um teatro na ladeira do Carmo (MOURA, 1977, p. 23) – este, ao que parece, não teria chegado a existir. De qualquer forma, nenhum desses teatros de menor porte foi documentado do ponto de vista de sua arquitetura. Ou, se foi, os vestígios não foram localizados até o presente.

Mais significativa que a edificação teatral paulistana da primeira metade do século XIX foi a produção de textos dramáticos. Como ocorreu no restante do Brasil, foi comum entre os escritores aventurar-se no gênero dramático. Porém, poucos desses escritores foram exclusivamente dramaturgos. Assim, diversos autores, em sua maioria estudantes da Academia de Direito, passaram a escrever para teatro. Azevedo frisa, ainda, que por aqui passou boa parte dos escritores brasileiros importantes do período, já que “o Direito era a formação básica da juventude letrada do país” (AZEVEDO, 2004, p. 535).

O período de maior produção artística desses escritores estudantes, de acordo com a autora, foi de 1840 a 1870 e, dentre os estilos, “o romantismo e o realismo, ambos temperados com boa dose de melodrama, nortearam a escolha de temas, tratamentos e estruturas” (AZEVEDO, 2004, p. 535). Juntamente com o teatro, o jornalismo foi outro meio importante de expressão dos estudantes de direito. Em 1860, um grupo deles lançou uma revista mensal que se dedicava exclusivamente aos assuntos relativos ao teatro: a Revista Dramática. Esta demonstrou a importância e a força que tinha essa arte na vida cultural paulistana (AZEVEDO, 2004, p. 543). Sabe-se também que, nesse mesmo ano, o estudante Pessanha Pova fundou, na Academia, o Instituto Dramático. O Instituto era destinado a propagar a educação teatral entre os estudantes (RIBEIRO NETO, 1974, p. 36).

Como resume Azevedo, nesse período,

com especial efervescência nos anos 60, o teatro em São Paulo transformou-se na tribuna onde se faziam as discussões sobre as questões prementes da nação. Os

problemas da estrutura social herdada do período colonial e as transformações culturais foram tratados por um grupo de jovens que se sentiam imbuídos da responsabilidade pelos destinos da nação. Apesar dos autores terem vindo de todos os cantos do Brasil, as peças que escreveram em São Paulo, na curta passagem que tiveram pela Cidade, são paulistanas por serem o resultado de um clima intelectual particular e muito original (AZEVEDO, 2004, p. 543).

É importante destacar ainda que, nos primeiros anos das atividades teatrais, os estudantes assumiam também o papel de atores (AZEVEDO, 2004, p. 543). Em 1860, contudo, o Governo Provincial os proibiu de se apresentarem como atores em espetáculos teatrais na *Casa de Ópera*. Como aponta Ribeiro Neto, “desde muito tempo interessavam-se os governantes pela boa ordem no meio teatral, baixando avisos e posturas sobre o assunto” (1974, p. 37). Eram bastante severas as posturas teatrais na São Paulo desse tempo.

Com relação ao repertório que era apresentado nessa fase, em grande parte devido à participação dos estudantes,

assiste-se em São Paulo à encenação de dramalhões portugueses, comédias de Martins Pena, uma ou outra comédia de Molière e numerosas farsas. [...] Assinala-se também a encenação, nesse período, de dramalhões franceses extraídos de romances de capa e espada⁴³ (MOURA, 1977, p. 22).

A partir de 1860 também ressurgiu o interesse em peças que tinham como tema o ambiente nacional, conforme tendência anteriormente esboçada por Paulo do Vale e Martim Francisco. “Com a inauguração do São José em 1864 acentua-se a tendência de substituir os dramalhões do passado por peças de Alencar, Macedo, Martins Pena e Castro Alves” (MOURA, 1977, p. 23).

De 1867 em diante, porém, esse pequeno “surto” de bom teatro começa a declinar. Após esta data, dá-se então “o retorno do velho dramalhão, a encenação de comédias nacionais e estrangeiras, de operetas, zarzuelas, mágicas e companhias de quadro vivos, representados por companhias famosas do Rio e algumas da Europa” (MOURA, 1977, p. 23). Moura destaca que um acontecimento que teve enorme impacto sobre os espetáculos, contribuindo para a divulgação do teatro estrangeiro e carioca em São Paulo, foi a inauguração das estradas de ferro - sobretudo a da Rio-São Paulo, em 1877 (1977, p. 23). Conforme explica o pesquisador, com a inauguração desta estrada de ferro, ligando o Rio de Janeiro a São Paulo, a capital paulista entra

na rota das companhias de teatro e, sobretudo de ópera, que do Rio seguiam diretamente para Buenos Aires, vindas da Europa; a cidade conhecerá novas formas

⁴³ O termo é utilizado para se referir a romances históricos que possuem uma personagem de ficção típica, o herói espadachim aventureiro que sempre tem um vilão a combater. Geralmente, esses romances são ambientados na Europa entre o iluminismo e as Guerras Napoleônicas. Exemplo clássico desse tipo de romance é “Os Três Mosqueteiros”, de 1844, de Alexandre Dumas.

de espetáculo, que requerem encenação elaborada (a ópera, o teatro musicado, a mágica, os grandes circos) e acolherá em suas casas de espetáculo, ainda tão precárias, grandes nomes do teatro europeu, como os de Ernesto Rossi, o célebre ator italiano, e Sarah Bernhardt (MOURA, 1977, p. 24).

Como consequência disso, no entanto, a partir desse momento, as renovações na linguagem dos espetáculos passam a vir sempre de fora:

o circo é inglês ou italiano; o teatro musicado (zarzuelas e operetas), espanhol ou francês; a dramaturgia encenada, portuguesa ou francesa, tendo como consequência a marginalização do autor nacional (MOURA, 1977, p. 24).

Teatro São José

Desde 1854 – quando a *Casa de Ópera* ainda estava funcionando, porém, já em mal estado –, segundo Azevedo (2004, p. 545), o governo vinha planejando a construção de um novo teatro – regular e oficial – para São Paulo. Em 1855, o cidadão Antonio Bernardo Quartim, que já havia sido empresário do *Teatro de Ópera* (última denominação que teve a *Casa de Ópera* do largo do Palácio) e inspetor do Jardim Público (atual Jardim da Luz) propôs empreender, em parceria com o governo provincial, o *Teatro São José*, uma nova e maior casa de espetáculos para a cidade (LEVY, 2012, p. 10).

O contrato de Quartim com a Província para a construção do *São José* foi firmado com a Lei nº 488, em 9 de abril de 1855, e seu conteúdo, no que diz respeito ao projeto da sala, incidia apenas sobre o arranjo e a localização dos assentos (LEVY, 2012, p. 6). Segundo Levy (2012, p. 10), este contrato estabelecia que o encargo financeiro fosse dividido igualmente entre as partes (Quartim e governo provincial), à exceção dos custos de desapropriação do terreno, que seriam integralmente cobertos pela Província. Durante o processo de construção do teatro, contudo, tanto a localização quanto o próprio projeto mudaram e, conseqüentemente, os custos aumentaram. De acordo com a autora, o relacionamento entre Quartim e o governo provincial foi sempre bastante problemático, o que foi “capturado pela imprensa através de cartoons e observações sarcásticas que pintaram o São José como, na melhor das hipóteses, uma desajeitada ‘monstruosidade’” (LEVY, 2012, p. 8) (figura 51).

Fig. 51: Um exemplo dos *cartoons* de que fala Levy (2012).

Segundo Azevedo,

O contrato previa um interior com oitenta camarotes, em três ordens, uma tribuna para a presidência, plateia com trezentos assentos e cem cadeiras, guarda-roupas e camarins para os atores. O exterior deveria ser de tijolos sobre alicerces de pedras. Muito mais sólido do que a velha Casa de Ópera (AZEVEDO, 2004, p. 545).

A construção do *Teatro São José* se processou lentamente. Foram cogitadas várias localizações, como demonstra Amaral (2006, pp. 127-131), inclusive a mesma onde ainda funcionava o *Teatro de Ópera*. A preocupação com a visibilidade do *São José* – sua monumentalidade e uma localização tal que pudesse ser visto facilmente –, no entanto, fez com que fosse decidido não implantar o teatro no largo do Palácio, já que ali ficaria ao lado do Palácio do Governo⁴⁴ (LEVY, 2012, p. 5). O local escolhido para a implantação, primeiramente, foi o largo de São Francisco, onde atualmente se encontra a Escola de Comércio Álvares Penteado. Por dificuldades com a cessão do imóvel que ali existia, entretanto, optou-se pelo largo de São Gonçalo, onde foram desapropriados os terrenos necessários, na esquina com a rua do Imperador⁴⁵, local que hoje corresponde aos fundos da Catedral da Sé (RIBEIRO NETO, 1974, p. 42).

Em 1858, foi lançada a pedra fundamental do *São José*, que foi inaugurado, em caráter provisório, em 1864. A essa altura, encontrava-se inacabado e já tinha dado prejuízo ao empresário Antonio Quartim. Conforme descrição de Ribeiro Neto (1974, p. 44), estava “no estado de barracão, sem luxos e acabamentos”, mas em condições de ser usado para espetáculos. A plateia ainda era de “chão batido” e as cadeiras tinham de ser trazidas pelos escravos para os espectadores (AZEVEDO, 2004, p. 545).

Ainda assim era, conforme destaca Moura,

um dos maiores do Brasil: dois pavimentos, térreo com três portas no centro e três de cada lado, acomodava 1.253 espectadores. O proscênio era de proporções reduzidas e a acústica apresentava-se defeituosa (MOURA, 1977, pp. 23-24).

De acordo com a descrição de Masseran, seu auditório “possuía quatro ordens de camarotes estruturados em madeira, plateia inclinada, fosso de orquestra e proscênio” (2000, pp. 5-6). Embora não tenha sido preservada nenhuma planta do edifício, podemos visualizar tal disposição no gráfico da plateia do teatro elaborado por Jules Martin (figura 52).

⁴⁴ Conforme Levy, a Câmara considerava que o teatro seria de tanta transcendência que poderia acabar roubando a visibilidade do Palácio do Governo (LEVY, 2012, p. 5).

⁴⁵ Conforme explica Elizabeth Azevedo, a decisão por tal localização se deu “depois de muitas marchas e contramarchas, pareceres, opiniões, considerações, reformulações do contrato” (AZEVEDO, 2004, p. 545).

Fig. 52: gráfico da plateia do *Teatro São José* feito pelo litógrafo Jules Martin, s/d.

Para Levy (2012, p. 6), apesar de o *São José*, quando de sua inauguração, ter tamanho equiparável aos maiores do Brasil, “estava longe de ser um ‘monumento de arte’”. De fato, o *São José* reproduzia apenas em parte as transformações trazidas pelas edificações teatrais construídas nos outros estados brasileiros - os teatros *Real de São João* do Rio, de *São João* de Salvador, *União* de São Luís, *Santa Isabel* de Recife e *São Pedro* de Porto Alegre, que já existiam então. Todos eles eram considerados monumentos artísticos.

Ademais, do ponto de vista da implantação, o *São José* ficava em um lote de esquina e tinha apenas duas de suas fachadas livres – a frontal e uma das laterais (que ladeava a rua do Imperador). Na sua lateral oposta, era geminado a uma construção térrea e muito simples, sendo que o compartimento que fazia a divisão com a parede do teatro parece ser um estábulo, como vemos na figura 53. Sua construção, embora grandiosa, tinha aspecto comum, implantado em uma vizinhança singela, em posição pouco destacada na paisagem.

O espetáculo de abertura do *Teatro São José*, em 1864, foi a encenação da peça de um acadêmico:

A *Túnica de Nessus*, de Sizenando Nabuco [...] interpretada por alguns artistas nacionais que permaneceram em São Paulo por muitos anos; [...] não tinha mais o improviso de amadores (PRADO, 1968, p. 437).

Com a inauguração do *Teatro São José*, abandonou-se definitivamente a *Casa de Ópera* que, como aponta Prado (1968, p. 436), há algum tempo já parecia acanhada e anacrônica. A partir de sua primeira inauguração, o *São José* “apresentava intermitentemente música e grupos visitantes [...] e algumas companhias líricas estrangeiras” (AZEVEDO, 2004, p. 546).

Fig. 53: o *Teatro São José* em 1870. Alguns anos depois de sua primeira inauguração, ainda inacabado.

Fig. 54: detalhe do “Mappa da capital da Província de S. Paulo”, publicado por Francisco Albuquerque e Jules Martin, em 1877. Destaque em vermelho para a representação do *Teatro São José* (número 48).

O teatro funcionou normalmente até que, em 1870, as obras ainda não haviam terminado. Quartim e o governo provincial não estavam chegando a acordos com relação ao que era necessário ser feito para que fosse finalizado. Nesse mesmo ano, “não tendo sido possível um acordo entre as partes para a rescisão amigável do contrato” (AMARAL, 2006, p. 159), o governo encampou o teatro (Lei nº 92). Ao final de 1872, o *São José* foi fechado para reformas (AZEVEDO, 2014).

Como aponta Levy (2012, pp. 2-4), a persistência na construção do *São José* e os gastos contínuos e cada vez maiores para conseguir finalizá-lo se justificavam na “noção de que um teatro era uma ‘escola de moralidade’” e, portanto, uma edificação teatral era imprescindível na cidade, tanto em função de seu desenvolvimento econômico quanto para a “educação cívica e moral” de seus habitantes. Tal justificativa já vigorava tanto na proposta

de Antônio Quartim para a Assembleia, quanto da decisão pelo estabelecimento do *São José* nos anos 1850 (LEVY, 2012, pp. 3-4). Nota-se, assim, que no uso e na essência o *São José* era muito semelhante aos demais teatros oficiais construídos nas capitais brasileiras durante o século XIX; dos pontos de vistas material e tipológico, porém, ficava aquém.

Em 1874, dez anos após a primeira inauguração e ainda em obras, a construção já apresentava problemas de manutenção em algumas partes, como na fachada e na parede do fundo, de modo que foi recomendado por engenheiros contratados pelo presidente da província João Teodoro que essas partes fossem reconstruídas (AMARAL, 2006, p. 161). De acordo com Levy, segundo esses mesmos engenheiros, havia “vigas em deterioração, argamassa desmoronando, e uma fundação danificada” (LEVY, 2012, p. 5). Nesse momento, conforme explica Amaral (2004, p. 546), um novo contrato foi feito com Antônio da Silva Prado (futuro primeiro prefeito da cidade de São Paulo), que se comprometeu a finalizar a obra e, em troca, explorar a concessão do teatro por 30 anos⁴⁶.

Durante a obra, que prosseguiu sob a supervisão do novo proprietário, como aponta Levy,

a falta de elegância levou os legisladores em 1875 a explicitamente exigir ‘beleza’ na construção final do edifício [...]. Foi a diferença de beleza que levou um crítico a declarar, sobre a inauguração de 1876 do São José, que a estrutura não era mais uma ‘massa de tijolos sem qualidade que servia somente para nos embarçar. Agora ele é um bom teatro’ (LEVY, 2012, p. 6).

O *São José* foi solenemente inaugurado (mais uma vez) em 1876, com a ópera *Lúcia de Lammermoor* (AZEVEDO, 2004, p. 546), que foi apresentada pela Companhia Lírica Italiana, dirigida por José Mirandola (AMARAL, 2006, p. 165). A essa altura, segundo Ribeiro Neto (1974, p. 50), já era um bom teatro, dotado de luxo e conforto, tendo sido, inclusive, elogiado pela crítica e imprensa. Apenas em 1877, porém, o *Teatro* foi terminado.

Na figura 55, vemos o edifício quase pronto. Ainda há escoras de madeira nas três portas centrais do pavimento térreo de vergas em arco pleno, indicando que a obra ainda se encontrava em finalização. Nota-se, em comparação com a fotografia do *Teatro* de 1870 (figura 53), que as três aberturas que existem em ambos os lados das portas de acesso centrais eram, antes, janelas e, agora, passaram a ser portas. Além disso, o edifício passou a contar com revestimentos em todo seu exterior, platibanda à volta do corpo frontal com frontão de coroamento na fachada principal, tendo assim ficado mais belo. A vizinhança, à direita, embora pouco visível, parece ser a mesma de alguns anos atrás.

⁴⁶ Conforme aponta Levy (2012, p. 8), “quando o contrato do São José foi renegociado com Prado em 1875, todo o encargo financeiro foi colocado em cima dos ombros do empresário”.

Fig. 55: *Teatro São José*, s/d. Provavelmente a fotografia é pouco anterior a 1877, quando o teatro foi finalizado.

Externamente, o edifício se assemelhava a alguns edifícios paulistanos que são associados por Carlos Lemos (1985) às linhas gerais da corrente neoclássica que, no caso de São Paulo, não foi como aquela trazida pela Missão Francesa ao Rio de Janeiro a partir de 1816 e que vimos reproduzida em teatros como o *Real Teatro de São João*, do Rio de Janeiro, e o *Teatro de São João*, da Bahia. Segundo Lemos,

essa corrente, em suas versões provincianas, pouco apela aos atavios decorativos, concentrando-se principalmente à volumetria marcada pelo diedro de duas águas do telhado principal que é arrematado pelo grande frontão triangular coroado por estátuas (LEMOS, 1985, p. 104).

Tal descrição cabe bem ao aspecto externo do *Teatro São José*, exceto pela ausência de estátuas, como aparece na figura 55. O edifício apresenta semelhanças, por exemplo, com a Casa de Câmara e Cadeia da capital (figura 56), ou ainda com as chácaras da família Gavião nos arredores da cidade, que aparecem em fotografias de Militão de Azevedo de 1860/ 1862 (figura 57) - estas últimas, citadas por Lemos como exemplos da corrente neoclássica provinciana (LEMOS, 1985, p. 104).

Fig. 56: Casa de Câmara e Cadeia, c. 1862.

Fig. 57: Chácara de José Maria Gavião (construída entre 1858 e 1860), c. 1862.

O ambiente do *Teatro São José*, bem como tinha ocorrido com a *Casa da Ópera*, era dominado pelos estudantes de Direito. Em 1886, o teatro recebeu a artista Sarah Bernhardt⁴⁷, em sua primeira visita a São Paulo. Ali, também ocorreram solenidades políticas importantes (RIBEIRO NETO, 1974, pp. 45-46). Em 18 de novembro de 1889, recém-instaurada a República, aconteceu no *São José* a primeira reunião de “todas as classes sociais paulistas para a celebração de aceitação da República [...] e para a promessa de decidido e leal apoio ao Governo Provisório” (RIBEIRO NETO, 1974, p. 48). Tal reunião foi promovida por Antônio da Silva Prado e Antônio de Souza Queiroz. Esses dados sobre sua programação também evidenciam sua semelhança, sob tal ponto de vista, com os demais teatros oficiais do Brasil do século XIX.

Em 1887, Antônio Prado cedeu seus direitos de uso do *Teatro São José* a Claudio Rossi. Este, por sua vez, transferiu, em 1891, o contrato à Companhia de Teatros Brasileiros, a qual se transformou na Companhia de Teatros Paulista. Esta companhia, porém, foi logo dissolvida, ficando o Dr. Martinho da Silva Prado Júnior “sub-rogado em todo o ativo e passivo da Companhia” (AMARAL, 2006, p. 166).

Por volta de 1892, Martinho Prado quis ampliar seu direito de uso do teatro e empreender, às próprias custas, obras para “torná-lo um edifício moderno” (AMARAL, 2006, p. 167). As obras incluíam:

renovação completa do soalho da plateia e do cenário, aumento da plateia, colocação de forro no palco, com elevação do telhado correspondente, demolição dos camarins feitos de madeira e a sua substituição por outros de tijolos, construção de doze camarotes ‘d’avant scene’, construção de mais um andar na parte anterior do prédio, feitura de um terraço na frente do edifício e iluminação interna a luz elétrica, e outras obras necessárias e de asseio do prédio (AMARAL, 2006, p. 168).

Tais obras, percebe-se, buscavam aprimorar a construção do teatro, introduzindo elementos construtivos a fim de melhorar o acabamento interno – tanto do ponto de vista da estética, quanto do ponto de vista construtivo, mexendo no tamanho da plateia e, principalmente, das áreas de recepção do público do teatro, às quais seria incorporado um terraço no andar superior. Todos esses elementos podem ser vistos nos demais teatros monumentais brasileiros do século XIX, que provavelmente foram considerados como parâmetros para tais intervenções na construção.

⁴⁷ Atriz francesa famosa na Europa, sobretudo, na década de 1870. Ela alcançou sucesso internacional e frequentou palcos norte e sul americanos.

Não houve, porém, acordo entre Martinho e o governo da Província. Em 1896, conforme Amaral, as condições do prédio eram extremamente precárias. O Intendente de Obras, em relatório, assim resume a situação:

Além de não satisfazer as necessidades da população, o Teatro São José, é reconhecido geralmente, deixa muito a desejar quanto à segurança e garantia dos espetáculos, na emergência de um incêndio (apud. AMARAL, 2006, p. 168).

Em 1897, sem mais interesse no teatro, Martinho Prado Júnior cede seus direitos contratuais de uso para o Dr. José Nabor Pacheco Jordão (AMARAL, 2006, p. 168). Este último, porém, não teve tempo de intervir na edificação. Na madrugada de 15 de fevereiro de 1898, um incêndio destruiu o *Teatro São José* por completo. As causas do mesmo são desconhecidas (RIBEIRO NETO, 1974, p. 48).

O *Teatro São José* foi representado em diversos mapas da cidade durante o período em que existiu. Reproduziremos parte destes mapas no subcapítulo 3.2.

Teatro Provisório

Segundo Elizabeth Azevedo (2014h), vinha se organizando em São Paulo, desde o início de 1872, um grupo de investidores para construir, em sociedade, um novo teatro. A edição de 22 de maio do Correio Paulistano tratava do assunto:

[...] um teatro em regra, digno desse nome e que sirva de errata e substituição ao minotauro que ali está no largo da cadeia, denominado Teatro de São José [...]. Já abriu prazo à primeira chamada de capitais, na razão de 10% a ação; já tem a planta e o orçamento da obra e bem assim já escolheu o local e comprou os terrenos onde vai ser erigido o edifício, sob a denominação de Ginásio Dramático, ao que nos consta.

O teatro será construído nas proporções modernamente usadas para tais edificações; nada de barracões monstros, pequeno, harmonizando com as conveniências da arte, das empresas e do público.

A planta que vai ser executada é a reprodução exata de um teatro de Bordeaux⁴⁸. [...] Internamente, será em forma de ferradura, com 3 ordens de camarotes, admitindo 19 em cada ordem, cenário regular, plateia para 300 e tantos assentos, além de salas e outras acomodações [...] (Correio Paulistano apud. AZEVEDO, 2014h).

O fechamento do *Teatro São José* pelo governo provincial em 1872, conforme a autora, fez com que essa iniciativa fosse agilizada, para que São Paulo não ficasse sem teatro algum (lembremos que a *Casa de Ópera* havia sido demolida em 1870). Nota-se, portanto,

⁴⁸ Não há vestígios de qual teria sido a planta original do projeto do *Teatro Provisório*, por isso não dispomos de elementos para julgar se essa reprodução de fato ocorreu. De qualquer forma, o teatro a que se refere o articulista do jornal certamente é o *Grand Theatre de Bordeaux*, projeto de Victor Louis, inaugurado em 1780. Tal projeto, como vimos anteriormente, exerceu grande influência sobre a arquitetura teatral ocidental – o que pode, aliás, ser comprovado com esse relato jornalístico. O fato aponta também para a mudança de paradigma geral da sociedade brasileira, que, uma vez independente de Portugal, volta-se para outros países europeus como fonte de inspiração. A França exerceu influência visível e consciente no caso da cidade de São Paulo durante boa parte do século XIX e ainda no princípio do XX.

que a possibilidade da inexistência de um teatro na cidade era inaceitável. Nesse sentido, Horácio de Souto Muniz “assumiu em 1873 a tarefa de organizar, a pedido de um grupo de investidores, a construção de um novo teatro em São Paulo” (AZEVEDO, 2014). Os sócios eram vários membros da elite econômica e política da província. O engenheiro e autor do projeto do teatro, segundo Amaral (2006, p. 278), era Azevedo Marques. Muniz teve a iniciativa “certo de que a população paulistana já não dispensava assistir funções teatrais” (AZEVEDO, 2014h).

Como destaca Azevedo (2014h),

o Teatro Provisório Paulistano [...] foi o primeiro grande investimento particular a pretender dotar a cidade de um edifício de maiores proporções e que pode contar com aporte do grande capital (AZEVEDO, 2014h).

Com relação à implantação, diferentemente da *Casa de Ópera* e do *Teatro São José*, ele não estava localizado em nenhum tipo de praça ou largo, e não contava com nenhum edifício sede do poder provincial nas suas proximidades, como eram os casos, respectivamente, do largo do Palácio (onde ficava o Palácio do Governo) e do largo de São Gonçalo (onde ficava a Câmara Municipal) (AZEVEDO, 2014h).

O *Provisório* ficava exatamente no “cotovelo” da rua Boa Vista, no ponto onde esta fazia uma curva para se encontrar com a rua da Imperatriz (atual rua XV de Novembro) – trecho que hoje é denominado rua Três de Dezembro. Apesar de ter acesso por ela, o edifício do teatro se desenvolvia por trás de uma sequência de casas lindeira à rua Boa Vista⁴⁹, como se estivesse em um miolo de quadra, embora atrás ficasse o barranco que demarcava um dos limites da colina histórica. Era, portanto um lote praticamente escondido, que impossibilitava a exploração estética de qualquer uma das fachadas do edifício.

A construção se deu muito rapidamente (AZEVEDO, 2014h). O *Teatro Provisório* foi inaugurado em 23 de agosto de 1873 (RIBEIRO NETO, 1974, p. 50). O cronista do jornal O Diário de São Paulo, na edição de 22 de junho de 1873, oferece uma breve descrição do espaço:

[...] embora pequeno, mas ao menos asseado e bonito, todo alumiado de gás, com botequins, latrina e tudo o mais que é preciso para a comodidade dos teatreiros. [...] o teatro tem dois andares de camarotes e um (o 3º) de varandas (apud. AZEVEDO, 2014h).

⁴⁹ Exploraremos mais a fundo as características da implantação do teatro, bem como diversos outros aspectos a seu respeito no subcapítulo 3.3, onde investigamos os projetos de teatros para a rua Boa Vista na década de 1890. Dentre eles, consta uma reforma do edifício que antes fora ocupado pelo *Teatro Provisório* e que, àquele momento, funcionava como *Minerva*.

De acordo com Azevedo, sua lotação total era de cerca de 1.200 espectadores (AZEVEDO, 2014h). Do ponto de vista da programação, conforme a pesquisadora, até 1878, as apresentações no *Teatro Provisório*

seguiram na mesma toada do que havia sido feito no Teatro São José: a ocupação por algumas companhias estrangeiras (Luiz Carlos Amoedo, Cia Lírico-Dramática Espanhola de Zarzuelas) e outras vindas do Rio de Janeiro (Furtado Coelho, Joaquim Augusto Filho, Cia. do Ginásio da Corte). Também, assim como o São José, abrigava bailes de carnaval e, vez por outra, atrações inusitadas, como por exemplo corrida de cavalos [...] atividades de grupos paulistanos se limitaram a conferências, saraus litero-musicais. Poucas eram as atividades realmente dramáticas. [...] A grande novidade foi ter ocorrido nesse teatro a primeira apresentação de temporada lírica em São Paulo [em 1874] [...] (AZEVEDO, 2014h).

No final de 1876, quando o *Teatro São José* ficou pronto, passou a fazer concorrência com o *Provisório*, de forma que este deixou de prosperar como nos tempos iniciais. Em 1878, o teatro foi comprado por João Mondego e passou a se chamar *Teatro Ginásio*, ou *Teatro do Ginásio Dramático* (AZEVEDO, 2014h).

Depois disso, o teatro mudou de proprietário e de nome por mais algumas vezes: até 1883, foi *Teatro Ginásio*; depois, tornou-se *Teatro de Variedade*, nomeação que perdurou até 1886; desta data até 1891, foi o *Teatro do Congresso Dramático Português*; em 1891, por um certo tempo, foi chamado de *Alcazar Paulista*; e, ainda em 1891, teve o nome alterado para *Teatro Minerva*, que permaneceu até 1894. De 1894 até 1899, o edifício se chamou *Teatro Apolo* (AZEVEDO, 2014h).

O *Teatro Apolo* foi comprado em 1899 por Antônio Álvares Penteado, demolido e, em seu lugar, foi construído o *Teatro Santana*. Este foi inaugurado em 6 de maio de 1900 e demolido em 1912 para permitir a construção do viaduto Boa Vista (RIBEIRO NETO, 1974, p. 50). Como observa Azevedo (2014h), “houve portanto nesse local um verdadeiro empilhamento de atividades teatrais e aquilo que fora planejado para ser provisório consolidou-se como [...] polo artístico da cidade” durante algum tempo.

Do ponto de vista da atividade teatral, pesquisadores como Elizabeth Azevedo consideram que a construção do *Teatro Provisório*, em 1873, demarcou uma fratura, sendo este o último teatro construído no Império e, principalmente, o último marcado pelo domínio dos estudantes de direito. De fato, como veremos a seguir, apesar de a década de 1870 ter assinalado o início das profundas transformações ocorridas na cidade, tirando-a da condição de pequena, isolada e pacata, os impactos mais sensíveis e perceptíveis para a arquitetura teatral paulistana somente serão notados a partir da década de 1890.

Vale destacar que o edifício onde funcionou o *Teatro Provisório* (com todas as suas renomeações posteriores) não fora retratado em nenhuma fotografia da época.

Capítulo 3

Teatros em São Paulo: diversidade de projetos entre
1890 e 1911

3.1. A cidade e as práticas de lazer

O recorte temporal de nossa dissertação – 1890 a 1911 – corresponde aos anos iniciais do período republicano, momento em que grandes transformações, em diversos aspectos, estavam ocorrendo na cidade. Conforme explica Queiroz (2004, p. 15), esse período é marcado pela acelerada ascensão do núcleo urbano paulistano, até então, praticamente, inexpressivo, e que vem a se tornar um dos maiores do mundo. Para compreendermos suas especificidades, entretanto, é necessário relembrar, rápida e resumidamente, seus principais precedentes, ocorridos ainda no período imperial, já que as mudanças foram fruto de um processo mais longo, que teve início em meados do século XIX.

A década de 1870, marcante para São Paulo, é consensualmente reconhecida como o momento em que a província paulista e sua capital começam a ganhar mais destaque no país e a romper definitivamente com o isolamento em relação aos outros estados - uma condição que havia marcado os tempos de colônia e que perdurou durante boa parte do império. Um dos fatores que mais contribuíram para isso foi a expansão da cultura cafeeira, que rapidamente começou a prosperar e alavancar a economia da região.

O fim da escravidão e a necessidade de mão de obra assalariada, sobretudo para o trabalho nas lavouras, incentivou o advento, por parte do governo, de programas de imigração, principalmente da Europa, o que ocorreu de 1870 a 1920 (QUEIROZ, 2004, p. 15). Em 1877, frente à necessidade de escoar a crescente produção cafeeira, começam a ser construídas ferrovias, ligando a cidade de São Paulo ao interior paulista e ao estado do Rio de Janeiro. Era na cidade de São Paulo que todas as linhas se cruzavam⁵⁰.

Apesar de terem suas instalações motivadas pelo comércio do café, as demandas das estradas férreas, como explica Saes (2004, p. 216), estimularam outras atividades na cidade, como a construção civil e o comércio (sobretudo de materiais necessários para esse meio de transporte, mas também de alimentos, roupas, móveis, habitações etc. para os trabalhadores, novos habitantes da cidade). A economia, assim, se torna aos poucos mais próspera e São Paulo passa a atrair também migrantes vindos de outros estados do país. Tudo isso leva a um aumento populacional considerável ao longo de décadas, assim como a um investimento maior na cidade e em sua infraestrutura⁵¹.

⁵⁰ Conforme Saes (2004, p. 216), os trajetos das linhas Santos- Jundiaí (operada pela The São Paulo Railway Company), da Estrada de Ferro Sorocabana e da Companhia Estrada de Ferro SP-RJ tinham seu ponto inicial na cidade ou a cruzavam.

⁵¹ De acordo com Flávio Saes (2004, p. 217), nas duas últimas décadas do Império – 1870 e 1880 –, já começam a ocorrer alguns melhoramentos urbanos, como a substituição de lâmpões por iluminação a gás a partir de 1872, o uso de bondes com

Fisicamente, a cidade de São Paulo também irá se transformar, já que todas essas mudanças demandam aumento do perímetro urbano, cujos limites eram, até o momento, quase os mesmos dos tempos coloniais. A expansão se dá em todas as direções, abrangendo áreas então ocupadas por chácaras, que foram sendo loteadas e transformadas em bairros (QUEIROZ, 2004, p. 23).

Conforme explica Queiroz (2004, p. 15), todas essas transformações que ocorreram em decorrência da prosperidade da produção cafeeira tiveram como efeito, ainda, um maior descontentamento com o regime político imperial, de modo que os paulistas tiveram importante papel para a adoção do regime republicano em 1889. Após a proclamação da República, o crescimento econômico e social prosseguiu e as transformações se intensificaram. Paralelamente a isso, no entanto, houve grande instabilidade política e econômica, sobretudo nos anos iniciais do regime. Foi, portanto, um período de expansão e, ao mesmo tempo, de instabilidade (SAES, 2004, p. 220).

No contexto político, de 1889 a 1899, a cidade contou com uma administração muito variável, uma vez que as atribuições e nomenclaturas dos poderes municipais foram frequentemente alteradas no período. Em 1898, finalmente, definiu-se que o poder Executivo Municipal seria chefiado pela figura de um prefeito, que seria escolhido pela Câmara Municipal dentre os seus vereadores. O primeiro prefeito republicano foi Antônio da Silva Prado, conhecido à época como Conselheiro Antônio Prado⁵² (DONATO, 2004, p. 594).

Conforme expõe Queiroz, quando Prado assumiu a Prefeitura,

competia ao Executivo Municipal a adequação da cidade às expectativas de seus novos moradores ricos e seu desejo de progresso urbano. Silva Prado atendeu-os plenamente. Pasquale Petrone chama esse período de ‘3ª fundação da cidade’, lembrando o quão numerosos foram os melhoramentos e as transformações urbanísticas promovidas (QUEIROZ, 2004, p. 24).

Exemplos disso são as obras de saneamento, de canalização de rios, pavimentação de ruas, abertura de avenidas, ajardinamento de praças e a construção de equipamentos como o

tração animal e o início da captação de esgotos e distribuição de água, cujo sistema começou a ser instituído em 1883. Segundo Queiroz (2004, p. 18) a gestão do Presidente da Província João Teodoro Xavier de Matos – 1872 a 1875 – é reconhecida como a que primeiramente investiu em melhorias urbanísticas na cidade, tanto do ponto de vista estético, quanto material. Para Queiroz, “A cidade começava a perder o ar provinciano e modorrento que tivera até então”. Conforme destaca Amaral (2006, p. 161), Teodoro era “amante do progresso” e estivera, inclusive, envolvido com a construção do *Teatro São José*, uma vez que, em 1874, em meio a discussões no âmbito do governo provincial com relação à demolição ou não do prédio existente (que, como já visto anteriormente, havia sido inaugurado inacabado em 1864 e que em nesse momento já contava com algumas partes já debilitadas), foi a favor de que o teatro fosse finalizado.

⁵² Conforme explica Flávio Saes, Antônio da Silva Prado (1840-1929) era um dos casos de paulistanos envolvidos ao mesmo tempo com as fazendas de café do interior do Estado e com o comércio e as indústrias da capital. Filho de Martinho Prado e irmão de Martinico Prado, sua família foi proprietária de algumas das maiores fazendas de café de São Paulo. Dos anos 1870 em diante, porém, os interesses econômicos de Prado se voltam às atividades urbanas. Na capital, “fundou, foi acionista e participou de diversas empresas em variados ramos. Atuou também na política, tendo sido ministro do Império, parlamentar e prefeito da República” (SAES, 2004, p. 241).

primeiro mercado municipal e, é claro, a construção do *Teatro Municipal de São Paulo*, que perdurou de 1903 a 1911 e que teve na figura de Prado um importante incentivador e viabilizador.

Não por acaso, foi Prado quem, logo no início de seu mandato, criou a Seção de Obras, em seguida renomeada Diretoria de Obras Públicas, que ficou a cargo do engenheiro português Victor da Silva Freire⁵³. Segundo Maria Adélia A. de Souza (2004, p. 534), é ele “quem vai coordenar todas as discussões sobre o projeto de embelezamento do centro da cidade”.

Conforme destaca Souza (2004, p. 533), Antônio Prado colaborou enormemente para a formação territorial e a urbanização de São Paulo. Sua estratégia estava inserida na lógica do sistema político republicano. Nesse sentido, completa Sevcenko,

a concepção de Prado de São Paulo foi a de uma metrópole cosmopolita e internacional, que incorporava elementos do urbanismo francês e inglês, como os boulevards, os grandes parques [...] (SEVCENKO, apud. SOUZA, 2004, p. 534).

No contexto econômico, os anos iniciais da República foram marcados por sucessivos momentos de crise: crise financeira, crise no mercado cafeeiro a partir de 1896⁵⁴, crise cambial no fim do século - cada uma delas afetando a cidade de uma forma peculiar (SAES, 2004, p. 220). Ainda assim, o crescimento econômico era visível⁵⁵, e, diretamente proporcional a ele, houve o aumento populacional. Em 1890 eram 65 mil habitantes e, em 1900, já se atingia 240 mil⁵⁶ (SAES, 2004, p. 219).

A população maior demandava, por sua vez, uma maior oferta de comércio e serviços de toda sorte. A vida comercial da cidade ficará cada vez mais agitada com o estabelecimento de alguns atacadistas e muitas lojas de varejo (embora a maioria fosse ainda de pequeno porte). Estabelecimentos industriais, igualmente, começarão a se estabelecer, tomando força

⁵³ Português, engenheiro civil pela *École des Ponts et Chaussées* de Paris, Victor Freire veio para São Paulo em 1895 e, desde então, trabalhou na Intendência de Obras. Em 1899, foi convocado pelo prefeito Antônio Prado para ser responsável pela nova Diretoria de Obras Públicas, cargo que ocupou até 1926. Também foi professor da Escola Politécnica (SEGAWA, 2000, p. 76).

⁵⁴ De acordo com Queiroz (2004, p. 26), a partir de 1896 os paulistas começam a enfrentar a superprodução – a demanda do consumo mundial não dava mais conta de absorver toda a produção nacional; ou seja, a oferta era maior do que a procura, o que levou a uma redução dos preços do produto no mercado internacional.

⁵⁵ Pegando como exemplo a exportação do café, conforme Saes (2004, p. 219), a primeira década da República foi marcada por enorme expansão da produção cafeeira em São Paulo. Se entre 1888 e 1889 foram 2,5 milhões de sacas exportadas por Santos, entre 1900 e 1901, esse montante subiu para 7,8 milhões de sacas.

⁵⁶ No processo de crescimento populacional, deve-se levar em conta o movimento migratório. A imigração iniciada na década de 1870 intensificou-se em 1885 e manteve-se em níveis elevados nos anos 1890. “A proporção de estrangeiros na Província e no Estado de São Paulo aumentou de 3,7% em 1872 para 5,7% em 1890 e 30,2% em 1900”. Parte dos estrangeiros dirigiam-se às lavouras de café nas fazendas do interior do Estado e parte estabelecia-se na capital, gerando impactos sobre sua economia. Os que permaneciam eram, principalmente, aqueles que tinham vindo de maneira espontânea (SAES, pp. 219-220).

na cidade⁵⁷, assim como oficinas de trabalhadores manuais. Profissionais liberais, como advogados, médicos, engenheiros e dentistas, também se faziam cada vez mais presentes. A partir de 1890, então, diversos setores da cidade ganharão nova dimensão no contexto de rápido crescimento e transformação da capital. A primeira década republicana, mesmo marcada por expansão, instabilidade e crise, vai exacerbar a tendência à mudança em todos os setores (SAES, pp. 218-219).

De acordo com Saes (2004, p. 226), o começo do século XX multiplicou os efeitos de todas as mudanças. O Triângulo continuava sendo o principal núcleo comercial, porém sua tendência era a de concentrar o comércio de luxo. Ali, também se instalaram os primeiros bancos e, do ponto de vista da sociabilidade, era onde se localizava a maioria dos cafés, bares, salões, restaurantes e hotéis⁵⁸ (SAES, p. 231). Para além do Triângulo, mas nas suas proximidades, o comércio atacadista ocupava ruas como a Florêncio de Abreu e a 25 de Março, ao passo que o comércio popular buscava áreas onde houvesse uma maior concentração da população de baixa renda (SAES, p. 231).

No que diz respeito mais diretamente à construção civil, em meio a todas essas transformações, deve-se destacar que a presença de arquitetos em São Paulo era ainda praticamente desconhecida. À exceção de alguns arquitetos e engenheiros militares que, nos tempos da colônia, eram trazidos de Portugal para auxiliar na construção da cidade, como é o caso de João da Costa Ferreira, profissionais do ramo aqui estabelecidos começam a surgir apenas a partir de meados do século XIX, e, ainda assim, todos eles estrangeiros (LEMONS, 1985, p. 15). No final do século XIX, explica Júlio Katinsky (1993, p. 12), é que esses estrangeiros terão sua fase de maior prestígio, imprimindo sua marca na arquitetura da cidade.

Tais estrangeiros eram, em grande parte, de origem europeia – italianos, portugueses, espanhóis, alemães. Muitos deles, transferidos para a realidade brasileira, desenvolveram atividades ligadas à construção civil – ramo, afinal de contas, em ascensão frente à crescente necessidade de moradia para a população que aumentava. É nesse contexto que começam a aparecer os pequenos profissionais pedreiros e mestres de obras que traziam consigo os repertórios neoclássico e eclético de seus países de origem.

Com o passar do tempo, parte dos imigrantes consegue ascender socialmente. Alguns fazem fortuna e se destacam por terem se dedicado à indústria e/ou ao comércio, como é o caso de famílias como a dos Matarazzo e Crespi, entre outras. Os mestres-de-obras e

⁵⁷ Conforme Saes (2004, p. 224), os setores têxtil e de bebidas foram os mais expressivos inicialmente, mas havia também fábricas de produtos metalúrgicos e de materiais de construção, fundições e olarias.

⁵⁸ Podemos incluir nessa lista também os edifícios teatrais.

pedreiros, mais humildes, tiveram ascensão paralela. Desse modo, a partir dos últimos anos do século XIX, podemos encontrar tanto proprietários quanto empresas construtoras e engenheiros-arquitetos estrangeiros participando ativamente da renovação construtiva da cidade (SALMONI, DEBENEDETTI, 1981, p. 62).

Paralelamente a isso, havia ainda os profissionais arquitetos e engenheiros de formação, “dotados de capacidade e cultura”, que já atuavam fora do país e que para cá decidem se transferir de maneira autônoma – tal modalidade de emigração, segundo as autoras, era “numericamente escassa”, mas ainda assim, significativa⁵⁹ (SALMONI, DEBENEDETTI, 1981, p. 56). Nesse grupo também se incluem alguns brasileiros, como é o caso de Francisco de Paula Ramos de Azevedo, que, nascido em Campinas, realizou sua formação na Europa, transferindo-se para atuar na capital em seguida. A Escola Politécnica de São Paulo foi fundada em 1894. Somente alguns anos após essa data, portanto, é que se formaram os primeiros engenheiros-arquitetos paulistanos, que inicialmente atuaram lado a lado com os estrangeiros (TOLEDO, 1987, p. 18).

Conforme demonstra Clara D’Alambert (1993, pp. 49-59) em sua dissertação de mestrado, a expansão ferroviária e a chegada de imigrantes, principalmente dos italianos e dos alemães, foram fatores que colaboraram significativamente para a disseminação do uso da alvenaria de tijolos nas construções em São Paulo, de modo que a taipa de pilão (material dominante nas construções paulistas durante mais de três séculos) começou a ser superada no final do terceiro quartel do século XIX. O uso da nova técnica foi revolucionário e proporcionou alteração radical da fisionomia urbana da capital até o início do século XX. Foi nesse momento que se deu, segundo Benedito de Toledo⁶⁰, a primeira reconstrução da cidade: a “cidade de tijolos” se sobrepôs à “cidade de taipa”.

O tijolo respondia muito bem às necessidades do momento, dentre as quais, construir edifícios específicos para novos programas, como hotéis, restaurantes, teatros, escolas, entre outros (D’ALAMBERT, 1993, p. 59). Com ele, era possível vencer maiores vãos, dotar as paredes de maior número de aberturas, obter forma mais recortada no desenho das plantas, aumentar a quantidade de pavimentos, entre outras características que, com o uso da taipa, seriam inviáveis. Segundo Beatriz Kühl, no último quartel do século XIX, ao lado do tijolo,

⁵⁹ A essa modalidade pertenciam profissionais de diversos países europeus, principalmente, Itália e Alemanha (SALMONI, DEBENEDETTI, 1981, p. 56).

⁶⁰ No livro “Três cidades em um século”, Benedito Lima de Toledo defende a tese de que, durante o intervalo de um século, a cidade de São Paulo se reconstruiu duas vezes sobre si mesma: a “cidade de taipa” foi sobreposta pela “cidade de tijolos” que, por sua vez, deu lugar à “cidade do concreto”. Para tomar forma, no entanto, as “etapas” identificadas de reconstrução da cidade apagaram boa parte do patrimônio constituído nos períodos anteriores.

que já era o principal material de construção, o ferro encontrou, em menor escala, um lugar importante (KÜHL, 1998, p. 103). Os edifícios teatrais construídos na cidade a partir de meados do século XIX beneficiaram-se muito da utilização dessas técnicas.

Do ponto de vista estilístico, desde o final do século XVIII até 1850, segundo Carlos Lemos, a cidade quase não teve contato com novidades arquitetônicas. Apesar da proximidade com o Rio de Janeiro, São Paulo “praticamente não conheceu o Neoclássico trazido pela Missão Francesa [em 1816]” (LEMOS, 1985, p. 72). O Ecletismo, enquanto estilo que se torna dominante na cidade, surge na esteira das transformações econômicas, do uso da alvenaria de tijolos e do uso do variado repertório historicista trazido pelos imigrantes⁶¹. Conforme Lemos (1985, p. 73), o Ecletismo era sinônimo de progresso, uma linguagem do poder econômico; simbolizava o capitalismo na cidade inaugurado sob a égide do café.

Tendo esse panorama em vista, para compreender as peculiaridades do período e de que maneira elas impactaram na sociabilidade e no lazer dos paulistanos, é necessário considerar também as transformações do ponto de vista da cultura e da mentalidade dos habitantes da urbe - seus anseios, crenças, hábitos, costumes, aspectos que se refletirão diretamente na formação da cidade. Como aponta a historiadora Janice Theodoro (1996, p. 201)⁶², iniciamos o século XIX ainda ligados à vida no campo. As transformações, ocorridas rapidamente a partir de 1870 e, com mais intensidade ainda, na última década do século XIX e na primeira do XX, trouxeram mudanças não apenas quantitativas – como todas aquelas mencionadas anteriormente – mas também qualitativas:

O século XIX representará, neste sentido, a passagem de uma cidade com uso e sociabilidade rurais para uma cidade capaz de gerenciar um novo tipo de relações sociais. A busca destes novos referenciais corresponderá às expectativas do homem moderno no Brasil.

É interessante notar que o imaginário urbano se transforma antes das relações econômicas justificarem esta mudança. Ou seja, desejávamos um desenho de cidade semelhante ao europeu sem termos atrás de nós uma revolução industrial que justificasse estruturalmente a mudança. A nossa relação primeira era com a cena da modernidade. Neste sentido a chegada do imigrante terá um papel muito importante porque ele é o único que podia, com sua herança de artesão europeu, repetir com exatidão o modelo, incorporando-o à nova dinâmica da vida urbana paulistana (THEODORO, 1996, p. 201).

É simplista, segundo Theodoro, atribuir somente ao café e ao desenvolvimento econômico a quebra no que a autora chama de “padrão de urbanidade”. O que trouxe,

⁶¹ Os repertórios que compunham essa variedade podiam ser classicizantes, historicistas, ou de movimentos de renovação artística, como o “Art Nouveau”, “Floreal”, ou “Secessão” (LEMOS, p. 74).

⁶² Em artigo que reúne as reflexões suscitadas na autora a partir dos estudos que realizou para a participação na banca avaliadora da tese de doutorado de Maria Cristina Wolff de Carvalho a respeito da obra de Ramos de Azevedo, defendida em 1996 junto ao Programa de Pós Graduação da FAUUSP.

efetivamente, a substituição de um padrão de urbanidade “mestiça (urbana/rural)” para outro, de urbanidade “copiada”, foi justamente “a mudança da mentalidade das elites brasileiras, [que] deixavam os [seus] elegantes salões para se dirigirem às escolas e universidades europeias” (THEODORO, 1996, p. 202). A ideia do que era ou deveria ser a modernidade no Brasil estava calcada na noção de cidade parisiense. Desejava-se uma urbanidade que em nada parecia com a realidade brasileira. O modelo que se buscava era alheio às nossas tradições; “o desejo por mudanças muitas vezes não era funcional e sim estético, com o objetivo de embelezar”⁶³.

Os pressupostos da produção arquitetônica europeia, por sua vez, estavam ancorados à “episteme clássica” (THEODORO, 1996, p. 202). É por esse motivo, também, que a arquitetura do Ecletismo aqui tomará força no momento, carregando esse objetivo simbólico de demonstrar o progresso da cidade e sua entrada na modernidade, tal e qual acontecia nas grandes cidades da Europa.

Ao mesmo tempo, os engenheiros-arquitetos que produziam essa arquitetura eclética brasileira – cujos princípios e métodos estavam baseados naqueles da *École de Beaux Arts* de Paris –, apesar de serem os responsáveis pela expressão visual das transformações da cidade (tendo como exemplo máximo disso a arquitetura de Ramos de Azevedo, com seus diversos edifícios oficiais e monumentais de “roupagem marcada por um classicismo romântico”, Cf. Theodoro, 1996, p. 202), estavam mais preocupados com o seu compromisso com a tradição europeia do ponto de vista da razão construtiva; uma racionalidade que marca uma consciência de época elaborada a partir da produção europeia⁶⁴ (THEODORO, 1996, p. 202).

Paralelamente a essa necessidade de materializar e conferir visibilidade a uma noção de modernidade construída a partir de parâmetros externos – mentalidade que era, sobretudo, das elites que ocupavam o poder –,

havia o desejo de perpetuar o progresso material e fortalecer os pilares do poder [e do ideal republicano]. Para assegurá-los, pensava-se, era preciso criar meios

⁶³ Conforme demonstra Janice e é de fato constatável analisando documentos da época: “era geral o desejo das elites de participar da modernidade no que ela tinha de mais exterior. Na Câmara discutia-se a pavimentação das ruas tendo como argumento central a roupa das damas, que não poderiam ficar sujas de barro quando fossem assistir a uma corrida de cavalos. A presença de carruagens puxadas por animais era criticada porque deixavam as ruas marcadas pelos excrementos dos animais, os casarios baixos deveriam ser destruídos porque enfeivavam a cidade. Grande parte do desejo de mudanças era sustentada por argumentos que não possuíam uma raiz funcional. Ou seja, a modernidade era compreendida pela maior parte das elites brasileiras como um quadro na parede. Na Câmara, o que mais se discutia eram medidas de embelezamento. A cidade tinha que mudar sua vestimenta, deveria ter vitrines à moda europeia, edifícios altos, ruas pavimentadas etc., etc.” (THEODORO, 1996, p. 202).

⁶⁴ Outro exemplo disso, segundo Theodoro, é que “os textos da primeira metade do século XX e do final do século XIX correspondiam a um esforço comparativo com as cidades europeias e norte-americanas e não a uma busca das nossas origens” (THEODORO, 1996, p. 206).

adequados, um dos quais seria a ampliação do nível de instrução (QUEIROZ, 2004, p. 21).

É daí que vem a preocupação marcante dos primeiros anos republicanos “com o ensino elementar e de nível médio, que se difundiram com rapidez” (QUEIROZ, 2004, p. 21).

Conforme aponta Queiroz, a influência da sociedade europeia e o desejo de reproduzir suas características se fazia presente também nos hábitos, nos costumes e nas formas de sociabilidade (QUEIROZ, p. 22). A sociedade paulistana de até a metade do XIX era de hábitos e costumes singelos, conservadores, cheios de persistências culturais - o que fazia com que fosse, conforme Lemos (1987, pp. 71-72), “severa e tediosa [...] a antiga vida paulistana anterior à riqueza do café”. Como vimos, até esse momento, o lazer e a produção artística e cultural era assunto quase que exclusivo dos estudantes da Academia de Direito.

A partir do último quartel do mesmo século, no entanto, a

metamorfose da cidade atingiu os divertimentos populares, [...] modificando a sua natureza. Ao mesmo tempo novos tipos de lazer vão competir com as formas de divertimento popular. No início do século XX a urbanização encorajou a exploração comercial do lazer, o qual foi influenciado também por invenções técnicas (ELAZARI, 1979, p. 186).

Segundo Judite Elazari (1979, p. 67), no período que vai de 1850 a 1910, a sociabilidade paulistana estava calcada, dentre outros, na reunião entre pessoas em diferentes locais da cidade para passear, conversar e, esporadicamente, quando ocorriam festas, dançar. Havia “parques, recreios, jardins e passeios públicos”, como o Jardim Público da Luz e a Chácara da Floresta, que eram frequentados por toda a população, independentemente da classe social. Muitas vezes, nesses locais ao ar livre eram promovidas apresentações de bandas musicais. O aumento da população na virada do século levou à criação de novos parques: o Parque da Água Branca, o Marco da Meia Légua, o Parque Villon e o Jardim do Museu do Ipiranga (ELAZARI, 1979, pp. 67-75).

Em contraste com a sociabilidade espontânea que se desenvolvia nos espaços ao ar livre, havia os “bares, confeitarias, cafés e botequins”, que eram frequentados por grupos pequenos e habituais. A maioria desses estabelecimentos ficava dentro do perímetro do Triângulo Histórico. As ruas do Triângulo por si só, aliás, já eram, diariamente, um ponto de encontro para as pessoas (ELAZARI, 1979, pp. 75-76).

Os cafés e as confeitarias, além de comidas e bebidas, ofereciam “distrações” a seus frequentadores, como jogos de bilhar e concertos musicais variados. Estes mesmos estabelecimentos, a partir de 1890, passaram a contar com mais tipos de entretenimento:

fonógrafos e cinescópios (os antecedentes do cinematógrafo). Outra novidade do final do século são os cafés-concerto, de influência francesa, onde grupos de variedades se apresentavam (ELAZARI, 1979, pp. 76-79).

Outros locais de reunião dos paulistanos eram as associações recreativas: “associações, clubes, grêmios, ‘círculos’ e sociedades”. Estas não possuíam caráter político, profissional, nem religioso, tendo como objetivos a recreação, o divertimento e a distração dos associados, que precisavam contribuir com uma mensalidade para poderem frequentar. Alguns exemplos são: o Clube Germânia, o Clube Internacional e o Clube Ginástico Português. Todas as sociedades realizavam, vez ou outra, um baile que, segundo Elazari, era a forma mais importante de sociabilidade do paulistano (ELAZARI, 1979, pp. 79-89).

Os esportes eram outra forma de sociabilizar dos paulistanos. Um velódromo foi construído em 1897⁶⁵ e lá se realizavam competições ciclísticas. O futebol surge no final do século XIX e, de início, teve como adeptos, sobretudo, jovens da elite. Rapidamente, passou a ser jogado em todos os lugares da cidade e por todos (ELAZARI, 1979, p. 187).

A frequência aos teatros de São Paulo se tornou muito grande em fins do século XIX, animando a vida noturna na cidade (ELAZARI, 1979, p. 146). Os edifícios teatrais que, como vimos, tiveram pouca presença na capital até meados do século XIX, passaram a aumentar em quantidade, principalmente, a partir da última década do século XIX – como demonstraremos a seguir, no subcapítulo 3.2. Tanto os teatros quanto algumas variações derivadas da tipologia teatral, igualmente voltadas às apresentações artísticas - cafés, salões, cafés-concerto e cineteatros -, tiveram crescimento significativo para atender ao maior interesse da população em assistir a espetáculos como: circos, audições musicais, teatros (profissionais e amadores) e cinematógrafos.

Dentre os espetáculos teatrais mais apresentados nesses edifícios estavam os dramas e as comédias, as óperas⁶⁶ e operetas, as zarzuelas, os vaudevilles e as revistas, juntamente com os números de variedades⁶⁷. O gosto dos paulistanos pelo teatro, de fato, se desenvolveu. Não

⁶⁵ Segundo dados de Vicente de Paula Araújo, a cidade de São Paulo em 1897 possuía cerca de 200 mil habitantes, cento e poucas indústrias a vapor com cerca de 5000 operários, 9 jornais de circulação diária, 8 livrarias e 3 teatros (*São José, Apolo e Politeama*) (ARAÚJO, 1981, p. 13). Nesse momento, de acordo com o autor, “as diversões e as atividades esportivas eram raras e algumas domingueiras” (ARAÚJO, 1981, p. 14). Havia bodegas onde se jogava bocha (no Brás e no Bexiga) e dois “Frontões” (um deles, na rua Boa Vista), dirigidos pela mesma empresa, para a prática da pelota basca. O futebol ainda não era uma diversão popular, de modo que o esporte mais na moda entre os paulistanos era o ciclismo. Os ciclistas contavam com o Velódromo, inaugurado naquele ano na rua da Consolação (ARAÚJO, 1981, p. 14).

⁶⁶ Ribeiro Neto (1974, p. 48) chama a atenção, especialmente, para a ampla aceitação que tinha a ópera na cidade, tanto por conta da presença de imigrantes italianos quanto pela moda universal que era a ópera italiana no final do século XIX.

⁶⁷ Conforme visto anteriormente, o teatro em São Paulo desde a fundação da Academia de Direito, em 1828, esteve muito vinculado às atividades dos estudantes, que escreviam peças e as encenavam nos teatros existentes: a *Casa de Ópera*, o

podemos, porém, deixar de observar que esse tipo de lazer era mais dispendioso do que os demais, sendo acessível, portanto, apenas a alguns grupos sociais (ELAZARI, p. 187). Além disso, conforme destaca Almeida Prado (1968, p. 438), todo esse período é marcado pelo “espírito da importação”: passavam a nos visitar com frequência companhias do Rio de Janeiro e companhias estrangeiras, principalmente as portuguesas, italianas e francesas - inclusive aquelas de maior prestígio.

Assim, como resume o autor, ao mesmo tempo em que tem sensível expansão comercial, sobretudo no final do século XIX, o teatro perde a força intelectual que tivera anteriormente: “de arma do pensamento, de instrumento forjador da nacionalidade, transformara-se em diversão burguesa, cujo emblema era a opereta vienense cantada por atores italianos” (PRADO, 1968, p. 438). Essa realidade se manteve no início do século XX, que continua sendo

pobre do ponto de vista do teatro paulista [...] os paulistas eram bons consumidores da arte teatral, mas não atuavam como produtores. Aqueles que, porventura, desejassem seguir carreira no teatro, tendiam a se mudar para a capital de então [Rio de Janeiro] para conseguir estabilidade profissional e consagração (PRADO, p. 438).

Em contraposição e paralelamente a isso, uma nova forma de teatro se desenvolveu: o teatro amador vinculado aos grupos operários socialistas e anarquistas, que tinha cunho político e era voltado a determinados públicos⁶⁸ (ELAZARI, p. 188). Este tipo de teatro,

Teatro Harmonia Paulistana e o *Teatro Batuíra*. Essa fase, que Décio de Almeida Prado (1968, p. 438) chama de “semiprofissionalismo”, momento em que a atividade dos estudantes era de grande importância, perdurou até o início do último quartel do século XIX, coincidindo, aproximadamente, com a construção do *Teatro São José*. A partir daí, conforme aponta Judite Elazari, o público começa a mudar; “fala-se então da ‘elite paulistana’, dos ‘distintos cavalheiros e famílias da melhor sociedade’, da ‘elite intelectual de São Paulo’ ou da ‘cultura plateia paulistana’ com seus ‘dilettantis’ e ‘habitués’” (ELAZARI, 1979, p. 145).

Conforme Azevedo, com as transformações na cidade, a partir de 1870, o teatro “de ideias” deixou de ser considerado o melhor veículo para discutir o destino do Brasil. A autora esclarece, no entanto, que “é claro que o teatro não cessou de existir por causa disso. Ele se transformou, adaptou-se ao gosto do novo público que se formava na cidade com o incremento comercial, fruto da riqueza trazida pelo café. Passaram a ser outras as expectativas quanto ao teatro” (AZEVEDO, 2004, p. 547).

O gosto desse novo público foi muito variado: inicialmente, em 1879, preferiam-se “os dramas da escola dramática às comédias e aos dramas franceses da escola realista”. A opereta, introduzida em 1876 na cidade, e as zarzuelas agradavam muito aos paulistanos. A partir da década de 1880 as revistas é que se sobressaem (ELAZARI, 1979, pp. 145-147). No início do século XX surge uma nova forma de espetáculo teatral: o café-concerto.

⁶⁸ Nesse sentido, como explicam Elazari (1979, pp. 163-171) e Azevedo (2004, pp. 552-557), começaram a surgir a partir de 1870 algumas associações e seus sócios formavam um corpo cênico para apresentar espetáculos. Era comum que as apresentações nesse âmbito fossem seguidas de bailes. Os associados e suas famílias, bem como alguns convidados, constituíam o público desse tipo de divertimento. Essas associações se espalhavam pelos bairros mais populosos da cidade. Um tipo de associação dramática foram os “filodrammatici”, composta por amadores italianos – portanto, imigrantes – que começaram a se apresentar aqui em sua língua materna. Outro tipo de associação eram as formadas por socialistas ou anarquistas, que realizavam encenações voltadas ao divertimento e à conscientização da classe operária. Em alguns casos, as associações possuíam sedes próprias, em outros, precisavam se utilizar de salões alugados, salas de outros clubes, ou, muito raramente, teatros. Segundo Azevedo (2004, p. 552), estes grupos amadores viam no teatro uma maneira de enriquecer intelectualmente a comunidade.

Vale destacar que a autora Elizabeth Azevedo (2004) fez um levantamento dos endereços dos teatrinhos dos “filodrammatici”. Tentamos localizar registros daqueles que se encontravam no centro da cidade, no acervo de obras particulares do AHSP, mas não obtivemos sucesso.

conforme Prado (1968, p. 438), representa a produção autóctone, embora marginal, paulistana.

De acordo com Elazari (1979, pp. 122-127), entre 1850 e 1910, também foi grande o número de espetáculos circenses apresentados em São Paulo. Estes eram frequentados por todas as classes sociais, já que os preços praticados eram sempre mais baixos do que os dos teatros⁶⁹. O repertório das apresentações circenses era variado: “acrobacias, malabarismos, equilíbrios sobre várias peças, exhibições de ginástica e de danças, pantomimas, mímica, muitos quadros cômicos com palhaços”. As apresentações mais comuns, no entanto, eram as equestres.

Os circos se instalavam em locais diversos da cidade – sobretudo no centro, mas também em outros bairros, como o Brás. Era relativamente comum, também, as companhias se apresentarem nos teatros, como no *São José* e no *Politeama*. Entre 1874 e 1909, conforme levantamento feito por Elazari (1979, pp. 129-131), foram poucos os anos em que não houve apresentações de circo na cidade.

A música, segundo a mesma pesquisadora, sempre atraiu os paulistanos. Contudo, via-se na população uma distinção entre “uma pequena elite que costumava ouvir música erudita e a massa que apreciava as músicas tocadas por bandas em logradouros públicos” (ELAZARI, 1979, p. 131).

Clubes musicais como o Haydn e o Internacional começaram a surgir na década de 1880, o que contribuiu para o desenvolvimento do setor em São Paulo. As audições musicais costumavam ser realizadas também em salões, confeitarias e teatros. O preço delas era menor que o dos espetáculos teatrais. Ainda assim, os concertos e as audições eram passatempo exclusivo das elites. O povo tinha a oportunidade de ouvir música e assistir a apresentações musicais quando as bandas tocavam em lugares públicos ou em festas populares. Essa possibilidade se fazia mais presente no final do século XIX e na primeira década do XX, já que, na medida em que a cidade crescia, aumentava a quantidade de logradouros públicos onde se podia realizar concertos (ELAZARI, 1979, pp. 134-139).

Outros tipos de divertimentos que circulavam pela cidade ocupando seus estabelecimentos - tanto aqueles voltados para espetáculos quanto cafés, restaurantes e lojas -, além dos já mencionados, eram as exposições de temáticas naturais, os museus de cera e toda

⁶⁹ O cinematógrafo, por sua vez, desde que surgiu, era a atração menos custosa de todas.

sorte de diversões mecânicas, como fonógrafos, fotografia animada, lanterna mágica e presépios movimentados (ARAÚJO, 1981, p. 15).

Paralelamente a isso, Araújo (1981, p. 30) chama a atenção para o fato de que, em finais do século XIX, havia ainda o jogo, um tipo de divertimento que era, em muitos casos, considerado ilegal. O jogo de boliche, por exemplo, foi proibido na cidade em 1898. Já em 1901, as “diversões que exploravam os jogos de azar” podiam funcionar livremente, contanto que tirassem licenças na Polícia e pagassem impostos (ARAÚJO, 1981, p. 64). Assim,

Os jogos campeavam pelo centro da cidade. O Comércio [jornal] chegou a enumerar 22 roletas e 58 casas de jogo do bicho funcionando na parte central da cidade e um dos pontos mais visados ficava na rua Boa Vista [o *Frontão Boa Vista*] (ARAÚJO, 1981, p. 66).

Mais para o final do século somaram-se às apresentações de espetáculos o cinematógrafo⁷⁰, segundo Elazari (1979, p. 188), uma evolução tecnológica dos aparelhos de física recreativa.

Esta nova diversão, diferentemente das outras, podia ser vista em diversos lugares ao mesmo tempo e quantas vezes se quisesse apreciá-la devido às duas características de ubiquidade e perenidade. Era um divertimento que agradava a todas as camadas populares e segundo um jornal da época, era uma diversão ao alcance de todas as bolsas (ELAZARI, 1979, p.188).

Segundo Elazari, inicialmente, era a elite quem frequentava os cinemas, de modo que somente mais tarde a diversão se popularizou e os estabelecimentos se espalharam pela cidade, inclusive pelos bairros operários (ELAZARI, 1979, p. 179).

