UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE
Apoio: CAPES Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

ROSANE MARTINS DE PIETRO

Teatro Cultura Artística: a recuperação de um patrimônio

São Paulo
2021

ROSANE MARTINS DE PIETRO

Teatro Cultura Artística: a recuperação de um patrimônio

Versão Revisada

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Estética e História da Arte
Linha de Pesquisa: Produção e Circulação da Arte

Orientadora: Profa. Dra. Rita de Cássia Giraldi

São Paulo
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

D626t

DE PIETRO, Rosane Martins
Teatro Cultura Artística: a recuperação de um patrimônio / Rosane Martins DE PIETRO; orientador Rita de Cássia GIRALDI - São Paulo, 2021.
158 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Estética e História da Arte.

1. ESTÉTICA (ARTE). 2. CULTURA. 3. PATRIMÔNIO HISTÓRICO. 4. PATRIMÔNIO CULTURAL. 5. REVITALIZAÇÃO URBANA. I. GIRALDI, Rita de Cássia, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do(a) orientador(a)

Nome do(a) aluno(a): Rosane Martins de Pietro

Data da defesa: 04/10/2021

Nome do Prof(a). orientador(a): Profa. Dra. Rita de Cássia Giraldi

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 08/11/2021.

Assinatura do(a) orientador(a)

DE PIETRO, Rosane Martins

Teatro Cultura Artística: a recuperação de um patrimônio

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em: 04 de outubro de 2021.

Banca Examinadora

Prof. Dr. José Geraldo Simões Júnior
Instituição: Universidade Presbiteriana Mackenzie - Arquitetura
Julgamento: Aprovado sem ressalvas

Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins
Instituição: Universidade de São Paulo - História
Julgamento: Aprovado sem ressalvas

Prof. Dr. Jane Aparecida Marques
Instituição: Universidade de São Paulo - PGEHA
Julgamento: Aprovado sem ressalvas

Dedico este trabalho aos meus pais, *in memorian*, com amor, admiração e gratidão. À minha mãe, por ter me transmitido seu talento artístico e ao meu pai, o amor pela cidade de São Paulo.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Rita de Cássia Giraldi, por ter me apresentado o universo acadêmico com metodologia científica, linguagem crítica e visão social, contribuindo para o meu crescimento intelectual e permitindo uma relação de amizade e confiança.

Ao Prof. Dr. Edson Roberto Leite, pela atenção e apoio, enquanto coordenador do Programa, oferecendo suporte para evolução da pesquisa em Arte.

À Profa. Dra. Jane Aparecida Marques, pela oportunidade de ingresso no PGHEA, ao direcionar o escopo deste trabalho.

Aos professores doutores das disciplinas cursadas, que transmitiram seus conhecimentos de forma brilhante, alinhavando teoria aos meus anseios de pesquisadora. Em especial, ao Prof. Dr. Rodrigo Queiroz, pelo ensejo de realizar o Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE), acompanhando-o na disciplina *Arquitetura Moderna Brasileira* da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP).

A Paulo Bruna pela gentileza da participação neste trabalho, respondendo aos nossos questionamentos com transparência, transmitindo sua vivência com Rino Levi e detalhando sua atuação no Teatro Cultura Artística, durante décadas.

A Fernando de Lima Granato, pelo apoio durante estes anos de estudo e pelas caminhadas pelo centro da cidade, narrando histórias que me despertaram interesse pelos formadores do patrimônio histórico de São Paulo.

RESUMO

Teatro Cultura Artística: a recuperação de um patrimônio

Com projeto arquitetônico de Rino Levi e mosaico de Emiliano Di Cavalcanti, o Teatro Cultura Artística (1950) popularizou a cultura na região central da cidade de São Paulo. Em decorrência de um incêndio em 2008, o edifício sofreu perda estrutural, mas não atingiu sua fachada, o que motivou seu tombamento, restauração e reconstrução. Por meio de *Estudo de Caso*, o texto exemplifica conceitos teóricos sobre preservação de bens patrimoniais na cronologia do teatro, elencando fatores memoráveis que sustentam a manutenção de bens históricos na atualidade e fidelizam sua extensão às gerações futuras.

Palavras-chave: Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural, Tombamento, Restauração e reconstrução de bens tombados, Novos usos patrimoniais e Circulação da Arte.

ABSTRACT

Artistic Culture Theater: the recovery of a heritage

With an architectural project by Rino Levi and a mosaic by Emiliano Di Cavalcanti, Teatro Cultura Artística (1950) popularized culture in the central region of the city of São Paulo. As a result of a fire in 2008, the building suffered structural loss, but it did not reach its front, which led to its overturning, restoration and reconstruction. Through a Case Study, the text exemplifies theoretical concepts about the preservation of heritage assets in the chronology of the theater, listing memorable factors that support the maintenance of historical assets today and make their extension loyal to future generations.

Keywords: Historical, Artistic and Cultural Heritage, Listing, Restoration and reconstruction of listed properties, New uses of heritage and Art Circulation.

LISTA DE FIGURAS

01. Reunião da Sociedade Cultura Artística em 1912..... 017
02. Publicação da fundação da Sociedade Cultura Artística..... 018
03. e 04. Programa do Primeiro Sarau da Sociedade Cultura Artística..... 020
05. Mapa da região onde se situava o Velódromo Paulista em 1905..... 022
06. Mapa de 1933 com a localização da rua Florisbela..... 025
07. Mapa atual com a localização da rua Nestor Pestana, antiga rua Florisbela..... 026
08. Reforma da residência de Gofredo da Silva Telles, São Paulo, 1927..... 030
09. Edifício Nicolau Schiesser, 1934..... 032
10. Edifício Columbus, 1937..... 032
11. Rino Levi em visita às obras do Edifício Columbus, São Paulo, 1934..... 033
12. Cine Ufa-Palácio..... 034
13. Planta Baixa do Teatro Cultura Artística, 1947..... 037
14. Planta da Sala Esther Mesquita..... 038
15. Planta do Piso Intermediário..... 038
16. Corte Longitudinal..... 039
17. *Hall* de Entrada com Pilotis..... 040
18. *Foyer* do Piso Intermediário com janelas envidraçadas para rua..... 041
19. Plateia curva e elementos acústicos..... 042
20. Poltrona da plateia..... 042
21. Palco giratório..... 043
22. Detalhe do painel de Di Cavalcanti sendo montado em 1949..... 046
23. Representação gráfica do painel..... 047
24. Painel em 1950..... 048
25. Teatro em construção, 1948..... 051
26. Edição do Jornal *O Estado de São Paulo* de 29 de outubro de 1949..... 052
27. Destaque do anúncio de vendas antecipadas de poltronas..... 052
28. Matéria sobre o projeto do Teatro (1)..... 054
29. Matéria sobre o projeto do Teatro (2)..... 055
30. Imagens do Teatro Cultura Artística entregue à Esther Mesquita..... 056
31. O entorno do teatro em 1950..... 057
32. Temporada de música clássica com patrocínio de marcas modernas..... 059
33. Moda e Arte..... 059

34. Os Artistas..... 060
35. O teatro na década de 50..... 061
36. Comunicado ao público, 1955..... 062
37. Teatro alugado para TV Excelsior, 1960..... 064
38. Gravação de programa da TV Excelsior, Canal 9..... 064
39. Golpe Militar de 1964 e repressão ideológica..... 066
40. Artistas consagrados no Teatro Cultura Artística nos anos 80..... 067
41. Teatro Cultura Artística, anos 2000..... 068
42. O incêndio..... 069
43. O rescaldo..... 070
44. Hidrante irregular em 2019..... 072
45. Solicitação de tombamento pelo conjunto de obras de Rino Levi..... 089
46. Comunicação do incêndio ao CONDEPHAAT..... 091
47. Vista aérea do teatro em 2008, no início do processo de tombamento..... 092
48. Publicação em Diário Oficial da oficialização do tombamento..... 094
49. Vista aérea do teatro em 2009, após a remoção dos escombros..... 099
50. A primeira imagem registrada em Pesquisa de Campo..... 100
51. Estrutura metálica por trás do painel..... 101
52. Estrutura metálica da fachada e tela para proteção do painel..... 101
53. Obras de restauração do painel – Oficina de Mosaicos, 2009..... 102
54. Levantamento por ultrassom..... 105
55. Levantamento em desenho..... 105
56. As cores de Di Cavalcanti..... 108
57. Fissuras preenchidas manualmente..... 109
58. Maquete de Paulo Bruna para o Teatro Cultura Artística..... 118
59. Mesma localização..... 118
60. Vista aérea..... 119
61. Térreo – Áreas restauradas..... 119
62. Primeiro Andar – Sala de Concertos..... 120
63. Segundo Andar – Espaço multiuso..... 120
64. Corte..... 121
65. Térreo – *Hall* de entrada em construção..... 121
66. *Foyer* do Piso Intermediário..... 122
67. Sala Principal com 750 lugares e balcão suspenso..... 123

68. Auditório com 200 lugares..... 123
69. Sala de Concertos em construção..... 123
70. Espaço de Convivência..... 124
71. Espaço envidraçado para a Praça Roosevelt..... 125
72. Placa da obra na fachada..... 127
73. Patrocinadores da obra de reconstrução..... 128
74. Painel restaurado coberto por tela..... 128
75. Obra em andamento..... 129
76. Fachada em obras..... 129
77. Detalhe da marquise original preservada..... 130
78. e 79. Imagens da estrutura nova mesclada aos remanescentes..... 130
80. e 81. Imagens da estrutura nova mesclada aos remanescentes..... 131
82. Galpão Lateral sendo envidraçado..... 131
83. Destaque do espaço envidraçado para a Praça Roosevelt..... 132
84. Lateral direita do edifício..... 132
85. Lateral esquerda e Galpão..... 133
86. Agosto de 2020 – Obras paradas..... 133
87. Agosto de 2021 – Fachada no mesmo estágio, após um ano..... 134
88. Recital *on line*..... 135

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 012

CAPÍTULO I – O TEATRO..... 015

I.1. A Sociedade Cultura Artística..... 015

I.2. Rino Levi..... 028

I.3. Um projeto moderno..... 036

I.4. O mosaico de Di Cavalcanti..... 044

I.5. A inauguração..... 049

I.6. Cronologia histórica da Agenda Cultural..... 058

I.7 O incêndio..... 069

CAPÍTULO II: A RECONSTRUÇÃO DE UM PATRIMÔNIO..... 074

II.1. Conceito de Patrimônio..... 077

II.2. Formação do Patrimônio Brasileiro..... 079

II.3. Legislação Patrimonial..... 083

II.4. O tombamento do Teatro Cultura Artística..... 088

II.5. A restauração do painel..... 099

II.6. A decisão de reconstruir..... 110

II.7. O novo projeto..... 114

II.8. Andamento das obras..... 125

CONCLUSÃO..... 137

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 143

INTRODUÇÃO

A pesquisa em *Produção e Circulação da Arte* do *Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo* é definida como:

> Estudo da produção e da circulação da arte na sociedade, incluindo os meios de comunicação e observando as inter-relações internas e externas do produtor, distribuidor e receptor (PGEHA/USP/Linhas de Pesquisas, [s.d.]).

A partir desta, elegemos, como objetivo deste estudo, elencar a cronologia histórica de um equipamento cultural protegido, com a finalidade de exemplificar conceitos de preservação de bens patrimoniais perante as mudanças temporais a que estão submetidos.

Para tanto, selecionamos como objeto de estudo o Teatro de Cultura Artística, fundado em 1950, na região central da cidade de São Paulo, tendo em vista o diferencial que o equipamento cultural promoveu na sociedade paulistana, ao longo dos seus anos de existência. Uma trajetória de sucesso, no que diz respeito à circulação da Arte e da Cultura, atrelada aos seus usos e descuidos que culminaram na destruição do seu edifício, em um incêndio ocorrido no ano de 2008.

A justificativa teórica da escolha do Teatro Cultura Artística como objeto de estudo foi construída pelo fato de que o equipamento é um exemplar da época áurea da arquitetura moderna brasileira, dentre projetos representantes da modernização urbana e da inovação estética da cidade de São Paulo, em meados do século XX.

Tendo como objeto de estudo o Teatro Cultura Artística, um bem tombado como Patrimônio Histórico Artístico e Cultural e considerando os fatos de que o imóvel foi destruído e, atualmente, está sendo reconstruído, sua história constitui o alicerce deste estudo, tomada como molde para o desenvolvimento de uma série de questionamentos que permeiam a indagação central deste estudo: o que fazer com bens tombados não preservados na região central da cidade de São Paulo?

A pertinência da indagação advém da quantidade de bens históricos abandonados, ocupados ou destruídos na cidade, colocando em risco a perpetuação da memória urbana em gerações futuras. A questão é complexa e nos incentivou a desenvolver um estudo detalhado dos conceitos que envolvem patrimônio e preservação, bem como os princípios que estruturam a manutenção de bens históricos tombados.

O texto inicia com a apresentação do cenário urbano da década de 1910, narrado por meio de um recorte estabelecido pela contribuição da elite intelectual paulistana na estrutura cultural da metrópole, especificamente, delimitado ao grupo de empresários que criou a

Sociedade Cultura Artística, uma instituição privada que se propôs a promover a arte e a cultura no início do século XX.

No primeiro capítulo, a história da construção do Teatro Cultura Artística é entrelaçada à demanda de uma sociedade em expansão demográfica, com o objetivo de apresentar como a arquitetura de Rino Levi e a arte de Emiliano Di Cavalcanti no painel da fachada do edifício formaram um conjunto estético representativo da cultura moderna.

A agenda cultural do teatro, durante os anos de funcionamento, é relacionada às mudanças culturais da metrópole, apresentando uma linha clara que um equipamento cultural é capaz de desenhar, ao atravessar décadas de existência. Linha que foi interrompida com o incêndio que destruiu o teatro, mas que não foi apagada com a sua reconstrução.

No segundo capítulo, tanto o processo de tombamento do teatro, como as ações de restauro do painel de Di Cavalcanti são confrontados com conteúdos teóricos, proporcionando o desenvolvimento de diferentes análises críticas que são, uma a uma, exemplificadas. Ainda no Capítulo II, a apresentação dos elementos arquitetônicos, estruturais e estéticos do projeto de reconstrução do edifício do teatro, criado pelo arquiteto Paulo Bruna (2008), são comparados ao projeto original de Rino Levi (1943), destacando os novos usos e as novas tecnologias que foram acrescentados ao rescaldo histórico preservado. Inclui-se neste capítulo, a abordagem dos fatores determinantes para reconstrução de um bem tombado semidestruído entrelaçada ao desenvolvimento teórico da cultura patrimonial vigente.

A modalidade de pesquisa adotada foi o *Estudo de Caso*, definida como "pesquisa que se concentra no estudo de um caso particular, considerado representativo de um conjunto de casos análogos, por ele significativamente representativo" (SEVERINO, 2016, p.128). A coleta de dados foi realizada a partir de *Pesquisa Bibliográfica Documental*, por meio de captação de registros disponíveis no acervo histórico do jornal *O Estado de São Paulo,* com a finalidade de apresentar as ações da Sociedade Cultura Artística como agente promotor da circulação da arte e da cultura na sociedade moderna.

Os documentos infográficos coletados no *Acervo Digital do Estadão* permitiram construir um detalhado estudo de caso de resgate patrimonial, feito a partir de análise das maquetes do novo edifício, buscando relacionar os aspectos funcionais de uma obra contemporânea reconstruída a partir do seu modelo original. E a *Pesquisa de Campo fideliza o* andamento das obras de reconstrução do teatro, apresentando imagens coletadas no local, em tempo real, entre os anos de 2018 e 2021.

Este estudo é prioritariamente erudito, mas não deixa de fazer relações curiosas, cotidianas e, por vezes poéticas, pois estas, deram-nos o ímpeto de buscar respostas

contundentes para desenvolvermos o nosso posicionamento crítico, porque a memória não é só histórica, ou só poética, ela é fundamentalmente prática, com capacidade de transmitir o passado, entender sua construção, perceber seu enaltecimento e despertar a vontade de sua preservação.

A grande quantidade de acervo histórico e material de imprensa sobre o tema foi determinante para o detalhamento dos fatos, mas nada se compara ao fato de pisar no canteiro de obras do objeto de estudo ao qual se escreve, somado às lembranças que aquele lugar nos traz, tanto como espectadora ou, como parte do elenco de alguns espetáculos de balé que, durante alguns anos, foram apresentados naquele palco.

Destacar a trajetória do Teatro Cultura Artística como instrumento de estudo criou oportunidade de debruçarmos este texto em ações reais, com a possibilidade de construir esta pesquisa, ao mesmo tempo que a reconstrução do patrimônio acontece.

CAPÍTULO I: O TEATRO

I.1. A Sociedade Cultura Artística

No início do século XX, a região central da cidade de São Paulo estava em franca expansão econômica, concentrando locais de comércio, negócios, casas bancárias, hotéis e grandes empresas. O município das ruas estreitas e das casas modestas do século XIX, típico da aristocracia da terra, passava de um cenário latifundiário a um centro urbano. Os paulistanos de então – quase sempre, importantes fazendeiros de café – passaram a investir em edificações e serviços urbanos, contribuindo para a expansão da cidade.

O fluxo constante de imigrantes deu a São Paulo a peculiaridade de ser considerada a mais europeia das cidades brasileiras. Paralelamente ao desenvolvimento material, a elite de industriais da cidade, predominantemente formada por estrangeiros, foi responsável por empregar um grande contingente de trabalhadores que formaram a cidade: impulsionaram o comércio, contribuíram para o desenvolvimento sanitário, para evolução arquitetônica, para a urbanização e expandiram a vida cultural da cidade na primeira década do século XX.

São Paulo era considerada "a cidade onde tudo era possível" (ÂNGELO, 1998, p. 15). Ivan Ângelo[1], em sua obra sobre a história da Sociedade Cultura Artística – uma narrativa por nós elencada como referência introdutória neste estudo – possui conteúdo detalhado sobre a inserção da instituição na história da cidade de São Paulo. O trecho a seguir, descreve a cidade no ano de 1912, ano da fundação da Sociedade Cultura Artística:

> Cerca de 300 mil pessoas viviam na capital naquele 1912. Vinte anos atrás era uma cidade de 65 mil moradores. A partir das últimas décadas do século XIX, mais de um milhão de imigrantes haviam substituído os negros escravos nas lavouras de São Paulo, e também formavam a base operária da grande industrialização que se processava. Novos costumes e necessidades chegavam com os europeus e orientais (ÂNGELO, 1998, p. 18).

Em termos culturais, especificamente sobre as atrações musicais, na primeira década do século XIX, orquestras internacionais se apresentavam em Buenos Aires e alongavam as temporadas em restritas apresentações no Rio de Janeiro. Nesta época, São Paulo contava com alguns teatros na região central, mas não possuía salas de espetáculos com estrutura para

---

[1]Ivan Ângelo é mineiro de Barbacena, onde nasceu, em 1936. Jornalista, desde os seus vinte anos, foi colunista dos jornais *Correio de Minas* e *Diário de Minas*, de Belo Horizonte; editor, editor-executivo e secretário de redação do *Jornal da Tarde*, em São Paulo e colaborador das revistas *Playboy* e *Veja*. Seu livro de maior repercussão é *A festa* (1975) que começou a ser escrito em 1963 e foi concluído em 1975. Em 1976, recebeu por este romance o Prêmio Jabuti, concedido pela Câmara Brasileira do Livro. Em 1996, estreou como cronista no jornal *O Tempo*, de Belo Horizonte e, em 1999 começou a publicar crônicas quinzenais na revista *Veja São Paulo* (GLOBAL EDITORA/Autores, 2020).

receber produções de grande porte. Somente em 1911, com a inauguração do Theatro Municipal de São Paulo, a cidade foi inserida nas temporadas de música erudita, ainda modestamente e com espetáculos restritos à elite paulistana, devido ao alto preço do ingresso.

> Havia o Theatro São José[2], onde se apresentavam as companhias de ópera e teatros menores eram encenadas comédias ligeiras, variedades e operetas. Salões de pintura, escultura e desenho eram raros. Concertos, difíceis, espaçados no tempo só com eventuais orquestras de fora. Não havia sequer músicos suficientes para a formação de uma orquestra, pois a mania de piano que grassava na sociedade paulistana e brasileira impedia a formação de outros instrumentistas. Recitais e saraus públicos não tinham regularidade. Particulares de posses ou de saber realizavam saraus em casa, para compensar. No Conservatório Dramático e Musical, na rua São João, alguns talentos mantinham a chama acesa, sobre orientações dos maestros Luigi Chiaffarelli e João Gomes de Araujo (ÂNGELO, 1998, p. 21).

Aconteciam também os saraus residenciais – reuniões onde se mesclava música, leitura de obras literárias e apresentação de literatos brasileiros louvados pela imprensa. No ano de 1912, na rua Barão de Tatuí, a residência de Vicente de Carvalho, jornalista e político, era o ponto de encontro de intelectuais e artistas que se reuniam para promover debates sobre o "descompasso da cidade que proporcionava o interesse pelos negócios e o desinteresse pelas artes nacionais" (ÂNGELO, 1998, p. 22).

Em uma dessas reuniões na casa de Vicente de Carvalho, o jornalista Arnaldo Simões Pinto sugeriu formar uma "sociedade de amigos da cultura", para "fazer propaganda das artes". Nestor Rangel Pestana, um dos mais importantes jornalistas brasileiros do início do século XX, ofereceu o prestígio do jornal *O Estado de São Paulo*, onde trabalhava, desde 1903, cobrindo eventos políticos e artísticos. Tal reunião de intelectuais foi nomeada como *Sociedade Cultura Artística* e definida como "um polo de fruição da arte e de circulação de ideias entre gente bem-educada", segundo relatou o anfitrião Vicente de Carvalho (ÂNGELO, 1998, p. 23). Como visionários, fizeram de uma reunião de amigos, uma organização. E o primeiro passo foi estabelecer a forma de captação de recursos para erguê-la.

> A inscrição seria aberta aos interessados, mediante o pagamento de uma mensalidade a ser estipulada. Pensava-se em alguma coisa perto do preço de um ingresso de teatro, pouco mais do que o de um livro em brochura (ÂNGELO, 1998, p. 23).

---

[2] O Theatro São José, a mais importante casa de espetáculo paulistana do século XIX, foi inaugurado em 4 de setembro de 1864, no Largo São Gonçalo, atual Praça Doutor João Mendes. Após um incêndio, ocorrido às vésperas do carnaval de 1898, que destruiu o edifício, um novo Theatro São José foi construído ao lado do Viaduto do Chá. Projetado pelo arquiteto Carlos Eckman, o novo São José tinha capacidade para três mil pessoas, sendo reinaugurado no dia 28 de dezembro de 1909. Em sua inauguração, aconteceu a execução do Hino Nacional, sucedida pela famosíssima ópera *Guarany*, de Carlos Gomes (OLIVEIRA, A., 2015).

Estipulou-se que a Sociedade Cultura Artística seria então uma organização privada, mantida com mensalidades e doações espontâneas advindas dos engajados em promover a arte na sociedade paulistana. Ainda em 1912, os fundadores também determinaram o foco principal da organização: "trabalhar pelas artes nacionais, pois as estrangeiras tinham empresários, mercado e público fiel" (Vicente de Carvalho, 1912, *in*: ÂNGELO, 1998, p. 23).

Os primeiros conferencistas engajados foram: o poeta Amadeu Amaral, crítico literário e jurista Alfredo Pujol; o vereador, historiógrafo e literato Armando Prado; o médico e pensador Alberto Seabra; o intelectual italiano Antonio Piccarolo, socialista e diretor do Jornal *Avanti!* e o arquiteto português Ricardo Severo, pioneiro no estudo da arte e da arquitetura coloniais brasileiras. A Sociedade Cultura Artística também contou com a participação de grandes nomes de destaque na sociedade, como: Julio Mesquita, Martim Francisco, Pedro Lessa, Plínio Barreto, Brasílio Machado, entre outros.

Figura 01: Reunião da Sociedade Cultura Artística em 1912

Da esquerda para a direita, sentados: Julio Mesquita (1º.), Olavo Bilac (3º.) e Alfredo Pujol (4º.).
Em pé: Nestor Pestana (7º.), Julio de Mesquita Filho (10º.) e Altino Arantes (11º.).
Fonte: AGÊNCIA ESTADO, 1912, *in:* ÂNGELO, 1998, p. 22.

Logo nas primeiras reuniões, a Sociedade montou sua estrutura funcional: o médico Arnaldo Viera de Carvalho foi eleito presidente; o vice-presidente, o advogado Frederico Vergueiro Steidel, professor de Direito Comercial na Faculdade do Largo de São Francisco; o primeiro-secretário, Nestor Pestana; o segundo-secretário foi Roberto dos Santos Moreira, conhecido por seus conhecimentos literários e por seus artigos em jornais; o tesoureiro: José Mello de Abreu, comerciante, amante da música e dono da maior loja especializada em instrumentos musicais, a Casa Beethoven, conhecida por importar os famosos pianos alemães da marca *Bechstein*.