Os cinemas incentivaram também a música popular, já que se abriu um mercado de trabalho para músicos amadores formarem bandas para tocar nas salas de espera desses estabelecimentos. Muitas vezes também se tocava valsas durante as projeções de cenas de amor de filmes mudos. Com relação aos filmes exibidos, no início, poucos deles eram nacionais e os estrangeiros tinham procedência raramente conhecida (ELAZARI, 1979, p. 180).

⁷⁰ Conforme explica Judite Elazari (1979, pp. 175-178), durante o século XIX, já ocorriam na cidade apresentações de aparelhos de “física recreativa”, que eram então denominados “de ilusão”; esses aparelhos mostravam “vistas” / fotografias em sequência e eram normalmente montados em salões e confeitarias. As técnicas desse tipo de apresentação vão rapidamente evoluindo, com as lanternas mágicas, kinetoscópios e fotografias animadas. Em 1898, começam a aparecer as primeiras alusões ao cinematógrafo, que fazia parte das apresentações de companhias de variedades. Durante vários anos, o cinematógrafo foi exibido junto com as demais atrações que essas companhias apresentavam (como ilusionistas, mágicos e quadros fantásticos), embora fosse a que mais público atraía. No início do século XX, o cinematógrafo era apresentado também em parques públicos e a céu aberto. Mesmo os teatros em funcionamento à época exibiram algumas vezes – e com grande sucesso – o cinematógrafo, como foi o caso do *Teatro Santana*. Foi um tipo de divertimento muito aceito pela população desde o início – um divertimento que veio para ficar.

Vicente de Paula Araújo explica que, tão logo surgiu, em 1898, o crítico do jornal O Comércio de São Paulo recomendava vivamente a todos os cidadãos que fossem ver o cinematógrafo (ARAÚJO, 1981, p. 29). Segundo Prado, o cinematógrafo, que se desenvolveu enquanto divertimento de massa, gradativamente provocou a retração do teatro na cidade. Começarão a aparecer, em quantidade expressiva em São Paulo, os cineteatros, que, em pouco tempo, serão em grande parte substituídos definitivamente pelos cinemas propriamente ditos (PRADO, p. 438).

Já Miroel Silveira (1967, p. 281) pondera, todavia, que o despontar do cinema não foi o único fator a “destruir ou amputar a vida teatral paulista”, que sempre teve como característica o

subsidiarismo, vivendo como reflexo da vida artística na Côrte, prolongando-se através da República nessa posição secundária, da qual se libertaria somente com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia e da Escola de Arte Dramática de São Paulo⁷¹ (SILVEIRA, 1967, p. 281).

Conforme sintetiza Koguruma,

As novidades trazidas pela modernização incipiente da infraestrutura citadina começavam a modificar as percepções e os ritmos de vida dos habitantes de São Paulo. O cinematógrafo foi um dos primeiros símbolos do exibicionismo burguês que se instalou na Paulicéia. Ali, nos primeiros tempos, ele concorria para o divertimento da multidão com as suas exibições elétricas, que pela sua própria novidade atraía os espectadores maravilhados diante das figuras e paisagens que emergiam das luzes do novo aparelho.

Nesse sentido, *já não mais satisfaziam os circos de cavaleiros ou as peças encenadas no teatro: eram consideradas artes morosas, sem o glamour do moderno, do novo, enfim, sem movimento* [PINTO, apud. KOGURUMA]. São Paulo mimetizava os ritmos das cidades modernas, adotando para tanto a parafernália de maquinismos provenientes das sociedades europeias ou norte-americanas e os usos e costumes veiculados por esse meio de difusão cultural, que apresentava os novos modelos da sociabilidade moderna forjados nas terras d'além mar e fazia da noite para o dia os produtores, que podiam proporcionar um mundo de sonho em troca de uns poucos centavos (KOGURUMA, 2000, p. 13).

⁷¹ O que veio a ocorrer algumas décadas depois, em 1948.

3.2. A consolidação do espaço teatral em São Paulo

Constatamos com a pesquisa feita em fontes primárias e bibliográficas que, da década de 1890 em diante, a quantidade de casas de espetáculos começou a ter um aumento significativo na cidade. Não só os teatros propriamente ditos aumentaram em quantidade (bem como algumas iniciativas não concretizadas para construí-los), mas também outros tipos de estabelecimentos, igualmente voltados para a apresentação de espetáculos: os salões, os cafés-concertos e os cineteatros⁷², que, menores e mais simples, tiveram presença marcante na cidade, sobretudo na primeira década do século XX, superando em muito o número de teatros em funcionamento naquele momento. Embora estejam fora do escopo de nossa investigação, os cineteatros precisam ser considerados, devido à importante participação que tiveram para as apresentações de espetáculos na capital paulista no período em estudo e, do ponto de vista da arquitetura, como veremos, devido às tipologias muito vinculadas à do teatro.

O cruzamento dos resultados da investigação realizada no âmbito desta dissertação nos permitiu reconstituir a sequência de edificações teatrais construídas – ou que se pretendeu construir – na cidade entre 1890 e 1911, sobretudo no centro (Triângulo Histórico e Centro Novo). Incorporam-se, assim, à historiografia da arquitetura paulistana projetos para casas de espetáculos que existiram e que, no entanto, são pouco estudados, e projetos que nunca chegaram a ser construídos e que, por esse motivo, permaneceram quase totalmente desconhecidos. Apresentaremos a seguir tal sequência de maneira panorâmica. Nos subcapítulos seguintes, nos dedicaremos à análise histórica e projetual mais detida e pormenorizada de parte desses edifícios.

É bastante perceptível, principalmente nos documentos retirados de jornais e nas comunicações entre personagens políticas, que o edifício teatral se torna uma questão importante, uma presença fundamental na construção da cidade a partir de 1890. Nota-se que se trata de uma tipologia cujo desenvolvimento na capital tem muita relação com todo o processo histórico que culminou no advento da República, no crescimento e na urbanização da cidade; com a preocupação republicana com a formação artística, com a educação da

⁷² Estes estão fora do escopo de nossa pesquisa, cujo foco são as edificações teatrais propriamente ditas, porém, são considerados enquanto parâmetro para a análise dos demais, por terem partilhado, em muitos casos, dos mesmos programas, na já mencionada lógica da polivalência, e por terem quase sempre existido juntamente com os teatros. Além disso, suas construções estavam, em alguns dos casos, intimamente relacionadas. Assim, neste subcapítulo traremos também uma amostragem desse tipo de edificação, pontuando algumas delas e alguns quantitativos obtidos com base nas pesquisas de Araújo (1981) e Souza (2012), já que esses se tornaram cada vez mais numerosos na São Paulo do início do século, se espalhando por outros bairros.

Vale destacar que na bibliografia estudada, pouco destaque tiveram esses estabelecimentos de menor porte derivados da tipologia teatral. Exceto pelos estudos mais recentes, como o de Souza (2012), e pelas pioneiras pesquisas de Araújo (1981) e Elazari (1979), esses edifícios sequer são mencionados pelos estudiosos do teatro.

sociedade e com o embelezamento urbano como atestado da modernidade; com a presença dos imigrantes, cuja participação foi determinante para os programas e para as arquiteturas das casas, tanto do ponto de vista da técnica utilizada quanto do ponto de vista da linguagem empregada. Isso é observável em todos os casos que mostraremos a seguir - sobretudo nos que serão explorados nos subcapítulos 3.3 e 3.4 e no capítulo 4.

A “Planta da Capital do Estado de São Paulo e seus arrabaldes” (figura 58), desenhada e publicada por Jules Martin em 1890, traz representado apenas o *Teatro São José*, embora a essa altura existisse em São Paulo também o *Teatro do Congresso Ginástico Português* (renomeação do antigo *Provisório*).

Fig. 58: Detalhe da “Planta da Capital do Estado de S. Paulo e seus arrabaldes”, 1890. Em vermelho, a representação do *Teatro São José*.

Inaugurando a década, em maio de 1891, temos a notícia de algo que não se concretizou; um novo teatro que seria construído na capital:

A Companhia de Theatros⁷³ Paulista vai ornar a nossa bela capital de mais um teatro, melhoramento esse reclamado desde há muito.

O S. José, todo mundo o sabe, não passava, até pouco tempo dum velho pardieiro, sem elegância, sem limpeza, sem luz, sem coisa alguma que o recomendasse, servindo para abalar a reputação que os Paulistas conquistaram em matéria de arte.

O Theatro Minerva⁷⁴ que por esforços da mesma companhia surgiu, na travessa da Boa Vista, do esquecido, do mignon Theatro Provisorio, esse é usado em circumstancias extremas, por falta de outro melhor, estando o seu próprio nome – provisório – indicando a sua pouca valia.

Pela execução desta idea, a Companhia de Theatros vai se tornar credora do bom gosto dos Paulistas e receber aplausos de todos, além de grande lucro para os seus acionistas.

⁷³ O termo “teatro” nos documentos antigos, do período analisado, aparece sempre grafado com “th”, conforme era costume então. Manteremos essa grafia sempre nas citações literais dos documentos originais.

⁷⁴ Em 1891, como vimos, o *Teatro Alcazar Paulista* (cujas denominações anteriores foram *Teatro do Congresso Dramático Português*, *Variedade*, *Ginásio* e *Provisório*) foi reformado e reaberto com a nomenclatura de *Teatro Minerva*. Não localizamos registros na documentação primária pesquisada a respeito dessa reforma.

Já foi encomendada a planta do edifício a um conhecido e hábil engenheiro, estando já comprado o terreno para a edificação no centro da cidade (Correio Paulistano, edição de 30 de maio de 1891).

A falta de informações com relação à localização do terreno comprado para o teatro e a quem seria o “hábil engenheiro” que o projetaria nos impede de investigar mais profundamente a ocorrência. De qualquer forma, o conteúdo da notícia deixa transparecer uma série de outros aspectos que envolviam, à época, a possível construção de uma nova casa de espetáculos: era considerada um “melhoramento” para a “bela capital”; uma qualidade a mais para contribuir com o embelezamento da cidade - tanto assim que os teatros então existentes eram motivos apenas de críticas, uma vez que ficavam aquém dessas características. Tal ideia é compatível com a nova mentalidade das classes dirigentes paulistanas e seus anseios de modernidade. Ao mesmo tempo, a construção de um teatro - e a perspectiva de explorar seu funcionamento - era considerada um investimento com grandes chances de lucro por particulares.

Em seguida, em 1892, dá-se a construção de um novo teatro na capital, o *Politeama*, totalizando, então, três casas de espetáculos (*São José*, *Minerva* e *Politeama*).

*

O primeiro teatro efetivamente construído no início da década de 1890 em São Paulo foi o *Teatro Politeama*⁷⁵. Não consta do acervo pesquisado do AHSP o pedido de autorização para a sua construção. A partir das fontes bibliográficas e de outros documentos localizados, entretanto, é possível resgatar suas características arquitetônicas, sua trajetória e o papel que desempenhou no âmbito dos divertimentos na cidade.

Inaugurada em 21 de fevereiro de 1892, com a denominação de *Politeama Nacional*, a casa de espetáculos foi construída por Francisco de Salvio, seu primeiro arrendatário e antigo porteiro do *Teatro São José*. Ficava na rua de São João, nº 23, em terreno de propriedade da Companhia Antártica, entre as ruas Formosa e Líbero Badaró, em um ponto em que atualmente se encontra o Parque do Anhangabaú⁷⁶ (figura 59) (SOUZA, 2012d; AMARAL, 2006, p. 235). Conforme explica Vicente de Paula Araújo (1981, p. 38), o teatro ficava em frente ao mercado que existiu naquele logradouro, conhecido como Mercadinho da São João. Seus fundos davam para o Vale do Anhangabaú (figura 60).

⁷⁵ Encontramos nas diversas fontes consultadas diferentes formas de escrita do nome do teatro: Polytheama, Polyteama, Politheama e Politeama. Adotaremos, por ser mais recorrente, *Politeama*. Nas citações literais adotamos as grafias originais.

⁷⁶ A rua São João era uma das poucas ruas que permitia a travessia, em nível, do Vale do Anhangabaú. Até a criação do Parque do Anhangabaú, cuja construção foi iniciada em 1911, havia terrenos ocupados na rua São João na altura de onde atualmente se encontra parte do Parque. Esses terrenos eram de propriedade da Companhia Antártica e, em um deles, foi instalado o *Politeama*.

Fig. 59: detalhe da “Planta da Cidade de São Paulo com indicação dos primeiros edifícios públicos”, editada em 1893 por Ugo Bonvicini. A bolinha vermelha na figura indica o local aproximado de localização do *Teatro Politeama*. O retângulo hachurado no quarteirão formado pela rua São João e rua do Seminário representa o chamado Mercadinho da São João que ali existia.

Fig. 60: planta do terreno da Companhia Antártica Paulista onde se situava o *Politeama*. O edifício que está representado ao centro é o do *Teatro Politeama*. Do lado esquerdo da rua São João, vemos o Mercadinho da São João (indicado como “Mercado” na planta) e, ao centro da imagem, uma linha pontilhada representa o Ribeirão Anhangabaú, que a essa época corria em seu leito original e a céu aberto no Vale de mesmo nome.

Nas palavras do historiador Antonio Barreto do Amaral (2006, p. 325), “era um barracão amplo, de forma circular, construído em madeira e zinco, de perfeita solidez”. O objetivo inicial da casa era servir como circo, e não necessariamente como teatro, mas isso se alterou ao longo de seu funcionamento e seu uso foi bastante variado durante o tempo em que existiu⁷⁷.

Amaral descreve também o acesso ao teatro e os estabelecimentos que eram seus vizinhos, o que nos permite compreender melhor sua ambiência:

a entrada era por um portão, ao qual se seguia um comprido passadiço de tábuas, igualmente coberto de zinco, dando em um pátio revestido de cascalho miúdo. Em um dos lados, situava-se um botequim, como então se dizia, com mesinhas de ferro, fornecidas pela proprietária do prédio, a Companhia Antártica Paulista, com um balcão e uma prateleira contendo garrafas. Do lado oposto, um estande de tiro, com

⁷⁷ Segundo Bruno (1954, p. 1293), o estabelecimento foi erguido para abrigar o circo de Frank Brown. Acabou ganhando fama de ter boa acústica, o que permitiu que fosse utilizado para teatro e para outros tipos de apresentações e divertimentos.

alvos de cartão que se moviam e um pequeno repuxo d'água, sustentando um ovo vazio (AMARAL, 2006, pp. 325-326).

A lotação total do teatro era de cerca de 3.000 pessoas, distribuídas entre 37 camarotes, 13 frisas, 200 varandas, uma galeria grande e 574 cadeiras na plateia, que ficavam em um mesmo plano, prejudicando a visibilidade das últimas filas. A plateia não era assoalhada e a iluminação era elétrica (AMARAL, 2006, p. 326).

O espetáculo inaugural – assim como todas as outras apresentações que ocorreram nos primeiros meses de funcionamento do *Politeama* – foi uma apresentação circense que contou com variados gêneros - “ecuyére”, trapezistas, contorcionistas, espetáculos equestres e outras variações. Em março de 1893, pouco mais de um ano depois de sua inauguração, o *Politeama* já havia sido transformado em teatro e começava a receber companhias teatrais portuguesas, como as de comédias e operetas. Como teatro, porém, apresentava condições precárias (AMARAL, 2006, p. 326).

Em notícia de 7 de março de 1893 do jornal O Estado de São Paulo, a adaptação do *Politeama* de circo para teatro e as condições do edifício foram severamente criticadas:

devemos dizer com franqueza que o edificio construído para circo de cavalinhos está longe de remediar como teatro. O seu aspecto é horroroso e a sua forma circular impede a grande parte dos espectadores a vista completa da cena. Além disso, não foi completamente assoalhado, de modo que os ocupantes das filas das cadeiras que ficam juntas dos camarotes são obrigados a pousar os pés na terra, sempre úmida neste tempo de chuva. Pelas frinchas do teto dos camarotes cai constantemente terra sobre os espectadores, vinda da imensa arquibancada que serve de galeria. A iluminação é insuficiente apesar do sol de gás que a empresa fez colocar no centro do edificio que, quando era apenas circo, tinha iluminação elétrica, que foi agora suprimida. Isto quanto ao interior; o exterior, isto é, a parte do terreno entre a escadaria da entrada até a porta central do edificio é um vasto lamaçal intransitável nas noites de chuva (O Estado de S. Paulo, edição de 7 de março de 1893, apud. AMARAL, 2006, p. 327).

Entre os meses de março – após a inauguração do *Politeama* como teatro – e maio, o edifício passou por novas reformas. Conforme descreve Amaral, nessa ocasião foram

separados os camarotes uns dos outros, de modo a oferecerem maior comodidade, forrado, para impedir a queda de caliça nos espectadores. A iluminação foi aumentada e a plateia assoalhada, apresentando o conjunto melhor aspecto e melhor se prestando para o fim a que então se destinava (AMARAL, 2006, pp. 327-328).

Não encontramos registros dessa reforma no acervo do AHSP. Depois dela, o teatro *Politeama* passou a receber com frequência companhias dramáticas portuguesas e de zarzuelas espanholas. Como era comum nas casas de espetáculos que existiam na época, em alguns pequenos intervalos de tempo entre as temporadas de uma companhia e outra, o estabelecimento permanecia fechado (AMARAL, 2006, p. 328). Mesmo transformado em teatro, o *Politeama* continuava recebendo, vez ou outra, companhias circenses, equestres e de

“variedades”. Em 1894, um ano após sua adaptação, o teatro, cuja acústica, segundo Amaral, era ótima, recebeu uma companhia lírica para a apresentação de óperas (AMARAL, 2006, p. 330).

Conforme relata o pesquisador (2006, p. 333), mesmo após a segunda reforma, o teatro foi fechado pela Intendência Municipal em outubro de 1894⁷⁸ e reformado novamente em 1896. Com as melhorais introduzidas nesta ocasião, a plateia passou a ser inclinada, garantindo que todos os espectadores enxergassem o palco, e as cadeiras foram separadas em três ordens, com preços distintos. Ainda com relação à plateia,

à esquerda da entrada principal ficaram as varandas e os camarotes passaram a constar de uma única ordem, em número de 36, todos mais largos e mais cômodos. O teto foi revestido com ripas de curva e, na ribalta, os bicos de gás receberam resguardo com folhas metálicas, o mesmo sucedendo com as gambiarras. Para maior segurança, em caso de acidente, foi aumentado o número de portas e externamente construídos dois lances de escadas, dando para os camarotes (AMARAL, 2006, p. 334).

Na mapoteca do acervo do AHSP está armazenada uma prancha com desenhos de uma sala de espetáculos que está atribuída ao *Teatro Politeama* e cuja data estimada é 1898⁷⁹. Confrontando os desenhos (figura 61) – planta, corte transversal e fachada interna – com as descrições de que dispomos da volumetria do edifício e com as fotografias dele (figuras 62, 63 e 64), nota-se que, de fato, trata-se do *Politeama*: o volume circular correspondente à plateia fica acoplado a um volume retangular e mais alto que abriga a caixa de palco. Não fica claro, entretanto, se estes desenhos estariam representando uma reforma ou a construção do edifício - apostamos na primeira hipótese, uma vez que, sabidamente, muitas reformas ocorreram no estabelecimento e, somente a partir de 1893, é que a apresentação de desenhos passa a ser exigida para a aprovação de obras feitas por particulares na cidade.

Como, segundo Amaral, 1898 não foi um ano no qual o teatro tenha passado por reformas significativas, acreditamos que os desenhos contidos no acervo do AHSP (figura 61) possam ser referentes à reforma ocorrida em 1896 nesse teatro. Não sabemos, porém, a qual processo de aprovação poderiam estar vinculados, uma vez que na coleção de Obras Particulares não consta nenhum pedido de reforma para o *Teatro Politeama* em 1896⁸⁰.

Em maio de 1896, o *Politeama* voltou a funcionar. Sabemos que em 1898 lá se estabeleceu, por um tempo, um boliche – o *Boliche Sport*. A instalação do boliche no

⁷⁸ A partir de março de 1894, a cidade começou a contar com um Código Sanitário (Decreto 233), do qual fazia parte um capítulo inteiramente dedicado a regulamentações relativas aos edifícios teatrais. Não foi por acaso, portanto, que o edifício do *Politeama* foi interditado pela Intendência; certamente estava em desacordo com as exigências desse Código.

⁷⁹ Coleção de Plantas da Cidade de São Paulo - Mapoteca 2. Número: 229; notação: VII.E.4. Acervo AHSP.

⁸⁰ Conforme constatado em pesquisa feita na documentação constante na coleção de Obras Particulares do Acervo do AHSP relativa à rua São João.

Politeama - muito controversa - acabou sendo proibida⁸¹, o que resultou na construção de um estabelecimento que funcionaria exclusivamente como boliche – o *Eldorado Paulista*, do qual falaremos no subcapítulo 3.4 – no terreno vizinho ao do teatro na rua São João, que também era de propriedade da Companhia Antarctica. Em outubro de 1898, há registros de uma pequena reforma para a adaptação dos camarins⁸². Nessa mesma ocasião, em 1898, foi refeito o muro de frente de ambos os estabelecimentos⁸³ - no caso do *Eldorado*, sua parede frontal; no caso do *Politeama*, um novo portão de acesso à rua São João, a partir do qual se caminhava por um passadiço até chegar ao edifício do *Teatro*, que ficava bastante recuado do alinhamento da rua.

Fig. 61: prancha contendo desenhos do *Teatro Politeama*.

Com a expulsão do boliche, restabeleceu-se o funcionamento do teatro, até que em 1901, novamente devido às más condições do imóvel, a Companhia Antarctica foi intimada a fazer uma nova reforma. Com isso, mais uma vez, interromperam-se as atividades. Os artistas do *Politeama* passaram então a ocupar, provisoriamente, o *Cassino Paulista* (antigo *Eldorado Paulista* de 1898) (ARAÚJO, 1981, p. 69).

⁸¹ Conforme documento localizado na Coleção de Papeis Avulsos do AHSP, no Volume 1111 de 1898.

⁸² Coleção Obras Particulares, Documentos Encadernados, Volume 216 de 1898. Acervo AHSP.

⁸³ Coleção Obras Particulares, Documentos Encadernados, Volume 216 de 1898. Acervo AHSP.

Fig. 62: detalhe do Panorama da cidade de São Paulo de Vincenzo Pastore. Em primeiro plano, está a rua São João; ao centro dela, o portão de acesso ao *Politeama*, construído em 1898, e o *Teatro*, recuado do alinhamento da rua. O volume circular de sua plateia e, ao fundo, o volume retangular do palco, aparecem em segundo plano.

Fig. 63: nesta fotografia, tomada de outro ângulo, vemos a lateral do edifício e as outras construções que havia nos terrenos da Companhia Antarctica. A rua que aparece em segundo plano é a Formosa. A rua São João estaria à direita da foto, porém, não foi enquadrada.

Fig. 64: vista do Vale do Anhangabaú. No canto superior esquerdo, vemos os fundos do *Teatro Politeama*.

Não sabemos qual teria sido o teor dessa reforma de 1901, e dela não localizamos registros. Reaberto em 1902, o *Politeama* passou a funcionar como um café-concerto e a ser denominado *Politeama Concerto*. Nesse momento, o teatro passa das mãos de Salvio para Pascoal Segreto⁸⁴, com direção de Joseph Cateysson⁸⁵ (ARAÚJO, 1981, p. 66). Na prática, segundo levantamento de Barreto do Amaral, o teatro seguiu alternando sua programação entre companhias dramáticas, líricas, equestres, de variedades, apresentações circenses e apresentações de café-concerto (AMARAL, 2006, p. 356).

O *Politeama Concerto* perdurou até 1904. Em 1905, o edifício foi novamente reformado e ajardinado, “reabrindo com 24 frisas, 40 camarotes, 650 cadeiras e 630 lugares na galeria” (SOUZA, 2012d). Em 1907, foi arrendado por Francisco Serrador⁸⁶, o qual ocupou o imóvel até 1914, quando o teatro desapareceu em função de um incêndio (ARAÚJO, 1981, p. 246). A esse respeito, destacamos a notícia da edição do jornal o *Commercio de São Paulo* de 28 de dezembro de 1914:

O Polytheama em chamas! Era a exclamação que ontem à tarde se ouvia, de quantos desciam a correr, rumo do barracão que se erguia na várzea do Anhangabaú, o belo trecho da Capital paulista, tocada com a varinha mágica do célebre arquiteto Bouvard.

Todos corriam para ali, vinte ou trinta mil curiosos, procuravam deliciar-se com o espetáculo que lançaria por momentos focos de luz aos escombros [...]

⁸⁴ Joseph Cateysson era empresário de teatro no Rio de Janeiro e passou a atuar em São Paulo no início do século XX. Aqui, associou-se com Carlos Seguin, fundando a C. Seguin e Cia, na ocasião do arrendamento do salão *Casino Paulista*, em 1902 (a respeito do qual falaremos no subcapítulo 3.4). Sabe-se que, pouco depois, eles estariam associados também a Paschoal Segreto no *Teatro Politeama*. Joseph Cateysson trabalhara anteriormente como jornalista, tendo sido responsável pela fundação de alguns periódicos. Também trabalhou com administrador de estabelecimentos do “grande empresário de diversões Paschoal Segreto” (AZEVEDO, 2014b). Já Carlos Seguin era de origem suíça, morava na Argentina e era proprietário de uma série de empresas - nos mais diversos segmentos - não só na Argentina como também no Brasil.

⁸⁵ De acordo com Souza (2012), nascido na Itália, Pascoal Segreto se mudou na adolescência, em 1883, para o Rio de Janeiro. Teve trabalhos diversos, como de vendedor, até se tornar empresário artístico. Em 1895 já era um empresário conhecido no ramo das diversões e começou a estabelecer também algumas sociedades. Foi responsável, por exemplo, pela fundação da primeira sala para uso exclusivo de projeções cinematográficas na capital carioca, o Salão de Novidades Paris, construído em 1897. Após isso foi proprietário de diversos estabelecimentos. Logo começou também a fazer filmagens, investindo em equipamentos; foi um dos primeiros a realizar filmes no Brasil. Fundou a Empresa Pascoal Segreto, que atuava em prol dos espetáculos, seja administrando os estabelecimentos de sua propriedade, seja produzindo filmagens. Em 1901 ele começou a atuar também na cidade de São Paulo, sendo que seu primeiro negócio aqui foi arrendar o *Teatro Politeama* em 1902, “mudando o nome para *Politeama Concerto* e colocando-o sob a direção de Joseph Cateysson” (SOUZA, 2012). Foi responsável, ainda, pelo Eden Theatre a partir de 1906 e pelo Teatro Moulin Rouge. A Empresa Pascoal Segreto foi também distribuidora de filmes no Brasil.

⁸⁶ Francisco Serrador, conforme biografia elaborada por Souza (2012a), nasceu em Valência, Espanha, em 1871 e se mudou para o Brasil em 1887. Inicialmente, morou e trabalhou em Santos como operário para drenagem de manguês e em Curitiba como vendedor ambulante, até abrir um negócio com um amigo. Com Antônio Gadotti foi proprietário de um frontão de pelota basca e do Coliseu Curitibano (salão de variedades). Para este último estabelecimento, Gadotti e Serrador trouxeram, em 1905, um projetor denominado Cinematógrafo Richebourg. Com o Richebourg e depois com o Pathé Frères, Serrador e Gadotti começaram a excursionar pelo interior dos estados de São Paulo e Paraná. Na capital, apresentaram-no no *Teatro Santana* por duas vezes, até que resolveram ocupar um lugar fixo. Para tanto, arrendaram o *Éden Theatre* na rua São João, transformando-o no *Bijou Theatre*, em 1907. Serrador foi um entusiasta do cinematógrafo desde os seus primórdios. Conseguia controlar todas as fases do negócio cinematográfico; era distribuidor, possuía cinemas próprios, incentivava a abertura de outros, produzia filmes ao mesmo tempo em que circulava o Cinematógrafo Richebourg pelo interior do estado. Em 1911, Serrador e mais alguns sócios fundaram a Companhia Cinematográfica Brasileira. Nesse momento, todos os cinemas de Serrador passaram para a nova empresa. Em 1917 mudou-se para o Rio de Janeiro e lá planejou a construção do “Quartirão do Serrador” ou “Cinelândia”, cujos edifícios foram construídos durante as décadas de 1920 e 1930.

O incêndio tinha começado na formosa cobertura de zinco do Polytheama às 4,50 da tarde, pouco depois que foram passados o drama *O Despertar da Consciência* e o filme nº 14 da *Conflagração Européia*, que levaram ao pardieiro da Antártica o escol e nossa sociedade e uma multidão de crianças.

Às 9 horas estavam terminados os trabalhos de rescaldo dos bombeiros. Do Polytheama restavam apenas os pilares e um montão de cinzas!

(O Commercio de São Paulo, edição de 28 de dezembro 1914 apud ARAÚJO, 1981, p. 246).

Em termos da arquitetura teatral, o *Politeama* apresenta características bastante peculiares. Se comparado aos demais teatros paulistanos: é o único cujo formato da plateia é circular, remetendo ao modelo clássico de anfiteatro ou ainda ao teatro de arena. Sua caixa cênica é desprovida de maquinaria e/ou aparatos cenográficos, sendo a parte de trás do palco formada apenas por camarins para os artistas, dispostos em “L” em uma das laterais e nos fundos do palco. Além disso, não há espaço reservado para orquestra nem proscênio. Tudo isso, provavelmente, se deve ao fato dele ter sido construído para ser um circo⁸⁷. Seu projeto, cuja autoria desconhecemos, parece ter sido inspirado nos edifícios de circos franceses do final do século XVIII e do início do XIX, como o *Le Cirque-Olympique* (figuras 65 e 66), de 1782, e o *Cirque du Mont Thabor*⁸⁸ (figuras 67 e 68), de 1807. Neles, vemos a plateia circular que se acopla a um palco retangular de estrutura simplificada. Esses projetos ainda contam com cafés e, no caso do *Mont Thabor*, com uma passagem comercial junto à sua fachada frontal. No *Politeama* não vemos estrutura de apoio alguma, porém o teatro localizava-se em meio aos terrenos da Companhia Antartica que, como vimos, em fins do século XIX, conformavam um verdadeiro centro boêmio, oferecendo aos frequentadores, além do teatro, estruturas de botequim, boliche e salão.

Fig. 65: planta do *Cirque-Olympique*.

Fig. 66: interior do *Cirque-Olympique*.

⁸⁷ É interessante observar que o *Politeama* passou a desempenhar na cidade um exemplo típico de “polivalência”, servindo sempre para os mais diversos tipos de apresentações teatrais e de divertimentos.

⁸⁸ O *Cirque-Olympique* era uma das casas de espetáculos localizadas no Boulevard du Temple, em Paris, logradouro que recebeu grande quantidade de teatros, cafês e cafês-concerto no século XVIII, do qual falaremos no subcapítulo seguinte.

Fig. 67: planta do Cirque du Mont Thabor.

Fig. 68: corte longitudinal do Cirque du Mont Thabor.

*

O período estudado foi marcado por outras iniciativas não levadas adiante. Com a pesquisa no acervo do AHSP, constatamos que um teatro, aparentemente sem nome, que seria implantado na esquina da rua Boa Vista com a ladeira Porto Geral, foi aprovado pela Seção de Obras e, de fato, chegou a ter sua construção iniciada em 1893. Esta, porém, nunca foi finalizada⁸⁹. O teatro foi projetado pelo arquiteto italiano Hugo Neri para Oreste Cartocci e Federico Cuomo.

No mesmo ano, a edição de 03 de agosto do jornal Correio Paulistano noticia que Jules Martin⁹⁰ havia projetado um novo teatro na capital, que seria implantado na praça da República e cujos desenhos estavam expostos em uma alfaiataria. Procuramos, sem sucesso, localizar vestígios do que teria sido essa proposta no acervo do AHSP⁹¹. A notícia, a propósito, é acompanhada por um texto otimista com relação às apresentações que vinham ocorrendo nos teatros da capital:

A nossa bela capital anda em verdadeira maré de felicidades quanto a espectáculos. Dentro em pouco tempo quantas novidades em nossos theatros, apesar destes não passarem de simples casarões!

No S. José deliciou-nos a companhia Tomba; depois Jadie; mais tarde maravilhou-nos a eximia Sarah; e agora, ainda hoje, Amelia Vieira constitue uma grande novidade para os “habitués” do velho teatro.

No Polytheama, depois do findar da longa temporada a apreciada companhia Dias Braga, está actualmente atraindo grande concorrência e ruidosos aplausos a grande companhia dramática portuguesa do theatro D. Maria II, em cujo elenco se encontram diversas notabilidades já muito conhecidas do nosso publico, com exceção de Rosa Damaceno que nos visita pela primeira vez.

Rosa Damaceno, nomeadamente no Amigo Fritz, é de uma graça irresistível e de uma correção e toda prova. Possui um metal de vos agradabilíssimo, uma physionomia inteligente e uma extraordinária elegância para pisar no palco.

E o Minerva, o velho teatrinho da rua Boa Vista? Esse também não quis ficar atrás. Segundo rezam os annuncios ele abriu as suas portas sábado e domingo para que os

⁸⁹ Este teatro será analisado a seguir, juntamente com os demais teatros que existiram na rua Boa Vista, no subcapítulo 3.3.

⁹⁰ Jules Martin era pintor, professor, arquiteto, litógrafo e empresário. Nascido na França em 1832, mudou-se para São Paulo em 1869. Dentre suas atividades de destaque na capital, montou uma das primeiras casas litográficas, produziu o primeiro mapa da Província de São Paulo e projetou o primeiro viaduto do Chá, que foi inaugurado em 1892 (fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>).

⁹¹ Pesquisando todos os volumes encadernados da Coleção de Obras Particulares do acervo do AHSP relativos à letra “R” (referente a República, praça) do período de 1891 a 1894.

apreciadores vão deliciar-se com as raras habilidades do Faure Nicolay que, para falar a verdade, não se perde por desconhecido do nosso publico.

E ainda este grande movimento de entradas e sahidas de boas companhias não animará a alguma empresa particular e tomar a iniciativa da construção de uma casa de espectaculos que nos possa oferecer as comodidades necessárias?

*

Eis ahi um caso em que o querer é poder.

E si duvidam, queiram dar-se ao trabalho de passar pela elegante alfaiataria do sr. Bernardino Monteiro de Abreu e verão em uma das vitrines, palpitante se exequibilidade, o bello projecto de construção de um novo theatro no largo da Republica, em frente ao importante edificio em que vae ser instalado a Escola Normal.

O projecto é do Sr. Jules Martin, esse estimado cidadão que quer transformar S. Paulo em uma Paris brasileira.

Com um pouco de coragem e de entusiasmo e aquelle projecto será em breve uma brilhante realidade! (Correio Paulistano, edição de 03 de agosto de 1893).

O texto suscita reflexões. Jules Martin é visto como “estimado cidadão”, pois estava trabalhando de acordo com o que esperava a elite e os representantes do poder público – contribuindo para o embelezamento da cidade. Ademais, é significativa e nada arbitrária a iniciativa de locar ao mesmo tempo, na praça da República, um vistoso teatro e a Escola Normal (projetada por Ramos de Azevedo e inaugurada em 1894) – os edificios se complementariam formando um todo representativo do novo regime e das novas preocupações educativas, expostas anteriormente. Nesse contexto, o edificio teatral incorpora elementos simbólicos fundamentais, como um templo da arte e da cultura erudita, local onde se promove a instrução e a educação, uma realização que se baseia em modelos europeus, principalmente os parisienses, para se materializar e compor a imagem da cidade. Isso, nota-se, contaminou também as iniciativas no âmbito de particulares. Por todos esses motivos, conforme aponta Levy (2012, p. 9), “a presença física de um teatro era [...] uma fonte de orgulho cívico no final do século”.

É sugestivo, ainda, que tal projeto estampasse a vitrine de uma “elegante alfaiataria” do centro da cidade – só o fato de existir um projeto com esse teor já era motivo de exibição ao público; desejava-se construir, mas desejava-se também divulgar a possibilidade da construção acontecer. Desde a idealização, o pretense novo monumento estava envolto em um jogo político calcado na aparência, na visibilidade⁹².

Já o entusiasmo demonstrado na primeira parte da notícia deve-se ao fato de que, segundo Magaldi e Vargas (2000, p. 24), o ano de 1893 se caracterizou também como um dos

⁹² A historiadora Aiala Levy (2012, pp. 7-9) defende a ideia de que a visibilidade era um dos aspectos mais importantes que eram levados em conta pelos paulistanos com relação às características de um teatro municipal para a capital. A monumentalidade e a beleza do edificio eram consideradas “testamentos necessários da filiação da região com o mundo civilizado”. Tudo isso dentro do já mencionado contexto mais amplo de afirmação da modernidade por parte da elite brasileira.

mais movimentados com relação à presença de companhias teatrais, tanto as nacionais quanto as estrangeiras, que se viram atraídas pelo progresso e pela riqueza.

Estiveram em São Paulo, em 1893: Grande Companhia de Óperas Cômicas e Mágicas da Cidade de Roma, dirigida por Rafael Tomba, Companhia Sousa Bastos [...], Furtado Coelho, Companhia do Teatro Fênix Dramático do Rio de Janeiro, Companhia do Recreio Dramático do Rio de Janeiro [...], Companhia Dramática Portuguesa de D. Maria II, Companhia Dramática do Teatro Príncipe Real, de Lisboa, Grande Companhia de Ópera Cômica e Opereta do Teatro Santana do Rio de Janeiro, Judic, Grande Companhia do Teatro de Variedades (empresa Ismênia dos Santos), Companhia de Zarzuelas e Sarah Bernhardt (MAGALDI e VARGAS, 2000, p. 24).

É possível que toda essa agitação teatral que se nota em 1893 - com projetos inconclusos, teatros em funcionamento sempre cheios, companhias internacionais circulando - tenha estimulado a regulamentação das casas de espetáculos. Elas foram incluídas dentre as tipologias de que tratava o Decreto nº 233 de 2 de março de 1894, que estabelece o primeiro Código Sanitário do Estado de São Paulo⁹³. Nele estão reunidas regulamentações, principalmente do ponto de vista da localização, dispositivos de iluminação e ventilação de espaços públicos e privados (edifícios e/ou logradouros) conforme suas tipologias. Assim, temos capítulos específicos dedicados a: ruas e praças, habitações, hotéis, fábricas, escolas, teatros, mercados, entre outros.

O capítulo IX do Código é integralmente sobre teatros, contendo 21 artigos (do nº 213 ao nº 234). Neles, nota-se que, embora a preocupação maior por trás das regulamentações fosse, realmente, com a salubridade do ambiente para o público em geral, o que elas determinam incide principalmente sobre as características arquitetônicas e urbanísticas dos edifícios: posição no lote (devem ser isolados dos vizinhos); sistemas de ventilação e iluminação; disposição de sanitários; proporção dos dispositivos de palco e plateia; materiais utilizados em alguns compartimentos (em geral, recomenda-se o uso do ferro, que era considerado um material incombustível); tamanho e localização dos espaços de circulação horizontal e vertical, entre outras.

Com o crescimento da cidade, sobretudo de sua população, e com o desenvolvimento de tipologias essencialmente urbanas – como é o caso dos teatros –, a administração pública passa a precisar de regulamentos desse tipo. Não nos esqueçamos de que, um ano antes, em 1893, a Câmara Municipal torna obrigatória a apresentação de desenhos técnicos para se obter

⁹³ Conforme aponta a urbanista Ivone Salgado (1990, p. 218), o código é resultado de um momento em que está se consolidando um pensamento urbanístico de caráter essencialmente sanitarista, que se difundia, segundo ela, não só nas cidades brasileiras em processo de acelerado e desordenado crescimento, mas também nas cidades europeias e norte americanas. “As práticas sanitaristas nesses territórios se configurariam como referências às intervenções aqui realizadas” (SALGADO, 1990, p. 218).

aprovação da Intendência Municipal para a construção de toda e qualquer edificação na cidade⁹⁴.

É desse ano também a “Planta da Cidade de São Paulo” editada por Ugo Bonvicini (figura 69). Nela, novamente, dentre as “referências” listadas, encontramos, no âmbito das casas de espetáculos, destaque apenas para o *Teatro São José*.

Fig. 69: detalhe da “Planta da Cidade de São Paulo” editada por Ugo Bonvicini em 1893. Destaque em vermelho para a representação do *Teatro São José*.

O único vestígio documental espacial do edifício que originalmente fora ocupado pelo *Teatro Provisório* que encontramos na pesquisa no acervo do AHSP data de 1894. Trata-se do projeto de reforma do *Teatro Minerva* (que ocupou o edifício de 1891 a 1894) para tornar-se *Apolo* em 1895⁹⁵. O *Minerva* era uma renomeação do *Alcazar Paulista* que, por sua vez, havia entrado no lugar do *Teatro Congresso Dramático Português*. O edifício, a cada renomeação, passou por uma reforma diferente. Não localizamos, entretanto, vestígios das demais.

Em 1895, assim, a cidade contava com os teatros *Apolo*, *São José* e *Politeama* e já havia arquivado três iniciativas para a construção de novos. É de 1895 o primeiro Projeto de Lei⁹⁶ de que se tem registros redigido para viabilizar a construção de um teatro municipal em São Paulo. O novo teatro que se pretendia construir seria público, portanto oficial⁹⁷, e era considerado indispensável na cidade, que crescia e se modernizava ainda mais sob a égide do

⁹⁴ Lei nº 38 de 1893.

⁹⁵ Este projeto será analisado, no contexto das edificações teatrais que existiram na rua Boa Vista, no subcapítulo seguinte, 3.3.

⁹⁶ Redigido pelo vereador José de Paula Queiroz Jr.

⁹⁷ De acordo com Masseran (2011, p. 126), há, no início da República Velha (ou Primeira República), “uma segmentação entre os teatros oficiais, ‘de ópera’, e os teatros populares, polivalentes. Isso não significa que houvesse uma rígida especialização funcional; na verdade, mesmo os teatros oficiais abrigavam espetáculos diversificados, além dos chamados ‘espetáculos eruditos’”.

regime republicano. Os teatros então existentes eram privados⁹⁸ e os edifícios que os abrigavam, apesar de - bem ou mal - atenderem às necessidades do teatro profissional, não correspondiam ao simbolismo almejado para a edificação enquanto referência na cidade, enquanto monumento da República. Todos eles tinham relativamente pouca visibilidade, pouco tratamento estético no exterior, acabamentos, em alguns casos, precários, entre outros aspectos que faziam com que não suprissem essa demanda. No mapa da cidade produzido nesse ano, novamente por Bonvicini, mais uma vez, vemos constar apenas o *Teatro São José* (figura 70).

Fig. 70: Detalhe da “Planta da Cidade de São Paulo” editada por Ugo Bonvicini em 1895. Destaque em vermelho para a representação do *Teatro São José*.

Os anos de 1896 a 1898 correspondem a um período que, conforme visto anteriormente, foi marcado por uma crise econômica decorrente da queda dos preços internacionais do café. Esta crise provavelmente também influenciou negativamente o desenvolvimento das casas de espetáculos paulistanas, de modo que não localizamos nenhuma iniciativa nesse sentido entre os anos de 1896 e 1898. Apesar de em 1896 ter sido lançada a Lei 200, que chamava os habitantes da capital para uma concorrência para a construção de um teatro municipal para a cidade – a segunda lei neste sentido, portanto –, oferecendo, para isso algumas facilidades financeiras. Esta lei, como veremos no capítulo 4, quase não recebeu propostas por parte de possíveis competidores. Ainda assim, aqueles que se interessaram afirmaram necessitar de maiores favores para que pudessem concretizar a ideia, de modo que a lei acabou não vigorando.

⁹⁸ O *São José* era uma exceção, já que foi fruto de um contrato firmado entre um cidadão e o governo da província. Porém, a sua gestão sempre esteve na mão de particulares.

Juntamente com os teatros, como mostra a pesquisa de José Inácio Melo Souza (2012), entre 1895 e 1898, a cidade contava com outros estabelecimentos de menor porte igualmente voltados às apresentações de espetáculos variados. Dentre eles estão: a *Confeitaria Pauliceia* (posteriormente, denominada *Progreddior*), que existia desde 1890, na rua 15 de Novembro; o *Clube dos Fenianos*, de 1895, na rua São Bento; a *Confeitaria Pinoni*, igualmente na São Bento, de 1896. Somam-se a eles, segundo pesquisa de Araújo (1981), os salões *Urânia* (posteriormente, denominado *Fortuna*) e os salões do *Grêmio Dramático Gil Vicente* e do *Circolo Filodramatico Ermette Novelli*.

O ano de 1898 será um ano de acontecimentos importantes. Além de ter marcado as primeiras aparições do cinematógrafo na cidade, é quando desaparece o *Teatro São José*, vítima de um incêndio. O edifício teatral era o único remanescente dos tempos de império e província e, conforme consta nas fontes, já apresentava condições precárias. Ainda assim, era o único teatro de maiores proporções em funcionamento que havia sido construído com a participação do poder público. Foi, à época, uma referência perdida. Conforme destaca Aiala Levy,

com o incêndio do São José, a elite paulistana perdeu seu primeiro teatro e espaço de lazer. O São José não era uma grande casa de ópera. [...] Foi pensado para uma cidade de apenas cerca de 30.000 habitantes. Ainda assim, era o ‘coração da cidade’ [tradução nossa] (LEVY, 2012, p. 1).

Os mapas da cidade produzidos na década de 1890, como vimos em alguns exemplos, costumavam representar, dentre os edifícios públicos e/ou os edifícios mais significativos de então, apenas o *Teatro São José*, ignorando por completo as demais casas de espetáculos existentes. Isso mostra a importância maior que era conferida a ele, o único digno de representação cartográfica - ou seja, fazia parte de um conjunto de construções que compunham a história oficial da cidade; ele entrava, portanto, no discurso construído pelos mapas oficiais. Nesse sentido, o desaparecimento do *São José* deu novo impulso à vontade e à necessidade de se construir um teatro municipal para São Paulo, que pudesse ser uma referência da mesma maneira que havia sido o *São José*.

A partir desse momento, e até que ali fosse construída outra edificação, o terreno do *Teatro São José* foi utilizado para instalações de divertimentos temporários, sobretudo circos, sendo alvo de propostas para a construção de novos teatros. Algumas delas foram feitas no âmbito do 2º concurso lançado para a construção de um (ou mais) teatro(s) municipal(is) na cidade, conforme a Lei nº 336, promulgada em janeiro de 1898. Foram nove os participantes

do concurso lançado por esta lei que, apesar de ter viabilizado a contratação para a construção de dois teatros municipais diferentes⁹⁹, nunca levou a cidade à concretização de seu objetivo.

Ainda em 1898, temos a construção do salão (inicialmente destinado a boliche) *Eldorado Paulista*, de autoria de Fried & Ekman, junto do qual foi construído o portão de acesso ao *Teatro Politeama* para a rua São João, projeto que exploraremos no subcapítulo 3.4, no contexto dos teatros projetados em São Paulo pelo arquiteto sueco Carlos Ekman entre 1898 e 1909.

No último ano do século XIX, o edifício do antigo *Teatro Provisório*, a essa altura, funcionando como *Teatro Apolo*, foi demolido. No mesmo lugar - e aproveitando os terrenos de alguns prédios vizinhos ao teatro igualmente demolidos - foi construído, por iniciativa de Antônio Álvares Penteado, o *Teatro Santana*, projetado por Maximiliano Hehl.

Coincidentemente, o ano em que o *Santana* foi construído, 1899, foi também aquele em que a companhia The São Paulo Railway Light and Power Company Limited – a Light – passou a oferecer contratos para fornecimento de energia elétrica para serviços diversos e a qualquer horário (ARAÚJO, 1981, p. 39). Isso foi, conforme Araújo, extremamente importante para o funcionamento das diversões noturnas da cidade, cuja razão para serem tão “pobres” até então era justamente, de acordo com o autor, a “deficiente energia elétrica” (ARAÚJO, 1981, p. 47).

Dentre os estabelecimentos de menor porte que não eram considerados teatros, mas que realizavam apresentações de espetáculos para um público, vemos surgir, ainda em 1899: o *Salão New York*, na rua 15 de Novembro (SOUZA, 2012); os cafês *Cantante*, na avenida Rangel Pestana, *Central*, na avenida da Intendência, e *Concerto*; e os salões *Eden Club*, na rua Florêncio de Abreu, *Iris*, na rua do Rosário, e *Familiar Club*, na rua General Osório (ARAÚJO, 1981).

Segundo Magaldi e Vargas (2000, p. 34), exceto pela inauguração, em maio de 1900, do *Teatro Santana*, o início do século é muito fraco do ponto de vista do teatro. No âmbito das edificações, entretanto, merece destaque uma iniciativa de Carlos Ekman para a construção de um teatro no largo do Arouche, em 1900, conforme processo de aprovação constante na coleção de Obras Particulares do acervo do AHSP¹⁰⁰. O largo - até então, totalmente desocupado e sem desenho - na proposta do arquiteto sueco ganharia jardins e um

⁹⁹ Um, no terreno do extinto *Teatro São José*; outro, na praça da República.

¹⁰⁰ Este projeto será assunto do subcapítulo 3.4.

teatro monumento para cerca de 2.200 espectadores. A Câmara, porém, achou por bem indeferir o pedido, uma vez que o teatro estava implantado em um logradouro público que não podia ser desapropriado para fins particulares.

Dentre os salões e cafés de 1900, o *Salão Paris* é construído no largo do Rosário; a *Rotisserie Sportsman*, localizada à rua São Bento, contava com um salão em suas dependências e passou a receber a partir desse ano, eventualmente, exhibições de cinematógrafo; e o *Mignon* (posterior *Cinematógrafo Mignon*) surge na travessa do Seminário (SOUZA, 2012). Além disso, constam na descrição de Alfredo Moreira Pinto da São Paulo de 1900, dentre os divertimentos públicos, além dos teatros *Santana* (recém inaugurado) e *Politeama*, os “teatrinhos” *Eldorado*, também chamado pelo autor de “café cantante”; o *Eden-Club*, inaugurado no ano anterior na rua Florêncio de Abreu - um sobrado que, segundo ele, contava com um “teatrinho para representações dos sócios na sala da frente e, no interior, diversas mesas para jogos lícitos”); o *Club Gymnastico Portuguez* na rua Marechal Deodoro, que continha um grande salão, palco, dois bilhares, biblioteca e gabinete da diretoria; o *Club Recreativo 6 de janeiro*; o *Club Germania*; o *Cassino* e o *Salão Stenway* (PINTO, 1979, pp. 170-173).

Também é de 1900 a Lei Abranches, promulgada pelo Estado, em prol da construção de um teatro municipal na cidade. Esta é a quarta iniciativa do poder público para a construção de tal casa de espetáculos - iniciativa que, mais uma vez, não foi levada adiante.

A partir de 1901, começa a ficar mais visível a penetração do cinematógrafo no universo dos espetáculos e divertimentos oferecidos à população: “o cinema insinua-se no teatro, usando a mesma coluna do jornal para a propaganda, bem como suas casas de espetáculo” (MAGALDI e VARGAS, 2000, p. 36). Exemplo disso é a apresentação de um biógrafo no *Teatro Santana* em abril de 1901. Outros exemplos são o supramencionado *Salão Paris*, renomeado *Pauliceia Fantástica* em 1901, que passou a ser um local destinado ao uso de cinema exclusivamente¹⁰¹, e o *Café O Ponto*, na rua 15 de novembro, que igualmente será reformado e reaberto como *Cineógrafo Lubin* (SOUZA, 2012). São inaugurados, além disso, o *Recreio Antártico do Brás*, na avenida Rangel Pestana, o *Salão do Centro Dramático Recreativo*, na rua Libero Badaró, e o *Salão Variétés*, no largo de São Francisco (ARAÚJO, 1981).

¹⁰¹ A partir da pesquisa de Araújo (1981), é possível perceber que o *Paulicéia Fantástica* foi o primeiro estabelecimento que passou a ter como uso exclusivo o de cinema. Ele foi inaugurado em 31 de dezembro de 1901 e, em 1902, era, segundo o autor, o melhor salão do momento.

É notável que, dentre esses estabelecimentos de menor porte, a condição polivalente também costumava acontecer, talvez até com mais facilidade. Abria-se um negócio - denominado salão, café, confeitaria (ou rotisserie), ou até mesmo um pequeno teatro - e, posteriormente, conforme a necessidade - e com a possibilidade de aumentar a clientela e conseguir mais lucros, alterando-se ou não seu nome para cinema, café-concerto ou cineteatro - passava-se a incluir o cinematógrafo nos tipos de apresentações possíveis de acontecer.

Em 1902, segundo Magaldi e Vargas, a situação do teatro era melancólica:

Afirma o articulista [do jornal] que ‘há quarenta anos o Alcazar matou todos os outros teatros do Brasil e hoje o Politeama inutiliza e arruína todas as companhias de teatro que vêm a São Paulo. Progredimos brilhantemente para trás’. Nesse quadro, não se estranhe que predominassem os musicais: óperas, operetas, vaudevilles e canções (apud. MAGALDI e VARGAS, 2000, p. 36).

Paralelamente a isso, os demais gêneros que eram apresentados nos cafés-concertos e salões seguiam prosperando, assim como as casas iam aumentando: em 1902, inauguram-se o *Salão de Cercle Français*, na rua Marechal Deodoro, e o *Teatrinho Gargi*, na rua dos Imigrantes (ARAÚJO, 1981); em 1903, foi aberto um salão para espetáculos musicais e cinematográficos, o *A L’Incroyable*, à rua Direita; a *Confeitaria Fasoli*, na mesma rua, também entra para o rol dos exibidores de cinematógrafos (SOUZA, 2012); outro *Café Cantante*, à rua da Estação; o *Café-Cantante Griselda*, na avenida Rangel Pestana; e os teatros *Popular*, na rua do Gasômetro, e *Grêmio Dramático da Lapa* (ARAÚJO, 1981). Segundo Araújo (1981, p. 107), o espetáculo que mais agradava ao gosto do paulistano nesse momento era o de café-concerto.

O *Teatro Municipal de São Paulo*, após uma sequência de leis municipais e estaduais que não surtiram efeito, finalmente teve sua construção contratada pela prefeitura municipal. A obra, sob a responsabilidade de Ramos de Azevedo, Domiziano Rossi e Claudio Rossi, teve início em 1903. Este teatro, em diversos de seus aspectos, é o tema do capítulo 4 dessa dissertação.

A partir de 1903, de acordo com Araújo (1981, p. 97), já se vê com maior frequência a inauguração de espaços dedicados a exibições cinematográficas. Não só as técnicas de projeção de filmes se desenvolveram, como também as de filmagem. Conforme aponta Araújo (1981, p. 102), em 1904, São Paulo é filmada pela segunda vez; a primeira vez havia sido pelo visitante Afonso Segreto, em 1899. Essa informação é relevante, uma vez que mostra que o cinema teve início não apenas enquanto suporte de produções estrangeiras ou de outros estados brasileiros, mas também enquanto produção local. Claro que o primeiro

movimento, o de importação de filmes, foi muito mais forte do que o segundo, porém, pouco tempo depois, os filmes já estavam sendo produzidos por aqui também.

Em 1904, surgem o *Café Concerto do Brás*, na rua Piratininga (SOUZA, 2012), o *Salão Carlos Gomes*, na rua de São José, e o *Teatro Guarany*, na rua do Paraíso (ARAÚJO, 1981).

Segundo constataam Magaldi e Vargas, a partir de 1905, o cinematógrafo já é tão importante para a população que chega a concorrer com o teatro. “A 21 de março anuncia-se, no Santana, mais uma exibição do cinematógrafo falante, com programa novo e variado” (MAGALDI e VARGAS, 2000, p. 38). No mesmo ano, são construídos o *Salão Apolo*, na avenida Rangel Pestana, para funcionamento de um cinematógrafo (SOUZA, 2012), assim como a *Confeitaria Suíça*, na praça da República, e o *Salão Alhambra*, que ficava na Galeria de Cristal, da rua Boa Vista (ARAÚJO, 1981).

Na “Planta Geral da Cidade de São Paulo”, levantada e organizada por Alexandre Cococi e Luiz Costa, em 1905 (figura 71), figuram, dentre os edifícios e instituições notáveis no âmbito das casas de espetáculos, os teatros *Santana* e *Municipal*, embora este estivesse no início da construção, que foi finalizada em 1911. Já era, de qualquer forma, uma informação extremamente importante para constar em um discurso oficial como este documento cartográfico - discurso que certamente anunciava os símbolos de progressos no porvir da cidade.

Fig. 71: Detalhe da “Planta Geral da Cidade de São Paulo” de Alexandre Cococi e Luiz Costa, em 1905. Destaque em vermelho, à esquerda, para representação do *Teatro Municipal*; e, à direita, do *Teatro Santana*.

Outro exemplo ilustra bem o uso variado que se dava aos estabelecimentos de menor porte: em fevereiro de 1906, Florindo Gracceto e Cia pediu autorização à Prefeitura para transformar um “salão para recreio familiar” em um teatro, localizado à rua São João n. 115 (altura do largo do Paissandú)¹⁰². As comunicações entre os técnicos da Prefeitura registradas no verso do requerimento esclarecem que Gracceto havia, anteriormente, aprovado na Prefeitura a construção de um “salão para recreio familiar”. Porém, ao vistoriar a obra desse salão, notou-se que o que estava sendo construído era, na realidade, um teatro. Quando o teatro estava quase pronto, o proprietário submeteu à aprovação novos desenhos, esses sim de um teatro. Mesmo assim, a obra foi embargada por apresentar problemas de segurança e, até março de 1906, ainda não havia obtido autorização para funcionar.

O caso foi noticiado no jornal *O Commercio de São Paulo* de maneira irônica:

Theatro (?) Carlos Gomes

Murmura-se por ahi que os actuaes proprietários detes Theatro (?) vão conseguir na Prefeitura a licença para o funcionamento do mesmo!!

Saiba o publico que este theatro (?) é o mesmo amontoado de cacos de tijolos, madeira velha, aniagem pintada e pedaços de taboa que há pouco mais de um mês foi, pelos engenheiros da Câmara, condenado, não só pela sua péssima construção, como também por sua má disposição interna, sendo os corredores completamente insuficientes para o trânsito dos espectadores, mesmo em caso normaes.

Imagina se em um caso de perigo !!! Mas, porque se há de operar uma tal transformação no critério dos engenheiros da Camara??? Leia-se o seguinte anúncio:

A' Praça

Os abaixo assignados comunicam à praça que organizaram entre si uma sociedade sob a firma de Nascimento, Pinto & Comp., cujo fim é a exploração direta ou por meio de sublocação do theatro Carlos Gomes e suas dependências, arrendados á sua única e exclusiva proprietária d. Izoleta Augusta de Souza Aranha, conforme a respectiva escritura passada nas notas do quinto tabelião, desta capital.

S. Paulo, 9 de abril de 1906. Oscar A. do Nascimento (*O Commercio de São Paulo*, edição de 9 de abril de 1906).

Conforme consta dentre os documentos armazenados no acervo do AHSP, a arrendatária mencionada na notícia, a firma Nascimento Pinto & Comp. (sucessora da Florindo Gracceto & Cia, responsável pelo supramencionado requerimento de fevereiro de 1906) reformou o teatro e providenciou a regularização do prédio junto à Prefeitura, o que levou alguns meses, já que teve de lidar com um novo embargo por problemas de estabilidade nas galerias. Finalmente, tendo atendido a todas as solicitações com relação ao prédio, em agosto de 1906, Nascimento Pinto & Comp. e a Empresa Pascoal Segreto pedem permissão para dar início às atividades do teatro, informando que o mesmo passaria a se chamar *Moulin Rouge*¹⁰³.

¹⁰² Série Obras Particulares, Caixa OP 12 – 1906. Acervo AHSP.

¹⁰³ Interessante prestar atenção também aos nomes dos estabelecimentos; muitos deles eram de origem francesa, ou “afrancesados”, como é o caso do *Moulin Rouge*, do *Bijou* e de tantos outros. Havia também aqueles que faziam homenagens

Em vistoria realizada antes da inauguração do teatro, segundo Souza (2012c), o engenheiro fiscal declarou que o local tinha capacidade para 780 pessoas, distribuídas em: 28 frisas, 29 camarotes, 160 cadeiras de 1ª classe, 24 de 2ª classe, 168 cadeiras de 2ª classe com mesas, 80 cadeiras nas galerias e 30 mesas, para cada quatro pessoas, no corredor das galerias.

Segundo descrição de Magaldi e Vargas, o *Moulin Rouge* era

uma casa com: duas ordens de camarotes amplos e espaçosos, e uma galeria com duas ordens de bancadas. A sala é duma forma elegante e tanto as cadeiras de primeira classe, confortáveis e forradas de marroquim, como as de segunda ordem, de sistema americano, são dispostas em filas espaçadas de modo a permitir o movimento dos espectadores sem os incomodar (MAGALDI e VARGAS, 2000, p. 41).

Na prancha apresentada à Prefeitura por Florindo Gracetto e Cia, em fevereiro de 1906 (figura 72), quando do supramencionado pedido de autorização, vemos que o teatro era mesmo de pequenas proporções. O desenho da fachada mostra parte do edifício, já que ali se encontra representado apenas o corpo frontal, de acesso ao mesmo. Este não demonstrava ser o edifício de um teatro - era um pequeno sobrado com tratamento rusticado na altura do pavimento térreo. Três aberturas de mesmo tamanho de vão e vergas curvas ocupavam o centro da fachada, tanto na altura do térreo quanto na do pavimento superior. Quase não havia elementos decorativos, exceto por desenhos geométricos em relevo, muito discretamente colocados nas extremidades da parede.

A entrada era pela rua São João, por meio desse corpo frontal que configurava um pequeno vestíbulo a partir de onde se acessava a plateia ou as escadas que conduziam ao primeiro pavimento, onde ficavam os camarotes. A galeria, no segundo e último pavimento do teatro, tinha acesso independente, representado à direita na planta do nível da plateia, em compartimento por meio do qual se chegava às escadas, que conduziam ao nível da galeria e que eram acessíveis pela rua 11 de junho.

O auditório, de cena central, era em formato de ferradura. Não havia espaço para a orquestra, nem proscênio, e o palco era desprovido de qualquer aparato cênico. No nível do pavimento térreo, ou nível da plateia, vemos que ao lado direito dos fundos do teatro havia um compartimento destinado aos camarins.

a personagens nacionais, como é o caso do *Carlos Gomes* e mesmo do *São José* (em homenagem a políticos imperiais de nome José).

Fig. 72: prancha de desenhos que acompanha o requerimento de Florindo Gracceto & Cia para modificar o salão familiar e transformá-lo em teatro.

Sob a responsabilidade de Pascoal Segreto, que arrendou o teatro, o *Moulin Rouge* foi palco, principalmente, de espetáculos de café-concerto, os quais eram sempre empresariados pela C. Séguin e Cia. Conforme explica Souza (2012c), “em geral os espetáculos incluíam cançonetistas de variados naipes de voz, acrobatas e imitadores. As sessões de cinema deviam ser marginais no conjunto dos programas”.

Segundo Elazari, esse tipo de estabelecimento, especificamente voltado para a apresentação de espetáculos de café-concerto, que tem no *Moulin Rouge* seu principal exemplo em São Paulo, era cópia de exemplos parisienses. Em 1911, o *Moulin Rouge* foi renomeado *Teatro Variedades* (ARAÚJO, 1981, p. 199).

Fig. 73: cartão postal que mostra a fachada do *Teatro Moulin Rouge*.

*

Ainda em 1906, são inaugurados o *Teatro Popular*, na rua do Gasômetro, voltado para apresentação de “espetáculos cinematográficos” (SOUZA, 2012), o *Salão Bevilacqua*, na rua de São Bento, e um novo *Teatro Minerva*, no largo do Cambuci (ARAÚJO, 1981).

Em 1907, segundo Vargas e Magaldi (2000, p. 43), a fase é boa para o teatro e todas as salas lotam constantemente (MAGALDI e VARGAS, 2000, p. 43). Vale ressaltar que, nesse momento, a cidade contava com o *Teatro Politeama*, o *Teatro Santana*, o *Moulin Rouge* e mais os vários salões e cafês, que ganhavam em quantidade. Na visão de Araújo, entretanto, “o cinema estava fadado a ser a diversão mais popular e barata de São Paulo” (ARAÚJO, p. 150).

Conforme levantamento de José Inácio (2012), em 1907 vemos surgir quatro cinematógrafos, que funcionavam em estabelecimentos sem identificação: no largo da Concórdia, na rua Voluntários da Pátria, na festa da Penha e na rua dos Imigrantes. Além destes, um prédio foi reformado na rua 15 de novembro para receber o *Kinema*; um outro passou a funcionar como *The Edison Cinema*, na rua da estação (atual rua Mauá); o *Salão Luso Brasileiro*, na rua da Graça, passou a receber exibições cinematográficas, mudando de nome, em seguida, para *Real Cinema*. Em 1907, de acordo com Araújo, ainda foi inaugurado o *Bijou Theatre*, no mesmo edifício¹⁰⁴ onde antes funcionaram o *Eldorado Paulista*, o *Casino Paulista*, o *Art Nouveau Rink* e o *Éden Teatro*, na rua São João, ao lado do *Politeama*. Este foi, segundo o estudioso, um dos eventos mais importantes do ano (ARAÚJO, p. 145).

Em 1908, um novo teatro propriamente dito surge na cidade e, pela primeira vez, fica fora do perímetro do Triângulo Histórico ou do Centro Novo: o *Teatro Colombo*, no bairro do Brás. Segundo Vargas e Magaldi, o *Colombo* firmou-se “como a casa de espetáculos da coletividade italiana, residente naquela zona de São Paulo” (MAGALDI e VARGAS, 2000, p. 45). Logo que começou a funcionar, conforme Araújo (1981, p. 156), essa casa de espetáculos recebeu apresentações do cinematógrafo de Serrador.

Em 1908, o crítico de “Ribaltas e Gambiarras” do jornal *O Commercio de São Paulo* (edição de 17 de junho de 1908) escreveu que, “em São Paulo, a mania cinematográfica estava invadindo todos os recantos” (apud. ARAÚJO, 1981, p. 157). É nesse ano também que começa a haver um aumento mais significativo dos estabelecimentos voltados exclusivamente à exibição de cinematógrafos: salões, cinemas e cineteatros. Nesse momento já havia na

¹⁰⁴ Um edifício, como exposto anteriormente, projetado pelo arquiteto Carlos Ekman, ao qual nos referiremos no subcapítulo 3.4.

cidade empresas especializadas no ramo, como era o caso dos já mencionados Pascoal Segreto e Francisco Serrador, os nomes mais atuantes desse mercado (ARAÚJO, 1981, p. 157).