Em pesquisa em acervo digital, encontramos a divulgação oficial da criação da instituição, citada no jornal *O Estado de São Paulo*, edição de 15 de fevereiro de 1912, p.3:

Figura 02: Publicação da fundação da Sociedade Cultura Artística

Edição do Jornal O Estado de São Paulo em 15 de fevereiro de 1912, p. 3.
Fonte: ACERVO.ESTADAO/19120215, 1912.

O jornal apresentava a constituição de um grande associação artística mostrando, com bastante clareza, os seus intuitos.

> A Associação destina-se a promover a vulgarização das obras de arte e literaturas nacionais, pelo imediato de conferências públicas acompanhadas de concertos musicais. Será assunto das conferências o estudo das obras e vidas de artistas e escritores brasileiros, e nos concertos serão exclusivamente executadas músicas de compositores nacionais (O ESTADO DE SP/Acervo Digital/Edição de 15 de fevereiro de 1912, p. 3).

O texto anunciado no periódico descrevia ao que se propunha a Sociedade Cultura Artística: suprir a defasagem da literatura e da arte em uma cidade que marchava em rumo a um progresso acelerado e sólido. O corpo da Sociedade foi formado por intelectuais engajados em compor uma estrutura ideológica de divulgação das artes nacionais, porém, nota-se claramente um tom publicitário dado à nota do jornal, declarando o objetivo de levantar fundos. E, com sucesso, os nomes de peso que compunham a associação, assim o fizeram. Junto com a publicação no jornal, um prospecto de divulgação também foi distribuído em clubes, teatros e associações, com a finalidade de alcançar possíveis interessados em fazer parte de tão restrito núcleo de sócio-apoiadores.

> Pouco a pouco, um pequeno público de animadores culturais começou a se formar. Era um trabalho de paciência, pois o que a Cultura Artística tinha a oferecer não era espetáculo para multidões. Como aquela que no dia 9 de março (de 1912) aguardava no Parque Antártica a volta do aviador Roland Garros e do brasileiro Eduardo Chaves, após o *raid* aéreo do francês a Santos. Nada de multidões, a Cultura era trabalhada homem a homem (ÂNGELO, 1998, p. 27).

A criação de uma sociedade formada por intelectuais abastados fidelizou o cenário da década de 1910, na cidade de São Paulo, quando houve a transformação da cultura como consequência social do crescimento da metrópole. Mesmo que grande parte desses intelectuais ainda se apegava a ideais europeus, a cidade de São Paulo foi berço da cultura moderna e brasileira. “O propósito dos artistas, como dos literatos, coincidia com a industrialização que se acelerava.” (ZANINI, 1983, p.502).

Em abril de 1912, para concretizar a instituição, os membros da Sociedade decidiram fazer uma sede administrativa. Montaram um escritório na Casa Beethoven, localizada na rua São Bento número 32, oferecida por Mello Abreu e seu sócio Luigi Chiaffarelli. A sede física, em um importante centro comercial de instrumentos, fideliza então, a cobrança de mensalidade dos novos sócios, que eram prospectados com o argumento de reunir homens que estavam dispostos a contribuir com a produção cultural da cidade.

A lista dos sócios da Sociedade Cultura Artística foi publicada no jornal *O Estado de São Paulo* nos meses de junho, julho e agosto de 1912. Em setembro do mesmo ano, os

sócios organizaram o primeiro sarau da associação cultural, apresentado no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, região central da cidade. Com o evento de abertura, “a Sociedade recebeu mais 120 novos associados que foram inseridos na distinta instituição”, como foi divulgado no periódico (ÂNGELO, 1998, p. 32).

Figuras 03 e 04: Programa do Primeiro Sarau da Sociedade Cultura Artística

Sociedade de Cultura Artistica

1º SARÁU

EM

26 DE SETEMBRO DE 1912

NO

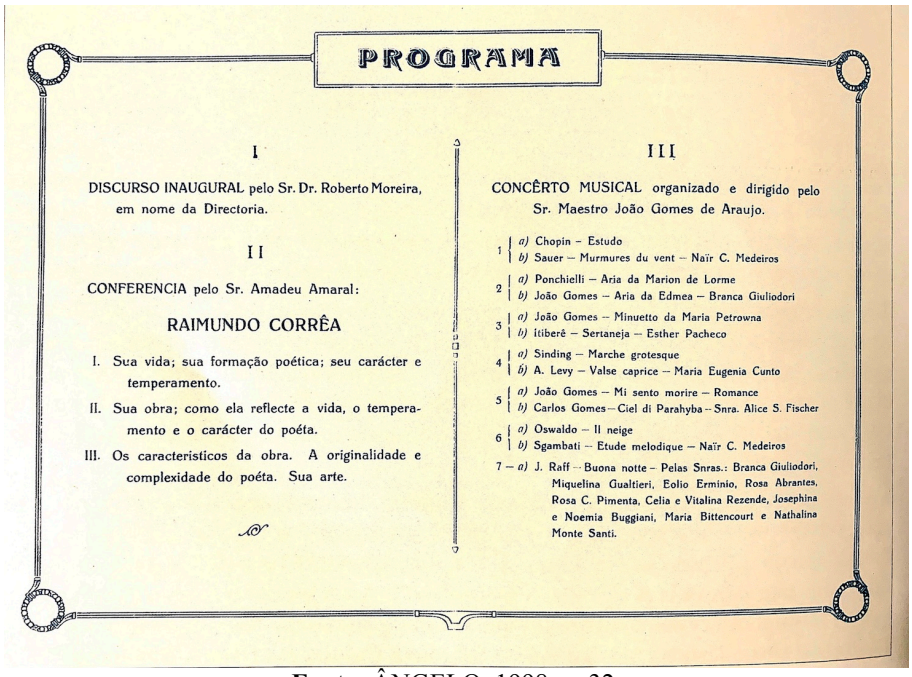
SALÃO DO CONSERVATORIO

:: DRAMATICO E MUSICAL ::

SETEMBRO 1912

:: SÃO PAULO ::

TYP. N. ROSENHAIN, S. PAULO


PROGRAMA

I

DISCURSO INAUGURAL pelo Sr. Dr. Roberto Moreira, em nome da Directoria.

II

CONFERENCIA pelo Sr. Amadeu Amaral:

RAIMUNDO CORRÊA

I. Sua vida; sua formação poética; seu carácter e temperamento.

II. Sua obra; como ela reflecte a vida, o temperamento e o carácter do poéta.

III. Os caracteristicos da obra. A originalidade e complexidade do poéta. Sua arte.

III

CONCÊRTO MUSICAL organizado e dirigido pelo Sr. Maestro João Gomes de Araujo.

1 a) Chopin – Estudo
b) Sauer – Murmures du vent – Naïr C. Medeiros

2 a) Ponchielli – Aria da Marion de Lorme
b) João Gomes – Aria da Edmea – Branca Giuliodori

3 a) João Gomes – Minuetto da Maria Petrowna
b) Itiberê – Sertaneja – Esther Pacheco

4 a) Sinding – Marche grotesque
b) A. Levy – Valse caprice – Maria Eugenia Cunto

5 a) João Gomes – Mi sento morire – Romance
b) Carlos Gomes – Ciel di Parahyba – Snra. Alice S. Fischer

6 a) Oswaldo – Il neige
b) Sgambati – Etude melodique – Naïr C. Medeiros

7 – a) J. Raff – Buona notte – Pelas Snras.: Branca Giuliodori, Miquelina Gualtieri, Eolio Erminio, Rosa Abrantes, Rosa C. Pimenta, Celia e Vitalina Rezende, Josephina e Noemia Buggiani, Maria Bittencourt e Nathalina Monte Santi.

Fonte: ÂNGELO, 1998, p. 32.

A bons preços de venda, os fundadores da Sociedade organizavam encontros literários e saraus mesclados com concertos organizados por músicos do Conservatório Dramático e

Musical e interpretados por artistas de renome, como: Antonieta Rudge, Guiomar Novaes, Magda Tagliaferro, João de Souza Lima, Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone e Bidú Sayão. Além das conferências literárias e dos concertos musicais, a Sociedade Cultura Artística criou as chamadas *Noites de Arte* que eram realizadas em palacetes nos Campos Elíseos. "Noites de festa, compostas de leituras de textos, recitais de piano e finalizadas com um luxuoso baile, onde participavam os sócios e seus convidados, vestidos a rigor" (ÂNGELO, 1998, p. 30).

O sucesso das apresentações na Sala do Conservatório Dramático e Musical fez com que os membros pensassem em um local com mais espaço de plateia para os próximos eventos. Ousadamente, investiram, então, na contratação de orquestras e espetáculos de balé internacionais que seriam apresentados no Theatro Municipal de São Paulo. Conseguiram adesão de sócios e verbas para contratação de grandes espetáculos eruditos. Em quatro anos de existência, tornou-se moda ser sócio da Sociedade Cultura Artística. Assim, em 1916, a organização teve que estabelecer um limite máximo de 650 sócios.

> Na verdade, esses 650 sócios se multiplicavam, alcançando 1950 pessoas a cada noite de casa cheia. E a razão pela qual o número de espectadores resultava três vezes maior do que o total de associados era muito simples: as mulheres não contavam como sócias – eram tão somente convidadas. Cada membro da Sociedade tinha o direito de levar consigo duas senhoras, ou senhoritas (BORDON, 2011, p. 11).

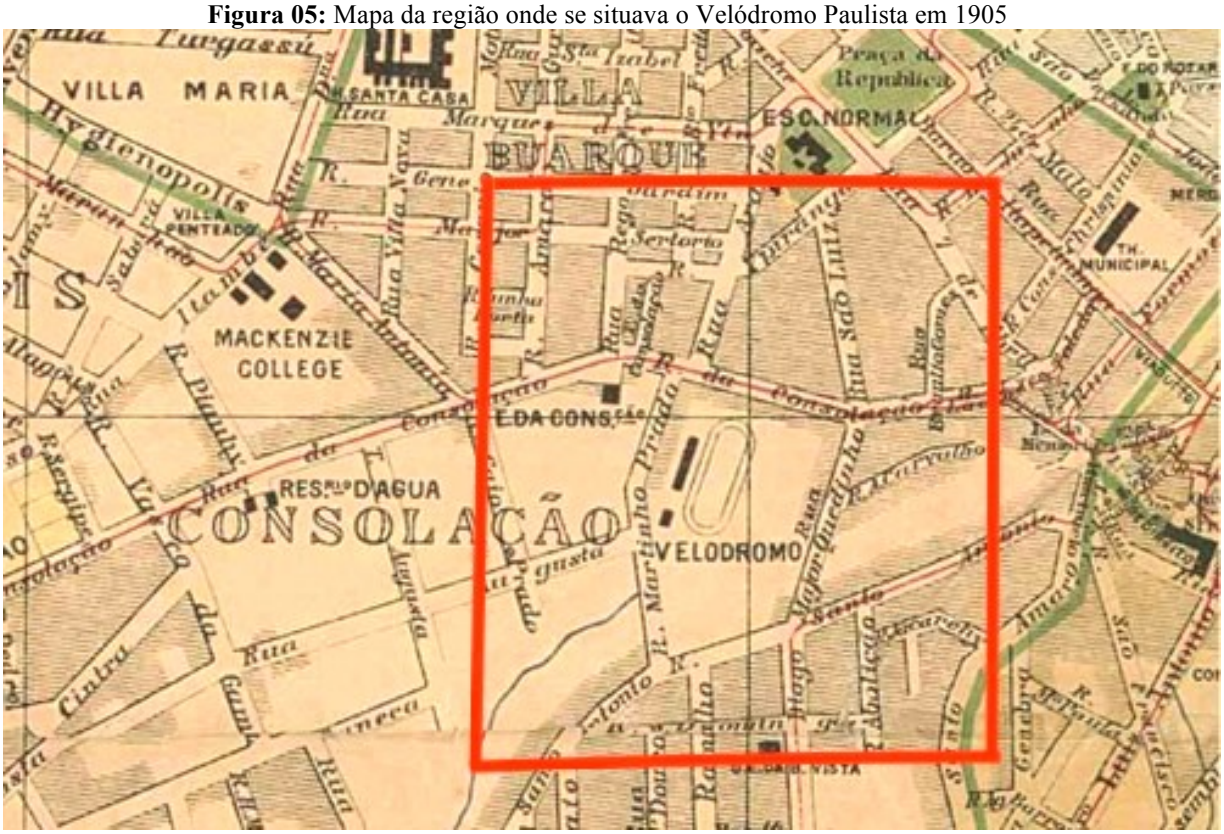
Após a Sociedade montar seu escritório, tratou de partir para o próximo passo: "o sonho" de construir seu próprio teatro, conforme citado por Ivan Ângelo em sua obra literária: "A Cultura não tinha uma sede, um auditório. Isso fazia parte de um sonho" (ÂNGELO, 1998, p. 23). Um sonho que levou algumas décadas para se concretizar, mas a perspectiva artística que os eventos culturais proporcionavam na sociedade paulistana, encorajaram a organização a acompanhar o crescimento econômico da vida urbana.

Em 1917, mais um local foi somado à agenda de concertos da Sociedade Cultura Artística, o Theatro São Pedro[3]. Em 1919, já com a sociedade cada vez mais adepta aos artistas nacionais, os membros da Sociedade foram motivados a juntar suas economias para

[3] O Theatro São Pedro se insere tanto na tradição dos teatros de ópera criados na virada do século XIX para o XX quanto na proliferação de casas de espetáculo por bairros de São Paulo. Ele foi o único remanescente dessa época em que a cultura estava espalhada pelas ruas da cidade, promovendo concertos, galas, vesperais, óperas e operetas. O Theatro São Pedro passou por diversas fases e reinvenções. Foi cinema, teatro, e, sem corpos estáveis, recebia companhias itinerantes que montavam óperas e operetas. Entre idas e vindas, o teatro foi palco de resistência política e cultural, e recebeu grandes nomes da nossa música, como Eleazar de Carvalho, Isaac Karabtchevsky, Caio Pagano e Gilberto Tinetti, além de ter abrigado concertos da Osesp. Após passar por uma restauração, foi reaberto em 1998. Gradativamente, a ópera passou a ocupar lugar de destaque na programação do São Pedro, e em 2010, com a criação da Orquestra do Theatro São Pedro, essa vocação foi reafirmada como uma referência na cena lírica do país. A (THEATRO SÃO PEDRO/Histórico, [s.d.]).

auxiliar na compra de um terreno localizado na rua Florisbela, bairro da Consolação, região central, antiga sede do Velódromo Paulista[4].

Figura 05: Mapa da região onde se situava o Velódromo Paulista em 1905



Fonte: ATIVO/A História do Velódromo, 2016.

A sugestão para a aquisição do terreno veio do arquiteto português Ricardo Severo, um dos sócios-fundadores da Cultura Artística. No dia 07 de novembro de 1919, a Sociedade comprou o terreno de 4.710 metros quadrados do antigo Velódromo, por 170 mil contos de réis. Além de interceder na compra do terreno, Severo foi autor do primeiro projeto para o, já denominado, Teatro Cultura Artística. As especificações do projeto foram publicadas no jornal *O Estado de São Paulo*, sem indicação de data na fonte consultada.

> Capacidade para 2.400 pessoas só no seu salão principal e tendo ainda muitas dependências adequadas aos fins da Cultura. Haverá, por exemplo um palco podendo comportar 400 pessoas; um salão de banquetes; um salão para exposições de pintura; biblioteca, restaurante etc. Tudo isso no meio de jardins, formando um conjunto admirável que fará honra não só a associação que o vai possuir, como também à cidade em que surgiu e vingou iniciativa tão bela (BORDON, 2011, p. 13).

[4] O Velódromo Paulista foi inaugurado em 1895, com uma pista de ciclismo de saibro. Foi construído dentro dos limites da antiga chácara de dona Veridiana Prado. Provavelmente, D. Veridiana autorizou a construção do equipamento esportivo para atender a um desejo dos filhos. A elite paulistana provavelmente tomou contato com bicicletas, à época caríssimas, em Paris (LUCCHETTI, 2016).

Pela descrição, acreditamos que projeto inicial de Ricardo Severo se assemelhava a um complexo cultural, não especificamente, a um auditório. É fato que o projeto era demasiado caro para a associação e não foi adiante. A proposta de construção de seu próprio auditório foi pausada e o projeto de Ricardo Severo foi arquivado. A Sociedade Cultura Artística já possuía seu terreno, mas não tinha verba para concretização do sonho do seu próprio teatro.

Com a ideia da construção do teatro abortada, a estratégia do final da década de 1910 foi focada em fomentar o caixa da associação. Coube a Nestor Pestana, articulista do jornal *O Estado de São Paulo,* e então diretor cultural da Sociedade, captar recursos. Mesmo promovendo atrações internacionais, fomentou a agenda de saraus e conferências que, além de ser a razão primeira da fundação, em 1912, também era oportunidade para aumentar o número de sócios.

No início da década de 1920, com a ampliação das ações culturais da Sociedade, o projeto de construção de um teatro não era mais vontade exclusiva dos membros do grupo e sim de quase todos os frequentadores dos espetáculos. As reuniões da Sociedade foram adquirindo sócios, dentre os espectadores assíduos dos eventos da Sociedade Cultura Artística. Um novo escopo de espetáculo foi criado: palestras sobre escritores brasileiros, seguidas de recitais com músicos paulistanos. Com espetáculos populares, além de um aumento nas contribuições da Sociedade, Nestor Pestana criou um espaço para apresentação de músicos e intelectuais brasileiros.

> Essa tomada de consciência das artes e das letras era contemporânea de uma sociedade penetrada de perseverante espírito positivista, dominada praticamente pela velha e poderosa oligarquia latifundiária – sociedade que, de um modo geral, mostrava-se culturalmente conformista, apegada a modelos estéticos europeus pouco renovados, que a compraziam desde o Império (ZANINI, 1983, p. 502).

As mudanças sociais europeias, exerciam grande fascínio na sociedade paulistana, particularmente, nas Artes: rompendo com o Impressionismo e abrindo espaço para novas correntes abstratas, retratadas no Cubismo e Futurismo do universo expressionista da modernidade. Em novembro de 1921, durante uma exposição de Emiliano Di Cavalcanti na livraria de Jacinto Silva, no centro de São Paulo, nasceu a aspiração de um movimento artístico revolucionário.

A ideia de fazer uma manifestação em 1922, ano comemorativo do Centenário da Independência, foi tomando consistência dentre os jovens intelectuais paulistanos. Textos e manifestos retratavam a efervescência cultural do momento, até que o movimento modernista

foi oficialmente implantado na Semana De Arte Moderna de 1922, realizada em fevereiro, no Theatro Municipal de São Paulo (COLÉGIO DE ARQUITETOS/A Semana de Arte Moderna, 2017, p. 2).

> O objetivo dos modernistas era romper com o passado e a independência cultural frente à Europa – especificamente Portugal e França, países que haviam marcado de modo mais profundo a literatura e as artes brasileiras (BRUAND, 2003, p. 62).

Sem nos aprofundarmos na Semana de 22, para não desviarmos do nosso tema de estudo, limitamo-nos ao fato histórico que mudou a estrutura cultural da cidade de São Paulo e fez com que a sociedade paulistana assumisse, como propósito primordial, a valorização da arte nacional, não apenas com um olhar estético, mas sob uma visão crítica acerca da realidade brasileira.

A partir de então, a necessidade de popularização da arte nacional era prioridade na sociedade urbana paulistana. A Sociedade Cultura Artística acompanhou a ideologia nacional, passando a disseminar "a vulgarização da obra literária e artística em todas as suas manifestações e com especialidade a de autores brasileiros" (ÂNGELO, 1998, p. 49).

A revista *A Cigarra*, um veículo voltado, em especial, ao público feminino, participou diretamente no modo de viver paulistano. Com discurso elitista e pomposo, constantemente divulgava ações da restrita sociedade: os eventos literários, os bailes da sociedade paulistana e os espetáculos apresentados no Theatro Municipal na década de 1920.

As temporadas musicais da Sociedade Cultura Artística foram se espalhando pela região central de São Paulo, vigorosamente apoiada por todas as classes sociais. O compositor Heitor Villa-Lobos, ainda como instrumentista, chegou a apresentar três concertos no ano de 1925 e dirigiu concertos sinfônicos e de câmara para a Sociedade Cultura Artística que eram apresentados no Theatro Municipal de São Paulo (ÂNGELO, 1998, p. 84).

O universo imaginário e a elegância das noites de cultura no Theatro Municipal eram estampados em toda imprensa paulistana. Tal universo imaginário é descrito aqui ao pesquisarmos a história da Sociedade Cultura Artística. "Os automóveis congestionavam a esplanada do teatro, e as pessoas desciam apressadas dos bondes" (ÂNGELO, 1998, p. 75).

Porém, entre os anos de 1924 e 1931 transpareceram as dificuldades que a instituição "viveu ao longo da sua segunda década de existência, conturbada por problemas econômicos e políticos que afligiam o mundo inteiro, especialmente o Brasil" (ÂNGELO, 1998, p. 90).

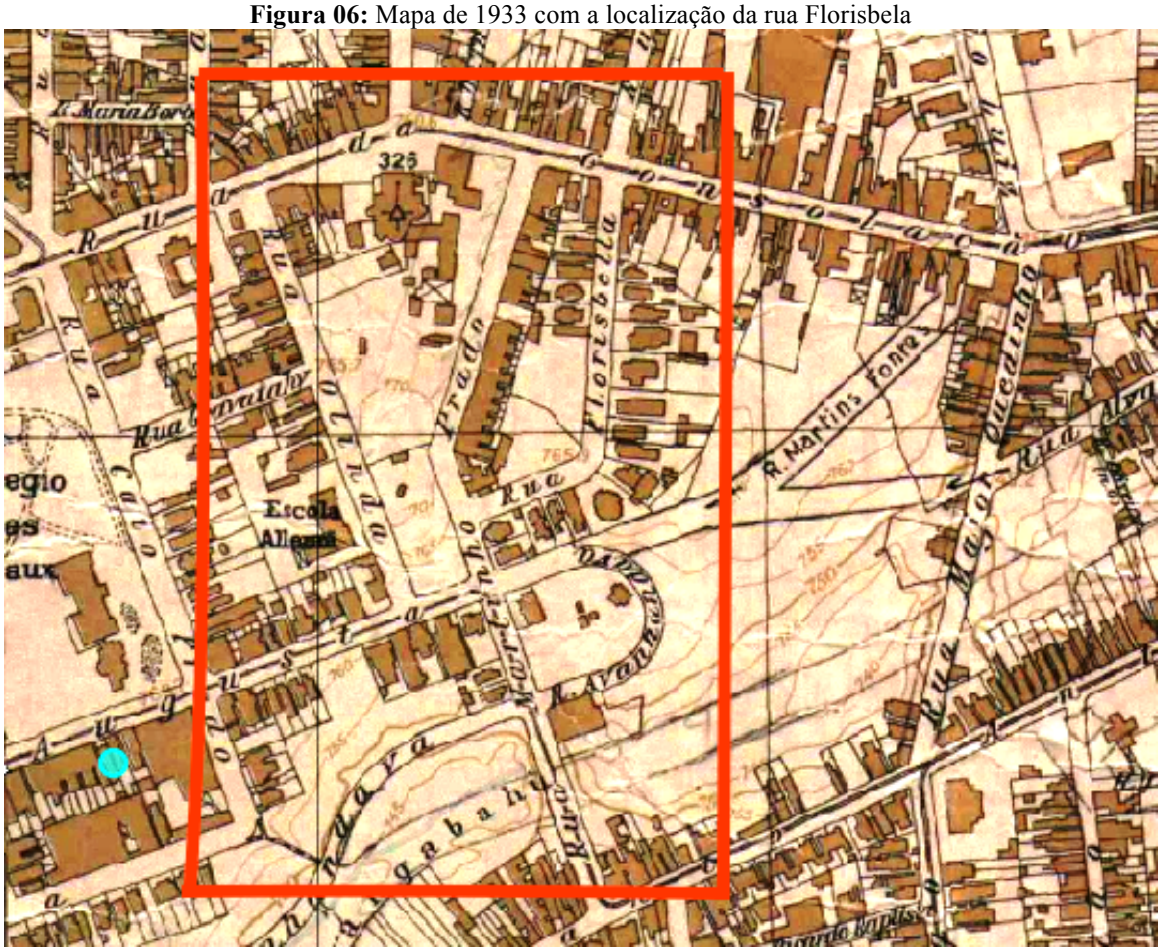
Mesmo durante as crises, o assunto presente nos relatórios do grupo era a necessidade de uma sede própria, de um teatro que desse independência de ação à entidade.