De fato, a partir de 1908, é perceptível nas pesquisas de José Inácio Melo Souza (2012) e Vicente de Paula Araújo (1981) o aumento progressivo dos estabelecimentos que recebiam apresentações de cinematógrafo, o que reflete a crescente demanda por esse tipo de divertimento em São Paulo. Fica difícil elencar, uma a uma, as edificações construídas e/ou adaptadas para tal fim a partir de então. Sabe-se que, em 1908, abriram dezesseis novos estabelecimentos, como o *Petit Santana*, na rua Voluntários da Pátria, o *Teatro Popular do Brás*, na rua do Gasômetro, o *Iris* na rua 15 de Novembro, o *High Life*, no largo do Arouche, entre outros. Em 1909, podemos contar mais dezesseis. Alguns exemplos são: o *Radium Cinema*¹⁰⁵, na rua São Bento, o *Royal*, na rua de São Lázaro, o *American*, na rua da Barra Funda, o *Gentil*, na rua São João, e o *Ideal*, na rua Barão de Itapetininga. Em 1910, mais catorze pequenas casas abrem as portas e, em 1911, mais vinte e três (Cf SOUZA, 2012; ARAÚJO, 1981). Nota-se que, além de aumentarem em quantidade, os pequenos teatros, salões e/ou cinemas começaram a se espalhar mais pela cidade. Inicialmente concentrados principalmente nas imediações do Triângulo, gradativamente passam a ocupar também o Centro Novo, Vila Buarque, Brás, Santana, Luz, Belém, Campos Elíseos.

Em 1909, quando o *Teatro Municipal* ainda estava em construção, é inaugurado no viaduto do Chá, em terreno conformado pelo prolongamento da rua Barão de Itapetininga, rua Xavier de Toledo e rua Formosa, o *Teatro São José*¹⁰⁶. Projetado por Carlos Ekman, ali funcionou até ser comprado pela companhia Light. O arquiteto sueco, neste mesmo ano, é também responsável pela reforma da *Rotisserie Sportsman*, para se tornar o *Radium Cinema*, na rua São Bento.

Ainda em 1909, vemos surgir outra regulamentação incidindo sobre as casas de espetáculos, o Decreto 1.714 de 18 de março, que regulava a construção, o funcionamento e a fiscalização de teatros e divertimentos públicos. Nesse sentido, os capítulos são dedicados, desde à inspeção e a concessão de licenças para apresentações diversas - passando pela segurança e pela higiene das edificações, pelas medidas de ordem, pelos deveres das companhias, dos artistas e dos espectadores - até o policiamento, os serviços dos bombeiros e

¹⁰⁵ Projetado pelo arquiteto Carlos Ekman, trataremos do edifício do *Radium Cinema* no subcapítulo 3.4.

¹⁰⁶ A história e o projeto deste teatro serão abordados no subcapítulo 3.4, no contexto dos teatros de autoria de Ekman.

as medidas para precaução contra incêndios. O código conta, além disso, com um capítulo de “disposições especiais aos cinematógrafos”.

Nesse mesmo ano também é construído um curioso projeto de “teatro para cinema”, o do *Teatro Cassino*.

*

Em 9 de março de 1909, o engenheiro e arquiteto Alexandre Albuquerque¹⁰⁷, enquanto projetista e encarregado, pede autorização à Prefeitura para a construção de um “theatro para cinematographo”¹⁰⁸, em terreno localizado à rua Onze de Junho, esquina com a rua 24 de maio – o mesmo, informa ele, onde anteriormente existiu o *Frontão Paulista*. O requerimento de Albuquerque inclui duas pranchas com desenhos das plantas do pavimento térreo e da plateia (figuras 74 e 75).

O parecer do engenheiro Sá Rocha, responsável por analisar o pedido na Seção de Obras, trouxe uma série de ponderações, dentre as quais, destacamos:

Muito razoável o projecto de theatro – conquanto no requerimento se diga ser o mesmo destinado a estabelecimento de um cinematographo – é no entanto certo que o mesmo se adapta perfeitamente a representação de outro gênero, embora em proporções menores – constituindo-se assim me posso assumir (?) um verdadeiro theatro de verão, Relativamente às suas proporções.

Nestas condições, estudei o projecto e examinei o local. N’este há tudo a fazer-se de novo – pois apenas existem duas paredes – a dos fundos e a que separa os diferentes cubículos que existem com frente para a rua 11 de Junho.

¹⁰⁷ Alexandre Albuquerque foi um engenheiro-arquiteto de ampla atuação em São Paulo e de múltiplas funções: foi projetista, professor, defensor da classe, teórico, entre outros. Segundo biografia elaborada por Sylvia Ficher (2005, pp. 99-113), nascido no Rio de Janeiro, Albuquerque matriculou-se na Politécnica da mesma cidade em 1899 e no mesmo ano transferiu o curso para a Politécnica de São Paulo, onde obteve o título de contador em 1901. Formou-se engenheiro-arquiteto na mesma instituição em 1905. Desde os tempos em que era estudante, Albuquerque era professor do Liceu de Artes e Ofícios. Em 1907 fez parte do Escritório Técnico de Ramos de Azevedo, onde participou das obras de construção do *Teatro Municipal de São Paulo*. Em 1909 começou a trabalhar por conta própria e em 1910 estabeleceu sua primeira sociedade, com Guilherme Ernesto Winter. Do início de sua carreira, destacamos, além do projeto do *Teatro Cassino*, o do *Teatro São Paulo*, de 1911, na Liberdade, que, em estilo mourisco, foi inaugurado em 1914. Albuquerque é conhecido por ter elaborado um plano de novas avenidas para São Paulo, que apresentou à Câmara Municipal em 1910, o qual contribuiu para os debates em torno dos melhoramentos do centro da cidade e que também contavam com os projetos de Victor Freire e Eugenio Guilhem (da Prefeitura Municipal) e de Samuel das Neves (da Secretaria de Agricultura). Albuquerque também foi autor de trabalhos técnicos, sendo o mais importante deles uma obra pioneira sobre a importância da insolação nas construções, “como elemento de ‘higiene das habitações’ e ‘higiene pública’”. Em 1917 começou a dar aulas também na Escola Politécnica. “Assim, foi o primeiro professor do curso de engenheiro-arquiteto da Politécnica diplomado pela Politécnica” (p. 104). Substituiu George Krug na direção das obras da Catedral de São Paulo (a Catedral da Sé), permanecendo no cargo até o seu falecimento. As obras haviam iniciado em 1913 seguindo o projeto de Max Hehl. Quando Ramos de Azevedo se afastou da docência na Escola Politécnica, em 1928, Albuquerque assumiu as suas disciplinas e “foi o responsável, na década de 1920, pela difusão da arquitetura neocolonial entre os estudantes politécnicos” (p. 105). Conforme destaca Ficher, Albuquerque contribuiu também para a “formação de uma geração de profissionais orientados em busca da excelência na construção; como tocava as obras da catedral, costumava dar aulas no próprio canteiro” (p. 105). Ele também desenvolveu atividades administrativas na Politécnica e manteve sempre a atividade de projetista e construtor. Construiu uma série de casas e edifícios, sendo os mais conhecidos deles, que existem até hoje, a Caixa Econômica Federal de São Paulo, na praça da Sé e o Convento de Santa Teresa (onde atualmente funciona a PUC), na rua Monte Alegre. “Outro capítulo importante em sua vida foi a participação na política de classe [...]. Em 1911, foi um dos fundadores da primeira agremiação da classe em São Paulo, a Sociedade dos Arquitetos e Engenheiros” (p. 111). “Foi também um dos fundadores, em 1925, da Academia de Belas Artes de São Paulo” (p. 113) e, em 1928, foi organizador do curso de arquitetura da instituição. Faleceu em 1940.

¹⁰⁸ Série Obras Particulares, Caixa OP 69 – 1909 e Caixa OP 76 – 1908. Acervo AHSP.

Posso, pois, dizer que a construção é inteiramente nova. Para boa critica de projeto entretanto, e para salvaguardar as responsabilidades da administração – é conveniente a apresentação de mais alguns detalhes e o esclarecimento de outros pontos necessários (Cx. OP 69, 1909).

As demais ponderações feitas por Sá Rocha dizem respeito a aspectos que precisavam ser melhorados no projeto: maior espessura de algumas paredes do pavimento térreo, maior largura das cadeiras da plateia, maior espaçamento entre os assentos, maior largura das passagens, maior largura das escadas, acesso direto dos camarotes ao exterior do edifício, melhor ventilação e melhor iluminação nos camarins.

Fig. 74: planta do pavimento térreo do *Teatro Cassino*.

Fig. 75: planta da plateia do *Teatro Cassino*.

Ao que Albuquerque responde, esclarecendo alguns pontos do projeto:

Estou de acordo com as indicações feitas ao projecto apresentado à essa Prefeitura. Se ellas não tinham sido executadas, foi naturalmente em virtude de certas urgências dos proprietários, pois á elle predomina naturalmente o principio da economia, contando que essa não prejudique a estabilidade da construção, tornando-a uma ameaça ao público. O projecto do theatro para cinematographo – insisto nesta denominação porque esta é o seu destino actual – apresenta naturalmente duas partes unidas; a 1ª constituída pela scena e platea, e a segunda pela sala de espera. Estas duas partes são isoladas por um muro de alvenaria [...]. O vedo lateral da platea que dá para o jardim será igualmente de alvenaria de tijolo [...], reforçando com pilares nos lugares em que repousam as asnas da cobertura. A scena não terá separação de alvenaria com a plateia, [...] contudo no intuito de proteger o publico, contra possíveis incêndios, farei revestir a parte interna de folha de ferro zincado. O vedo do palco, no lado do jardim, será igualmente de madeira com revestimento de ferro zincado. [...] Quanto aos camarins, tenho a declarar que não foi pensadamente contrui-los, porquanto são completamente desnecessários no gênero de divertimento que vai ser explorado. Em caso, porém, de ser aproveitado para theatro comum, os camarins serão sempre de pouca importância porque jamais servirá para conjunto de grande elenco. Tais camarins serão pois facilmente iluminados por meio de claraboias e a ventilação perfeitamente feita artificialmente. Interiormente – na caixa – será construída uma cabina completamente em ferro para ser alojado o aparelho projetor e o respectivo operador, afim de cumprir o Art. 81 e seus parágrafos do Decreto nº 1714 de 18 de março do corrente ano que deu regulamento aos divertimentos públicos¹⁰⁹. Junte o desenho do corte longitudinal e fachada sobre o jardim, onde já estão indicadas as mudanças feitas (Cx. OP 69, 1909).

Os desenhos de fachada para o jardim e o corte longitudinal (figura 76) acompanharam a resposta de Albuquerque ao comunique-se de Sá Rocha.

Fig. 76: acima, fachada do Teatro Cassino para o jardim. Abaixo, corte longitudinal.

O técnico, então, em 27 de março, depois de concluídos os ajustes, aprova o projeto de Albuquerque e informa a lotação do teatro:

A lotação do theatro é a seguinte, de acordo com as modificações que foram exigidas e aceitas:

Platea: - cadeiras – 686

¹⁰⁹ O arquiteto refere-se aqui ao já mencionado decreto que regulamentou as casas de espetáculos e divertimentos públicos em geral. O artigo citado por ele faz parte do capítulo que traz “disposições” especiais para os cinematógrafos, tratando, especificamente, das características da cabine onde deveria ficar o projetor a fim de que esta apresentasse condições adequadas contra o risco de possíveis incêndios.

Frisas 42 a 5 pessoas – 210
 Camarotes 17 a 5 pessoas – 235
 Total, pessoas – 1131.
 Lavre-se alvará nos termos do requerimento (theatro para cinematographo) (Cx. OP 69, 1909).

O *Teatro Cassino* foi, assim, construído. Ele funcionou na cidade de 1909 a 1962. O edifício representa um meio termo entre aquele conjunto de estabelecimentos com características semelhantes às dos teatros - mas que têm composição menos complexa, do ponto de vista do aparato técnico e das dimensões espaciais - e os teatros propriamente ditos, de grande porte, nos quais se apresentavam companhias maiores, contando com cenários repletos de elementos e mecanismos, elencos numerosos, orquestras etc. A própria maneira como o arquiteto se referia ao projeto do edifício - “teatro para cinematographo” - evidencia a multiplicidade de programas possíveis de acontecerem ali, sintetizando as características de uma tipologia arquitetônica híbrida.

Na planta da plateia, vemos que o acesso principal se daria pela rua 11 de junho, por onde se chega ao vestíbulo – aqui, denominado “sala de espera”. Esta sala levava aos assentos no nível da plateia e às escadas de acesso aos assentos do pavimento superior e ao bar, junto do qual havia um espaço reservado para “música” – provavelmente, um espaço destinado à apresentação de bandas enquanto os espetáculos não se iniciavam, prática que se tornou recorrente, como vimos, nos estabelecimentos cinematográficos. O bar ainda dava acesso ao jardim (mencionado no parecer de Sá Rocha) que, embora não apareça no desenho, certamente ficava deste lado do teatro. O edifício podia ser acessado, também, pela rua 24 de maio. Por ali se chegava diretamente ao jardim, ladeando os fundos do palco.

O auditório, de cena central e formato retangular, continha plateia em forma de ferradura alongada. Não havia fosso para orquestra nem proscênio. O palco era menor do que a sala de espera, e era desprovido de qualquer aparato técnico. Não há representação no desenho de onde seria instalada a cabine de projeção do cinematógrafo. Nos desenhos da fachada para o jardim e do corte longitudinal, fica nítida a importância dada à sala de espera, que se abre para o jardim interno e é dotada de uma espécie de mezanino, na altura do segundo pavimento do auditório. Chamam a atenção os gradis que delimitam o mezanino e os corrimãos das escadas em ferro fundido decorados com desenhos geométricos.

A edição de 26 de agosto do jornal o Estado de São Paulo trouxe uma matéria inteiramente dedicada ao “novo teatro” (figura 77). Segundo o texto, este

obedece ao estilo mourisco, onde a onde, alternado pelos processos da arte moderna. É amplo, confortável [...] vae servir para as reuniões da moda porque a sua

construção está de tal modo feita que ele tanto pode servir tanto a uma companhia dramática como para um circo de cavalinhos, para um rink, para um casino de conferências, para qualquer diversão de caráter público (O Estado de São Paulo, edição de 26 de agosto de 1909).

Antes da inauguração do teatro, conforme Souza, a Cia. de Diversões pediu licença à Prefeitura para iniciar seu funcionamento, que se daria no âmbito das seguintes diversões:

1) exibições cinematográficas, diurnas e noturnas; 2) espetáculos dos gêneros: líricos, dramáticos, operetas, comédias, e outras próprias de casas desses gêneros de diversões. Haveria ainda a comercialização de anúncios no interior do teatro” (SOUZA, 2012a).

O *Teatro Cassino* foi inaugurado no dia 25 de setembro de 1909, sob a responsabilidade da supramencionada Cia. de Diversões (ARAÚJO, 1981, p. 175). O primeiro espetáculo apresentado contou com a exibição de dez filmes. José Inácio Melo Souza (2012a) reúne informações extraídas do jornal O Estado de São Paulo, segundo o qual, as maiores qualidades do teatro eram: o salão de espera, um “elegante mobiliado”, o espaço do edifício, que contava com “excelente” plateia, e os “esplêndidos” parque e bar, “tudo profusamente iluminado e confortável”. O autor detalha ainda as quantidades de espectadores: no total, eram 1.138 espectadores, espalhados em 664 cadeiras na plateia, 42 frisas, 34 camarotes e 114 cadeiras no balcão – números um pouco maiores do que os mencionados por Sá Rocha no parecer ao final do pedido de construção.

Segundo Souza, internamente,

o teto era decorado em estilo mourisco, com uma figura central simbolizando a música e outras quatro imagens laterais representando as estações do ano. Um bar para 30 mesas e um jardim com mesas para venda de bebidas completavam, os equipamentos (no jardim, chamado de Pavilhão das Rosas em 1910, apresentavam-se grupos musicais [...]) (SOUZA, 2012a).

Ainda segundo o pesquisador da ECA-USP, o *Cassino* foi o primeiro teatro a ter, em um mesmo dia, apresentações de espetáculos de palco e de tela. Conforme aponta Elazari (1979, p. 179), sua programação contou também com espetáculos de variedades.

Sabe-se que, em 1910, o edifício passou por uma reforma, na qual teve a caixa de palco aumentada, conforme pedido encaminhado à Prefeitura, no mês de maio (SOUZA, 2012a). Três anos depois, ele foi renomeado *Teatro Apolo*. Este último foi demolido em 1962 para permitir a construção de um edifício com uma galeria, fazendo a união entre as ruas D. José de Barros (antiga 11 de junho) e 24 de maio (SOUZA, 2012a).

UM NOVO THEATRO

São Paulo vai ter, dentro em breve, mais uma nova casa de espetáculos, o «Theatro Cassino», construído na rua Onze de Junho, em terreno onde outrora funcionou o Frontão Paulista.

Como se vê das photographias que damos acima, a construção do «Theatro Cassino», trabalho do engenheiro architecto Alcy Albuquerque, obedeceu ao estilo maurício, onde a onda alterna pelo processo da arte moderna. É amplo, confortável e possui todas as condições exigidas para um bom edificio destinado as festas publicas.

O «Theatro Cassino» vai servir para as reuniões da moda, porque a sua construção está de tal modo feita, que elle tanto pôde servir para uma companhia dramatica como para um circo de cavallinhos, para um rink, para um casino de conferencias, para qualquer diversão de caracter publico.

A nova casa de espectáculos sera necessariamente o ponto de reunião dos moços esportistas; porque a capacidade, conforto e elegancia do edificio correspondem a uma magnifica decoraçõ, um mobiliario rico e de estilo e todos os requizitos em

numero sufficiente para assegurar aos frequentadores da nova casa de espectáculos as commodidades e regalias a que elles têm direito.

O «Theatro Cassino» compõe-se: de um edificio principal, comprehendendo a sala de espera, sala de espectáculos e palco; de um portico sobre a rua Visão e Quatro de Maio, para a venda de entradas; de outro portico sobre a rua Onze de Junho para idéntico fim; de um bar podendo conter trinta mesas;

de uma galeria com dezesseis mesas; de um grande jardim, cimentado e asphalrado, com moza para venda de bebidas.

Sala de espera. — 15 metros de largura por 20 de comprimento, dividida por uma galeria em dois andares, com tres entradas para a platéia e frisas e duas outras para os camarotes; mobilia a estylo, com um grande centro com lugares para duas pessoas; parede decorada com 4 figuras estylizadas, lembrando as linhas do estylo maurício, embora filiadas ás actuaes tendências da arte nova; no tecto uma figura central

symbolizando a musica e quatro lateraes representando as estações; Sala do espectáculo — 28 metros de comprimento por 20 de largura; platéia com 604 cadeiras, 42 frisas, 34 camarotes e balcão para 114 cadeiras; dois toilettes para senhores e um vestiário para homens. Amplas saídas em caso do incendio; quatro escadas dos camarotes e seis portas da platéia e logeas. Orquestra para 20 musicos com caixa acustica. Logeão de 1.158 pes.94.

Palco — 13 metros por 14 metros; scenarios diversos; 15 camarins para artistas e outras accommodações.

PLANO DO THEATRO

O THEATRO VISTO DE PERFIL

A ENTRADA

Fig. 77: publicação sobre o Teatro Cassino (de cima para baixo: planta do térreo, fachada lateral e fachada da entrada à rua 11 de junho) na edição de 26 de agosto de 1909 do jornal O Estado de São Paulo.

*

Chegamos então ao ano de 1910 com seis teatros em funcionamento: *Santana*, *São José* (o segundo com esse nome), *Moulin Rouge*, *Politeama*, *Cassino* e *Colombo*. O número se torna muito maior se considerarmos também os outros tipos de casas que se estabeleceram para receber apresentações cinematográficas.

O ano seguinte, 1911, contou com acontecimentos significativos do ponto de vista dos espetáculos. É o ano que fecha o período em análise no âmbito dessa dissertação. Em setembro de 1911, concluiu-se a construção do *Teatro Municipal de São Paulo*, que foi inaugurado no dia 12 daquele mês. Foi um acontecimento importantíssimo para a cidade. Finalmente, a sociedade paulistana - sobretudo sua elite e seus dirigentes - passou a poder contar com um edifício teatral oficial que fazia jus à imagem que se queria passar de modernidade, riqueza e progresso.

É com o *Teatro Municipal de São Paulo* que fechamos nossa investigação sobre as edificações teatrais paulistanas. Ele é, dentre todos os projetos estudados, o edifício teatral paulistano que, de certa forma, fecha um ciclo. Ele sintetiza os acontecimentos e transformações precedentes nesse campo do entretenimento e na tipologia na cidade que, com o advento da República, se tornou elemento fundamental da cultura urbana paulistana em formação. Até 1911, mesmo com tantas iniciativas concretizadas e outras tantas frustradas, São Paulo, ao menos no entendimento das classes dirigentes, não possuía um edifício teatral do qual pudesse se orgulhar, que suprisse a demanda por um monumento da modernidade.

Conforme Azevedo (2004, p. 548), após inaugurado o *Municipal*, “ocorreu uma “explosão” na construção de teatros e cineteatros”. O ano de 1911 também marca o início de um “grande trust cinematográfico na capital” – início que, segundo Araújo (1981, p. 198), se constituiu em torno da empresa Cia. Cinematográfica Brasileira, fundada por Serrador. Quase todos os grandes cinemas da São Paulo da época passaram a pertencer à companhia.

E o cinematógrafo, depois disso, continuará crescendo - cada vez mais - na cidade. Como evidencia Araújo, em setembro de 1912, um jornal escrevia “contra o excesso de lotação dos 45 cinemas da capital” (ARAÚJO, 1981, p. 214). O número de estabelecimentos já era bastante grande e, ainda por cima, todos eles viviam lotados.

Fig. 78: panorâmica do centro da cidade de São Paulo. Vemos, dominando a paisagem, o edifício do *Teatro Municipal de São Paulo*. A seu lado esquerdo, o *Teatro São José*. Em primeiro plano, a rua São João, com os *Bijous* e o *Politeama*.

Fig. 79: nesta vista, tomada de outro ângulo, vemos à esquerda em segundo plano o *Teatro São José*, mais ao centro, o *Teatro Municipal de São Paulo*. Em primeiro plano, no centro da imagem, o *Teatro Politeama* ladeado pelos *Bijous*, cujas fachadas para a rua São João também podem ser vista.

Conforme explica Araújo, 1913 foi o ano do domínio da Companhia Cinematográfica Brasileira (ARAÚJO, 1981, p. 217). A empresa de Serrador, mesmo com a concorrência gradativamente maior na capital, crescia. Em anúncio no jornal de 25 de março de 1913, a companhia expõe os estabelecimentos cinematográficos de que era proprietária: “[...] Avenida e Odeon, na Capital Federal; *Íris, Bijou, Radium, Teatro Rio Branco, Pavilhão Campos Elíseos, Smart, Ideal e Teatro Colombo*, em São Paulo; *Teatro Guarany e Coliseu Santista*, em Santos; *Cinema Comércio*, em Belo Horizonte; *Cinema Polytheama*, em Juiz de Fora; *Eden Cinema*, em Niterói, além de outros de menor importância. Serrador tinha ainda na cidade, em construção (quase concluídos), o *Marconi Theatre* e o *Pathé Palace*” (apud. ARAÚJO, 1981, p. 222).

A “Planta da Cidade de São Paulo”, levantada e organizada por Alexandre Cococi e Luiz Costa, em 1913 (figura 80), traz representado um número muito maior de estabelecimentos voltados a apresentações de espetáculos, se comparado com os mapas reproduzidos anteriormente. Nele vemos: o *Teatro Municipal*, o *Teatro São José*, o *Bijou Theatre*, o *Teatro Politeama*, o *Teatro Variedade*, o *Teatro Cassino*, o *Pathé Palace*, o *Palace Theatre* e o *Teatro São Paulo* (em construção). A representação do *Municipal* é de maior destaque, com seu nome figurando no próprio mapa (enquanto os demais encontram-se numerados no mapa e listados na lateral da prancha).

Fig. 80: detalhe da “Planta da Cidade de São Paulo”, levantada por A. Cococi e L. Costa, em 1913. Nos quadrantes em destaque encontram-se todas as casas de espetáculos que o mapa demarca, obedecendo à seguinte numeração:

- 55 – *Pathé Palace*;
- 56 – *Palace Theatre*;
- 58 – *Theatro São Paulo*;
- 63 – *Bijou Theatre*;
- 64 – *Theatro Politeama*;
- 66 – *Theatro São José*;
- 67 – *Teatro Variedade*;
- 68 – *Theatro Cassino*.

É curioso como, mesmo chegando tardiamente à cidade como opção de entretenimento, se comparado ao teatro, o cinema impulsionou a construção de diversos estabelecimentos especializados – o que foi viável, já que tal divertimento necessitava, como vimos, de espaços menores e menos complexos do que os dos teatros, apesar de tipologicamente muito semelhantes a eles e, pelos custos menores, atraía maior público, sendo fonte mais segura de lucros.

A companhia nacional de cinema, de origem paulistana, produtora de filmes e detentora de uma rede de espaços de exibição em diversas cidades do país, foi criada nesse período. A sétima arte, rapidamente, entrou nas possibilidades de programação de lazer do paulistano, logrando atingir, em pouco anos, uma quantidade de adeptos muito superior ao que vimos acontecer com o teatro, expressão que, apesar de ter origens muito mais remotas, se tornou possibilidade de entretenimento para boa parte dos habitantes da cidade somente a partir de meados do século XIX e, ainda assim, nunca de maneira hegemônica, tendo sempre de dividir espaço com outros tipos de divertimentos mais acessíveis.

No mapa elaborado pela pesquisa coordenada por José Inácio Melo Souza que deu origem ao “Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica” (figura 81), vemos representada a expansão dos estabelecimentos voltados à apresentação de espetáculos, incluindo cafés, salões, confeitarias, cinemas, cineteatros e teatros. A cor azul corresponde às construções surgidas entre 1895 e 1909; a laranja, entre 1910 e 1919; e a verde de 1920 a 1929. É notável como com o passar dos anos esses espaços se espalharam pela cidade, alcançando bairros cada vez mais distantes do centro que, ainda assim, continuou sendo o local de maior concentração das casas de espetáculos.

Já na imagem aérea do Google Earth (figura 82), vemos quais seriam, na atualidade, as localizações de todos os edifícios estudados no âmbito desta dissertação. Temos, assim, um índice de verificação das transformações em São Paulo. Para a realidade atual da metrópole, essa quantidade de edifícios teatrais seria pouco expressiva; àquele momento, porém, significou um aumento considerável com relação à realidade de tempos anteriores. A concentração no centro, hoje, já não faria tanto sentido, uma vez que o Triângulo e o Centro Novo configuram-se como áreas com usos mais específicos. Embora essas regiões contem nos dias de hoje com alguns equipamentos culturais - dentro dos quais, três teatros¹¹⁰ –, elas se tornaram, sobretudo, polos de comércio e serviços.

¹¹⁰ Conforme apuramos, além do *Centro Cultural Banco do Brasil*, dentro do qual há um teatro, existem mais dois na região: os teatros *Jaraguá* e *da Memória*.

3.3. A rua Boa Vista e seus muitos teatros na última década do século XIX

3.3.1. A rua

O nome Boa Vista foi dado à via pela população de São Paulo no início do século XVIII¹¹¹. A designação é decorrente de sua localização: as margens da colina onde ficava o perímetro do Triângulo Histórico de fundação da cidade, ponto de onde se conseguia avistar, do alto, a paisagem do entorno: a Várzea do Carmo (atual Parque D. Pedro II), os bairros Brás e Pari e o horizonte mais distante, chegando até as encostas da Serra da Cantareira.

Hoje, entretanto, a característica da “boa vista” não corresponde à realidade. A rua foi tomada por edifícios, não restando quase nenhuma brecha para a contemplação do horizonte. De qualquer forma, seu nome se mantém e o relevo é perceptível, principalmente, se observarmos o desnível acentuado de suas travessas: as ladeiras Porto Geral e General Carneiro.

A rua Boa Vista sofreu poucas alterações em seu traçado ao longo do tempo. Conforme registrado em mapas do século XIX (figuras 83 e 84), o trajeto da rua se iniciava a aproximadamente 45° do largo de São Bento, seguindo em linha reta até a ladeira Porto Geral. Ali, fazia à esquerda uma suave curva que, mais à frente, se acentuava, encontrando, a 90°, a rua 15 de Novembro – este trecho da rua em curva acentuada, aliás, era conhecido como “cotovelo”. O percurso foi alterado quando da construção do viaduto Boa Vista, que ligou seu primeiro trecho ao largo do Palácio (atual Pátio do Colégio). Na ocasião, muitas edificações tiveram de ser demolidas, inclusive o *Teatro Santana*. A parte da rua que ia de encontro à rua 15 de Novembro foi rebatizada como rua Três de Dezembro.

O viaduto Boa Vista, projetado por Oswaldo Arthur Bratke, foi inaugurado somente em 1932¹¹². Apesar de só ter sido realizada no início da década de 1930, a ideia de ligar a rua Boa Vista ao largo do Palácio vinha de 1891, quando Victor Marques da Silva Ayroza e Luiz Pereira Araújo já haviam firmado contrato com a Intendência Municipal para construí-la. O projeto, porém, não fora levado adiante naquele momento¹¹³. No mapa Sara Brasil (figura 85), vemos o início das obras, com as edificações do entorno do “cotovelo” já demolidas.

¹¹¹ Verbete “rua Boa Vista” do Dicionário de Ruas da Cidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.dicionarioderuas.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/Introducao.aspx>. Acesso em: 22 de março de 2014.

¹¹² Verbete “viaduto Boa Vista” do Dicionário de Ruas da Cidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.dicionarioderuas.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/Introducao.aspx>. Acesso em: 22 de março de 2014.

¹¹³ Coleção de Papéis Avulsos, v. 548 – Maço certidões, pp. 155-174.

Fig. 83: detalhe da “Planta da Cidade de S. Paulo” de 1810 pelo Eng. Rufino J. Felizardo da Costa. Destaque para a rua Boa Vista.

Fig. 84: detalhe da “Planta da Capital do Estado de S. Paulo e seus arrabaldes” desenhada por Jules Martin em 1890”, com destaque para a rua Boa Vista.

Fig. 85: detalhe do “Mappa Topographico do Municipio de São Paulo”, da Empresa SARA BRASIL S/A, 1930. Destaque para a rua Boa Vista em obras para a construção do viaduto Boa Vista.

A rua Boa Vista, no último quartel do século XIX, cumpriu importante papel no cotidiano da sociedade, podendo ser considerada um polo sociocultural da cidade. Conforme aponta Amaral (1979, pp. 161-360), em 1873, a rua recebe seu primeiro teatro: o *Teatro Provisório*. O edifício foi reformado diversas vezes e, a cada reforma, alugado por uma nova companhia teatral, o que implicou também na alteração de seu nome: *Teatro Ginásio* (1878-1883), *Teatro de Variedade* (1883-1886), *Teatro do Congresso Ginástico Português* (1886-1891), *Alcazar Paulista* (1891), *Teatro Minerva* (1891-1894) e *Teatro Apolo* (1895-1899). Existiu até 1899, quando foi comprado por Antônio Álvares Penteado, que o demoliu e construiu em seu lugar um novo e maior teatro, o *Teatro Santana*, que incorporou alguns terrenos vizinhos. Com a pesquisa nas fontes primárias, identificamos também uma solicitação de 1893, para a construção de mais um teatro na rua, que ficaria na esquina com a ladeira Porto Geral que, entretanto, não se concretizou.

O edifício do *Teatro Provisório* está representado nos mapas da cidade de 1877 e 1881 (figuras 86 e 87). Neste último, de 1881, onde estão representados os lotes de cada quadra, é possível constatar que o edifício tinha a forma aproximada de um “L”, e localizava-se no interior da quadra, sem exposição direta para a rua. Sua fachada lateral, assim, era obstruída pelas construções lindeiras à calçada. O acesso foi previsto por um corredor lateral com entrada pela rua Boa Vista.

Se por um lado, o traçado irregular da rua Boa Vista favoreceu a implantação do *Teatro Provisório* – poder-se-ia dizer até que gerou o espaço ideal para ele -, pois permitiu o aproveitamento de um lote bastante diverso dos demais lotes tradicionais do centro da cidade, por outro, provocou o desaparecimento das edificações existentes, uma vez que ocupavam lugar estratégico para a implantação de um viaduto que interligasse a rua Boa Vista com o largo do Palácio, há muito pensado.

Além de polo teatral, foi possível identificar na rua Boa Vista outras atividades, que contribuíram para a sua dinâmica sociocultural: uma casa para a prática de pelota basca – o *Frontão Boa Vista*¹¹⁴ –; *rotisserie*; café; salões, como o Urânia e o Sport; além de vários hotéis, como o *Hotel Paulista*, o *Bela Vista* e o *Oeste* (à esquina com a rua São Bento), que aproveitavam a paisagem para atrair seus hóspedes. A rua reunia ainda lojas especializadas na venda de aparelhos musicais, como fonógrafos e instrumentos para orquestras e as redações dos jornais *A Noite* e *Fanfulla* (ver CAMPOS, 2009; ARAÚJO, 1981 e PINTO, 1979). Talvez

¹¹⁴ De acordo com Vicente de Paula Araújo (1981, p. 66), o *Frontão*, embora fosse conhecido pelo jogo de pelota basca, proporcionava aos frequentadores também a oportunidade de participar de jogos de aposta (chamados, à época, de “poules”, conforme vocabulário francês).

por essas suas características, foi um dos primeiros logradouros públicos a receber iluminação elétrica. Segundo J. J. Ribeiro (1899, apud. TOLEDO, 2004, p. 81), “as ruas São Bento, Imperatriz e Boa Vista, ao receberem a modernização, atraíram multidões para contemplar os seus efeitos”.

Fig. 86: detalhe do “Mappa da Capital da Província de S. Paulo”, 1877, de F. Albuquerque e Jules Martin, com destaque para a representação do edifício do *Teatro Provisório*.

Fig. 87: detalhe da “Planta da Cidade de São Paulo levantada pela Companhia Cantareira de Esgotos”, 1881, engenheiro chefe Henry B. Joyner, com destaque para a representação do *Teatro Provisório*.

3.3.2. Teatro sem nome, 1893

Na pesquisa feita na coleção de Obras Particulares do acervo do AHSP, dentro os documentos relativos à rua Boa Vista, localizamos registro a respeito de um teatro que data de 19 de dezembro de 1893¹¹⁵. Trata-se do pedido de autorização, por parte do engenheiro arquiteto Hugo Neri, para a construção de um teatro, cujo nome não é mencionado¹¹⁶, na rua Boa Vista esquina com a ladeira Porto Geral. Acompanha o pedido um relatório (“Relatório que acompanha o projeto de Theatro representado nos planos juntos, pelo engenheiro Ugo Neri, arqto. na cidade de São Paulo”), em cuja capa (figura 88) é possível recuperar os seguintes dados: - identificação do profissional: “Ingegnere Ugo Neri Architetto – Studio Tecnico Industriale”; endereço original: “~~Bologna~~ Via D’Azeglio 15 ~~Bologna~~”, que, apesar da rasura, é legível; e um carimbo com seu endereço atual: “S. Paulo (Brazil)”.

Fig. 88: capa do relatório de Hugo Neri.

É possível constatar, portanto, que o autor do projeto era de origem italiana, arquiteto e engenheiro formado que atuava com escritório próprio em Bolonha na Itália antes de vir para o Brasil, já que reaproveitou aqui o papel timbrado que confeccionara lá para o exercício de sua profissão. Fazia parte, provavelmente, daquele grupo de imigrantes que veio a São Paulo de maneira autônoma, paralelamente aos programas de imigração regular e organizada

¹¹⁵ Coleção de Obras Particulares, Documentos encadernados, Volume 053, 1893, pp. 141-161. Acervo AHSP.

¹¹⁶ Por não constar nenhum nome para o teatro em seu processo de aprovação, nos referiremos a ele sempre como “teatro sem nome”.

de trabalhadores que eram realizados com o apoio do governo (SALMONI; DEBENETTI, 1981, p. 56). Os periódicos da época publicaram alguns anúncios de seu escritório técnico oferecendo projetos de variadas modalidades para fazendeiros (figura 89).

Neri foi incumbido do projeto pelos Srs. Federico Cuomo e Oreste Cartocci, ao que parece, provenientes do mesmo país. Conforme levantamento feito nos jornais que circulavam no período, Oreste Cartocci já era do ramo teatral há algum tempo quando decidiu construir sua própria casa de espetáculos. Estava à frente da Empresa Oreste Cartocci & Comp., que, segundo diversos anúncios publicados entre 1891 e 1893 no Correio Paulistano, era uma “grande companhia italiana de óperas cômicas e operetas” (figura 90). A companhia apresentou-se diversas vezes em São Paulo em todos os teatros em funcionamento de então: *São José*, *Minerva* e *Politeama* (recém-inaugurado) e também em várias cidades do interior do estado.

Fig. 89: propaganda do Escritório Técnico de Hugo Neri no jornal O Commercio de São Paulo, edição de 20 de junho de 1895.

De acordo com o historiador Antonio Barreto do Amaral (2006, p. 327), Cartocci foi ainda o empresário do *Politeama* no início de seu funcionamento como teatro, no começo do ano de 1893. Início, aliás, não tão bem sucedido, como vimos, já que o edifício teve de passar por novas reformas após isso, o que implicou também no desligamento de Cartocci. Amaral não fornece mais detalhes quanto a essa participação do empresário na administração do *Politeama*. Ainda assim, esses dados são extremamente importantes, pois mostram que Cartocci conhecia bastante bem o ramo das atividades teatrais – tanto do ponto de vista dos artistas quanto do ponto de vista do espaço arquitetônico –, o que certamente contribuiu para uma maior qualidade do projeto. Além disso, ele provavelmente acreditava que faltavam casas de espetáculo na cidade, o que o teria levado a empreender uma às próprias custas. No mesmo ano de 1893 ele e Federico Cuomo uniram-se para construir uma nova casa de espetáculos na capital.

THEATRO S. JOSE'
 EMPREZA ORESTE CARTOCCI & COMP.
 GRANDE COMPANHIA ITALIANA
 DE
OPERAS COMICAS E OFERETAS
 DIRIGIDA PELOS SRS.
 Gaetano Lambiase e Alberto Moretti
 Hoje, Sabbado, 14 de Março
 ESTRE'A
A MASCOTTE
 PRIMEIRA FUNÇÃO DE ASSIGNATURA
PERSONAGENS
 Bettina (Cavallina di polli), senhora Cesi- Pippo (pastore), sr. Tito Poggi.
 ra Gori Pasquelli. Lorenzo XVII, sr. Evangelisti Arturo.
 Principe Fittellini, sra. Amelia Soso. Rosco (Pastore), sr. Ambro Bono.
 Principessa Flammetti, sra. Amelia. Sergente Parafanti, sr. Emilio Grondona
 Evangelisti. Matteo (Oste), sr. Oreste Berti.
 Paggi, dami, cavalieri, contadini, di ambo i sessi. — A scena es
 em Piompino. Epoca 1600. Maestro concertador e director da Or-
 questra Riccardo Cendalli.
PREÇOS
 Camarotes de 1ª e 2ª ordem
 25\$, camarotes de 3ª ordem 15\$,
 poltronas 5\$, cadeiras 3\$, gale-
 rias 1\$000.
 AS 3/4 PRECISA
 Não se suspendem espectáculos ainda que chova

Fig. 90: anúncio da Empresa Oreste Cartocci & Comp. no jornal Correio Paulistano, edição de 14 de março de 1891.

A construção do edificio teatral de Cartocci e Cuomo foi noticiada na edição de 3 de setembro de 1893 do Correio Paulistano:

A empresa Cartocci & Comp., firmou definitivamente contrato para construção de um theatro no terreno vago na rua da Boa Vista, canto da ladeira do Porto Geral. Enquanto chegam os materiais precisos para montagem de uma casa de espetáculos perfeitamente moderna e nas condições dos melhores theatros europeus, os Srs. Cartocci & Comp. farão um prédio de madeira também em boas condições porém provisório, em que poderão trabalhar diversas companhias. O engenheiro dr. Neri trabalha atualmente na planta que deverá ser executada definitivamente (Correio Paulistano, edição de 3 de setembro de 1893).

Os registros a respeito dessa edificação provisória em madeira que teria sido feita, de acordo com a notícia, não foram localizados. Não podemos, dessa forma, afirmar se ela teria ou não existido.

Voltando ao requerimento de Hugo Neri para a construção do teatro, o documento é acompanhado por 7 pranchas com os desenhos do projeto (plantas dos pavimentos térreo e superior, cortes transversais do palco e da plateia, corte longitudinal e fachada da rua Boa Vista – figuras 91 a 96) e pelo mencionado relatório, de 14 páginas. Trata-se de um memorial descritivo, tal como o entendemos hoje, onde o autor apresenta o edificio, seu programa, os materiais e as técnicas a serem empregadas e as providências a tomar contra os incêndios.

Conforme explica o relatório e mostram os seus desenhos, o edifício está dividido em três corpos ligados entre si: a “scena¹¹⁷” (palco), a sala (plateia) e as dependências (vestíbulo, foyer e salões). Os três são claramente identificáveis no corte longitudinal (figura 91).

A Scena compreende: a) o palco scenico com seus accessorios, pontes de serviço, [...]; b) os camarotes para os artistas; c) o local pelas bombas em baixo do palco scenico, e os reservatórios de água [...]. A Sala compreende: a) a orchestra pelos professores; b) a platéia; c) os camarotes, 3 ordens; d) a galeria (paraíso); e) as letrinhas e gabinetes para senhoras a cada um pavimento dos camarotes. As dependencias compreendem: a) os vestibulos e as escadas aos camarotes e as galerias; b) o atrio e a sala foyer; c) o café (pavimento térreo) e a confeitaria (1º andar); d) a grande escada de cerimônia; e) o zaguan [saguão] da entrada; f) o grande salão da frente; g) as letrinhas e mictorios em baixo das escadas aos camarotes (V. 053 de 1893).

Fig. 91: corte longitudinal do teatro.

O teatro como representado nas plantas (figuras 92 e 93), se utiliza do esquema de cena central. Neste caso, vemos quase completa a setorização característica dos teatros de óperas tradicionais dos séculos XVII e XVIII: “vestíbulo, auditório em forma de ferradura, vários níveis de camarotes, plateia no nível do térreo, orquestra, proscênio e palco” (MASSERAN, 2011, p. 41). O *teatro sem nome*, dos supramencionados elementos, não possui apenas o proscênio. Nele estão incorporadas algumas das transformações paradigmáticas trazidas por exemplares europeus do século XVIII e que foram demonstradas na Introdução: a organização dos setores com dependências de apoio e o volumoso aparato cênico do *Scala de Milão* (1778) e a exacerbação das áreas de acesso, espera e convívio introduzida pela *Opera de Paris*, de Charles Garnier (1875) (MASSERAN, 2011, pp. 41-44).

É possível identificar também outra influência direta do partido arquitetônico da *Ópera de Paris*, qual seja, a “ênfase volumétrica dos setores internos”, conforme Masseran (2011, p. 44). Ou seja, a distinção entre os três corpos que compõem o teatro ficaria nítida também externamente pois cada um possui forma e altura diferentes. O volume que contém a

¹¹⁷ A “scena” a que refere Neri corresponde ao que hoje é denominado caixa cênica ou caixa de palco.

caixa cênica é maior em altura do que os demais dada a área necessária para o manejo da maquinaria cênica¹¹⁸, através das “pontes de serviço” (figura 94). A área destinada ao auditório encerra-se sob uma cúpula decorada, que não é visível externamente, pois se encontra sob uma cobertura. Ainda assim, este volume é mais alto do que o do vestíbulo.

O corpo do auditório (figura 95) abriga o fosso para a orquestra e a plateia, cujas cadeiras e poltronas se acomodam em plano inclinado, sendo o ponto mais baixo o encontro com o fosso. Os acessos para os camarotes e a galeria, distribuídos verticalmente ao redor da ferradura, partem do foyer. São 3 ordens de camarotes sobrepostas e um último nível de galeria (“paraíso”)¹¹⁹. O conjunto é coroado por uma cúpula decorada internamente. Sobre ela, o telhado de duas águas com estrutura de madeira. A presença de espaço destinado à orquestra indica que a construção seria um teatro de ópera.

Fig. 92: planta do pavimento térreo do teatro.

Fig. 93: planta do primeiro pavimento do teatro.

¹¹⁸ Equipamentos utilizados para cenografia.

¹¹⁹ Enquanto os camarotes eram locais privilegiados de um teatro, de onde melhor se poderia ver o palco, em geral reservados aos cidadãos de mais recursos da cidade, a galeria era o espaço dedicado àqueles de menor renda. Localizada no último nível de balcões da plateia, acima dos balcões dos camarotes, com assentos dispostos sob a forma de arquibancadas, este local oferecia visão menos privilegiada por seu a mais distante do palco. É o que Masseran (2011, pp. 45-46) chama de “qualidade desigual” das localidades de um teatro, que é espelho da hierarquia social.

O volume final, retangular, deveria ser implantado em um terreno de esquina, com a fachada principal (figura 96) voltada para a rua Boa Vista. A composição plástica segue orientação acadêmica, simétrica, contendo embasamento rusticado, segundo piso com vãos fechados por vidros e coroados por um frontão decorado. A lateral da edificação, de maior extensão, ficaria paralela à ladeira Porto Geral. Os espaços do teatro desenvolvem-se, sequencialmente, no sentido frente-fundos: dependências (acessíveis pela rua Boa Vista), plateia e palco (nos fundos do lote; na figura 91 -, da direita para a esquerda).

Fig. 94: corte transversal do palco.

Fig. 95: corte transversal da plateia.

Fig. 96: fachada do teatro para a rua Boa Vista.

Segundo a descrição de Neri, o principal material de construção utilizado é o tijolo, sob a forma de paredes de alvenaria, abóbadas, pilares e colunas. O ferro aparece em pequenas e delgadas colunas, utilizadas para sustentar os balcões com os camarotes. O vigamento do telhado é de madeira na plateia e nas dependências; e de madeira e ferro no palco.

O uso recorrente de abóbadas de alvenaria de tijolos, apoiadas sobre pilares ou colunas - também de tijolos -, deve-se à necessidade de vencer vãos maiores para atender ao programa e à expectativa de quantidade de público numerosa, para a qual havia amplos átrios e foyer. Hugo Neri propõe a utilização de arcos plenos, como forma de dotar de aberturas todas as paredes divisórias dos ambientes. Essa solução estrutural permite espaços mais amplos e fluídos, que tal programa demanda, ao mesmo tempo em que suporta esforços maiores decorrentes do aumento de carga devido à quantidade de público circulando ao mesmo tempo antes do início, durante o intervalo ou ao fim do espetáculo.

As colunas metálicas que Neri utiliza para sustentar os balcões, deveriam, provavelmente, ser feitas de ferro fundido - elemento que, como explica Beatriz Kühl, começou a ter utilização significativa nos interiores das lojas, sedes de bancos, entre outros, em São Paulo, no último quartel do século XIX (KÜHL, 1998, p. 84). Nesse caso, as colunas de ferro fundido contribuem para a boa aparência da sala: são delgadas e possuem capitéis decorados sob inspiração dos capitéis das ordens coríntias.

Percebe-se, assim, que a escolha dos materiais e das técnicas construtivas foi determinada tanto pela disponibilidade do material e pelo domínio da técnica quanto por necessidades especiais do programa do edifício, as quais só poderiam ser resolvidas com o emprego de uma ou outra solução específica. Um terceiro motivo, ainda, que foi determinante nas escolhas feitas para compor o teatro foi a segurança contra incêndios, fatalidade especialmente temida (e recorrente) em edifícios com este uso, conforme exposto por Neri no relatório. São 12 páginas sobre o assunto. Para o engenheiro-arquiteto, o motivo principal da morte do público em um teatro incendiado sempre foi a fuga precipitada, “desenfreada”. Nesse sentido, as providências adotadas no seu projeto visam afastar as causas de incêndios, facilitar o apagamento do fogo e dificultar sua propagação.

Conforme consta em ofício emitido no dia 27 de dezembro de 1893¹²⁰, assinado pelo engenheiro da Seção de Obras da Secretaria da Intendência Municipal de São Paulo, Amaral

¹²⁰ Coleção Obras Particulares, Documentos encadernados, Volume 053, 1893. Acervo AHSP.

Gama, o projeto foi aprovado. Exceto por ressalvas pontuais feitas quanto ao número de portas de acesso ao teatro, Gama elogia o projeto, expondo que este “[...] foi bem planejado e reúne, si não todas, ao menos, as condições indispensáveis a edifícios d’aquella ordem [...]”. O engenheiro recomenda, ainda, que haja exame, por parte da Intendência, no local da obra quando da abertura dos alicerces da construção.

Outro documento encontrado a respeito da aprovação deste teatro no acervo do AHSP é um processo de 3 de novembro de 1894¹²¹, no qual o Fiscal Chefe da mesma Seção, Julio Augusto da Fonseca, solicita um procedimento de vistoria, uma vez que - lhe parecia – a obra não estava suficientemente sólida, apresentando uma fenda em uma das paredes.

Percebe-se, assim, que o teatro, cujo projeto de construção foi aprovado pela municipalidade em dezembro de 1893, teve sua execução iniciada, provavelmente, em 1894. A obra começou, porém, a apresentar problemas de estabilidade, necessitando de reforço estrutural. Isso fica claro no relato apresentado pelo engenheiro Paes Leme, 4 dias depois, a 7 de novembro de 1894:

[...] uma das paredes do fundo rachou, por ter o alicerce cedido e cujo concerto está o empreiteiro fazendo cuidadosamente; sou pois, de parecer, que com o reforço do alicerce e com os tirantes de ferro que vão ali collocar, como assegurou-se o dito empreiteiro, ficará segura a referida parede; acho entretanto, que a construção em seu todo é um tanto fraca para o fim a que é destinada [...] (V. 059, 1894).

Em seguida, manifesta-se o engenheiro J. H. Ortiz, que, diante do relato de Paes Leme, defende que se deve coagir o proprietário a empregar material de melhor qualidade na construção. Paes Leme, chamado a instruir os proprietários nas providências a serem tomadas, ordena que os mesmos façam nos cantos dos fundos do prédio alicerces de alvenaria de pedra com argamassa - de 1 de cimento para 2 de areia - com a profundidade exigida pelo terreno. Tais alicerces, segundo ele, devem ser “gigantes”, com a base “exagerada”.

O Fiscal Chefe, por fim, informa ter intimado os proprietários a tomarem as providências prescritas pela repartição. Como exposto nos diversos relatórios de engenheiros e fiscais constantes do processo de 1894, os proprietários foram ordenados a empregar material de melhor qualidade na construção e a realizar reforço estrutural nas paredes, sob a pena de terem o prédio demolido.

Não há mais processos sobre a construção deste teatro nos anos seguintes, o que, somado ao fato de que não foram encontradas mais referências a ele em fontes bibliográficas - nem nos periódicos da época, nem mesmo em fotografias ou mapas históricos –, nos leva a

¹²¹ Coleção de Obras Particulares, Documentos encadernados, Volume 059, 1894, pp. 15-18. Acervo AHSP.

crer que o teatro nunca foi terminado, tendo, muito provavelmente, sua obra embargada e demolida por ordem da Seção de Obras da Intendência Municipal. Fica por saber, no entanto, qual a razão de os proprietários não terem seguido adiante, deixando de cumprir as exigências municipais após a identificação dos problemas construtivos nos alicerces. Trata-se de um acontecimento sobre o qual, por ora, quase não se dispõe de vestígios para que se chegue a maiores conclusões.

3.3.3. Reforma do *Teatro Minerva*, 1894-1895

O conjunto de pranchas de desenhos que acompanha o processo de aprovação de 1893 para a construção do *Teatro sem nome* de que tratamos acima está armazenado separadamente do volume onde está arquivado o documento no acervo do AHSP¹²² - encontra-se em uma mapoteca. Nesta mapoteca, tanto este conjunto de pranchas quanto outro de 1894 foram identificados como sendo relativos ao *Teatro Minerva*. Notamos, assim, na organização do arquivo pesquisado, um erro de atribuição das pranchas de desenhos do *Teatro sem nome* e do *Teatro Minerva*.

Depreende-se da organização do AHSP, que o *Teatro sem nome* da esquina da rua Boa Vista com a Ladeira Porto Geral seria o *Teatro Minerva*: as pranchas de 1893 corresponderiam a seu projeto de construção e as de 1894 à sua reforma. Ocorre que o teatro representado nas pranchas de 1893 não é o *Minerva*. Já as pranchas de 1894 correspondem à reforma ocorrida no *Teatro Minerva* naquele ano – o que implicou em sua renomeação para *Teatro Apolo* no ano seguinte – e, portanto, também equivocadamente, estão no AHSP atribuídas ao mesmo edifício do *Teatro sem nome* de 1893. A comparação com informações advindas de outras fontes e da bibliografia, no entanto, comprova a quais projetos, de fato, cada conjunto de desenhos se vincula.

O *Teatro Provisório* (mesmo edifício que viria a se chamar *Minerva* em 1891), como vimos, localizava-se na rua Boa Vista, exatamente no “cotovelo” e tinha formato aproximado de um “L” para se adaptar ao terreno. O título de duas das pranchas do projeto de reforma de 1894 é “Reforma do Theatro Minerva”, e no desenho da fachada consta o nome do estabelecimento. Os projetos de construção do *Teatro sem nome* de 1893 e da reforma de

¹²² Tanto o documento de 1893 de aprovação do teatro quanto o documento de 1894 a respeito da vistoria nele realizada tiveram suas pranchas de desenhos retiradas dos volumes a que estavam anexadas (respectivamente 053 e 059) para higienização/ restauração. Em seguida, esses documentos foram armazenados nas mapotecas, de modo a garantir um melhor acondicionamento do papel e, conseqüentemente, sua preservação. Junto aos processos nos seus volumes de origem, há notação indicando em qual mapoteca os desenhos retirados se encontram.

1894 são completamente diferentes, sendo implausível que o segundo fosse uma modificação de alguns elementos do primeiro. Os terrenos onde os teatros representados estão implantados também são totalmente distintos. Embora tivessem no mesmo logradouro, o lote do teatro que estava sendo reformado em 1894 não era de esquina.

Antonio B. do Amaral (1979, p. 315) afirma que o *Teatro Minerva* esteve fechado desde 20 de abril de 1894 e que sofrera completa transformação até ser reaberto, como *Teatro Apolo*, em 16 de fevereiro 1895. Confrontando a descrição física deste teatro após a reforma – descrição fornecida pelo historiador – com os desenhos do projeto de reforma de 1894, é facilmente constatável que as pranchas, cujos vistos datam de fevereiro e setembro do mesmo ano, correspondem ao seu projeto. Segundo o pesquisador,

O palco passou a medir 14 metros de largura e aproximadamente 20 de fundo, ao qual se seguiam 20 confortáveis camarins, em dois pavimentos, com janelas para os lados do prédio. O teto desta parte, devidamente levantado, passara a permitir que os panos subissem sem ser dobrados [...]. Com tais reformas, passou a chamar-se Teatro Apolo (AMARAL, 1979, p. 315).

Os desenhos indicam que o teatro organizava-se em quatro corpos de alturas diferentes, correspondentes ao vestíbulo, plateia (com dois níveis de camarotes), palco e camarins (dispostos em dois pavimentos) (ver corte, figura 97). O acesso ao prédio era feito por meio de uma porta localizada no centro da pequena fachada frontal da edificação, voltada à rua Boa Vista, que dava para um longo vestíbulo (em forma de corredor). Os corpos contendo a plateia, o palco e os camarins acoplavam-se perpendicularmente ao da entrada, sendo acessíveis por três portas que davam para um *hall*. Implantado nos limites da colina, o edifício, de um lado, faceava o acentuado declive, e do outro estendia-se paralelamente à rua Boa Vista, porém atrás de uma fileira de edificações lindeiras à rua.

A fachada principal (figura 98) era simétrica e em todas as suas esquadrias fez-se uso do arco pleno, característica recém-introduzida ao sistema construtivo paulistano, sendo o elemento principal uma porta central em arco pleno de ferro trabalhado no térreo e três janelas de madeira em arco pleno no primeiro pavimento. A composição – eclética e singela – apresentava tratamento rusticado nas paredes e relevos ornamentais. O coroamento do edifício é o que mais chama atenção, já que no centro da platibanda havia uma espécie de frontão em arco abatido decorado que exibia o ano da reforma, 1894, e uma escultura em forma de rosto humano.

Na planta do pavimento térreo (figura 97), vemos que seguia configuração da sala de espetáculos semelhante à do *Teatro sem nome*, se utilizando do modelo de cena central, de formato retangular, com vestíbulo, auditório em forma de ferradura com plateia no nível térreo, níveis sobrepostos de camarotes, proscênio e palco. Neste caso, porém, não há espaço destinado à orquestra, o que impõem limitações com relação às apresentações musicadas e impossibilita a apresentação de peças de ópera.

Fig. 97: prancha de reforma do *Teatro Minerva*, 1894, contendo desenhos do corte longitudinal e planta do pavimento térreo.

Fig. 98: prancha de reforma do *Teatro Minerva*, 1894, contendo desenhos da fachada frontal, corte transversal do vestíbulo e plantas parciais do vestíbulo no térreo e no primeiro pavimento.

Fig. 99: prancha de reforma do *Teatro Minerva*, 1894, contendo desenhos parciais da fachada lateral, da planta do porão e da planta da 1ª ordem de camarotes.

Em uma das três pranchas de desenhos consta o carimbo dos profissionais responsáveis pela elaboração da reforma: “Maya, Rodrigues & Ribeiro – Engenheiros architectos – Rua da Fabrica, 14 – S. Paulo” (figura 100). Esta sociedade aparece em anúncios do jornal *O Estado de São Paulo* durante o ano de 1892 e em uma notícia do jornal *O Commercio de São Paulo*, de 14 de agosto de 1894, que trata do trabalho realizado pelos “engenheiros portugueses Ernesto Maya, Santos Rodrigues e Ribeiro da Silva” na criação do bairro *Nova Cintra* em Santos. O texto da notícia elogia vivamente o trabalho dos três sócios na empreitada:

[...] não menos apreciamos aqueles trabalhos no que simplesmente se refere a desenho, pois que, sem auxilio de pinturas e coloridos, mas representando unicamente a verdade, mostram á evidencia o estudo, habilidade e paciência de que são dotados os engenheiros Maya, Rodrigues e Ribeiro, que, para em tudo apresentarem um trabalho completamente local, emolduraram seus desenhos com madeiras das matas de *Nova Cintra* [...]. temos a felicitar [...] os fundadores de *Nova Cintra* por terem encontrado para seu patriótico intento tão bons auxiliares técnicos nas pessoas daqueles profissionais [...] (*Correio Paulistano*, edição de 14 de agosto de 1894).

Fig. 100: detalhe da prancha da fig. 99 - carimbo dos engenheiros e arquitetos.

A partir de informações retiradas de matérias publicadas à época nos jornais O Estado de São Paulo e Correio Paulistano, Elizabeth Azevedo conclui que o arrendatário do imóvel era José Fernandes Carvalho e Companhia. Segundo a pesquisadora, Carvalho era um empresário português de uma companhia de teatro proveniente do mesmo país e que chegara a São Paulo em 1893. Tinha experiência no ramo: havia sido empresário de diversas companhias no Rio de Janeiro e, posteriormente, em Pernambuco, Bahia, Maranhão e Pará. É provável que toda essa reforma tenha sido feita por iniciativa dele, bem como a do *Politeama*, ocorrida no mesmo ano, já que este teatro havia sido igualmente arrendado pelo mesmo empresário. A reforma do *Minerva*, segundo ela, centrou-se principalmente no vestíbulo, que foi aumentado; nos acabamentos (como pinturas e papéis de parede), que foram refeitos; e na ampliação da caixa cênica e dos camarins. Ainda de acordo com informação dos jornais, Azevedo fornece a relação de lugares do teatro após a reforma: 350 cadeiras na plateia, 16 camarotes de primeira ordem, 19 de segunda e 300 na galeria (AZEVEDO, 2014e e 2014g).

Novamente vemos um profissional da área, empresário de companhia teatral, se aventurando no aumento e/ ou na melhoria dos espaços existentes na cidade para as apresentações. É de se supor, dada a recorrência de tal postura, que aqueles que faziam o teatro – e não só os que assistiam – estavam bastante descontentes com as condições que os edifícios teatrais da cidade ofereciam e se esforçavam em melhorá-las como podiam.

Chama a atenção, ainda, o fato de nesta reforma ter sido aumentado o vestíbulo - um espaço acessório ao programa do teatro, que não é imprescindível para a realização dos espetáculos. Isso mostra que a preocupação em reformar o edifício não era apenas com a qualidade da infraestrutura do teatro para as apresentações que ali teriam palco, mas também com a recepção do público e sua permanência antes do início, durante o intervalo, ou ao término das apresentações. Isso certamente é também uma influência do já mencionado partido da *Ópera de Paris* que, como vimos, já havia exercido influência na elaboração do projeto do *Teatro sem nome* e que inspirará, de maneira ainda mais incisiva, o projeto de nosso *Teatro Municipal*. Aqui, porém, as características do terreno onde estava implantando o edifício impediram que se aumentasse muito as dimensões da área de acesso, que ficou restrita à pequena parte do lote acessível pela rua Boa Vista e que configurou-se, por isso, de maneira alongada conduzindo até onde tem início o volume do auditório.

Durante o período em que funcionou – fevereiro de 1895 a janeiro de 1899 –, o *Teatro Apolo* contou com diversos tipos de apresentações. As mais frequentes eram os dramas e as operetas, seguidos de revistas, zarzuelas e comédias. Esporadicamente, tinham lugar em seu

palco espetáculos menos comuns, como teatro de fantoches, ilusionismo, mágicas e cinematógrafo. Dentre as companhias que se apresentavam, a grande maioria era de origem portuguesa ou carioca; embora também houvesse muitas companhias espanholas. Grupos italianos, norte-americanos e ingleses igualmente puderam se apresentar no local. O teatro permaneceu fechado por diversos períodos. Em outros momentos, recebeu apresentações esporádicas (AMARAL, 1979, pp. 315-322).

Em 1897, segundo Azevedo, o *Teatro Apolo* estava em estado precário de conservação e as companhias visitantes abriam mão de lá se apresentar, preferindo o *Politeama*. A essa época, porém, já existia a ideia de construir um viaduto ligando a rua Boa Vista ao largo do Palácio, justamente no local onde se encontrava o teatro – mesmo local onde ficava o “cotovelo” da rua. Por esse motivo, a Seção de Obras da Intendência considerou desnecessário que o edifício fosse reformado, já que em breve teria de ser desapropriado e demolido (AZEVEDO, 2014e).

Em janeiro de 1899 o *Teatro Apolo* fechou as suas portas definitivamente. O motivo de sua demolição, ao contrário do que se previa, não foi a construção do viaduto, e sim a de um novo e maior teatro para a capital, o *Teatro Santana*, conforme veremos a seguir.

3.3.4. Construção do *Teatro Santana*, 1899

Em 6 de fevereiro de 1899, Antônio Álvares Leite Penteado¹²³ pediu autorização à Prefeitura Municipal de São Paulo para construir um teatro à rua Boa Vista, n°s 16, 18, 18A e 18B¹²⁴ – uma junção de terrenos que incluía aquele onde estava implantado o *Teatro Apolo*, que foi comprado por Penteado, segundo Azevedo (2014i), em março de 1898, e posteriormente demolido. Trata-se do *Teatro Santana*. Os desenhos que acompanhavam o requerimento não constam no acervo de obras particulares do AHSP, estão desaparecidos e/ou deslocados do volume, não tendo sido localizados.

Em 29 de março de 1899, o já mencionado Victor da Silva Freire, responsável pela Diretoria de Obras da Prefeitura Municipal, emite seu parecer a respeito da construção do

¹²³ Conforme explica Flavio Saes (2004, p. 242), Antônio Penteado está entre os empresários paulistanos associados à noção de “capital cafeeiro”; ou seja, é um exemplo de “empresário urbano com uma base agrária, mas cujos interesses estão crescentemente vinculados aos seus negócios urbanos”. Para o autor, não há dúvidas de que “foi esta geração que estabeleceu as bases de uma economia urbano-industrial a partir da riqueza gerada pela expansão cafeeira”. A outra matriz do empresariado paulistano nesse momento, segundo Saes, seria a do imigrante - em especial, do imigrante italiano, que podemos relacionar, por exemplo, às figuras de Oreste Cartocci e Federico Cuomo do supracitado caso do *Teatro sem nome* por fim não construído.

¹²⁴ Coleção de Obras Particulares, Documentos Encadernados, Volume 226, 1899. Acervo AHSP.

teatro. Freire elogia o local escolhido, informando, no entanto, que naquele ponto onde se pretendia construir o teatro desembocaria um “viaducto metallico” que partiria do largo do Palácio, cuja concessão para a construção datava de 1891. Ele, de qualquer forma, defende a aprovação da construção, desde que fosse feita uma nova vistoria antes da abertura do teatro e que, antes disso, fossem atendidas algumas modificações nas plantas.

Essas alterações eram medidas voltadas à segurança do público contra possíveis incêndios, assunto que já vimos aparecer no relatório de Hugo Neri de 1893. Percebe-se que tal questão era de conhecimento difundido na cidade pelos diversos casos nacionais e internacionais de que se tinha notícia. E em 1899, havia um agravante: o *Teatro São José* havia sido destruído por incêndio em 1898, um acontecimento que, segundo o *Correio Paulistano* do dia seguinte ao desastre (16 de fevereiro de 1898), entristeceu muito a população paulistana. Dessa forma, os incêndios eram enormemente temidos e os métodos para evitá-los eram assunto de grande importância. Nesse momento, também, a cidade já contava com o já mencionado Decreto nº 233, de 1894 que regulamentava, entre outros, os projetos de edificações teatrais e contava com uma série de disposições a respeito, justamente, dessa precaução contra incêndios.

Ao longo do parecer, nota-se que Freire seguiu-a meticulosamente em suas determinações a respeito do projeto. Ele exigiu que fossem aumentadas as larguras de diversos corredores de ligação, bem como as distâncias entre as cadeiras da plateia e dos camarotes, a fim de garantir a facilidade na circulação para a evacuação do prédio em caso de incêndio; refeitas as escadas em caracol, uma vez que esse formato não favoreceria a rápida descida por parte do público; adicionado um depósito para cenografias e decorações, uma vez que a ausência deste compartimento levava ao acúmulo de materiais inflamáveis na caixa cênica; colocadas escadas metálicas externas bem como acessos a elas por meio de passarelas metálicas para facilitar a saída do edifício; e, por fim, adotadas portas de ferro em todo o palco, por ser este, supostamente, um material incombustível. Ao mesmo tempo, elogiou medidas que já estavam contempladas: altura suficiente dos compartimentos, disposição geral da sala e do palco e recuos externos respeitados em todas as laterais do edifício.

A segunda parte do parecer é mais descritiva, de modo que funciona como uma espécie de memorial do projeto. É o documento mais apropriado de que dispomos para compreender suas características espaciais: o edifício teatral projetado possuía dois andares e continha plateia, orquestra, palco (sem proscênio) e uma parte destinada a camarins dos artistas, além de vestibulo, restaurante e bilheteria no pavimento térreo e foyer e “buffete” no

pavimento superior. Era, portanto, um teatro de ópera apesar da ausência de proscênio. A sala, com tipo de cena central, de formato retangular, contava com auditório em forma de ferradura, plateia no térreo, duas ordens de camarotes e uma de galeria. Sua lotação total era de 1124 espectadores (429 na plateia, 110 nos camarotes da primeira ordem, 125 nos da segunda e 460 na galeria). As especificações técnico-construtivas da edificação não são fornecidas. É de se supor, porém, a julgar pelas características do edifício e pelo momento de sua construção, que fosse de alvenaria de tijolos e que contasse, também, com alguns elementos em ferro.

No volume nº 1940 do ano de 1903 da coleção de Papéis Avulsos do acervo AHSP, está arquivado outro processo sobre o *Teatro Santana* que merece referência: em 8 de fevereiro de 1900, um ano depois do pedido de construção, seu proprietário, Antônio Álvares Penteado, submete pedido de indenização por uma faixa de terreno que perdeu com o alinhamento exigido pela Prefeitura Municipal para a edificação. Segundo ele, com o recuo que foi obrigado a adotar, teve de abrir mão de 41,50m² do terreno de que dispunha.

O pedido tramitou por dois anos entre a Seção de Obras da Prefeitura, as Comissões de Finanças e de Justiça da Prefeitura e a Câmara Municipal até que se chegasse a um consenso. O parecer da Comissão de Finanças, de 14 de abril de 1902, é decisivo: segundo seus membros, um teatro é um edifício “especial” que possui particularidades que devem ser levadas em conta. Uma delas, que interfere diretamente sobre a questão do recuo, é que a construção necessitaria de terreno desocupado dos lados e, principalmente, na frente, devido ao movimento de pedestres e veículos e para o trabalho dos bombeiros em caso de incêndio. Decide-se, assim, pelo não pagamento da indenização. A Câmara Municipal, em sua última manifestação, em 27 de junho de 1903, põe fim à questão, argumentando que, por não ter havido acordo entre as partes, o pedido de Álvares Penteado deveria ser, finalmente, negado.

Anexado ao requerimento de indenização, Penteado enviou uma cópia de um desenho do projeto: uma planta do térreo do edifício que, apesar de conservada, falta-lhe uma parte (figura 101). No pedaço do desenho do acervo do AHSP aparecem a entrada, a plateia, a orquestra e parte do palco – demonstrando também o recuo na frente do lote. É o único desenho do projeto original do *Teatro Santana* de que dispomos. Nele, podem-se confirmar a forma de sua plateia – que, conforme mencionada por Freire no parecer, era em ferradura –, e as características descritas por Amaral (1979, pp. 435-436): três grandes portas de acesso ao vestíbulo e, nas extremidades, uma para o acesso às galerias e outra para os artistas. Havia um restaurante no térreo.

Fig. 101: Parte da planta do pavimento térreo do *Teatro Santana*, desenho de M. Hehl, 1899.

Podemos ainda verificar a autoria do projeto do *Teatro Santana*. Nomeado como uma “Reconstrução do Theatro na Rua Bôa Vista”, o projeto é assinado por “M. Hehl”¹²⁵. A colaboração de Hehl com Antônio Penteado, aliás, já havia ocorrido um ano antes, quando da abertura do concurso público para o *Teatro Municipal de São Paulo*, promovido pela municipalidade através da Lei nº 336, assunto do qual trataremos no capítulo 4. Naquela ocasião, igualmente, Penteado conferiu ao arquiteto alemão a responsabilidade de elaborar o projeto de *Teatro Municipal* que se propôs a construir. É possível, como veremos, que haja vínculos entre a proposta recusada pela concorrência e o projeto posteriormente construído do *Teatro Santana*.

¹²⁵ O arquiteto Maximiliano Hehl, nascido na Alemanha, veio para o Brasil em 1888. Foi chefe do escritório técnico do Banco União e, depois, diretor do Escritório Técnico Ramos de Azevedo. Foi também professor na Escola Politécnica de 1896 a 1915. Mantinha escritório próprio de projetos e construção desde o final de 1890. Dentre as suas obras mais significativas em São Paulo, estão algumas residências à Avenida Higienópolis, a Igreja da Consolação, a Igreja de Santa Ifigênia e a Catedral de São Paulo (Catedral da Sé) (FICHER, 2005, pp. 84-85).

O *Teatro Santana* foi inaugurado em 26 de maio de 1900 (AMARAL, 2006, p. 438) e demolido em 1912 para permitir a construção do viaduto Boa Vista. Durante o tempo em que funcionou, por cerca de 12 anos, recebeu companhias e artistas quase continuamente. Apenas durante períodos muito curtos o teatro esteve fechado. Em seu palco, as apresentações mais frequentes foram as de companhias dramáticas portuguesas e italianas, cujas encenações variavam entre dramas, operetas e comédias. Foram realizadas ainda temporadas líricas para apresentação de óperas italianas, que ocorreram uma vez por ano, de 1901 a 1905, em 1908 e em 1909. Bastante significativa, também, foi a presença de companhias francesas, assim como a de companhias cariocas, espanholas, alemãs, japonesas, e até mesmo uma norte-americana e uma árabe. Ali eram apresentados espetáculos como: zarzuelas, vaudevilles, revistas, ilusionismo, transformismo, ventriloquismo e mágica. O teatro recebeu ainda exposições cinematográficas e musicais (AMARAL, 1979, pp. 438-534).

Os jornais da época, ao noticiar o término da construção deste teatro, ainda antes dele ser inaugurado, fizeram críticas, elogios e forneceram descrições do edifício, como a do *Correio Paulistano*, que segue abaixo:

O teatro Santana ocupa uma área de 784,75 metros quadrados dos quais 261,75 são para o palco e suas dependências. A topografia do terreno obrigou a dispor a entrada geral do edifício em sentido normal sobre o eixo longitudinal da sala de espectadores, cujo efeito em geral nada influi sobre a comodidade e perfeita segurança do edifício.

A planta térrea compõe-se de vestíbulo para os camarotes de 1ª ordem e para a plateia, tendo este vestíbulo ao lado esquerdo um salão de buffet e, ao lado direito, uma charutaria e a bilheteria; uma escada nobre de mármore, conduz ao corredor que guarnece os camarotes de 1ª ordem; corredor que mede na parte mais larga 3,60 metros e na mais estreita 2,50 metros, dando entradas para os camarotes de 1ª ordem, os quais medem na parte do peitoril 1 m. sobre 2,10 m de fundo. Na planta do 1º andar está o foyer nobre com sala de buffet e a mesma disposição de camarotes da planta térrea e mais um balcão nobre que fica na frente da sala de espetáculos, onde estão colocadas 94 cadeiras de 1ª classe. A galeria está no 2º andar, onde se chega tomando as escadas que principiam na sala térrea do botequim destinados aos espectadores da galeria, é completamente independente e sem comunicação com as outras entradas do edifício.

Encontram-se em todo o edifício e em seus competentes pavimentos, toilettes espaçosas e mais acomodações para senhoras. Nos lados do palco estão os camarotes especiais do prosaênio, em todas as três ordens. A orquestra está 80 centímetros abaixo do nível da plateia e sobre um assoalho acústico com abóbada de contra-eco.

No palco está o cenário, cenário baixo e cenário alto com suas competentes galerias duplas e mecanismos que estão montados a 25 metros de altura para evitar o enrolamento dos panos de cena. Trinta e seis camarins circundam o palco, os quais são destinados para artistas e solistas, e mais quatro grandes salas para coristas, foyer e sala de bailarinas, cujos compartimentos estão distribuídos, nos dois andares. O estilo da fachada do Teatro Santana, mostra as formas [ilegível] em combinação com elementos do renascimento alemão, enquanto o interior do vestíbulo, foyer e sala de espetáculos está tratado em estilo barroco.

A lotação do teatro compõe-se de 24 camarotes no andar térreo e 22 no primeiro andar, cada um com comodo para cinco cadeiras, no balcão nobre vão 94 poltronas e

na plateia 331 poltronas de 1ª classe e 110 de 2ª, a galeria acomoda 506 pessoas sentadas, dando tudo uma lotação de 1217 pessoas, mais ou menos.

O gás e a eletricidade constituem a iluminação que se encontra em todo o edifício e é distribuída e colocada com todo o acerto e segurança. As cadeiras que estão colocadas na plateia e que são de 1ª e 2ª classes, assim como as que estão no balcão nobre, são com mecanismo para levantar o assento e assim facilitar a passagem.

Este teatro foi construído com todos os melhoramentos e regras dos modernos da Europa, sem colunas divisórias dos camarotes em todos os andares, sendo a construção dos mesmos feita de ferro, cuidadosamente executada; assim como toda a armação do telhado, onde se encontra uma grande sala de pintura de cenários etc (Correio Paulistano, edição de 19 de março de 1900, apud. AZEVEDO, 2014i).

Esta descrição, segundo Azevedo (2014i), baseou-se em notas fornecidas pelo próprio autor do projeto, Max Hehl, e é provável, portanto, que se refira a uma versão do projeto que fora modificada quando da construção do edifício. Isso explicaria algumas incongruências que existem entre as descrições do prédio de que dispomos – aquela constante do parecer de Freire; a oferecida pelo historiador Barreto do Amaral; a do jornal Estado de S. Paulo; e a do Correio Paulistano.

Alfredo Moreira Pinto (1979), ao visitar São Paulo em 1900 encontrou o *Teatro Santana* em construção, quase finalizado, e igualmente descreve o edifício. Descrição essa registrada em seu livro de impressões:

Tem três grandes janelas no foyer e seis pequenas aos lados, de 1,20m. No pavimento térreo tem três grande portas e duas pequenas para entrada dos espectadores e mais duas nas extremidades, uma que dá acesso à galeria e outra para entrada dos artistas. Tem dous restaurantes em cada um dos dous pavimentos.

Ainda está em construção. Concluído que seja, terá duas ordens de camarotes, uma vasta galeria e na segunda ordem um balcão. Tanto as cadeiras e poltronas da plateia, como as do balcão, serão de assento de palhinha e pernas ou armação de ferro. Os assentos serão móveis e automáticos, como o são os dos theatros modernos da Europa.

Terá *avant-scène*¹²⁶. Nos camarotes de 1ª e 2ª ordens não existirão colunas estorvando a perspectiva. Todos os tectos, da plateia, corredores, camarotes, *buffets*, etc. serão estucados e ornados de pinturas a fresco. Os peitoris dos camarotes e balcão serão também de estuque e em forma de cesta, discriminando cada camarote.

A scena será tão vasta que nella poderá trabalhar qualquer companhia lyrica de primeira ordem, havendo de 12 a 14 camarins de primeira ordem, além de outros tantos para coristas, etc. Terá três *buffets*, sendo um no andas térreo servindo para todos os espectadores da plateia e camarotes, outro ao nível da segunda ordem, servindo também, indistinctamente, para os mesmos espectadores e o terceiro servindo para os espectadores das galerias, independentemente.

Terá além disso um bonito *foyer* e largo vestíbulo de entrada. Bilheteria, charutaria, secretaria, mictórios para homens e *toilettes* para senhoras, em todos os andares e outras dependências para os *buffets*. As escadarias deverão ser de mármore. Será iluminado a luz electrica e a gaz, isto é, poderá ser iluminado por uma ou outra luz, indistinctamente. Como se vê, o theatro Sant'Anna, quase concluído, vai ser um theatro de primeira ordem (PINTO, 1979, pp. 170-171).

O jornal O Estado de S. Paulo, na edição de 21 de abril de 1900, elogia a disposição e as acomodações da plateia e dos camarotes e a amplitude dos espaços de circulação – “apesar

¹²⁶ Expressão de origem francesa, utilizada para se referir ao prosccênio.

de haver pouco luxo”. Crítica severa recai, porém, sobre as pinturas, nas quais, segundo o cronista, “não houve muito capricho”:

O passo de cena (ao fundo, numa vista desta capital tomada da várzea do Carmo e, no primeiro plano, uma mulher empunhando uma lira e tendo aos pés um grande cisne branco) não é um primor de desenho e perspectiva e, como alegoria, é de difícil decifração. As figuras do teto também podiam ser muito mais bem pintadas do que foram, e ainda assim não seriam obras-primas (O Estado de S. Paulo, apud. AZEVEDO, 2014i).

Outro assunto que gerou controvérsia do ponto de vista da crítica, conforme demonstra Azevedo (2014i), foi relativo às cadeiras utilizadas na plateia – estas eram dobráveis e automáticas, mas, ao que parece, não funcionavam muito bem, fechando-se ou abrindo-se subitamente, à revelia dos espectadores nelas acomodados, segundo relatos levantados pela pesquisadora. O historiador Ernani da Silva Bruno, por sua vez, ressalta que tais cadeiras, que tinham pernas e armação de ferro e assento de palhinha, eram comparáveis às dos teatros modernos da época (BRUNO, 1954, p. 1294) e que o teatro era considerado “no seu tempo, o único verdadeiramente bom [...] pois o *Politeama* era muito inferior e o *Municipal* ainda não existia” (MOURA apud. BRUNO, 1954, p. 1293). Bruno destaca ainda que

a construção do *Santana* despertava interesse. [...] Sua cena seria tão vasta que nela poderia trabalhar qualquer companhia lírica de primeira ordem, havendo de doze a catorze camarins. Deveria ser iluminado, esse teatro, a eletricidade e a gás (BRUNO, 1954, p. 1294).

O *Teatro*, de fato, contava com sistema de iluminação mista – parte com arandelas de bicos de gás e parte contando com lâmpadas alimentadas a energia elétrica (AZEVEDO, 2014i).

Sem os desenhos do projeto do edifício, fica difícil examinar com maior propriedade suas características espaciais. A posição da plateia e do palco parece coincidir com a que havia sido adotada no *Minerva/Apolo*, já que ambos encontram-se dispostos paralelamente à rua Boa Vista e à colina. Nesse caso, entretanto, a opção foi privilegiar a fachada, que corresponde a toda a extensão do edifício. A volumetria também é bastante diferente, apresentando-se, ao que parece, como um único bloco retangular. Tudo isso foi possível pois o *Teatro Santana* ocupou também as edificações que ficavam à frente do anterior *Teatro Apolo* (e de seus antecessores). Para construir o *Santana*, Penteado comprou o *Apolo* e também as construções lindeiras à rua Boa Vista, que foram igualmente demolidas. Assim, ele pôde abrir seu teatro inteiramente para a rua¹²⁷.

¹²⁷ Não é possível indicar essa característica em mapa pois, na cartografia histórica paulistana pesquisada, não há mapas realizados em 1900 nem nos anos seguintes até 1912 que contenha representação dos lotes.

Parte da fachada do *Teatro Santana* aparece no *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo* (1862-1910-1916) em uma fotografia de 1910 (figura 102). É possível perceber que se tratava de um edifício eclético de grandes proporções, exibindo frontão de coroamento onde estava inscrito o ano de início de sua construção, 1899. No vértice e nas extremidades do frontão nota-se a presença de acrotérios¹²⁸. As paredes têm tratamento rusticado em ambos os pavimentos. As três grandes portas de acesso no térreo ao centro do edifício correspondem às do vestibulo. Logo à direita, nota-se a pequena abertura que corresponde ao guichê da bilheteria. Mais ainda à direita, no canto, vê-se um portão metálico que marca o acesso à galeria – que se dava, portanto, separadamente do acesso aos demais lugares do teatro, o que ressaltava a hierarquia social reproduzida dentro do teatro, já que a galeria era o local cujo ingresso era mais barato e, portanto, mais acessível à população de menor poder aquisitivo. No pavimento superior, as três janelas centrais possuem verga em arco pleno e o espaço entre elas é ocupado por colunas coríntias. Em suas laterais, vemos pilastras¹²⁹ dóricas de seção quadrada. As demais janelas são de vergas retas e encimadas por pequenos frontões triangulares.

Em outra fotografia (de 1916) do mesmo local (figura 103), o teatro já havia sido demolido. O viaduto Boa Vista, porém, foi construído muito tempo depois e inaugurado apenas em 1932.

O *Teatro Santana* foi retratado ainda, externamente e em parte, em um cartão postal publicado no livro de João Emílio Gerodetti (figura 104). Sua marquise, na altura do “cotovelo” da rua Boa Vista, também aparece no canto esquerdo de uma fotografia (figura 105) cuja autoria é desconhecida.

¹²⁸ Pequeno pedestal, que pode ser utilizado sozinho ou para sustentar esculturas, colocado nos vértices e/ ou extremidades do frontão (SUMMERSON, 1994, p. 127).

¹²⁹ Conforme Summerson (1994, p. 18), na linguagem clássica da arquitetura as pilastras “são representações planas de colunas, formando um relevo na parede (podemos imaginá-las como sendo colunas quadradas parcialmente embutidas)”.

Fig. 102: vista da fachada do *Teatro Santana*, 1910.

Fig. 103: vista do terreno do *Santana* após o teatro já ter sido demolido, 1916.

Fig. 104: cartão postal com uma vista da fachada do *Teatro Santana*. À direita, em primeiro plano, está o portão de acesso à galeria.

Fig. 105: vista da rua Boa Vista no ponto onde fazia o “cotovelo”. À esquerda, em primeiro plano, encontra-se a marquise do *Teatro Santana*.

Vale mencionar, ainda, que em 1912, o filho de Antônio Penteado, Sylvio Penteado, construiu um segundo *Teatro Santana* na cidade. Situado à rua 24 de maio, este teatro também foi projetado por Maximiliano Hehl. A rua 24 de maio alguns anos depois, veio a se tornar, junto com as demais ruas da região do Centro Novo, um novo polo sociocultural da cidade, tendo atraído ainda o estabelecimento de empreendimentos de lazer especialmente voltados à apresentação de espetáculos, como os já mencionados *Teatro Cassino* de Alexandre Albuquerque de 1909, o segundo *Teatro São José*, de 1909, o *Teatro Municipal*, de 1911, e alguns salões e cineteatros de menor porte. Realidade que não mais corresponde à atual.

A rua Boa Vista atualmente também perdeu sua característica de predominância de usos voltados ao lazer e ao encontro dos habitantes da cidade. À época ficou por um curto período de tempo sem casas de espetáculos após a demolição do *Teatro Santana*. Em 1915, no entanto, a situação se altera com a construção do *Teatro Boa Vista*, projetado por Júlio Micheli e de propriedade do jornal O Estado de São Paulo. Esta nova casa de espetáculos da rua foi implantada na esquina com a ladeira Porto Geral – porém não na mesma onde um dia se começou a construir o *Teatro sem nome*, mas no lado oposto. Foi demolida em 1947.

*

Conforme sugerido pelo pesquisador Paulo Masseran por ocasião de nossa banca de qualificação, situação semelhante à da rua Boa Vista na última década do século XIX pode ser encontrada no Boulevard du Temple¹³⁰ de Paris (figuras 106 e 107) do final do século XVIII até meados do XIX. Ali se concentraram estabelecimentos como teatros, circos, salões, como os já mencionados *Cirque Olympique* e *Cirque du Mont Tabor*, o *Théâtre Lyrique*, o *Théâtre de La Gaité* e o *Théâtre des Folies Dramatiques*. Poucas referências encontramos a respeito desses edifícios e do próprio logradouro. Pesquisando na internet, entretanto, pudemos notar que os projetos e os usos daqueles teatros do Boulevard du Temple se assemelham aos projetos de teatros feitos em São Paulo desde o último quartel do século XIX, principalmente dos exemplos aqui estudados no contexto da rua Boa Vista – inseridos na malha urbana pré-existente, se abriam para a cidade, em muitos casos, apenas através de uma diminuta fachada e se adaptavam às formas dos lotes disponíveis para sua implantação. Internamente, a maioria dos edifícios são do tipo de cena central, contendo as dependências tradicionais dos teatros de ópera de a partir do século XVIII.

¹³⁰ Este Boulevard foi concluído em 1705, entre a Place Pasdeloup e a praça posteriormente denominada Place de La Republique. A parte dele onde se concentraram os edifícios de lazer a partir do último quartel do século XVIII foi demolida em 1862, quando da execução das reformas do plano de Haussmann.

Fig. 106: Trecho do Boulevard du Temple que concentrava casas de espetáculos e edifícios voltados ao lazer do último quartel do século XVIII até meados do XIX.

Fig. 107: Vista do trecho do Boulevard do Temple que concentrava casas de espetáculos e edifícios voltados ao lazer. Pintura de Adolphe Potemont, s.d.

3.4: O arquiteto Carlos Ekman e seus muitos teatros

3.4.1. Breves considerações sobre a vida e a obra do arquiteto¹³¹

Carl Wilhelm Ekman nasceu em Estocolmo, capital da Suécia, em 1866, onde residiu com a família e estudou durante os vinte primeiros anos de sua vida. Tinha seis irmãos. Seu pai, Pehr Johan Ekman, era arquiteto formado pela Academia de Belas Artes da mesma cidade. No mesmo ano de nascimento do filho Carl, Pehr decidiu abrir uma fábrica – uma serraria. Investiu em máquinas para beneficiar madeiras, que eram compradas na Inglaterra. A serraria, de nome Ekmanska Snickeri-fabriken, rendeu a Pehr e sua família uma grande fortuna. Em 1878 ele montou outra fábrica, a Aktiebolaget Ligna. Esta no entanto não foi bem sucedida, obrigando-o a decretar falência. O pai de Carl morre seis anos após a fundação de sua segunda fábrica, em 1884.

Carl tinha gosto pelo desenho desde pequeno e, ainda muito jovem, se matriculou no curso para principiantes na Academia de Belas Artes de Estocolmo. Quando seu pai faleceu, ele se encontrava na Dinamarca, em Copenhagem, cursando a Tekniska Selskabo Skole (Escola Técnica). Teve de interromper os estudos e retornar à sua cidade natal. Em Estocolmo, se matricula no curso especial de Arquitetura e Ornamentação na Escola Politécnica. Em 1886, ao terminar o curso, porém, sua família passava por dificuldades financeiras, ainda decorrentes da morte recente de Pehr. Carl então decide deixar a Suécia e mudar-se para a América, sem saber ao certo qual seria o seu destino final. Sairia em busca de oportunidades profissionais.

O arquiteto aporta primeiramente em Nova York. Já nos primeiros dias de estada encontra emprego, no escritório dos Srs. De Lemos e Cordes, ambos alemães. Na cidade norte-americana, naquele momento, falava-se muito do progresso pelo qual estava passando a República Argentina. Carl, então, movido por sua vontade de viajar e conhecer lugares novos, muda-se para Buenos Aires em 1888, onde permanece por dois anos trabalhando como desenhista.

Após esse período, Carl decide se mudar para o México. Todavia, quando já estava a caminho do país, teve de esperar a saída de um vapor do Rio de Janeiro que o levaria ao

¹³¹ Para a biografia resumida de Carlos Ekman, nos valem os dois manuscritos autobiográficos: “Manuscrito inédito do arquiteto Carlos Ekman”, escrito em 1930 que ficou em posse de sua família e foi transcrito exclusivamente para a publicação em 2002 no livro “Vila Penteado: 100 anos” (pp. 57-64), por seu neto, o também arquiteto Domingos Jaguaribe Ekman; e “Recordações de Minha Vida” de 1937, igualmente transcrito por seu neto e publicado no mesmo livro (pp.51-55). Após as transcrições, Domingos traz as suas apreciações a respeito da trajetória do arquiteto descrita nos textos e complementa algumas informações.

destino desejado, mas, por conta de uma coincidência, resolveu ficar em terras cariocas. Encontrou nas ruas da cidade um desenhista alemão que trabalhava no escritório de um arquiteto sueco, João Aberg, lugar em que Ekman também passou a trabalhar. Ficou neste escritório por dois anos até que, em 1892 retorna para Buenos Aires, onde realiza alguns trabalhos como arquiteto autônomo: casas para as famílias Villarte e Olaguer Felni.

O destino final de Carl na América, lugar em que fixou residência até sua morte, foi definido ao receber uma carta de Augusto Fried, arquiteto alemão conhecido seu, convidando-o para uma sociedade. Foi assim que, em 1894, ele se muda definitivamente para a cidade de São Paulo. Os primeiros anos de sua carreira na capital paulista foram junto à firma Fried & Ekman. Realizaram muitos projetos até meados de 1901, momento em que, amigavelmente, desfizeram a sociedade. Carl segue então carreira com um escritório próprio. Nesse momento já assina seus projetos como “Carlos Ekman Architecto”.

Ele se adapta muito bem à vida em São Paulo, chegando a estabelecer amizades duradouras, inclusive com pessoas ricas e politicamente influentes. Uma delas foi o Dr. Domingos José Jaguaribe Nogueira Filho, médico e político de origem cearense de enorme fortuna. Essa amizade lhe proporcionou, além da oportunidade de realizar alguns projetos, conhecer Flora Jaguaribe, filha do Dr. Domingos, com quem se casou em 1898. Com Flora, Carl teve três filhos: Olga Jaguaribe Ekman, nascida em 1899, Sylvio Jaguaribe Ekman, em 1900, e Olavo Jaguaribe Ekman, em 1903.

Em 1910, Carl publica “Det moderna brasilien”, obra escrita em sueco com o objetivo de apresentar “[...] uma visão da realidade econômica e social do Brasil e de seu quadro cultural” (EKMAN, 2002, p. 62). Em 1912, ele obtém sua carteira de identidade brasileira, naturalizando-se como Carlos Ekman.

Sua filha Olga se casa em 1922 com o engenheiro Raul Silveira Simões. O filho Sylvio estuda engenharia na Universidade Presbiteriana Mackenzie e, ao se formar, em 1923, estabelece uma firma com o pai: Carlos Ekman & Filho. Seu outro filho, Olavo, funda com um sócio, no mesmo ano, a revista “A construção em São Paulo”.

Após 10 anos de atividade como sócio do pai, Sylvio começa a atuar autonomamente em alguns projetos em Fortaleza, Ceará. Em 1934, eles dissolvem a sociedade. Carlos passa então a se dedicar de maneira mais cuidadosa à pintura, que já era seu “hobby” desde a infância, chegando a produzir dezenas de aquarelas. Algumas delas, vale dizer, foram

expostas no Primeiro Salão Paulista de Belas Artes em 1934. Em 1940, aos 74 anos, Ekman falece, em Santos, vítima de um colapso cardíaco.

*

A partir do supracitado manuscrito, das publicações e da pesquisa no Arquivo Histórico de São Paulo, levantamos uma série de obras projetadas e construídas por Carlos Ekman em São Paulo – tanto obras particulares quanto públicas. Dentre as mais significativas estão as residências da família Corrêa Galvão (1896), do Dr. Henrique Schaumman (1896) e de Borges de Figueiredo (1897) na Avenida Paulista e o concurso para o viaduto Santa Ifigênia (1898). Essas quatro obras foram fruto de sua parceria com Fried. De sua carreira autônoma, destacam-se o concurso para o *Teatro Municipal de São Paulo* (1898), a *Vila Penteado* (1902), a *Escola de Comércio Álvares Penteado* (1907), o prédio para o *Tribunal de Justiça* (1908), o segundo *Teatro São José* (1909) e o *Edifício Bamberg* (1911).

Segundo Benedito Lima de Toledo, Ekman foi um arquiteto “incansável” e de muitas iniciativas (TOLEDO, 1992, p. 12) - o que, de fato, fica claro se levarmos em conta o conjunto de sua obra construída. Outro aspecto interessante da obra de Ekman, conforme destacam Toledo (1985) e Kühl (1998), é que ele foi um entusiasta, pioneiro na cidade, do uso do ferro nas construções, explorando-o em vários de seus projetos e de diversas maneiras. O ferro, que na virada do século XIX estava começando a ser mais utilizado na construção civil, nessa época era geralmente empregado em construções mistas, que contavam com estrutura metálica recoberta, estrutura da cobertura metálica e com vedações de alvenaria. Apenas em alguns casos, o ferro foi utilizado de maneira aparente, como elemento da composição arquitetônica por seus atributos estéticos e plásticos (KÜHL, 1998, p. 108).

Boa parte dos exemplos desse tipo de postura com relação a esse material é de autoria de Carlos Ekman, em obras produzidas para vários fins, incluindo os teatros, como mostraremos, caso a caso, a seguir. Segundo Kühl,

Carlos Ekman foi um arquiteto que, em São Paulo, empregou o metal de forma franca e aparente, em obras destinadas a vários fins. Sua maneira de compor assemelha-se à dos arquitetos vienenses do final do século XIX e início do XX, pela sobriedade na composição e pela crescente geometrização dos ornamentos (KÜHL, 1998, p. 111).

Uma das primeiras propostas de Ekman nesse sentido parece ter sido empregada em um teatro não construído no largo do Arouche em 1900. Alguns anos depois, ele projetou a *Escola de Comércio Álvares Penteado*, o *Teatro São José* (segundo com este nome), a *Casa Alemã* e o *Edifício Bamberg*, igualmente explorando a técnica.

A tabela (figura 108) traz uma relação das obras do arquiteto na cidade de 1895 a 1921.

Relação de projetos do Arquiteto Carlos Ekman em São Paulo			
Período: Sociedade com Augusto Fried, 1894 - c. 1900			
Nome	Ano	Endereço	Proprietário
Residência Adan Von Bülow	1895	Avenida Paulista	Adan Von Bülow
Residência Herman Burchard	1896	Rua Arthur Prado	Herman Burchard
Residência Dr. Henrique Schaumann	1896	Avenida Paulista, 120	Dr. Henrique Schaumann
Residência Rodolpho Ritcher		Avenida Paulista	Rodolpho Ritcher
Residência Luiz A. Corrêa Galvão	1896	Avenida Paulista, 29	Luiz A. Correa Galvão
Residência Antônio Augusto Corrêa	1896	Avenida Paulista, 27	Antonio Augusto Corrêa
Residência Carlos Corrêa Galvão	1896	Avenida Paulista, 23	Carlos Corrêa Galvão
Residência José Borges de Figueiredo	1897	Avenida Paulista, 97	José Borges de Figueiredo
Viaduto Santa Ifigênia		Viaduto Santa Ifigenia	Concurso público
Teatro Municipal (sem Augusto Fried)	1898	Largo de São Gonçalo	Concurso público
Salão Eldorado Paulista	1898	Avenida São João	Cia. Antártica
Período: Autônomo, c. 1901 - c. 1923			
Nome	Ano	Endereço	Proprietário
Teatro no Largo do Arouche	1900	Largo do Arouche	
Cadeia de São José do Rio Pardo	1901/ 1902	São José do Rio Pardo	Município
Catedral de Ribeirão Preto	1901	Ribeirão Preto	Município
Vila Penteado	1902/ 1903	Avenida Higienópolis	Antonio Álvares Penteado
Vila Antonieta	1904	Avenida Higienópolis	Antonio Álvares Penteado
Vila Stella		Avenida Higienópolis	Antonio Álvares Penteado
Escola de Comércio Álvares Penteado	1907/ 1908	Largo São Francisco	Antônio Álvares Penteado
Casa Germaine		Largo da Sé	
Prédio para o Tribunal de Justiça	1908	Rua José Bonifácio	Dr. Germaine Burchard
Residência Carlos Ekman	1909	Rua Dona Veridiana, 46	Carlos Ekman
Edifício comercial	1909	Rua 15 de Novembro	
Radium Cinema	1909	Rua São Bento, 59	
Teatro São José	1909	Rua Xavier de Toledo	
Residência Waldomiro Pinto Alves	1911	Alameda Nothmann, esq. rua Guaianazes	Waldomiro Pinto Alves
Residência de Frederico Kowarick		Rua Castro Alves	
Edifício comercial - "Casa Bamberg"	1911	Rua 15 de Novembro, 33	Antônio Álvares Penteado
Residência Sr. Moritz Rotschild	1911	Avenida Paulista, 128	Sr. Moritz Rotschild
3 casas geminadas	1912	Rua Augusta, 31 a, b e c	Olga, Sylvio e Olavo Jaguaribe Ekman
2 casas geminadas	1913	Rua Jaguaribe, esq. Rua Sabará	Domingos Jaguaribe
Ed comercial - "Galeria paulista de modas"	1914	Rua Direita, 41 A	Sr. Manoel Pereira Guimarães
Prédios à Rua Florêncio de Abreu	1918/ 1919	Rua Florêncio de Abreu, 106 a 112	Dr. João Alves Lima
Externato de Santa Cecília	1921	Rua Marquês de Itu	
Residência do Sr. H. J. Kok	1920	Rua D. Veridiana esq. r. Marquês de Itu	Sr. H. J. Kok
Residência do Dr. Fridgof Detthow		Rua Jaguaribe	Dr. Fridgof Detthow
Casa de campo	1921	Osasco	Família Jaguaribe Ekman

Fig. 108: levantamento das obras projetadas por Carlos Ekman em São Paulo.

O levantamento do conjunto da obra de Ekman não está completo. Trata-se de uma investigação em que se faz necessário reunir informações dispersas nos acervos dos arquivos públicos (em sua maioria, não catalogados) e na bibliografia¹³², uma vez que, conforme pudemos apurar, exceto por alguns projetos que estão no Setor Audiovisual da Biblioteca da FAUUSP¹³³, não há um acervo que reúna o conjunto dos projetos de Carlos Ekman. Além disso, não existe publicado, até o presente, nenhum estudo monográfico inteiramente dedicado ao trabalho do arquiteto em São Paulo. Ainda assim, com a pesquisa realizada no âmbito desta dissertação¹³⁴, constatamos que Ekman esteve bastante envolvido no desenvolvimento da arquitetura teatral paulistana. Localizamos cinco projetos – um salão, três

¹³² Aqui reunimos o resultado do cruzamento feito entre as informações obtidas nos livros *Vila Penteado* (1976) e *Vila Penteado: 100 anos* (2002), no acervo de Obras Particulares do AHSP (no qual, nosso foco de pesquisa eram os teatros) e no acervo de projetos da Seção de Audiovisual da Biblioteca da FAUUSP.

¹³³ Ainda assim, pelo que pudemos apurar, são poucos os registros originais, feitos pelo arquiteto. Parte desse acervo é composto por cópias projetos e fotografias de edifícios.

¹³⁴ E da disciplina AUH 5826-6/1 – Programa da Casa Brasileira ministrada pelo Prof. Carlos Lemos junto ao Programa de Pós Graduação da FAUUSP no primeiro semestre de 2013.

teatros e um cineteatro (construídos ou não, como veremos) – desenvolvidos pelo arquiteto entre 1898 e 1909. O número é expressivo, tanto se considerarmos o conjunto de sua obra – composta, sobretudo, por residências –, quanto se considerarmos a quantidade de teatros sendo projetados pelos demais profissionais do período. Quase ninguém, aparentemente, dedicara-se tão frequentemente a essa tipologia como Ekman.

De toda a sua produção, destacaremos a seguir os projetos relativos à construção e/ou reforma de teatros (além de um salão e um cinema) – executados ou não –, em São Paulo, dentro do período enfocado por esta dissertação.

3.4.2. Construção do *Salão Eldorado Paulista*, 1898

O primeiro contato de Carlos Ekman com projetos de edifícios voltados à apresentação de espetáculos em São Paulo foi em 1898, quando, juntamente com seu sócio à época, Augusto Fried, projetou e pediu autorização à Câmara Municipal para construir um “salão provisório” no terreno do *Teatro Politeama*, à rua São João, para a Pinto & Cia funcionar como um boliche. O requerimento, que se encontra armazenado na coleção de Obras Particulares do acervo do AHSP¹³⁵, assinado pela firma Fried & Ekman, data de 16 de maio.

No verso desse requerimento, o auxiliar técnico da Seção de Obras Pedro D. Santos expõe não haver inconveniente em relação ao projeto apresentado e explica que o terreno, com 15m de frente para a rua São João e 46m de lateral para a rua Formosa, fazia divisão com terrenos que também eram da Companhia Antártica Paulista¹³⁶ em ambos os lados e ganharia o nº 21. O parecer emitido pelo técnico Carlos Milanese¹³⁷, por sua vez, é contrário ao pedido dos arquitetos. Segundo o mesmo, Fried & Ekman pedem para construir um salão, mas o que está representado na planta é um boliche. Já Amaral Gama, igualmente engenheiro membro do corpo técnico da Seção de Obras da Intendência Municipal, defende que o pedido seja deferido e que, mesmo não havendo regras municipais para a construção de boliches, esses

¹³⁵ Coleção de Obras Particulares, Documentos Encadernados, Volume 216 de 1898.

¹³⁶ Conforme já visto no subcapítulo 3.2, a Companhia Antártica Paulista era proprietária de alguns terrenos no “cruzamento” da rua São João com o Vale do Anhangabaú. Num desses terrenos estava implantado o *Teatro Politeama* que, como vimos, ficava bastante recuado do alinhamento da rua São João. O *Salão Eldorado Paulista* ficava em terreno contíguo ao do *Politeama*.

¹³⁷ Carlos Milanese, conforme a pesquisa de Anita Salmoni e Emma Debenedetti (1981, p. 62), era um construtor italiano, ou “mestre-de-obras”, que costumava fazer casas modestas desde sua chegada à capital e que, aos poucos, foi ganhando destaque no campo. Em 1896, ele se associou a Miguel Marzo na empresa “Milanese e Marzo Engenheiros-Architectos”. Segundo Lindener Pareto Jr (2011, p. 167), juntamente com os Irmãos Calcagno, eles foram os primeiros a se auto intitular dessa forma – como “engenheiros-architectos”. Pareto Jr. destaca ainda que, no mesmo ano de 1896, Milanese se tornou engenheiro técnico da Seção de Obras da Intendência Municipal, responsável, entre outros, pela aprovação de obras particulares, como pode ser depreendido do contexto do documento.

poderiam ser construídos, desde que não apresentassem perigo ao público. O pedido foi, por fim, aprovado.

Os arquitetos encaminharam, então, junto ao pedido, uma prancha com desenhos da fachada e da planta do edifício, que aparece denominado *Salão Eldorado Paulista* (figura 109). O projeto é um tanto curioso. De fato, o que vemos instalado no centro do edifício de formato retangular é uma espécie de pista para boliche. Ao mesmo tempo, o edifício também conta com um pequeno palco ao fundo, um estreito vestíbulo à frente e compartimentos laterais que, embora não especificados, parecem espaços destinados a espectadores, funcionando como camarotes – o que vincula o edifício à tipologia das casas de espetáculos, mesmo sendo ele muito mais simples do que um teatro propriamente dito. O espaço tal como projetado permitia que nele viessem a ocorrer tanto partidas de boliche, que poderiam ser assistidas por espectadores, quanto apresentações de espetáculos quaisquer que se utilizassem do palco - nesse caso, substituindo o espaço central destinado ao boliche por plateia, com cadeiras ou não.

Fig. 109: prancha que acompanha o requerimento de Fried & Ekman de 16 de maio de 1898. Acima, a fachada; abaixo, a planta do *Salão Eldorado Paulista*, à rua São João.

A fachada, de composição acadêmica, é simétrica e tem, no pavimento térreo, três acessos centrais com portas em verga reta e dois acessos laterais (um de cada lado do corpo central) com portas com vergas em arco pleno. O pavimento térreo é demarcado pelo uso da

rusticação. As ordens clássicas estão presentes, de maneira muito simplificada, sob a forma de pilastras que sustentam o entablamento: nas paredes entre os vãos centrais, há pilastras coríntias. Entre as demais portas de acesso e nas extremidades do edifício, há pilastras sem capitel, apoiando diretamente a arquitrave do entablamento. O entablamento conta com inscrições e relevos e, em sua porção central, há uma janela em arco abatido que respeita a mesma divisão tripartida das portas centrais de acesso no térreo. Esta parte central é coroada por um frontão triangular cujos vértices e extremidades recebem acrotérios.

Conforme consta na documentação relativa a este requerimento, em 25 de maio do mesmo ano, foi emitido um termo de embargo por fiscais da Câmara. Segundo esse termo, Fried & Ekman estariam construindo um “barracão” na rua São João sem terem as plantas aprovadas para tanto pela Intendência de Obras Municipais. Data do mesmo dia um “auto de multa por infração ao Artigo 20 do acto executivo de 10 de Novembro de 1896 da Câmara Municipal”.

Tal embargo certamente não se efetivou, ou não perdurou, pois em 6 de julho de 1898 os mesmos Fried & Ekman solicitaram autorização para ampliar a fachada do *Salão Eldorado Paulista*, a essa altura já construída, dotando-a de mais dois trechos, um de cada lado. O pedido, acompanhado de desenhos de elevação e planta da fachada em questão (figura 110), foi deferido. Como representado no documento, o *Salão* já estava pronto (identificado como “obra existente”). O trecho novo colocado ao lado direito do existente é maior e conta com um portão, feito para dar acesso ao *Teatro Politeama* – conforme inscrito no entablamento, sob o frontão em arco abatido que o coroa. Seguindo a linguagem da obra existente, ambos os acréscimos receberam tratamento rusticado nas paredes, exceto nas bases das pilastras.

Neste desenho, nota-se que a proposta feita inicialmente sofreu uma pequena alteração. Nela, como vimos, na parte central do entablamento, havia uma janela tripartida que acabou não sendo construída. Este espaço, visível nas fotografias do edifício - que serão reproduzidas mais a frente -, abrigou o letreiro com o nome do salão e, posteriormente, suas sucessivas renomeações.

Não há mais documentos no acervo do AHSP a respeito da construção deste salão/boliche/ “barracão”. Segundo Azevedo (2014d), a construção do *Eldorado Paulista* ocorreu muito rapidamente e, em 25 de junho de 1898, ele já estava pronto. A autora explica que, ao longo de menos de um ano, o salão foi efetivamente usado como boliche, modalidade de entretenimento que estava na moda à época. O boliche, aliás, já vinha sendo praticado no *Teatro Politeama* desde 16 de março de 1898, quando ali se instalou o “Boliche Sport”, de

propriedade de Pedro França Pinto¹³⁸. Como vimos anteriormente, porém, isso foi bastante criticado à época e finalmente proibido, obrigando o *Politeama* a voltar a receber companhias teatrais. O *Salão Eldorado*, portanto, foi criado para garantir a permanência do funcionamento do *Boliche Sport*. Era, no fundo, mais um estabelecimento voltado ao lazer e aos espetáculos que se instalava na capital (AZEVEDO, 2014d).

Fig. 110: prancha de Fried & Ekman com desenhos da fachada a ser ampliada. Nota-se que o portão da direita serviria de acesso ao *Teatro Politeama*.

O jornal *A Nação*, na edição de 28 de junho de 1898, trouxe uma descrição do espaço do salão, inaugurado e aberto ao público

A construção é sólida e de bom aspecto exterior reunindo todas as condições de higiene. A parte interna do edifício contém todas as comodidades exigidas em estabelecimentos dessa ordem. Tem bastante luz natural, é bastante arejado e espaçoso e o espaço reservado ao público é grande. Contém duas filas de camarotes e um palquete. Ao fundo, um espaçoso jardim que está em construção, e onde serão colocadas mesas. Esta dependência do salão promete ficar esplendida, e ser um ponto aprazível, comunicando com a área do *Politeama*. Na frente, para a rua São João, instalar-se-á um restaurante e uma charutaria, embelezando ainda mais essa parte da rua. Construíram esse edifício, trabalho ligeiro, mas sólido, os distintos engenheiros Fried & Eckman, os edificadores de importantes edifícios em São Paulo. À noite, a parte interna do *Boliche Sport* é de um belo efeito, devido à muita luz e sua boa distribuição (apud. AZEVEDO, 2014d).

¹³⁸ Segundo Azevedo (2014d), França Pinto era vereador, empresário teatral e sócio da Companhia Antarctica, que por sua vez era a proprietária dos terrenos onde funcionavam o *Politeama* e o *Eldorado*.

Percebe-se assim que havia comunicação direta entre o *Teatro Politeama* e o *Salão Eldorado Paulista*, o que tornava o boliche uma possibilidade de diversão para os espectadores durante os intervalos dos espetáculos. As autoridades da época, entretanto, não viam tal tipo de atividade com bons olhos. O ambiente era considerado pouco familiar e nele, muitas vezes, aconteciam brigas e furtos.

Por esse motivo, em fevereiro de 1899 o boliche já tinha sido desativado e o estabelecimento passou a ser um café-concerto, mantendo o nome *Eldorado Paulista*. O espaço ficava, assim, disponível para espetáculos, bailes e reuniões. Contava com 28 camarotes e o salão tinha capacidade para 500 pessoas. Os ingressos eram mais baratos que os do *Politeama* e na programação “o Eldorado Paulista seguiu apresentando atrações variadas, como cançonetistas (cantores), dançarinas, mágicos, malabaristas, acrobatas, músicos, teatros de bonecos etc” (AZEVEDO, 2014d).

No mapa da figura 111, estão representadas as implantações, muito próximas, do *Politeama* e do *Bijou Theatre* (denominação posterior do *Salão Eldorado Paulista*) na rua São João. O mapa não contém créditos, mas provavelmente data de 1911 ou depois, já que mostra o *Teatro Municipal* e sua praça fronteira aparentemente concluídos. A configuração representada na rua São João, no entanto, corresponde à que lá já havia em 1898. Nenhum outro mapa produzido entre a última década do século XIX e a primeira do XX por nós pesquisado representa o *Teatro Politeama* e nem o *Salão Eldorado Paulista* (ou qualquer uma de suas subseqüentes renomeações).

Fig. 111: detalhe do mapa com as implantações do *Politeama* e do *Bijou Theatre*.

A localização dos dois edifícios pode ser visualizada em uma fotografia de 1899 (figura 112), tomada do Vale do Anhangabaú, na altura da rua São João. Nota-se ali, quase nos fundos do terreno, a edificação em formato circular que corresponde ao *Teatro Politeama*. Já o *Eldorado* (cuja lateral aparece à direita na foto) tinha sua fachada no alinhamento da rua

e sua lateral lindeira ao Vale do Anhangabaú. O edifício terminava muito próximo do ponto onde o *Politeama* começava e tinha, em seus fundos, mesinhas dispostas ao ar livre - provavelmente era ali que se dava a comunicação entre os frequentadores de ambos.

Fig. 112: vista do Vale do Anhangabaú na altura da rua São João, em 1899.

Mesmo com a troca de uso com relação ao início de seu funcionamento, o *Eldorado Paulista* continuou sendo palco de brigas e confusões, de modo que a polícia, por diversas vezes, teve de intervir. Segundo Azevedo, tanto as desordens (que eram de toda sorte) quanto a presença da polícia eram comuns à época nos espetáculos teatrais em todos os teatros e salões em funcionamento na cidade (AZEVEDO, 2014d).

Alfredo Moreira Pinto, em suas impressões de São Paulo, em 1900, registra o funcionamento do *Eldorado*:

Funciona à rua S. João, ao lado do Polytheama. É um café cantante com um teatrinho todo de zinco, com 31 camarotes, quatro frisas e 150 cadeiras. Não tem galeria. O cenário fica do lado da rua S. João. É iluminado a luz elétrica (PINTO, 1979, p. 172).

O *Eldorado Paulista* funcionou até dezembro de 1901. Em janeiro de 1902, foi instalado no edifício o *Casino Paulista* (AZEVEDO, 2014d). Conforme explica a autora,

Parece não ter havido nenhuma reforma de monta ou mudança importante na propriedade e administração da nova casa. Como acontecia com o Eldorado Paulista, o Cassino era um desdobramento, um complemento, do Teatro Politeama, seu vizinho, ambos de propriedade da Companhia Antarctica Paulista (AZEVEDO, 2014b).

Fig. 113: vista da rua São João, c. de 1902.

No caso do *Casino*, o contato com o *Politeama* era ainda mais intenso, já que a empresa teatral que arrendou o primeiro, C. Seguin e Cia., dirigida por Joseph Cateysson, costumava atuar também no segundo. Por mais de uma vez o *Politeama* teve de interromper as suas atividades - nessas ocasiões, elas eram transferidas para o *Casino* (AZEVEDO, 2014b). A programação era bem diversa em ambas as casas: “tanto o Casino Paulista quanto o Politeama/ Politeama-Concerto apresentavam atrações de teatro de variedades, temporadas de cinematógrafos e, à vezes, teatro dramático ou lírico (no *Politeama*)” (AZEVEDO, 2014b).

Em uma vista da rua São João em 1902 fotografada por Guilherme Gaensly (figura 113), aparece a entrada do edifício do *Casino Paulista* ladeada por portões de ambos os lados, sendo o da direita, de acesso ao *Teatro Politeama*. Vemos, assim, que a supramencionada proposta de Fried e Ekman de junho de 1898 fora executada de maneira muito semelhante ao desenho encaminhado para a aprovação (figura 110), diferindo apenas na ausência da janela na parte central do entablamento, sob o frontão triangular.

Segundo Elizabeth Azevedo (2014b), a dramaturgia paulistana praticamente inexistia nesse momento, o que vai perdurar até meados do século XX. Por esse motivo,

das atrações apresentadas no *Casino Paulista*, as mais relevantes para a história do teatro paulista foram as récitas dramáticas das associações recreativas amadoras que proliferavam nesse período e que mostram como o teatro dramático estava presente no dia-a-dia da população. Assim, sabemos de alguns grupos que usaram o teatro para seus espetáculos, como o Almeida Garret ou o Núcleo Filodramático Libertário (AZEVEDO, 2014b).

Em 1904, o *Casino* foi comprado e fechou as portas. O edifício passou por reformas e em seu lugar passou a funcionar o *Art-Nouveau Rink*, uma pista de patinação. Pouco tempo depois, no entanto, o estabelecimento voltou a ser chamado *Casino Paulista*:

O Rink foi inaugurado em 24 de setembro. A pista era de madeira e o recinto havia sido todo repintado. Porém o capricho na reforma não garantiu vida longa à casa de patinação. Nos meses seguintes, até 1905, o espaço abrigou outras atividades como um estande de tiro, serviu como depósito comercial e até voltou a ser de chamado de *Cassino Paulista*, apresentando pequenas atrações esporádicas (AZEVEDO, 2014b).

O *Casino Paulista* permaneceu fechado por um ano até que, em 1906, reabriu como *Éden Teatro*, contando com 24 camarotes, 400 cadeiras, 200 gerais e 30 cadeiras extras, totalizando uma capacidade para cerca de 750 espectadores (AZEVEDO, 2014b). A inauguração se deu em agosto de 1906. O *Éden Teatro* recebeu apresentações diversas - de teatros de bonecos a companhias de variedades, orquestras ciganas e exibições de cinematógrafos. O espaço também foi usado por grupos de teatros amadores, até que fechou as portas em 1907 (AZEVEDO, 2014c).

O estabelecimento de maior prestígio e que perdurou por mais tempo em funcionamento no edifício de Fried e Ekman vizinho ao *Politeama* foi o *Bijou Theatre*. A data de sua inauguração, 16 de novembro de 1907, segundo Araújo, foi quiçá o evento mais importante do ano:

[...] Realizou-se por esta ocasião, exibição especial do cinematógrafo Richebourg, para a imprensa e convidados. Em seguida, o empresário F. Serrador, que explorará esse gênero de diversões naquele elegante teatrinho, ofereceu a todas pessoas presentes fina mesa de doces (ARAÚJO, 1981, p. 145).

Segundo Elizabeth Azevedo, o imóvel foi “luxuosamente reformado” e passou a funcionar principalmente como cinema. Não localizamos no acervo de obras particulares do AHSP nenhum registro dessa reforma e nem daquelas anteriormente mencionadas. Conforme a autora, “o empreendimento contava ainda com um botequim de boa qualidade, banheiro para mulheres e sistema de circulação de ar” (AZEVEDO, 2014a).

Na descrição do Correio Paulistano quando da inauguração da sala:

O antigo Éden Teatro abriu-se ontem completamente reformado, com uma decoração luxuosa. [...] Os grandes melhoramentos introduzidos na casa de diversões, a pintura elegante, o mobiliário fino e a profusa iluminação, que se derrama, bem distribuída, de uma infinidade de lâmpadas elétricas, justificam plenamente o nome que ora lhe deram. Os camarotes são espaçosos e cômodos e ligados todos por um passadiço, onde fica instalada a sala de toilette para senhoras (Correio Paulistano, edição de 17 de novembro de 1908, apud. AZEVEDO, 2014a).

O salão da rua São João continuava sendo propriedade da Cia. Antártica, mas os novos arrendatários eram os empresários Francisco Serrador e Antônio Gadotti (ARAÚJO, 1981, p. 151). O *Bijou Theatre* era a sucursal paulistana da *Casa Marc Ferrez* do Rio de Janeiro, a qual era única e exclusiva agente da *Casa Pathé Frères*¹³⁹ de Paris para todo o Brasil (ARAÚJO, 1981, p. 153). As fitas e máquinas *Pathé*, como informa Araújo, eram as melhores da época. Francisco Serrador era um dos empresários mais atuantes no ramo da exibição de cinematógrafos na cidade ao lado de Pascoal Segreto, que era seu concorrente.

O *Bijou* foi o primeiro cinema com endereço fixo em São Paulo (AZEVEDO, 2014a), visto que até então os empresários responsáveis pelas exibições frequentavam, alternadamente, quase todos os diferentes espaços da cidade voltados à apresentação de espetáculos – tanto teatros como salões, cafés-concerto e cineteatros – com temporadas de curta duração.

A partir do que mostram os resultados das pesquisas de Araújo (1981) e Souza (2012), durante o ano de 1908, deu-se um aumento progressivo dos estabelecimentos voltados à exibição exclusiva de cinematógrafos. Na mesma rua São João, foi inaugurado neste ano, em frente ao *Politeama*, o *Paris Theatre* (ARAÚJO, 1981, p. 163). Além disso, o sucesso do *Bijou Theatre* era tanto que os mesmos proprietários abriram, ao lado dele, o *Bijou Salão*, que teve sua programação dedicada aos “filmes cantantes”¹⁴⁰. Deste último, igualmente, não localizamos registro no acervo pesquisado do AHSP¹⁴¹. Ambos foram recorrentemente fotografados (figuras 114 a 118) no contexto da rua São João.

Conforme aponta o pesquisador José Inácio de Melo e Souza (apud. AZEVEDO, 2014a), com o tempo e o sucesso dos *Bijous – Theatre e Salão* –, o termo *Bijou* quase se tornou um sinônimo de cinema. Estabelecimentos voltados exclusivamente à apresentação de cinematógrafos com o nome *Bijou* apareceram em outros lugares não só da capital como

¹³⁹ *Pathé Frères* refere-se a uma série de empresas francesas fundadas e controladas pelos irmãos Frères em 1896 na França. Em 1900 *Pathé* tornou-se uma única grande companhia cinematográfica e produtora fonográfica mundial.

¹⁴⁰ “Filmes mudos que eram dublados ao vivo por cantores que ficavam atrás da tela” (AZEVEDO, 2014a).

¹⁴¹ Embora tenhamos, vale destacar, percorrido todos os processos de aprovação de obras particulares para a rua São João no período de 1887 (de quando datam os requerimentos mais antigos relativos a obras particulares naquela via) a 1911.

também do interior. Os filmes e equipamentos utilizados nessas salas de mesmo nome eram todos fornecidos pelos empresários Serrador e Gadotti (AZEVEDO, 2014a).

Segundo reportagem do jornal O Comércio de São Paulo coletada por Araújo,

A mania cinematográfica não cessará em São Paulo enquanto existir o Bijou-Theatre, o lindo teatrinho que a empresa Serrador transformou no ponto obrigatório do rendez-vous do que de mais chic há na nossa sociedade (jornal O Comércio de São Paulo, 15 de junho de 1910, apud ARAÚJO, 1981, p. 179).

Tanto o *Bijou Theatre* quanto o *Bijou Salão*, embora dedicados ao cinema, já disponibilizaram seus palcos para espetáculos teatrais. Isso aconteceu pela primeira vez no *Bijou Theatre*, com temporada da Companhia Leito e Pinho, em 1912, e seguiu ocorrendo até que, no final de 1914, os edifícios onde funcionavam ambos os *Bijous* fossem demolidos para a execução das obras de melhoramentos no Vale do Anhangabaú¹⁴². Os espetáculos que lá aconteciam foram transferidos para o *Teatro Politeama*. Este último, porém, como dito anteriormente, também desapareceu naquele ano, por conta de um incêndio.

Fig. 114: vista da rua São João, c. de 1910. À esquerda, mais ou menos no meio da fotografia, vemos as fachadas do *Bijou Salão* e do *Bijou Theatre*, com seus frontões em arcos abatido e triangular, respectivamente.

¹⁴² Conforme projeto do urbanista francês Bouvard, de 1911, do qual falaremos adiante, no capítulo 4.

Fig. 115: vista do Parque do Anhangabaú na altura da rua São João, 1910. Ao centro, vê-se a fachada do *Bijou Theatre*; com a entrada do *Bijou Salão* à esquerda e o portão do *Politeama* à direita.

Fig. 116: vista da rua São João, c. de 1910, quando do início das demolições para o seu alargamento. À direita, está parte do Mercadinho. À esquerda, o portão de acesso ao *Teatro Politeama*, ao lado do *Bijou Theatre*. Ao fundo, na imagem, é possível visualizar a cobertura do *Teatro Municipal*, a essa altura tendo sido quase finalizado.

Fig. 117: vista da rua São João, c. 1911. À direita, vemos a fachada do *Bijou Salão* e uma pequena parte da do *Bijou Theatre*.

Fig. 118: vista da rua São João, c. 1913. O *Bijou Salão*, à esquerda, e o *Bijou Theatre*, à direita. Em primeiro plano, materiais em uso na execução das obras de alargamento da rua São João. Os teatros seriam demolidos no ano seguinte.

O edifício projetado por Fried e Ekman, assim, existiu por 16 anos na cidade, sendo constantemente utilizado como espaço para variados tipos de divertimentos, inclusive apresentações teatrais, tendo portanto desempenhado fundamental papel para o lazer dos habitantes da cidade. Pode ser considerado um exemplar da arquitetura teatral paulistana, não só porque permitia, também, a realização de apresentações teatrais, como pelo fato de que seu projeto era fiel a alguns dos aspectos mais significativos da tipologia.

Vale ressaltar que no ano de 1898, mais ou menos na mesma época em que projetou e construiu o *Salão Eldorado Paulista* com Fried, Ekman também participara, sem seu sócio, a convite de José Nabor Pacheco Jordão, da concorrência pública aberta para a contratação de um ou mais projetos para um teatro municipal na capital. Seu projeto para a edificação, embora tenha sido escolhido na ocasião, nunca chegou a ser construído. Trataremos desse concurso, do projeto de Ekman e de todo o complexo processo que envolveu a construção do *Teatro Municipal de São Paulo* no capítulo seguinte.

Após a experiência frustrada com o *Municipal* e tendo realizado um projeto de uma casa de espetáculos de pequeno porte e originalmente destinada a boliche, parece que o arquiteto sueco não ficou satisfeito. Ekman seguiu tentando edificar um teatro propriamente dito na capital paulista.

3.4.3. Teatro no largo do Arouche, 1900

Em 1900, Carlos Ekman, já atuando como arquiteto autônomo, novamente projeta um edifício para teatro. Dessa vez, ele decide tentar a aprovação na Câmara Municipal de São Paulo para a desapropriação de um terreno no largo do Arouche para ali implantar a sua casa de espetáculos. Em 27 de abril de 1900, conforme consta no acervo do AHSP¹⁴³, o arquiteto sueco encaminha um requerimento ao presidente e aos vereadores da Câmara solicitando a concessão do terreno necessário para a construção de um teatro “de grandes dimensões, próprio para representações de óperas grandes e peças de cenário importante”.

No texto do requerimento, Ekman apresenta algumas características do teatro que projetara a fim de convencer os vereadores a aprovarem a construção. Segundo ele, tendo como inspiração os anfiteatros da Antiguidade¹⁴⁴, ele conseguiu chegar a uma forma para a

¹⁴³ Coleção de Obras Particulares, Documentos Encadernados, Volume 318, 1902.

¹⁴⁴ Tal afirmação soa estranha, uma vez que o teatro projetado por Ekman, como veremos, em nada diretamente se assemelha à tipologia dos anfiteatros da Antiguidade, e sim à dos teatros da era Moderna. Por outro lado, se considerarmos que a origem

edificação que reduziria a probabilidade de ocorrência de incêndios em suas dependências – não fica claro, porém, qual aspecto de seu projeto se distingue por essa característica. Além disso, a lotação proposta é de 2.200 espectadores. Do ponto de vista da composição, o sueco disse que não pretendia construir um edifício de luxo, sem muitos ornatos nem decorações, mas que fosse sólido, higiênico e confortável.

No requerimento, ele ainda apresenta um plano de pagamento para a empreitada. No início da obra ele pagaria à Câmara uma indenização referente aos “melhoramentos desta parte do Largo do Arouche” e, além dos impostos habituais, como pagamento do terreno, se comprometeu a pagar um valor fixo anual pelo prazo de 20 anos.

Juntamente com o requerimento, Ekman encaminha um orçamento da construção: uma primeira prancha com desenhos de planta, corte e elevação e uma segunda prancha com a planta de situação e uma perspectiva. Na planta de situação (figura 119), vemos que o projeto que propõe para o largo do Arouche, além do teatro, compreende o próprio desenho do largo, uma vez que, conforme aparece na cartografia da cidade nos anos próximos a 1900, o largo do Arouche não tinha desenho algum e seu perímetro era definido pelo trajeto viário, como é possível visualizar nos mapas de 1895 e 1897 (figuras 120 e 121). Também não contava com nenhum tipo de paisagismo. Ekman pretendia edificar seu teatro ocupando parte do largo, de modo que ele fosse ladeado em duas de suas faces por jardins igualmente desenhados pelo arquiteto. Seria, assim, um edifício-monumento, de implantação solta no lote.

Fig. 119: desenho de implantação do teatro no largo do Arouche projetado por Carlos Ekman.

do Teatro Moderno está na releitura dos modelos clássicos, feita a partir do Renascimento na Itália, indiretamente a inspiração não deixa de ser greco-romana.

Fig. 120: detalhe da “Planta da Cidade de São Paulo”, editada em 1895 por Hugo Bonvicini, mostrando o desenho do largo do Arouche.

Fig. 121: detalhe da “Planta geral da capital de São Paulo”, organizada por Gomes Cardim em 1897, mostrando o desenho do largo do Arouche.

O edifício estaria dividido em dois grandes compartimentos: a plateia, à frente, e o palco, nos fundos. A separação entre os corpos é visível externamente já que o corpo que contém o palco é levemente mais alto (figura 122). No ponto onde se encontram, em ambas as laterais, acoplam-se dois mini torreões de seção quadrada. À frente do corpo da plateia, acopla-se um estreito pórtico saliente que corresponde ao vestíbulo.

Fig. 122: perspectiva do teatro projetado por Carlos Ekman.

O telhado, de duas águas, tem a cumeeira posicionada perpendicularmente ao plano da fachada, o que não era uma característica comum na arquitetura paulistana de então. O coroamento do edifício é feito com frontão triangular decorado com relevos. No ponto onde se apoiam as extremidades inferiores do frontão estão apoiados, também, mastros. O vértice superior do frontão indica a linha da cumeeira da cobertura.

A construção, de composição acadêmica, é simétrica e nela predominam as linhas e os ângulos retos. As colunas empregadas na sustentação do edifício são todas de seção quadrada e remetem às ordens mais primitivas e simplificadas, como as dóricas. O pórtico central de acesso ao edifício contém sete aberturas, modulação que é repetida na janela contida no entablamento, sob o frontão (figura 123).

Fig. 123: fachada principal do teatro.

Na planta do pavimento térreo (figura 124) o arquiteto representa todos os pavimentos da sala de espetáculos e do palco simultaneamente, demonstrando, os dois níveis existentes. A solução de cena central conta com plateia em forma de ferradura e, ao seu redor, uma ordem de camarotes e uma de galeria sobrepostas. Havia também dois camarotes nobres sobrepostos em cada ponta da ferradura, próximos do palco e com acesso independente pelos supramencionados mini torrões de seção quadrada. Tudo isso perfazendo uma lotação máxima de 2.200 espectadores. A transição entre a plateia e o palco se daria por meio do espaço destinado à orquestra, já que o palco não contava com prosccênio. Seria um teatro de ópera - ou, pelo menos, um teatro também capaz de sediar tal modalidade de espetáculo.

Ao contrário da tendência que se verificava na época – tendência que vimos presente em alguns dos teatros da rua Boa Vista da década de 1890 e veremos presente em parte das propostas para o teatro municipal -, neste projeto, Ekman não lança mão de um vestíbulo de

grandes proporções, destacado do edifício, que serviria para organizar os acessos à sala de espetáculos e para reunir o público antes e depois das apresentações. Pelo contrário, o vestíbulo projetado pelo arquiteto é um pequeno compartimento à frente do volume maior onde está inserida a plateia, configurando-se como um estreito pórtico de acesso, de onde se chega aos assentos em nível e às escadas laterais de acesso aos camarotes e às galerias; configura-se, portanto, como apenas um local de passagem.

Fig. 124: planta do pavimento térreo do teatro.

Do ponto de vista do programa, o teatro não conta com nenhuma estrutura de apoio, como restaurantes ou bares – serviços que também vimos aparecer em exemplos da rua Boa Vista e que aparecerão na maioria das diferentes propostas para o teatro municipal. Conta, isso sim, com todo o aparato necessário para apresentações teatrais profissionais, com a possibilidade de serem musicadas. O palco contém pontes de serviços e, em suas dependências, há ainda depósitos para decorações dos cenários e camarins.

Nos cortes do edifício (figuras 125 e 126), vemos que o ferro foi utilizado em diversos elementos do projeto. Exceto pelas paredes portantes de alvenaria nas extremidades do edifício e pelas fundações, os demais elementos da estrutura e da cobertura são metálicos. Parte deles encontra-se exposta, como é o caso das colunas que sustentam os balcões e que

aparecem nas extremidades das galerias e camarotes. Externamente, o ferro foi empregado nas delgadas colunas de sustentação das coberturas existentes em ambas as laterais para proteger a chegada daqueles que viessem em carruagens ou automóveis; o material aparece também em elementos da ornamentação, como os mastros que marcam as extremidades inferiores do frontão triangular central. Todas as esquadrias são metálicas.

Fig. 125: corte transversal do teatro.

Fig. 126: corte longitudinal do teatro.