> Incompatibilidades de agenda com o Theatro Municipal também atormentavam a Sociedade, além de um caixa que não comportava mais o cachê exigido por artistas internacionais, sobretudo por causa da baixa cotação da moeda brasileira. Com isso, muitas atrações tornavam-se inviáveis (BORDON, 2011, p. 20).

Em 1931, apesar das dificuldades financeiras, a Sociedade Cultura Artística arriscava em seus negócios, comprando imóveis vizinhos ao terreno que já possuía na rua Florisbela. Foram adquiridas 12 pequenas casas na rua Martinho Prado, o que aumentou a área destinada à acomodação do futuro teatro. O saldo em caixa para o início das obras era de 560 contos de réis, menos da metade do necessário para investir em um empreendimento.

Em 1933, com a morte de Nestor Pestana, a sociedade perdeu o homem que a impulsionou. Em sua homenagem, o então prefeito Fábio Prado, mudou o nome da rua Florisbela, onde a Sociedade Cultura Artística possuía seus terrenos, para rua Nestor Pestana[5].

Figura 06: Mapa de 1933 com a localização da rua Florisbela



Fonte: ARTE JUDAICA/O Distrito da Consolação, 2020.

[5] O ato no. 968 de 1916 determina a abertura da rua Florisbela, travessa da rua da Consolação, no local onde existira, até então, o Velódromo Paulista; aquele nome homenageava a Leôncia Florisbela de Brito, neta do Conselheiro Ramalho; mais tarde, a rua recebeu o nome de Nestor Pestana" (PORTO, 1992, p.118).

Figura 07: Mapa atual com a localização da rua Nestor Pestana, antiga rua Florisbela

Fonte: BRASILÃO/Vagão Plaza, 2008.

Esther Mesquita, filha de Júlio Mesquita - diretor do jornal *O Estado de São Paulo* e sócio-fundador da sociedade - aceitou o convite para substituir Nestor Pestana na direção da programação cultural dos eventos da Cultura Artística. "Ela possuía todos os atributos necessários para ocupar o posto: inteligência, cultura, elegância e refinamento" (BORDON, 2011, p. 14).

Alfredo Mesquita, seu irmão, por sua vez, relatou que o convite feito à Esther Mesquita para substituir Nestor Pestana foi recebido com insegurança:

> Nunca dirigiu o que quer que fosse, nunca assumiu compromisso algum dessa ordem, sempre viveu sossegada em seu canto, entre seus livros, ouvindo música, cercada apenas pela família, pelos amigos. Frequentadora assídua da Sociedade, que sempre seguiu com o máximo interesse e simpatia suas atividades, que tanto representam para São Paulo, começa a refletir, a se angustiar (ÂNGELO, 1998, p. 104).

A cidade de São Paulo, paralisada pela crise do café, entre os anos de 1929 e 30, e pela revolução de 1932, não ganhou muitos melhoramentos e sofria deterioração. A crise financeira, o grande desemprego e a mudança das pessoas mais ricas para os bairros novos dos Jardins, da Paulista, Angélica e Higienópolis foram mudando o perfil dos frequentadores da região central, então ocupada pelo comércio e pelos negócios.

A década de 30 popularizou o rádio, tornando-se uma possibilidade cultural econômica. Todo país sabia as letras das músicas das cantoras que entravam pelas casas adentro. Mas Esther Mesquita não desistiu da música erudita. No mesmo ano da morte de Nestor Pestana, organizou uma série de saraus geminados (dois concertos apresentados na mesma noite). A Sociedade Cultura Artística ofereceu aos seus associados a ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, com Bidú Sayão, elenco italiano, orquestra e corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, apresentado no Theatro Municipal de São Paulo.

> A vida de Esther Mesquita mudou. A mulher tímida, a intelectual de biblioteca desabrochou em administradora; aquela que o irmão Alfredo via como pessimista, desanimada e cheia de dúvidas, transformou-se na mulher dinâmica que tomava decisões e traçava planos (ÂNGELO, 1998, p.110).

No período pós-modernista, São Paulo estava impulsionada pelo poder industrial, em sua maioria, fomentado por imigrantes europeus que buscavam recuperação do tempo perdido na Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A Sociedade Cultura Artística havia se recuperado financeiramente sob a direção de Esther Mesquita, que retomou a ideia da construção de um espaço que popularizasse o teatro nacional, oferecendo opções mais acessíveis do que o elitizado Theatro Municipal de São Paulo. A popularização das cantoras de rádio e dos músicos nacionais levou Esther Mesquita a delinear uma programação econômica, afinal, os cachês dos músicos nacionais eram mais modestos do que a contratação de artistas de óperas internacionais.

Das oscilações de capital que a Sociedade Cultura enfrentou desde sua fundação, não se pode negar que os avanços que as temporadas da sociedade trouxeram à vida paulistana na modernidade eram notórios. Mário de Andrade, músico e crítico literário, em 1942, descreveu a pulverização cultural promovida pela instituição:

> Os sons ilustres da música internacional nunca teriam soado na cidade se não fosse o esforço e a dedicação da Sociedade de Cultura Artística. Engana-se, porém, quem pensa que os talentos brasileiros foram deixados de lado: Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Souza Lima foram alguns dos pianistas que participaram das temporadas da Sociedade (CULTURA.ESTADÃO/Notícias/Geral, 2002)

O próprio Mário de Andrade se empenhou na popularização da arte nacional, participando de algumas programações da Cultura Artística no Teatro Municipal que mesclavam música erudita com música popular. Como estudioso, defensor da arte, sobretudo da arte nacional, abria os espetáculos com discursos com temas de expressividade tão lógica que até hoje, nós estudiosos de arte, somos confrontados. Na noite de apresentação da segunda conferência sobre *A Música Popular e a Música Erudita* (sem data especificada na fonte), Mário de Andrade questiona o momento que a cultura atravessava:

> Em que classe nós estamos aqui? Nas populares que fazem a base do programa de hoje? Mas classes burguesas que permeiam as realizações de hoje? Na verdade, meus senhores e minhas senhoras, em nenhuma delas. Nós estamos na classe das Belas Artes. Este é o verdadeiro terreno de ninguém, em que os cuidados e os trabalhos se esquecem (ÂNGELO, 1998, p.115).

A inserção de autores nacionais fomentou o caixa da instituição e o "sonho do teatro" foi retomado. Em 1940, Esther Mesquita foi firme na sua decisão: decidiu encomendar o projeto do teatro da Sociedade Cultura Artística para Rino Levi, na época, eleito "o arquiteto da moda" pela elite paulistana.

Antes de darmos continuidade à história da construção da sala de espetáculos da Sociedade Cultura Artística, faremos uma breve explanação de como a estética arquitetônica moderna de Rino Levi se tornou reconhecida em seus projetos para equipamentos culturais da cidade, obras que o estilo de vida da metrópole exigiu.

I.2. Rino Levi

Por meio de pesquisa bibliográfica, apresentaremos dados da carreira do arquiteto Rino Levi extraídos da obra *Rino Levi - Arquitetura e cidade*, de Renato Anelli, Abilio Guerra e Nelson Kon – exemplar adquirido em pesquisa de campo realizada durante o lançamento da sua segunda edição, no dia 02 de março de 2020, no Itaú Cultural, em São Paulo. Este evento foi composto por uma exposição de Rino Levi, pelo lançamento da obra literária e por uma mesa redonda formada pelos autores, juntamente com Bárbara Levi, filha de Rino Levi e por Paulo Bruna[6], sucessor de Rino Levi em seu escritório e arquiteto designado para a versão contemporânea do Teatro Cultura Artística.

Rino Levi nasceu em São Paulo, em 31 de dezembro de 1901. Filho de pais italianos, estudou na Escola Alemã e no Instituto Médio Dante Alighieri, onde recebeu base de uma formação europeia completada na Itália. Em 1921, mudou-se para Milão com o intuito de se graduar na Escola Preparatória e de Aplicação para Arquitetos Civis. O curso, desde 1920, era ministrado pela união de duas instituições: o Instituto Politécnico de Milão, fundado em 1863, especializado em disciplinas técnico-científicas da engenharia, e pela Academia de Belas Artes de Brera, fundada em 1776, por Maria Teresa da Áustria, com sua estrutura voltada ao ensino das artes plásticas e da arquitetura. Rino Levi estudou na Escola de Milão entre os anos de 1921 e 1923, período de experiência da união dos conceitos acadêmicos do desenho civil e do desenho arquitetônico na Itália.

---

[6] Paulo Roberto Bruna trabalhou quando estudante com Rino Levi, criador do projeto arquitetônico do Teatro Cultura Artística ao lado de Roberto Cerqueira César. Depois de se formar ele foi morar alguns anos na Inglaterra e, quando voltou, ficou sócio e foi diretor do escritório Rino Levi após sua morte, por cerca de 20 anos. Ao final desse período, com o encerramento das atividades do escritório de Rino Levi, ele criou, em sociedade com Cerqueira César, o escritório de arquitetura denominado *Paulo Bruna Arquitetos e Associados* (G1.GLOBO/Notícias/São Paulo, 2008).

Em 1924, abastecido com conceitos interdisciplinares da sua formação acadêmica, Levi completou seus estudos na Escola Superior de Arquitetura de Roma, fundada recentemente, em 1920. O ineditismo da escola era, justamente, por ser reconhecida pelo propósito de formar o "arquiteto integral", um profissional completo, capaz de unir a criação arquitetônica com intervenção urbana.

Apesar do conceito "arquiteto integral" possuir pontos comuns com conceitos da escola de Bauhaus, de Walter Gropius, fundada em 1919, na Alemanha – unindo linguagens artísticas como: arquitetura, escultura, pintura e engenharia – o termo italiano funcionava como um agente da modernização pragmática, ainda fiel à tradição clássica e dentro das normas operacionais da estética europeia. Historicamente, o termo foi cunhado pelo arquiteto e estudioso Gustavo Giovannoni[7], fundamentado no conceito de que um arquiteto seria capaz de intervir com competência técnica e artística nas transformações pelas quais passavam as velhas cidades italianas, estando apto a garantir que a modernização das cidades não comprometesse seu patrimônio cultural, tema em que direcionamos nosso estudo acadêmico[8].

Na escola romana, ao mesmo tempo que Levi convivia com colegas que se tornaram protagonistas do racionalismo italiano, como Adalberto Libera, o mais representativo em Roma, também conhece conceitos menos conservadores citados em classe, por poucos mestres e algumas revistas que circulavam, nas quais eram apresentados os primeiros nomes que aderiram às propostas arquitetônicas modernas, como Le Corbusier, Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn e o próprio Walter Gropius.

Durante o período na Escola de Arquitetura de Roma, Levi estagiou no escritório do arquiteto Marcello Piacentini, participando do processo de modernização da arquitetura na Itália. Os profissionais do escritório de Piacentini preconizaram uma arquitetura que

---

[7] Gustavo Giovannoni (Roma 1873 - 1947) foi um arquiteto e engenheiro italiano. Formado em Engenharia Civil pela Universidade de Roma no ano de 1895, participou posteriormente de uma pós-graduação em História da Arte Medieval e Moderna, com Adolfo Venturi, na Faculdade de Artes de Roma. Sua área de atuação envolveu História Crítica da Arquitetura, Engenharia, Arquitetura e Urbanismo e a área acadêmica. Durante seus quarenta anos de carreira, ganhou destaque no cenário italiano, movendo-se entre os temas da restauração arquitetônica e urbana. Seu legado vai desde a criação de um Instituto Nacional de Restauração, bem como uma escola de pós-graduação, uma revista nacional, uma associação e um centro de pesquisa nacional. Esse personagem, interessante sobretudo pela contribuição dada no campo legislativo, é considerado um agente de peso na conformação da cultura arquitetônica, urbanística e conservacionista de seu país, a partir de reflexões teóricas, atuação didática, práticas projetuais e consultivas, ancoradas em importantes inserções institucionais. Seu trabalho como arquiteto não foi muito expressivo, porém sua contribuição para a teoria de restauração através dos seus escritos e pesquisas científicas, tornaram-no um dos mais importantes arquitetos de restauração (POSTUAE, 2017).

[8] Detemo-nos no termo "arquiteto integral" porque o próprio Rino Levi, é reconhecido como arquiteto integral pela categoria, conforme exposição de suas obras no espaço Itaú Cultural (2020), intitulada *Rino Levi - O arquiteto integral*, evento em conjunto com o lançamento do livro de Anelli, referência neste ponto do nosso estudo.

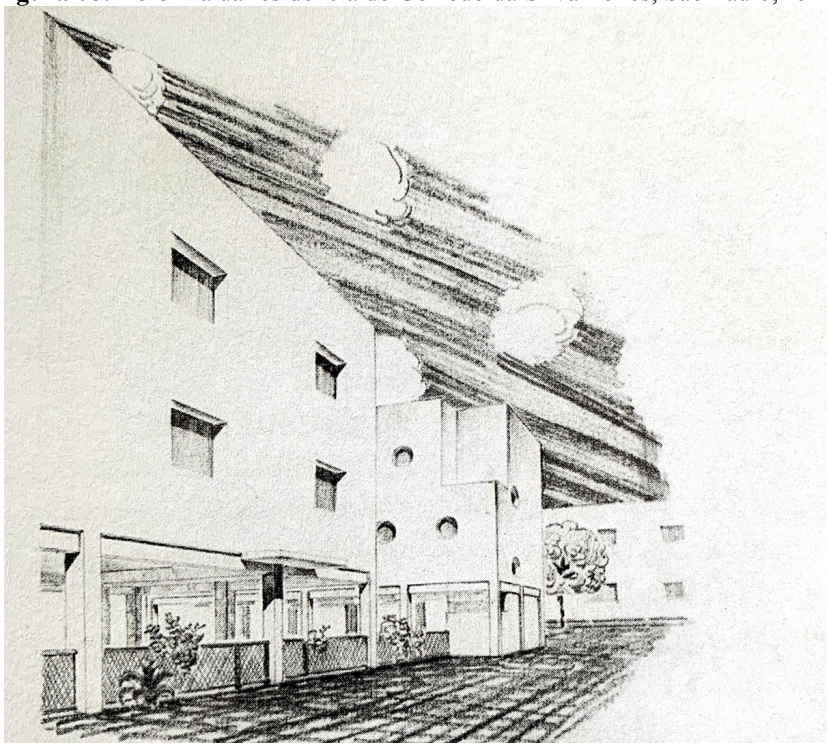
correspondesse aos movimentos artísticos e ao clima europeu, buscando desenvolver uma arquitetura inserida na estética ímpar da cidade. “Este laço indissolúvel entre arquitetura e urbanismo foi uma das principais lições italianas incorporadas ao trabalho de Rino Levi” (ANELLI, 2019, p. 27).

Então graduado, Levi retorna ao Brasil no segundo semestre de 1926. Trabalhou pouco mais de um ano na Companhia Construtora de Santos, no lugar anteriormente ocupado por Gregori Warchavchik, com quem mantinha relação de amizade. Iniciou, em 1927, atividades independentes de execução de projetos, “participando do concurso de anteprojetos para o Edifício-sede do Automóvel Clube de São Paulo, com uma proposta que não obteve nenhum destaque do júri” (ANELLI, 2019, p. 27).

Nesta época, Levi encontrou no Brasil uma situação bem diferente da Europa, onde era convocado para grandes atuações urbanísticas. Aqui, tinha de ser projetista e construtor, lutando para encontrar espaço entre empreiteiros e engenheiros que estavam construindo a cidade de São Paulo.

Em 1927, ainda sem um projeto executado, sua primeira obra foi a reforma da casa de Gofredo da Silva Telles, advogado e futuro prefeito da cidade de São Paulo (em 1932). A arquitetura com pouca ornamentação, ainda não representava o caráter moderno que as obras da cidade alcançariam na década de 1930.

Figura 08: Reforma da residência de Gofredo da Silva Telles, São Paulo, 1927



Fonte: ANELLI, 2019, p. 28.

Nos últimos anos da década de 1920, Levi construiu pequenas residências e conjuntos de casas para aluguel, encomendadas por membros da comunidade italiana de São Paulo formada, principalmente, por investidores imobiliários, atividade em expansão na cidade. Desde o início da sua carreira profissional, Levi optou por rejeitar a solução clássica da construção compacta, fugindo ao estilo dos casarões da cidade, até porque seus clientes não eram tão abastados. A inspiração moderna, de fato, foi despertada na década de 1930, quando a cidade de São Paulo passou a ser destino de arquitetos europeus[9] forçados a buscar o Brasil como opção à crise mundial vivida no período entreguerras. Levi recebeu, acolheu e conviveu com colegas arquitetos europeus que lhe renderam alguns traços em busca da nova tendência arquitetônica: o projeto com ausência de ornamentos.

> Era contra os ornamentos falsos que mascaravam a estrutura dos edifícios e sempre se pautava pelas inovações técnicas e o estudo das funções e das circulações propostas pelos programas (FAGGIN, 2009, p. 113).

Assim como aprendeu a achar soluções construtivas para a urbanização de Roma, Levi se abstinha de conceitos formais universais. Procurava resolver os programas arquitetônicos da cidade de São Paulo, impregnados da alma brasileira, seguindo o clima, a natureza e os costumes da cidade. Esta opção não foi exclusiva de Rino Levi, o próprio Le Corbusier, seduzido pela natureza tropical, resolveu aproveitá-la como elemento complementar da arquitetura na sua visita ao Brasil, em 1929, bem como, foi inspiração para a plástica construtiva do arquiteto Oscar Niemeyer, posteriormente.

No ano de 1930, ao visitar a Casa Modernista de Gregori Warchavchik, Rino Levi saiu vividamente impressionado, apesar de criticar a falta de intimidade da casa" (ANELLI, 2019, p. 29). A primeira casa modernista no Brasil marcou o início dos seus primeiros projetos. Estavam ali as linhas que Levi declinava predileção. Em 1931, ao fazer o projeto para um pequeno pavilhão encomendado para a *Feira de Amostras do Parque da Água Branca*, sua estética "limpa" já estava representada.

> No ano seguinte viriam os conjuntos para Dante Ramenzoni, na rua Vitório Emanuel, e a casa para Francisco Gomes, que apresentavam diversas características da arquitetura moderna, utilizadas frequentemente ao longo dos anos 1930, entre as quais a cobertura em laje impermeabilizada e a janela de canto em completo balanço (ANELLI, 2019, p. 29).

---

[9] Podemos citar o francês Jacques Pillon (1905-1962), os germânicos Herbert Duschenes (1914-2003) e Adolf Franz Heep (1902-1978) e o italiano Gian Carlo Gasperni (1926), que deixaram a Europa para morar no Brasil, até os mais renomados como Le Corbusier (1887-1965) e Marcello Piacentini (19881-1960) que permaneceram no país a convite, para execução de obras arquitetônicas modernas (LANNA, 2011, p. 246).

Rino Levi atuou como engenheiro junto às tropas paulistas na Revolução Constitucionalista de 1932, sendo destacado devido às resoluções dadas em programas para pequenos lugares e muitas pessoas. Dos alojamentos, nasceram os projetos dos luxuosos edifícios modernos: o Edifício Nicolau Schiesser (1934, demolido em 2014), na rua Augusta, e o Edifício Columbus (1937, demolido em 1971), na avenida Brigadeiro Luís Antônio.

> Era um prédio muito bem acabado. Tinha quatro apartamentos por andar, dois quartos, uma boa sala, mas nada de extravagante. Hoje, ele não seria considerado de luxo, mas, para a época, era um padrão acima do normal (BRUNA, *in:* LIBORIO, 2016, sobre o Edifício Columbus).

Com os projetos dos edifícios, Rino Levi se consagrou como arquiteto modernista das elites, fazendo projetos onde cabiam muitas famílias em apenas um endereço, desenhando a cidade vertical.

Figura 09: Edifício Nicolau Schiesser, 1934

Fonte: Imagem cedida pela Família Schiesser, *in:* SÃO PAULO ANTIGA/Edifício Nicolau Schiesser, 2013.

Figura 10: Edifício Columbus, 1937

Fonte: FOLHA.UOL/Sobretudo/Morar, 2016.

Figura 11: Rino Levi em visita às obras do Edifício Columbus, São Paulo, 1934

Fonte: CULTURA.ESTADÃO/Notícias/Arte, 2020.

Do sucesso com os projetos dos edifícios veio a demanda da construção das salas de cinema, que surgiu como parte do conjunto de equipamentos urbanos que representaram o desejo de progresso, de civilidade, o símbolo do então modo de vida da sociedade paulistana.

> No entanto, embora muitas vezes tenham sido os símbolos escolhidos como sinônimo dessa cultura cosmopolita idealizada, no início do século essa cultura ainda não existia, havendo um descompasso entre o desejo de agitação e urbanidade, e a realidade cultural. Antes dos anos 30/40, por exemplo, várias salas de cinema ainda são edifícios adaptados que coexistem com outras diversões, como o circo, os espetáculos mágicos, no "Centro Velho" da cidade. Em suma, o cosmopolitismo ainda é um desejo (SANTORO, 2017).

Independentemente de a sociedade estar, de fato, na era da modernização, a cidade demandava avanços tecnológicos emergenciais. Em 1936, Rino Levi fez uso dos princípios da modelagem acústica no projeto do Cine Ufa-Palácio[10], na região central de São Paulo. Uma técnica inovadora para a época, resultante de pesquisas com revestimento de superfícies, Levi encontrou soluções inéditas para construções igualmente inéditas na cidade. Sua técnica era baseada em princípios científicos, enfatizando seu raciocínio lógico e funcional.

> O Ufa-Palácio tem sua forma resultante da aplicação dos modernos cálculos de acústica ao projeto de salas de espetáculos. Além do rigoroso cálculo do volume em função do tempo de reverberação desejado, a forma paraboloide das paredes, piso e forro próximos ao proscênio foi definida para permitir a melhor distribuição das ondas sonoras (ANELLI, 2019, p. 75).

[10] O Cine Ufa-Palácio, rebatizado por Art-Palácio (1939), teve seu tombamento municipal em 1992.

Figura 12: Cine Ufa-Palácio

Edifício construído em 1936 com recursos da produtora cinematográfica alemã *Universum Film Agency - UFA*.
Fonte: SALAS DE CINEMA DE SÃO PAULO/UFA, 2008.

Uma série de projetos de salas de cinema, instaladas no andar térreo de edifícios esteticamente ousados, foi o grande legado de Levi para São Paulo. Era o início de uma era de popularização do lazer e da cultura. A partir das salas de cinema modernas, teatros, salões de dança, boates e cabarés foram inseridos na região central de São Paulo, formando assim, a nominada Cinelândia Paulistana, remetendo-se à região da Cinelândia, no Rio de Janeiro.

O arquiteto também desenvolveu projetos de edifícios de cinema fora do estado, como o Art-Palácio de Recife. "Os projetos de foram citados em revistas internacionais como *Architettura*, italiana, e *Architecture d'Aujourd'hui*, francesa" (ANELLI, 2019, p. 30), devido à perfeição dos programas específicos de uma sala de cinema, da implantação das técnicas de acústica e da beleza estética exigida pelo *glamour* de uma sociedade a caminho de um processo de metropolização.

Com os projetos de cinema, Rino Levi se consagrou como o arquiteto da industrialização, da racionalidade. Apesar da sua inspiração racionalista, produziu obras que utilizavam a técnica e a ciência a serviço do bem-estar, do conforto térmico, acústico e visual. Levi destrinchava os programas de necessidades com precisão. Após os cinemas, sua carreira se direcionou a projetos residenciais. O arquiteto buscava a mesma relação de interação entre as partes internas e externas de uma casa, assim como havia traçado a relação entre equipamento cultural e cidade nos projetos dos cinemas.

> Em paralelo ao seu interesse pelos assuntos científicos e técnicos, Levi sempre esteve próximo às artes plásticas. Em 1936, com um grupo de artistas, realizou o projeto de um pequeno pavilhão para exposição de artes plásticas na Praça da República, que não foi implementado, apesar do apoio de Mario de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura (...). Durante o período em que ocorre o confronto entre abstracionismo e figurativismo, Levi se posiciona definindo a arquitetura como uma 'arte plástica de caráter essencialmente abstrato' o que não o impede de atuar como pintor amador durante os finais de semana (ANELLI, 2019, p.30).

A própria filha de Rino Levi, Bárbara Levi, retrata a estética plástica do pai em entrevista para o lançamento da obra de Renato Anelli, em março de 2020, durante nossa pesquisa de campo. Bárbara relatou que teve a felicidade de conviver com grandes artistas em sua casa e o privilégio de ver seu pai pintando bromélias com Francisco Rebollo, fundador do Grupo Santa Helena, e o paisagista Roberto Burle Marx, aos domingos, na Freguesia do Ó.