A opção pelo uso dos elementos metálicos nota-se, assim, vai além de critérios puramente funcionais (prevenção de incêndios e capacidade de vencer maiores vãos com estruturas mais leves). Ela se dá também visando explorar questões estéticas, o que evidencia uma capacidade singular e pioneira na arquitetura paulistana trazida pelo arquiteto sueco.

Chama a atenção, especialmente no corte transversal (figura 125), a artística e detalhada representação da boca de cena, da cortina e do fundo do palco, na qual nota-se a habilidade de Ekman também enquanto aquarelista.

O requerimento de Ekman¹⁴⁵ foi encaminhado da Câmara para a Prefeitura para que os responsáveis pela aprovação de obras pudessem dar seu parecer. O Diretor da Seção de Obras, Victor da Silva Freire, emite em 22 de junho de 1900 um parecer favorável à aprovação do projeto. Segundo ele, a forma do teatro de fato resolve o problema da segurança contra incêndios. Além disso, o edifício, “de bom estylo, sóbrio e elegante”, contribuiria para o “aformoseamento” do largo, fazendo-o perder a impressão de ser apenas uma forma geométrica desenhada no chão – exatamente a impressão que nos dá a análise da cartografia da época. Freire se posiciona a favor, também, da proposta de pagamento da construção e do terreno. De acordo com ele, somente obtendo algumas vantagens por parte do poder público é que se conseguirá realizar um teatro seguro, que colocará “a população desta cidade ao abrigo de um sinistro, sempre iminente no Polytheama, e das exigências assas (sic) conhecidas do proprietário do Sant’Anna”. A compensação para tais favores concedidos pela Câmara, segundo Freire, viria com o “aumento da vida nessa parte da cidade”.

Em resposta ao parecer de Freire, manifestou-se a Câmara, representada pelo técnico O. Guimarães em 28 de junho do mesmo ano, argumentando que o terreno para o qual Ekman solicitava autorização para construir o seu teatro era de uso público, cabendo à Câmara a obrigação de guardá-lo e conservá-lo para o fim a que se destinava. Dessa maneira, sugeriu que se atendesse ao requerente “concedendo-lhe direito de desapropriação de qualquer terreno particular”.

Em 25 de agosto de 1900, os representantes da Comissão de Justiça da Câmara emitem novo parecer, reafirmando a impossibilidade de conceder o terreno solicitado:

A comissão de justiça, que só tem de considerar a proposta por sua face jurídica, pensa que não pode ser aceita, já porque não se trata de venda, aforamento ou locação de simples bens do município, mas de um logradouro público, considerado bem de uso comum dos moradores, sobre que a Camara apenas tem a competência de conservação e administração (art. 45 da lei org.), e já por que, ainda quando se tratasse de simples bens suceptíveis de ser alienados, seria necessário que a venda, ou concessão perpetua, fosse precedida de pregão, por se referir a um imóvel (art. 47). Embora este assunto seja de peculiar interesse do município, contudo a autonomia da Camara é limitada pela citada lei orgânica nº 16 de 13 de novembro de 1891 (V. 318, 1902 - grifo dos autores).

Ao que tudo indica, o requerimento ficou parado por dois anos até que, em 30 de agosto de 1902, um novo parecer desfavorável por parte da Câmara é emitido, pondo fim à questão. Ekman, mais uma vez, teve um teatro de sua autoria impedido de ser construído na capital paulista.

¹⁴⁵ Coleção de Obras Particulares, Documentos Encadernados, Volume 318, 1902.

*

Uma possível inspiração para este projeto de Ekman, conforme pudemos constatar a partir do conteúdo do banco de dados “Theatre Database”¹⁴⁶, seria o teatro da cidade de Drammen, na Noruega (figuras 127, 128 e 129). O teatro foi projetado e construído entre 1869 e 1879 por Emil Viktor Langlet. Não por acaso, Langlet (1824-1898) era um arquiteto de origem sueca, profissional bastante atuante em diversos países da Escandinávia, sobretudo na Suécia e na Noruega a partir de meados do século XIX. Outras obras importantes dele são o Parlamento da Noruega e o Palácio Real de Estocolmo. Vinculado à tradição *Beaux Arts*, Langlet estudou na Academia de Belas Artes de Estocolmo, da qual se tornou membro, e na Academia de Belas Artes de Paris. Não nos esqueçamos de que Ekman estudou e formou-se na Escandinávia dentro dos parâmetros de ensino das escolas de Belas Artes daqueles tempos. É coerente, portanto, que traga em sua bagagem cultural referências de arquitetos daquela região.

Apesar de não corresponder exatamente, a volumetria do *Teatro de Drammen* é semelhante à do Teatro no largo do Arouche que Ekman pretendia construir. Ambos os edifícios possuem dois pavimentos, telhado em duas águas cuja cumeeira é perpendicular ao plano da fachada e coroamento com frontões triangulares cujos vértices seguem a linha da cumeeira. Às laterais de seus volumes centrais acoplam-se outros dois pequenos volumes de seção quadrada, correspondentes às caixas de circulação verticais exclusivas para os camarotes nobres. A simetria e o uso de elementos diversos da tradição clássica na composição são outras características comuns a ambos. No caso do teatro de Ekman, porém, conforme representado nos desenhos, a volumetria é mais concisa, sem reentrâncias e saliências, sem corpo frontal de acesso. Como vimos, o edifício é composto apenas por dois blocos: o que corresponde ao auditório (que engloba também o vestibulo); e o que corresponde ao palco e suas dependências. O vestibulo, assim, é muito menor do que em Drammen. O corpo posterior, onde ficam o palco, camarins, depósitos etc, é, igualmente, menor.

A distribuição da planta em ambos os teatros é semelhante - exceto pela presença ou não de corpo frontal de acesso e pelo tamanho e posição dos compartimentos de apoio ao palco. Em ambos os casos, o desenho da planta é simétrico e os edifícios ocupam toda uma quadra de formato regular. É possível estabelecer estreita relação entre os dois projetos quanto

¹⁴⁶ Banco de dados disponível em: <http://www.theatre-architecture.eu/db.html>, que reúne amplo levantamento de informações e imagens a respeito de projetos de teatros de várias épocas e em diversos países da Europa.

à composição, à volumetria e à organização interna do espaço. Ekman deve ter conhecido o projeto de seu contrerrâneo Langlet. O modelo utilizado, contudo, foi adaptado pelo arquiteto sueco às suas necessidades específicas, de modo que a versão de Ekman é reduzida e simplificada com relação a sua provável fonte de inspiração original.

Fig. 127: *Teatro de Drammen*.

Fig. 128: *Teatro de Drammen*.

Fig. 129: planta do *Teatro de Drammen*.

Fig. 130: planta do teatro de Ekman.

3.4.4. Reforma do *Radium Cinema*, 1909

O *Radium Cinema* é outro empreendimento voltado aos espetáculos no qual Ekman, enquanto arquiteto-projetista, teve participação. Trata-se de um salão onde se exibiam exclusivamente projeções de cinematógrafo. Um edifício muito simples, com poucas das características dos edifícios teatrais tradicionais, contendo plateia e vestíbulo apenas. O palco nesse caso foi substituído por uma parede aonde se dariam as projeções.

Investigando os processos de aprovação de obras particulares na rua São Bento que compõem o acervo do AHSP, localizamos um pedido do arquiteto, em 9 de janeiro de 1909, solicitando autorização para reformar um prédio no n. 59 do logradouro¹⁴⁷. Neste requerimento, Ekman informa que deseja substituir o soalho de madeira “nos dois puxados do

¹⁴⁷ Série Obras Particulares, Caixa OP 73 de 1909.

prédio” por soalho de “ladrilho de cimento”, demolir algumas divisórias, substituindo-as por outras, e realizar uma pintura geral. O requerimento de Ekman não contém desenhos. Conforme explica Souza (2012e), tratava-se da reforma de adaptação de um dos dois edifícios onde antes funcionava a *Rotisserie Sportsman* (que se mudou dali em 12 de novembro de 1908) para dar origem ao *Radium Cinema*, que contaria com duas salas, uma para 500 e outra para 200 espectadores. Os responsáveis pelas propriedades eram quatro espanhóis: Joaquim Calazos, Francisco de Meynete y Varela, Matias Ruiz e Raimundo Ibazarte-Leberti.

Ainda segundo Souza, o parecer da municipalidade quando da vistoria ao término da obra foi positivo:

Pela disposição interna das instalações acha-se perfeitamente assegurada a saída dos espectadores de qualquer das salas e creio poder dizer que nenhuma das casas congêneres hoje existentes reúne tal número de comodidades e garantias para o público (apud. SOUZA, 2012e).

O *Radium Cinema* foi inaugurado em 10 de fevereiro de 1909 e, poucos meses depois, a empresa responsável por ele já havia mudado. O proprietário seguinte foi José Basells¹⁴⁸ (SOUZA, 2012e).

Na documentação pesquisada foi localizado um requerimento de José Basells pedindo licença para reformar o “estabelecimento cinematográfico” de sua propriedade denominado *Radium* à rua São Bento, 59¹⁴⁹. Trata-se, segundo ele, de modificação no salão e aumento das frisas e camarotes. Esse pedido data de 22 de abril de 1909. Assim, pouco tempo depois de Ekman ter reformado o estabelecimento para o grupo espanhol, Basells, contando com os serviços de um arquiteto cujo nome não é mencionado no documento – podendo ou não ter sido Ekman –, reforma-o novamente. Acompanha o requerimento uma prancha de desenhos com uma planta e um corte transversal do prédio. O pedido refere-se apenas a uma sala de espetáculos.

Na planta (figura 131), vemos que se tratava de uma edificação muito simples: um retângulo alongado, acessível, em uma de suas extremidades, pela rua São Bento. Quase metade desse retângulo era ocupado por um vestíbulo a partir de onde se acessava o auditório – tanto o pavimento térreo, quanto o superior, por meio de uma escada central. O auditório, entretanto, continha apenas o espaço destinado à plateia, com frisas no térreo e camarotes no pavimento superior. Não havia palco e a sala terminava em uma parede “cega” aonde, provavelmente, eram feitas as projeções cinematográficas (embora não esteja especificado

¹⁴⁸ Segundo José Inácio, Basells, de origem espanhola, era negociante na cidade de São Paulo desde o início do século XX (SOUZA, 2012e).

¹⁴⁹ Série Obras Particulares, Caixa OP 73 de 1909.

onde ficaria a cabine de projeção). Esta parede aparece no corte do edifício (figura 132) com uma espécie de moldura desenhada, semelhante a uma boca de cena de palco, demarcando o espaço para as projeções. No corte vemos ainda que o seu telhado era de duas águas, com estrutura de madeira; as paredes, autoportantes, eram de alvenaria; os pilares de sustentação dos balcões dos camarotes, de ferro fundido.

Fig. 131: planta do *Radium Cinema*.

Fig. 132: corte transversal do *Radium Cinema* – desenho que acompanha o requerimento de José Basells para a reforma do estabelecimento.

O estabelecimento, segundo consta na documentação, era para uso estritamente cinematográfico e, nota-se, não haveria possibilidade de usá-lo para apresentações teatrais pela ausência de palco. A tipologia arquitetônica, ainda assim, é derivada dos teatros de cena central e evidencia uma das possibilidades de configuração interna dos salões que estão na origem dos cinemas paulistanos.

O projeto de reforma foi aprovado. O cinema foi reinaugurado em 2 de junho de 1909, com 34 frisas e 38 camarotes. Havia um botequim funcionando no anexo (SOUZA, 2012e). Conforme Souza, após pouco mais de dois anos como empresário do *Radium*, Basells abriu concordata e, em maio de 1911, o cinema foi comprado por Francisco Serrador, o mesmo empresário que era responsável pelo *Bijou Theatre* e cuja atuação vinha crescendo na cidade

em torno dos negócios cinematográficos (SOUZA, 2012e). No mesmo ano, Serrador fundou a Companhia Cinematográfica Brasileira, de acordo com Azevedo, a “primeira empresa em regime de sociedade anônima do ramo das diversões” (AZEVEDO, 2014a). O *Radium Cinema*, conforme anúncio no jornal já mencionado anteriormente, passou a fazer parte de uma rede de estabelecimentos cinematográficos de propriedade da Companhia Cinematográfica Brasileira.

3.4.5. Construção do *Teatro São José*, 1909

Em 1909, finalmente, Ekman teve um projeto de teatro de sua autoria construído na cidade: o *Teatro São José* (o segundo com este nome, já que, como comentamos anteriormente, o primeiro *São José* funcionou no largo de São Gonçalo de 1864 a 1898). Pouco sabemos sobre aspectos que antecederam a construção deste teatro: como se deu a contratação do arquiteto sueco para a empreitada, a decisão do local onde fora implantado, os trâmites burocráticos para sua aprovação, os pareceres dos técnicos da seção de obras da Prefeitura de São Paulo, entre outros. Há pouca documentação a respeito e não localizamos, dentre a coleção de obras particulares do AHSP, o processo de aprovação para a construção deste teatro. De qualquer forma, trata-se de edificação bastante conhecida e cujo funcionamento, este sim, está bastante documentado, principalmente em fotografias, anúncios de espetáculos nos jornais da cidade e algumas pesquisas históricas.

Há, também, numerosa documentação relativa ao período final das atividades do teatro. O *Teatro São José* foi comprado em 1920 pela já mencionada companhia canadense The São Paulo Tramway Light and Power Company Limited, conhecida à época como *Light*¹⁵⁰. Ali funcionou por algum tempo – entre 1923 e 1924 – parte do escritório da empresa. O acervo pesquisado do AHSP contém alguns registros dessa adaptação: processo de aprovação para as intervenções feitas no interior do edifício, para que ali pudesse se acomodar

¹⁵⁰ Conforme explica Flávio Saes, a *The São Paulo Light and Power Company Limited* era uma empresa canadense, que se instalou no Brasil em julho de 1899 para explorar uma concessão municipal de transportes por bondes elétricos. A *Light*, como ficou conhecida a empresa entre os paulistas, inicialmente, fez concorrência com empresas nacionais, como a Companhia Viação Paulista e Companhia Água e Luz, que eram capazes de oferecer o mesmo serviço, porém com técnicas menos eficientes. Aos poucos a empresa foi crescendo, se tornando forte tecnologia e financeiramente, e assumindo outros serviços, de modo que em meados da década de 1910 ela já havia monopolizado todos os serviços públicos urbanos, sobretudo de transporte coletivo e fornecimento de energia elétrica – à exceção dos serviços de água e esgoto, que eram responsabilidade do governo do Estado. A partir daí, a expansão da empresa acompanhava o crescimento da cidade e vice-versa. Foi assim possível dotar de transporte público, não apenas o núcleo central, mas as novas ocupações em bairros mais afastados, e houve um crescimento no número de indústrias, já que essas passaram a poder contar com a facilidade de acesso ao fornecimento de energia. Segundo destaca Saes, a *Light* foi um marco da modernização paulistana do início do século XX – modernização esta responsável por incorporar as transformações tecnológicas da Segunda Revolução Industrial (SAES, pp. 226-230).

uma parte do escritório da Companhia¹⁵¹ (07/07/1923); e processo para a instalação de letreiro luminoso com o nome completo da empresa na fachada do teatro (18/10/1923)¹⁵². A Biblioteca da FAUUSP possui em seu acervo cópias de desenhos do teatro que, conforme consta no carimbo, igualmente datam de 1923. Alguns desses desenhos, aliás, são cópias daqueles que se encontram junto ao pedido de autorização da Light para adaptações no prédio. Acreditamos que sejam, portanto, não os desenhos originais do projeto, e sim desenhos de levantamento feitos pela própria companhia após ter adquirido o prédio em 1920¹⁵³. O acervo da Fundação Energia e Saneamento (extinta Eletropaulo, sucessora da Light) possui fotografias externas e internas do *Teatro* produzidas pela empresa canadense quando da compra do edifício.

Segundo o pesquisador Milton Andrade (1996), o *Teatro São José* começou a ser construído em 1907 pela empresa Guimarães Aragão e Comp., sob a responsabilidade de Regino Aragão e com orientação de Carlos Ekman, o autor do projeto. Azevedo (2014j) explica que Regino Aragão foi, também, um dos arrendatários do teatro¹⁵⁴.

O edifício projetado pelo arquiteto sueco foi implantado nas cabeceiras do viaduto do Chá, no prolongamento da rua Barão de Itapetininga, entre as ruas Xavier de Toledo e Formosa; ou seja, em terreno quase que fronteiro ao do *Teatro Municipal de São Paulo* - que, àquele momento, encontrava-se em construção¹⁵⁵. Entre os anos de 1908 e 1909, esporadicamente, os jornais Correio Paulistano e Commercio de São Paulo traziam notícias sobre o andamento das obras de construção do *Teatro São José*.

A edição de 17 de junho de 1908 do Commercio de São Paulo noticia um “grande desastre” ocorrido: um acidente na obra de construção do *Teatro São José* levou um mecânico à morte. A estrutura metálica composta por barras de ferro vindas da Europa estava sendo montada, quando, ao suspenderem uma grande coluna de ferro, soltou da corrente que a

¹⁵¹ Série Obras Particulares, Caixa OP 167 / W1/ X1 de 1923.

¹⁵² Série Obras Particulares, Caixa OP 167 / W1/ X1 de 1923.

¹⁵³ De qualquer forma, serão aqui utilizadas para estudo das características do teatro, uma vez que são os únicos registros de que dispomos de seu projeto.

¹⁵⁴ Conforme levantamento feito nas edições de 1901 a 1919 do Correio Paulistano, Regino Aragão era engenheiro estabelecido na cidade. Prestava serviços diversos relacionados à construção civil. A Guimarães Aragão e Comp. era uma empresa teatral que tinha como sócios Francisco da Silveira Guimarães e Regino de Paula Aragão. Em 1909, a empresa começou a ter o nome divulgado no jornal, sempre associado ao *Teatro São José*. Acreditamos, assim, que tenha sido criada por Aragão e seu sócio com o objetivo de arrendar aquele teatro especificamente; e que tenha sido a arrendatária do empreendimento, por alguns intervalos de tempo, do final de 1909 até meados de 1911. Já a construção do teatro, é mais provável que tenha ficado a cargo apenas de Regino Aragão enquanto engenheiro autônomo.

¹⁵⁵ A opção por implantar o *São José* fora do perímetro do Triângulo Histórico, no lado oposto do Vale do Anhangabaú, foi um dos fatores que contribuíram para a inversão de polaridade (em direção ao chamado Centro Novo) que se verificará no centro de São Paulo a partir da segunda década do século XX. Exploraremos esse aspecto mais adiante, no capítulo 4, ao tratar da implantação do *Teatro Municipal de São Paulo*.

suspendia e caiu, atingindo os trabalhadores. É interessante que o redator do jornal associa diretamente tal tragédia ao incêndio ocorrido no primeiro *Teatro São José* de São Paulo, em 1898:

Parece que o nome de S. José dado a theatro em São Paulo, traz consigo alguma coisa que acarreta desastre. Ninguém ignora que o antigo São José [...] foi completamente destruído por um violentíssimo incêndio. [...] Pois bem, são passados já muitos anos desse grande desastre que se tornou conhecido de todos. Veio a ideia de se construir outro, ao lado do Viaducto [...]. Pois o theatro está, pode-se dizer, em começo de sua construção e já o desastre o persegue (O Commercio de São Paulo, edição de 17 de junho de 1908).

Após um intervalo de meses sem qualquer menção ao andamento das obras do teatro, em 04 de fevereiro de 1909, o Correio Paulistano informa que os trabalhos para a construção do *São José* haviam sido retomados há alguns dias, uma vez que tinham sido suspensos há cerca de dois meses. Ao que aparece, depois disso as obras prosseguiram normalmente.

Em primeiro de setembro de 1909, a Seção Ribaltas e Gambiarras do Commercio de São Paulo anuncia que, dentro de três meses, o teatro estaria pronto. Nesse momento, segundo a notícia do veículo, faltava apenas “a ultimação de algumas instalações no interior, colocação de cadeiras, balaustradas, iluminação, além da parte decorativa e de duas pontes que o liguem ao Viaduto” (Commercio de São Paulo, edição de um de setembro de 1909).

Em 19 e 22 de outubro de 1909, o Correio Paulistano anunciava a inauguração próxima do *São José* e o recebimento de propostas, por parte dos proprietários, para arrendamento do teatro tão logo o mesmo estivesse em funcionamento (figura 133). As propostas seriam recebidas até o final do mesmo mês pelo Sr. A. Estanislau Amaral. O anúncio não deixa claro se esse senhor seria um dos proprietários ou o representante deles.

Fig. 133: anúncio do término próximo das obras do *Teatro São José* e do recebimento de propostas pelos proprietários para arrendamento do teatro até o final do mês de outubro de 1909, publicado no jornal Correio Paulistano, na edição de 22 de outubro de 1909.

Em 28 de outubro, o mesmo jornal informa que “alguns capitalistas” residentes na cidade arrendaram, em sociedade, o *Teatro São José*, cujo proprietário era A. Estanislau do Amaral. Esclarece-se dessa forma a propriedade do teatro quando de sua construção. Como anteriormente, no jornal, havia sido feita menção a proprietários, no plural, acreditamos que Estanislau tenha tido um ou mais sócios cujos nomes não aparecem nas fontes pesquisadas.

A edição de 15 de novembro de 1909 do Correio Paulistano aponta os rumos do novo teatro:

Sabemos que dentre as propostas apresentadas para o arrendamento do novo teatro S. José, cujas obras estão recebendo a última demão, foi aceita a oferecida por um sindicato de exploração teatral, cuja direção artística foi confiada ao conhecido professor Sr. Albergaria Monteiro.

Entre as ideias que o sindicato pretende por em prática figura a de manter uma Companhia Dramática permanente e, de possível for, uma de operetas, propondo-se a levar um trabalho nacional uma vez por ano e a dar colocação aos alunos do Conservatório que concluírem o seu curso dramático.

O novo teatro começará a funcionar em princípios de janeiro próximo, com uma companhia lírica, ao que nos consta.

O sr. Albergaria Monteiro parte hoje para Santos, onde vai embarcar com destino a Buenos Aires, afim de preparar elementos para o funcionamento daquele teatro (Correio Paulistano, edição de 15 de novembro de 1909).

No dia 23 de novembro, o Correio Paulistano traz uma nota informando que o senador baiano Rui Barbosa, então candidato à presidência da república, faria uma visita à capital no dia 6 de dezembro. Uma comissão foi encarregada das providências a serem tomadas para a recepção do político e, dentre elas, estava previsto um discurso de Barbosa no novo *São José*, na mesma ocasião em que ocorreria a inauguração do teatro.

Contradizendo o conteúdo da notícia supracitada, em 22 de dezembro de 1909, o Correio Paulistano comunica que a firma Guimarães Aragão e Comp.¹⁵⁶ estabeleceu contrato com o já citado Jean Cateysson para inaugurar o *Teatro São José* e que o evento, previsto para acontecer no dia 27 do mesmo mês, contaria com a apresentação de operetas da Companhia Lahoz.

Apesar das lacônicas informações fornecidas pelos periódicos, percebe-se que o processo de construção teve alguns percalços, demorando mais do que havia sido previsto pelos construtores no momento em que iniciaram as obras. O *São José* ficou pronto em dezembro de 1909 e foi inaugurado no dia 28 do mesmo mês. Segundo Azevedo (2014j), na ocasião, sua inauguração foi ofuscada pela visita a São Paulo de Rui Barbosa, que atraiu para si toda a atenção da imprensa local. Ao contrário do que havia sido noticiado em 23 de

¹⁵⁶ Provavelmente, os “capitalistas” - que, segundo a supracitada notícia de 28 de outubro de 1909, arrendaram o *São José* - são os já mencionados sócios da empresa Guimarães Aragão e Comp.

novembro, a vinda de Barbosa não se dera no dia 6 de dezembro e ele não compareceu à inauguração do *São José* para ali promover seu discurso para a corrida presidencial. As edições do Estado de São Paulo, do Commercio de São Paulo e do Correio Paulistano de 28 e 29 de dezembro noticiaram e comentaram a inauguração do *São José*, porém, com pouco destaque. Já os relatos da visita de Rui Barbosa tiveram cobertura muito maior, ocupando várias das páginas desses periódicos.

O *Teatro São José* ocupava um lote de esquina onde podia contar com três fachadas livres: uma, para a rua Xavier de Toledo; outra, para o viaduto do Chá; e outra, para a rua Formosa e o Vale do Anhangabaú (figura 134). O edifício, no formato aproximado de um retângulo, tinha seu lado maior lindeiro ao viaduto do Chá. Percebe-se que a forma adotada foi decorrente do aproveitamento total do lote (figura 135). O arquiteto aproveitou o desnível existente entre a Xavier de Toledo e o Vale, de quase 7m, para local a plateia (no ponto mais alto, começando pouco abaixo do nível do viaduto) e o palco, ficando a caixa cênica quase no ponto mais baixo do terreno, já próximo do nível do Vale (figura 136).

Fig. 134: vista do *Teatro São José*. Esquina da rua Xavier de Toledo com o viaduto do Chá, no prolongamento da rua Barão de Itapetininga. S/ d.

O teatro, de cena central, tinha plateia em forma de ferradura, levemente inclinada, terminando no fosso da orquestra. A plateia ficava um pouco rebaixada com relação aos supramencionados acessos. O palco não possuía proscênio. Segundo descrição de Andrade

(1996, p. 31), o teatro tinha capacidade para mais de 2.000 espectadores: 387 cadeiras na plateia, 39 camarotes, 28 frisas, 356 lugares no anfiteatro, 415 nos balcões e 629 nas galerias. A representação dos diferentes tipos de assentos não consta nos desenhos de levantamento feitos pela Light, mas o interior da sala de espetáculos aparece em fotografias feitas pela companhia (figuras 137 e 138), onde é possível ver a variedade de tipos de assentos.

Fig. 135: detalhe da “Planta da Cidade de São Paulo”, levantada e organizada por Alexandre Cococi e L. Fructuoso Costa, 1913. No lote conformado pelas ruas Xavier de Toledo e Formosa e viaduto do Chá (continuação da rua Barão de Itapetininga), está o *Teatro São José*.

Fig. 136: planta do nível do viaduto do *Teatro São José*.

Além de palco, plateia e fosso para a orquestra (de até setenta músicos) – o que o habilitava a receber apresentações líricas –, o *São José* contava com salas para a administração, salas de espera, buffets, camarins, salas de comparsaria, entre outros espaços (ANDRADE, 1996, p. 31), distribuídos entre os compartimentos nas extremidades do edifício

e nos pavimentos abaixo do nível do viaduto. Aparentemente, não havia vestíbulo ou espaço destinado à permanência do público durante a espera pelo início dos espetáculos.

No interior do auditório do *Teatro* (figuras 137 e 138), podemos ver a decoração da parede da boca de cena, que fazia a divisão entre a plateia e o palco. Exceto pela boca de cena, o restante do interior da sala não conta com ornamentações. Os gradis de ferro são trabalhados com motivos geométricos e as duas pilastras principais contam com máscaras em relevo adornando seus capiteis. Os balcões, com camarotes e galerias eram sustentados por pilares e vigas metálicos aparentes.

O pavimento principal, por onde se adentrava ao teatro, ficava no nível do viaduto do Chá e da rua Xavier de Toledo, com acessos em ambos os logradouros. Estes eram feitos por duas largas aberturas: uma, de c. de 5m de largura, no viaduto do Chá; outra, de c. de 6m, na Xavier de Toledo. O arquiteto criou uma rua interna que ligava, por dentro do edifício, os dois acessos; esta rua, pode-se ver no corte transversal E-F (figura 139), tinha pé-direito triplo.

As dependências de apoio ao teatro, como foyer (ou vestíbulo), restaurante, bilheteria, salas administrativas etc., ficavam todas concentradas entre os dois acessos, voltados, em parte para a fachada da rua Xavier de Toledo, em parte para a fachada do viaduto do Chá e em parte, ainda, para a “rua” interna. Ou seja, essa parte frontal do edifício funcionava de maneira semelhante às galerias de comércio, tipologia em que a abertura de ruas internas cria um percurso alternativo ao das calçadas nas ruas e, conseqüentemente, permite maior número de fachadas expostas. Trata-se de um conhecido recurso para se garantir melhor exploração comercial do empreendimento, que permitiu a locação da parte frontal do edifício para usos diversos; posteriormente aproveitada pela Light, como veremos.

Abaixo do nível do viaduto, havia ainda dois pavimentos (figuras 140 e 141): aquele identificado nas plantas como “térreo” e mais um, menor, correspondendo apenas ao perímetro do palco e suas dependências, identificado como “pavimento embaixo do palco”, cujo acesso em nível se dava pela rua Formosa. Os compartimentos existentes nesses pavimentos não estão identificados, o que nos impede de saber quais seriam seus usos. É de se supor que ali funcionassem setores de serviços do teatro. Sob o palco, possivelmente, ficavam camarins, ou mesmo as salas de comparsaria mencionadas por Milton Andrade.

Fig. 137: interior do auditório do *Teatro São José*: vista do palco, 1920.

Fig. 138: interior do auditório do *Teatro São José*: vista da plateia, 1920.

Fig. 139: cortes transversais do Teatro São José.

Fig. 140: planta do pavimento térreo do Teatro São José.

Fig. 141: planta do pavimento embaixo do palco do Teatro São José.

Acima do nível do viaduto, havia mais dois pavimentos: um, com a segunda ordem de camarotes; outro, com galerias (figuras 142 e 143). Os compartimentos frontais do prédio, tanto os voltados para a rua Xavier de Toledo, quanto aqueles voltados para a rua Formosa, se repetem nos dois pavimentos superiores. Igualmente não identificados nos desenhos, é provável que ali funcionassem, além dos sanitários e das salas de espera, as salas administrativas. O corte longitudinal do edifício (figura 144) permite compreender melhor a organização dos níveis e o aproveitamento do terreno. No local onde está posicionado o palco, o edifício é mais alto. Isso se explica pela necessidade das pontes de serviço e da maquinaria para os cenários, o que era comum, também, a todos os teatros anteriormente estudados. A parte que fica atrás do palco, voltada para a rua Formosa, é a mais baixa.

O *Teatro São José*, de estilo eclético, mescla em sua composição elementos historicistas da tradição clássica com elementos decorativos do Art Nouveau, ainda que de maneira singela. Não se trata de um acaso, uma vez que o arquiteto Carlos Ekman é reconhecido pela historiografia da arquitetura paulistana como o primeiro a fazer uma obra inteiramente baseada nesse estilo, a Vila Penteado, construída em 1902, atual sede do Programa de Pós Graduação da FAUUSP (ver MOTTA, 1953).

Fig. 142: planta do primeiro andar do *Teatro São José*.

Fig. 143: planta do segundo pavimento do *Teatro São José*.

Fig. 144: corte longitudinal do *Teatro São José*.

Analisando os desenhos e as fotografias das fachadas do teatro (figuras 145 a 153), nota-se que os dois pavimentos abaixo do nível do viaduto receberam tratamento rusticado externamente e aberturas com vergas em arco pleno. O mesmo tratamento foi dado a toda a extensão da fachada para a rua Formosa, na qual identificamos mais influência das composições acadêmicas: é simétrica, tripartida, e contém, nas laterais da abertura central do último pavimento, ordens jônicas; contém também, na platibanda que coroa o edifício, vasos decorativos. Já as fachadas voltadas para o viaduto do Chá e para a rua Xavier de Toledo, que recebem tratamento semelhante entre si – e distinto do da rua Formosa –, incorporam elementos decorativos que podem ser considerados de influência Art Nouveau, como grafismos, motivos geométricos, guirlandas de flores e máscaras.

Padrões decorativos foram repetidos em toda a extensão de ambas as fachadas: desenhos geométricos acima e abaixo das aberturas; máscaras e guirlandas em relevo nas pilastras; máscaras demarcando, na altura da platibanda, a posição das pilastras. A modulação das pilastras na fachada do lado do viaduto é variável de acordo com o ambiente do teatro. Os vãos maiores são os que correspondem ao acesso pelo viaduto e à lateral do palco. Estes são coroados por um pequeno e um grande frontão, respectivamente, que rompem a linearidade da platibanda. Já a fachada voltada para a rua Xavier de Toledo é a que possui o maior dos acessos: uma ampla abertura em arco pleno que compreende toda a altura da edificação, por onde se entra para a “rua interna” de pé direito triplo.

Fig. 145: fachada do *Teatro São José* voltada para o viaduto do Chá.

Fig. 146a: fachada do *São José* à rua Formosa.

Fig. 146b: fachada do *São José* à rua Xavier de Toledo.

Fig. 147: vista da fachada do *Teatro São José* para a rua Xavier de Toledo, 1920.

Fig. 148: *Teatro São José* – vista da entrada à rua Xavier de Toledo, 1920.

Fig. 149: vista da fachada do *Teatro São José* para a rua Formosa, 1920.

Fig. 150: *Teatro São José* – vista da esquina da rua Xavier do Toledo com o viaduto do Chá, 1920.

Fig. 151: *Teatro São José* – vista da esquina da rua Formosa com o viaduto do Chá, 1920.

Fig. 152: fachada do *Teatro São José* voltada para o viaduto do Chá (vista a partir da praça Ramos de Azevedo). S/d.

Fig. 153: vista da rua Anhangabaú, c. de 1910. Nesta vista da rua Anhangabaú, vemos em último plano, do lado direito, o edifício do *Teatro São José* que, à época, se sobressaia na paisagem do entorno do Vale do Anhangabaú.

Identificamos no “Theatre Database” alguns teatros europeus do século XIX na República Tcheca, identificados como Art Nouveau, cujos elementos decorativos podem ter influenciado o projeto de Ekman. Alguns exemplos são: o *Teatro East Bohemia* de Pardubice, projetado por Antonín Balšánek em 1893, desenvolvido nos primeiros anos de 1900 e inaugurado em 1909 (figura 154), no qual nota-se semelhança com as máscaras e guirlandas decorativas do *Teatro São José* e também com suas esquadrias; o *Teatro Municipal de Mladá Boleslav*, projeto de Hermann Helmer e Ferdinand Fellner de 1905, inaugurado em 1909 (figura 155), igualmente semelhante do ponto de vista dos elementos decorativos: motivos geométricos, guirlandas, máscaras e esculturas, e do desenho das esquadrias; e o *Teatro Vinohrady* de Praga, projetado por Alois Čenský em 1904 e inaugurado em 1907 (figuras 156 e 157), novamente pelas decorações e pelas esculturas adornando a platibanda.

Com relação à organização da planta do *Teatro São José*, vemos um desenho muito decorrente da forma e das características do lote. Por esse motivo, apesar das vinculações tipológicas, sobretudo da sala de espetáculo, às quais já nos referimos, não identificamos uma referência mais evidente. Ekman organizou o espaço do teatro *São José* de modo original se comparado aos demais teatros paulistanos do período; ele rompeu com o forte paradigma da

Ópera de Paris, tanto do ponto de vista da volumetria, quanto do ponto de vista da decoração e dos agenciamentos internos, incorporando elementos novos ao projeto, como a abertura da “rua” interna e o uso de padrões decorativos Art Nouveau.

Fig. 154: vista da fachada frontal do *Teatro East Bohemia*.

Fig. 155: vista lateral do *Teatro Municipal de Mladá Boleslav*.

Figs. 156 e 157: detalhes das fachadas do *Teatro Vinohrady*.

No *Teatro São José*, mais uma vez, Ekman lança mão do uso do ferro com função estrutural e de maneira aparente. Ao comentar sobre esse aspecto, Beatriz Kühl oferece uma descrição do edifício:

tinha estrutura portante metálica de origem alemã. Os pilares de sustentação internos, aparentes, eram cruciformes e formados por perfis compostos. Esses pilares sustentavam vigas de alma cheia que, por sua vez, suportavam os balcões. O teatro foi um exemplo de interesse para a história arquitetônica da cidade, por empregar ornamentos que tendiam à geometrização e sem recorrer, de forma excessiva, ao historicismo. Também sua composição era bastante sóbria, destacando-se ainda o uso franco e aparente da estrutura metálica em seu interior. Sua ornamentação era discreta, coisa pouco comum para teatros daquele porte, que seguiam geralmente o modelo da ópera de Paris, principalmente se comparado à do seu vizinho, o Teatro Municipal (KÜHL, 1998, pp. 109-111).

Desde a inauguração até meados de 1911, o teatro funcionou recebendo frequentemente companhias italianas de operetas e companhias líricas. O historiador Antonio B. do Amaral (2006, pp. 550-575) reconstituiu a sequência de companhias que se apresentaram nas dependências do teatro, bem como os espetáculos que foram oferecidos por elas até agosto de 1911. Apesar da diversificada programação: teatros de variedades, burletas, revistas, operetas, mágicos e transformistas, sobressaíram-se no período as apresentações de companhias líricas e dramáticas italianas.

Em setembro de 1911, foi inaugurado o *Teatro Municipal de São Paulo* (figuras 158 e 159). Segundo Andrade,

o novo teatro oficial passou a atrair toda a vida cultural do município e o São José teve a sua programação fortemente alterada: depois de curta temporada com elencos de segunda linha, mal divulgados e assistidos por plateias reduzidas, foi obrigado a recorrer a uma fonte de renda alternativa e minguada: o aluguel de suas dependências para pequenas lojas, ateliês, oficinas de alfaiates e até mesmo residências (ANDRADE, 1996, p. 33).

Não sabemos quando o *Teatro São José* começou a ter suas dependências alugadas. As dependências passíveis de locação (que não interferisse no funcionamento do teatro) eram justamente aquelas das partes fronteiras do edifício à rua Formosa e à rua Xavier de Toledo, tanto no nível do viaduto do Chá quanto nos pavimentos superiores, que melhor se adequavam para a instalação de lojas, devido às características anteriormente descritas. Embora parcialmente alugado para terceiros, e contando com audiência de modo geral reduzida, o teatro manteve seu funcionamento durante os anos seguintes. Segundo levantamento feito nos periódicos *Correio Paulistano* e *Commercio de São Paulo*, o *São José* recebeu apresentações frequentemente até 1919.

Fig. 158: vista do viaduto do Chá, entre 1911 e 1912. Nessa vista do viaduto do Chá vemos a proximidade entre os dois teatros – o *São José*, à esquerda, e o *Municipal*, à direita.

Fig. 159: vista do Vale do Anhangabaú com os dois teatros: *São José* (à esq.); *Municipal* (à dir.). S/d.

Em 1919, a Light estava procurando um local para instalar o seu escritório (ANDRADE, 1996, p. 33). A empresa crescia na cidade, acumulando um número cada vez maior de serviços oferecidos à população - como bondes, luz, telefone, gás etc. -, necessitando, assim, de mais espaço para o funcionamento de seus escritórios e o atendimento a seus clientes.

A arquiteta Maria Cristina Wolff de Carvalho, quando da elaboração de sua tese de doutorado - que deu origem ao livro “Ramos de Azevedo”¹⁵⁷ -, realizou um trabalho programado em que estudou os antecedentes da construção do edifício Alexandre Mackenzie a partir, principalmente, da troca de correspondências internas da Light entre seus administradores e, também, entre estes e os escritórios envolvidos com a elaboração do projeto. O Alexandre Mackenzie foi construído no terreno do *Teatro São José* a partir de 1924, com projeto inicial da firma inglesa Preston e Curtis e modificações e construção conduzidas pelo Escritório Técnico Ramos de Azevedo. Ao explorar a construção desta outra edificação, a pesquisadora retoma o período em que a Light funcionou no *São Jose*, período este compreendido entre a compra do edifício pela empresa, em 1920, e a sua posterior demolição, em 1924.

Conforme explica Carvalho, os dirigentes da Light, desde 1916, estavam preocupados com a instalação dos escritórios da companhia (CARVALHO, 1992, p. 11). A essa altura, a companhia já ocupava quase um prédio inteiro na praça Antônio Prado - o contrato de aluguel do imóvel estava por vencer, e várias seções da empresa já tinham se espalhado por outros edifícios, igualmente alugados (SOUZA, apud. CARVALHO, 1992, p. 9). Fazia-se necessária a mudança da Light para um edifício maior, que fosse capaz de abrigar todos os seus setores. Durante as tratativas para a efetivação de tal mudança, cogitou-se tanto alugar um prédio existente como comprar um terreno para construir um novo. A correspondência da diretoria analisada por Carvalho trata justamente disso. Até meados de 1919 a direção da Light não havia decidido qual seria a melhor solução, nem o melhor lugar para se instalar, encontrando dificuldades para localizar algo no centro da cidade com as dimensões que a empresa necessitava (considerando seu tamanho à época e suas projeções de crescimento para os próximos anos) (CARVALHO, 1992, p. 17).

Em junho de 1919, Paulo Assunção, da empresa Assunção e Cia., então proprietária do teatro, escreve uma carta oferecendo o *Teatro São José* para a Light ali locar seus escritórios (CARVALHO, 1992, p. 17). A decisão pela compra demorou mais de um ano para

¹⁵⁷ CARVALHO, Maria Cristina Wolff de. *Ramos de Azevedo*. São Paulo: Edusp, 2000.

ser tomada, até que, em julho de 1920, o negócio se efetiva e a Light se torna a proprietária do edifício projetado por Carlos Ekman. Quando a compra se efetivou, as dependências do teatro estavam alugadas para o Sr. José Loureiro e, esporadicamente, lá ainda ocorriam apresentações teatrais - o levantamento em jornais mostra que, embora com pouca frequência, o teatro funcionou até setembro de 1920. Já os vários cômodos das extremidades do edifício à rua Formosa e à rua Xavier de Toledo estavam alugados para inquilinos diversos:

[...] Madame Ravidat, que alugava alguns cômodos nos altos da esquina das ruas Barão de Itapetininga com Xavier de Toledo, [...] Martinioson & Blumberg, proprietário de um armazém instalado no lado da rua Formosa, sob o Viaduto do Chá; Barbesi & Anatucci, que possuíam uma barbearia no lado da rua Barão de Itapetininga; José Medina e seu armazém contíguo àquele de Martinioson & Blumberg na rua Formosa; J. Tabacow & Cia. também com um armazém na esquina da Xavier de Toledo com a Barão de Itapetininga (CARVALHO, 1992, p. 17).

Os inquilinos receberam o prazo de 60 dias para desocupar o teatro. Ainda assim, alguns deles permaneceram por mais tempo, de modo que o edifício ficou completamente desocupado apenas a partir de maio de 1923 (ANDRADE, 1996, pp. 34-35). As propagandas (das marcas “Platina” e “Cimento Rodovalho”) que existiam afixadas nas paredes do edifício foram retiradas imediatamente após a compra (CARVALHO, 1992, p. 17). A notícia de que o teatro seria desativado gerou interesse pela aquisição de alguns elementos do prédio:

Surgem interessados na compra de pertences do Theatro, como Luiz Taddeo, proprietário do “Iris Theatro”, o qual, argumentando ser consumidor da Light, gostaria de ter a preferência na compra das cadeiras do Theatro São José, pelo que é convidado a fazer sua oferta. Outro possível comprador é o Dr. L. Carbone Puglisi que faz a seguinte proposta de compra dos moveis:

- 417 cadeiras;
- 512 bancos do balcão do amphiteatro;
- 450 assentos das galerias
- total: 12:000\$000 (doze contos de réis)

Certo Sr. Freixo escreve à companhia solicitando uma lista de todo o material existente para venda: cadeiras, grades, divisões de camarotes e de frisas, instalações elétricas, material de urdimento, etc., pois quer fazer uma proposta de compra (CARVALHO, 1992, p. 18).

No mesmo ano da compra do teatro, 1920, a Light elaborou um projeto de reforma do edifício para adaptá-lo como sua sede. No entanto, segundo Carvalho, esse não fora levado adiante. Durante o ano de 1921, o teatro foi alugado esporadicamente para atividades diversas¹⁵⁸; em 1922 os diretores da empresa cogitavam alugá-lo integralmente e por longos períodos, ou mesmo vendê-lo. Neste mesmo ano, retoma-se a ideia de construir um prédio novo para instalar a companhia. Prossegue, no entanto, a indecisão com relação à localização (CARVALHO, 1992, p. 19).

¹⁵⁸ Como não encontramos referência a apresentação de nenhum espetáculo no *São José* nos periódicos durante 1921, acreditamos que a Light alugava-o para atividades para públicos restritos, como confraternizações e pequenas apresentações.

Fig. 160: vista do viaduto do Chá a partir da praça Ramos de Azevedo, c. de 1920. À direita, o *Teatro São José* no ano em que foi comprado pela Light.

Um projeto de reforma do *Teatro São José* para abrigar parte do escritório da Light¹⁵⁹, conforme consta na documentação pesquisada no AHSP, foi submetido pela empresa à aprovação da Prefeitura em 7 de julho de 1923. Não sabemos se seria o mesmo ao qual Carvalho se refere como tendo sido elaborado em 1920 ou outro, elaborado posteriormente. Nesse projeto foram encaminhados, juntamente com o requerimento, o memorial descritivo e os desenhos das plantas de três dos pavimentos do teatro (nível do viaduto, primeiro pavimento e galeria) e dos cortes transversais.

Conforme memorial:

Fica aproveitada somente a parte com frente para a rua Xavier de Toledo até o muro principal de divisão com o teatro propriamente dito, isto é, com 24m de frente para o Viaduto do Chá.

O andar do nível do Viaducto é destinado ao serviço público.

Os dois outros andares são destinados para escritórios, com entrada separada pelo Viaduto, aproveitando-se a escada existente.

Todas as paredes internas divisórias, de um quarto de tijolo, serão demolidas, deixando-se apenas aquelas necessárias para os compartimentos das latrinas, mictórios e lavatórios, que serão ligados à rede interna, já existente, de esgotos.

Depois da demolição destas paredes, será feita limpeza geral e renovação da pintura das paredes, como também o concerto das calhas e do telhado, correspondente à parte do edifício que vai ser utilizada (Cx. OP 167 / W1/ X1, 1923).

¹⁵⁹ Série Obras Particulares, Caixa OP 167 / W1/ X1 de 1923.

Ou seja, na adaptação para a Light, a sala de espetáculos continuava intacta. Os desenhos encaminhados para mostrar a reforma (figuras 161 a 163) são cópias dos mesmos desenhos que constam no acervo da Biblioteca da FAUUSP. Nesse caso, porém, as paredes divisórias dos compartimentos da extremidade do edifício voltada para a rua Xavier de Toledo estão pintadas para representar que são elementos a demolir.

No pavimento no nível do viaduto, a Light instalou seu “Cash Receiving Office” [Caixa para recebimento] (CARVALHO, 1992, p. 22) (figura 164). Era de se imaginar que tal adaptação não fosse perdurar por muito tempo, tendo em vista que a maior parte do edifício permanecia ociosa. Além do mais, era inviável a opção de instalar todos os departamentos da Light no edifício do teatro. Ainda assim, logo após a reforma, a empresa pediu autorização para instalar o letreiro luminoso da companhia na fachada do teatro¹⁶⁰, pedido que foi deferido (figuras 165 e 166).

Fig. 161: planta do pavimento térreo do *Teatro São José* com indicação das modificações a serem feitas pela Light a fim de instalar ali seu escritório.

¹⁶⁰ Série Obras Particulares, Caixa OP 167 / W1/ X1 de 1923.

Fig. 162: planta do primeiro pavimento do *São José* com as modificações a serem feitas pela Light.

Fig. 163: planta do segundo pavimento do *São José* com as modificações a serem feitas pela Light.

Fig. 164: novo caixa para recebimento da Light instalado no pavimento no nível do viaduto do *Teatro São José*, 1923. Na imagem é possível ver a estrutura metálica aparente no interior do edifício.

Fig. 165: perspectiva do Teatro São José (da esquina da rua Xavier de Toledo com o viaduto do Chá) com o letreiro luminoso: “The São Paulo Tramway Light & Power Company Ltd. – Luz e Força” desenhado na fachada.

Fig. 166: Teatro São José com o letreiro luminoso instalado, 1923.

Em dezembro de 1923, finalmente, a diretoria da Light toma a decisão de construir um novo prédio. Deveria ser um prédio que sediasse integralmente a empresa. O local escolhido para o empreendimento foi o próprio terreno do *Teatro São José*. A demolição do edifício de Ekman, determinada em março de 1924, ocorreu apenas entre agosto e setembro do mesmo ano (CARVALHO, 1992, pp. 20-24).

Andrade comenta que:

o entulho resultante da demolição do teatro da Light serviu para o aterramento da área onde, em 1925, Ramos de Azevedo ergueria o Mercado Central de São Paulo. Algumas peças decorativas, como os mascarões e as esculturas em cimento que guarneciam as fachadas do Teatro São José, foram aproveitadas na decoração da residência de Francisco de Castro, mestre de obras português e proprietário de pequenas casas de aluguel no bairro do Bixiga -: a Vila Itororó, situada à rua Maestro Cardim 12, 18 e 60 a 84 (ANDRADE, 1996, p. 37).

É possível, de fato, identificar alguns elementos do exterior do *Teatro São José* (figura 59) no palacete principal da Vila Itororó (figura 168), como é o caso de um dos padrões de máscaras. Adornando a platibanda de um dos blocos do palacete da Vila, vemos as máscaras que anteriormente adornavam as pilastras das fachadas laterais para o viaduto do Chá e para a rua Xavier de Toledo do *Teatro São José*.

Figs. 167 e 168: à esquerda, detalhe da parte da fachada do *Teatro São José* voltada para o viaduto do Chá; à direita, detalhe do palacete da Vila Itororó.

Como não dispomos de fotografias de detalhes do interior do edifício, não temos como identificar outros elementos do *Teatro* possivelmente reaproveitados na Vila Itororó.

Nesse panorama, vemos que o arquiteto sueco Carlos Ekman esteve presente em todas as variações tipológicas - projetou teatros propriamente ditos, salões e cinemas. Chegou também a projetar um teatro municipal para a capital, o que evidencia o patamar de destaque social e político em que se encontrava. A figura abaixo é parte de uma fotografia panorâmica de Vincenzo Pastore datada de por volta de 1911. Nela podemos ver, após o primeiro plano de telhados de algumas construções, da esquerda para a direita, o *Bijou Salão*, o *Bijou Theatre* e o *Politeama*. Mais ao fundo, encontra-se o *Teatro São José*.

Fig. 169: panorâmica do Vale do Anhangabaú, c. de 1911, Parte 1 (viaduto do Chá).

Capítulo 4

*Teatro Municipal de São Paulo: um objeto e muitas
propostas*

Apesar de ter tido sua construção iniciada em 1903 (para ser inaugurado em 1911), a ideia e a vontade de dotar a cidade de um grande e luxuoso teatro municipal, representativo de seu progresso, vem desde a última década do século XIX. Os poucos teatros em funcionamento naquele momento, como já vimos, o *Teatro São José* (que desapareceria em 1898), o *Politeama* (construído em 1892) e o *Minerva/Apolo* (funcionando no edifício originalmente construído para o *Teatro Provisório* em 1873 e que seria substituído em 1899 pelo *Teatro Santana*), que, nas palavras de Pedro Gomes Cardim, estavam “entregues aos interesses da especulação industrial e comercial”, seguindo a corrente que “se abastardava o gosto” (1911, p. 1) –, passaram a não dar mais conta da crescente demanda por uma casa de espetáculos em São Paulo. Mais do que isso, a toada de crescimento e enriquecimento que tomava conta da capital, desde o último quartel do século XIX, fazia com que tanto a população quanto a administração pública cada vez mais almejassem a presença de uma nova edificação representativa de sua “civilização”.

Conforme explica Pedro Gomes Cardim¹⁶¹:

Urgia uma casa de espectáculos onde se impulsionasse o gosto artístico, estimulando-o e desenvolvendo-o; criando actores para que se manifestassem os autores, e uns e outros para que se educasse o público, começando por habituar-se à frequência do theatro serio, do theatro-arte (CARDIM, 1911, p. 2).

À exceção do *Teatro São José*, boa parte dos espetáculos apresentados nos demais teatros e estabelecimentos de menor porte não eram produções realizadas por companhias teatrais como as que Cardim identifica como “teatro sério”, com atores profissionais, orquestras, cenários, etc., e também não eram produções nacionais (menos ainda paulistanas). A maioria – como fica claro nas pesquisas de Araújo (1981) e Amaral (1979) – era composta por outros gêneros que, embora em muitos casos envolvessem representações por parte de artistas em um palco, eram muito mais simples e, muitas vezes, realizadas por amadores. Acreditava-se, como fica claro no exemplo da fala de Cardim, que um dos fatores que contribuíam para isso era a falta de um teatro do porte dos grandes teatros internacionais, com estrutura para receber as grandes produções líricas e dramáticas que, àquela época, já percorriam o continente americano, sem, no entanto, se aventurarem até a capital paulista. Ou seja, um teatro como o *Municipal* era necessário para cumprir com a dupla função de estimular a produção nacional e regional e a de atender à demanda do “teatro sério”,

¹⁶¹ Pedro Gomes Cardim ocupou o cargo de vereador na Câmara Municipal de São Paulo por duas vezes, no período de 1896 a 1899 e no de 1905 a 1908. Conforme veremos, teve participação significativa no processo de idealização e viabilização da construção do *Teatro Municipal*. Na data da inauguração do teatro, 12 de setembro de 1911, a *Revista Ilustração Brasileira* dedicou um número especial ao tema, onde foi publicado um texto da autoria de Cardim com um relato histórico de todo esse processo. Tal documento nos foi de grande contribuição para compreender os pormenores desta complexa trama, de modo que, para tentar desvendar o “imbróglio”, nos reportaremos a ele com frequência ao longo do texto.

profissional, das companhias líricas e dramáticas existentes no exterior e em outras regiões de país, sobretudo no Rio de Janeiro.

Havia ainda um simbolismo associado à presença desse pretenso novo edifício para a cidade. Conforme nos lembra Francisco Versacci (1991, p. 58), ainda recém consolidada a República, uma renovada agitação cultural para a cidade estava dentre as novas exigências da burguesia. Queria-se afastar o mais rápido possível o “marasmo” que, de modo geral, teria marcado o período Imperial. Para atender aos anseios do paulistano por representar esses novos tempos, alterando a imagem da cidade, a construção de uma casa de espetáculos oficial era assunto de grande relevância.

De fato, os registros da época indicam uma vontade generalizada – pelo menos entre os governantes e entre os membros da elite – que São Paulo tivesse uma construção dessa magnitude, não só por sua importância cultural, educativa e de lazer para os habitantes, mas também por uma questão de *status* político e social e de visibilidade. A elite paulistana aproveitava as oportunidades que tinha para participar do feito; quase todos os arquitetos, principalmente estrangeiros, atuantes na cidade naquele momento puderam projetar a sua versão do monumento; diversos políticos estiveram envolvidos na causa. Foi mesmo uma mobilização significativa.

As várias iniciativas que existiram até que o teatro fosse de fato construído, muitas vezes esbarraram nos entraves políticos daqueles tempos. O início do regime republicano em São Paulo, como vimos, foi marcado por instabilidades nas esferas econômica e política. A própria definição do poder republicano municipal levou cerca de 10 anos para se consolidar e, somente a partir de 1899 é que passamos a contar com a figura de um prefeito no centro das decisões a serem tomadas no âmbito do município - o que, no caso do *Teatro Municipal*, foi um fator fundamental para a sua efetivação. A história de nosso *Teatro Municipal*, assim, é marcada por uma série de iniciativas que não foram levadas adiante - idas e vindas nas tratativas -, até que se conseguisse iniciar a construção do prédio que existe hoje.

É uma história que envolve uma série de questões sobre, não só a trajetória dos espaços para teatro na cidade, mas a própria construção da cidade nessa virada e início de século. Um momento extremamente rico e importante de investimentos e transformações na estrutura urbana paulistana, que trouxe muitas implicações em vários campos, conforme veremos a seguir.

4.1. As leis e os concursos em prol da construção de um (ou mais) teatro (s) para a cidade

Segundo nossa pesquisa na coleção de Papeis Avulsos do acervo do AHSP, as iniciativas para a construção do *Teatro Municipal de São Paulo* começaram a surgir em 1895, quando aparentemente foi feito o primeiro projeto de lei nesse sentido. Redigido pelo vereador José de Paula Queiroz Jr., o projeto, com data de 16 de abril¹⁶², propunha a abertura de uma concorrência pública para a construção de um teatro na capital, que receberia a denominação de “Grande Ópera Paulista”. O documento contém a redação preliminar de uma sequência de cláusulas que deveria constar na lei, caso o projeto viesse a ser aprovado. A justificativa para tal iniciativa era:

Considerando que esta capital recente-se de faltas que destoam de seu incessante progresso e civilização, salientando-se entre outras a falta de um theatro que se preste para as apresentações dramáticas e principalmente para as representações lyricas.

Considerando a musica arte eminentemente civilizadora e que um theatro lyrico, de 1ª ordem, nesta capital será de grande utilidade para o desenvolvimento e educação artística e musical do povo paulista d'onde já tem surgido artistas, maestros, notáveis admirados por toda Europa e America [...] ele [o theatro] será mais um atestado do inefável gosto artístico, riqueza e iniciativa dos paulistas perante seus hóspedes e o mundo civilizado [...] (V. 786, 1895).

É notável na apresentação que faz Queiroz Jr. de sua proposta a carga simbólica que carregava a pretensa execução deste edifício teatral e as lacunas que viriam a ser supridas com a sua efetiva construção. O vereador argumentava que a falta de uma casa de espetáculos apropriada para apresentações líricas e dramáticas destoava do estágio de “progresso e civilização” em que se encontrava a cidade; e que, a música, principalmente, auxiliaria na educação artística do povo. A presença de um teatro de ópera de qualidade na cidade era entendida, portanto, como um atestado de riqueza e de gosto artístico dos paulistanos - uma forte preocupação com a imagem da cidade para os que a veem de fora.

Na argumentação de Queiroz Jr., percebe-se ainda que os teatros existentes na cidade naquele momento eram considerados ineficientes. Ademais, tinham sido construídos a partir de iniciativas particulares, sem a preocupação de serem oficiais, muito menos públicos. Segundo Paulo Ribeiro Magalhães (1935, p. 127), nesses teatros se representavam “[...] apenas revistas, farsas e arremedos de operetas [...]”, de modo que eram muito raras as “legítimas manifestações de arte teatral”, já que não havia casa apropriada para tanto. Para ele, ainda, o povo também se queixava de tal situação.

¹⁶² Projeto armazenado no volume 786 de 1895 da Coleção de Papeis Avulsos do AHSP.

De acordo com o projeto de lei de Queiroz Jr., o teatro deveria ser construído na praça Sr. Silva Jardim (atual largo do Arouche), em terreno que seria concedido pela Câmara com inteira isenção de impostos municipais pelo prazo de 20 anos. As cláusulas propostas pelo vereador incidiriam sobremaneira na arquitetura dos teatros que viessem a ser construídos. Nesse sentido, destacamos algumas delas:

Clausula 3ª: Na entrada principal do theatro devera ter espaçosa varanda ou alpendre coberto para fácil entrada de carros, bilheteria etc.

Clausula 4ª: O theatro deverá conter (a) quatro ordens de camarotes, galerias e platéia com lugares de 1ª e 2ª ordem devendo haver esmerada e cômoda colocação dos diversos compartimentos para espectadores, (b) grande salão para bailes, pequenas exposições, concertos e grandes reuniões, (c) palco espaçoso e que se preste essencialmente para as representações de grandes operas, (d) acessórios e mobílias de luxo compatível com o edificio e seus fins, (e) completo serviço de encanamento de água para extinção de incêndio e outros misteres e também perfeito serviço de esgotos (V. 786, 1895).

Sem entrar no mérito da área a ser ocupada e das características do edifício, a principal preocupação de Queiroz era o programa, a monumentalidade e o luxo do teatro, devendo todos os serviços de infraestrutura, como abastecimento de água, prevenção contra incêndios e captação de esgoto, funcionar perfeitamente conforme o recém-decretado Código Sanitário de 1894 que, como vimos, continha um capítulo inteiramente dedicado à tipologia teatral, voltado, principalmente, às questões relativas à salubridade de suas instalações e à prevenção contra possíveis incêndios.

O projeto de Queiroz Jr. se transformou na Lei nº 159 de 2 de maio de 1895, decretada e promulgada por Pedro Vicente de Azevedo, então Presidente da Câmara Municipal de São Paulo. A redação final, bastante modificada e simplificada com relação ao projeto inicial do vereador, determinava que ficasse concedida a isenção de impostos municipais por três anos para o particular ou a empresa que, dentro de um ano, construísse um ou dois teatros na capital. O projeto e o local, diferentemente do que havia indicado Queiroz Jr., ficavam a cargo do proponente, mas dependiam da aprovação da Intendência de Justiça e Polícia, que também validaria a tabela de preços dos espetáculos quando o teatro já estivesse em funcionamento. Nota-se dessa forma uma considerável flexibilização do conteúdo das cláusulas que haviam sido propostas por Queiroz Jr.: excluíram-se as exigências programáticas e reduziu-se drasticamente o período de isenção de impostos. Segundo afirma Magalhães (1935, p. 127), apesar de a lei fornecer algumas vantagens à empreitada, ninguém se habilitou a aproveitá-las. Não encontramos vestígios do que possa ter sido uma proposta para atender a esta lei.

Em menos de um ano uma segunda lei, elaborada por iniciativa dos vereadores José Roberto e Pedro Gomes Cardim, foi promulgada com o mesmo objetivo. A Lei nº 200, de 20 de fevereiro de 1896, autorizava a construção de um “Theatro Municipal” para a capital, mediante a abertura de um concurso, oferecendo, para tanto, maiores vantagens do que a redação final aprovada da lei anterior. A Lei nº 200 retomava para 20 anos o período de isenção de impostos (período que já havia sido proposto por Queiroz Jr no seu projeto de lei de 1895), sendo que durante esse tempo, o proponente tinha direito total de “uso e gozo”. Após esse prazo, no entanto, o teatro deveria ser revertido à municipalidade. De acordo com o texto, o proponente tinha ainda o direito de desapropriação do terreno para a construção do teatro, que poderia ser escolhido livremente. Por outro lado, a lei incidia sobre algumas das características arquitetônicas e do programa a que o novo teatro deveria atender:

Art. 2º - O Theatro Municipal constará de um grande edificio e jardins, iluminados a luz elétrica, e construído segundo os modernos e mais adiantados sistemas, contendo o edificio:

- a) Um grande teatro apropriado às estações tanto de verão como de inverno e que se preste a companhias líricas de 1ª ordem e dramáticas;
- b) Um salão para concertos;
- c) Dous salões de luxo, para banquetes, bailes e reuniões;
- d) Cafés, charutarias e botequins de 1ª ordem, montados com luxo e conforto.

Art. 3º - O concessionário reservará, no mesmo edificio, mediante o plano que for aprovado, uma parte destinada aos Conservatorios Dramatico e Musical, que a Camara creará em tempo oportuno (SÃO PAULO. Lei nº 200, de 20 de fevereiro de 1896).

Com relação aos espetáculos a serem apresentados no novo “Theatro Municipal”, a Lei nº 200 determinava que anualmente devesse haver uma temporada de três meses de apresentação de uma companhia dramática de língua nacional, representando, preferencialmente, peças de autores nacionais; determinava, ainda, a concessão de três prêmios anuais: um para o aluno que se destacasse no Conservatório de Música; outro ao aluno que se destacasse no Conservatório Dramático; e um terceiro para o autor nacional cujo trabalho fosse eleito por uma comissão como o melhor do ano.

Por trás da construção do novo teatro oficial da cidade, assim, havia também o desejo de incrementar a formação de artistas paulistanos do teatro e da música, rompendo com a tradição de apresentações artísticas feitas por companhias e artistas estrangeiros e/ou vindos de outros estados. Um edificio então que fornecesse o espaço necessário para a formação de tais profissionais era condição *sine qua non* para o incentivo e a valorização dos artistas paulistanos.

A Lei nº 200 determinava ainda alguns prazos para a empreitada:

Art. 11. – O proponente cuja proposta for escolhida, assinará o contrato dentro de 15 dias, depois da preferencia.

Art. 12 – As obras do theatro estarão concluídas e o theatro será inaugurado dentro do prazo de dois anos, devendo começar dentro de três meses após a assinatura do

contrato, sob pena de caducidade, salvo caso de força maior, devidamente comprovada perante a Intendencia.

Art. 13 – As dependências do teatro estarão concluídas dentro de 3 anos, nos termos do art. 12 (SÃO PAULO. Lei nº 200, de 20 de fevereiro de 1896).

No ano seguinte ao da publicação da referida Lei nº 200, vemos menção a dois projetos sendo apresentados à Câmara Municipal com propostas para a construção do *Teatro Municipal*, conforme levantamento realizado no acervo do jornal *Correio Paulistano* relativo aos anos de 1897 e 1898¹⁶³. De acordo com o conteúdo de um parecer publicado no dia 27 de novembro de 1897, na seção do jornal destinada às atividades da reunião de 20 de outubro de 1897 da Câmara Municipal¹⁶⁴, o cidadão João dos Reis de Souza Dantas se propunha a levar adiante a construção de um teatro na praça da República. Porém, para tanto, Dantas requeria maiores favores e vantagens do que aqueles oferecidos pela Lei nº 200:

PARECER N. 48: As comissões reunidas de Justiça e Finanças, as quais foi presente o requerimento em que o engenheiro João dos Reis de Souza Dantas pede a Câmara a concessão de diversos favores para construir nesta cidade na Praça da República, um grande theatro, considerando a importância e necessidade desse melhoramento e reconhecendo que para a sua realização são insuficientes os favores de que cogitou a lei n. 200, de 20 de fevereiro de 1896, são de parecer que maiores favores e vantagens devem ser concedidos a quem, como requerente, se proponha a fundar, em prazo certo e sob condições aceitáveis, um theatro municipal, que corresponda ao progresso e adiantamento da capital de S. Paulo, e para isso apresentam á consideração dos senhores vereadores o seguinte:

PROJETO DE LEI: A Câmara Municipal decreta: Art. 1º. Fica o Intendente de Policia e Hygiene auctorizado a contractar com o engenheiro João dos Reis de Souza Dantas a construção de um theatro que se denominará – Theatro Municipal – mediante as condições constantes da lei e as que forem estipuladas ao respectivo contracto.

Art. 2º. A Camara concede àquele engenheiro os seguintes favores: a) concessão do terreno necessário para a referida construção na Praça da República. b) Uso e gozo exclusivo do theatro durante o prazo de cincoenta anos [...] (*Correio Paulistano*, edição de 27 de novembro de 1897).