Rino Levi também atuou em projetos de saúde pública, participou da regulamentação de concursos de arquitetura e foi militante no Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), lutando para que a profissão de arquiteto tivesse as mesmas conquistas que até então eram exclusivas do engenheiro civil.

Na década de 50, seu escritório ficou consagrado com construções residenciais modernas em bairros nobres da cidade. Seguiu carreira acadêmica, como professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, entre os anos de 1957 e 1960 e manteve seu estúdio como uma grande escola de arquitetos.

Abaixo, Rino Levi por Carlos Lemos, arquiteto e historiador:

> Sempre foi notada a extrema seriedade profissional de Rino Levi, antes de tudo homem minucioso que ia às últimas indagações sem seus desenhos de pormenorização de detalhes construtivos, em seus esquemas funcionais, em seus organogramas e gráfico de circulação. Sempre se dedicou exaustivamente a resolver todos os problemas ligados aos determinantes dos partidos, vencendo-os um a um, resultando uma obra sobriamente bem composta, cada coisa em seu lugar, sem que houvesse dúvidas na funcionalidade, ou racionalidade, dos espaços por ele criados. Seu escritório cresceu, associando-se a Roberto Cerqueira César e, mais tarde a Luiz Roberto Carvalho Franco, que continuaram sua obra correta com significativos edifícios, mormente hospitais, e ultimamente com um novo sócio, o arquiteto Paulo Valentino Bruna (LEMOS, *in:* ZANINI,1983, pg. 854).

Rino Levi faleceu em 29 de setembro de 1965, acompanhando Burle Marx em uma expedição botânica, em busca de bromélias, no Morro do Chapéu, interior da Bahia.

I.3. Um projeto moderno

> Continuando no seu propósito de transformar imóveis em dinheiro para a construção da sede e do teatro, a Cultura vendeu em 1940 suas 12 casinhas da rua Martinho Prado, compradas em 1931, e que vinha rendendo pouquíssimo alugadas. Vendeu por menos do que comprou: 500 contos. Mas era dinheiro (ÂNGELO, 1998, p. 142).

A renda obtida com a venda das propriedades da rua Martinho Prado fez com que os três primeiros anos da década de 1940 consolidassem a Sociedade Cultura Artística como principal promotora de arte e cultura na cidade. Esther Mesquita, diretora da associação, organizava um concerto por semana no Theatro Municipal de São Paulo e todos eram divulgados nos periódicos da família Mesquita. Com o retorno financeiro obtido pela maciça aceitação do público erudito, a diretoria investiu na formação da *Orquestra de Câmara da Sociedade de Cultura Artística*, sob regência do Maestro Souza Lima e fomentou a agenda cultural da Sociedade com a contratação de companhias de balé e teatro internacionais, além de manter o escopo inicial da Sociedade: reuniões literárias, então organizadas por Mário de Andrade, com a participação de professores da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de São Paulo.

Em 1942, em um ano repleto de apresentações, Esther Mesquita decidiu que o Teatro Cultura Artística seria finalmente erguido. Convidou o arquiteto Rino Levi, então profissional no seu auge da sua criatividade, para elaborar o projeto na parte do terreno da rua Nestor Pestana.

> O projeto não surgiu de forma autônoma, mas como resultado da experiência acumulada na realização de uma série de salas de cinema tais como o Cine Ufa-Palácio, 1936, o Cine Ipiranga e o Cine Piratininga,1941, todos em São Paulo e o Cine Art-Palácio, 1937, em Recife. Trata-se de auditórios de grande porte e altamente sofisticados, cujos projetos estavam em sintonia com uma arte florescente (CARRILHO, 2009).

Para o Projeto do Teatro Cultura Artística, Rino Levi se empenhou em uma criação arrojada, projetando um edifício que ocupasse quase que integralmente o lote de formato irregular, fazendo um projeto adequado à geografia local, seguindo tanto o desenho curvo da rua Nestor Pestana, como os desníveis verticais do terreno. Esta decisão de acompanhar a irregularidade local, seguindo o movimento da rua em sua própria forma, é forte traço de um arquiteto moderno, incomum aos projetos clássicos.

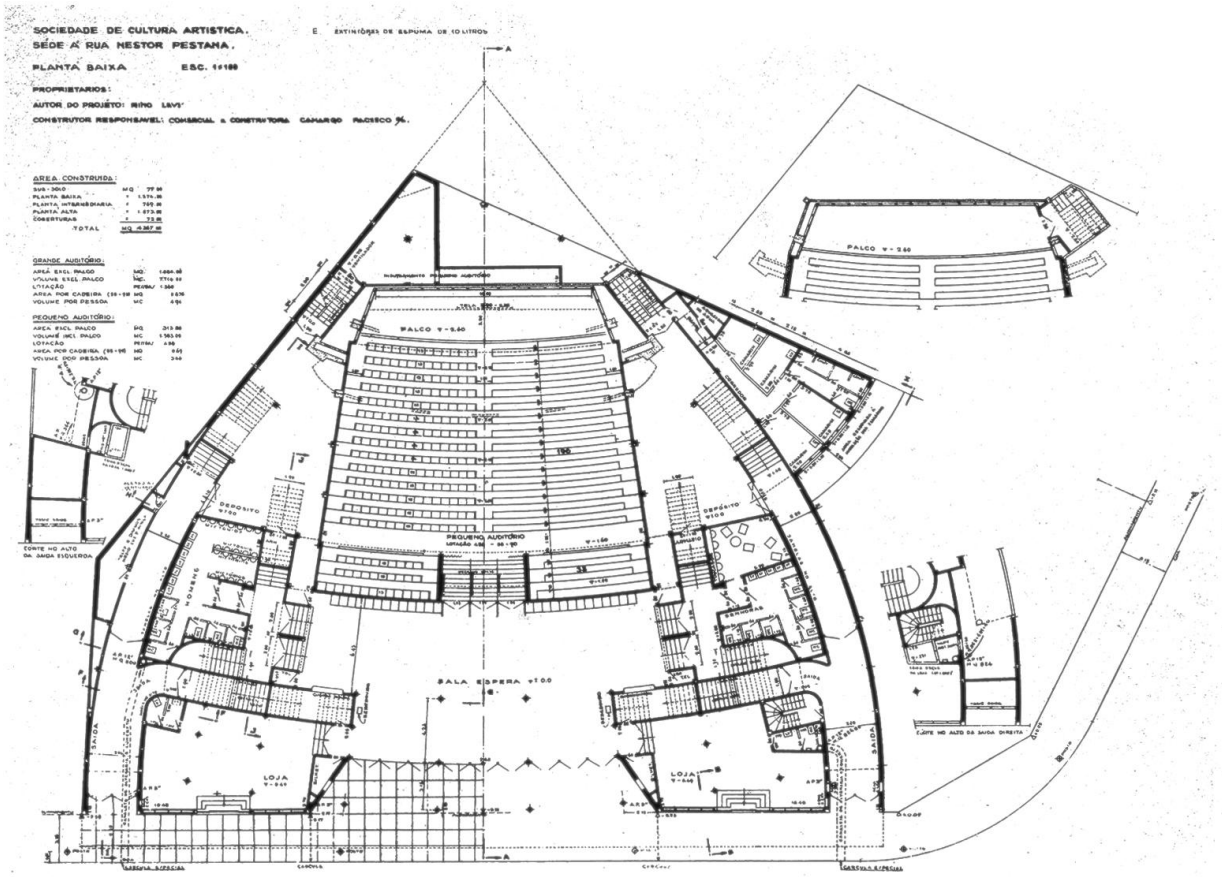
> A leve curva de sua fachada principal parece buscar alguma expressão na única face em que o edifício alcança alguma liberdade. Mais do que sugerir a inflexão da rua, o volume salienta a curvatura da plateia, cujo movimento

> contrasta com a linha reta da marquise, explorando deste modo o único elemento plástico capaz de manifestar o sentido primordial desta edificação (CARRILHO, 2009).

O edifício do teatro poderia ter uma fachada reta, procurando acertar o desenho irregular da rua, mas Rino Levi valorizou a irregularidade do terreno, tanto horizontal, como verticalmente, apropriando-se do espaço natural como base para inserção do seu objeto. Assim, a solução do desenho do edifício foi criada de modo a responder às limitações de um terreno relativamente pequeno e de geometria irregular atendendo às necessidades de acomodação das exigências funcionais de um auditório à configuração da área.

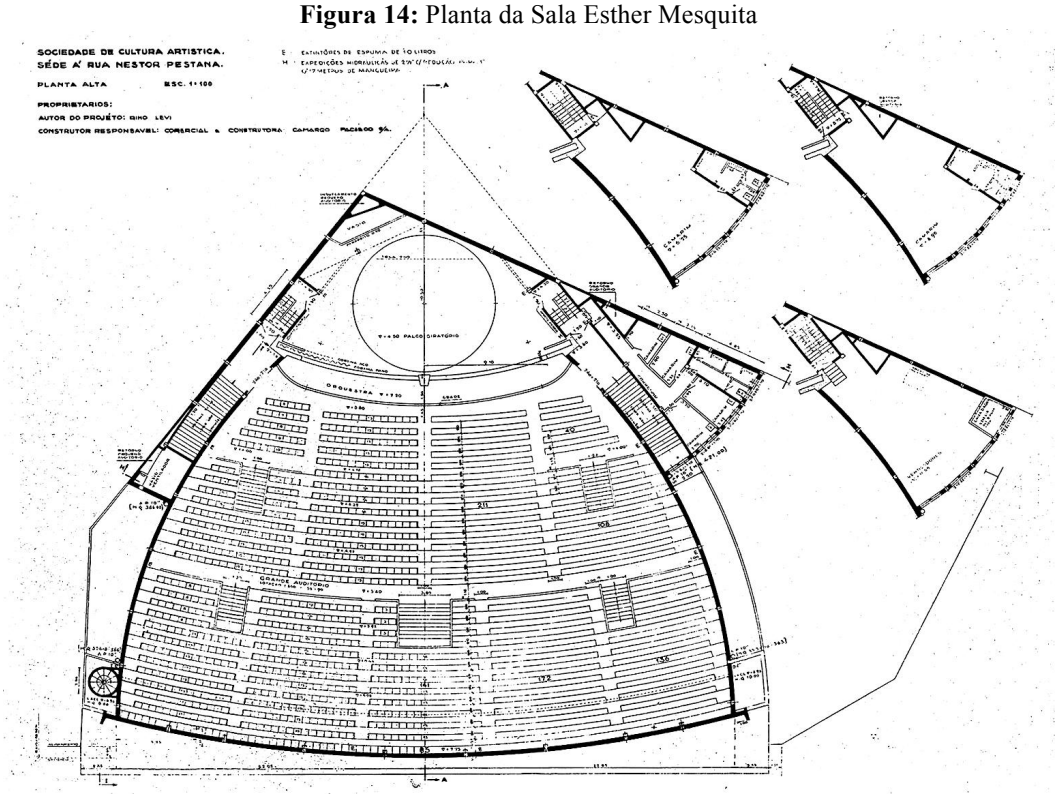
Abaixo, seguem as plantas do projeto de Rino Levi, com algumas relações por nós construídas, nas quais são equiparadas a funcionalidade do programa arquitetônico à adequação temporal de estilo, relação que, invariavelmente, o projeto moderno teve que atender.

Figura 13: Planta Baixa do Teatro Cultura Artística, 1947



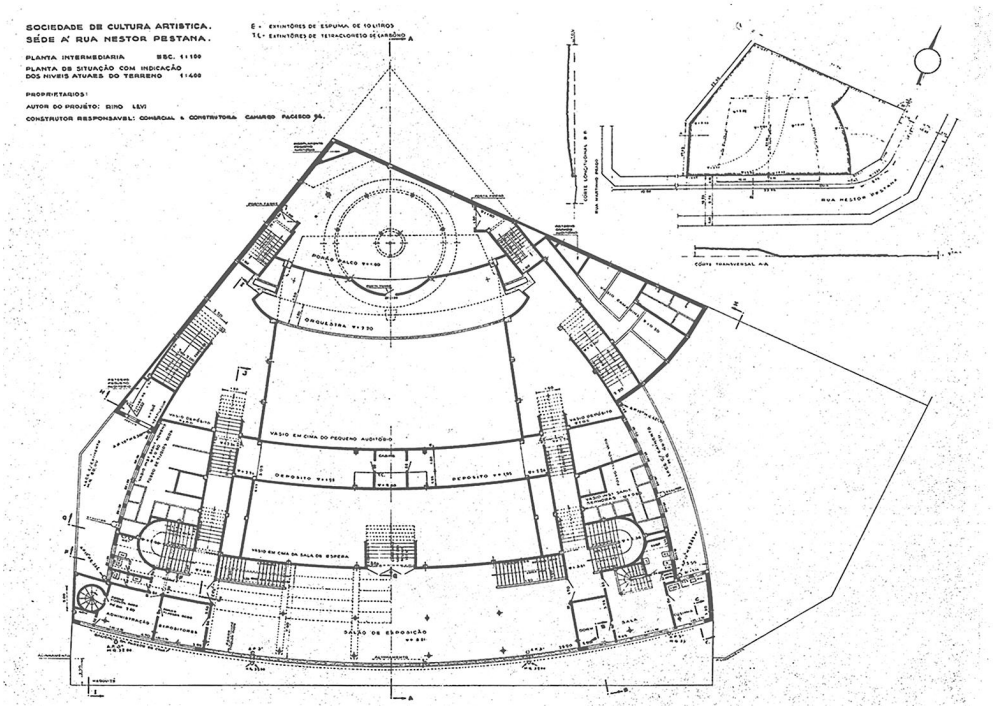
Fonte: ARQUIVO.ARQ/Projetos/TCA.19, 2020.

Figura 14: Planta da Sala Esther Mesquita



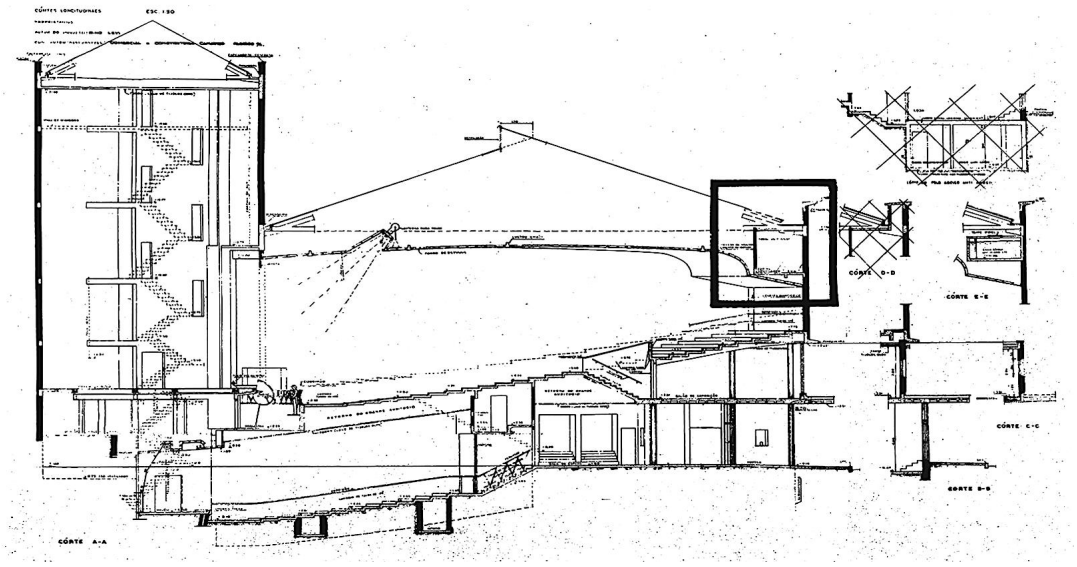
Fonte: ARQUIVO.ARQ/Projetos/TCA.21, 2020.

Figura 15: Planta do Piso Intermediário



Fonte: ARQUIVO.ARQ/Projetos/TCA.20, 2020.

Figura 16: Corte Longitudinal



Fonte: ARQUIVO.ARQ/Projetos/TCA.22, 2020.

Ao analisarmos o projeto do edifício do teatro, constatamos que Rino Levi se sustentou nos fundamentos das teorias da arquitetura moderna preconizada, principalmente nos fundamentos de Le Corbusier e, particularmente, nos "cinco pontos da arquitetura moderna – pilotis, terraço-jardim, planta livre, fachada livre e janelas na horizontal" (BRUAND, 2003, p. 90).

> Essa busca por uma arquitetura de âmbito mais universal, preocupada com o ritmo da vida cotidiana, não foi contudo, acompanhada por qualquer perda de respeito pelos objetivos mais antigos. Durante todo o tempo, Le Corbusier manteve-se rigorosamente atento a todas as facetas da Arquitetura; nem por um instante descuidou-se da integridade do objetivo arquitetônico total (GARDIEN, 1977, p. 25).

Os fundamentos de Le Corbusier, sustentados na opção de seguir elementos da natureza, fizeram com que as estruturas modernas fugissem do formato quadrado, previsível. O formato livre, as formas arredondadas, o desenho irregular de um projeto passaram a ser implementados de maneira a propiciar a integração dos elementos do programa arquitetônico, sem fugir das necessidades que o partido de um projeto demanda.

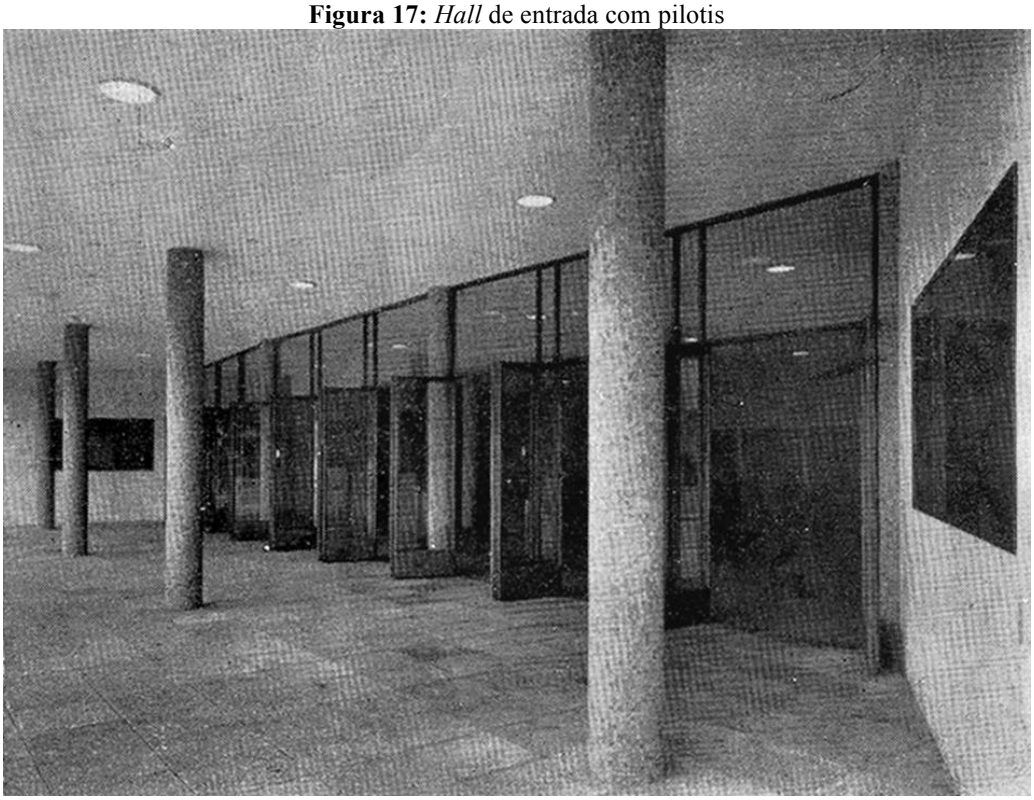
A fachada livre mescla a circulação das pessoas da rua com a circulação interna do equipamento de lazer, proporcionando um convite à interação entre o objeto e a cidade. Esta interação, especificamente, representa o legado de Rino Levi para São Paulo, uma enorme lista de projetos arquitetônicos de lazer realizados de acordo com necessidades do estilo de vida moderno, presente tanto nos projetos das salas de cinema, como no projeto do Teatro Cultura Artística. Ao detalharmos o programa do projeto percebemos, pontualmente, a relação necessidade social e solução arquitetônica.

Na entrada do teatro, no piso térreo, Levi criou um amplo *hall* de entrada sustentado por pilotis, deixando um vão livre recuado para entrada no edifício, no mesmo nível da calçada. A escolha estética não apenas seguia a tendência arquitetônica da época, mas possuía aspectos funcionais: a compra de ingressos e a proteção da chuva.

O pé-direito duplo do *hall* também marca outra demanda subjetiva do equipamento. Uma entrada com pé-direito baixo, em um espaço recuado, poderia trazer uma sensação claustrofóbica. A vida social dos que frequentavam cinemas e teatros era imponente, exigia grandeza e o ambiente amplo havia de provocar tal sensação.

A entrada principal dos espectadores era feita por meio de portas de vidro que iam do chão ao teto, fazendo transparecer o ambiente interno. Em dias de espetáculo, as portas permaneciam totalmente abertas, liberando a movimentação das pessoas, que eram levadas a um segundo nível de interação. O primeiro nível de interação se dava da rua para o equipamento e o segundo, do *hall* interno para a sala de espetáculo.

Figura 17: *Hall* de entrada com pilotis



Fonte: ARQUIVO.ARQ/Projetos/TCA.4, 2020.

Os andares do edifício foram colocados de forma assimétrica, sem a sobreposição típica dos projetos dos edifícios do centro da cidade. No piso intermediário, entre as duas salas de espetáculos, Levi criou um *foyer* de circulação. O projeto do Teatro Cultura Artística, não possuía um terraço-jardim, como citado nos cinco pontos que constituem um projeto

moderno de Corbusier, neste caso, o arquiteto projetou um *foyer* envidraçado, com a finalidade de implantar um ponto para observação da rua, do entorno do edifício, fazendo com que as pessoas que estivessem por detrás do vidro, em um nível acima da rua, pudessem se sentir em uma posição de destaque perante os sobrados antigos da vizinhança.

Este piso intermediário foi localizado entre as duas salas de espetáculo do Teatro Cultura Artística. O espaço era um nicho resultante do desnível necessário para colocação das poltronas da sala principal. "Ao elevar a plateia da sala principal do solo, Levi libera uma grande área para o hall de acesso e uma segunda sala para espetáculos menores" (ANELLI, 2019, p.133).

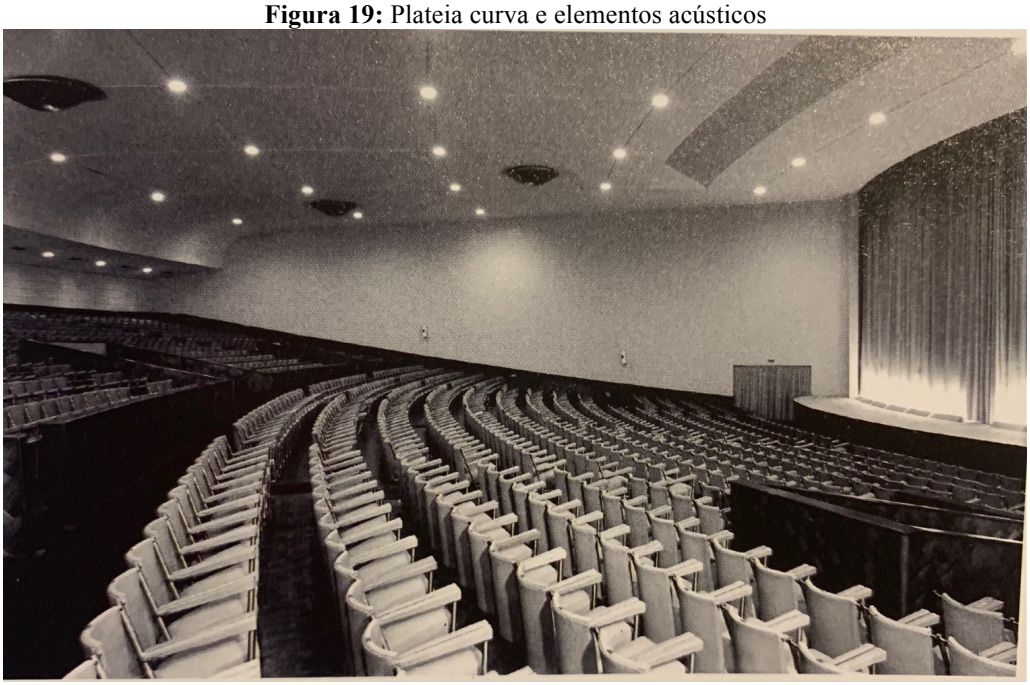
Figura 18: *Foyer* do Piso Intermediário com janelas envidraçadas para rua[11]

Fonte: ANELLI, 2019, p. 134.