Nessa mesma página do jornal, na mesma seção, pouco abaixo do trecho acima reproduzido, menciona-se o “requerimento de João Felicio dos Santos e Felipe Santoro propondo-se a construir um theatro, nesta capital”. Na mesma página, na seção ordem do dia, que reúne os assuntos que estão na pauta da próxima sessão da Câmara, há outra menção ao requerimento de Dantas:

[...] Discussão do requerimento do engenheiro João dos Reis de Souza Dantas, propondo-se a construir um grande theatro nesta capital na Praça da República, com parecer das comissões de Justiça e de Finanças sob n. 48, que concluem por um projecto [de lei] [...] (*Correio Paulistano*, edição de 27 de novembro de 1897).

¹⁶³ Levantamento feito na base de periódicos on-line da Fundação Biblioteca Nacional, que disponibiliza seu acervo nacional de periódicos digitalizados para busca na internet. A base, no entanto, não possui a coleção de exemplares do *Correio Paulistano* do ano de 1896.

¹⁶⁴ Era praxe que as discussões de projetos, requerimentos e pareceres emitidos, entre outros processos discutidos no âmbito das reuniões da Câmara, fossem publicadas na seção “Camara Municipal” do *Correio Paulistano*. Nessa mesma seção, o jornal publicava também a pauta prevista para a próxima reunião da Câmara.

No ano seguinte, em 23 de janeiro de 1898¹⁶⁵, na seção “Câmara Municipal” do Correio Paulistano, relativa à sua reunião realizada em 15 de dezembro de 1897, encontramos novamente na ordem do dia a menção a ambos os requerimentos, como se pode observar abaixo:

[...] Discussão do requerimento do engenheiro João dos Reis de Souza Dantas, propondo-se construir um grande teatro nesta capital, na Praça da Republica, com parecer das comissões de Justiça e Finanças, sob n. 48, que concluem por um projecto, adiada á requerimento do sr. dr. Veiga Filho. [...] Discussão do requerimento de João Felicio dos Santos e Felinto Santoro, propondo-se a construir um grande teatro nesta capital, na praça da Republica, independente de pareceres, a requerimento do sr. dr. Veiga Filho, sob n. 29 [...] (Correio Paulistano, edição de 23 de janeiro de 1898).

A partir de então nas notícias veiculadas na seção destinada às sessões da Câmara Municipal no Correio Paulistano, não há mais referência a tais requerimentos, nem do engenheiro Souza Dantas, nem dos engenheiros Felicio dos Santos e Felinto Santoro.

*

Em 24 de janeiro de 1898 é promulgada pela Câmara uma nova lei em prol da construção de um ou mais teatros municipais para a cidade, a Lei nº 336. Segundo aponta Gomes Cardim (1911, p. 4), a criação de tal lei foi provocada pelas propostas feitas por João Felicio dos Santos, Felinto Santoro e Souza Dantas¹⁶⁶ para construção de um teatro na praça da República, em frente à Escola Normal. Nenhum desses engenheiros, entretanto, quando da entrega das propostas para a concorrência, se apresentou.

De fato, a Lei nº 336 oferecia o prazo do benefício da isenção de impostos ampliado para 50 anos. Mais vantajoso se a compararmos com a Lei nº 200. Estaria assim atendendo à reivindicação de Souza Dantas, que, como vimos acima, se dispôs a construir um teatro desde que a ele fossem oferecidos maiores favores. Entende-se, portanto, que a resposta da Câmara à solicitação de Dantas foi a promulgação desta nova lei – a 336. A Câmara, em vez de contratar o engenheiro para o desenvolvimento do projeto - como pareceu que iria fazer pelo que foi exposto no projeto de lei anexo ao parecer n. 48 publicado no Correio Paulistano e reproduzido acima -, convocou a abertura de uma nova concorrência pública a todo e qualquer interessado, conforme instituído no artigo primeiro da Lei nº 336.

Com relação à arquitetura do(s) teatro(s), segundo o Artigo 3º da Lei nº 336, o contratante era obrigado:

¹⁶⁵ O intervalo entre a publicação de 27 de novembro de 1897 e a de 23 de janeiro de 1898 foi igualmente pesquisado, porém não localizamos nas edições nenhuma menção aos requerimentos de Souza Dantas e nem de Santos e Santoro.

¹⁶⁶ Na abordagem de Cardim não fica claro, mas parece que os três cidadãos por ele mencionados se responsabilizariam pela construção de um mesmo teatro; ou seja, teriam juntos uma única proposta.

- a) A construir o teatro com todas as exigências modernas de luxo, elegância, acústica e segurança, com salões apropriados para o publico, e todas as demais condições de hygiene, ventilação, etc.
- b) A montar caprichosamente os estabelecimentos de commercio no corpo do edificio ou anexo a ele, os quaes constarão de café, charutarias e restaurantes de primeira ordem e outros.
- c) A destinar no teatro salas próprias a instalação de um conservatório dramático ou musical, que a Camara vier a criar [...] (SÃO PAULO, Lei nº 336, de 24 de janeiro de 1898).

O endereço não fora determinado *a priori*, ficando a cargo do proponente a indicação do local que lhe parecesse mais adequado para a construção, que posteriormente deveria ser acordado com a Intendência de Polícia e Higiene para as devidas providências com relação à desapropriação.

A Lei nº 336, tal como a 200 já o fizera, não oferecendo nenhum tipo de parâmetro para o tamanho da edificação, determinava que se incluíssem ao programa serviços como: charutaria, pequeno comércio, café, restaurante e, principalmente, espaço para um Conservatório Dramático e Musical, alguns deles nunca antes vistos nos teatros paulistanos. O Conservatório já havia aparecido na lei anterior. O conteúdo desta lei foi publicado regularmente nos jornais da cidade, como o Estado de São Paulo e o Correio Paulistano, a partir de fevereiro de 1898 (figura 170). Nessas publicações constava o prazo estipulado para a entrega das propostas: o dia 16 de abril. No dia 15 de abril, entretanto, conforme noticiado no Correio Paulistano, esse prazo foi prorrogado por mais 60 dias, ficando assim para o dia 16 de junho a apresentação das propostas.

<p>Concurrença publica para a construção de um theatro municipal.</p> <p>De ordem do cidadão dr. intendente de Polícia e Hygiene, chamo concorrentes, pelo prazo de sessenta dias, con-</p>	<p>tados de hoje, para a construção de um theatro municipal, nos termos da lei n. 836 de 24 de janeiro de 1898, sob as seguintes condições:</p> <p>1.ª O theatro será construido com todas as exigencias modernas de luxo, elegancia, acustica e segurança, com salões apropriados para o publico e todas as demais condições de hygiene, ventilação, etc. (Lei n. 836, artigo 8, letra a);</p> <p>2.ª O contractante montará caprichosamente os estabelecimentos de commercio no corpo do edificio ou anexo a elle, os quaes constarão de café, charutarias e restaurantes de primeira ordem, etc. (Lei cit., art. 8, letra b);</p> <p>3.ª Serão destinadas no theatro salas proprias á instalação de um conservatorio dramático ou musical, que a Camara vier a crear. (Lei cit., artigo 8, letra c);</p> <p>4.ª Com as propostas apresentarão os concorrentes planos geraes das obras, com indicação do local para a construção do theatro, etc.</p>	<p>5.ª A Camara concede ao contractante os seguintes favores:</p> <p>a) Isenção dos impostos sobre espectáculos durante o prazo de cincoenta annos, bem como dos impostos sobre industrias e profissões para os estabelecimentos de commercio que funcio-narem no edificio ou suas dependencias;</p> <p>b) Sollicitação do Congresso do Estado para a isenção do imposto predial durante o prazo de cincoenta annos;</p> <p>c) O direito de desapropriação, á custa do contractante, por utilidade publica, do terreno para a construção do theatro em local escolhido de accordo entre o contractante e a Intendencia de Polícia e Hygiene. (Lei cit., art. 2).</p> <p>As propostas devidamente selladas e lacradas, acompanhadas dos planos a que se refere a condição 4.ª, deverão ser entregues nesta Secretaria em todos os dias uteis, das 10 ás 3 horas, até o dia 16 de abril do corrente anno.</p> <p>Secretaria da Intendencia Municipal de Polícia e Hygiene de S. Paulo, 15 de fevereiro de 1898.</p> <p>O director; Alvaro Ramos.</p>
--	---	--

Fig. 170: publicação da concorrência aberta pela Lei nº 336 no Correio Paulistano, em 4 de março de 1898.

A Lei nº 336 atraiu empresas e particulares. Muitos arquitetos da capital, em sua maioria de origem estrangeira, participaram, seja por conta própria ou contratados por fazendeiros, industriais e comerciantes. Foram recebidas diversas propostas por parte da municipalidade.

Em 16 de junho de 1898, o *Correio Paulistano* anuncia que sua equipe teve a ocasião de ver a proposta apresentada à Câmara por José Mariano Correa Camargo Aranha e Arthur M. Cortines Laxe¹⁶⁷:

Esse projeto, confeccionado por dois distintos engenheiros architectos desta capital, parece obedecer ás mais exigentes regras de arte, de luxo e de segurança. [...] A sua arquitetura é luxuosa e moderna bem assim toda a mobília do theatro, que será iluminado à luz elétrica. Brevemente serão expostos photographias deste projeto (*Correio Paulistano*, edição de 16 de junho de 1898).

Outra notícia com o mesmo teor – espécie de divulgação do projeto de teatro de Cortines Laxe e José Aranha – foi publicada na mesma data no jornal *A Nação*. Neste caso, porém, são muito mais linhas dedicadas a elogios e a descrições dos espaços do teatro e de suas características gerais. Na notícia em questão, menciona-se que o projeto ficou a cargo de “engenheiros” chefiados por Arthur Montmorency¹⁶⁸.

Cinco dias depois, em 21 de junho de 1898, o *Correio Paulistano* noticia que as propostas apresentadas para concorrer à escolha do projeto do *Teatro Municipal*, um total de 9, serão julgadas por uma comissão:

[...] apresentaram-se 9 concorrentes, entre elles os srs. Cortires Saxe e Antonio Alvares Leite Penteado. Dizem-nos que o dr. João Bueno [...] vai nomear uma commissão composta de 2 engenheiros da Câmara e 1 de fora para dar parecer sobre as propostas apresentadas (*Correio Paulistano*, edição de 21 de junho de 1898).

No dia 7 de julho de 1898, o mesmo veículo divulga:

Sabemos que a comissão encarregada de dar parecer sobre os projectos apresentados á Municipalidade para construção do Theatro Municipal, já concluiu seus estudos, encarregando o dr. Theodoro Sampaio de apresentar ao dr. Intendente de Policia e Hygiene (*Correio Paulistano*, edição de 7 de julho de 1898).

E cessam as referências à escolha da comissão encarregada de dar parecer sobre os projetos apresentados à municipalidade. A documentação a esse respeito é muito fragmentada, os registros de jornais e relatos de época, únicos registros de que dispomos, deixam uma série de lacunas.

¹⁶⁷ Curiosamente, o nome deste cidadão aparece grafado de maneiras distintas nas diversas fontes que consultamos (Cortines Laxe, Cartines Caxe, Cortinehaxe, Cortires Saxe), assim não sabemos qual seria a correta. Neste texto usaremos a versão Cortines Laxe por ter sido a que mais recorrentemente foi utilizada nas fontes. No caso das citações, reproduziremos as grafias conforme encontradas nos originais.

¹⁶⁸ Conforme pesquisa nos periódicos *O Commercio de São Paulo* e *Correio Paulistano* da última década do século XIX e primeira do XX, Arthur Pio Deschamps Montmorency era engenheiro estabelecido em São Paulo e realizava alguns trabalhos para a iniciativa pública, tendo sido o construtor, por exemplo, da ponte metálica de São José do Rio Pardo (atualmente tombada).

Voltando ao já mencionado texto de Pedro Gomes Cardim (1911, p. 4), segundo ele, para atender à Lei nº 336, os engenheiros Souza Dantas, Felício dos Santos e Felinto Santoro, (aqueles que, de acordo com o mesmo autor e com as notícias no *Correio Paulistano*, haviam concorrido à Lei 200, clamaram por melhores favores e vantagens por parte do governo, os quais foram atendidos com a Lei nº 336, e, era de se esperar que participassem desta concorrência), não compareceram. Estiveram presentes para concorrer, no entanto, os cidadãos José Aranha e Arthur Cortines Laxe e, ao fim do certame, o contrato com eles foi lavrado, ficando determinada a construção do teatro na praça da República, entre as ruas Ipiranga, Timbiras e São João. Curiosamente, trata-se do mesmo local em que Dantas, Santos e Santoro haviam proposto locar o teatro. É possível até que haja alguma relação entre as participações de Dantas, Santos e Santoro na Lei 200 com as de Aranha e Cortines Laxe na Lei 336, mas não há indícios disso em nenhuma das fontes estudadas.

O relato histórico de Cardim reforça o conteúdo das já citadas notícias do *Correio Paulistano* e *A Nação* do dia 16 de junho de 1898, ambos comunicando aos seus leitores sobre o projeto de Cortines Laxe e Aranha, afirmando que esta proposta teria sido contratada e que, porém, “os capitais foram refratários á vontade dos contratantes e o contrato caducou” (1911, p. 4).

Versão diferente, contudo, sobre o resultado da referida concorrência identificamos no manuscrito autobiográfico¹⁶⁹ do arquiteto Carlos Ekman, no qual menciona sua participação e a escolha de seu projeto na concorrência:

A Câmara Municipal chamou concorrência para um grande teatro moderno, devendo a proposta atender não só o projeto como o terreno e execução. O Sr. Nabor Jordão, com Elias Chaves e Prado Chaves & Cia. nos encarregou do projeto, tendo Antonio Penteado chamado Max Hehl para o projeto dele. Havia também Kleinschmidt e outros. O nosso teatro seria colocado no lugar do antigo São José, incendiado, onde está hoje o coro da Catedral. [...] O nosso projeto foi classificado como o melhor, porém Ramos de Azevedo se meteu no meio e fez a Câmara comprar antiga serraria Sydow e construiu ali o novo Teatro Municipal (EKMAN, 2002, p. 59).

Recuperamos o Projeto de Lei, de nº 48, relativo à proposta de Nabor Pacheco Jordão que tramitou no Senado e no Congresso Legislativo Estadual, entre julho e agosto de 1898. Esse projeto autoriza-o a construir um novo teatro no terreno do extinto *Teatro São José*. O envolvimento do órgão estadual nesse caso deve-se ao fato de que tal terreno era de propriedade do governo do Estado. Este dado corrobora as informações fornecidas por Ekman sobre a escolha de seu projeto para atender a Lei nº 336. Ora, se em julho e agosto o Senado

¹⁶⁹ Transcrito para a publicação por Domingos Jaguaribe Ekman.

determinava que o terreno fosse cedido, obviamente antes disso, o projeto, que havia sido apresentado em junho, deveria estar aprovado e sua construção contratada.

Alfredo Moreira Pinto, em seu relato sobre a cidade de São Paulo em 1900, ao citar os divertimentos públicos existentes, menciona, em nota de rodapé, que não só a Lei havia sido promulgada como estava sendo construído um novo teatro no local do antigo *São José*:

Está promulgada a Lei que concede ao Dr. José Nabor Pacheco Jordão o terreno onde existiu o Theatro S. José, afim de ali construir um outro, cujos trabalhos já foram iniciados (PINTO, 1979, p. 28).

Pinto muito provavelmente está se referindo à Lei aprovada a partir do supramencionado Projeto de Lei nº 48. Os registros, assim, nos levam a concluir que foram contratadas duas diferentes propostas para atender à Lei nº 336, que determinavam, cada uma, a construção de um teatro municipal em um local distinto¹⁷⁰: a de Arthur Cortines Laxe e José Aranha (com projeto de equipe chefiada por Arthur Montmorency, a ser construído na praça da República) e a de Nabor Pacheco Jordão (com projeto de Carlos Ekman a ser implantado no mesmo terreno do incendiado *Teatro São José*). De acordo com o supracitado relato de Moreira Pinto, o projeto de Ekman para Jordão chegou a ter a construção iniciada. Nenhuma das duas propostas, no entanto, foi finalizada.

A evidência mais contundente da escolha dos dois projetos, e que confirma nossa hipótese, é que em 1899 o prefeito Antônio Prado, ao indeferir uma solicitação de Giacomo Leoni para a construção de um teatro – a respeito da qual falaremos a seguir –, justifica-se afirmando já ter escolhido propostas para a construção de dois teatros, a de Nabor Pacheco Jordão e a de Cortines Laxe, como resultado da concorrência aberta pela Lei nº 336, cujos contratos naquele momento ainda estavam em vigor.

Cabe lembrar a crise econômica de 1898, uma turbulência provocada pelo declínio dos preços internacionais do café desde 1896, que provavelmente foi um dos fatores mais decisivos para a não efetividade desses contratos, tornando praticamente inviável para a sociedade civil investir em grandiosos projetos de retorno não imediato.

Nove propostas participaram desta concorrência. Além dos dois vencedores e dos dois participantes mencionados por Ekman no supramencionado manuscrito, localizamos na coleção de Papeis Avulsos do AHSP¹⁷¹ memoriais descritivos referentes a outras quatro propostas: de Tiziano Luchetti, Antonio Teixeira da Silva, Federico Bender e Giacomo Leoni.

¹⁷⁰ O fato de cada projeto propor um teatro em local diferente do outro, aliás, é outro fator para justificar a escolha dos dois concomitantemente. Além disso, a própria redação da lei quando da abertura da concorrência propunha a contratação de “um ou mais teatros”.

¹⁷¹ Coleção de Papeis Avulsos, volumes encadernados n.1112 e 1114 de 1898.

A nona proposta é possível de ser aferida. As especificidades de cada uma delas serão tratadas mais adiante.

*

Visto que nenhuma das duas propostas selecionadas na concorrência havia tido ainda sua construção iniciada, Giacomo Leoni, um dos participantes, requereu reiterada e insistentemente à Câmara Municipal, à Intendência de Polícia e Higiene e à Prefeitura, a partir de 19 de setembro de 1898, que fosse contratado para construir um teatro municipal na cidade de acordo com a proposta que havia enviado para concorrer, conforme os parâmetros estabelecidos pela Lei nº 336. Os documentos relativos aos pedidos de Leoni e às respostas recebidas encontram-se armazenados no volume 1579 de 1898 da coleção de Papéis Avulsos do AHSP. No total, foram sete pedidos, entre 19 de setembro de 1898 e 22 de março de 1900, sendo que ao último deles Leoni recebeu parecer positivo, ficando acertada a sua contratação, o que, de fato, veio a ocorrer no ano seguinte. Nos vários requerimentos é evidente a insistência de Leoni para construir o teatro, cuja obsessão acabou por convencer os responsáveis pela aprovação de obras na Prefeitura e na Câmara a contratá-lo.

Dentre os pedidos de Leoni, destacamos aqueles nos quais o arquiteto encaminha, juntamente com o requerimento, desenhos com propostas de implantação. Se, primeiramente, o arquiteto cogitava que a construção fosse feita na praça da República (conforme desenhos que acompanham os requerimentos de 1º de dezembro de 1898 e de 22 de fevereiro de 1899, figuras 171 e 172), em seus últimos pedidos, Leoni altera a implantação e passa a propor a abertura de uma praça especificamente para tal fim, no quarteirão conformado pelas ruas Formosa, Barão de Itapetininga, Conselheiro Crispiniano e São João (conforme desenho que acompanha o requerimento de 22 de março de 1900, figura 173).

Dentre as negativas por parte da Prefeitura, vale reproduzir a supracitada manifestação do Prefeito Antônio Prado, de 4 de agosto de 1899, justificando o indeferimento do pedido:

Devolvendo o requerimento de Giacomo Leoni cumpre-me dizer que opino pelo seu indeferimento. O pedido versa sobre a construção de mais um teatro nesta capital, com os favores da Lei Municipal nº 336 de 24/1/1898.

Já tendo sido executada essa lei, e durando ainda os prazos, dentro dos quaes devem ser iniciadas e concluídas as obras dos dois theatros, de que são concessionários os drs. José Nabor Pacheco Jordão e Cartines Caxe, cujas propostas foram aceitas pelo então Intendente de Policia e Hygiene, só poderá o pretendente renovar o seu pedido por ocasião de uma segunda concorrência determinada por nova autorização legislativa, a respeito da qual cabe à Camara decidir, quanto á sua oportunidade. Ass.: Prefeito A. Prado (V. 1579, 1898).

Para o contrato com Leoni, novamente vemos muitas idas e vindas entre este, a Prefeitura e a Câmara até que todos chegassem a um acordo com relação às suas cláusulas. No volume 1585 de 1901 da mesma coleção do AHSP temos a reprodução da minuta final do “termo de contrato” e, no volume 1597 do mesmo ano, está a copia do contrato assinado entre os envolvidos.

Figs. 171 e 172: à esquerda, implantação que acompanha o requerimento de 1/12/1898; à direita: implantação que acompanha o requerimento de 22/2/1899, ambas na praça da República.

Fig. 173: implantação que acompanha o requerimento de Giacomo Leoni de 22/3/1900, propondo a abertura de uma praça no quarteirão formado pelas ruas Formosa, Barão de Itapetininga, Conselheiro Crispiniano e São João.

Não localizamos mais vestígios a respeito da participação de Leoni na construção de um teatro na capital após ter sido assinado o contrato entre ele e a Prefeitura, entretanto, pudemos encontrar uma possível explicação em Francisco Versaci (1991, p. 59):

[...] o italiano Giacommo Leone, que assumiu junto à Prefeitura o compromisso de construir o teatro onde, mais ou menos, está localizado hoje o Municipal. Pretendendo conseguir recursos na Europa, o empresário Leone viajou para a Itália. Lá, repentinamente, veio a falecer, e o tão sonhado teatro voltou à estaca zero (VERSACI, 1991, p. 59).

Gomes Cardim (1911, p. 4) também comenta o súbito e triste fim de Leoni:

[...] O infeliz Leoni devotara-se completamente a realização de seu compromisso. Foi-lhe um sonho a começo, uma obsessão, por fim. [...] A crise, porém, pairava sobre S. Paulo [...]. Os capitais mais e mais se retraíram [...] e lá se foi desesperado, mas não desiludido, Giacomo Leoni, além mar, em demanda de meios para a construção do seu teatro. A morte colheu-o na azafama e mais uma esperança se desvaneceu (CARDIM, 1911, p. 4).

*

A próxima iniciativa em prol de prover a cidade de uma nova e maior casa de espetáculos, após a lei de 1898, vem do governo estadual. Conforme expõe Versaci, o senador Frederico Abranches propôs ao Senado um novo “projeto de lei que permitia ao governo do estado emitir apólices, até o valor de 2.000 contos de réis, para o financiamento das obras” (1991, p. 59). Ou seja, pela primeira vez aparece uma lei que difere com relação às demais no que diz respeito ao custeio da obra, já que determina que as despesas sejam pagas integralmente com verba pública. A fundamentação de Abranches em defesa de seu projeto foi publicada, resumidamente, na edição do jornal *Correio Paulistano* de 15 de agosto de 1900. Ali, nas palavras de Versaci, Abranches “[...] defendeu apaixonadamente o seu projeto, argumentando que, nos principais países do mundo, era o governo que patrocinava a edificação de teatros [...]”. Como exemplos disso, o senador citava o *Teatro Alla Scala* de Milão (projeto de Giuseppe Piermarini, 1778), a *Ópera de Paris* (projeto de Charles Garnier, 1875) e o *Teatro Real Convent Garden*, Londres (1858). Abranches expõe, ainda, situações semelhantes em capitais brasileiras, como o *Teatro da Paz* em Belém do Pará (1878) e o *Teatro Santa Isabel* em Recife (1850)¹⁷² (VERSACI, 1991, p. 59).

O projeto de lei do senador foi aprovado e transformado na Lei nº 750, de 13 de novembro de 1900. Algumas de suas cláusulas são:

Artigo 1.º - Fica o Governo auctorizado a mandar construir na capital, na quadra comprehendida entre o largo Municipal, rua Marechal Deodoro e rua da Esperança (logar outr’ora occupado pelo Theatro São José), ou no local que julgar mais conveniente, um theatro com todos os aperfeiçoamentos modernamente adoptados em edificios congeneres.

¹⁷² Dentre os brasileiros, poderiam ter sido incluídos também vários dos outros teatros que mencionamos no capítulo 2.

Artigo 2.º - O Governo fará as expropriações ou aquisições que forem necessarias para a execução da obra.

Artigo 3.º - Caso não sirva a planta existente na secretaria do Governo, este abrirá concorrência para se levantar outra e, si o auctor da que for preferida não ficar encarregado de executá-la, terá, todavia, direito a uma gratificação de 2:000\$000.

Artigo 4.º - Fica o Governo auctorizado a abrir os creditos que forem necessarios para execução desta obra, até a quantia de 2.000:000\$000.[...]

Artigo 6.º - As companhias que funcționarem nesse theatro serão isentas de impostos estaduaes [...] (SÃO PAULO, Lei nº 750, de 13 de novembro de 1900).

Chama a atenção o fato de que no artigo 3º é mencionada a existência de plantas de um projeto de teatro na secretaria do governo. Essas plantas poderiam ser aquelas relativas ao projeto apresentado por Nabor Pacheco Jordão, de autoria de Carlos Ekman, para a Lei Municipal nº 336, uma vez que, como vimos, tal projeto fora aprovado e levado ao âmbito estadual para tramitação relativa à cessão do terreno. A partir do supracitado depoimento do arquiteto sueco, aparentemente, a interrupção do trâmite burocrático para a construção de seu projeto teria se dado em função do envolvimento de Ramos de Azevedo no processo. Complementando tal informação, temos o supramencionado relato de Moreira Pinto, onde fica claro que a interrupção só poderia ter ocorrido em 1900 ou depois, já que neste ano o autor registra terem sido iniciados os trabalhos para as obras. Procuramos obter mais documentos a esse respeito no Arquivo do Estado de São Paulo, mas a pesquisa não obteve sucesso. Ficamos assim, sem mais pistas para julgar.

No final, segundo a versão dos fatos de Gomes Cardim, uma vez aprovada a Lei Abranches, o secretário que referendara a lei, dr. Candido Rodrigues, depois de fazê-lo, encarregou Ramos de Azevedo, “o ilustre architecto”, de apresentar a planta de um teatro em conformidade com ela (CARDIM, 1911, p. 10). O primeiro convite feito ao arquiteto brasileiro para participar da elaboração do futuro *Teatro Municipal*, portanto, esteve atrelado à promulgação da Lei Abranches e se deu em âmbito estadual. Ao que parece, de fato Ramos de Azevedo também elaborou um projeto e o apresentou ao governo neste momento. Muito embora, em função da crise que premia São Paulo, a planta tenha “caído no limbo do esquecimento”, “empoeirada” (CARDIM, 1911, p. 10) em uma das seções da Secretaria do Interior.

O Relatório do Presidente do Estado Domingos Correa de Moraes de 1902, na parte em que relata as obras públicas que estavam sendo feitas e/ ou por fazer nas cidades paulistas, faz menção à construção do novo teatro:

Também foram organizados [...] as bases da concorrência para a construção do novo theatro, tendo já o Governo iniciado estas duas importantes obras com a desapropriação dos terrenos necessários.

Tratando-se de uma obra de importância desta ultima e que carece de localização especial na cidade, parece que a lei de 13 de Novembro de 1900, que a autorizou,

deverá ser completada por outra deliberação vossa, de modo que a quantia por ela concedida se destine exclusivamente a construção do edifício, correndo por crédito á parte o preço dos terrenos desapropriados (MORAES, 1902, p. 199).

Na versão de Gomes Cardim, o governo do estado temia os encargos da construção de um teatro e não deu continuidade à empreitada. O que, segundo ele, salvou a Lei Abranches de cair por completo no esquecimento foi a entrada para a administração municipal de São Paulo do conselheiro Antônio da Silva Prado, que logo se envolveu com o assunto:

O Conselheiro Antonio Prado, pela alta compreensão da administração pública, pela larguesa de vistas, pela tradição fidalga de família, uma das mais em evidência no escol da sociedade paulista, pela hombridade proverbial de seus actos, estava destinado a ligar seu nome ao acontecimento almejado em prol da arte (CARDIM, 1911, p. 13).

O Relatório do mesmo Presidente do Estado do ano seguinte, 1903, igualmente na seção dedicada às obras públicas, expõe que

Tendo a Câmara Municipal da Capital resolvido tomar a si a construção do novo theatro, obra que devia ser feita por conta do Estado, foram-lhe transferidos, conforme autorizastes, os terrenos que haviam sido desapropriados para aquele fim (MORAES, 1903).

Antes dessa transferência dos terrenos mencionada por Domingos de Moraes se efetivar, porém, desistiu-se da ideia de construir o teatro naquele local (o do antigo *São José*) – não fica claro, em nenhuma fonte, por quê – e decidiu-se procurar outro. O escolhido foi a quadra conformada pelas ruas Barão de Itapetininga, Conselheiro Crispiniano, São João e Formosa.

A Lei nº 627, elaborada por Gomes Cardim e promulgada por Antônio Prado em fevereiro de 1903, autorizou o Prefeito a fazer um acordo com o governo do Estado para transferir a propriedade dos terrenos onde seria construído o teatro e assim, dar início à sua construção (CARDIM, 1911, p. 15). Os terrenos, então, foram adquiridos no mesmo ano e “entregues à municipalidade para dar execução à Lei [estadual] nº750 [Lei de Abranches], facultando-lhe estabelecer as cláusulas e as condições do convênio” (AMARAL, 1979, p. 583).

Dessa forma, Estado e Município concluíram os ajustes para a construção do teatro. Segundo Gomes Cardim, “os terrenos desapropriados pelo Governo pertenciam aos srs. Abilio Vianna, Rodolpho Miranda, Gustavo Sidow e Antonio Proost Rodovalho” (1911, p. 15). Segundo Carlos Ekman (2002, p. 59) e Benedito Lima de Toledo (1998, p. 56) nestes terrenos teria funcionado a Serraria a vapor de Gustav von Sidow. No “Mappa da capital da Província de São Paulo” (figura 174), de 1877, a “Oficina de G. Sidow” aparece, de fato, representada naquele terreno.

Fig. 174: detalhe do “Mappa da capital da Província de São Paulo”, 1877. Acima à esquerda está representada, sob número 76, conforme legenda do mapa, a “Officina G Sidow & Cia”.

Transcrevemos a seguir a exposição feita pelo Prefeito Antônio Prado à Câmara Municipal, conforme reproduzida no texto de Gomes Cardim, e que, explica claramente o que se sucedeu após a promulgação da Lei 627:

Nos termos da autorização que me destes pela Lei n. 627 de 7 de fevereiro de 1903, firmei com a Fazenda do Estado, em 10 de maio do mesmo ano, e termo de sessão, por este feito ao município, dos terrenos desapropriados para a construção de um theatro nesta capital entre as ruas Barão de Itapetininga, Formosa, Conselheiro Chrispiniano e o futuro prolongamento da rua 24 de maio.

Por este termo estabeleceu-se a capacidade mínima do theatro para 2.000 espectadores, ficando a Camara obrigada á respectiva construção, sem poder dar aos terrenos cedidos destino diverso ao de casas de espetáculos ou institutos de ensino de musica e arte dramática etc [...].

Realizado esse acordo e tendo a Camara entrado na posse das propriedades, sujeitei à vossa consideração, em 4 de abril, as plantas e orçamento de construção apresentados pelos arquitetos Dr. Francisco de Paula Ramos de Azevedo, Domiziano Rossi e Claudio Rossi, [...] ao mesmo tempo que vos pedia para fazer executar as obras do theatro por administração em empreitadas parciais [...]. Prontamente acedendo a esse pedido, decretastes a Lei n. 643 de 25 de abril de 1903 autorizando a Prefeitura [a realizar] [...] as referidas obras, cuja direção e administração contratei com os referidos arquitetos em 14 de maio seguinte [...] (PRADO, apud. CARDIM, 1911, p. 14).

Finalmente a Lei municipal nº 643 autoriza a construção do *Teatro Municipal*, e a responsabilidade pela construção do teatro estava a cargo do município, que estabeleceu que as obras fossem contratadas separadamente, por empreitadas, e as verbas, votadas à medida que se fizessem necessárias. Antônio Prado, que afirmou já ter as plantas e orçamento elaborados por Ramos de Azevedo, Domiziano e Claudio Rossi, em seguida nomeou uma Comissão Construtora, composta por Domiziano Rossi¹⁷³ e Cláudio Rossi¹⁷⁴, com assessoria

¹⁷³ Italiano, nascido em Gênova em 1865, Domiziano Rossi estudou na Academia de Belas Artes de sua cidade natal e concluiu os estudos em Roma. Mudou-se para São Paulo em 1894 e logo foi convidado para lecionar na Escola Politécnica e

técnica de Adolfo Barione e Alexandre Boemer e cuja direção ficou sob responsabilidade do arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo (VERSACI, 1991, p. 59).

A escolha de Ramos de Azevedo não é surpresa já que a essa altura, conforme explica Carlos Lemos, o arquiteto campineiro, já tendo desenvolvido obras públicas volumosas, como as secretarias do largo do Palácio, tinha adquirido fama de “empreiteiro oficial”:

sua capacidade financeira, além de garantir em qualquer circunstância o andamento das obras, não trazia nunca problemas aos governantes permanentemente assoberbados com a crônica falta de verbas [...] ¹⁷⁵ (LE MOS, 1993, p.66).

Sylvia Ficher (2005, p. 53) aponta ainda para o fato de que Ramos de Azevedo exerceu monopólio quase que absoluto ao longo de sua carreira no que se referia à execução de obras públicas de caráter monumental e de residências para as classes mais abastadas.

A contratação de Ramos de Azevedo era entendida pelos governos como certa devido à sua estabilidade financeira, além de grande competência e rigor técnico, características que lhe permitiam garantir a continuidade e a qualidade das obras até o seu término, mesmo que para isso tivesse de adiantar recursos próprios. Era, assim, o profissional mais qualificado para assumir a empreitada.

A escolha de Ramos de Azevedo pode ter tido ainda outras motivações. Na edição especial da Revista Ilustração Brasileira de 1911, além do texto de Cardim, há outros artigos dedicados ao *Teatro Municipal*. Um deles, intitulado “Os Construtores”, sem autoria identificada, afirma que outro fator que pesou na escolha de Ramos foi o fato dele ser paulista, o que poderia ser uma justificativa, considerando que todos os demais arquitetos anteriormente envolvidos na construção do teatro eram estrangeiros, e que, simbolicamente era interessante que o monumento representativo do estágio de civilização em que os paulistas

no Liceu de Artes e Ofícios (LE MOS, 1993, pp. 62-66). Conforme explica Ficher, a carreira profissional de Rossi esteve sempre diretamente vinculada à de Ramos de Azevedo que, primeiramente foi seu patrão e, a partir de 1907, se tornou também seu sócio, no Escritório Técnico Ramos de Azevedo. Rossi foi o principal projetista de Ramos de Azevedo, tendo participado da elaboração de quase todas as obras do Escritório (FICHER, 2005, pp. 70-72).

¹⁷⁴ Segundo Anita Salmoni e Emma Debenedeti (1981, p.87), Claudio Rossi veio ao Brasil em 1871 como cenógrafo da Companhia Ferrari, que o havia escolhido na Itália dentre os cenógrafos que trabalhavam no Teatro Alla Scala de Milão. Conforme afirmam as autoras, Rossi nasceu em Carpi, Itália e era filho de um pintor e arquiteto que, por sua vez, fora o projetista do Teatro da mesma cidade. Desde que chegou ao Brasil, Rossi alternou suas atividades entre o teatro e a cenografia e alguns trabalhos de arquiteto e decorador. As autoras fornecem dois exemplos de trabalhos desenvolvido por ele no campo da arquitetura: concluiu o projeto do alemão M. Haüssler para o Palácio dos Campos Elíseos e refez, em estilo neoclássico, a fachada da casa dos Prado e Chaves na rua São Bento. Já no campo dos espetáculos, de acordo com a pesquisa de Souza (2012), ele foi o responsável pela decoração interna dos salões do prédio da *Companhia Progredior*, reformado em 1891.

¹⁷⁵ Ao fazer essa afirmação, Lemos transcreve parte de um texto da arquiteta Francisca Franco da Rocha publicado na edição 164 *Revista Acrópole* na ocasião dos cem anos do nascimento de Ramos de Azevedo, em dezembro de 1951. Ali, segundo ele, a autora expõe “informações inesperadas sobre o homenageado”. A respeito dos contratos públicos de Ramos para a execução de obras na cidade, Franco da Rocha afirma que “o governo pagava-lhe as obras quando podia e queria. [...] Naturalmente, quando conseguia receber, com o atraso habitual do Serviço Público, suas contas tinham ficado gordas com os juros do capital empregado. Não há o que censurar-lhe. Os governos é que andavam mal. Ele não era protegido pelos governadores; estes é que precisavam de quem construísse sem dinheiro à vista” (ROCHA, apud. LE MOS, ano, p.66).

se encontravam fosse projetado e construído por alguém representante dessa sociedade, nascido em suas terras, conferindo assim maior legitimidade ainda à obra.

Frente ao exposto e considerando que os contratos firmados anteriormente com empresários e/ ou arquitetos autônomos não haviam tido andamento, Ramos de Azevedo assumiu a execução do *Teatro Municipal*. Conforme afirma Carlos Lemos, Domiziano Rossi foi um colaborador de grande importância para o escritório técnico de Ramos de Azevedo. Até a sua morte, em 1920, o arquiteto italiano foi o responsável pelos projetos da firma (LEMOS, 1993, p. 62). Teria sido esse o motivo de sua participação; era parceiro de Ramos de longa data, presença indispensável em suas empreitadas. Já o igualmente italiano Claudio Rossi era próximo de Antônio Prado, amigo de sua família (uma vez que já havia para eles trabalhado em mais de uma ocasião), e foi por ele convidado por sua experiência no ramo teatral.

O depoimento de Victor da Silva Freire¹⁷⁶ exprime a reação que se teve, à época, à contratação dos três profissionais:

Alegava-se, por exemplo, em relação ao teatro que, não somente a sua construção preteriria outros melhoramentos de utilidade mais imediata como, ainda, que ela visava simplesmente favorecer um velho amigo de sua família, Claudio Rossi, o mesmo que construía para seu cunhado, o dr. Elias Chaves, o palácio dos Campos Elíseos. Nem mais, nem menos... E argumenta-se a favor da hipótese, com a insistência do Conselheiro [Antonio Prado] em que o monumento fosse contratado, como de fato foi, por administração direta de quem o projetara, em vez de ser por concorrência pública. [...]

E o que decidiu [o prefeito] a empreender a construção do Teatro foi o conhecimento mais íntimo com Ramos de Azevedo. [...] O Conselheiro, com o seu senso prático, não demorou em convencer-se de que não havia melhor oportunidade para ter um Theatro digno ‘dans les prix doux’ circunstancia que, nos seus olhos, era de máxima importância, do que confial-o a Ramos, deixando este quando possível, desembaraçado de entraves administrativos. Ramos, por sua vez, julgou indispensável a colaboração de [Domiziano] Rossi, o qual, além de ser fino artista, conhecia a fundo as particularidades da vida theatral. O Teatro aí está para mostrar como ambos o viam certo [...] (FREIRE, apud. LEMOS, 1993, pp. 67-68).

De acordo com tudo que fora exposto acima, portanto, acreditamos que Ramos de Azevedo tenha elaborado um anteprojeto do *Teatro Municipal* por volta de 1900, quando da aprovação da Lei Abranches – o qual, de imediato, não fora levado adiante. A seguir, com a interferência de Antonio Prado e a transferência do terreno e da responsabilidade para a Prefeitura, o anteprojeto foi retomado e detalhado pelo arquiteto, já associado com Domiziano Rossi e Claudio Rossi (cada um tendo tomado parte do processo pelas circunstâncias que já

¹⁷⁶ Reproduzido por Carlos Lemos (1993, pp. 67-68), em que Freire relata, criticamente, alguns dos fatos antecedentes à construção do Teatro Municipal.

explicamos) em 1903, mesma sociedade que, a seguir, foi nomeada por Prado para cuidar das obras de construção.

O termo de contrato assinado entre a Prefeitura Municipal e a comissão formada pelos engenheiros Francisco de Paula Ramos de Azevedo, Domiziano Rossi e Claudio Rossi (dirigida pelo primeiro), para a direção e a administração dos trabalhos de construção do *Teatro Municipal de São Paulo*, datada de 26 de agosto de 1903, encontra-se no volume n. 1944 da coleção Papéis Avulsos do acervo do AHSP.

4.2. As propostas para a concorrência pública aberta pela Lei nº 336 de 1898

A história da arquitetura não está completa se nos referirmos apenas ao que foi construído. Importantes projetos de arquitetura não foram de fato realizados. Muitos destes foram pensados para concursos de arquitetura, e nestes casos, como só o primeiro colocado é desenvolvido, os outros premiados e demais concorrentes acabam esquecidos. Os concursos [...] contém informação que reflete um momento da produção arquitetônica, espelhando parte importante de sua história (SANTOS, 2002, p. 7).

Há pouca documentação disponível a respeito dos projetos participantes que não foram selecionados pela concorrência pública decorrente da Lei 336 para a construção de um (ou mais) teatro(s) municipal(is) na capital. Tivemos acesso, dentre os Papeis Avulsos do acervo do AHSP, aos processos de encaminhamento e aos memoriais descritivos de quatro propostas, sendo que em nenhum dos casos os desenhos originalmente encaminhados encontravam-se disponíveis. A partir da bibliografia e do acervo de projetos da Biblioteca FAUUSP nos foi possível chegar também a alguns poucos registros da proposta elaborada pelo arquiteto Carlos Ekman para Nabor Pacheco Jordão. Das demais propostas, apesar de termos localizado vestígios a respeito de quem seriam seus proponentes, não encontramos registros escritos ou desenhos dos projetos com os quais teriam participado.

1. *Tiziano Luchetti*

O escultor e professor Tiziano Luchetti foi um dos profissionais que, em 1898, participou da concorrência. Seu projeto, encaminhado em 15 de junho daquele ano, segundo ele,

[...] procurou de formar um edificio grandioso e serio, seja pela estética externa, como pelas decorações internas. Para responder as exigências necessárias pela segurança pública estudou uma construção solida; excluindo quanto mais seja possível os materiais inflamáveis; - e quando a hygiene excluiu a construção em madeira; visto a mesma receber todas as esalações repugnantes, que se desenvolvem onde se acha aglomeração de povo [...] (V. 1112, 1898).

Na descrição do projeto, Luchetti expõe algumas das características espaciais e arquitetônicas às quais atenderia o edificio. Seriam 5.700m² construídos; desses, 1.600 m² corresponderiam à plateia, que contaria também com uma galeria e quatro ordens de camarotes, com capacidade para um público de cerca de 4.000 pessoas. O escultor determinou que toda a construção seria feita com alvenaria de tijolos e que a sustentação dos telhados, bem como as paredes divisórias dos camarotes, seriam feitas com ferro.

No programa, além dos componentes essenciais de um teatro, como o palco, a plateia, os camarins, o átrio e as bilheterias, Luchetti propõe café, restaurante, espaços reservados para charutaria, salas reservadas à direção, salas para concertos, para as leituras das senhoras e para os jogos dos senhores, gabinetes para médicos e farmacêuticos, toilette, barbeiro, cabelereiro, alfaiate e sala de bombeiros. É notável, portanto, a ampliação que propõe no programa com relação aos teatros que existiam na cidade nesse momento e também com relação ao que fora determinado na lei.

Ao final da exposição a respeito de seu projeto, Luchetti afirma não ter tido tempo de desenhar todas as suas plantas.

2. *Antonio Teixeira da Silva*

O advogado e proprietário estabelecido na capital, Antonio Teixeira da Silva, é outro dos participantes do concurso. Sobre este cidadão, vale ressaltar que era empresário atuante na cidade, com participação como acionista em empresas de diversos setores¹⁷⁷. Isso indica que Teixeira participou ativamente do que se convencionou chamar Encilhamento em São Paulo, período que corresponde ao início da República, segundo Saes (2004, p. 220), e que foi marcado por intensa atividade financeira, uma situação ocasionada tanto pela possibilidade, aberta a diversos bancos, de emitir papel moeda quanto pela consequente ampliação do crédito que estes ofereciam. Em função disso, houveram muitas iniciativas para a criação de sociedades por ações, com títulos sendo negociados no mercado financeiro. Conforme aponta Saes, isso significou, na prática, um jogo especulativo que permitiu aos investidores fazerem fortunas. A “euforia” do Encilhamento durou pouco mais de um ano, mas deixou suas raízes, tendo incentivado a atividade financeira na capital desde então (SAES, 2004, p. 221).

É de se supor que Teixeira não fosse o autor do projeto que estava submetendo à aprovação, visto que não era arquiteto nem trabalhava no ramo da construção. Teria, então, muito provavelmente contratado algum dos profissionais que atuavam na cidade naquele momento. Não há, contudo, referência a quem teria sido esse profissional na documentação.

Conforme consta no ofício redigido para encaminhar a proposta, datado de 14 de junho de 1898, o teatro apresentado por Teixeira teria como anexo a ele, nos fundos do

¹⁷⁷ Em pesquisa nas edições do jornal *Correio Paulistano* de 1890, o nome do advogado Antonio Teixeira da Silva aparece uma série de vezes ligado a atividades empresariais. Por exemplo, em 12 de setembro de 1890, foi noticiada a criação da Companhia Mercantil Paulista, na qual Teixeira aparece entre os membros do conselho fiscal; em 17 de outubro do mesmo ano, a Companhia Manufaturas Paulistas é anunciada, tendo como Presidente Antonio Teixeira da Silva; em diversas datas durante o mês de outubro, anuncia-se a criação e venda de ações da Companhia Photographica Paulista, que também conta a participação de Antonio Teixeira da Silva no conselho fiscal; durante o mês de dezembro é a vez da Companhia das Águas Minerais de São Lourenço.

terreno, um hotel “de primeira ordem, destinado especialmente à hospedagem dos artistas e empresários das companhias que vierem a trabalhar no mesmo teatro” (V. 1112, 1898). Teixeira, assim, propõe acrescentar à construção outro empreendimento. Isso certamente se deve à perspectiva de ampliação dos lucros que o empresário e investidor adquiriria com a empreitada.

O programa incluía “salões e terraços para o público, salões para um conservatório dramático e musical, salões para bibliotecas, salões apropriados para concertos, conferencial, bailes, exposições etc.” (V. 1112, 1898).

Teixeira diz aceitar os favores oferecidos ao contratante na concorrência e, ainda, em compensação a esses favores, oferece doar aos cofres públicos o valor de 200 contos de réis durante o prazo de cinquenta anos, que seriam entregues em prestações anuais, a partir do dia em que o teatro começasse a funcionar. A oferta do empresário à municipalidade muito provavelmente estaria garantida com a receita que ele obteria com a introdução do hotel ao programa.

O local indicado para a construção é o terreno onde antes existira o *Teatro São José*. Como segunda opção, Teixeira identifica outro terreno que lhe parecia apropriado: à rua Brigadeiro Luiz Antônio, próximo ao largo de São Francisco. Ele propõe também um nome para o novo teatro, *Carlos Gomes*, em homenagem ao “inolvidável brasileiro”, famoso compositor de ópera brasileiro do século XIX.

3. *Federico Bender*

Em 14 de junho de 1898 o arquiteto Federico Bender encaminha sua proposta de teatro municipal para a capital, elaborada e desenhada por ele. São, segundo Bender, 9 folhas de desenhos.

O autor explica no “Memorial descritivo do projecto p^a um novo teatro municipal p^a a Cidade de São Paulo” que tendo em vista que possui experiência no exercício da arquitetura e, especialmente, na construção de teatros, tanto na Alemanha como no Brasil, está apto a concorrer com sucesso, sugerindo-nos que sua origem seja alemã.

Conforme consta no memorial, o teatro seria construído na praça da República e ocuparia uma área de cerca de 4.000m². Internamente, teria espaço para 2.200 espectadores, sendo 1.000 nos camarotes (2 ordens) e os demais na plateia e nas galerias. Bender apresenta uma lista dos cômodos que aparecem nas plantas. Ali vemos que o teatro contaria, além dos componentes obrigatórios a todos os teatros, com salão nobre, buffet, salão para ensaios, sala reservada ao conservatório e botequim.

4. Giacomo Leoni

A quarta proposta de teatro para atender à concorrência aberta pela Lei nº 336 que está preservada no acervo do AHSP é a de autoria do italiano Giacomo Leoni. O arquiteto esclarece que é natural de Azzano S. Paulo, na comarca de Bergamo, Itália, e que reside em São Paulo há cerca de quinze meses, na rua Boa Vista. Encaminha seu projeto juntamente com um extenso ofício a respeito de sua formação, dos itens constantes da Lei nº 336 e do próprio projeto.

O italiano cumpriu o prazo estabelecido primeiramente pela lei para entrega da proposta - 16 de abril de 1898 - e apresentou dois projetos de teatro, denominados *A* e *B*. O projeto *A* era uma cópia do *Theatro Máximo Termini Imerese*, de sua autoria, que, segundo ele, foi premiado no Concurso Internacional da cidade italiana de Palermo. O motivo de ter encaminhado esse projeto, explica Leoni, foi para que a Câmara pudesse “conhecer a idoneidade do abaixo assignado que sem as tantas obras projetadas e construídas dedicou-se mais de trinta anos ao difícil estudo dos theatros” e também para complementar a apresentação do teatro *B*, uma vez que “será idêntico o conceito de decoração do grande vestíbulo de entrada do salão para baile e do Salão de Sociedade, os quaes serão melhorados com maior elegância”. O projeto *B* era o teatro municipal que estava sendo apresentado para a concorrência, em 11 folhas de desenhos. A plateia seria composta por cinco ordens de camarotes e galeria. Segundo Leoni,

[...] o projeto é desenhado com simples linhas seguindo a norma dos concursos na Italia que proíbe absolutamente os prospectos coloridos e outros caprichos, que servem para enganar a vista de quem julga. Somente é permitido uma simples tinta nos muros para melhor julgar a distribuição e a solidez (V. 1114, 1898).

O italiano comenta, uma a uma, as cláusulas do concurso da Lei nº 336, e em todos os seus pontos, indicando como no seu projeto cada item solicitado será contemplado. Nestas indicações, temos condições de aferir características do projeto. Do ponto de vista do programa, o teatro contaria com: restaurante, café, confeitaria, charutaria, “chops”, salões para o público, salões de sociedade, terraços, salão de concertos, Conservatório Dramático e Musical, escolas de baile e arte mímica, habitações para os artistas e demais membros das companhias, alfaiataria para homens e mulheres e dez lojas para “vários negócios”. Tudo distribuído entre os cinco pavimentos do edifício projetado.

O arquiteto destaca a “grandeza das duas principais escadas que levam aos camarotes e salão da Sociedade”. Além disso, segundo ele, todos os espectadores, em qualquer ponto do teatro, conseguem enxergar comodamente o palco – embora isso não tenha sido pedido especificamente pelo edital do concurso. E mais:

[...] cada ordem de camarotes, amphiteatros, e galerias, contem em cada um dois salões de conversação, e logares para os criados, e também o grande vestibulo para os espectadores da platea, e duas grandes terraças para se respirar ar puro [...] (V. 1114, 1898).

Com relação ao estilo do edifício, o “ramo” da arquitetura escolhido, por ser o mais próprio para um grande teatro, segundo Leoni, é o Italiano Clássico, “pela sua seriedade e belo aspecto”. O proponente descreve, ainda, as soluções adotadas para cumprir com a acústica, a ventilação e a iluminação necessárias ao teatro. Com relação ao custeio das obras, ele se propõe a construir por conta própria, recorrendo a empréstimos a serem feitos no exterior, através de ações a serem pagas em cinquenta anos. Compromete-se, ainda, a entregar a obra pronta em dois anos, gastando ao todo cerca de dois milhões de francos. Em contrapartida, teria direito a explorar o teatro nos seus primeiros cinquenta anos de funcionamento, obtendo de volta assim, em parcelas, o dinheiro investido inicialmente, tomado de empréstimo.

Leoni critica o edital do concurso por ausências importantes nas cláusulas, que, como ele observa, não indicaram: o local para o teatro; o tamanho da área disponível para edificá-lo; quanto se poderia gastar com a obra e a quantos espectadores deveria servir. Ele explica, então, que optou por implantar seu teatro na praça da República, por ser a mais central e mais cômoda da cidade.

Sobre o número máximo de espectadores,

O concorrente por meio de seus cálculos, determinou o seu projeto de Theatro com uma grandeza rasoavel, considerando que na Capital do Estado de S. Paulo a população aumenta dia por dia, por vantagem da posição salubérrima, e com sede do Governo de um Estado um dos maiores e productivos do Brazil, e em poucos anos será uma das capitais mais importantes da America (V. 1114, 1898).

Junto à proposta, Leoni apresenta uma tabela onde elenca grandes teatros em cidades da Europa, como o *Teatro Alla Scala* de Milão, o *Teatro de Ópera* de Viena, o *Teatro de Ópera* de Paris, o *Teatro Costangi* de Roma, o *Teatro Municipal* de Lisboa e o *Teatro Municipal* de Modena, entre outros. Na tabela (figura 175), estão relacionadas as medidas da plateia, do palco, do proscênio e a capacidade total de espectadores de cada teatro. Feita a comparação, Leoni defende que seu projeto tem capacidade variável – sendo possível aumentá-la, em caso de necessidade –, já que São Paulo era uma cidade em pleno crescimento, cuja população vinha aumentando. O ideal, segundo ele, seria dotar a cidade de mais de um teatro desse porte, como ocorria também em vários dos locais mencionados na tabela.

Comparação com alguns principaes Theatros.

			PAREIA		PROSCENIO		PALCO-SANCTO		CAPACIDADE de espectadores
			larg.	prof.	larg.	prof.	larg.	prof.	
			Metros		Metros		Metros		
N.º 1	S. Paulo	Theatro Municipal para edificar-se com 5 ordens de columnas, amphi-theatro e galerias com la de inter-columnas. (as 5 ordens po- dem-se reduzir a 4 ordens sem desca- par.)	26,50	24-	4,20	21,60	40-	36-	5000
" 2	Milano	Theatro della Sco- la com 6 ordens.	24,50	22,01	4,31	16,36	39,99	30,75	4800
" 3	Napoles	Theatro S. Car- los com 6 ordens.	24,09	23,50	5-	18-	26,18	35,10	4800
" 4	Palermo	Theatro Massimo com 6 ordens.	26,50	19,75	-	-	-	-	4400
" 5	Vienna	Theatro da Ope- ra com 6 ordens	26,50	19,75	-	-	-	-	4400
" 6	Paris	Theatro da Ope- ra com 5 ordens	25-	25-	-	-	-	-	4300
" 7	Roma	Theatro Costanzi com 5 ordens	23-	21,50	3,20	18-	18,50	29,20	4400
" 8	Veneza	Theatro Fenici com 5 ordens.	21,50	19-	1-	12,25	20-	26-	4000
" 9	S. Petersburgo	Theatro grande com 6 ordens.	22-	17-	3-	16-	14-	36,50	3900
			PAREIA		PROSCENIO		PALCO-SANCTO		CAPACIDADE de espectadores
			larg.	prof.	larg.	prof.	larg.	prof.	
			Metros		Metros		Metros		
N.º 10	Genova	Theatro Carlo- Felice com 6 ordens	20-	18,50	4-	14-	32-	31,50	3800
" 11	Lisboa	Theatro Muni- cipal com 6 ordens	19,30	18,50	3,30	16-	23,10	24-	3700
" 12	Parmia	Theatro nuovo com 5 ordens	19-	17,80	3,50	15-	34-	36-	3600
" 13	Furim	Theatro Regis com 6 ordens.	20,20	16,75	3,12	14,28	30,24	25,58	3600
" 14	Roma	Theatro Nargen- tina com 6 ordens	18,44	16,66	1,19	11,90	32,13	24,90	3800
" 15	Modena	Theatro Municipal com 5 ordens.	16,25	18,75	3,60	15,70	20-	22-	3500

Fig. 175: tabela de Giacomo Leoni com dados de teatros na Europa.

Tal tabela é uma estratégia retórica de Leoni para enaltecer sua proposta de projeto. Ao colocar o futuro *Teatro Municipal de São Paulo* na primeira linha de uma lista de teatros onde todos os demais são europeus, Leoni confere importância modelar a um edifício que ainda nem existia; ele seria comparável, em nada devendo – pelo contrário, pois a maioria de

suas dimensões e sua capacidade total é superior às dos demais – a todas aquelas edificações por ele citadas localizadas no Velho Mundo, nossa principal fonte de inspiração à época. Vale destacar que, parte dos teatros por ele elencados na tabela são reconhecidos pelos estudiosos da arquitetura teatral como edifícios importantes e inovadores nesse campo, como é o caso dos teatros *Alla Scala* de Milão, *Ópera de Paris*, *San Carlo* de Nápoles, *Argentina* de Roma, *Real* de Turim, a respeito dos quais comentamos brevemente na Introdução.

Por fim, vale a pena destacar o que menciona Leoni sobre os materiais e serem empregados, a fim de garantir a “solidez” do edifício e dificultar a chance de incêndios:

A maior parte dos theatros modernos, são de ruim solidez, a comodidade e luxo, e tudo por causa da economia. São bem poucos os theatros que passam os trinta e quarenta de existência e a maior parte vierão destruídos pelas chamas, como viu-se nesse século causando a morte de tantas e tantas pessoas. E tudo isso não sucedia nos theatros antigos e existiram ainda se o relactramento não os tivesse destruídos. A boa construção de um teatro exige que não venha deixado de parte a solidez, empregando os mais escolhidos materiais; com muros de um grossura abundante, substituindo a madeira a ferro para a armação do foro e aquelas da cobertura, para não o ter combustível; assim pode-se ter um teatro para mandar ao futura gerações (V. 1114, 1898).

Como era comum nas construções de teatro nesse momento – a exemplo dos processos de construção do *Teatro sem nome* e do *Teatro Santana* na rua Boa Vista – nota-se uma grande preocupação com a possibilidade de incêndios no edifício e a crença de que o ferro seria um material totalmente incombustível e que, portanto, garantiria maior sobrevivência à construção. Crença esta que também era difundida pelo Código Sanitário de 1894.

5. José Nabor Pacheco Jordão / Carlos Ekman

Conforme já mencionado, de acordo com o manuscrito autobiográfico do arquiteto sueco Carlos Ekman, constante da publicação sobre os cem anos da Vila Penteado (2002, p. 59), ele foi o autor do projeto com o qual concorreu à Lei nº 336 o cidadão José Nabor Pacheco Jordão. A seção de audiovisual da biblioteca da FAUUSP possui em seu acervo uma aquarela do *Teatro Municipal* por ele projetado em 1898, com uma perspectiva do edifício que ocuparia quase toda a quadra onde antes existira o *Teatro São José*.

O projeto de *Teatro Municipal* de Carlos Ekman, conforme se pode ver em tal aquarela (figura 176), segue partido semelhante ao que foi adotado por Charles Garnier no projeto da *Ópera de Paris*, construção que certamente inspirou sua proposta, bem como a de vários outros projetos de teatros no mundo todo naquele momento. Nesse caso, trata-se de uma construção de proporções monumentais, implantada solta no lote, na qual é visível externamente a distribuição interna do edifício, em três corpos bem demarcados: o salão de entrada/ vestibulo, o auditório e o palco. Destaca-se também a ênfase dada ao acesso e ao

vestíbulo, aos quais está reservado o corpo frontal que se projeta para o exterior, pontuado por robustas colunas de seção quadrada¹⁷⁸.

Tal partido é muito semelhante também ao que fora adotado no projeto definitivo e que efetivamente foi construído como *Teatro Municipal de São Paulo*. No caso do projeto de Ekman, no entanto, vemos um edifício mais contido em suas linhas externas; uma composição mais comedida, menos ousada e menos exuberante do que aquela exibida pelo *Municipal*. Ainda assim, as proporções são bastante semelhantes.

Fig. 176: aquarela de Carlos Ekman representando seu projeto de Teatro Municipal para São Paulo, de 1898.

Elaborada a partir de parâmetros estilísticos da tradição da arquitetura clássica – e, portanto, inserindo-se no panorama da arquitetura eclética paulistana –, o edifício é simétrico, recebe tratamento rusticado na altura do pavimento térreo e é coroado por platibanda decorada e adornada com esculturas nas extremidades.

Chama a atenção a vizinhança na qual Ekman insere a representação de seu teatro municipal: os dois edifícios que ladeiam a casa de espetáculos não se assemelham às construções que existiam em São Paulo naquele momento. São edifícios de tijolos à vista, de três pavimentos ou mais, com frontões em ângulo bastante agudo e agulhas por sobre a cobertura. Parece, assim, que Ekman inseriu seu teatro no contexto europeu, mais

¹⁷⁸ Não é possível identificar na imagem qual seria o tipo de capitel utilizado.

especificamente, em países nórdicos, de onde veio, criando um cenário fictício, porém certamente mais compatível com o aspecto externo de seu grandioso teatro. Pode-se arriscar, até, que a aquarela represente outro projeto dele, desenvolvido ainda na Suécia quando de seus estudos arquitetônicos e não construído.

Ainda com relação ao projeto de Ekman, o já mencionado Projeto de Lei nº 48 do senado estadual continha, como anexo, um desenho de sua implantação (figura 177).

Fig. 177: implantação do projeto proposto por Nabor Jordão para concorrer à Lei nº 336, elaborado por Carlos Ekman.

6. *Arthur M. Cortines Laxe e José Mariano Aranha / Arthur Montmorency*

Em 16 de junho de 1898 o jornal *A Nação* - como também o fizera o *Correio Paulistano* -, anunciou que sua redação tomou conhecimento do projeto de teatro municipal apresentado por Arthur M. Cortines Laxe e José Mariano Aranha à Câmara Municipal. O texto tece uma série de elogios à proposta e traz uma descrição de como seria o projeto, o qual transcrevemos abaixo:

Vimos hontem a planta detalhada de um projeto de theatro municipal que os srs. Cortines Laxe e José Mariano Aranha apresentaram à câmara municipal desta cidade. Podemos garantir ao publico que se S. Paulo possuisse um theatro como esse que os mencionados senhores se propõem a construir, S. Paulo poderia com justiça condecorar-se com o título de capital artística.

O monumento que se pretende erigir n'uma das nossas melhores praças ou antes na melhor de todas, faria honra a qualquer grande capital do mundo, quer pela sua nobre architectura de um simples estylo romano, quer pelas condições de conforto e hygiene, quer pela vastidão, quer pelas garantias da segurança pública, pela solidez da construção e sabias prevenções para um caso de necessidade.

Por todos os motivos o theatro municipal projectado corresponde às mais sérias exigências das construções d'esse gênero – solidez, elegância, hygiene, largueza, luxo e segurança.

A sala terá capacidade para conter 2.000 espectadores, sendo a platéia separável, em caso de necessidade, da boca de scena, por uma forte tela metallica, possuindo além d'isso, o theatro grandes reservatórios d'agua para o caso de incêndio.

Além da platea possuirá a sala de espectaculos 1 ordem de frisas, 3 ordens de camarotes e 2 de galerias. A orchestra é invisível como as das salas dos theatros de Beprouth¹⁷⁹ e Frankfort¹⁸⁰.

Dois vastos terrações lateraes darão acesso aos carros na noites de espetactulo e mais de 20 portas garantem o escoamento do povo para todos os lados. Quer exteriormente quer interiormente, o theatro tem todas as comodidades necessárias para o publico e para os artistas.

Estamos certos de que os poderes municipaes estudarão com o maior empenho e cuidado esse projecto que se lhes apresenta e que na nossa opinião pode ser igualado mas não superado.

Tal o gosto e a arte architectonica, o cuidado posto em jogo pelos illustres engenheiros que o planejaram para conseguirem um trabalho completo, e a cuja frente registramos o nome do dr. Arthur Montmorency (*A Nação*, edição de 16 de junho de 1898).

7. *Antônio Álvares Leite Penteado / Maximiliano Hehl*

Conforme o supracitado depoimento de Carlos Ekman, Maximiliano Hehl elaborou um projeto de teatro para a concorrência a pedido de Antônio Álvares Leite Penteado. Desta proposta não localizamos vestígio. Mas, sabemos que um ano depois, em 1899, Penteado compraria o *Teatro Apolo* para demoli-lo e em seu lugar edificar o *Teatro Santana*, de autoria, igualmente, de Max Hehl.

É possível arriscar uma causalidade entre essas duas ocorrências: Penteado, frustrado em não ter tido o seu projeto com Hehl escolhido pela concorrência para a construção do

¹⁷⁹ A grafia antiga do nome da cidade nos impossibilita de identificar qual seria.

¹⁸⁰ Provavelmente esteja se referindo à Ópera de Frankfurt, construída entre 1873 e 1880.

Teatro Municipal, pode ter decidido levar adiante sua proposta por conta própria. O rico comerciante e industrial teria condições de arcar com os altos custos de construção de um teatro e de compra do terreno, e também, se o fizesse, estaria investindo em um ramo de atividade que tinha tudo para prosperar. O projeto de Hehl para o concurso do *Teatro Municipal* de 1898 pode ter sido adaptado, em 1899, para ocupar os terrenos do *Teatro Apolo* e edificações vizinhas, por ele adquiridos naquele ano.

Forte indício da hipótese levantada acima é o fato de que o Correio Paulistano noticiou, em novembro de 1899, que a construção do *Santana* estava em vias de ser finalizada e que Antônio Penteado havia feito solicitação à Câmara de alguns favores.

O sr. Antonio Alvares Penteado, um dos mais arrojados industriaes de S. Paulo, construiu, á sua custa, exclusivamente, um theatro – sob o nome de Theatro de Sant’anna – á rua da Boa Vista.

Não teve, para este fim, favores nenhuns da Câmara Municipal, nem do governo do Estado; o que, aliás, estava na intenção da Câmara transacta, que decretou uma lei especial no intuito de animar a formação do capital necessário a este empreendimento.

Hoje que o nosso theatro está quase pronto, vem o sr. Alvares Penteado pedir a Câmara uma reparação que nos parece justa e vem a ser a aplicação ao Theatro Sant’anna dos favores daquela lei, promulgada a 24 de janeiro de 1898, sob n. 336.

[...] É, em suma, um caso para despertar a melhor vontade da Câmara Municipal (Correio Paulistano, edição de 1 de novembro de 1899).

Não sabemos se o pedido de Penteado foi atendido ou não pela Câmara, mas, de qualquer forma, ele associa diretamente a iniciativa dele em construir o *Teatro Santana* por conta própria em 1899 à sua precedente participação frustrada na Lei 336 de 1898.

8. *Oscar Kleinschmidt*¹⁸¹

A única referência à participação de Kleinschmidt no concurso de que dispomos é a de Carlos Ekman, que o cita no manuscrito como tendo sido um dos participantes. Não localizamos, além disso, nenhum registro de uma possível proposta do arquiteto alemão. Existe a possibilidade de que Kleinschmidt tenha participado com Antonio Teixeira, já que, como comentamos, certamente este último não elaborara o projeto com o qual concorrera e na documentação relativa à sua proposta não há menção ao arquiteto e/ou engenheiro que teria ficado responsável pelo projeto. Essa hipótese, porém, fica impossibilitada de ser comprovada por falta de vestígios.

¹⁸¹ Segundo Salmoni e Debenedetti, Kleinschmidt estava entre os arquitetos e construtores de origem alemã estabelecidos em São Paulo no final do século XIX e, conforme as autoras, projetou e construiu, por exemplo, uma grande casa na rua dos Andradas esquina com a General Osório (1981, p. 36). Não encontramos mais referências a ele na bibliografia consultada e nem no acervo pesquisado.

9. Miguel Marzo

O professor e pesquisador Paulo Roberto Masseran localizou¹⁸², no blog da *Marciano Arte – Galleria d'Arte e Cornici*, galeria de arte italiana localizada em Nápoles¹⁸³, uma aquarela de um projeto denominado *Teatro Municipal São José* de autoria do arquiteto italiano Miguel Marzo. A aquarela, embora assinada pelo autor, não está datada, mas a galeria fornece a informação de que é do século XIX e que o local é São Paulo (figura 178).

Identificamos nos volumes encadernados e nas caixas do acervo de obras particulares do AHSP, diversos requerimentos de Miguel Marzo para a construção de edifícios de diferentes tipologias, sobretudo residências, o que nos levou a concluir que era um profissional estabelecido na cidade de São Paulo na virada do século XIX para o século XX.

Autore: MIGUEL MARZO (Sec. XIX)

Titolo: Teatro Municipale "San José" di San Paolo del Brasile (in scala 1/100)

Tecnica e superficie: Acquerello su cartoncino

Dimensioni: 54 x 70 cm

L'opera, del XIX secolo, è firmata "Miguel Marzo, Architecto - Constructor, Rua Capitao Salamao 42, S. Paulo." in basso a sinistra.

Fig. 178: aquarela de Miguel Marzo do *Teatro Municipale 'San José'* conforme publicada no blog da Marciano Arte.

Segundo o pesquisador Lindener Pareto Jr., Miguel Marzo está entre os construtores mais atuantes na cidade na categoria dos "práticos licenciados"¹⁸⁴ e é um dos poucos italianos que atuou, inclusive, em obras em edifícios localizados no Triângulo na fase de modernização da região (entre 1860 e 1914). O italiano chegou à cidade por volta de 1896 e começou sua trajetória como arquiteto e construtor na cidade ao lado de Carlos Milanese no Escritório

¹⁸² E gentilmente compartilhou conosco a informação.

¹⁸³ Disponível em: http://www.marcianoarte.it/galleria_arte_cornici/articolo.asp?articolo=53

¹⁸⁴ São aqueles que não possuem diploma de engenheiro-arquiteto, porém atuam na área em São Paulo das últimas décadas do século XIX às primeiras décadas do século XX. São, em muitos casos, imigrantes, sobretudo de origem italiana (PARETO JR., 2011).

“Milanese e Marzo Engenheiros-Architectos”. Também atuou com escritório próprio à rua Capitão Salomão, 42 (PARETO JR., 2011, pp. 167-172) (conforme também consta no carimbo da aquarela para o *Teatro Municipal São José* – figura 178).

É bastante provável que Miguel Marzo tenha mesmo participado da concorrência com o projeto que está representado na aquarela. Ele não poderia ter sido o arquiteto que participou com Antonio Teixeira, pois a denominação dada ao teatro por Marzo e Teixeira são diferentes: enquanto o primeiro batizou-o de *Teatro Municipal São José*, o segundo escolhera *Teatro Carlos Gomes*. Ele também não poderia ter representado o *Teatro Municipal* depois de inaugurado, uma vez que o teatro que aparece no desenho do arquiteto italiano, apesar de muitas semelhanças, inclusive do ponto de vista do partido, em diversos aspectos difere do *Municipal* efetivamente construído, sobretudo no corpo frontal, que marca o acesso e o vestibulo. Além disso, segundo a *Marciano Arte*, a aquarela data do século XIX, ou seja, quando ainda não tinha sido iniciada a construção do *Teatro* que existe hoje.

Marzo, assim, pode ter participado por conta própria ou pode ter sido contratado por algum empresário paulistano ao qual, entretanto, não encontramos nenhuma menção na documentação estudada. Acreditamos que a proposta representada na aquarela de Marzo seja mesmo para um teatro municipal paulistano de sua autoria, cuja volumetria também apresenta semelhanças com a *Ópera de Paris* de Charles Garnier – construção monumental dividida em três corpos distintos identificáveis externamente (acessos e convívio, auditório coroado por uma cúpula e caixa de palco elevada), de implantação solta no lote, cuja composição, baseada no conceito de “expressividade funcional”¹⁸⁵, se utiliza de elementos da tradição clássica.

Vale destacar que Marzo esteve envolvido com projetos de casas de espetáculos em outras ocasiões, embora estas tenham sido sempre com edificações menores e mais simples, e nunca com teatros propriamente ditos. Conforme pesquisa de Melo Souza (2012), são de Miguel Marzo, também, as reformas do *Cineógrafo Lubin* (1902), do *Kinema Theatre* (1907), do *Iris Theatre* (1908), os três na rua XV de novembro, e a construção do já mencionado *Salão Apolo* (1905), na avenida Rangel Pestana. Isso sugere que ele também tenha colaborado significativamente nesse ramo de construção na cidade da virada do século.

¹⁸⁵ Conforme explica o pesquisador Paulo Masseran, uma das novidades trazidas pela *Ópera de Paris*, no campo da arquitetura teatral, é este conceito, segundo o qual o edifício deveria expressar externamente a função à qual se destinava (MASSERAN, 2011, p. 44)

4.3. A polêmica em torno da autoria do *Teatro Municipal de São Paulo*

Existe uma polêmica na historiografia da arquitetura paulistana e brasileira a respeito de quem teria sido o verdadeiro autor do projeto efetivamente construído para o *Teatro Municipal de São Paulo*. Para alguns pesquisadores, a autoria, incontestavelmente, seria de Ramos de Azevedo; para outros, porém, foi o cenógrafo Cláudio Rossi o autor do desenho original.

Na versão das autoras italianas Salmoni e Debenedetti, Claudio Rossi teria desenvolvido um projeto para o *Teatro Municipal* em 1908 a pedido de Antônio Prado e Elias Chaves. Em seguida, aconselhado pelos dois, teria se associado a Ramos de Azevedo e Domiziano Rossi para a execução do projeto. Dessa forma, o teatro teria sido construído pelo Escritório Técnico Ramos de Azevedo, em sociedade com Domiziano e Claudio Rossi, no período de 1908 a 1911, contando ainda com a colaboração de decoradores, escultores, pintores e pedreiros, em sua maioria italianos. Conforme afirmam as autoras: “Claudio Rossi, quem projetou o Municipal, tinha olhos e alma de cenógrafo e preocupava-se mais em obter um efeito plástico grandioso, do que uma construção racionalmente estudada” (1981, p. 88). Isso justificaria a ênfase à decoração no interior do edifício. A data de elaboração do projeto mencionada pelas autoras é, porém, totalmente implausível pois, como vimos, a construção teve início em 1903 já contando com um projeto.

Em *Alvenaria Burguesa*, Lemos (1985), defende a mesma hipótese de autoria de Claudio Rossi, porém, com uma versão um pouco diferente:

[...] Dizem que, no começo do século, vários segmentos político-financeiros tratavam, concomitantemente, de dar à cidade o grande teatro que lhe faltava. Por esse tempo, morava na cidade um cenógrafo altamente talentoso, Cláudio Rossi, por sinal filho do arquiteto do teatro de Carpi, na Itália, que constantemente cruzava o Atlântico, indo e vindo com suas companhias operísticas. Cláudio Rossi teria, numa dessas viagens, projetado na Itália um teatro de ópera para São Paulo[...]. Na viagem de volta, com o projeto completo na bagagem, confraternizou com o prefeito Antônio Prado que também retornava no mesmo navio e que gostara demais dos desenhos ali examinados, aconselhando-o, porém, a associar-se a Ramos de Azevedo para ter a garantia de êxito na materialização de suas concepções arquitetônicas. Assim foi feito devido à influência do prefeito e de seu parente, o rico Elias Chaves, cuja rica mansão nos Campos Elíseos havia sido terminada justamente por Cláudio Rossi [...] (LEMOS, 1985, pp. 111-112).

Em *Ramos de Azevedo e seu Escritório* (1993), Lemos reforça essa hipótese, reafirmando que Antônio Prado teria escolhido o projeto de autoria de Claudio Rossi para o teatro - projeto do qual teria tomado conhecimento na viagem de navio da Europa para o Brasil. Na obra, Lemos reforça a ideia, defendida em *Alvenaria Burguesa*, de que o prefeito Antônio Prado teria insistido para que a autoria do projeto do *Teatro* fosse do cenarista

Claudio Rossi devido à amizade do italiano com sua família – os Silva Prado (LEMOS, ano, p.67). O historiador conclui que Prado tinha o projeto, porém lhe faltava um executor, que fosse capaz de materializar a ideia concebida por Rossi, papel que teria sido desempenhado por Ramos de Azevedo. Tal versão difere das evidências expostas anteriormente sobre o longo processo de construção do *Teatro*, sobretudo das circunstâncias em que Ramos de Azevedo envolveu-se no processo de sua elaboração e de sua construção.

Diante do exposto na já mencionada edição especial da Revista Ilustração, Lemos conclui que “os três arquitetos encarregaram-se das plantas e orçamentos, mas não ficamos sabendo bem em que regime de trabalho” (LEMOS, 1993, p.68). A hipótese de Lemos é de que Claudio teria sido o autor do projeto, tendo desenvolvido uma espécie de anteprojeto ou estudo preliminar, a partir do qual teria sido possível quantificar a área necessária de terreno para desapropriação, os custos e a quantidade de espectadores que o teatro estaria apto a receber, dados imprescindíveis para que os vereadores pudessem discutir e encaminhar a execução do teatro. Domiziano Rossi teria então concebido o projeto com a ajuda de alguns auxiliares, tendo inclusive executado todos os detalhes e elementos da composição. Por fim, a participação de Ramos teria sido na função de construtor, de técnico (LEMOS, 1993, p.68).

Ainda segundo Lemos, Ramos de Azevedo assinava os relatórios de obra como “Engenheiro diretor das obras” e, “como tal acompanhou os trabalhos com máximo empenho. Chegou mesmo a montar um ‘gabinete de trabalhos’ no próprio canteiro de obras” (LEMOS, 1993, p.69). Como observa o autor, não há menção a Claudio e Domiziano Rossi como empregados do Escritório Técnico Ramos de Azevedo. Pelo contrário, os três sempre aparecem como associados e como subordinados diretamente ao Prefeito, nenhuma satisfação devendo à autoridade da Diretoria de Obras – a essa altura comandada por Victor Freire (LEMOS, 1993, p.69).

Já Maria Cristina Wolff de Carvalho (2000), sem entrar diretamente no mérito da questão, apresenta argumentos que corroboram a hipótese de que Ramos de Azevedo seja o autor do projeto do *Teatro Municipal de São Paulo*. Segundo a arquiteta e pesquisadora, ele estudou arquitetura em Gante, Bélgica, de 1875 a 1878. Frequentou tanto o curso especial de Engenharia e Arquitetura da Escola de Engenharia da Universidade Real de Gante quanto algumas disciplinas da Academia Real de Belas Artes da mesma cidade. Sua formação, portanto, se deu dentro da tradição da *École de Beaux Arts* de Paris. Dentre as características de ensino das Academias de Belas Artes, era comum a organização de um grande concurso – o *Grand Prix* – entre seus alunos para premiar aquele cujo projeto mais se destacasse.

No ano de 1872, no concurso promovido pela Academia de Bruxelas o vencedor do *Grand Prix* foi o arquiteto J. Waegeneer, com o projeto de um teatro para 900 espectadores (figuras 179 e 180). Maria Cristina chama a atenção para essa obra: “como tantos teatros e óperas do período, este é nitidamente influenciado pela Ópera de Paris, projeto de Charles Garnier e marco da arquitetura Beaux-Arts” (CARVALHO, 2000, p. 93). Tal projeto de Waegeneer veio a ser publicado 5 anos mais tarde, em 1877, na revista de arquitetura *L’emulation*, único periódico belga especializado em arquitetura que circulava na época e que certamente era lido por todos aqueles que estudavam e/ ou se interessavam pelo tema. Ora, em 1877, justamente, Ramos de Azevedo realizava seus estudos no país.

Figs. 179 e 180: fachada principal (à esquerda) e fachada lateral (à direita) do teatro projetado por Waegeneer.

Maria Cristina, então, conclui:

Assim, o projeto de teatro de Waegeneer poderia ter influenciado Ramos de Azevedo no ainda distante projeto do Teatro Municipal de São Paulo, pois ambos são extremamente parecidos. E, ainda que Ramos de Azevedo não tenha tomado conhecimento desse projeto, a semelhança entre ele e o do Teatro Municipal reitera a existência da prática – um dos modos de projetar característico do século XIX – na qual vigoram as soluções modelares (2000, p. 93).

Sobre o modelo da *Ópera de Paris*, vale lembrar que os arquitetos Carlos Ekman e Miguel Marzo, conforme exposto acima, também optaram por segui-lo em seus projetos de teatro municipal feitos em 1898.

Outro dado relevante apontado por Carvalho é o croqui do projeto do *Teatro Municipal de São Paulo*, reproduzido em um vitral da residência de Ramos de Azevedo à rua Pirapitingui, uma prova inquestionável de seu envolvimento no projeto, pois seria inimaginável que o arquiteto decorasse sua própria casa com o esboço de um projeto que não fosse de sua autoria ou pelo menos, coautoria.

Também é de se supor que Ramos de Azevedo, dada sua formação e sua importante atuação como arquiteto na cidade de São Paulo, tendo projetado e executado grandiosos projetos, sempre dentro dos parâmetros *Beaux Arts* de composição, tivesse plena condição de elaborar um projeto tão complexo quanto o *Teatro Municipal*, provavelmente mais do que um cenógrafo que vez em quando atuava como arquiteto, mas cuja especialidade não era essa.

Parece-nos mais plausível, assim, conforme já exposto anteriormente, que Ramos tenha elaborado o anteprojeto, ou a concepção geral do edifício, e que tanto Claudio quanto Domiziano tenham colaborado com ele no detalhamento do projeto e no desenvolvimento das obras, cada um conforme suas especialidades profissionais.

Por fim, a pesquisadora Sylvia Ficher, em “Os arquitetos da Poli” (2005, pp. 60-62), traz uma importante elucidação sobre o assunto. Com suas palavras, em nosso entender, fica encerrada a polêmica. Para ela, interpretações como as de Carlos Lemos e de Salmoni e Debenedetti:

Está fundada em uma incompreensão de como se dava a prática dos arquitetos em uma época em que o ensino institucional e o controle por lei do exercício da profissão não haviam se tornado universais.

Naquele momento, a atividade correntemente entendida como ‘arquitetura’ era a construção de edificação, na qual o projeto arquitetônico representava apenas uma das tarefas necessárias. Assim, o projeto era parte integrante da construção, uma de suas etapas, inclusive de valor comercial praticamente nulo, inexistente. Desse ponto de vista, a autoria do projeto era um aspecto secundário e seu autor, o projetista, um trabalhador especializado da firma de arquitetura, da construtora. [...]

Mais secundário ainda era o ‘estilo’ de um projeto, em geral determinado pelo cliente, o qual, é óbvio, poderia eventualmente seguir a sugestão do projetista; este, por sua vez, deveria dominar o repertório em voga, para poder sugerir com discernimento.

[...] Muito provavelmente, a participação desse Rossi [Claudio] no empreendimento do Municipal foi devida à sua experiência nos negócios teatrais, mas seguindo uma estratégia maior: transferir aquelas qualidades características dos empreendimentos europeus do gênero para o projeto paulistano de modo a garantir o prestígio que deveria estar acrisolado no Teatro Municipal, para que pudesse desempenhar eficazmente seu papel simbólico (FICHER, 2005, pp. 60-62).

4.4. A implantação do *Teatro Municipal de São Paulo* no Centro Novo e a expansão da cidade

A maioria dos projetos de teatros municipais desenvolvidos para atender às concorrências abertas pelas leis de 1896, 1898 e 1900 optou por local o monumento em terrenos na região da cidade denominada Centro Novo¹⁸⁶: o largo do Arouche (proposta de Queiroz Jr. de 1895); a praça da República¹⁸⁷ (propostas de: Souza Dantas, Felício dos Santos e Felinto Santoro, de 1897; Mariano Aranha e Cortines Caxe, de 1898; Giacomo Leoni, de 1898 e 1899; e de Frederico Bender, de 1898); e o terreno na quadra compreendida pelas ruas Barão de Itapetininga, Formosa, Conselheiro Crispiniano e São João (proposta de Giacomo Leoni, de 1900¹⁸⁸). A exceção é o terreno onde antes existia o *Teatro São José*, no largo de São Gonçalo, que foi escolhido por Antonio Teixeira em 1898, por Pacheco Jordão e Ekman em 1898 e por Abranches na Lei 750 de 1900. O terreno que acabou escolhido para a construção do *Teatro Municipal*, por fim, foi aquele à rua Barão de Itapetininga (o mesmo proposto por Leoni em 1900), ladeando o Vale do Anhangabaú em sua margem esquerda.

Tal escolha, conforme explica Brandão, estabeleceu uma dualidade na região, uma vez que naqueles anos:

[...] a São Paulo que contava, frequentava o lado oposto, o chamado Triângulo, espaço compreendido entre as ruas Direita, São Bento e XV de Novembro. Ali se fazia o *footing*, pessoas se encontravam, passeavam, frequentavam casas de chá e sorveterias, restaurantes, confeitarias (Paulicéia, Fasoli e Sportsman), cinemas [e também salões e teatros], escritórios, grandes bancos e os jornais O Estado de S. Paulo, Correio Paulistano e Diário Popular. Nos três conventos que auxiliavam demarcar os limites, o de São Bento, o dos Franciscanos e o do Carmo, as missas dominicais constituíam uma obrigação, mais social do que religiosa. Tudo se concentrava no Triângulo, febril, agitado e refinado [...] (BRANDÃO, 1993, p. 27).

Do ponto de vista urbanístico, porém, a região denominada de Triângulo possuía características que inviabilizavam a locação de um teatro de grande porte e cuja implantação favorecesse as visuais para o edifício, como se esperava que fosse o futuro *Municipal*. Ali, a maioria dos lotes mantinha suas feições herdadas dos tempos coloniais: eram mais estreitos na largura e extensos no comprimento, e a maior parte deles encontrava-se já ocupada quando se começou a cogitar a construção de um teatro municipal em São Paulo, em 1895. Além disso,

¹⁸⁶ Conforme explica Simões Jr., o Centro Novo, antes de receber tal denominação, chamava-se “Bairro do Morro do Chá”, o qual fora loteado em 1876, em terreno que pertencia ao Barão de Itapetininga. As primeiras ruas abertas foram a Barão de Itapetininga e as atuais Xavier de Toledo, Conselheiro Crispiniano, 24 de Maio e Dom José de Barros (2004, p. 74).

¹⁸⁷ Que, conforme mostra a pesquisa de Vicente de Paula Araújo (1981), até o ano de 1902 era frequentemente utilizada para apresentações de circos, cinematógrafos, “montanhas russas”, “lanternas mágicas”, fonógrafos, bem como para a realização de quermesses e corridas de cavalos.

¹⁸⁸ Leoni inclusive propõe a abertura da rua nos fundos do Teatro (espécie de prolongamento da rua 24 de maio), a fim de permitir que o monumento ficasse solto em todas as suas fachadas, o que de fato ocorreu com a construção que teve início em 1903.

conforme explica Benedito Lima de Toledo (1989, p. 65), no Triângulo não havia praças públicas – ambientes propícios para a instalação de teatros monumentais, já que possibilitavam o destaque e a acessibilidade ideais a esse tipo de equipamento cultural. A região do Triângulo e proximidades contava apenas com largos, sendo que a maioria deles existia em função dos edifícios religiosos – São Bento, Sé, Carmo, Rosário, São Gonçalo etc.

Já o Centro Novo, de ocupação recém-iniciada, além de muitas áreas vazias, contava, desde meados do século XIX, com o largo dos Curros - o qual após 1889 deu origem à praça da República, cujo ajardinamento ocorreu no início do século XX. A nova região, ainda, localiza-se muito próxima do Triângulo, dele separada pelo Vale do Ribeirão Anhangabaú, obstáculo que foi vencido definitivamente com a construção do viaduto do Chá em 1892¹⁸⁹.

Ao mesmo tempo, conforme explicam Benedito Lima de Toledo (1989, p. 56) e José Geraldo Simões Jr. (2004, p. 13), no início do século XX o Vale do Anhangabaú ainda era um ambiente que conservava vestígios das antigas chácaras; para ele se voltavam os fundos das casas localizadas às ruas Formosa e Libero Badaró e ali se produzia verduras, legumes e frutas; o Ribeirão Anhangabaú corria em seu percurso natural, a céu aberto. O Vale, até o início do século XX, era, assim, considerado o “quintal dos fundos” do Triângulo e do Morro do Chá - um setor menos valorizado da cidade (SIMÕES JR., 2004, p. 14). Quando foi concebido o *Teatro Municipal*, portanto, era esse o cenário (figuras 181 a 184).

Fig. 181: detalhe da “Planta da Cidade de São Paulo”, levantada pela Companhia Cantareira e Esgotos, em 1881. O mapa mostra o adensamento do Triângulo (à direita), em contraste com a ocupação esparsa, em processo de desenvolvimento, no Centro Novo (à esquerda). Mostra também os peculiares lotes, estreitos e compridos, que ocupavam a maior parte dos quarteirões do Triângulo. O viaduto do Chá ligou as ruas Direita e Barão de Itapetininga, ainda não existia e o Ribeirão Anhangabaú conservava suas características de origem. Suas

¹⁸⁹ O viaduto possibilitou a ligação, em nível, entre o Triângulo e o Centro Novo. Conforme explica Simões Jr., foi revolucionário para a época, pois facilitava muitos dos trajetos urbanos de São Paulo – até então, a travessia do Vale do Anhangabaú era feita subindo e descendo suas encostas pela rua São João ou pelo largo do Riachuelo (SIMÕES JR., 2004, p. 74).

margens eram os fundos das propriedades cujas frentes voltavam-se para as ruas Formosa e de São José (atual Libero Badaró). Tanto o largo do Arouche quanto o largo 7 de Abril (posterior praça da República) encontravam-se em construção (representados por projeções no mapa). O terreno onde posteriormente seria construído o *Teatro Municipal* ficava em uma grande quadra lindeira ao Vale e de ocupação esparsa neste momento.

Fig. 182: detalhe da “Planta da Capital do Estado de S. Paulo e seus arrabaldes”, de Jules Martin, de 1890. Neste mapa, elaborado uma década depois do reproduzido acima, vemos o largo do Arouche remodelado, com formato diferente, a praça da República já implantada e o terreno onde seria construída a Escola Normal demarcado. O viaduto do Chá encontrava-se em construção (que perdurou de 1888 a 1892) e o Vale do Anhangabaú permanecia essencialmente rural.

Fig. 183: detalhe da “Planta da Cidade de São Paulo”, do editor Hugo Bonvicini, de 1895. Neste mapa, o largo do Arouche aparece novamente redesenhado. Ao ambiente da praça da República acrescentou-se o edifício da Escola Normal, projetado e construído por Ramos de Azevedo. O viaduto do Chá já estava concluído.

Fig. 184: a reconstrução do viaduto do Chá em 1902. Na foto vemos o viaduto à esquerda e, à direita, aos fundos, o terreno onde posteriormente seria construído o Municipal. À direita, em primeiro plano, o vale do Anhangabaú e os fundos das chácaras que ficavam na rua Formosa.

Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que o centro da cidade começava a se espalhar e a abranger, também, a Cidade Nova, o Vale do Anhangabaú, que separava os dois núcleos, mantinha ainda seu caráter rural (TOLEDO, 1989, p. 63). Disso decorre a fachada frontal do edifício não estar voltada nem para a praça Ramos de Azevedo nem para o Vale do Anhangabaú, que não existiam quando o *Teatro Municipal* foi projetado e começou a ser construído, portanto não poderiam ser considerados como potencialidades a explorar àquele momento (figuras 185 a 188).

Fig. 185: rua Formosa - Parque do Teatro Municipal em construção. Nesta imagem, de 1908, vemos à esquerda o *Teatro Municipal* em construção e, em primeiro plano, a atual praça Ramos de Azevedo, àquele momento também em obras. À direita, vemos algumas poucas casas cujo acesso se dá diretamente pelo Vale do Anhangabaú. No canto direito, um pequeno trecho da rua Formosa, lindeira ao Vale, que ainda não existia nem em projeto e apresentava aspecto lamacento. Apesar de o *Teatro* pouco aparecer na imagem, nota-se no conjunto o contraste entre a nova e as velhas construções, o aspecto rural de que fala Toledo.

Fig. 186: rua Formosa e Parque do Teatro Municipal. Nesta outra imagem, tomada de ângulo semelhante oito anos depois, em 1916, vemos o *Teatro* pronto, com o Parque (atual praça Ramos de Azevedo) finalizado. A rua Formosa, à direita, a essa altura já havia ganhado calçada, árvores - não vemos mais seu aspecto lamacento, nem as cercas que delimitavam seu perímetro. À direita, em segundo plano, é possível ver edifícios em construção à beira do Parque do Anhangabaú que, a essa altura, encontrava-se em pleno processo de “aformoseamento”, como se dizia à época.

Fig. 187: Vista do viaduto do Chá, 1911. Em primeiro plano, vemos o Vale do Anhangabaú e os sobrados que ficavam de frente para a rua Formosa e cujos fundos eram o próprio Vale, que foram posteriormente demolidos para a criação do Parque do Anhangabaú. Em segundo plano, à direita, o *Teatro Municipal* antes de sua inauguração, com a praça Ramos de Azevedo em fase de finalização e, à esquerda, o *Teatro São José*.

Fig. 188: Detalhe da “Planta Geral da Cidade de São Paulo”, levantada por Alexandre Cococi e Luiz F. Costa, de 1905. Neste mapa nota-se que o *Teatro Municipal* encontra-se em construção, tendo ocasionado a divisão da quadra compreendida pelas ruas São João, Formosa, Barão de Itapetininga e Conselheiro Crispiniano. O Ribeirão Anhangabaú já havia sido retificado, mas ainda corria a céu aberto. Seu vale permanecia essencialmente rural.

O pesquisador José Geraldo Simões Jr. explica que começou a haver a necessidade e o interesse de atravessar o Vale do Anhangabaú para oeste quando os novos bairros residenciais de Higienópolis e Campos Elíseos¹⁹⁰, a oeste do Triângulo, foram abertos e se tornaram atraentes para investimentos com loteamentos de alto padrão¹⁹¹. Isso levou, primeiramente, à construção do viaduto do Chá, que viabilizou a comunicação do Centro Velho com esses bairros e foi, segundo o autor, “fator seminal” para afirmar essa nova polaridade que surgia. A partir desse momento, o Vale do Anhangabaú já começou a ser valorizado. O processo, então, teve continuidade e tomou força com a construção do *Teatro Municipal* (de 1903 a 1911), consolidando-se com a realização do “plano de melhoramentos para o Vale”, em 1911 (SIMÕES JR., 2004, p. 18).

As iniciativas começaram a surgir em 1906, com um projeto elaborado pelo vereador Silva Teles para a Prefeitura contendo melhoramentos na região do Vale do Anhangabaú (SIMÕES JR., 2004, p. 14). Esse projeto não foi realizado e, em 1910, dá-se a famosa polêmica em torno das diferentes propostas de melhoramentos para o Vale¹⁹², a qual foi resolvida com a participação do urbanista francês Josep Antoine Bouvard, autor do plano que foi implantado. Em 1917, com as obras finalizadas, “o centro da cidade de São Paulo polariza-se definitivamente em torno do novo Parque Anhangabaú, criando-se as condições para o início do processo de expansão da área central para esse lado” (SIMÕES JR., 2004, p. 15).

Conforme explica Simões Jr.,

A elaboração de uma estratégia para transformar esse entorno do Vale numa das partes mais emblemáticas da cidade foi fundamentada nos princípios da valorização simbólica que os governantes republicanos procuravam imprimir em todas as áreas centrais das capitais brasileiras, ao longo da primeira e da segunda décadas do século XX. Princípios estes que procuravam negar os traços da arquitetura e do urbanismo coloniais ainda presentes nesses espaços mais centrais e afirmar uma simbologia baseada na modernidade e no cosmopolitismo, o que implicava na adoção de uma estética urbana europeia (SIMÕES JR., 2004, p. 81).

¹⁹⁰ Conforme aponta o autor, em 1890, ambos os bairros “já abrigavam os palacetes mais importantes da cidade” (SIMÕES JR., 2004, p. 72).

¹⁹¹ Até então, segundo o autor, o núcleo da cidade sempre esteve mais voltado para a vertente leste, próximo ao Rio Tamanduateí e à rua do Carmo, que era a mais valorizada. Progressivamente, no entanto, os espaços mais valorizados migraram para o norte (na direção da Estação da Luz) e, em seguida, para o oeste, na vertente do Triângulo voltada para o Anhangabaú (SIMÕES JR., 2004, p. 17).

¹⁹² Em 1910 foram propostos os seguintes projetos de remodelação da região em questão: o do vereador Augusto Carlos da Silva Telles, efetivamente aprovado, que intervinha nas ruas Formosa, Líbero Badaró e Dr. Falcão e previa alargamentos e desapropriações; o do grupo formado pelo Conde Prates, Ramos de Azevedo, entre outros, cujo autor era Alexandre Albuquerque e propunha a remodelação da área central; o plano feito pela Diretoria de Obras Municipais da Prefeitura, de autoria de Victor da Silva Freire e Eugênio Guilhem, que dava continuidade às sugestões de Silva Telles; e o plano proposto pelo Governo do Estado, de autoria do engenheiro Samuel das Neves. O prefeito, então, decidiu convidar o arquiteto e urbanista francês Joseph Antoine Bouvard, que se encontrava em Buenos Aires, para “apreciar as propostas que agitavam a cidade naquele momento” e dar sugestões. Ele produziu um relatório no qual colocava propostas para tornar a cidade mais salubre e bela (TOLEDO, 1989, p. 63). Dentre outras coisas, propunha a criação de três grandes parques: O Parque da Várzea do Carmo, o Parque Pedro II e O Parque do Anhangabaú (TOLEDO, 1989, p. 65).

Cabe ainda destacar que, a partir de 1909, além do *Teatro Municipal*, em processo de construção, a região passou a contar também com o *Teatro São José* (o segundo com esse nome), que ficava à sua frente, nas cabeceiras do viaduto do Chá. Segundo Brandão, com esses dois teatros, mais o *Teatro Santana* (igualmente, o segundo com este nome, construído na rua 24 de maio, em 1912), a região exerceu atração magnética, o que intensificou o tráfego sobre o viaduto, quebrando a hegemonia do Triângulo. E foi assim “até que, durante a Segunda Guerra Mundial, viu-se que o coração da cidade tinha se transplantado para o lado do *Municipal*, com a vida social ancorada debaixo do seu domínio protetor” (BRANDÃO, 1993, p. 28) (figuras 189 e 190).

Fig. 189: vista do viaduto do Chá, 1911. Vê-se à esquerda, o *Teatro São José* e, à direita, o *Teatro Municipal de São Paulo*, tendo ao lado de sua lateral esquerda, as casinhas da rua Formosa.

Fig. 190: *Teatro Municipal* (à direita) e *Teatro São José* (à esquerda), em 1914. Em primeiro plano, o Parque do Anhangabaú em construção. Os sobrados da rua Formosa a essa altura já haviam sido demolidos e o *Teatro Municipal* encontrava-se em funcionamento. Ao fundo, à esquerda, o *Teatro São José*.

Dessa forma, nota-se que a construção do edifício do *Teatro Municipal de São Paulo* na vertente a oeste do Triângulo teve grande impacto na cidade também do ponto de vista de sua expansão urbana, agindo como um dos fatores decisivos para a ocupação da região do outro lado do Anhangabaú e, conseqüentemente, para a gradual transição do setor mais valorizado do centro da cidade do Triângulo para o Centro Novo (figuras 191 e 192).

Fig. 191: detalhe da “Planta da Cidade de São Paulo” levantada pela Divisão Cadastral da Diretoria de Obras e Viação da Prefeitura Municipal, em 1916. Neste mapa, vemos o largo do Arouche, a praça da República e a praça Ramos de Azevedo (que aparece pela primeira vez) ajardinados, ou seja, tendo recebido projetos paisagísticos e de embelezamento. O Vale do Anhangabaú – conforme informa a legenda do mapa – encontrava-se em processo de ajardinamento, a partir do projeto de Bouvard. O Ribeirão Anhangabaú havia sido canalizado e não aparece mais na paisagem da região.

Fig. 192: detalhe do “Mappa Topographico do Município de São Paulo”, elaborado pela empresa Sara Brasil S/A, de 1930. Neste registro cartográfico, todos os largos e as praças a que nos referimos anteriormente encontram-se finalizados. A ocupação do Centro Novo já estava deveras avançada, principalmente se a compararmos com a ocupação dos lotes registrada no mapa de 1881.

No que se refere à urbanidade do edifício e sua inserção na paisagem à época, é interessante retomarmos as palavras de Ricardo Severo¹⁹³, que destaca a “situação excepcional do monumento”, já que o mesmo, quando de sua construção e inauguração, encontrava-se em situação de domínio: em uma grande área descoberta, “sobranceira” ao Vale do Anhangabaú, no planalto de sua margem esquerda (SEVERO, 1911, p. 5). Além disso, dada a amplitude do edifício e a horizontalidade da vizinhança, ele podia ser visto de diversos pontos da cidade. “A situação é, pois, das mais felizes, preparando ao edifício a moldura mais conveniente para seu brilho e destaque” (SEVERO, 1911, p. 6).

Segundo Severo, o conjunto, àquele momento, ainda não estava completo e a tendência era a de que melhorasse ainda mais, já que o projeto de “aformoseamento” do Vale ainda não havia sido concluído e os prédios das ruas circundantes permaneciam os mesmos desde o início da construção, com “aparência variada e mesquinha [...] em contraste prejudicial ao caráter nobre do monumento” (SEVERO, 1911, p. 6).

Ele não previa, contudo, que, poucas décadas depois, os prédios vizinhos seriam edifícios verticais. Conforme destaca Versaci, quando da inauguração, o *Teatro Municipal* era o edifício mais alto de São Paulo – equivalendo aproximadamente a um edifício de 7 andares. Com o passar dos anos, porém, “o *Municipal* foi perdendo a sua majestade, sendo sufocado pelos prédios mais altos” que foram surgindo à sua volta (VERSACI, 1991, pp. 60-61).

Na aguda visão de Cecília dos Santos, os prédios que posteriormente surgiram à volta do *Municipal* dificultaram a percepção de todas as fachadas do edifício e forçaram uma mudança na sua hierarquia: a vista lateral (lindeira ao Vale do Anhangabaú) tornou-se a única passível de ser olhada à distância em sua totalidade, se tornando assim a de maior destaque, aquela que melhor representa o *Teatro* atualmente (SANTOS, 1988, p. 50) (figura 193).

Ignácio de Loyola Brandão igualmente nos relembra que o *Municipal*, logo após sua inauguração, se tornou um ponto de referência na paisagem e na vida social e cultural dos habitantes da cidade e seus visitantes:

Por vários anos, o teatro pontificou sozinho no seu lado. Não demorou para a cidade se habituar à atmosfera que invadia tudo, com a temporada lírica, sempre em agosto. Os grandes astros começaram a incluir São Paulo em seus roteiros [...]. O *Municipal* realizava o seu destino de ‘mostruário da civilização’. [...] Hoje parece exagero. Não na época. Solitário, o teatro reinava absoluto (BRANDÃO, 1993, p. 27).

¹⁹³ A edição de 12 de setembro de 1911 do jornal O Estado de São Paulo traz uma grande reportagem, de três páginas inteiras, a respeito do *Teatro Municipal* que iria ser inaugurado naquela noite. A reportagem traz uma descrição bastante minuciosa das características do teatro, principalmente de sua arquitetura, requintada e monumental, e também um breve resumo do histórico de sua construção. Tal reportagem no jornal não teve a autoria indicada. Constatamos, porém, que seu conteúdo é idêntico ao da “Monografia sobre o Teatro Municipal”, escrita por Ricardo Severo e distribuída aos espectadores na ocasião da inauguração do teatro. O texto também foi publicado, na íntegra, no número 5 da Revista Engenharia, de setembro de 1911.

Fig. 193: Vista lateral atual do *Teatro Municipal de São Paulo* mostrando sua inserção urbana.

4.5. A arquitetura do *Teatro Municipal*

Fig. 194: O Teatro Municipal de São Paulo, c. 1920.

Na monografia, publicada e distribuída na noite da inauguração do *Teatro Municipal*, Ricardo Severo oferece aos leitores uma completa descrição do edifício, a começar pela distribuição das plantas, passando pela composição das fachadas e, por fim, pela disposição interna, apresentando cada um dos ambientes em todos os seus detalhes.

Quanto à distribuição da planta, explica o arquiteto português, é feita:

de acordo com as suas divisões principais. Compõe-se de três corpos: o corpo da fachada, abrangendo o vestíbulo, a escada nobre, salão, portaria, restaurante e dependências da administração; a parte central, compreendendo a sala de espetáculos com seus corredores e galerias; e o corpo posterior, formando o palco, com suas galerias laterais, camarins e salas de artistas. A cada um d'estes corpos cumpre uma função distinta, estando porém intimamente ligados na composição harmônica do todo (SEVERO, 1911, p. 7).

Cabe destacar que a esta divisão interna corresponde a volumetria externa: três corpos distintos interligados, com dimensões e formatos diversos (figuras 195 e 196).

A sala de espetáculos possui plateia em forma de ferradura, com frisas, camarotes, balcões e galerias distribuídos ao seu redor em cinco ordens. O espaço da orquestra é invisível para os espectadores. Do ponto de vista da distribuição da sala e do formato adotado, portanto, nota-se que o teatro segue o modelo de cena central, o mesmo que já vinha sendo

adotado nas edificações teatrais paulistas e brasileiras. Difere, porém, em comparação com os demais exemplos paulistas, nas dimensões e na composição, já que é maior, mais ornamentado e rico em detalhes.

O edifício possui, além dos 5 pavimentos da sala de espetáculos, um subsolo e um último pavimento, superior à sala, sob a cúpula central. A lotação total, segundo Severo, é de 1.816 espectadores. A solução final, assim, teve lotação inferior a de todos os teatros propostos pelos concorrentes da Lei 336.

Fig. 195: desenho esquemático do corte longitudinal do *Municipal*.

Fig. 196: desenho esquemático da planta do pavimento térreo.

Do ponto de vista do programa, além dos itens imprescindíveis aos teatros de ópera – itens que, em boa parte, já constavam em alguns dos edifícios desse tipo na cidade –, o *Municipal* foi dotado de salões e varandas, bar, restaurante, setor administrativo, vestiários e salas para os artistas (além dos usuais camarins) e compartimentos técnicos consideráveis. Merece destaque o vestibulo, que, embora já tivesse aparecido em outras edificações teatrais, ganha aqui aspecto muito mais grandioso, exagerado, composto por escadaria monumental,

ou “escada nobre”, que conduz os espectadores aos seus assentos distribuídos entre os diversos níveis da plateia.

Se compararmos o *Teatro* construído com as propostas para atender à Lei 336, vemos que algumas delas até superavam o *Municipal* na capacidade de público (caso dos projetos de Tiziano Luchetti, Frederico Bender, Giacomo Leoni e Montmorency para Aranha e Cortines Caxe, que contavam, respectivamente, com capacidade para 4.000, 2.200, 5.000 e 2.000 espectadores cada um) e na variedade de elementos constantes do programa (como nas propostas de Luchetti, Teixeira, Bender e Leoni).

Do ponto de vista técnico, certamente, o *Municipal* foi o mais completo dos teatros construídos até aquele momento, contando com um pavimento – o subsolo – quase inteiramente dedicado a mecanismos de ventilação, refrigeração e aquecimento, além de uma complexa maquinaria da caixa do palco, para funcionamento dos cenários.

Conforme explica Beatriz Kühl (1998, p. 111), o *Teatro* se sobressai dentre os edifícios relevantes das duas primeiras décadas do século XX que se utilizaram de estrutura metálica recoberta, que não aparece exteriormente em nenhum ponto. Segundo a autora, trata-se de uma obra em que o ferro não tem “expressão autônoma de grande relevância”, mas exerce influência sobre sua configuração. Kühl explica que, partes, tanto da estrutura metálica, quanto da ornamentação feita em ferro, vieram da Alemanha. O ferro, conforme pudemos constatar nos casos estudados anteriormente, desde que começou a aparecer de maneira mais significativa na construção civil paulistana, foi recorrentemente empregado nos projetos de teatros (de diversas maneiras, como vimos), como no *Teatro sem nome*, no *Teatro Santana*, no teatro não construído de Ekman no largo do Arouche e no segundo *Teatro São José*, igualmente de autoria do arquiteto sueco.

Com relação ao estilo arquitetônico adotado, conforme aponta Severo,

A arquitetura exterior do edifício é composta no estilo renascimento barroco, ao qual os artistas italianos chamam Seicento. É o estilo clássico, com os tipos e módulos da renascença greco-romana, mais variada, porém, na apropriação e ornamentação d’esses tipos e com maior liberdade imaginativa no emprego da linha curva, nos motivos e detalhes ornamentais.

D’esta arte, o compositor imprime á sua obra um caráter pessoal, expandindo a sua imaginação para fora dos rigorosos compêndios vitruvianos. Era de esperar que este estilo tomasse desde o século XVII um grande incremento, prestando-se pelo seu aspecto de imponente nobreza e pela sua pomposa ornamentação a arquitetura monumental dos tempos modernos. A liberdade de composição garantiu-lhe este sucesso (SEVERO, 1911, p. 13).

Para Severo, a escolha de tal estilo arquitetônico foi um acerto, resultando em uma composição perfeita, coesa e sem exageros (SEVERO, 1911, pp. 13-14). Com relação à decoração, Severo é igualmente elogioso: “não houve excessos na aplicação decorativa, e o

arquiteto manteve a singeleza monumental, a perfeita harmonia que dá a sua composição todo o brilho de uma obra prima, de uma obra de arte” (SEVERO, 1911, p. 14).

Dentro do panorama estilístico da produção arquitetônica brasileira, o *Teatro Municipal* é um exemplar do Ecletismo, que, segundo definição de Carlos Lemos, abrange

toda a somatória de produções arquitetônicas aparecidas a partir do final do primeiro quartel do século XIX, que veio juntar-se ao Neoclássico histórico surgido como reação ao Barroco [...] [e] que designava primordialmente a tolerância de duas ideias ou dois comportamentos concomitantes (LEMOS, 1987, p. 70).

Para fins didáticos, o autor elabora grupos de edificações ecléticas conforme as características predominantes que tiveram nas construções da cidade de São Paulo. O *Teatro Municipal*, segundo sua classificação, estaria no segundo grupo, também denominado como “Ecletismo da moda”, composto por:

Construções com partido neoclássico, mas com ornamentação renascentista que buscam as regras e os elementos de composição do Renascimento italiano, francês ou alemão. Também composto por obras de composição classicizante de fontes diversas, colagens ‘eruditas’, de bom gosto, construídas com materiais importados. Em geral, obras de autor (LEMOS, 1987, p. 75).

A “‘colagem’ barroquizante” da Ópera de Paris foi, segundo Carlos Lemos, que inspirou o edifício do *Teatro Municipal* do ponto de vista do estilo. A capital francesa, conforme explica o estudioso, era considerada pelos paulistanos sinônimo da modernidade. Os escritórios de arquitetura, que possuíam material – tratados, revistas especializadas, livros - para consulta e inspiração na realização de projetos ecléticos, procuravam sobretudo as obras “que tratassem da arquitetura do tempo de Haussmann, especialmente os álbuns de Cesar Daly. Esses escritórios buscavam, também, as obras dos mestres da Academia, como [Charles] Garnier” (LEMOS, 1987, pp. 81-82).

Para explicar os ornamentos da fachada, Severo esmiúça o significado de cada escultura e/ou relevo colocados. São diversas as alegorias presentes – estão ali representados os “gêneros” artísticos, como o drama, a música, a dança, a declamação, a poesia; as musas Enterpe, Thalia, Melpomene, Terpsichore; as celebridades musicais Gomes, Verdi, Bizet, Bellini, Rossini, Wagner, Mozart, Beethoven; entre outros elementos que dizem respeito ao universo das artes cênicas (SEVERO, 1911, pp. 15-16).

Ademais,

A ornamentação geral, sempre empregada com sobriedade digna de todo o elogio, cifra-se na aplicação de festões de louros e grinaldas, na estilização de folhas de acanto e em singelos motivos da clássica renascença, levemente modificados segundo a expressão do novo estilo barroco (SEVERO, 1911, p. 17).

Com relação aos interiores do Teatro, Severo pontua que

o emprego de novos materiais decorativos como os mármore, os mosaicos, os estuques lúcidos, o gesso, a pintura, prestou-se a que a arquitetura interior do edifício colhesse efeitos novos e tomasse um caráter diverso, se bem que se conserve nos moldes do estilo adotado para o exterior. A ornamentação é mais caprichosa, o relevo dos ornatos é menor; mais delicados são estes, e levianos, mas são mais variados e barrocos. Não obstante, o arquiteto ainda se manteve com uma sobriedade que agrada (SEVERO, 1911, p. 19).

Ainda conforme destaca o autor, o auditório é o ambiente que recebe “vestimenta decorativa mais pomposa e fantasista” (SEVERO, 1911, p. 25).

O texto de Severo é um grande elogio, que enaltece as escolhas feitas com relação aos elementos compositivos (tomados do repertório clássico e, sobretudo, barroco), aos materiais utilizados e aos ornamentos.

Embora Severo não se refira ao edifício teatral que teria inspirado nosso *Municipal* em sua concepção geral, é consenso na historiografia que a *Ópera de Paris* de Garnier tenha sido a tipologia desenvolvida por aqui, como, aliás, em tantos outros teatros de ópera no mundo, sobretudo nas capitais europeias e sul-americanas, como Viena, Buenos Aires, Montevideo e Rio de Janeiro. A obra francesa também motivou algumas das propostas desenvolvidas para o teatro municipal de São Paulo. Nas palavras de Sylvia Ficher,

Em uma realização da importância do Teatro Municipal, a decisão de ordem estilística era das mais simples: seu estilo deveria seguir os precedentes mais prestigiosos do gênero. No começo do século XX, essa posição pertencia indiscutivelmente à Ópera de Paris, concebida em 1861 por Charles Garnier no estilo *Beaux Arts* – então hegemônico para edifícios de caráter mundano e monumental –, e que já servira de modelo para projetos de teatros em todo o mundo (FICHER, 2005, p. 62).

A *Ópera* de Garnier, como vimos, já havia sido modelo também - embora apenas em alguns de seus aspectos – a alguns dos teatros paulistanos construídos do final do século XIX ao início do XX. Nunca, porém, havia sido tomada como fonte de inspiração de maneira tão fiel à original, como vemos no caso do *Municipal*. Se antes se via espaços de proporções mais tímidas e com poucas decorações, o *Municipal* certamente foi o ápice em termos de tamanho e ornamentos.

4.6. As obras de construção e a inauguração do *Teatro Municipal de São Paulo*

Fig. 197: O *Teatro Municipal* em construção em 1907.

Em 5 de junho de 1903, teve início a construção do *Teatro Municipal de São Paulo*, que se estendeu por oito anos e três meses (BRANDÃO, 1993, p. 20). A obra custou aos cofres públicos, segundo Versaci, 4.500 contos de réis no total, aí incluídos, além da construção do teatro propriamente dito,

os serviços de embelezamento da esplanada que desce até a rua Formosa, com exceção do conjunto de estátuas que homenageia o compositor Carlos Gomes, oferecido posteriormente pela comunidade italiana (VERSACI, 1991, p. 60).

A primeira etapa das obras foi a execução das fundações, cuja concorrência foi anunciada em 8 de maio no *Correio Paulistano*. No dia 20 do mesmo mês, o mesmo jornal noticia o aceite da proposta do engenheiro João Baptista Garolfi. O termo de contrato assinado entre Garolfi e Ramos de Azevedo (engenheiro diretor) encontra-se armazenado no volume 1857 de 1903 da coleção de Papéis Avulsos do AHSP.

Claudio Rossi foi, segundo Lemos, o responsável, durante a construção do *Teatro*, por acompanhar na Europa a

Fabricação dos elementos necessários ao funcionamento do teatro, isto é, toda a parafernália do urdimento do palco, as máquinas, os aparelhos de eletricidade, os apetrechos de ventilação, resfriamento ou aquecimento do auditório, vitrais artísticos, mármore, mosaicos, ladrilhos, ferragens, enfim tudo aquilo que não se pudesse fazer ou comprar em São Paulo. [...] Mas, o que mais moveu o empenho de Claudio foi fazer as encomendas e acompanhar de perto a execução das obras de arte, esculturas e ornamentações levadas a efeito por artistas categorizados (LEMOS, 1993, p.69).

Já Domiziano Rossi e Ramos de Azevedo se encarregaram mais propriamente da obra de construção do *Teatro* (1993, p. 68). Nas primeiras décadas do século XX, na cidade de São Paulo, a execução das obras se dava, em sua maioria, por mestres-de-obras, operários, artesãos e artistas imigrantes, sobretudo de origem italiana – alguns amadores, outros profissionais do ramo que com frequência já atuavam na cidade (SANTOS, 1988, p. 48). Conforme destaque Versaci (1911, pp. 61-62), boa parte das firmas comerciais prestadoras de serviços e fornecedoras de materiais eram de empresários da mesma origem.

A fiscalização das instalações elétricas, dos testes acústicos e do posicionamento de poltronas coube à “Comissão Diretora de Obras, instituída pela Câmara Municipal, formada por Ramos de Azevedo, Manuel P. Villaboim, Alfredo Pujol e Numa de Oliveira” (VERSACI, 1991, p. 62), também responsável pela inauguração do teatro, já na administração do Prefeito Raymundo Duprat, sucessor de Antônio Prado. O primeiro espetáculo, realizado no dia 12 de setembro de 1911, ficou a cargo da Companhia de Titta Ruffo¹⁹⁴, seguido de uma temporada lírica inaugural que ficou em cartaz até outubro do mesmo ano.

Segundo Versaci,

Foi uma noite de gala. [...] A primeira música que se ouviu no teatro foi a abertura da ópera ‘O Guarani’, programada sob pressões da Câmara Municipal. [...] O público presente ao espetáculo inaugural foi de 1816 pessoas [lotação máxima quando da abertura do teatro] (VERSACI, 1991, p. 62).

Essa pressão da Câmara de que fala Versaci, era no sentido de incluir na programação da abertura do *Teatro Municipal* ao menos um trecho de uma peça nacional, já que a Companhia Lírica contratada era italiana e que, como vimos, um dos objetivos dos dirigentes com a construção de um teatro municipal na cidade era poder incentivar a formação de companhias teatrais e a criação de espetáculos brasileiros, bem como enaltecer as qualidades do povo paulista.

Para Brandão,

Não importava o que estivesse no palco. [...] A grande estrela era o próprio teatro. Naqueles dias, tudo na cidade girou em torno da inauguração. Jornais anunciavam o interesse em se comprar uma frisa; a venda de cadeiras bem colocadas; a transferência de poltronas; o aluguel de um automóvel de luxo, limusine; e a

¹⁹⁴ Tita Ruffo (1877 – 1953) foi um barítono italiano reconhecido no mundo inteiro como especialista em óperas italianas e francesas.

abertura de uma exposição de jóias [...] especialmente para a ocasião (BRANDÃO, 1993, p. 22).

Brandão relata, ainda, que a noite da inauguração foi também a primeira em que se registrou um grande congestionamento de veículos na história da cidade. O trânsito foi fruto não só do afluxo de convidados que chegaram em automóveis, mas também da grande quantidade de pessoas que se aglomerou no viaduto do Chá e arredores para ver, mesmo que de fora, o primeiro dia de funcionamento do novo teatro – uma multidão de cerca de 20.000 pessoas, segundo ele. Para o autor, o evento marcou a entrada de São Paulo na modernidade (BRANDÃO, 1993, pp. 17-22).

Após a inauguração,

O Teatro Municipal tinha dado a partida. São Paulo não seria mais a mesma com ele. Mudava-se a história das artes. O próprio comportamento dos espectadores se modificaria. [...] Até então, nos intervalos, cada um não se movia do lugar, continuavam todos sentados nas cadeiras, frisas e camarotes, tornando ‘fúnebre o entreato’. Com o *foyer* do Municipal funcionando como atração, as pessoas passavam a conviver, conversar e discutir o espetáculo, classes sociais diferentes se comunicando (BRANDÃO, 1993, p. 25).

Segundo Azevedo, uma vez em funcionamento, “em geral, eram as companhias dramáticas estrangeiras que ocupavam o teatro durante suas temporadas paulistas. Apenas a partir dos anos 30 os espetáculos nacionais passaram a ser mais frequentes” (AZEVEDO, 2004, p. 548)¹⁹⁵.

Conforme registrado por Ricardo Severo no supramencionado texto distribuído na ocasião da inauguração,

O monumento ahi esta, pois, completo e perfeito, com a sua imponente architectura, atestando a iniciativa e o progresso do Estado de São Paulo, e marcando uma época de notável brilho que será a do Renascimento da nossa formosa capital (SEVERO, 1911, p. 36).

Por fim, vale destacar que nunca antes na história da cidade um edifício teatral havia exercido tanto impacto - nem do ponto de vista urbano nem do ponto de vista arquitetônico ou sociocultural. Até hoje, guardadas as devidas proporções, o *Teatro Municipal de São Paulo* é um ponto de referência fundamental na cidade. Não podemos deixar de observar, todavia, e tentamos demonstrar isto neste capítulo, que a obra em questão é fruto de um longo processo de gestação, de modo que devemos considerá-la como resultado, não só das iniciativas para sua própria construção (que iniciaram em 1895, como vimos), como também de toda a atividade teatral precedente na cidade.

¹⁹⁵ Na esteira do início do funcionamento do *Teatro Municipal de São Paulo*, aconteceram algumas iniciativas para criar companhias teatrais locais e instáveis. “Porém, poucas tiveram sucesso e conseguiram enfrentar a crescente concorrência do cinema e dos grupos visitantes que, só em 1911, foram 21. Nesse mesmo ano, organizou-se um grupo fixo profissional sob o nome Companhia Teatral Paulista” (AZEVEDO, 2004, p. 549).

Considerações finais

A arquitetura teatral, a imagem da modernidade e a realidade construtiva na São Paulo da virada do século

Fig. 198: vista panorâmica da cidade de São Paulo de Vincenzo Pastore. Partes 1 (viaduto do Chá) e 2 (*Teatro Municipal*).

Os resultados da investigação feita no âmbito da presente dissertação encontram-se expostos ao longo do texto e na própria maneira de organização do trabalho, cuja estrutura foi sendo alterada conforme as idas e vindas das pesquisas documental e bibliográfica. Para podermos recuperar parte da história e da memória dos teatros paulistanos da virada do século XIX para o XX, recorreremos a vestígios do passado, documentos (textuais ou imagéticos) preservados em instituições de memória, no caso sobretudo, em nosso arquivo público municipal, o Arquivo Histórico de São Paulo. Tivemos de lidar, portanto, com os apagamentos inerentes à passagem do tempo, fossem eles frutos do acaso ou intencionais. Evidentemente, nem tudo nos chega, de modo que nos foi necessário reunir, analisar, interpretar e confrontar as fontes de que dispúnhamos, sempre considerando as condições políticas, econômicas e culturais do momento.

Há toda uma trama política por trás das construções dos teatros, em especial do *Teatro Municipal*; há fatores econômicos incidindo positiva ou negativamente nos investimentos nesse tipo de edificação; há uma conformação urbana em transformação que influencia na localização dos estabelecimentos; há uma vida cultural mutante, cujas formas de lazer se diversificam, apontando para uma sociabilidade mais acentuada; e há, ao mesmo tempo, uma vontade de demonstrar a modernização e o crescimento através de símbolos na cidade - o que Aiala Levy (2012) chama de “visibilidade” dos teatros.

Podemos reunir os resultados alcançados pela investigação em três grandes grupos, que entendemos como as três principais tônicas do trabalho, as maiores contribuições da pesquisa, aspectos que perpassam todo o seu conteúdo e que puderam ser elucidados a partir do enfoque histórico conferido ao estudo dos teatros que constituíram nosso escopo. São elas:

- a.) por meio da arquitetura dos teatros paulistanos vislumbramos elementos da construção da cidade no período – os materiais e as técnicas utilizadas, os arquitetos, engenheiros, funcionários e órgãos públicos envolvidos, os estilos empregados, o traçado urbano, as características dos lotes, os espaços de sociabilidade/pontos de encontro, entre outros;
- b.) considerando as motivações que levaram a iniciativas para a construção de teatros em São Paulo, apontamos alguns aspectos da mentalidade do período, as ideias em jogo que foram determinantes no processo de urbanização da cidade. É notável o quanto o teatro se torna um equipamento urbano importante para o regime republicano e o papel que ele passa a representar – tanto pela sua presença na construção da imagem da cidade quanto por seu papel educativo como um espaço para a formação erudita da população;
- c.) para o estudo da tipologia teatral, elucidamos especificidades dessa arquitetura em São Paulo. Por meio dos diversos exemplares analisados, verificamos as principais características dos projetos e, no caso dos teatros construídos, de seus funcionamentos; as dificuldades técnicas que eram enfrentadas e como eram superadas; as variações da tipologia, visto que estabelecimentos de menor porte igualmente voltados a apresentação de espetáculos também se proliferaram na cidade e conviveram com os teatros durante todo o período pesquisado.

Os teatros aqui estudados são, eles próprios, documentos da história da cidade de São Paulo e de sua arquitetura, em particular, da última década do século XIX e início do XX. São, ao mesmo tempo, decorrência e testemunha do desenrolar de uma fase de profundas transformações na capital, fase iniciada no último quartel do XIX. Neles, podemos ver, por exemplo, a fundamental participação dos engenheiros e arquitetos estrangeiros – nesses casos, todos de origem europeia - que aqui começaram a se estabelecer, participando ativamente da construção da cidade, tanto enquanto projetistas de obras diversas (como Carlos Ekman, Miguel Marzo e Maximiliano Hehl) quanto no papel de funcionários públicos responsáveis por regular o que se fazia na cidade (como Victor da Silva Freire). Esses profissionais participaram, ademais, da formação das futuras gerações de arquitetos e engenheiros, uma vez que alguns deles eram também professores da Escola Politécnica. Vemos também o início da formação de profissionais brasileiros em território paulistano, onde despontam figuras como Alexandre Albuquerque. Passamos ainda por um pequeno demonstrativo da obra de Ramos

de Azevedo, arquiteto e engenheiro brasileiro cuja formação se deu na Europa e que já tinha atuação importante na cidade nas últimas décadas do século XIX.

Paralelamente a isso, há personagens que desempenharam papéis significativos como investidores, homens dotados de capital – fazendeiros, comerciantes, industriais – que, como vimos, interferiram decisivamente na construção da cidade (particularmente, no caso dos teatros, mas também em outros setores), como Antônio Álvares Penteado, Nabor Pacheco Jordão e o próprio Antônio da S. Prado, cidadão também envolvido na política, homem que se tornou o primeiro prefeito da capital.

Do ponto de vista da técnica construtiva, esses teatros surgem em um contexto em que a utilização do tijolo já estava consolidada e o ferro já começava a aparecer, ainda que pontualmente. O uso da alvenaria de tijolos, no que tange aos teatros estudados, foi fundamental para que seus projetistas e construtores pudessem garantir as condições necessárias para o bom funcionamento de tal programa. O ferro, por sua vez, ao ser utilizado em elementos estruturais, decorativos e na maquinaria de palco, além de permitir explorar novos arranjos, por ser considerado incombustível, tornou-se elemento fundamental para esta tipologia que era especialmente propícia a problemas com incêndios.

Por estarmos trabalhando com documentos provenientes da estrutura administrativa da cidade, lidamos também com a organização e o funcionamento dos órgãos públicos envolvidos, sobretudo a Prefeitura Municipal de São Paulo, a Câmara Municipal e as Intendências, Diretorias e/ou Seções de Obras, e com a atuação de seus funcionários, os quais, como pudemos perceber, eram determinantes no desenho urbano da capital e, em geral, buscavam trazer parâmetros legislativos e estéticos para suas avaliações projetuais.

Por meio do estudo dos projetos de teatros ainda pudemos perceber algumas características pouco conhecidas de logradouros e/ou arquitetos específicos da capital paulista – caso da rua Boa Vista e do arquiteto Carlos Ekman, respectivamente. A Boa Vista, conforme exposto, cumpriu papel de polo cultural na cidade daquele momento. Já Ekman, notamos, se envolveu recorrentemente em projetos arquitetônicos de teatros e espaços de lazer, uma de suas especialidades. Não só esses dois casos, mais evidentes na pesquisa, mas também outros – tanto de personagens quanto de logradouros – como Miguel Marzo e Maximiliano Hehl e a rua São João, respectivamente, deixaram sua marca na arquitetura teatral e revelaram ter tido participação importante no âmbito das casas de espetáculos paulistanas.

Também pudemos reunir novas pistas a respeito da complexidade que envolveu a idealização e a construção do *Teatro Municipal*, nosso monumento representativo do regime republicano e do progresso da sociedade paulistana, para o qual foram elaboradas muitas propostas e projetos, sempre envolvendo diversos e importantes personagens da história da cidade, um episódio bastante significativo para a construção da capital do estado. O *Municipal*, vale ressaltar, é o único dos edifícios teatrais estudados que ainda existe em funcionamento; até hoje é um monumento de São Paulo, um ícone da maior cidade do país.

Analizando a mentalidade dos paulistanos, sobretudo a dos representantes do poder público e da elite dominante, notamos que a presença de teatros na cidade se tornou mais reconhecidamente importante após o advento do regime republicano, momento em que o crescimento de São Paulo impulsionou um duplo movimento em prol das edificações teatrais: a ampliação da demanda por modos de lazer como os espetáculos (e, consequentemente, da possibilidade de investimentos com perspectiva de lucro na área do entretenimento); e a carga simbólica que uma edificação de porte passou a carregar no sentido de embelezar¹⁹⁶, demonstrar o progresso da cidade (e do estado) que crescia e contribuir para a educação e a erudição do povo. Conforme defende a historiadora Aiala Levy (2012), entre a construção do *São José* (o primeiro) e a do *Municipal*, o teatro se tornou, cada vez mais, uma questão pública na capital - o que, de fato, fica claro ao término de nossa pesquisa.

O *Teatro Municipal* foi um feito essencialmente republicano, que não poderia ter existido antes e que, ainda assim, tardou a se concretizar. A demora no processo foi certamente decorrente da imaturidade e da fragilidade do regime em seus anos iniciais, somadas a uma crise econômica resultante dos altos e baixos da produção cafeeira. Até os primeiros anos do século XX, não havia poder consolidado, nem político nem econômico, que interviesse a favor da construção do *Teatro Municipal*.

Acompanhando essa dificuldade, vemos alguns casos de cidadãos paulistanos tentando suprir a necessidade de uma casa de espetáculos às próprias custas ou a partir de sociedades estabelecidas para esse fim. Essas pessoas eram motivadas pela perspectiva de obter lucros, embora também desejassem preencher essa lacuna de teatros mais profissionais e, assim, contribuir para a imagem da cidade, para o acesso da população às artes do espetáculo e para a inserção de São Paulo no mapa cultural nacional.

¹⁹⁶ O parâmetro para esse embelezamento eram as cidades europeias, sobretudo Paris, um dos principais modelos de civilização à época. Não por acaso nosso Municipal é inspirado na Ópera de Paris.

Há uma espécie de complementaridade entre a trajetória de construção do *Teatro Municipal* e o conjunto dos demais teatros estudados. O longo processo de elaboração por que passou o *Municipal* foi marcado por uma série de correlações com as outras casas de espetáculos e tudo o que elas envolviam. Este teatro, enquanto elemento quase que utópico que se perseguiu por anos e que, nessa busca, acabou por incentivar iniciativas diversas, dá a tônica do período estudado. O *Municipal*, assim, funcionou como um potencializador de experiências no âmbito dos espetáculos.

O trabalho, então, explora essas duas dimensões da arquitetura teatral (obra pública *versus* obra privada¹⁹⁷) e tenta mostrar como ambas, juntamente com todos os condicionantes do contexto da época, interferiram nos projetos. Evidenciou-se uma relação dialética – os dois âmbitos se determinam mutuamente, um não poderia existir sem o outro, uma vez que o parâmetro para o teatro público é o teatro particular e vice-versa.

Por conta dessa necessidade de atender a um simbolismo, nota-se de maneira geral que, antes da construção do *Teatro Municipal*, os teatros existentes, todos particulares, não satisfaziam o senso comum. A imprensa, os governantes e os próprios empresários que se envolviam com a tipologia, como observamos em diversos casos, frequentemente criticavam os espaços existentes. Isso sem falar nos estabelecimentos de menor porte, que eram ignorados, pouco mencionados pela imprensa na época e quase nunca figuravam nos mapas oficiais da cidade. Atualmente, também pouco aparecem nos estudos sobre o tema.

Com relação ao estudo da tipologia teatral, há vários aspectos que podemos ressaltar a respeito de como ela se desenvolve no contexto paulistano. Os teatros em São Paulo passam, cada vez mais marcadamente, a compor a paisagem da cidade. Já demonstram externamente seu uso¹⁹⁸; tentam ocupar localizações que lhe confiram maior destaque – embora, muitas vezes, esbarrem em limitações impostas pelas características dos lotes. As praças e largos, anteriormente ocupados exclusivamente por igrejas, por exemplo, se tornam locais desejáveis. Internamente, buscam aumentar seus programas e, na maioria dos casos, incorporam elementos até então inéditos, como vestíbulos de maiores proporções, restaurantes e bares. No auditório, a cena é predominantemente central e a plateia, em forma de ferradura, quase sempre conta com diferentes níveis de camarotes, balcões, frisas e galerias, sendo raros

¹⁹⁷ Os subcapítulos do capítulo 3 trazem as experiências no âmbito privado, enquanto o capítulo 4 é inteiramente dedicado a uma iniciativa pública.