Os cálculos de desenho técnico apreendidos durante estágio em as obras italianas e a experiência adquirida nos cines-teatro, fizeram de Rino Levi um especialista em acústica. A sala principal de espetáculos do teatro foi projetada com paredes, piso e teto formando uma curvatura paraboloide, com o objetivo de uma melhor difusão do som, enviando a maior quantidade de ondas sonoras refletidas para os pontos mais afastados do palco.

[11] Na figura 18, nota-se que o *design* dos móveis também seguiu o aspecto subjetivo da época. Os anos 50 foram marcados por uma visão futurista e otimista. Aproveitando a evolução tecnológica, o mobiliário ousou na busca de novos materiais e formas diferenciadas. "O Futurismo representou um movimento literário e artístico que tinha como principal característica a valorização da tecnologia e velocidade. Essa corrente faz parte das vanguardas artísticas europeias que despontaram no início do século XX. Influenciou a literatura, a pintura, a escultura, a música e outras vertentes das artes" (AIDAR, 2020, *in:*TODAMATERIA/futurismo).

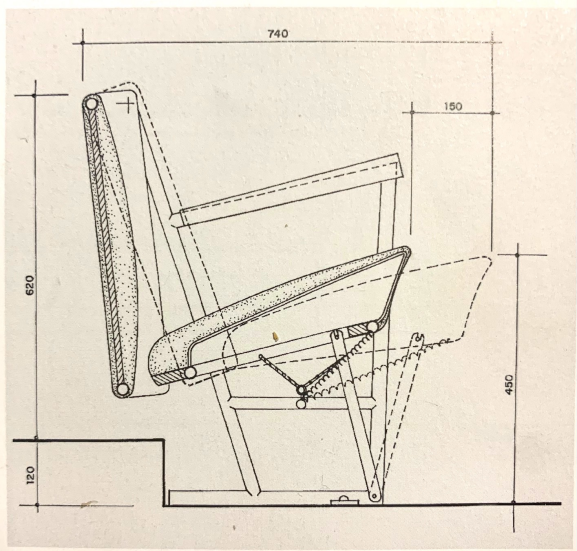
Figura 19: Plateia curva e elementos acústicos



Fonte: ANELLI, 2019, p. 134.

Rino Levi também buscou melhoria na visibilidade com os desníveis no piso. Criou patamares na plateia, com degraus variáveis, aumentando a altura dos espelhos em blocos de fileiras de poltronas à medida em que se avança para o fundo da sala, certamente um fato que exigiu novas técnicas em execução de lajes.

Figura 20: Poltrona da plateia

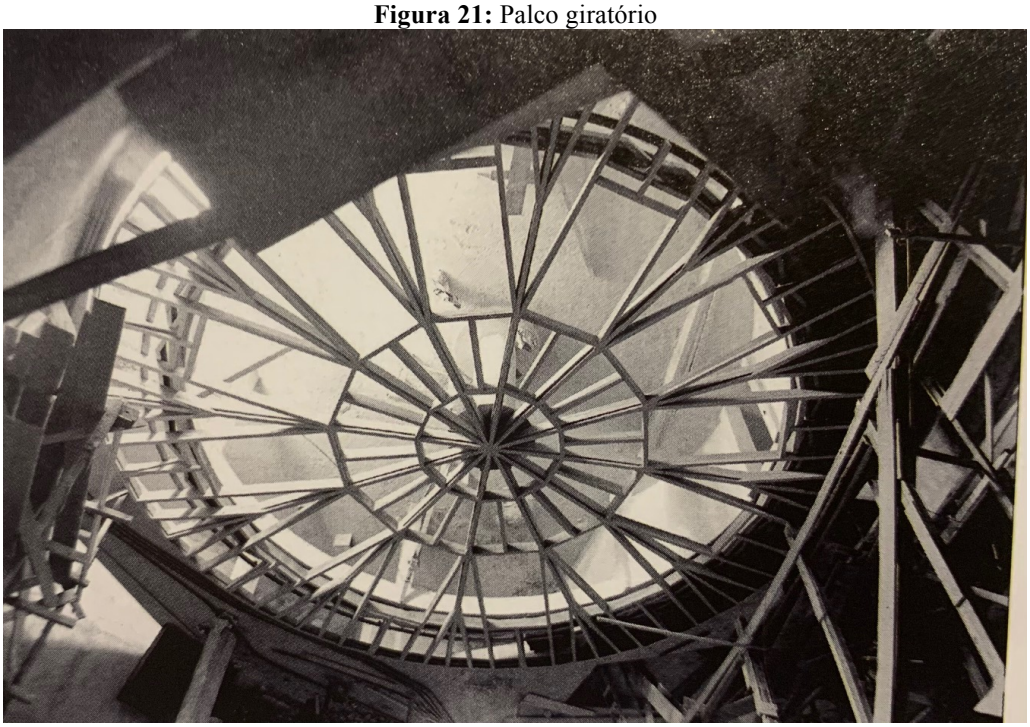


Fonte: ANELLI, 2019, p. 134.

A falta de uma cadeira compatível com a modernidade do teatro levou ao desenvolvimento de um projeto especial, com assento e encosto móvel (ANELLI, 2019, p.134). Rino Levi não apenas se empenhou em criar seu próprio modelo de poltrona, mas teve que buscar elementos tecnológicos para atender às especificações estruturais que uma

sala de espetáculos de grande porte exige. Outro elemento criado, especificamente, para o equipamento foi o palco giratório, que permite o uso de até três cenários diferentes em uma mesma apresentação.

Figura 21: Palco giratório



Fonte: ANELLI, 2019, p. 134.

O teatro possuía duas salas de espetáculos: uma com 1.500 poltronas, destinada ao grande público, e outra menor, com 400 lugares, que "foram nomeadas de *Sala Esther Mesquita,* ideal para concertos de Câmara e a *Sala Rubens Sverner*, para palestras, ambas dedicadas a membros da diretoria da Sociedade Cultura Artística" (LENZA, 2008, p. 103).

O projeto do Teatro Cultura Artística foi uma evolução dos projetos da salas de cinema de Levi. Foi a oportunidade que o arquiteto teve para se declarar explicitamente aos princípios da modernidade. Na época, qualquer outro teatro, em seu interior, possuía colunas romanas e camarotes. O interior da sala de espetáculos do Teatro Cultura Artística foi totalmente isento de ornamentos. O teatro moderno de Levi deixou a plateia em igualdade, apenas com desnível de piso com a finalidade prática de obter melhor visibilidade do espectador, ponto importante em uma análise de contexto social sobre o período moderno.

Com nossa modesta análise conceitual dos elementos arquitetônicos criados por Rino Levi e lembrando que este não é um trabalho sobre arquitetura, afirmamos que o arquiteto conseguiu, de forma concreta, atender à demanda subjetiva que a sociedade moderna aclamava. Levi também somou outro ponto ao escopo do seu projeto: a integração das artes, assunto altamente abrangido em conteúdos teóricos referentes ao período contextualizado.

Decorrente das utopias modernistas, a integração, ou a síntese das artes, foi a representação de uma nova sociedade, uma sociedade disposta à integração. No caso, Levi se empenhou em disponibilizar seu projeto como espaço de integração entre música e literatura, escopo inicial da Sociedade Cultura Artística, incluindo as artes cênicas, proposta futura para a agenda do teatro.

Para finalizarmos a explanação da análise conceitual do projeto de Rino Levi, destacaremos também a presença das artes plásticas na estrutura do edifício. Talvez este seja o complemento que, de fato, tenha levado o Teatro Cultura Artística a alcançar uma dimensão monumental.

Acompanhando o desenho curvo da rua Nestor Pestana, avançando sobre a rua e tomando conta de toda a superfície disponível da fachada, o arquiteto ofereceu seu edifício como suporte para uma obra repleta de signos para compor o ambiente da cidade: um painel, igualmente curvo, de 40 metros de largura por 8 metros de altura, o "Alegoria das Artes", mosaico figurativista do artista plástico Emiliano Di Cavalcanti, apresentado a seguir.

I.4. O mosaico de Di Cavalcanti

Roberto Burle Marx, Emiliano Di Cavalcanti e Jacob Ruchti foram convidados para cobrir a fachada do teatro com um "desenho que sintetizasse as atividades da Sociedade de Cultura Artística" (BORDON, 2011, p.16). Na década de 50, Di Cavalcanti, Candido Portinari e Cícero Dias eram nomes da arte muralista. Di Cavalcanti foi escolhido.

Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque Melo, nasceu no século XIX, em 6 de setembro de 1897, no Rio de Janeiro. Cresceu em ambiente de ideais abolicionistas, com família apreciadora da literatura e da música. "Autodidata, aprimorou sua arte, tornando-se o pintor das mulatas" (LUCIANA, 2003, p. 3). Sua obra retrata paisagens do subúrbio, festas, religiosidades e personagens figurativas do folclore brasileiro. O sentimento de brasilidade era revelado ora com dramaticidade, ora com humor. Absorveu linhas expressionistas e cubistas reconhecidas em cores vibrantes e formas sinuosas, revolucionando as artes plásticas no Brasil e incorporando vanguardas modernistas. Perante a pesquisa bibliográfica por nós consultada, destacamos um trecho de Aracy Amaral, na obra *Desenhos de Di Cavalcanti na Coleção do MAC*, onde a pesquisadora faz uma análise pictórica do trabalho do pintor:

> Curiosamente, a sinuosidade dolente e sua produção pictórica da segunda metade dos anos 20, momento de excelência em sua contribuição, quando praticamente inexiste a reta em suas composições sem sombras, nas quais o

> povo já é o grande personagem, captado por ele em seus afazeres e lazeres, cederia aos poucos lugar, sobretudo em fins dos anos 40 e 50, a uma profunda intensificação de cores em sua pintura. Nesta, o ambiente da sombra tropical, essa penumbra em que colocou sempre suas figuras sensuais, nos remete à pintura de uma Amélia Peláez, de Cuba, por acaso sua contemporânea de geração, registradora poética também dos espaços e da luz, em seus jogos de reflexos e sombras dos velhos casarões de Havana. E na década de 30 e 40 uma persistência na obra de Di é sempre o lirismo, que se diz presente não apenas em suas composições com flores cromaticamente suntuosas, e tão próxima de um Guignard[12] da mesma época, como em figuras que aparecem envolvidas em distanciamento significativo (AMARAL, 1985, p.9).

A arquitetura moderna se valeu da arte muralista e azulejista em espaços de circulação ou convivência, de modo a reunir funcionalidade e arte em um mesmo objeto arquitetônico, outra característica dos projetos modernos. Assim fez Di Cavalcanti no Teatro Cultura Artística, usou o espaço da fachada criada por Rino Levi para montar seu maior mosaico com pastilhas de vidro da empresa Vidrotil.

> O desenvolvimento da arte milenar do mosaico se tornara possível na cidade a partir do final dos anos 1940, graças a Vidrotil, empresa que trouxe para o Brasil a técnica artesanal da fabricação das pastilhas de vidro, as chamadas tesseletas (BORDON, 2011, p.18).

Em pesquisa de campo, entrevistamos o arquiteto Paulo Bruna, que nos forneceu informações técnicas acerca da inserção do painel de Di Cavalcanti no projeto de Rino Levi.

> Se você examinar a planta da plateia, verificará que o eixo central é perpendicular à rua Nestor Pestana. Essa plateia, muito grande, formando um arco de 135º tinha mais de 1500 expectadores e o fundo dessa plateia dava diretamente na fachada principal. Foi realizado um concurso entre vários artistas e a proposta do pintor Emiliano Di Cavalcanti foi a vencedora. Ele ampliou os desenhos/cartões como eram chamados e realizados com tesselas (pastilhas) de vidro pela empresa Vidrotil, que o Dr. Rino havia convidado a se instalar no Brasil, vinda da Itália. Como essa parede dava para a rua, com aproximadamente 7,00m x 46,00m o projeto previa uma estrutura dupla, com uma parede de alvenaria interna, um vazio com a estrutura de concreto armado e a parede externa, sobre a qual foi então aplicado o painel (BRUNA, abr. 2020).

Di Cavalcanti trabalhou com os artesãos da Vidrotil, acertando matizes dos vários tons de cores que seriam empregados na composição dos imensos desenhos. “O painel exigiu cerca de 1,2 milhão de tesseletas cortadas manualmente” (BORDON, 2011, p.18). Inicialmente, na época da instalação do painel, o desenho era emoldurado, conforme mostra a figura abaixo.

---

[12] Alberto da Veiga Guignard, pintor e professor reconhecido por retratar paisagens mineiras. Tornou-se um nome representativo nas décadas de 1920 e 30, juntamente com Cândido Portinari, Ismael Nery e Cícero Dias.

Figura 22: Detalhe do painel de Di Cavalcanti sendo montado em 1949

Fonte: BORDON, 2011, p.18.

O mosaico foi intitulado *As Dez Musas da Mitologia Grega, inspiradoras das Artes e das Ciências* por Di Cavalcanti, sendo montado acima da entrada envidraçada do edifício, estendendo-se alguns metros à esquerda e à direita das portas de entrada, cobrindo a bilheteria. "A densidade pictórica do artista, somada à curvatura do traçado da rua Nestor Pestana naquele ponto do terreno, impedia que adivinhasse, a um primeiro olhar, o que a pintura representava" (BORDON, 2011, p.18).

A representação de Di Cavalcanti era uma versão ousada e moderna das nove musas gregas inspiradoras das Artes e das Ciências. Existe uma grande quantidade de estudos sobre o painel de Di Cavalcanti e suas musas. Muitas inquietações geram em torno do mural, uma vez que o artista retratou dez musas, e não nove, como somam as Musas da mitologia grega. São elas:

As Nove Musas da Mitologia Grega (Filhas de Zeus)

MUSA	SIGNIFICADO DO NOME	ARTE OU CIÊNCIA	ATRIBUTO
CALÍOPE	A bela voz	Eloquência	Tabuleta e buril (ferramenta de aço com ponta cortante)
CLIO	A proclamadora	História	Pergaminho parcialmente aberto
ERATO	A amável	Poesia Lírica	Pequena Lira
EUTERPE	A doadora de prazeres	Música	Flauta
MELPÔMENE	A poetisa	Tragédia	Uma máscara trágica, uma grinalda e uma clava
POLÍMNIA	A de muitos hinos	Música Cerimonial (sacra)	Figura velada
TÁLIA	A que faz brotar flores	Comédia	Máscara cômica e coroa de hera ou um bastão
TERPSÍCORE	A rodopiante	Dança	Lira e plectro (instrumento para vibrar as cordas da lira)
URÂNIA	A celestial	Astronomia e Astrologia	Globo celestial e compasso

Compilação da autora. **Fonte do texto:** MOREIRA, [s.d.].

É tarefa complexa e nos fugiria do tema do estudo relacionar cada musa de Di Cavalcanti com sua correspondente mitológica. Além de o fato que poderíamos cometer erros entre significado e significante, perante a criação das musas do painel de Di Cavalcanti.

Figura 23: Representação gráfica do painel

Fonte: VITRUVIUS/Arquitextos/09.104.80, 2009.

O artista fez suas musas com seu traçado, com linhas arrojadas, em posições lascivas e carregando instrumentos tipicamente brasileiros, como um tambor e um violão. A musa do canto inferior esquerdo, a mais retratada em documentos relacionados ao teatro, possui três máscaras. Seria uma necessidade de inclusão da representação de um outro gênero teatral grego, a "Sátira"? Além da "Tragédia" e "Comédia"? O explícito é, perante a "tentativa de interpretação" do painel, que Di Cavalcanti criou suas musas, enaltecendo a cultura para aquele local, inserida naquela época, representando a brasilidade que o artista valorizava.

> Talvez um dos encantos dessa obra, assim como de toda obra de arte, seja justamente o de provocar leituras diferentes e o de sugerir desvios, onde se

> espera o correto e o tradicional. São nove musas gregas, mas, para Di Cavalcanti, há ainda uma décima, sentada ao lado das outras, desconhecida (BORDON, 2011, p.18)

Figura 24: Painel em 1950

Fonte: BORDON, 2011, p.19.

A integração do painel de Di Cavalcanti com o projeto arquitetônico de Rino Levi exemplificou, em cada detalhe, a modernidade paulistana em seu momento de grande florescimento cultural.

E o teatro foi erguido.

O que parecia ser um sonho, tornou-se enfim realidade, cerca de quatro décadas depois da formação da Sociedade Cultura Artística.

E o teatro se tornou possível.

Traçando uma leitura diacrônica, um estudo independente da cronologia histórica que está inserido na vivência predominante de um determinado momento cultural, fidelizamos que a interação das artes sugerida no projeto de Rino Levi, fez com que o conjunto teatro-painel se tornasse uma única obra de arte, o que acontece com os patrimônios imóveis que fazem parte da cultura da cidade.

Por detrás das construções, existe a história, dentro do contexto em que a obra foi idealizada, e existe o uso do bem imóvel de acordo com a demanda da sociedade que nele vivenciou. A análise do projeto do Teatro Cultura Artística nos forneceu campo para desenvolvermos nosso estudo sobre modos e costumes da sociedade paulistana no momento de sua metropolização, percebendo que a Arte é o que é, porque está onde está, quando olhamos além do seu pedestal.

I.5. A inauguração

Voltando à história da construção do teatro, em 1942, Esther Mesquita estava com o projeto pronto, apenas faltando a aprovação da prefeitura. O autor Ivan Ângelo, por nós diversas vezes citado, consultou o relatório de reuniões da diretoria da Sociedade, no ano de 1942, constatou que Esther Mesquita optou por aguardar o fim da Segunda Guerra para dar início à construção do teatro.

> A notícia da aprovação da planta era um engano, entusiasmo prematuro de alguém. A planta só foi aprovada em 45, depois de mofar por mais de dois anos na gaveta do prefeito Prestes Maia, que ia remodelando aceleradamente a cidade, porém, destruindo, na ânsia da modernização, preciosidades que São Paulo acumulara desde os tempos coloniais e até obras da sua *belle époque*, dos anos 10 e 20 (ÂNGELO, 1998, p. 142).

Recorremos ao arquiteto Paulo Bruna, possuidor do arquivo de Rino Levi, que nos esclareceu, em entrevista, sobre o tempo decorrido entre a entrega do projeto e o início das obras de construção do teatro.

> O TCA foi projetado no começo da década de 1940, e entregue em 1942/43 pelos arquitetos Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar. Nessa época, o mundo estava em guerra e havia uma disposição na Prefeitura Municipal de São Paulo obrigando espaços de grande afluência de público a construir "bunkers" isto é espaços subterrâneos caso São Paulo fosse bombardeada.
>
> O espaço era absurdamente grande e as obras foram paralisadas até a volta à normalidade. Nesse momento a Sociedade de Cultura Artística, que é uma sociedade privada, sem recursos públicos, foi obrigada a vender o terreno ao lado, onde hoje existe a Catedral Presbiteriana de São Paulo, para poder terminar as obras, que efetivamente só foram concluídas em 1950 (BRUNA, abr. 2020).

Além da Segunda Grande Guerra e da remodelação do prefeito Prestes Maia, não descartamos o fato de que a Sociedade não provia de crédito suficiente para iniciar as obras em 1942 ou 43, após a entrega do projeto, conforme informara Paulo Bruna em entrevista.

No ano de 1945, para compatibilizar as receitas com as despesas das atividades artísticas, a instituição reduziu a cota de ingressos por sócio (de três para dois ingressos para cada sócio) e dispensou a cobrança da taxa de entrada (chamada então de joia) com a finalidade de ampliar o número de sócios (de 650 para 750) até o final daquele ano.

> Começou, ao mesmo tempo a batalha para financiamento da construção do teatro. Depois de meses de negociação, a Caixa Econômica Federal de São Paulo encaminhou ao Conselho, no Rio de Janeiro, a concessão de um empréstimo de 5,5 milhões de cruzeiros à Cultura, não suficientes, mas um ponto de apoio para os financiamentos restantes. Menores, porém necessários (ÂNGELO, 1998, p. 143).

É fato que, durante cinco anos, o arquiteto Rino Levi aguardou que as obras fossem iniciadas, acompanhando a batalha da Cultura Artística pela obtenção de recursos. Durante toda a construção do edifício, a Sociedade se empenhou em promover concertos e mais concertos para arrecadar verba para construção de sua futura sede.

Em 1946, em virtude da celebração de um ano de morte de Mário de Andrade, seu sócio e incentivador, a Sociedade convidou o poeta Manoel Bandeira para um sarau lítero-musical, aproveitando que seriam feitas homenagens ao escritor, por figuras da literatura brasileira. Outros eventos se sucederam:

> Em 47, veio a companhia teatral italiana da famosa Emma Gramatica. O Quarteto Haydn e o Trio São Paulo apresentaram dois excelentes festivais de Brahms. O ano de 48 foi particularmente rico em música. Dois virtuoses estupendos – os pianistas Claudio Arrau e Wilhelm Kempff –, três cantores líricos de primeira – a francesa Madeleine Grey, a brasileira Madalena Lebeis e o baixo russo Alexander Wolkoff –, a *Missa em Si Menor*, de Bach, dirigida pelo Maestro Martin Brauwieser, a despedida musical do excelente Quarteto Léner, em três concertos (...). Em 49 destacou-se o pianista austríaco Friedrich Gulda, o balé vienense de Grette Wiesenthal e, novamente, por duas vezes, o alemão Kempff (ÂNGELO, 1998, p. 148).

Neste ponto da pesquisa, podemos elencar um tema que muito se questiona, até os dias de hoje: o fato de a Arte ser comandada pela elite. Neste caso, não foi diferente. Um grupo formado por pessoas abastadas dirigiam a sociedade, com apoio da família Mesquita, proprietária do maior jornal em circulação, *O Estado de São Paulo*.

Com o lucro que a instituição privada obtinha com a venda de ingressos dos espetáculos, seu próprio empreendimento crescia. Mas é inegável que a sociedade paulistana foi beneficiada com os espetáculos. Grandes intérpretes da arte nacional e internacional foram assistidos no Teatro Municipal, durante a captação de recursos para a construção do Teatro Cultura Artística.

Em pesquisa no acervo digital do jornal *O Estado de São Paulo*, pudemos verificar que imagens da construção do teatro foram publicadas por diversas vezes, durante o ano de 1948, provavelmente, com o intuito de fidelizar a construção do edifício, argumento usado para captação de recursos. A imagem inserida em um veículo de credibilidade acendia os ânimos dos que contribuíam financeiramente para que o e teatro fosse erguido, além de conceder um certo direito de propriedade sobre um bem cultural, forte argumento para conquistar destaque social na década de 40.

Figura 25: Teatro em construção, 1948

Imagens da obra em andamento fomentam a captação de recursos para a construção do teatro.
Fonte: ACERVO.ESTADÃO/Notícias/Lugares/TCA, 2012.