¹⁹⁸ Quando também, como já mencionamos, se torna desejável exibir sua aparência.

os exemplos que se diferenciavam disso; podem ou não ter fosso para orquestra e proscênio no palco.

Percebemos ainda que, no caso paulistano, é praticamente impossível isolar os teatros dos demais estabelecimentos voltados à apresentação de espetáculos, pois, na essência da tipologia, eles têm as mesmas características e, também, porque existiram muito mais exemplares dos mais simples (cafés-concerto, cineteatros, salões) do que dos teatros propriamente ditos¹⁹⁹, que eram muito mais custosos, demorados, requintados do ponto de vista da técnica e demandavam terrenos maiores. Eram, portanto, empreendimentos cuja realização demandava maior complexidade. Talvez por esse motivo fosse tão recorrente que um mesmo prédio fosse ocupado sucessivamente por teatros diferentes, sendo, para tanto, reformado e tendo seu nome alterado. Essa mudança poderia ser inclusive de uso, de modo que um teatro poderia se tornar tanto um café-concerto como um cineteatro. Isso aconteceu, como vimos, com o *Teatro Provisório*, com o *Politeama*, com o *Eldorado*, com o *Carlos Gomes*.

Com relação aos espetáculos que eram apresentados, notamos que os teatros, à época, cumpriam múltiplo papel na vida cultural da cidade: seus palcos eram utilizados não só para os variados tipos de apresentações teatrais das companhias que por ela passavam, mas também para apresentações musicais e cinematográficas. Eram, assim, teatros polivalentes. Ao mesmo tempo, a maior parte desses espetáculos vinha de fora, trazidos por companhias estrangeiras ou cariocas que circulavam pelo território brasileiro. Vimos também se estabelecerem companhias paulistas, como as de grupos amadores, no âmbito do teatro, e as companhias de cinema, quando o cinematógrafo já era uma realidade dentre as opções de divertimentos na cidade.

Se compararmos a produção da arquitetura teatral brasileira durante o século XIX com a paulistana do mesmo período, percebe-se que aos grandes teatros neoclássicos do XIX construídos em várias capitais do Brasil corresponde, simbolicamente, em São Paulo, o *Teatro Municipal*, embora este tenha sido construído muito tempo depois. Isso mostra como a cidade de São Paulo, do início do XIX até, mais ou menos, a metade deste século, de fato não tinha uma demanda que justificasse a presença de teatros oficiais de maior porte – a *Casa de Ópera* dava conta. Na metade do XIX, o *São José*, com extrema dificuldade, pôde ser construído. Ele era considerado o teatro oficial, mas, se comparado aos demais construídos na

¹⁹⁹ Vale destacar que, de acordo com a pesquisa de José Inácio Melo Souza (2012), no período de 1890 a 1911, além dos teatros aqui explorados, aparentemente não houve outros. Todas as demais experiências no âmbito dos espetáculos nesse período foram de construções de salões, cinemas e cineteatros.

mesma época em outras capitais, ficava muito aquém em termos estéticos, construtivos e tipológicos.

Somadas ao advento do regime republicano, as transformações ocorridas a partir do último quartel deste século forneceram as bases para o aumento da demanda por esse tipo de estabelecimento. Construiu-se, assim, a conjuntura necessária para a proliferação dos teatros na cidade. As edificações de que tratamos são significativas para a história da arquitetura teatral de São Paulo, pois são exemplares desse período inicial de consolidação dessa tipologia na cidade, testemunhos de um tempo em que a presença das artes dramáticas começou a se tornar mais aceita e desejável. O número de casas de espetáculos deixou de ser extremamente diminuto para ganhar presença cada vez mais marcada. A reconstrução dessa memória é fundamental tanto para a constituição da identidade paulistana, ao se aproximar das práticas da concepção e fruição desse patrimônio do lazer do passado, quanto para o reconhecimento de sua herança no presente.

6. Lista de figuras

Introdução:

- Fig. 1. Fonte: Tripsy.
 Fig. 2. Fonte: Wikimedia Commons.
 Fig. 3. Fonte: Perspectiv – Association of Historic Theatres in Europe.
 Fig. 4. Fonte: Wikimedia Commons.
 Fig. 5. Fonte: Wikimedia Commons.
 Fig. 6. Fonte: Wikimedia Commons.
 Fig. 7. Fonte: MULLIN, 1970, p. 59.
 Fig. 8. Fonte: MULLIN, 1970, p. 60.
 Fig. 9. Fonte: Wikimedia Commons.
 Fig. 10. Fonte: Theatre Database.
 Fig. 11. Fonte: Theatre Database.
 Fig. 12. Fonte: Theatre Database.
 Fig. 13. Fonte: Theatre Database.
 Fig. 14. Foto Giorgio Sommer. Fonte: Wikimedia Commons.
 Fig. 15. Fonte: Wikimedia Commons.
 Fig. 16. Fonte: Wikimedia Commons.
 Fig. 17. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
 Fig. 18. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
 Figs. 19 e 20. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
 Fig. 21. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
 Figs. 22 e 23. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
 Fig. 24. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.

Capítulo 2:

- Fig. 25. Fonte: DIAS, 2012, pp. 21-22.
 Fig. 26. Fonte: DIAS, 2012, pp. 21-22.
 Fig. 27. Fonte: DIAS, 2012, p. 23.
 Fig. 28. Autor desconhecido. Fonte: Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1910-1916). Acervo Biblioteca Municipal Mario de Andrade.
 Fig. 29. Fonte: AMARAL, 1979, p. 99. Não há identificação de data nem autoria.
 Fig. 30. Fonte: Blogspot Rio de Janeiro desaparecido. Disponível em: <<http://rio-de-janeiro-desaparecido.blogspot.com.br/>>.
 Fig. 31. Autor desconhecido. Fonte: Álbum Vistas do Rio de Janeiro de 1850. Acervo Biblioteca Nacional Digital.
 Fig. 32. Foto Camillo Vedani. Fonte: Site Salvador Antiga. Disponível em: <http://www.salvador-antiga.com/centro-historico/teatro-sao-joao.htm>
 Fig. 33. Autor desconhecido. Fonte: Blog Maranhão de Encantos. Disponível em: <<http://maranhaodeencantos.blogspot.com.br/>>.
 Fig. 34. Foto Moritz Lamberg. Fonte: Coleção Pedro Corrêa do Lago. Acervo Brasileira Fotográfica – Biblioteca Fotográfica Digital. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/>>.
 Fig. 35. Autor desconhecido. Fonte: Acervo do Instituto Histórico do Rio Grande do Sul apud. Almanaque Gaúcho online. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/almanaquegaucho/?topo=13,1,1,,13>>.
 Fig. 36. Fonte: DIAS, 2012, p. 29.
 Fig. 37. Autor desconhecido. Fonte: Blog Socio(logando) em Belém. Disponível em: <<http://sociologandobelem.blogspot.com.br/p/conheca-belem.html>>.

- Fig. 38. Fonte: Carmélia Esteves de Castro. Coleção Jorge Herrán. Disponível em: <www.noamazonaseassim.com.br>.
- Fig. 39. Fonte: Álbum do Amazonas 1901-1902. Coleção Jorge Herrán.
- Fig. 40. Fonte: DIAS, 2012, p. 29.
- Fig. 41. Autor desconhecido. Fonte: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina. Disponível em: <<http://www.ihgsc.org.br/home.htm>>.
- Fig. 42. Fonte: DIAS, 2012, p. 32.
- Fig. 43. Autor desconhecido. Fonte: Blog do Bois. Disponível em: <<http://hbois.blogspot.com.br/>>
- Fig. 44. Autor desconhecido. Fonte: site oficial do Teatro Alberto Maranhão. Disponível em: <<http://teatroalbertomaranhao.com.br/>>
- Fig. 45. Autor desconhecido. Fonte: site História de Alagoas. Disponível em: <<http://www.historiadealagoas.com.br>>.
- Fig. 46. Fonte: DIAS, 2012, p. 36.
- Fig. 47. Fonte: site Fortaleza Nobre. Disponível em: <fortalezanobre.com.br>.
- Fig. 48. Fonte: Wikipedia.org.
- Fig. 49. Autor desconhecido. Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional.
- Fig. 50. Autor desconhecido. Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento.
- Fig. 51. Fonte: AMARAL, 2000, p. 160.
- Fig. 52. Fonte: AMARAL, 2000, p. 167.
- Fig. 53. Foto Militão Augusto de Azevedo. Fonte: Acervo Fotográfico da Divisão Museu da Cidade de São Paulo.
- Fig. 54. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 55. Fonte: Acervo Fotográfico da Divisão Museu da Cidade de São Paulo.
- Fig. 56. Foto Militão Augusto de Azevedo. Fonte: Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887. Acervo Instituto Moreira Salles/ Brasiliana Fotográfica FBN.
- Fig. 57. Foto Militão Augusto de Azevedo. Acervo do Museu Paulista USP. Fonte: Scielo.

Capítulo 3:

- Fig. 58. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 59. Fonte: Acervo Arquivo do Estado de São Paulo.
- Fig. 60. Fonte: Polícia Administrativa e Higiene, caixa 39, Acervo Arquivo Histórico de São Paulo (apud. SOUZA, 2012d).
- Fig. 61. Foto da autora. Fonte: Acervo Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 62. Foto Vincenzo Pastore. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.
- Fig. 63. Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento.
- Fig. 64. Fonte: PONTES, de José Alfredo Vidigal. *São Paulo de Piratininga*, p.150 (apud. SOUZA, 2012d).
- Fig. 65. Fonte: Theatre Database.
- Fig. 66. Fonte: Theatre Database.
- Fig. 67. Fonte: Theatre Database.
- Fig. 68. Fonte: Theatre Database.
- Fig. 69. Fonte: Arquivo do Estado de São Paulo.
- Fig. 70. Fonte: Arquivo do Estado de São Paulo.
- Fig. 71. Fonte: Acervo Prefeitura Municipal de São Paulo.
- Fig. 72. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 73. Fonte: GERODETTI, CORNEJO, 2002, p. 98.
- Fig. 74. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 75. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 76. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.

- Fig. 77. Fonte: Acervo O Estado de São Paulo.
- Fig. 78. Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento.
- Fig. 79. Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento.
- Fig. 80. Fonte: Acervo Arquivo do Estado.
- Fig. 81. Fonte: SOUZA, 2012.
- Fig. 82. Marcações da autora. Fonte: Google Earth.
- Fig. 83. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 84. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 85. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 86. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 87. Fonte: Acervo Prefeitura Municipal de São Paulo.
- Fig. 88. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 89. Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional.
- Fig. 90. Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional.
- Fig. 91. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 92. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 93. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 94. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 95. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 96. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 97. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 98. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 99. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 100. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 101. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 102. Fonte: Álbum Comparativo da cidade de São Paulo (1862-1910-1916). Acervo Biblioteca Mário de Andrade.
- Fig. 103. Fonte: Álbum Comparativo da cidade de São Paulo (1862-1910-1916). Acervo Biblioteca Mário de Andrade.
- Fig. 104. Fonte: GERODETTI, CORNEJO, 2002, p 134.
- Fig. 105. Fonte: Acervo Fotográfico da Divisão Museu da Cidade de São Paulo.
- Fig. 106. Fonte: Site Cosmovisions. Disponível em:
<<http://www.cosmovisions.com/monuParisBoulevardTemple.htm>>.
- Fig. 107. Fonte: Site Cosmovisions. Disponível em:
<<http://www.cosmovisions.com/monuParisBoulevardTemple.htm>>.
- Fig. 108. Elaborada pela autora.
- Fig. 109. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 110. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 111. Fonte: SOUZA, 2012.
- Fig. 112. Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento.
- Fig. 113. Foto Guilherme Gaensly. Fonte: Acervo Fotográfico da Divisão Museu da Cidade de São Paulo.
- Fig. 114. Foto Aurélio Becherini. Fonte: Acervo Fotográfico da Divisão Museu da Cidade de São Paulo.
- Fig. 115. Autor desconhecido. Fonte: Acervo Fotográfico da Divisão Museu da Cidade de São Paulo.
- Fig. 116. Autor desconhecido. Fonte: Acervo Fotográfico da Divisão Museu da Cidade de São Paulo.
- Fig. 117. Autor desconhecido. Fonte: Acervo Fotográfico da Divisão Museu da Cidade de São Paulo.

- Fig. 118. Autor desconhecido. Fonte: Acervo Fotográfico da Divisão Museu da Cidade de São Paulo.
- Fig. 119. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 120. Fonte: Acervo Prefeitura Municipal de São Paulo.
- Fig. 121. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 122. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 123. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 124. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 125. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 126. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 127. Fonte: Theatre DataBase.
- Fig. 128. Foto Kjetil Lenes. Fonte: Wikimedia Commons.
- Fig. 129. Fonte: Site oficial do teatro. Disponível em: < <http://www.drammensteater.no/>>
- Fig. 130. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 131. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 132. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 133. Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional.
- Fig. 134. Autor desconhecido. Fonte: Acervo Fotográfico da Divisão Museu da Cidade de São Paulo.
- Fig. 135. Fonte: Arquivo do Estado de São Paulo.
- Fig. 136. Foto da autora. Fonte: Acervo Biblioteca FAUUSP.
- Fig. 137. Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento.
- Fig. 138. Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento.
- Fig. 139. Foto da autora. Fonte: Acervo Biblioteca FAUUSP.
- Fig. 140. Foto da autora. Fonte: Acervo Biblioteca FAUUSP.
- Fig. 141. Foto da autora. Fonte: Acervo Biblioteca FAUUSP.
- Fig. 142. Foto da autora. Fonte: Acervo Biblioteca FAUUSP.
- Fig. 143. Foto da autora. Fonte: Acervo Biblioteca FAUUSP.
- Fig. 144. Foto da autora. Fonte: Acervo Biblioteca FAUUSP.
- Fig. 145. Foto da autora. Fonte: Acervo Biblioteca FAUUSP.
- Fig. 146a. Foto da autora. Fonte: Acervo Biblioteca FAUUSP.
- Fig. 146b. Foto da autora. Fonte: Acervo Biblioteca FAUUSP.
- Fig. 147. Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento.
- Fig. 148. Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento.
- Fig. 149. Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento.
- Fig. 150. Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento.
- Fig. 151. Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento.
- Fig. 152. Autor desconhecido. Fonte: Acervo Fotográfico da Divisão Museu da Cidade de São Paulo.
- Fig. 153. Autor desconhecido. Fonte: Acervo Fotográfico da Divisão Museu da Cidade de São Paulo.
- Fig. 154. Fonte: Theatre Database.
- Fig. 155. Fonte: Theatre Database.
- Figs. 156 e 157. Fonte: Theatre Database.
- Fig. 158. Foto Aurélio Becherini. Fonte: Acervo Fotográfico da Divisão Museu da Cidade de São Paulo.
- Fig. 159. Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento.
- Fig. 160. Foto Guilherme Gaensly. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.
- Fig. 161. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
- Fig. 162. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.

- Fig. 163. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
 Fig. 164. Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento.
 Fig. 165. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
 Fig. 166. Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento.
 Fig. 167. Detalhe. Foto Guilherme Gaensly. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.
 Fig. 168. Detalhe. Foto Tiago Noronha. Fonte: < <https://tiagonoronha76.wordpress.com/>>.
 Fig. 169. Foto Vincenzo Pastore. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

Capítulo 4:

- Fig. 170. Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional.
 Fig. 171. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
 Fig. 172. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
 Fig. 173. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
 Fig. 174. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
 Fig. 175. Foto da autora. Fonte: Acervo Arquivo Histórico de São Paulo.
 Fig. 176. Fonte: Acervo Biblioteca FAUUSP.
 Fig. 177. Fonte: Acervo Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo.
 Fig. 178. Fonte: Blog da Galleria Marciano Arte. Disponível em: < http://www.marcianoarte.it/galleria_arte_cornici/>
 Figs. 179 e 180. Foto da autora. Fonte: CARVALHO, 2000, encarte entre as pp. 84-85.
 Fig. 181. Fonte: Arquivo Histórico de São Paulo.
 Fig. 182. Fonte: Arquivo Histórico de São Paulo.
 Fig. 183. Fonte: Prefeitura de São Paulo.
 Fig. 184. Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento.
 Fig. 185. Autor desconhecido. Fonte: Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo até o ano 1916 (1862-1900-1916). Acervo Biblioteca Mário de Andrade.
 Fig. 186. Autor desconhecido. Fonte: Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo até o ano 1916 (1862-1900-1916). Acervo Biblioteca Mário de Andrade.
 Fig. 187. Autor desconhecido. Fonte: Acervo Fotográfico da Divisão Museu da Cidade de São Paulo.
 Fig. 188. Fonte: Prefeitura de São Paulo.
 Fig. 189. Autor desconhecido. Fonte: Acervo Fotográfico da Divisão Museu da Cidade de São Paulo.
 Fig. 190. Autor desconhecido. Fonte: Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887-1914). Biblioteca Mário de Andrade.
 Fig. 191. Fonte: Prefeitura Municipal de São Paulo.
 Fig. 192. Fonte: Arquivo Histórico de São Paulo.
 Fig. 193. Fonte: São Paulo Turismo. Disponível em: <<http://imprensa.spturis.com.br/fotos/sao-paulo-geral>>.
 Fig. 194. Foto Guilherme Gaensly. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.
 Figs. 195 e 196. Fonte: catálogo “O Pano Sobe” da exposição retrospectiva da obra de reforma e restauro do *Teatro Municipal de São Paulo*, em 1988.
 Fig. 197. Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento.

Considerações finais:

- Fig. 198. Foto Vincenzo Pastore. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

7. Fontes primárias

Documentos do acervo do Arquivo Histórico de São Paulo

Coleção de Obras Particulares – documentos encadernados (volumes)

V. 053, de 1893, pp. 141-161 – processo de aprovação para a construção de um teatro, sem nome, à rua Boa Vista, esquina com a ladeira Porto Geral;

V. 059, de 1894, pp. 15-18 – processo de vistoria na construção do teatro sem nome, onde foram verificados problemas de estabilidade na obra e exigidas melhorias;

V. 216, de 1898 – processos relativos à reconstrução do muro de entrada e à construção de um barracão para boliche contíguo ao *Politeama*;

V. 226, de 1899 – processo de aprovação para a construção do *Teatro Santana* à rua Boa Vista;

V. 318, de 1902 – processo de aprovação para a construção de um teatro no largo do Arouche.

Coleção de Papeis Avulsos – documentos encadernados (volumes)

V. 786, de 1895 – redação do projeto de lei do vereador José de Paula Queiroz Jr. para regulamentar uma concorrência para a edificação da “Grande ópera Paulista” na praça Silva Jardim.

V. 1112, de 1898 – encaminhamento de propostas de teatros municipais para concorrer à lei 336 de Tiziano Luchetti e de Antonio Teixeira da Silva;

V. 1114, de 1898 – encaminhamento de propostas de teatros municipais para concorrer à lei 336 de Federico Bender e de Giacomo Leoni;

V. 1579, de 1898 – cópia do contrato entre Giacomo Leoni e a prefeitura para construção de um teatro;

V. 1585, de 1898 – Termo de contrato com Giacomo Leoni para construção de um teatro na capital;

V. 1940, de 1903 – pedido de indenização de A. A. Penteado por uma faixa de terreno perdida quando da construção do Teatro Santana em virtude do alinhamento exigido para o prédio pela Câmara;

V. 1857, de 1903 – termo de contrato com João B. Garolfi para as obras de fundação do *Teatro Municipal*;

V. 1944, de 1903 – contrato da prefeitura com os engenheiros F. P. Ramos de Azevedo, Domiziano Rossi e Cláudio Rossi para a construção do *Teatro Municipal*

V. 548, de 1891 – Maço certidões, pp. 155-174 – contrato entre Victor Marques da Silva Ayroza e Luiz Pereira Araújo com a Intendência Municipal para construção de um viaduto ligando a rua Boa Vista ao largo do Palácio.

Série Obras Particulares – documentos avulsos (caixas)

OP 12, de 1906 - processo de reforma de um salão familiar para se tornar o *Teatro Carlos Gomes*;

OP 76, de 1908 – pareceres referentes à aprovação da construção de um teatro para cinematógrafo denominado *Teatro Cassino*;

OP 69, de 1909 – processo de aprovação para construção do *Teatro Cassino*;

OP 73, de 1909 – processo de reforma do estabelecimento cinematográfico denominado *Radium*;

OP 167 / W1/ X1, de 1923 – solicitação de licença da “The São Paulo Tramway and Power Company Limited” para colocar letreiro luminoso na fachada do *Teatro São José*; e processo de autorização da mesma companhia para reformas no edifício do *Teatro São José* para receber sua nova sede.

Mapoteca

Mapoteca 2 – prancha única com planta, fachada interna e corte transversal atribuída ao Teatro Politeama, 1898 (datação estimada);

Mapoteca 2 – pranchas de desenhos do *teatro sem nome* à rua Boa Vista (atribuídas à reforma do *Teatro Minerva*);

Mapoteca 2 – três pranchas de desenhos do *Teatro Cassino*.

Legislação

Acervo Câmara Municipal de São Paulo

SÃO PAULO (Município). Lei nº 38, de 24 de maio de 1893. Estabelece a aprovação de plantas para as novas edificações.

SÃO PAULO (Município). Lei nº 159, de 2 de maio de 1895. Concede isenção de impostos municipais a quem construir um ou dois teatros nesta capital.

SÃO PAULO (Município). Lei nº 200, de 20 de fevereiro de 1896. Autoriza a construção de um Teatro Municipal nesta capital.

SÃO PAULO (Município). Lei nº 336, de 24 de janeiro de 1898. Autoriza a construção de um ou mais teatros nesta Capital.

SÃO PAULO (Município). Lei nº 627, de 7 de fevereiro de 1903. Autoriza o Prefeito a entrar em acordo com o governo do Estado, sobre a transferência do terreno que se destina à construção de um teatro.

SÃO PAULO (Município). Lei nº 643, de 25 de abril de 1903. Autoriza a construção do Teatro Municipal.

Acervo Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo

SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 233, de 2 de março de 1894. Estabelece o Código Sanitário.

SÃO PAULO (Estado). Lei nº 561, de 23 de agosto de 1898. Autoriza o governo a conceder ao Dr. José Nabor Pacheco Jordão, o terreno onde existiu o Teatro São José para nele construir um outro teatro, mediante as condições que estabelece.

SÃO PAULO (Estado). Projeto de Lei nº 48, de 26 de agosto de 1898. Autoriza o Governo a fazer contrato com o Dr. José Nabor Pacheco Jordão para a construção de um teatro no lugar onde existiu o antigo São José.

SÃO PAULO (Estado). Lei nº 750, de 13 de novembro de 1900. Autoriza o Governo a mandar construir nesta capital um theatro com todos os aperfeiçoamentos modernamente adotados.

SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 1009, de 3 de março de 1902. Retifica o decreto n. 1000 de 8 de fevereiro de 1902, que declarou de utilidade pública, para serem desapropriados, terrenos e benfeitorias existentes na rua Barão de Itapetininga, entre as ruas Conselheiro Crispiniano e Formosa, necessários para a construção do theatro a que se refere a lei n. 750 de novembro de 1900.

SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 1714, de 18 de março de 1909. Dá regulamento para os divertimentos públicos, nos termos do artigo 28 da lei n. 1103, de 26 de novembro de 1907 e mais disposições em vigor.

Cartografia

Acervo Arquivo Histórico de São Paulo

- “Planta da Cidade de S. Paulo” de 1810, do Eng. Rufino J. Felizardo da Costa;
- “Mappa da Capital da Província de S. Paulo”, 1877, de F. Albuquerque e Jules Martin;
- “Planta da Capital do Estado de S. Paulo e seus arrabaldes”, desenhada e publicada por Jules Martin em 1890;
- “Planta geral da capital de São Paulo”, organizada por Gomes Cardim em 1897;
- “Mappa Topographico do Município de São Paulo”, da Empresa SARA BRASIL S/A, 1930.

Acervo Prefeitura Municipal de São Paulo

- “Planta da Cidade de São Paulo levantada pela Companhia Cantareira de Esgotos”, 1881, engenheiro chefe Henry B. Joyner;
- “Planta Geral da Cidade de São Paulo” de Alexandre Cococi e Luiz Costa, em 1905;
- “Planta da Cidade de São Paulo” levantada pela Divisão Cadastral da Diretoria de Obras e Viação da Prefeitura Municipal, em 1916.

Acervo Arquivo do Estado de São Paulo

- “Planta da Cidade de São Paulo com indicação dos primeiros edificios públicos”, editada em 1893 por Ugo Bonvicini;
- “Planta da Cidade de São Paulo” editada por Ugo Bonvicini em 1895;
- “Planta da Cidade de São Paulo”, levantada e organizada por Alexandre Cococi e Luiz Costa, em 1913.

Periódicos

Acervo Jornal Correio Paulistano

Edições de: 22/5/1872; 12/9/1890; 14/3/1891; 30/5/1891; 3/8/1893; 3/9/1893; 27/11/1897; 23/1/1898; 16/2/1898; 15/4/1898; 16/6/1898; 21/6/1898; 7/7/1898; 1/11/1899; 19/3/1900; 15/8/1900; 8/5/1903; 20/5/1903; 17/11/1908; 4/2/1909; 19/10/1909; 22/10/1909; 28/10/1909; 15/11/1909; 23/11/1909; 28/12/1909; 29/12/1909.

Acervo Jornal O Commercio de São Paulo

Edições de: 14/8/1894; 20/6/1895; 17/6/1898; 9/4/1906; 17/6/1908; 1/9/1909; 28/12/1909; 29/12/1909; 15/6/1910; 28/12/1914.

Acervo Jornal O Estado de São Paulo

Edições de: 7/3/1893; 21/4/1900; 26/8/1909; 12/9/1911; 9/3/1946.

Acervo Jornal A Nação

Edições de: 16/6/1898; 28/7/189.

8. Referências bibliográficas

- AMARAL, Antonio Barreto do. *História dos velhos teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal*. São Paulo: Governo do Estado, 1979.
- AMARAL, Elisabeth Cristina Ecker. *O edifício teatral paulistano*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAU-USP, 2005.
- ANDRADE, Milton. “Teatro São José na esquina da Light”. In: *Revista Memória Eletropaulo*, n. 23, jan/jun. São Paulo: 1996, pp. 30-37.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- AZEVEDO, Elizabeth R. “O Teatro em São Paulo (1554-1954)”. In: PORTA, Paula (org.). *História da Cidade de São Paulo*. V. 1. São Paulo: Paz e Terra, 2005, pp. 523-583.
- AZEVEDO, Elizabeth. “Bijou Theatre”. In: *Inventário da Cena Paulistana*. São Paulo: 2014a. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/home>>.
- AZEVEDO, Elizabeth. “Casino Paulista”. In: *Inventário da Cena Paulistana*. São Paulo: 2014b. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/home>>.
- AZEVEDO, Elizabeth. “Éden Teatro”. In: *Inventário da Cena Paulistana*. São Paulo: 2014c. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/home>>.
- AZEVEDO, Elizabeth. “Eldorado Paulista”. In: *Inventário da Cena Paulistana*. São Paulo: 2014d. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/home>>.
- AZEVEDO, Elizabeth R. “Teatro Apolo (I)”. In: *Inventário da Cena Paulistana*. São Paulo: 2014e. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/home>>.
- AZEVEDO, Elizabeth. “Teatro Carlos Gomes”. In: *Inventário da Cena Paulistana*. São Paulo: 2014f. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/home>>.
- AZEVEDO, Elizabeth R. “Teatro Minerva”. In: *Inventário da Cena Paulistana*. São Paulo: 2014g. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/home>>.
- AZEVEDO, Elizabeth R. “Teatro Provisório”. In: *Inventário da Cena Paulistana*. São Paulo: 2014h. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/home>>.
- AZEVEDO, Elizabeth R. “Teatro Santana (I)”. In: *Inventário da Cena Paulistana*. São Paulo: 2014i. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/home>>.
- AZEVEDO, Elizabeth. “Teatro São José (II)”. In: *Inventário da Cena Paulistana*. São Paulo: 2014j. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/home>>.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo: grandes momentos*. São Paulo: Dórea Books and Art, 1993.

BRUNO, Ernani da Silva. *História e tradições da Cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. V. 3: cap. X – “O Piano e a ópera”.

BRUNO, Ernani da Silva. “Notas Sobre a História dos Teatros de S. Paulo”. In: *O Estado de São Paulo*. Edição de 9 de março de 1946.

CAMPO S, Eudes. “Os primeiros hotéis da cidade de São Paulo- Século XIX: Império e República”. In: *Informativo Arquivo Histórico Municipal*, 4 (24): maio/jun.2009.

CARDIM, Pedro Gomes. “Theatro Municipal (sua história)”. In: *Revista Ilustração Brasileira* - Edição especial sobre o *Teatro Municipal de São Paulo*, distribuída na noite de sua inauguração, em 12 de setembro de 1911.

CARON, Jorge Osvaldo. *Território do espelho - a arquitetura e o espetáculo teatral*. Tese de doutorado. São Paulo: FAU-USP, 1994.

CARVALHO, Maria Cristina Wolff de. *Ramos de Azevedo*. São Paulo: Edusp, 2000.

CARVALHO, Maria Cristina Wolff de. “Trabalho programado 3: Prédio Alexandre Mackenzie – Antecedentes de sua construção”. In: *Memorial de Qualificação apresentado ao Programa de Pós Graduação em Estruturas Ambientais e Urbanas*. São Paulo: FAUUSP, 1992.

CASOY, Sergio. *São Paulo e os teatros de ópera*, São Paulo: Blog do Laboratório de Pesquisa em Identidade e Diversidade Cultural do Instituto de Artes da UNESP, s/d. Disponível em: < <https://identidadediversa.wordpress.com/projetos-coletivos/sao-paulo-e-os-teatros-de-opera/>> Acesso em: 10 ago. 2014.

CASTRO, Celso. *Pesquisando em Arquivos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

CLARO, Silene. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo: um espaço científico e cultural esquecido (proposta inicial e as mudanças na trajetória – 1934 – 1950)*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.

D’ALEMBERT, Clara Correia. *O tijolo nas construções paulistanas do século XIX*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAUUSP, 1993.

DIAS, José da Silva. *Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.

DONATO, Hernâni. “Os que governaram São Paulo: 1890 a 1954”. In: PORTA, Paula (Org.). *História da Cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX – 1890-1954*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004, pp. 589-601.

EKMAN, Carlos. “Recordações de Minha Vida”. In: *Vila Penteado: 100 anos*. São Paulo: FAUUSP, 2002, pp. 51-55.

EKMAN, Carlos; EKMAN, Domingos Jaguaribe. “Manuscrito inédito do arquiteto Carlos Ekman”. In: *Vila Penteado: 100 anos*. São Paulo: FAUUSP, 2002, pp. 56-64.

ELAZARI, Judith Mader. *Lazer e vida urbana: São Paulo, 1850-1910*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas - USP, 1979.

FICHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo: Fapesp, Edusp, 2005.

FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1940.

GERODETTI, João Emilio. *Lembranças de São Paulo: a capital paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Solaris, 2002.

Guia Arquivo Histórico Municipal Washington Luís - 100 Anos. Disponível para download no site da instituição.

HOMEM, Maria Cecília Naclério; MACHADO, Lucio Gomes (Coords.). *Vila Penteado*. São Paulo: FAUUSP, 1976.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O Palacete Paulistano e Outras Formas Urbanas de Morar da Elite Cafeeira (1867-1918)*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. “Carlos Ekman, um inovador na arquitetura paulista”. In: *Vila Penteado: 100 anos*. São Paulo: FAUUSP, 2002, pp. 67-77.

IZENOUR, George C. *Theater design*. New York McGraw-Hill 1977.

KARNAL, Leandro; TATSCH, Flavia Galli. “Documento e história: a memória evanescente”. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (orgs.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2011.

KATINSKY, Júlio Roberto. “Arquitetos e engenheiros estrangeiros em São Paulo na virada do século”. In: *Boletim Técnico*, n. 64. São Paulo: FAUUSP, 1993.

KOGURUMA, Paulo. “A Paulicéia em formação: representações da cidade cosmopolita e o imaginário da modernidade ao final do século XIX e início XX”. In: *Anais do VI Seminário de História da Cidade e do Urbanismo: cinco séculos de cidade no Brasil*. Natal, 2000.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*. São Paulo: FAPESP, 1987.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Contribuição para o estudo da evolução da edificação teatral na Cidade de São Paulo*. Trabalho final de graduação FAUUSP, 1987.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LE MOS, Carlos Alberto Cerqueira. *Alvenaria Burguesa: breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café*. São Paulo: Nobel, 1985.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. “Ecletismo em São Paulo”. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel; EDUSP, 1987.

LEMOS, Carlos. *Ramos de Azevedo e seu Escritório*. São Paulo: Pini, 1993.

LEVY, Aiala. “Stages of a state: from São Paulo's Teatro São José to the Teatro Municipal, 1854-1911”. In: *15th International Planning History Society Conference*, 2012, São Paulo. Anais eletrônicos. Disponível em: <
<http://www.fau.usp.br/iphs/abstractsAndPapersFiles/LEVY.PDF>>. Acesso em: 15 set. 2014.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck; CARDOSO, Ricardo José Brügger. *Arquitetura e teatro: o edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc*. Rio de Janeiro: Contra Capa, FAPERJ: 2010.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MAGALHÃES, Paulo Ribeiro. “A fundação do Teatro Municipal São Paulo”. In: *Revista do Arquivo Histórico Municipal (RAM)*, vol. XVI, 1935.

MASSERAN, Paulo Roberto. “Do Real Theatro de São João às Óperas Municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo: variações de uma tipologia urbana”. In: *Anais do Seminário do Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*. V. 6, n. 2, 2000.

MASSERAN, Paulo Roberto. *Theatro Paulista (1840-1930). Fundamentos da arquitetura teatral em São Paulo*. São Paulo: UNESP, 2011.

MORAES, Domingos Correa de. *Relatório do Presidente do Estado de 1902*. Acervo de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional, RJ.

MOTTA, Flavio. “São Paulo e o ‘Art Nouveau’”. In: *Revista Habitat*, n. 10, 1953.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. “O espetáculo em São Paulo e sua província no século XIX”. In: *As artes no Brasil do século XIX: um ciclo de palestras, agosto-setembro de 1977*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, pp. 19-27.

MULLIN, Donald C. *The development of the Playhouse: a survey of theatre architecture from the Renaissance to the Present*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1970.

PARETO JR., Lindener. *O Cotidiano em construção: os “práticos licenciados” em São Paulo (1893-1933)*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAUUSP, 2011.

PATETTA, Luciano. “Considerações sobre o Ecletismo na Europa”. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel; EDUSP, 1987, pp. 8-27.

PEVSNER, Nikolaus. “Theatres”. In: *A history of building types*. Princeton: Princeton University Press, 1997, pp. 63-88.

PINTO, Alfredo Moreira. *A cidade de São Paulo em 1900*. São Paulo: Governo do Estado, 1979.

PRADO, Décio de Almeida. “O teatro em São Paulo”. In: J. V, Freitas Marcondes et. all. *São Paulo espírito, povo, instituições*. SP, Pioneira, 1968.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO – SECRETARIA DE CULTURA. *Guia Arquivo Histórico Municipal Washington Luis – 100 anos (1907-2007)*. São Paulo, 2007.

QUEIROZ, Suely Robles Reis de. “Política e poder público na Cidade de São Paulo: 1889-1954”. In. PORTA, Paula (Org.). *História da Cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX – 1890-1954*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004, pp. 15-51.

RIBEIRO NETO, Pedro de Oliveira. “Os velhos teatros de São Paulo”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Guarujá-Bertioga*, nº 9, ano 5, 1974.

SAES, Flávio. “São Paulo republicana: vida econômica. In. PORTA, Paula (Org.). *História da Cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX – 1890-1954*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004, pp. 215-257.

SALGADO, Ivone. “Urbanismo sanitaria em Campinas no final do século XIX”. In: *Anais Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*, n. 1, v. 1, 1990.

SALMONI, Anita; DEBENEDETTI, Emma. *Arquitetura Italiana em São Paulo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. “Quando a arquitetura era o espetáculo”. In: *Revista Projeto*. São Paulo, n. 112, pp. 46-51, jun., 1988.

SANTOS, Valéria Cássia dos Santos. *Concursos de Arquitetura em São Paulo*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAUUSP, 2002.

SEGAWA, Hugo. “Arquitetura de teatros: o século XIX e a belle époque no Brasil”. In: *Revista Projeto*. São Paulo, n.112, p.123-128, jul., 1988.

SEGAWA, Hugo. *Prelúdio da Metrópole: arquitetura e urbanismo na passagem do século XIX ao XX*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

SEGURADO, João Emílio dos Santos. *Biblioteca de Instrução Profissional: Alvenaria e Cantaria*. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d.

SEGURADO, João Emílio dos Santos. *Biblioteca de Instrução Profissional: Materiais de construção*. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d.

SERRONI, José Carlos. *Teatros: uma memória do espaço cênico no Brasil*. São Paulo: Ed. SENAC, 2002.

SEVERO, Ricardo. *Monographia do Theatro Municipal de São Paulo*. São Paulo: Pocai & Weiss, 1911.

SILVA, Edson Santos. “De arribanas a teatros: espaços teatrais em São Paulo no século XIX”. In: *Revista Pitágoras*, n. 500, vol. 2, abril de 2012.

SILVA, Joana Mello de Carvalho e. “Projeto é documento: a experiência de pesquisa na coleção Jacques Pilon da Biblioteca da FAU-USP”. In: *Anais do III Enanparq*. São Paulo, 2014.

SILVEIRA, Miroel. “O Teatro em São Paulo”. In: BRUNO, Ernani Silva. *São Paulo terra e povo*. Porto Alegre: Globo, 1967.

SIMÕES, Inimá Ferreira. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; PW; Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

SIMÕES JÚNIOR, José Geraldo. *Anhangabaú: história e urbanismo*. São Paulo: Editora Senac; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

SOUZA, José Inácio de Melo. “Cassino”. In: *Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica da cidade de São Paulo (1895-1929)*. São Paulo: 2012a. Disponível em: <<http://www.arquiamigos.org.br/bases/cine.htm>>.

SOUZA, José Inácio de Melo. “Francisco Serrador”. In: *Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica da cidade de São Paulo (1895-1929)*. São Paulo: 2012b. Disponível em: <<http://www.arquiamigos.org.br/bases/cine.htm>>.

SOUZA, José Inácio de Melo. “Moulin Rouge”. In: *Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica da cidade de São Paulo (1895-1929)*. São Paulo: 2012c. Disponível em: <<http://www.arquiamigos.org.br/bases/cine.htm>>.

SOUZA, José Inácio de Melo. “Paschoal Segreto”. In: *Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica da cidade de São Paulo (1895-1929)*. São Paulo: 2012. Disponível em: <<http://www.arquiamigos.org.br/bases/cine.htm>>.

SOUZA, José Inácio de Melo. “Politeama”. In: *Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica da cidade de São Paulo (1895-1929)*. São Paulo: 2012d. Disponível em: <<http://www.arquiamigos.org.br/bases/cine.htm>>.

SOUZA, José Inácio de Melo. “Radium”. In: *Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica da cidade de São Paulo (1895-1929)*. São Paulo: 2012e. Disponível em: <<http://www.arquiamigos.org.br/bases/cine.htm>>.

SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. “Metrópole e paisagem: caminhos e descaminhos da urbanização”. In: PORTA, Paula (Org.). *História da Cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX – 1890-1954*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004, pp. 517-553.

THEODORO, Janice. “São Paulo de Ramos de Azevedo: da cidade colonial à cidade romântica”. In: *Anais do Museu Paulista*, volume 4, jan./ dez. 1996.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Anhangabahú*. São Paulo: Fiesp, 1989.

TOLEDO, Benedito Lima de. “Carlos Ekman: um arquiteto sueco no Brasil”. In: *Boletim Técnico*. São Paulo: FAUUSP, 1992, pp. 5-13.

TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo, três cidades em um século*. São Paulo: Cosac & Naify/ Duas Cidades, 2004.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Victor Dubugras e as atitudes de inovação em seu tempo*. Tese (Livre Docência). São Paulo: FAUUSP, 1985.

TOLEDO, Benedito Lima de; PONTES, José Alfredo Otero Vidigal. *São Paulo: Registros, 1899 - 1940*. São Paulo: Eletropaulo, 1982.

VARGAS, Maria Thereza (coord.). *Da rua ao palco: notas sobre a formação do teatro na cidade de São Paulo*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, Divisão de Pesquisas, 1982.

VERSACI, Francisco. “Teatro Municipal: a casa de 4.500 contos de réis”. In: *Revista Memória*. São Paulo, v.4, n.12, p.57-65, jul./set, 1991.

ZILIO, Daniela Tunes. “A Evolução da Caixa Cênica – transformações sociais e tecnológicas no desenvolvimento da dramaturgia e da arquitetura teatral”. In: *Revista Pós*, v. 17, n. 27, junho 2010.

Websites

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Base de Legislação do Estado de São Paulo*. Disponível em: < <http://www.al.sp.gov.br/alesp/pesquisa-legislacao/>>.

AZEVEDO, Elizabeth (coord.; org.). *Inventário da Cena Paulistana*. São Paulo: 2014. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/home>>.

BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE. *Tesouros da Cidade*. Disponível em: < <http://docvirt.com/DocReader.Net/DocReader.aspx?bib=FOTOS&pesq=>>>.

CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Base de dados de Legislação*. Disponível em: < <http://cmspbdoc.inf.br/iah/pt/index.htm>>.

EUROPEAN THEATRE ARCHITECTURE. *Theatre Database*. Disponível em: <<http://www.theatre-architecture.eu/db.html>>.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *Hemeroteca Digital Brasileira*. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. *Dicionário de Ruas da Cidade de São Paulo*. Disponível em: <<http://www.dicionarioderuas.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/Introducao.aspx>>

SOUZA, José Inácio de Melo (coord.; org.). *Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica da cidade de São Paulo (1895-1929)*. São Paulo: 2012. Disponível em: <<http://www.arquiamigos.org.br/bases/cine.htm>>.

Anexos

Anexo A – Tabela 1: Autores e trabalhos estudados sobre o assunto

Autor	Título	Tipo de produção	Ano	Teatros de até 1911 de que fala
CARDIM, Pedro Gomes	Theatro Municipal (sua história)	Artigo publicado na <i>Revista Ilustração Brasileira</i> - Edição especial dedicada à inauguração do Teatro Municipal de São Paulo	1911	Teatro Municipal (antecedentes, concursos, leis)
EUGÊNIO EGAS, Bento da	O Teatro em São Paulo	Notícia publicada no jornal <i>O Estado de São Paulo</i>	1911	Casa de Ópera do largo do Palacio (s/d) Teatro São José (inauguração definitiva em 1876) Teatro Provisório (1873)
MAGALHÃES, Paulo Ribeiro	A Fundação do Teatro Municipal de São Paulo	Artigo publicado na <i>Revista do Arquivo Histórico Municipal - RAM</i>	1935	Teatro Municipal (antecedentes, concursos, leis)
BRUNO, Ernani da Silva	Notas sobre a História dos Teatros de S. Paulo	Notícia publicada no jornal <i>O Estado de São Paulo</i>	1946	Teatro na rua São Bento (séc. XVIII) Casa de Ópera ou Teatro de Ópera do Largo do Palácio (s/d) Teatro São José (1864) Teatro Provisório Paulistano (1875) Teatro Ginásio Paulistano (1881) Teatro Variedades Paulistanas (déc. 1880) Teatro Politeama (s/d) Teatro Santana (1900) Teatro São José 2º (s/d) Teatro Municipal (1911)
BRUNO, Ernani da Silva	O Piano e a Ópera	Capítulo do livro: "História e Tradições da Cidade de São Paulo", V. 3, do mesmo autor	1954	Teatro Minerva (1873) Teatro Provisório Paulistano (1873) Teatro Ginásio Paulistano (1881) Teatro das Variedades Paulistana (alguns anos depois de 1881) Teatro São José (existia em 1895 e 1896) Teatro Politeama (existia em 1895 e 1896) Teatro Coliseu Paulista (existia em 1895 e 1896) Teatro Apolo (existia em 1895 e 1896, era o mesmo do Minerva) Teatro Eldorado (1900 - ao lado do Politeama) Teatro Santana (1900) Teatro Municipal (1911)

SILVEIRA, Miroel	O Teatro em São Paulo	Capítulo do livro: "São Paulo - Terra e Povo", organizado por Ernani da Silva Bruno	1967	Casa de Ópera Largo do Palácio Teatro São José (1861) Teatro Provisório (1873) Politeama (1892) Santana (1900) Teatro São José (2º - 1907) Colombo (1908) Carlos Gomes, renomeado Moulin Rouge (s/d) Teatro Boa Vista (s/d) Cassino Antarctica (s/d) Cassino, renomeado Apolo (s/d) Brás Politeama (s/d) São Pedro (s/d) Oberdan (s/d) Esperia, renomeado Bela Vista (s/d)
PRADO, Décio de Almeida	O teatro em São Paulo	Capítulo do livro: "São Paulo: espírito, povo, instituições", organizado por J. V. Freitas Marcondes e Osmar Pimentel	1968	Casa de Ópera Largo do Palácio (1793-95) Teatro São José (1864) Teatro Provisório (1873) Politeama (1892) primeiro Santana (1900) Carlos Gomes (1906) Colombo (1908) segundo São José (1909) Cassino (1909) Teatro Municipal (1911)
RIBEIRO NETO, Pedro de Oliveira	Os velhos teatros de São Paulo	Publicado no na <i>Revista do Instituto Histórico e Geográfico Guarujá-Bertioga</i>	1974	Casa de Ópera r. São Bento - não construída (1762); Teatro do Palácio do Governo (governo do Morgado de Mateus, séc. XVIII) Casa de Ópera Largo do Palácio, ou Teatro da Ópera; Teatrinho do Batuíra; Teatro São José (1864/76); Teatro Provisório (1873)

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes	O espetáculo em São Paulo e sua província no século XIX	Palestra proferida na Pinacoteca e publicada no livro: "As artes no Brasil do século XIX : um ciclo de palestras, agosto- setembro de 1977"	1977	Casa de Ópera à rua São Bento - embargada (1763) Casa de Ópera do Largo do Palácio (s/d) Teatro São José (1864) Teatro Harmonia Paulistana (1832) Teatrinho de Gabriel Rodrigues dos Santos (déc. 1830) Pequeno teatro em Santa Efigênia (1843-1847) Teatro da Sociedade Dramática Constância (1848) Teatro de Bento Joaquim de Sousa Castro na ladeira do Carmo (1853) Teatro Batuíra (entre 1860 e 1870) Teatro São José (1864) Teatro Provisório Paulistano (1873) Teatro Ginásio Paulistano (1881) Teatro Variedades Paulistanas (s/d) Politeama (s/d) Eldorado (s/d)
AMARAL, Antonio Barreto do	História dos velhos teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal	Livro	1979	Casa de Ópera da rua São Bento (existia em 1765) Casa de Ópera do largo do Palácio (1770) Teatro do Palácio do Governo (referências a ele em 1813 e em 1832) Teatro Batuíra (1860 a 1870) Teatro São José (1864 e 1876) Teatro Provisório (1873) Teatro Politeama (1892) Teatro Santana (1900) Teatro Colombo (1908) Teatro São José 2º (1909) Teatro Municipal (1911)
ELAZARI, Judith Mader	Lazer e vida urbana: São Paulo, 1850- 1910	Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP.	1979	Vários estabelecimentos voltados a apresentação de espetáculos: teatros, salões, cineteatros, cinemas, que funcionaram de 1850 a 1910

ARAÚJO, Vicente de Paula	Salões, circos e cinemas de São Paulo	Livro	1981	Vários estabelecimentos voltados a apresentação de espetáculos: circos, teatros, salões, cineteatros, cinemas, que funcionaram de 1897 a 1914
KUHL, Beatriz Mugayar	Contribuição para o estudo da evolução da edificação teatral na Cidade de São Paulo	Trabalho final de graduação FAUUSP. Orientador: Eduardo Corona	1987	Casa de Ópera São Bento - não realizada (1763) Casa de Ópera largo do Palácio (1793-95) Teatro Harmonia Paulistana (c. 1812 - 1860) Teatro São José (1864 e 1876) Teatro Bатуira (1860 - 1870) Teatro Provisório (1873) Cassino Penteado (s/d) Teatro Popolare (c. 1903) Teatrinho do Cambuci (s/d) Salão Celso Garcia (s/d) Salão da Sociedade Beneficente Guglielmo Oberdan (s/d) Teatro Politeama (1892) Teatro Santana 1º (1900) Teatro Carlos Gomes (1905) Teatro Colombo (1908) Teatro São José 2º (1909) Teatro Cassino (1909) Teatro Municipal (1911)
SANTOS, Cecília Rodrigues dos	Quando a arquitetura era o espetáculo	Artigo publicado na <i>Revista Projeto</i>	1988	Teatro Municipal (arquitetura)
VERSACI, Francisco	Teatro Municipal: a casa de 4.500 contos de réis	Artigo publicado na <i>Revista Memória</i>	1991	Teatro Municipal (antecedentes: concursos, leis)
ANDRADE, Milton	Teatro São José, São Paulo, SP	Artigo publicado na <i>Revista Memória</i>	1996	Teatro São José (história e arquitetura)

AZEVEDO, Elizabeth R	O Teatro em São Paulo (1554-1954)	Capítulo do livro: "História da Cidade de São Paulo". V. 1, organizado por Paula Porta	2004	<p>Casa de Ópera rua São Bento - construída (1763)</p> <p>Casa de Ópera Largo do Palácio (também nomeada Teatro de São Paulo ou Teatro do Largo do Palácio (s/d)</p> <p>Teatro São José (1864 e 1876)</p> <p>Teatro Harmonia Paulistana no Palácio do Governo (meados séc. XIX)</p> <p>Teatro Bатуira (meados séc. XIX)</p> <p>Teatro Provisório (1873)</p> <p>Teatro Polyteama Nacional (1889)</p> <p>Teatro Santana (1900)</p> <p>Sede da Associação Auxiliadora Classes Laboriosas (1907)</p> <p>Teatro Cassino (1909)</p> <p>Teatro São José 2º (1909)</p> <p>Teatro Municipal (1911)</p>
AMARAL, Elisabeth Cristina Ecker	O edificio teatral paulistano	Dissertação de Mestrado, FAUUSP. Orientador: Julio Katinsky	2004	<p>Casa da Ópera do largo do Palácio (1770)</p> <p>Teatro São José (1864 e 1876)</p> <p>Teatro Provisório (1873)</p> <p>Teatro Politeama (1892)</p> <p>Teatro Santana (1900)</p> <p>Teatro Colombo (1908)</p> <p>Teatro São José 2º (1909)</p> <p>Teatro Municipal (1911)</p>
LEVY, Aiala	Stages of a state: from São Paulo's Teatro São José to the Teatro Municipal, 1854-1911	Trabalho apresentado no <i>15th International Planning History Society Conference</i>	2012	<p>Teatro Municipal</p> <p>Teatro São José</p>
SILVA, Edson Santos	De aribanas a teatros: espaços teatrais em São Paulo no século XIX	Artigo publicado na <i>Revista Pitágoras 500</i>	2012	<p>Casa de Ópera rua São Bento (1765)</p> <p>Casa de Ópera largo do Palácio (1770)</p> <p>Teatro Harmonia Paulistana (1832)</p> <p>Teatro do Palácio (s/d)</p> <p>Teatro São José (1864 e 1876)</p> <p>Teatro Provisório (1873)</p> <p>Teatro Santana (s/d)</p>

SOUZA, José Inácio Melo	Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica na cidade de São Paulo: 1895-1929	Banco de dados on-line	2012	Vários estabelecimentos voltados a apresentações de espetáculos: circos, teatros, salões, cineteatros, cinemas, que funcionaram de 1895 a 1929
AZEVEDO, Elizabeth	Inventário da Cena Paulistana	Banco de dados on-line	2014	Vários edificios teatrais que funcionaram de 1763 a 1930

Anexo B – Tabela 2: Volumes e caixas pesquisados, coleção e série Obras Particulares

Volumes pesquisados

Teatro	Logradouro	Volume	Ano	Documentos localizados (assunto)
Salão do Grêmio Dramático Gil Vicente	rua Líbero Badaró	V. 09 - letra L	1872, 84, 89, 96, 98, 1902, 05	
Salão Paris	largo do Rosário	V. 13 – letras Q, R	1893, 95, 97, 99, 1903	
Salão do Círculo Filodramático Ermette Novelli	rua Quintina Bocaiúva	V. 13 – letras Q, R	1893, 95, 97, 99, 1903	
Teatro na praça da República	praça da República	V. 051 - P, Q, R, S	1892	
Teatro na praça da República	praça da República	V. 056 - letras Q, R, S, T, V	1893	
Teatro na praça da República	praça da República	V. 069 - letras Q, R, S	1894	
Salão do Grêmio Dramático Gil Vicente	rua Direita	V. 112 – letras D, E	1896	
Salão do Círculo Filodramático Ermette Novelli	rua Quintina Bocaiúva	V. 128 – letras Q, R	1896	
Salão do Grêmio Dramático Gil Vicente	rua Direita	V. 155 – letras D, E	1897	
Salão do Círculo Filodramático Ermette Novelli	rua Quintina Bocaiúva	V. 176 – letras Q, R	1897	
Theatro Municipal (concurso)	rua Esperança	V. 198 – letras D, E	1898	
Theatro Municipal (concurso)	rua Marechal Deodoro	V. 207 – letra M	1898	
Teatro sem nome	largo do Arouche	V. 223 – letra A	1899	
Salão do Grêmio Dramático Gil Vicente	rua Líbero Badaró	V. 242 - letra L	1899	

Teatro sem nome	largo do Arouche	V. 261 – letra A	1900	
Salão Paris	largo do Rosário	V. 281 – letra R	1900	
Teatro sem nome	largo do Arouche	V. 290 – letra A	1901	1. Requerimento do arq. Carlos Ekman para a construção de um teatro. Desenhos: planta, fachada, cortes longitudinal e transversal e planta de situação
Teatro sem nome	largo do Arouche	V. 318 – letra A	1902	
Salão Apolo	rua Rangel Pestana	V. 241 – letra R	1905	

Caixas pesquisadas

Teatro	Logradouro	Caixa	Ano	Documentos localizados (assunto)
Teatro Colombo	largo da Concórdia	OP 18	1907	
Teatro Cassino	rua 24 de maio	OP 51	1907	
Teatro Colombo	largo da Concórdia	OP 38	1908	
Salão Itália Fausta	rua Florêncio de Abreu	OP 40	1908	
Teatro Cassino	rua 24 de maio	OP 76	1908	1. Pedido de aprovação de plantas para a construção de um teatro para cinematographo
Salão Itália Fausta	rua Florêncio de Abreu	OP 63	1909	
Teatro Cassino	rua 11 de junho	OP 69	1909	1. Pedido de aprovação de plantas para a construção de um teatro para cinematographo. Desenhos: 3 pranchas com as plantas e os cortes do projeto
Teatro São José (2º)	rua Xavier de Toledo	OP 77	1909	
Salão Itália Fausta	rua Florêncio de Abreu	OP 91	1910	
Teatro São José (2º)	rua Xavier de Toledo	OP 112	1910	
Teatro São José (2º)	rua Xavier de Toledo	W3, W1, X1, Z1	1916	
Teatro São José (2º)	rua Xavier de Toledo	W1 – X1	1917	
Teatro São José (2º)	rua Xavier de Toledo	W1, X1, Y1	1918	1. Pedido da <i>Empresa do Teatro São José</i> para instalação de um cinema no teatro em 21/12/1918
Teatro São José (2º)	rua Xavier de Toledo	X, W, Y	1919	

Teatro São José (2º)	rua Xavier de Toledo	X/ W/ Y/ Z	1920	1. Pedido de Egydio Pinfield para realizar um espetáculo cinematográfico no Teatro São José
Teatro São José (2º)	rua Xavier de Toledo	W1/ X1	1921	
Teatro São José (2º)	rua Xavier de Toledo	W1 Y1	1922	
Teatro São José (2º)	rua Xavier de Toledo	OP 167 / W1/ X1	1923	<p>1. Solicitação da <i>The São Paulo Tramway and Power Company Limited</i> para afixar um letreiro luminoso na fachada do Teatro São José, nova sede da empresa</p> <p>2. Pedido de autorização da <i>The São Paulo Tramway and Power Company Limited</i> para realizar reformas no Teatro São José a fim de adaptá-lo provisoriamente para os escritórios da companhia.</p> <p>Desenhos: 4 pranchas com as plantas dos pavimentos e cortes mostrando as modificações a fazer</p>

Anexo B – Tabela 3: logradouros pesquisados, coleção e série Obras Particulares

1. Rua Boa Vista

Logradouro	Volume/caixa	Ano	Documentos localizados (assunto)	Teatros
rua Boa Vista	V. 001a – letra B	vários anos		
rua Boa Vista	V. 020 – várias letras	1879/1881	1. Pedido de alinhamento aonde é mencionado o Teatro Provisório, já que a casa é contígua à ele	Teatro Provisório
rua Boa Vista	V. 022 – várias letras	1883/1884		
rua Boa Vista	V. 028 – letras A a E	1888		
rua Boa Vista	V. 031 – letras A a I	1889		
rua Boa Vista	V. 033 – letras A e B	1890		
rua Boa Vista	V. 039 – letras A e B	1891		
rua Boa Vista	V. 047 – letras B e C	1892		
rua Boa Vista esquina ladeira Porto Geral	V. 053 – letras A e B	1893	1. Pedido de aprovação de plantas para a construção de um teatro, projeto do arq. Hugo Neri. Desenhos: plantas dos pavimentos, cortes transversais, corte longitudinal e fachada	Sem nome
rua Boa Vista esquina ladeira Porto Geral	V. 059 – letras B e C	1894	1. Pedido de vistoria no teatro em construção pois a construção apresenta problemas de estabilidade	Sem nome
rua Boa Vista	V. 078 – letra B	1895		
rua Boa Vista	V. 105 – letra B	1896		
rua Boa Vista	V. 146 – letra B	1897		
rua Boa Vista	V. 192 – letra B	1898		
rua Boa Vista	V. 226 – letra B	1899	1. Pedido de Antonio Alvares Penteado para aprovação de plantas para a construção de um teatro no lugar do atual "Theatro Apollo". Desenhos: apesar de mencionados no requerimento, os desenhos estão desaparecidos	Teatro Santana
rua Boa Vista	V. 263 – letras A e B	1900		
rua Boa Vista	V. 292 – letra B	1901		
rua Boa Vista	V. 320 – letra B	1902		

rua Boa Vista	V. 345 – letra B	1903	1. Pedido de Antonio Alvares Penteado para construção de um prédio. No desenho de implantação aparece indicado o local onde já se encontrava construído o Teatro Santana, no terreno ao lado	Teatro Santana
rua Boa Vista	V. 378 – letra B	1904		
rua Boa Vista	V. 405 – letra B	1905		
rua Boa Vista	Caixa OP 3	1906		
rua Boa Vista	Caixa OP 17	1907		
rua Boa Vista	Caixa OP 35	1908		
rua Boa Vista	Caixa OP 56	1909		
rua Boa Vista	Caixa OP 82	1910		
rua Boa Vista	Caixa OP 118	1911		

2. Rua São João

Logradouro	Volume/caixa	Ano	Documentos localizados (assunto)	Teatros
rua São João	V. 014 – letra S	1881, 89, 92, 97, 99, 1902, 05		
rua São João	V. 27 – letras P, S, T, V	1887		
rua São João	V. 30 – letras P a T	1888		
rua São João	V. 38 – letras S, T e V	1890		
rua São João	V. 44 – letras P a S	1891		
rua São João	V. 51 – letras P a S	1892		
rua São João	V. 56 – letras Q a T	1893		
rua São João	V. 70 – letra S	1894		
rua São João	V. 94 – letra S	1895		
rua São João	V. 132 – letra S	1896		
rua São João	V. 180 – letra S	1897		

rua São João	V. 216 – letra S	1898	<p>1. Solicitação de vistoria no barracão que se acha em construção junto ao Politeama</p> <p>2. Pedido de Francisco de Salvo (proprietário do Theatro Politeama) para construção de um muro de alvenaria e uma muralha de tijolos no interior da caixa do teatro. Desenho: planta</p> <p>3. Pedido de Francisco de Salvo para construção de um barracão de madeira junto ao botequim do Politeama para bilhar</p> <p>4. Pedido de Francisco de Salvo para construir a parede externa dos camarotes para os artistas do Politeama</p> <p>5. Pedido de Fried e Ekman para a construção de um salão provisório no terreno do Politeama para boliche. Desenhos: planta e fachada</p> <p>6. Pedido de Fried e Ekman para a construção de dois pedaços de muro de frente com portas, prolongação da frente já construída no terreno do Politeama</p>	Teatro Politeama e Eldorado Paulista
rua São João	V. 252 – letra S	1899		
rua São João	V. 283 – letra S	1900	1. Solicitação de vistoria na parede do botequim anexo ao Theatro Polytheama	Teatro Politeama
rua São João	V. 312 – letra S	1901		
rua São João	V. 339 – letra S	1902		
rua São João	V. 368 – letra S	1903		
travessa São João	V. 397 – letra S	1904		
ladeira São João	V. 423 – letra S	1905		
rua São João	V. 424 – letra S	1905		
rua São João	Caixa OP 12	1906	1. Pedido de aprovação de plantas por Florindo Gracceto e Cia para reforma em um teatro. Desenhos: corte, plantas dos pavimentos, fachada, cortes parciais	Teatro Carlos Gomes
rua São João	Caixa OP 28	1907		
rua São João	Caixa OP 49	1908		
rua São João	Caixa OP 73	1909		
rua São João	Caixa OP 106	1910		
rua São João	Caixa OP 148	1911		

3. Rua São Bento

Logradouro	Volume/caixa	Ano	Documentos localizados (assunto)	Teatros
rua São Bento	V. 014 – letra S	1881, 89, 92, 97, 99, 1902, 05		
rua São Bento	V. 27 – letras P, S, T, V	1887		
rua São Bento	V. 30 – letras P a T	1888		
rua São Bento	V. 38 – letras S, T e V	1890		
rua São Bento	V. 44 – letras P a S	1891		
rua São Bento	V. 51 – letras P a S	1892		
rua São Bento	V. 56 – letras Q a T	1893		
rua São Bento	V. 70 – letra S	1894		
rua São Bento	V. 93 – letra S	1895		
rua São Bento	V. 132 – letra S	1896		
rua São Bento	V. 179 – letra S	1897		
rua São Bento	V. 216 – letra S	1898		
rua São Bento	V. 251 – letra S	1899		
rua São Bento	V. 283 – letra S	1900		
rua São Bento	V. 312 – letra S	1901		
rua São Bento	V. 338 – letra S	1902		
rua São Bento	V. 396 – letra S	1904		
rua São Bento	V. 423 – letra S	1905		
rua São Bento	Caixa OP 12	1906		
rua São Bento	Caixa OP 28	1907		
rua São Bento	Caixa OP 48	1908		
rua São Bento	Caixa OP 73	1909	1. Pedido de Carlos Ekman para troca de soalho em um predio 2. Pedido de José Balsells para reforma de um estabelecimento cinematographico Desenhos: planta e corte	Radium Cinema

rua São Bento	Caixa OP 106	1910		
rua São Bento	Caixa OP 148	1911		

Anexo B – Tabela 4: volumes pesquisados, coleção de Papeis Avulsos

Volume	Ano	Documentos localizados (assunto)	Teatros
V. 786	1895	1. Projeto de Lei de José de Paula Queiroz Jr. (vereador), para a abertura de uma concorrência pública para a construção de um teatro na capital, que receberia a denominação de “Grande Ópera Paulista”	Teatro Municipal (concurso)
V. 982	1897	1. Relatório de vistoria realizada no Teatro São José em que se exige reformas frente às péssimas condições do mesmo	Teatro São José
V. 1109	1898	1. Pedido de alvará de licença da Companhia de Variedades Edna & Wood para dar uma série de espetáculos no Teatro Apolo 2. Documentos referentes à criação e aprovação da lei nº 336, referente à construção de um ou mais teatros na capital	Teatro Apolo Teatro Municipal (concurso)
V. 1110	1898	1. Pedido de licença de Manoel Corado, representante da Companhia Zarzuela e Variedade para trabalhar no Teatro Apolo	Teatro Apolo
V. 1111	1898	1. Determinação de cassação da licença para o jogo de boliche no Teatro Politeama	Teatro Politeama
V. 1112	1898	1. Relação do projeto de um teatro, pelo escultor Prof. Ciziano Luchetti 2. Antonio Teixeira da Silva, advogado e proprietário nesta capital, se propõe a construir um teatro, de acordo com as exigências da lei nº 336	Teatro Municipal (concurso)
V. 1113	1898	1. Pedido de licença de Carvalho & Cia empresários da Companhia Variedades do Cassino de Buenos Ayres para estrear no Teatro Politeama	Teatro Politeama
V. 1114	1898	1. Frederico Bender, propondo-se por executar a construção do teatro de que fala o edital publicado pela imprensa 2. Relação: Concurso para o projeto do Teatro Municipal para construir-se na Capital do Estado de São Paulo. Arq. Giacomo Leoni, autor do projeto A e B	Teatro Municipal (concurso)
V. 1579	1901	1. Documentos referentes à elaboração do contrato com Giacomo Leoni para a construção de um teatro	Teatro Municipal (concurso)
V. 1585	1901	1. Paschoal Segreto, empresário dos espetáculos do Teatro Politeama, recorre a uma multa recebida por ter trocado a ordem de um espetáculo na noite de 26 de junho de 1901 2. Minuta do termo de contrato com o Arquiteto Professor Giacomo Leoni, para a construção de um teatro nesta capital	Teatro Politeama Teatro Municipal (concurso)
V. 1597	1901	1. Cópia do contrato com o Arquiteto – Professor Giacomo Leoni, para a construção de um teatro nesta capital	Teatro Municipal (concurso)

V. 1857	1903	1. Termo de contrato que assina o engenheiro João Baptista Gandolfi para a execução das obras de fundação do Teatro Municipal 2. Quadro comparativo das propostas oferecidas na concorrência aberta para a execução das obras de fundação do Teatro Municipal	Teatro Municipal
V. 1940	1903	1. Pedido de Antonio Alvares Penteado de indenização por uma faixa de terreno que perdeu com o recuo exigido para a construção do Teatro Santana Desenho: parte da planta do pavimento térreo	Teatro Santana
V. 1944	1903	1. Termo de contrato com os engenheiros Francisco de Paula Ramos de Azevedo, Domiziano Rossi e Claudio Rossi para a direção e administração dos trabalhos de construção do Teatro Municipal	Teatro Municipal