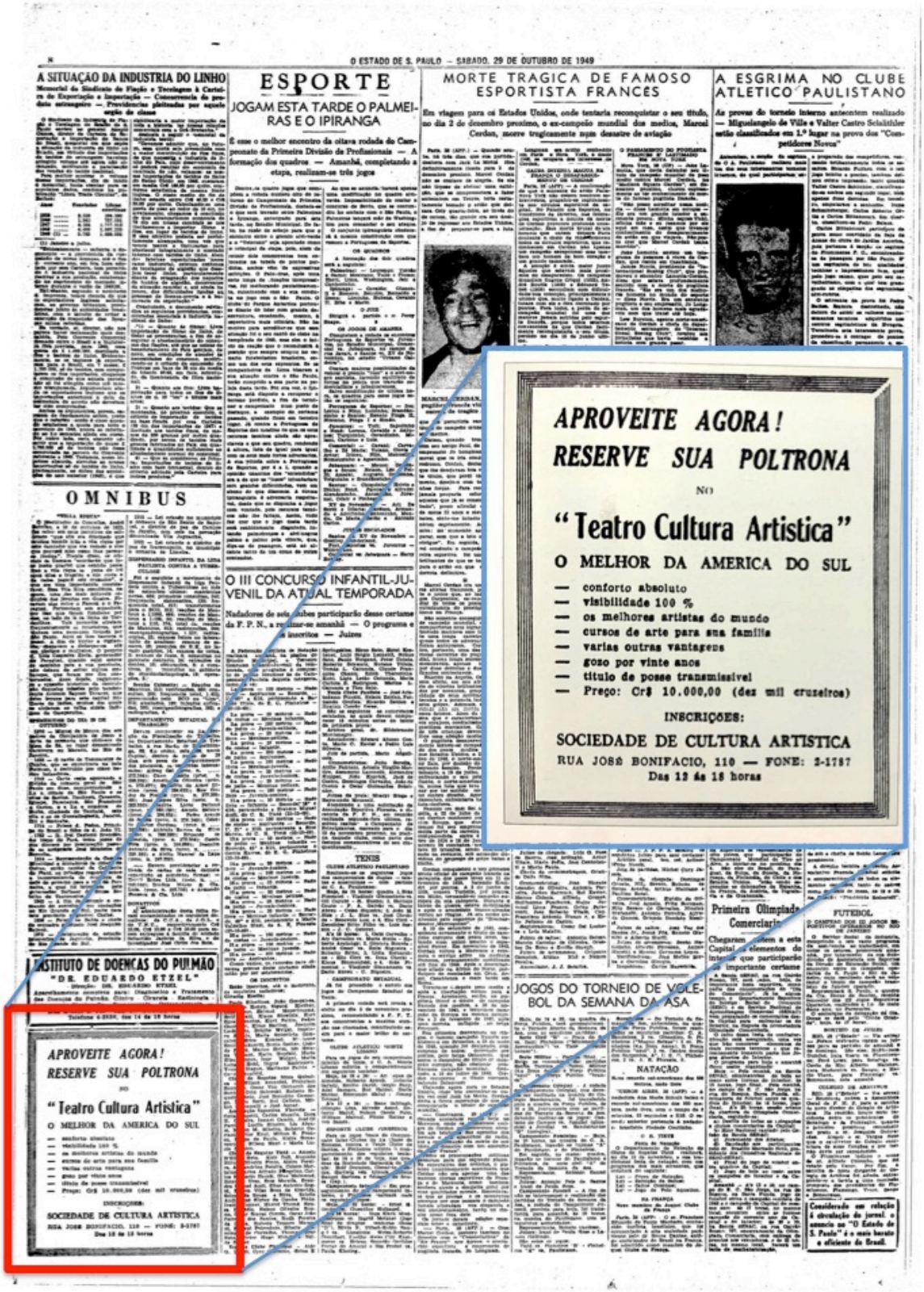
Em pesquisa no acervo digital do jornal *O Estado de São Paulo,* edição do dia 29 de outubro de 1949, encontramos um anúncio publicitário da Sociedade Cultura Artística. O conteúdo demonstrava o claro objetivo da instituição: angariar sócios-patronos por meio de compra de ingressos permanentes, apresentado no anúncio como "reserva de poltrona".

A publicidade foi elaborada de maneira direcionada, buscando sócios ou espectadores constantes, como forma de prospectar público fiel para os futuros espetáculos que o teatro haveria de receber. O termo "garanta sua poltrona" fideliza uma ação de marketing cultural que até hoje a Sociedade Cultura Artística promove: a venda antecipada de ingressos para grandes períodos. O que começou em 1948, acontece hoje, na Sala São Paulo. Atualmente, a Sociedade gerencia a venda antecipada de ingressos da maior sala de espetáculos da cidade, com pacotes fechados para até um ano de apresentações. Prática de grande adesão por parte dos amantes da música clássica.

A seguir, página do jornal com destaque do anúncio de reservas de poltronas para o maior teatro da América do Sul e descrição dos benefícios da futura sala de espetáculos.

Figura 26: Edição do Jornal *O Estado de São Paulo* de 29 de outubro de 1949, p. 8.
Fonte: ACERVO.ESTADAO/19491029, 1949.

Figura 27: Destaque do anúncio de vendas antecipadas de poltronas
Fonte: ÂNGELO, 1998, p. 147.



Compilação da autora

Nos três últimos anos da década de 40, enquanto a Europa estava em Guerra Fria, grandes equipamentos de arte e lazer começavam a ser erguidos em São Paulo, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, e o Parque do Ibirapuera, iniciado em 1949. Getúlio Vargas, lançou sua candidatura a presidente, em 1949 e a cidade de São Paulo, em 1950, chegou aos seus 2 milhões de habitantes (SMUL.PREFEITURA/Histórico Demográfico/1950, [s.d.]).

A metrópole estava em crescimento e a sociedade estava totalmente adepta aos projetos modernos que eram publicados em revistas nacionais e internacionais. Os arquitetos modernos sobressaíram-se a neocolonialistas, representando o caráter inovador que o Estado Novo desejava assumir.

O arquiteto e antropólogo Lauro Cavalcanti, na abertura da sua obra *Moderno e Brasileir*o, afirmou que o período auge da arquitetura brasileira foi "sem dúvida, um dos pontos altos de nossa arte no século passado" (CAVALCANTI, L. 2006, p. 9). Esta obra não apresenta detalhes específicos do Teatro Cultura Artística, mas constrói uma narrativa sobre a abrangência que a linguagem arquitetônica moderna, em toda sua ousadia estética, conquistou no universo construtivo.

Perante o cenário ímpar, tão bem delineado que a sociedade dos anos 50 produziu, podemos afirmar que a estética do Teatro Cultura Artística classificou o bem imóvel como representativo de uma demanda social de determinado tempo histórico: o período moderno da cidade de São Paulo. O projeto de Rino Levi e a suntuosidade do painel de Di Cavalcanti eram citados até em veículos internacionais, ora pela interação das artes, ora pela sua proposta cultural. O projeto foi amplamente comentado entre arquitetos e professores das universidades de arquitetura.

> A revista de arquitetura *Acrópole*, publicada em São Paulo desde 1939, dedicou dez páginas do seu número de maio de 1950 ao Teatro Cultura Artística. Foi um grande acontecimento para os profissionais da área (ÂNGELO, 1998 , p. 151).

Fomos em busca da matéria publicada na *Revista Acrópole,* veículo produzido pela Faculdade de Arquitetura de Urbanismo - FAU/USP e, na edição no.147, de maio de 1950, encontramos a matéria comentada por Ivan Ângelo na citação acima. O conteúdo exibia uma série de detalhes arquitetônicos do projeto, enaltecendo as soluções encontradas por Rino Levi e as novidades tecnológicas que a estrutura do teatro demandou, desde a poltrona reclinável, ao palco giratório. A título ilustrativo, colocamos apenas duas, das dez páginas que a *Revista Acrópole* destinou ao Teatro Cultura Artística:

Figura 28: Matéria sobre o projeto do Teatro (1)

FACHADA

DUAS VISTAS DA ENTRADA

TEATRO

A "CULTURA" TRIUNFA AFINAL

Em 1915, a sociedade que conta já com 500 sócios, consolida-se. Elaboram-se os estatutos, edita-se um volume das conferências feitas sob o seu patrocínio, realizam-se 32 concertos, reelegeu-se a diretoria, sob a presidência do dr. Arnaldo Vieira de Carvalho, sendo tesoureiro J. Mello Abreu e secretário Nestor Rangel Pestana, os três grandes animadores da "Cultura".

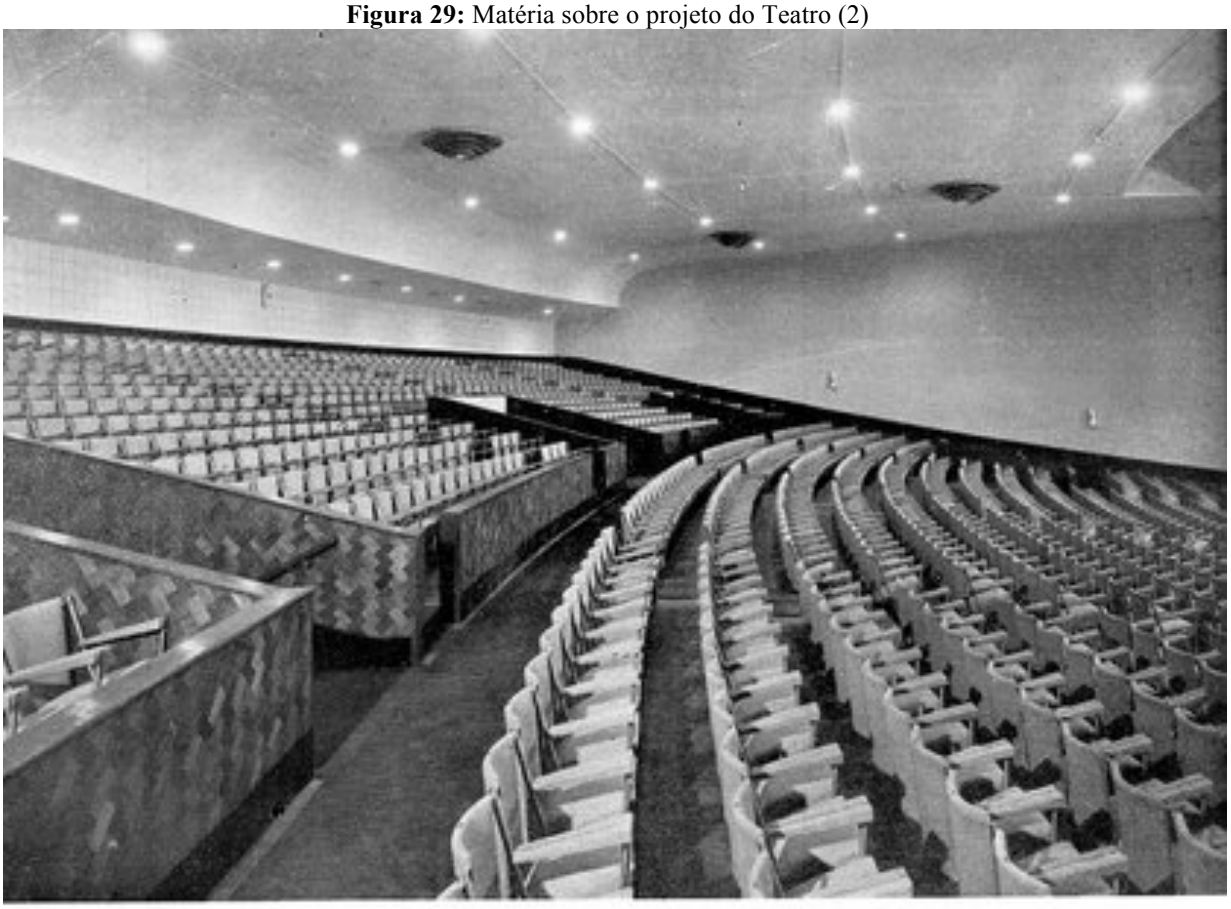
Já em 1916 o limite de 500 sócios tinha sido alcançado e, como reza o relatório do ano "a diretoria recebeu frequentes reclamações de pessoas que, desejando figurar entre os membros da associação, não o podiam fazer", por estar estabelecido aquele limite. Apesar da dificuldade de encontrar local que comportasse maior assistência, a diretoria elevou a 650 o número de sócios e a 50 mil réis a joia exigida. Tais medidas e a constituição de um fundo especial para a construção de séde própria, marcam o início do que pode chamar-se, com inteira propriedade, a batalha da Cultura pelo seu prédio.

Ainda em 1916 a "Cultura" editou o segundo volume das "Conferências" proferidas sob o seu patrocínio e preparava o terceiro onde se coligaram as conferências de Afonso Arinos, saído a lume já em 1918. Pode-se dizer-se, que a Sociedade não só vingara, pois a sua situação financeira era excelente, mas, pouco a pouco, tinha assumido um caráter de verdadeira organização cultural muito distante dos modestos e provincianos objetivos a que, nos seus primeiros tempos, era forçosamente limitada. Já em 1917 pudera oferecer aos sócios dois grandes espetáculos no Teatro Municipal, para apresentação da Companhia de "Ballet" russo, com Nijinski, e "Tristão e Isolda", pela Companhia Lírica Oficial daquela temporada. Nunca se interrompeu de então para agora o progresso da "Cultura". Do mesmo passo prosseguiu o trabalho das diretorias para obter prédio próprio, até que, em fins de 1920, a "Cultura" realizava a compra do terreno onde, volvidos quase trinta anos, deveria erguer-se a sua séde. Para a aquisição do terreno, formou-se um fundo especial de donativos dos sócios, sendo de recordar-se a benemerência da sra. d. Antonieta Arinos, viuva do saudoso escritor Afonso Arinos. As

SALÃO DE EXPOSIÇÃO

Fonte: ACROPOLE.FAU.USP/Edição 145/9, 1950.

Figura 29: Matéria sobre o projeto do Teatro (2)



GRANDE AUDITORIO

O projeto foi elaborado no ano de 1941 e a construção iniciada em fins de 1945 terminando em Setembro de 1949.

Nas suas linhas gerais, o projeto resulta da forma irregular do terreno e da exigencia da proprietaria, SOCIEDADE DE CULTURA ARTISTICA, de realizar os 7 auditórios planejados com uma unica ordem de localidades, de modo a manter, quanto possivel, equivalentes condições de conforto para todos os seus socios.

A exiguidade do terreno não permitia um desenvolvimento plastico externo de acordo com a importancia e finalidade da obra. Só a fachada voltada para a rua pode merecer um estudo nesse sentido.

O painel decorativo, executado nesta fachada, sob desenho do pintor E. DI CAVALCANTI, é feito com mosaico de vidro, "VIDROTIL", fabricado em São Paulo. Este painel mede 40 mts de largura por 8 de altura.

O predio comporta um auditório com lotação de 1.500 lugares, para concertos musicais e espetaculos teatrais, um auditório com lotação de 458 lugares para concertos de música de camara e conferencias, a séde administrativa da Sociedade, 7 pequenas lojas e as indispensaveis dependencias.

As 7 salas de espetaculos são sobrepostas uma à outra, sendo a menor colocada em nivel inferior e parcialmente enterrada e a maior elevada em relação à rua. O grande auditório apresenta largura bem maior que o comprimento. A largura alcança 43 metros, ao passo que o comprimento é de 29 metros apenas.

A elevação de grandes salas de espetaculos, em relação ao plano de acesso externo, permite obter condições ideais para a circulação do publico, com vantagens de segurança e conforto, embora implique em maior extensão de escadas. Neste caso, o acesso normal para o auditório elevado é feito por 5 escadas, 4 com largura de 1,50 e 1 com largura de 3,80 metros. Estas escadas vão diretamente para o interior da sala. Cada uma é colocada no centro de um determinado setor de cadeiras, reduzindo assim a um minimo ótimo a distancia media entre as cadeiras e as escadas.

Alem destes 5 acessos são previstas 7 saidas normais, proximas do palco, mas escadas laterais, ligadas diretamente à rua. As respectivas escadas e corredores, localizados junto às divisas laterais do terreno, medem cada um 2,50 metros de largura. En-

BOCA DE CENA

Fonte: ACROPOLE.FAU.USP/Edição 145/9, 1950.

> Os arquitetos Rino Levi e Roberto Cerqueira César acompanharam cada detalhe do acabamento. Um entra-e-sai de empresas e operários especializados movimento a rua Nestor Pestana. No dia 25 de dezembro de 49, a Cultura, a construtora e o projetista fizeram publicar anúncio de página inteira nos principais jornais da capital paulista, com a colaboração de empresas e fornecedores envolvidos no acabamento do teatro, apresentando-o como seu presente de Natal à cidade. No mês de março de 50, com lágrimas nos olhos, Esther Mesquita recebeu o prédio prontinho para a inauguração (ÂNGELO, 1998 , p. 150).

Figura 30: Imagens do Teatro Cultura Artística entregue à Esther Mesquita

Imagens publicadas nos principais jornais da capital paulista.
Fonte: ÂNGELO, 1998, p. 150.

No dia 08 de março de 1950, o Teatro Cultura Artística abriu suas portas.

> Como um número de associados, ou assinantes, ultrapassava a lotação da sala principal, duas noites, as de 8 e 9 de março, foram escolhidas para compartilhar o mesmo programa e idêntico *status* de concerto inaugural (BORDON, 2011, p. 15)

Esther Mesquita, então secretaria-executiva da Sociedade Cultura Artística, fez questão de que o espetáculo fosse inteiramente brasileiro: compositores, temas, orquestra, cantora e regentes. Para concluir o círculo de integração das artes, o projeto de Rino Levi e o

painel de Di Cavalcanti foram inaugurados ao som de Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, dois dos maiores maestros e compositores brasileiros, interpretados pela Orquestra Sinfônica de São Paulo.

Durante a semana, e ao longo do mês, jornais e revistas de São Paulo e de outras capitais brasileiras, citavam o evento, comentando sobre a importância, beleza e funcionalidade da nova casa de espetáculos, apesar de ter sido constatada a falta e energia elétrica no dia da inauguração, na segunda parte do espetáculo, quando Villa-Lobos regia *A FUGA*, último movimento das *Bachianas*. Fato igualmente comentado pela imprensa (ÂNGELO, 1998, p. 157).

Estavam abertas as portas do que se tornou o grande teatro da região central por décadas. A seguir, apresentaremos fatos e evoluções sociais que acabaram por interferir na programação cultural do equipamento, um conceito que nos fideliza que a cultura espelha a realidade e contribui para a memorização dos espaços de arte.

Na imagem abaixo, nota-se a monumentalidade do teatro encrustado na rua Nestor Pestana, destacando a arquitetura moderna no cenário de casinhas modestas da região central da década de 1950.

Figura 31: O entorno do teatro em 1950

Fonte: BORDON, 2011, p. 14.

I.6. Cronologia histórica da Agenda Cultural

O Teatro Cultura Artística fomentou um polo central de salas de espetáculos, impulsionando a formação de uma "ponte" entre os bairros da cidade e a região cultural do centro. Enquanto o teatro estava em construção, nasceu o Teatro Brasileiro de Comédia. O TBC foi fundado em 1948, por Franco Zampari, engenheiro das Indústrias Matarazzo e artistas teatrais independentes, com o apoio financeiro da burguesia paulistana. Foi um marco na história das criações teatrais brasileiras e está situado na rua Major Diogo, bem próximo ao Teatro Cultura Artística (TEATRO NO RADAR/TBC, [s.d.]).

Os anos 50 se caracterizaram pelo crescimento indústria nacional e, consequentemente, da cultura. Enquanto os países europeus se recuperavam da devastação resultante da Segunda Grande Guerra, o Brasil crescia com as políticas da Era Vargas e de Juscelino Kubitschek.

As fábricas importavam equipamentos novos; a frota de veículos foi renovada; desenvolveu-se o setor estatal da siderurgia; firmou-se o setor de peças de veículos que havia mantido a frota andando durante a guerra e surgiram as primeiras refinarias. Começou a produção do papel de imprensa e cresceu a produção do cimento, dos motores, combustíveis e enlatados. A capital paulista se destacava pelo seu grande número de indústrias estabelecidas.

Houve a febre dos equipamentos industrializados que prometiam facilitar a vida moderna, principalmente, da mulher moderna, representada pela massificação dos eletrodomésticos em propagandas publicitárias com a frase "agora fabricado no Brasil".

O ano da inauguração do Teatro Cultura Artística foi o mesmo ano em que nasceu a televisão brasileira e que a Produtora Vera Cruz (oriunda do TBC) começou a produzir o cinema nacional. A marca "Indústria Brasileira" invadiu a televisão e começou a ser estampada em enceradeiras, geladeiras, aspiradores de pó, "liquidificadores de frutas" (como eram chamados nas propagandas de televisão), máquinas de costura, de bordado e eletrolas. A novidade tecnológica em equipamentos de cozinha mais propagada na televisão foi o vidro que ia ao forno: o pirex.

Enquanto as indústrias viram na cultura uma oportunidade de divulgação de suas marcas em veículos de comunicação, a Sociedade Cultura Artística divulgava seus espetáculos em jornais, sob patrocínio de marcas de peso. Era comum ver uma temporada de música clássica sendo patrocinada por grandes lojas de departamentos que vendiam o sonho americano da vida moderna. Os jornais e revistas eram locais oportunos para divulgação cultural da cidade.

Figura 32: Temporada de música clássica com patrocínio de marcas modernas

Fonte: ÂNGELO, 1998, p. 160.

Figura 33: Moda e Arte

Fonte: ÂNGELO, 1998, p. 159.

A proliferação das peças teatrais na região central da cidade e a necessidade de manutenção do espaço com sua agenda preenchida fizeram com que a Sociedade passasse a incluir a dramaturgia em sua agenda de eventos. Até o início da década de 50, a Sociedade se restringiu à promoção de concertos e eventos literários.

No dia 17 de março de 1950, poucos dias após sua inauguração, a primeira peça teatral foi apresentada na sala maior do Cultura Artística: *O Fundo do Poço* – um drama fundamentado em um crime da época – com Graça Melo, Maria Della Costa, Itália Fausta e Lídia Vani, com direção de Sandro Poloni (ACERVO.ESTADÃO/Notícias/Lugares/TCA, 2012).

Foi a era teatral no centro de São Paulo. A procura para locação das salas do Teatro Cultura Artística por grupos teatrais independentes foi crescendo e, junto com a música brasileira, formavam a maior parte da agenda cultural do equipamento.

Figura 34: Os Artistas

Fonte: ÂNGELO, 1998, contracapa.

Os cinco primeiros anos de vida do teatro foram um sucesso. A Sociedade mantinha as apresentações de música erudita, exclusiva para a entrada dos sócios-mantenedores e inseria espetáculos de teatro e música popular, com venda de ingressos avulsos, destinados a espectadores não-associados que, igualmente, entravam na vida cultural da cidade. A sala menor proporcionou tal mobilidade. A rua Nestor Pestana recebia espectadores distintos, de acordo com o programa. A tão sonhada sede da Sociedade Cultura Artística estava, brilhantemente, popularizada.

Figura 35: O teatro na década de 50

Fonte: Banco de Imagens Digitais FAU / CEATEC / PUC Campinas, *in:* PIAUÍ.FOLHA.UOL/O Rescaldo, 2009.

As apresentações avulsas possuíam uma plateia tão pomposa quanto as apresentações restritas aos sócios. Os paulistanos queriam fazer parte daquele *glamour*, que até então, era restrito a poucos. Cresceram os restaurantes no entorno do teatro para completar o programa da noite paulistana: a dupla teatro-jantar. Os restaurantes ficavam abertos até a madrugada para receber os artistas depois dos espetáculos e as mesas dos restaurantes do centro eram disputadas entre os espectadores que vinham de vários estados para o programa cultural da metrópole. Mas, este circuito da fama foi interrompido por um acidente estrutural no edifício.

Em 1955, alguns meses após o teatro ter completado seu quinto aniversário, o telhado da sala principal desabou.

Figura 36: Comunicado ao público, 1955

TEATRO CULTURA ARTISTICA

AO PUBLICO

A SOCIEDADE DE CULTURA ARTISTICA COMUNICA AO PUBLICO E AOS SEUS ASSOCIADOS QUE UM INESPERADO ACIDENTE NO TELHADO DO SEU TEATRO EXIGIRÁ A SUSPENSÃO PROVISORIA DAS ATIVIDADES DO GRANDE AUDITORIO. REALIZADA UMA VISTORIA TECNICA SERÁ O PUBLICO AVISADO DO TEMPO NECESSARIO AOS INDISPENSAVEIS REPAROS.

CONTINUARÃO NORMALMENTE AS ATIVIDADES DO PEQUENO AUDITORIO.

Fonte: ACERVO.ESTADÃO/Página 19550723. Edição de 23 de julho de 1955, p. 1.

> Poderia acontecer. Poderia ter acontecido. Poderia ser durante um espetáculo. Poderia ter sido. Cerca de 15 horas atrás apresentava-se ali. Com o teatro lotado a companhia Israelita, com Henri Gerro e Rosita Londner. Havia três dias, cantara o coral de estudantes franceses *La Faluche*, com a plateia quase lotada de sócios do Cultura Artística. Havia quatro dias, a casa estivera cheia de espanhóis, comemorando com músicas e danças típicas sua data nacional Uma semana atrás, o auditório estivera lotado de sócios da Cultura, no recital do barítono Lawrence Winters (...). Uma semana para a frente seria a apresentação da Orquestra Brasileira , regida por Eleazar de Carvalho, com o solista Jacques Klein (ACERVO.ESTADÃO/Página 19550723. Edição de 23 de julho de 1955, p. 1)

O incidente mudou o rumo do teatro.

A sociedade contatou o arquiteto Rino Levi que decidiu pela imediata suspensão das atividades do grande auditório. Algumas apresentações foram canceladas e outras foram transferidas para a sala menor do edifício.

> Em rápida ação, a diretoria contratou para a reforma a Companhia Construtora Nacional, que imediatamente demoliu o teto, removendo o perigo. Também em rápida negociação, transferiu os próximos saraus para o Teatro Santana, cujo aluguel, aliás, era mais caro do que aquele que a Cultura cobrava pelo grande auditório. Outros teatros seriam usados: o Paramount, na Brigadeiro Luís Antônio e o Municipal (ÂNGELO, 1998, p. 187).

O escritório de Rino Levi aproveitou a reforma do teto e estipulou um serviço de reformas prévias, fazendo melhorias na sala maior que, ao contrário do que foi vinculado, restringia apresentações de grandes companhias de ópera e balé. Também foram feitas

melhorias no ar-condicionado que apresentava marcas de ferrugem. A extensa reforma deixou o teatro a céu aberto por meses, colocando poltronas, lustres, móveis em risco de preservação.

Além das obras de reforma, fortes chuvas ocorridas nos meses de setembro e outubro de 1955 alagaram o salão, que estava sem telhado, fazendo alagar as dependências do teatro, até o andar térreo. Em novembro seguinte, o teatro foi interditado totalmente. A Sociedade fez uma ampla reforma, em curto prazo e, após dois meses, reabriu suas portas, em janeiro de 1956.

> O palco ganhou 2,70 m ao fundo e poderia ser mais ampliado ainda cobrindo-se ao fosso da orquestra, quando este não fosse necessário. Foi refeito o isolamento acústico completo dos dois auditórios. Dois camarins foram transformados em salas de recepção, para acomodar quem fosse cumprimentar os atores. A movimentação interna dos artistas de cada um dos teatros foi isolada. O palco do pequeno auditório ganhou um metro de altura e nova decoração de boca de cena. A 2 de janeiro a Banda dos Caçadores Imperiais do Tirol inaugurou ruidosamente o novo Teatro Cultura Artística (ÂNGELO, 1998, p. 188).

O prejuízo e as dívidas da reforma comprometeram a situação financeira da Cultura. *Superávits* dos anos de 1955 e 56 ajudaram a amortizar os danos, mas o acidente levou a Sociedade a perder o domínio da gestão do empreendimento. Em 1957, as contas foram deficitárias e as parcelas do crédito que a Caixa Econômica havia fornecido para a construção do teatro foram deixadas de lado. Era a vez dos cinemas e o teatro estava sem plateia. A capacidade de pagar as dívidas dependia do público, dos cachês dos artistas e da economia brasileira, fatores que afetaram a instituição.

Os anos de 1957 e 58 foram anos de crescente prejuízo. Em 1959 houve uma pequena melhora, mas os atrasos puxavam a Sociedade Cultura Artística para trás. Nos primeiros cinco meses de 1960, a sociedade não arcava com mais nenhuma despesa. A alta do custo de vida no último ano de governo de Juscelino Kubitschek, fez com que um terço dos associados não renovasse a assinatura. O que salvou do Teatro Cultura Artística de não fechar suas portas foi o aluguel da sala menor para a atriz Dercy Gonçalves, de março a junho de 1960. Foi a primeira vez que a Sociedade alugou uma de suas salas com um contrato terceirizado, sem a gestão da Sociedade na sua programação.

Em julho de 1960, a Sociedade estava com a dívida hipotecária do imóvel atrasada há três anos, sob juros exorbitantes. Perante o cenário econômico da instituição, os sócios mais antigos, comandados por Julio de Mesquita Filho, decidiram arrendar todo o edifício do seu teatro para a TV Excelsior (IMPRENSA OFICIAL/DO/Edição de 09 nov. 1960, p. 29).

Figura 37: Teatro alugado para TV Excelsior, 1960

Fonte: MUSEU DA TV/ A História da TV Excelsior, 2017.

As gravações dos programas da TV Excelsior eram feitas na sala principal do teatro mas ocupavam todo o edifício com estúdios e camarins. A rua Nestor Pestana ficava repleta de caravanas formadas por ônibus que vinham de diferentes cidades e estados para as apresentações musicais da emissora. A TV Excelsior era líder de audiência, moderna e com equipamentos de última geração. Possuía jornalismo progressista e expunha as normas da censura ao público.

Figura 38: Gravação de programa da TV Excelsior, Canal 9

Fonte: TWITTER/TV Excelsior/Status, 2018.

Em 1961, após 28 anos de dedicação, Esther Mesquita afastou-se oficialmente da Sociedade Cultura Artística (ÂNGELO, 1998, p. 191). A TV Excelsior ocupou o edifício do Teatro Cultura Artística por quase dez anos e saiu sob uma ação de despejo, devolvendo o espaço desgastado à Sociedade (BARBOSA, 2018).

O edifício foi submetido à outra grande reforma, também executada pelo escritório de Rino Levi e, durante este período, somente a sala menor era usada para apresentação de peças introspectivas de pequeno público. Paulo Bruna nos forneceu informações sobre a reforma executada após a devolução do imóvel pela então TV Tupi, sucessora da TV Excelsior:

> Essa grande reforma foi terminada pelo arquiteto Luiz Roberto Carvalho Franco, então sócio do escritório, em fins de 1969/1970 tendo, na ocasião a consultoria do Aldo Calvo, aumentado o palco e cortando várias filas da plateia e assim reduzido sua capacidade (BRUNA, abr. 2020).

Frederico Lohmann, superintendente da Cultura Artística desde 2011 – cargo anteriormente ocupado por Nestor Pestana e Esther Mesquita – em entrevista, comentou que "após a reforma do teatro, a sala maior reduziu de 1500 lugares para 1156 e a menor de 400 para 336, além de eliminar o fosso da orquestra" (LOHMANN, out. 2021).

Enquanto a instituição estava com seu teatro arrendado para a emissora, seguiu promovendo algumas apresentações musicais em diferentes salas de espetáculo, durante toda a década de 1960. Os concertos eram apresentados em salas alugadas, uma vez que a sala maior do Teatro Cultura Artística demorou mais tempo para ser recuperada.

Frederico Lohmann nos acrescentou detalhes sobre este período:

> Esther Mesquita ficou extremamente abalada com o problema estrutural do telhado do teatro, chegando até a adoecer. E não pode suportar quando recebeu de volta o teatro destruído e a Sociedade imersa em dívidas, após o arrendamento do edifício para a TV Excelsior (LOHMANN, out. 2021).

Continuando a cronologia histórica, com o acirramento da censura determinada pelo Golpe Militar de 1964, a estética cultural do país foi atingida, redirecionando a produção de espetáculos nacionalmente. A própria TV Excelsior, pertencente ao Grupo Simonsen, além de problemas financeiros, foi fechada por relações conturbadas com o governo militar, na década de 1970.

Durante o período da ditadura, peças teatrais refletiam estilo de vida alternativo, retratavam a homossexualidade e faziam apologia à repressão política através de linguagem vanguardista e cenas de nudez representadas em pequenos teatros (por vezes, clandestinos) na região central da cidade. Era a vez da pornochanchada brasileira nas telas dos cinemas.

Figura 39: Golpe Militar de 64 e repressão ideológica

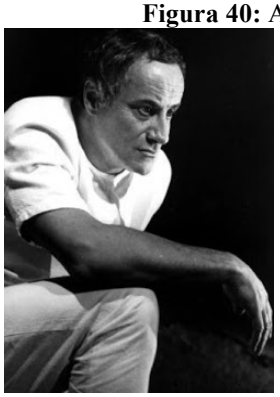
Fonte: TROPICALIA/Identifisignificados/Contexto, [s.d.].

Demorou anos para que o Teatro Cultura Artística retomasse suas atividades.

> O espaço estava arruinado e com contas em atraso. Os fiadores do aluguel, Igor e Esther Pascowitch, concordam em pagar os prejuízos. Decide-se por uma reforma simples que coloque o teatro nas condições anteriores à locação, que se inicia em 1973 em ritmo lento, na medida das disponibilidades financeiras da Cultura Artística.
>
> O teatro é reaberto oficialmente em 1977, com a Sinfônica Estadual executando obras dos dois compositores brasileiros que inauguraram o teatro em 1950: Villa-Lobos e Camargo Guarnieri (CULTURA ARTÍSTICA/Linha do tempo, [s.d.]).

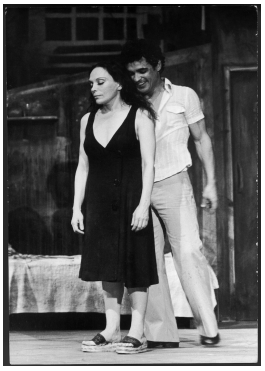
Portanto, somente em 1977, após seis anos, as atividades da sala principal foram retomadas, quando a Sociedade abriu suas portas para patrocínios privados obtidos em bancos e grandes empresas nacionais e multinacionais. Ao obter novo incentivo cultural, o Teatro Cultura Artística voltou a se destacar na programação cultural de São Paulo. A Sociedade voltou a investir na programação cultural, promovendo peças teatrais criadas por renomados dramaturgos e representadas por artistas consagrados. A década de 80 foi o auge da dramaturgia nacional no Teatro Cultura Artística.

Figura 40: Artistas consagrados no Teatro Cultura Artística nos anos 80



Paulo Autran

Tônia Carrero e Sérgio Viotti



Bibi Ferreira

Fonte: imagens do Acervo do ator Orias Elias, in: ASTROS EM REVISTA, [s.d.].

O que marcou a cronologia histórica do Teatro Cultura Artística foram as mudanças estruturais e econômicas no escopo da Sociedade. O começo dos anos 80 foram de grande atividades, mas, no final desta mesma década, novas restrições econômicas acometeram a Sociedade Cultura Artística. Aos poucos, a instituição se isentou da programação cultural em sua sede e se restringiu à comercialização das suas duas salas na rua Nestor Pestana.

Os concertos promovidos pela Sociedade Cultura Artística foram desaparecendo do edifício-sede. As orquestras passaram a ter exigências estruturais que não eram cabíveis no edifício de 1950 projetado por Rino Levi. Em 1999, a Sociedade Cultura Artística resolveu investir na produção de concertos eruditos para serem apresentados em outro espaço, na sala mais bem equipada da América Latina para concertos clássicos, a então recém inaugurada Sala São Paulo[13]. Com novos investimentos, aos poucos, a Sociedade investia mais em produção cultural, deixando o Teatro Cultura Artística apenas para locações independentes.

No início do século XXI, os pequenos teatros foram superados. Era a vez dos musicais. Muitos fecharam suas portas, outros foram comprados por bancos ou grandes empresas capazes de investir em novos equipamentos. As salas de espetáculo de São Paulo passaram a ter nomes de multinacionais, como: Teatro Renault, Teatro Santander, dentre outros.

---

[13] O edifício da Estrada de Ferro Sorocabana abriga hoje a Sala São Paulo, sede da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e uma das mais importantes casas de concertos e eventos do País. Projetado por Christiano Stockler das Neves em 1925 – período em que a cidade, estimulada pelo café e pela ferrovia, crescia em ritmo acelerado – o prédio, marcado pela sobriedade dos ornamentos e detalhes do estilo Luís XVI, seria concluído somente em 1938, quando a urbanização de São Paulo já se caracterizava pela presença de automóveis, minimizando a utilização de bondes e trens. As principais áreas do edifício já vinham sendo locadas para a realização de festas e eventos institucionais quando, em 1997, a Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo (governo Mário Covas) assume seu controle para transformá-lo no Complexo Cultural Júlio Prestes. Situada no centro da Cidade, vizinha da Pinacoteca do Estado e do Museu de Arte Sacra, a Sala São Paulo fez realizar o potencial de revitalização da região. Tombada como patrimônio histórico pelo Condephaat, a Sala São Paulo foi inaugurada em 9 de julho 1999 com a apresentação da sinfonia A Ressurreição, de Gustav Mahler, pela Orquestra Sinfônica de São Paulo – OSESP (SALA SÃO PAULO/Página Dinâmica, [s.d.]).

Nos anos 2000, o tão sonhado teatro continuou a ser mantido apenas para locações avulsas. Ainda imponente, mas sem adaptações estruturais que pudessem receber espetáculos de grande porte. As atividades da instituição seguiam em paralelo, com locações da Sala São Paulo e criação de projetos culturais.

> Em 2006, além das atividades internacionais, a Cultura Artística decide intensificar sua vocação sociocultural e cria um projeto pioneiro de música clássica para crianças. Sucesso de público em pequenas e grandes cidades, o projeto *Ouvir para Crescer* nasce para sensibilizar e formar novos ouvintes por meio de apresentações didáticas e participativas sobre a música, suas características, gêneros e estilos (CULTURA ARTÍSTICA/Linha do tempo, [s.d.]).

A Sociedade Cultura Artística, no início do século XXI, iniciou uma série de projetos sociais que incentivavam o ensino da música clássica, preparação de talentos para ingresso em bolsas de estudos internacionais e promoção de palestras com músicos participantes dos concertos realizados na Sala São Paulo. A Sociedade assumiu a postura de promotora de eventos de música erudita e o seu teatro, no seu último ano de funcionamento, era locado para peças teatrais e espetáculos de música e balé de companhias independentes.

Colocamos aqui uma das últimas imagens da fachada do Teatro Cultura Artística de Rino Levi, feita por Nelson Kon, fotógrafo especializado em arquitetura e cidades.

Figura 41: Teatro Cultura Artística, anos 2000

Fonte: Fotografia: Nelson Kon, *in:* ENCICLOPEDIA.ITAUCULTURAL/Obra 70937, [s.d.].

I.7 O incêndio

No dia 17 de agosto de 2008, um incêndio destruiu o edifício de Rino Levi, mas foi contido antes de chegar à fachada, preservando o painel de Di Cavalcanti.

> Além da sala principal, toda a aparelhagem técnica, de iluminação, palcos, plateia, os figurinos e cenários das duas peças em cartaz são completamente destruídos, além de dois pianos *Steinway & Sons* (CULTURA ARTÍSTICA/Linha do tempo, [s.d.]).

O incêndio ocorreu de madrugada e ninguém foi ferido. Na época, duas peças teatrais estavam em cartaz: *O Bem-Amado,* com Marco Nanini, na sala principal e a peça *Toc-Toc*, do diretor Alexandre Reinecke, na sala menor. As temporadas de concertos e balés que estavam agendadas foram transferidas para o Theatro Municipal e para a Sala São Paulo.

Na cobertura do incêndio pela mídia, a maioria do textos fazia menção ao abandono de locais destinados à cultura e a falta de preservação de imóveis que narram a história da cidade, assuntos que são despertados somente quando ocorrem desastres patrimoniais.

Seguem imagens do incêndio que foram amplamente divulgadas nos veículos de imprensa nacionais e internacionais.

Figura 42: O incêndio

Fonte: Fotografia de Tuca Vieira, *in:* VITRUVIUS/Revistas/Minha Cidade, 2008.

Figura 43: O rescaldo

Fonte: FOLHAPRESS, *in:* GAZETA DO POVO/Caderno G, 2008.

A causa do incêndio não foi oficialmente registrada. A possibilidade de o incêndio ter sido proposital ou criminoso não foi descartada, nem comprovada. Na época, os documentos de segurança do edifício estavam válidos. Apesar de estar assegurado, o valor da apólice do seguro do teatro, certamente não cobriria o valor dos instrumentos, tão pouco seria suficiente para reerguer o edifício.

> A apólice de seguro do Teatro Cultura Artística, na região central de São Paulo, é de R$ 4 milhões, segundo informações da superintendência do teatro. De acordo com o superintende da Sociedade Cultura Artística, Gérald Perret, a avaliação foi feita no final do ano passado e contempla a estrutura física e também equipamentos que existiam no local, como três pianos. O mais recente, comprado há dois meses, vale cerca de 150 mil dólares, segundo Perret (BRITO, 2008).

A Defesa Civil da cidade de São Paulo, representada pelo engenheiro da Defesa Civil da subprefeitura da Sé, Henry Pickard, interditou o edifício do Teatro Cultura Artística na manhã seguinte ao incêndio. Além da destruição total da sala maior, a água utilizada para deter as chamas alagou a sala Rubens Sverner, provocando a perda de poltronas e equipamentos de iluminação e instrumentos musicais (TOMAZ, 2008).

Em consulta aos documentos divulgados pela mídia, em 2008, constatou-se várias especulações, como: o incêndio partiu da cortina do palco principal (no fundo do edifício); o

incêndio ocorreu por um curto-circuito, pela queda de um balão; ou ainda, pela explosão de um rádio no prédio vizinho. Paulo Bruna nos relatou sobre o incêndio:

> Por muitos anos o Teatro tinha uma programação bastante complexa durante a semana: na segunda, terça e quarta havia música; na quinta, sexta, sábado e domingo teatro de repertório com peças em geral de grande sucesso de público. No domingo à noite o cenário da peça tinha que ser desmontado e levado para o pátio externo, porque provavelmente na segunda-feira já haveria ensaios de orquestra.
>
> O incêndio começou num domingo à noite e se acredita ter sido um acidente no desmonte da parte elétrica do cenário. O incêndio destruiu o palco e a plateia. As portas corta-fogo que separam a plateia dos foyers não permitiram que o fogo se alastrasse e assim os dois foyers, da entrada e do primeiro pavimento, bem como toda a fachada ficaram salvos (BRUNA, abr. 2020).

A mídia informou sobre risco de desabamento dos remanescentes após o incêndio:

> Têm áreas de risco iminente. O risco é de desabamento principalmente na área do palco, que foi atacada por uma temperatura absurda. As paredes são altas e correm o risco de desabar", disse o perito Ivo Valentini, do núcleo de engenharia do IC (Instituto de Criminalística) da Polícia Técnico-Científica (TOMAZ, 2008).

Cerca de 300 mil litros de água foram usados para combater o incêndio que consumiu cinco mil metros quadrados do espaço.

> O coronel João Santos, do Corpo de Bombeiros, garantiu não ter faltado água para apagar o fogo, apesar de o hidrante da rua mais próximo do local estar quebrado. Segundo Santos, o hidrante tinha água, mas estava sem uma peça que permite o acoplamento da mangueira usada pelos bombeiros. Esse tipo de dano, de acordo com o coronel, geralmente é cometido por vândalos. Sem o hidrante, a corporação procurou um outro equipamento instalado nas proximidades do local e também usou a água trazida nos carros que atenderam a ocorrência. Santos explicou que os bombeiros começaram a apagar as chamas de dentro do prédio, mas como a estrutura começou a romper e o teto desabou, os homens saíram de dentro do local e realizaram o combate ao fogo da parte externa do prédio (BRITO, 2008, *in:* G1).

A ação dos bombeiros foi imediata, o que preservou o mosaico *Alegoria das Artes*.

> "O que sobrou foi somente a fachada do prédio", disse o agente da Defesa Civil Municipal Luís do Nascimento Pereira. Em uma avaliação preliminar, não foi apontado risco de desabamento do painel de azulejos de Di Cavalcanti que está na parede frontal da construção (ARAÚJO, 2008).

É fato que o trabalho foi prejudicado por conta do hidrante da rua estar sem condições de uso em 2008. Em 2019, durante a coleta de dados sobre o incêndio, fomos até a rua Nestor Pestana e registramos que o hidrante de calçada, 11 anos depois, ainda estava irregular:

pintado na cor rosa, com pichações e com uma peça faltando, provavelmente, a que fez falta para os bombeiros no dia 17 de agosto de 2008 e que, talvez, teria salvo o edifício das chamas.

Figura 44: Hidrante irregular em 2019

Compilação da autora a partir de imagens registradas em 25 mai. 2019.

O arquiteto Renato Anelli, em 2008, escreveu um artigo sobre o teatro na *Revista Vitruvius*, onde relatou sua impressão sobre o trabalho dos bombeiros: "Em meio ao drama do fogo avassalador, tiveram a sensibilidade de reconhecer e preservar um artefato cultural tão precioso" (ANELLI, 2008).

Paulo Bruna nos forneceu uma resposta técnica, que aborda sobre a construção da fachada, o que, de fato, resultou na preservação das Musas de Di Cavalcanti:

> Como essa parede dava para a rua, com aproximadamente 7,00m x 46,00m o projeto previa uma estrutura dupla, com uma parede de alvenaria interna, um vazio com a estrutura de concreto armado e a parede externa, sobre a qual foi então aplicado o painel. Essa dupla parede, originalmente pensada para proteger a sala do barulho externo foi a que permitiu sua integridade quando houve o incêndio em 2008 (BRUNA, abr. 2020).

Renato Anelli, em artigo publicado em 2008, comenta a incerteza do futuro do painel:

> Cinco dias após o incêndio ainda não se sabia se o painel poderá ser recuperado. Uma avaliação inicial do Instituto de Criminalística alerta para a sua instabilidade, uma vez que as estruturas que travam essa longa parede curva haviam ruído com o incêndio. Tal incerteza faz permanecer nossa insegurança com o futuro dessa obra, apesar da correta decisão da Sociedade Cultura Artística em contratar o arquiteto Paulo Bruna para o projeto e coordenação da reconstrução do Teatro no seu local original (ANELLI, 2008).

E Paulo Bruna nos comentou sobre o rescaldo do Teatro Cultura Artística:

> Nos dias seguintes ao incêndio foram feitas análises do estado estrutural dessa parte do teatro, que revelaram estar a estrutura de concreto armado em boas condições. Inclusive a dupla parede que o Dr. Rino havia previsto no fundo da plateia permitiu que o painel estivesse em boas condições (BRUNA, abr. 2020).

Na época, o então prefeito da cidade de São Paulo, Gilberto Kassab, criou um grupo de trabalho, coordenado pelo secretário municipal de Cultura, Carlos Augusto Calil, para reunir esforços para a reconstrução do teatro - um "ícone da cidade de São Paulo", de acordo com o prefeito. Segundo Kassab, o grupo deveria procurar os governos estadual e federal, além de membros da sociedade civil para reerguer o teatro. "É um cenário muito triste", afirmou Kassab, após ver a parte destruída pelo fogo (BRITO, 2008).

Dois dias após o incêndio, no dia 19 de março de 2008, aventou-se a possibilidade de o teatro ser reconstruído em outro local, porém, a diretoria da Sociedade de Cultura Artística concedeu entrevista para o *Grupo Globo* e para a *Agência Estado*, afirmando pretender a reconstrução do Teatro Cultura Artística no mesmo local, na rua Nestor Pestana.

> “A disposição oficial tomada desde ontem é reconstruir no mesmo local, mas ainda precisa do laudo da perícia, que vai determinar a solidez da estrutura”, disse o relações institucionais da sociedade, Eric Klug, em entrevista (G1, com informações da Agência Estado, 2008).

Mais do que ser reconstruído, a Cultura Artística, decidiu dar continuidade à oficialização do tombamento do Teatro Cultura Artística, para que o seu bem se tornasse representativo da história cultural da cidade de São Paulo.

Neste ponto deste texto, uma série de inquietudes nos surge. Sim, são as inquietudes que movem pesquisas acadêmicas e que agora nos trazem o ímpeto de pesquisar. Para tanto, recorremos aos estudos teóricos sobre patrimônio histórico, tombamento e restauração para exemplificarmos as decisões da instituição, perante seu bem destruído.

CAPÍTULO II: A RECONSTRUÇÃO DE UM PATRIMÔNIO

O processo de reconhecimento patrimonial foi contextualizado historicamente no Renascimento, período de passagem da Idade Média para a Idade Moderna, quando a ideologia humanista retomou a admiração pelas criações artísticas da Antiguidade Clássica, como forma de identificação do poder da criação do homem intrínseco em suas formas. O momento histórico favoreceu a prática do colecionismo, iniciada por volta do século XV, presente nos "gabinetes de curiosidades" ou "quarto das maravilhas", locais que abrigavam coleções privadas da elite compostas por livros, mapas, relíquias, porcelanas, pinturas, esculturas, objetos de família e objetos oriundos de viagens a outros continentes. O filósofo e historiador polonês Krzysztof Pomian, especialista em história sociocultural, definiu coleção como:

> [...]qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público (POMIAN, 1984, p. 51).

Na Revolução Francesa (1789-1799), "movimento que se manifestou com a tomada do poder pela burguesia, os princípios de *Liberté, Égalité e Fraternité* foram disseminados, tornando prioridade os direitos individuais do cidadão" (ARRUDA, 1981, p. 157), de modo que os bens culturais da aristocracia foram tomados pelo poder público. O que era do clero, da coroa, ou da corte passou a ser da nação que, por meio de uma distribuição ideológica, possibilitou acesso coletivo. Os gabinetes de curiosidades deixaram de ser apenas depósitos de objetos da classe abastada e passaram a ser visitados e admirados pelo povo. As coleções particulares foram reconhecidas como acervos que deveriam ser resguardados, a fim de perpetuar a história dos seus antepassados.

Somente no final do século XIX e nos períodos entre Guerras do século XX, que a pertinência e a urgência em identificar os patrimônios históricos da humanidade foram oficializadas. Reuniões em esfera global foram realizadas com o objetivo de discutir questões humanitárias e crimes de guerra. Os assuntos patrimoniais foram introduzidos nas pautas destas reuniões e despertaram preocupação mundial em relação à preservação física dos bens históricos. Neste momento, tornou-se iminente a necessidade de se fazer um levantamento dos patrimônios mundiais considerados dignos de preservação, aqueles que traduzissem a representação de uma memória cultural a ser mantida. Com o passar dos anos, o conceito de patrimônio foi se estruturando e abrangendo diferentes contextualizações temporais, uma vez

que "representa o testemunho de diferentes tradições e realizações sociais, bem como está envolto em uma rede de relações sociais e contexto histórico em que foi produzido, utilizado e dotado de significado pela sociedade que o criou."[14]

Na Idade Moderna, o conceito de patrimônio foi amplamente pesquisado, agregando contextos sociais e representações culturais, como forma de sustentação dos bens patrimoniais remanescentes da destruição das guerras mundiais. Somente nos estudos contemporâneos que as relações sensoriais sobre o conceito de Patrimônio foram aprofundadas. Françoise Choay, historiadora francesa e pesquisadora das teorias arquitetônicas e formas urbanas, contextualiza a expressão 'patrimônio histórico', "sendo entendida como um bem feito pelo homem, destinado ao usufruto de uma comunidade, que se ampliou além das suas dimensões e que se consagrou por seu passado" (CHOAY, 2006, p. 11). A frase de Choay coloca a grandeza da forma física, ampliada pela consagração social, afirmando que uma comunidade só eleva um bem à categoria de patrimônio histórico quando está inserido em um passado memorável, ou seja, se é merecidamente preservado na memória.

Intrínseco nos conceitos patrimoniais, está o estudo do conceito de memória. A palavra 'memória', em seu significado primário, envolve a capacidade de reter as ideias, impressões e conhecimentos adquiridos. Partindo do princípio de que a memória é formada pela preservação de conhecimentos adquiridos, podemos afirmar que ela guarda o passado vivido, no qual o indivíduo estava inserido em um contexto social, coletivo; portanto, a memória não é uma lembrança de um único indivíduo, ela é construída sob um meio vivenciado em comunidade.

Em 1920, Maurice Halbwachs, sociólogo francês, já havia identificado que o ato de memorização partia de uma formação social, o que denominou de 'estrutura social da memória', definindo que: "as memórias são construções dos grupos sociais" (HALBWACHS, 1920, *in:* BURKE, 2000, p.70). Embora sejam os indivíduos que lembram, no sentido literal do verbo lembrar, são os grupos sociais que determinam o que é memorável, aquilo que é selecionado por formas e representações pelas quais algo será lembrado.

Outro estudo que fideliza a formação da memória como um ato coletivo, inserida em um contexto social, foi criado em 1993, por Henry Rousso, historiador francês que traçou pesquisas sobre a memória do pós-guerra, lançando o termo 'memória coletiva'. Elencamos a frase em que o historiador destaca a percepção 'do sujeito' e a percepção 'dos outros', igualmente inseridas no fato lembrado:

---

[14] Informação verbal em aula: Profa. Dra. Rita de Cássia Giraldi. Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte (PGEHA) da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 04 abr. 2019.

> Seu atributo mais imediato é garantir a continuidade do tempo e permitir resistir à alteridade, ao "tempo que muda", as rupturas que são o destino de toda vida humana; em suma, ela constitui – eis uma banalidade – um elemento essencial da identidade, da percepção de si e dos outros (ROUSSO, 1993, *in:* AMADO *et al*, 1998, p. 94-95).

Teoricamente, além dos conceitos de memória social e memória coletiva, acrescentamos também a relação entre história e memória, estabelecida por Jacques Le Goff, historiador francês especialista em Idade Média, em 1988. Em sua obra *História e Memória*, o autor relembra, de forma notável, que os gregos já haviam personificado a memória, fazendo-a uma deusa de nome *Mnemosine*.

> Os Gregos da época arcaica fizeram da Memória uma deusa, *Mnemosine. É* a mãe das nove musas que ela procriou no decurso de nove noites passadas com Zeus. Lembra aos homens a recordação dos heróis e dos seus altos feitos, preside a poesia lírica (LE GOFF, 1988, p. 375).

Ao estudarmos a representatividade da memória por meio da deusa *Mnemosine,* invariavelmente, fomos remetidas à imediata correlação com o painel das musas de Emiliano Di, de 1950, na fachada do Teatro Cultura Artística. No painel, as musas representam variantes da arte, provavelmente, uma intenção do artista em fazer uma releitura estética, partindo das nove deusas gregas para retratar as dez musas da sua obra. As musas de traços modernos de Di Cavalcanti que remetem às Belas Artes foi uma encomenda do cliente, que levou o artista a se valer da gama de eventos promovidos pela Sociedade Cultura Artística (música, literatura e artes cênicas).

Tendo como parâmetro a análise teórica de Le Goff sobre o processo de formação da memória, surge um processo dedutivo que nos levou a correlação de que a representatividade dos atributos das musas gregas, além de ser determinante para a relação entre história e memória, faz relação direta às atividades do equipamento cultural.

Le Goff estudou esta relação direta da memória e a definiu como uma construção psíquica que acarreta, de fato, uma representação. Por meio dos atributos das musas gregas que dominavam a ciência universal e inspiravam as artes, o historiador concretizou seus estudos construindo a definição teórica da relação entre história e memória, por meio da forma representativa.

> As memórias tornaram-se pouco a pouco elementos paralelos à história, mais do que história propriamente dita (LE GOFF, 1990, p.93) [...] Hoje, a aplicação à história dos dados da filosofia, da ciência, da experiência individual e coletiva tende a introduzir, junto destes quadros mensuráveis do tempo histórico, a noção de duração, de tempo vivido, de tempos múltiplos e

> relativos, de tempos subjetivos ou simbólicos. O tempo histórico encontra, num nível muito sofisticado, o velho tempo da *memória,* que atravessa a história e a alimenta (LE GOFF, 1990, p.9).

A citação acima relata que a preocupação de Le Goff em preservar o passado foi fundamentada na relação entre história e memória, construída sob o 'conceito de tempo vivido'. Ao reunir os conceitos teóricos sobre memória, construção da memória social e memória coletiva formada em certo tempo vivido, torna-se possível coletar argumentos determinantes que devem ser considerados quando um bem memorável é analisado com a finalidade de receber a chancela de patrimônio histórico.

II.1. Conceito de Patrimônio

A palavra 'patrimônio' tem origem no latim, *patrimonium,* sendo etimologicamente formada pela união das palavras *patri* (pai) e *monium* (recebido) Na língua portuguesa, 'patrimônio' é o conjunto de bens herdados do passado (BLUE, 2016). Como a palavra patrimônio está ligada ao conceito de herança em um contexto social, e não pessoal, justificam-se que os estudos patrimoniais formem campo para análises sociais e estruturem projetos futuros, pois a vontade de manter raízes é igualmente proporcional ao desejo de liberdade do homem.

> Há séculos, o homem se acha obcecado por dois grandes sonhos: o de começar novamente sua vida social rompendo com tudo aquilo que foi e é, e o sonho da felicidade colhida sem o esforço na realidade dada. O homem também sonhou com asas, com raízes. Por vezes com asas e raízes, embora em situações e períodos diversos de sua vida (GIRALDI, 2009, p. 53).

Paralelamente ao conceito de patrimônio histórico atribuído aos monumentos e obras arquitetônicas, o sujeito moderno compreendeu que os elementos culturais de uma sociedade – as tradições e as obras artísticas dos seus ancestrais – eram elementos que igualmente contribuíam para decifrar sua identidade social. A arte, neste contexto, é uma representação física da realidade construída pela percepção do homem em determinado período.

Intrínseco ao conceito de 'patrimônio histórico', está o conceito de 'patrimônio artístico' que consiste em um bem que testemunha a tradição artística e histórica, ou como manifestação da dinâmica cultural de um povo ou de uma região[15].

Elencando o conceito de patrimônio histórico, acrescido da representatividade artística e dos

[15] Informação verbal em aula: Prof. Dr. Edson Roberto Leite. Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte (PGEHA) da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 14 mar. 2019.

elementos culturais contidos no processo de preservação de herança patrimonial, destacamos que o patrimônio histórico e o artístico constituem o denominado ‘patrimônio cultural’.

Segundo Françoise Choay, o termo formado pelo substantivo ‘patrimônio’ acompanhado do adjetivo ‘cultural’ foi criado em 1959, por André Malraux, escritor francês de assuntos políticos e culturais, quando se tornou ministro do Estado da Cultura na França.

“Tal ação manifesta uma espécie de reconhecimento da política cultural como assunto do Estado” (MALRAUX, 1936, *in:* CHOAY, 2011, p. 36). “Para Malraux e seus sucessores, a cultura era um privilégio de classe, essencialmente ligada ao lazer uma vez que, não haverá cultura se não houver lazer” (CHOAY, 2011, p. 36).

As afirmações acima podem nos remeter à ideia de que os patrimônios culturais são privilégios restritos às sociedades que possuam, em sua organização, esferas além das primárias: alimentação, saúde e educação. E, ao ler esta citação, pode se enganar quem entenda a cultura como uma atividade secundária, ou elitizada. Porém, o próprio Malraux definiu que a cultura constrói a essência de todo indivíduo: “A cultura é o que satisfaz o homem quando ele se pergunta o que ele faz na terra” (MALRAUX, [s./d.], *in:* CITAÇÕES.IN/Citações, 2007).

Ao analisarmos os conceitos de patrimônio, estruturamos a condução deste estudo na afirmação de que um patrimônio histórico é um bem físico, dotado de representações culturais que determinaram a necessidade de sua construção e conduziram o programa do projeto arquitetônico de modo a refletir o escopo cultural da sociedade, naquele exato momento histórico. Ou seja, o patrimônio histórico é um bem cultural.

Em 2016, Flavio de Lemos Carsalade, arquiteto, professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e atuante em temas relacionados ao patrimônio cultural, estudou o conceito de ‘bem’ relacionado ao termo ‘cultural’, mostrando-se contraditório à seleção das convenções internacionais que apenas consideram o bem cultural aquele que foi determinado como ‘bem protegido’, ou seja, só bens tombados devem ser considerados bens culturais.

> Na verdade, qualquer bem produzido pela cultura é, tecnicamente, um bem cultural, mas o termo, pela prática, acabou se aplicando mais àqueles bens culturais escolhidos para preservação – já que não se pode e nem se deve preservar todos os bens culturais –, fazendo com que, no jargão patrimonial – e por força de convenções internacionais –, a locução bem cultural queira se referir ao bem cultural protegido (CARSALADE, 2016, p. 14).

A afirmação do professor Carsalade, inclui bens populares como bens culturais, por serem igualmente dotados de histórias de uma sociedade, portanto, devem ser igualmente preservados. Partindo da definição de que um bem cultural é uma espécie de soma do bem

físico com o significado que nele está intrínseco, adentramos na parte teórica da preservação de um bem elencado como patrimônio.

II.2. Formação do Patrimônio Brasileiro

Para contextualizar o nosso objeto de estudo, o Teatro Cultura Artística, tombado como Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural Nacional, torna-se relevante relembrar fatos e nomes que construíram a estrutura patrimonial da nação. Os assuntos patrimoniais no Brasil são historicamente recentes, sendo o movimento modernista da segunda década do século XX, o fator de união da disseminação da cultura moderna à vontade de preservação dos bens históricos da cidade de São Paulo. Os intelectuais da década de 1920 se voltaram contra à alienação europeia vivida pela cultura brasileira no século XIX e foram em busca da construção de uma cultura moderna brasileira, fundamentada no nacionalismo. Partiu de Mário de Andrade a percepção de que não seria possível propagar uma nova cultura desvalorizando suas raízes. Resgatar o passado cultural seria o referencial para construção da cultura modernista, afinal ambos momentos representavam a cultura do povo brasileiro.

> Mário de Andrade opera com uma noção de cultura que é indissociável da noção de tradição. Portanto, formar uma cultura brasileira de valor universal significaria construir uma tradição própria. E, para o nosso modernista, a base desta tradição seria formada principalmente pelo folclore e outras manifestações culturais populares. O mesmo se dá com a arte. Se estamos num "tempo de fundação étnica", é justamente no povo, ou melhor, na arte popular, que se deve buscar a tradição que pode construir uma arte nacional (FACINA, 2000, p. 163).

A aplicação dos ideais modernistas no cotidiano paulistano levou o escritor a participar efetivamente do florescimento da política cultural na cidade de São Paulo e, partindo de uma revisão do acervo tradicional, percebeu a necessidade de se institucionalizar os meios de preservação. Mário de Andrade se empenhou em divulgar a importância de preservar o patrimônio nacional, perante o ideal de modernidade, ou futurismo (como inicialmente se pensou em chamar o movimento modernista). Assim, podemos estabelecer uma simples comparação de cenários: enquanto na Europa, a preocupação em estruturar as políticas patrimoniais nasceu após a destruição da guerra, no Brasil, foi desencadeada com o enaltecimento nacionalista, intrínseco em um movimento artístico.

Entre os anos de 1930 e 1945, o país viveu a "Era Vargas". O presidente Getúlio Vargas instalou o "Estado Novo", um regime político com poder centralizado e recorreu aos intelectuais para atrair a simpatia da parte democrática, a ala progressista. Grandes nomes

foram chamados para ocupar cargos públicos. O primeiro foi Gustavo Capanema, que organizou o Ministério da Educação e Saúde e trouxe outros nomes de peso para compor o governo: Carlos Drummond era seu chefe de gabinete, Heitor Villa-Lobos fez o plano de Educação Musical e Rodrigo Melo Franco de Andrade se dedicou aos assuntos relacionados ao patrimônio cultural brasileiro.

Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969), escritor, advogado e jornalista, já havia se juntado aos modernistas como porta-voz da Semana de 22. "Em 1926, aproximou-se de Mário de Andrade, quando se tornou redator-chefe da *Revista do Brasil* – de Assis Chateuabriand, aliando-se à luta pelos artistas revolucionários de então" (MARINHO, 2014).

> Nos anos 30 (Mário de Andrade) criou e dirigiu o Departamento de Cultura da Municipalidade Paulistana, que mais tarde se tornaria a Secretaria Municipal da Cultura. Nasceu deste departamento a ideia de uma biblioteca que servisse como depositária de toda a história cultural da cidade e do Brasil. A transferência do prédio da Biblioteca Municipal do singelo prédio à rua Sete de Abril para o marco arquitetônico na praça Dom José Gaspar, representou a concretização do plano de Mário de disponibilizar as conquistas do Modernismo e fazer da arte e da cultura um bem comum. Não à toa a Biblioteca recebeu seu nome em 1960. O nome daquele que amou e cantou sua cidade com o mesmo ímpeto com que defendeu sua história (PREFEITURA.SP/Secretarias/Cultura/Mário de Andrade, 2018).

A década de 1930 foi um período de grandes projetos culturais, formação de bibliotecas, gerenciamento de arquivos históricos e formação estrutural da educação brasileira. Em 1934, Mário de Andrade reuniu intelectuais paulistas como Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes e Nuto Sant'Anna, juntamente com professores franceses da recém-fundada Universidade de São Paulo, como Claude Lévi-Strauss, Pierre Mombeig e Roger Bastilde, para traçar novos rumos para a cultura paulistana (GORDINHO, 2010).

> Nos anos subsequentes à Semana de 22 surgiram, entre outros aparelhos culturais, a Universidade de São Paulo, o Conservatório Musical de São Paulo, a Discoteca Municipal, a Escola de Arte Dramática, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, o Museu de Arte de São Paulo, a Fundação Bienal, a renovação da Biblioteca Municipal, a Cinemateca Brasileira, a inauguração da Televisão no Brasil e muitos outros empreendimentos notáveis (GIORGETTI, 2014, p.161).

Em 1934, Nuto Sant'Anna e Eduardo Galliano organizaram o acervo documental do Arquivo Municipal de São Paulo, responsável pela custódia, conservação e divulgação de documentos produzidos pela administração pública municipal e registros significativos para história da cidade. Neste mesmo ano, o Arquivo Municipal lança a *Revista do Arquivo*

Municipal (RAM)[16], com o intuito de divulgar as atividades culturais da década de 30 da cidade de São Paulo.

A revista se tornou um importante veículo de comunicação para a intelectualidade brasileira. Além da transcrição de documentos coloniais e imperiais existentes no Arquivo Municipal, publicava trabalhos de registro, críticas e análises escritos por Mário de Andrade, Affonso de Taunay, Caio Prado Jr., Paulo Duarte, Claude Lévi-Strauss, Florestam Fernandes, Antônio de Alcântara Machado e muitos outros pesquisadores de diversas instituições como, o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, a Academia Brasileira de Letras, a Sociedade de Etnologia e Folclore, além de outras instituições dedicadas ao estudo da sociologia e da política cultural (Revista do Arquivo Municipal, 2004, p. 9-13).

Em 1936, como diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, Mário de Andrade foi autor do projeto de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e convocou, de modo informal, Rodrigo Melo Franco de Andrade para ajudá-lo a organizar e dirigir o projeto. Juntos formaram uma equipe de pesquisadores, historiadores, juristas, arquitetos, engenheiros, conservadores e restauradores, dentre os diversos trabalhadores, que foram destinados a listar e gerenciar bens tombados, além de estabelecer normas de restauração do patrimônio brasileiro, estruturando assim, o que foi destinado a ser preservado para as gerações futuras (MARINHO, 2004).

> A implantação e consolidação do serviço exigiu a redação de uma legislação específica, com a introdução da figura de tombamento; além da preparação de técnicos para atuarem na área; realização de inventários, estudos e pesquisas; execução de obras de conservação, consolidação e restauração de monumentos; organização de arquivo de documentos e dados colhidos em arquivos públicos e particulares; reunião de acervo fotográfico; e estruturação de biblioteca especializada (PORTAL.IPHAN/Página/Rodrigo Melo Franco de Andrade, 2014).

Em 1937, no Rio de Janeiro, Gustavo Capanema assumiu o cargo de ministro da Educação e aprovou o projeto de criação do SPHAN, o que o elevou o departamento municipal à categoria de órgão de preservação nacional. Mário de Andrade, que até então dirigia o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, indicou Rodrigo Melo Franco de Andrade para assumir a diretoria do SPHAN.

Em 13 de janeiro de 1937, por meio da Lei n$^{o.}$ 378, em seu 46$^{o.}$ Artigo (abaixo citado conforme publicado no documento original), oficializou-se o SPHAN, nomeando Rodrigo

[16] A Revista do Arquivo Municipal é publicada há 87 anos (de 1934 até hoje), assegurando um espaço para a discussão das diferentes áreas do conhecimento histórico, político, ambiental e cultural da cidade de São Paulo (PREFEITURA.SP/ Revista do Arquivo Municipal, 2019).

Melo Franco de Andrade como diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e convocando museus nacionais a cooperar com o novo órgão (Art. 46 / § 3º.):

> Art. 46. Fica creado o Serviço do Patrimonio Historico e Artístico Nacional, com a finalidade de promover, em todo o Paiz e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimonio historico e artístico nacional.
>
> § 1º. O Serviço do Patrimonio Historico e Artístico Nacional terá, além de outros orgãos que se tornarem necessarios ao seu funccionamento, o Conselho Consultivo.
>
> § 2º. O Conselho Consultivo se constituirá do director do Serviço do Patrimonio Historico e Artistico Nacional, dos directores dos museus nacionaes de coisas historicas ou artísticas, e de mais dez membros, nomeados pelo Presidente da Republica.
>
> § 3º. O Museu Historico Nacional, o Museu Nacional de Bellas Artes e outros museus nacionaes de coisas historicas ou artísticas, que forem creados, cooperarão nas actividades do Serviço do Patrimonio Historico e Artistico Nacional, pela fórma que fôr estabelecida em regulamento. (PLANALTO.GOV/CIVIL/Lei 0378, [s.d.]).

Em novembro do mesmo ano, a Lei no. 378 de 1937, assinada pelo presidente Getúlio Vargas, gerou nova organização educacional e cultural. A consolidação do serviço de proteção patrimonial ocorreu em consequência dos estudos de Mario de Andrade, apresentados pelo ministro da Gustavo Capanema ao presidente. Tratava-se de uma série de pesquisas que causaram impacto político, fazendo com que o Brasil percebesse que a preservação patrimonial era urgente.

A definição de Patrimônio Histórico Brasileiro foi formulada no Rio de Janeiro, em 30 de novembro de 1937, pelo Presidente Getúlio Vargas e por Gustavo Capanema, então ministro da Educação, por meio do Decreto-Lei nº. 25:

> Artigo 1º. – Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico (PLANALTO.GOV/CIVIL/del10025, [s.d.]).

O conceito de patrimônio imaterial representado no Artigo 1º. (acima), através da expressão “bens móveis”, salientou a importância da preservação da memória coletiva e criou um sentimento de identidade, de pertencimento a um grupo, concretizando os reflexos que a ideologia do movimento modernista, ideologicamente, apregoou.

II.3. Legislação Patrimonial

Atualmente, no Brasil, a Legislação Patrimonial abrange as três esferas: federal, estadual e municipal. As normas que regem o patrimônio em âmbito nacional foram determinadas na Constituição Federal de 1988, promulgada em Brasília, relatando quais bens constituem o patrimônio cultural do país:

> Artigo 216: Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:
>
> I - as formas de expressão;
>
> II - os modos de criar, fazer e viver;
>
> III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
>
> IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
>
> V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (SENADO/CON1988/art_216, [s.d.]).

Os elementos relatados no 216º. Artigo aferem que o patrimônio imaterial foi igualmente valorizado às construções materiais. Portanto, o empenho de Mário de Andrade na década de 30, para que o patrimônio nacional fosse percebido, cuidado e protegido, foi oficialmente estabelecido no conceito de patrimônio histórico relatado na Constituição Federal de 1988, passados 58 anos da percepção patrimonial apregoada pelo modernista.

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) é uma instituição federal vinculada ao Ministério da Cultura, responsável pela conservação e fiscalização dos bens culturais brasileiros, com a finalidade de garantir a utilização desses bens pela atual e futuras gerações. A administração desses patrimônios é feita por meio de diretrizes, planos, instrumentos de preservação e relatórios que informam a situação dos bens.

> Atualmente, O IPHAN busca atrelar as legislações dos estados e municípios, evitando conflitos institucionais e buscando também unir o rigor técnico da instituição aos anseios da sociedade contemporânea. Por meio de intercâmbio com a UNESCO, o IPHAN procura fazer com que a imagem do Brasil seja projetada com força cultural no cenário mundial em reuniões globais.[17]

[17] Informação verbal em palestra: Marcelo Cardoso de Paiva. *O Brasil segundo o IPHAN.* 2º. Seminário em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo/Doutorado – FAU/USP. São Paulo, 18 set. 2019.

A frase acima, colhida em seminário ministrado por alunos de doutorado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU/USP), fideliza a pertinência da nossa pesquisa, pois coloca o problema da adequação dos patrimônios culturais ao cenário contemporâneo.

Na esfera estadual, restringiremos o estudo à unidade federativa de São Paulo, estado em que se encontra o nosso foco de pesquisa. Cabe ao Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (CONDEPHAAT) – órgão responsável pelo patrimônio do estado, conforme descrito na Constituição do Estado de São Paulo de 1989, promulgada pela Assembleia Estadual Constituinte Paulista – obedecer aos princípios da Constituição do Brasil:

> Artigo 261: O Poder Público pesquisará, identificará, protegerá e valorizará o patrimônio cultural paulista, através do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo - CONDEPHAAT, na forma que a lei estabelecer (AL.SP/Constituição/1989, 2019).

As mesmas definições de patrimônio citadas em esfera federal estão descritas na Constituição do Estado de São Paulo de 1989, em seu 260º. Artigo:

> Artigo 260: Constituem patrimônio cultural estadual os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referências à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade nos quais se incluem:
>
> I - as formas de expressão;
>
> II - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
>
> III - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
>
> IV - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (AL.SP/Constituição/1989, 2019).

O CONDEPHAAT é subordinado à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, descrito na Lei Estadual nº. 10.247, de 22 de outubro de 1968, assinada pelo, então governador, Adhemar Pereira de Barros:

> Artigo 1º. - O Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico e Turístico do Estado, criado pelo Artigo 128 da Constituição Estadual, fica diretamente subordinado ao Secretário de Cultura, Esportes e Turismo, e se regerá pelo disposto nesta lei.
>
> Artigo 2.º - Competirá ao Conselho a adoção de todas as medidas para a defesa do patrimônio histórico, artístico e turístico do Estado, cuja

> conservação se imponha em razão de fatos históricos memoráveis, do seu valor folclórico, artístico, documental ou turístico, bem assim dos recantos paisagísticos, que mereçam ser preservados.
>
> Parágrafo único: Caberá ao Conselho, para a efetivação do disposto neste artigo:
>
> I - propor às autoridades competentes o tombamento dos bens nele referidos, bem como solicitar a sua desapropriação quando tal medida se fizer necessária;
>
> II - celebrar convênios ou acordos com entidades públicas ou particulares, visando a preservação do patrimônio de que trata este artigo;
>
> III - propor a compra de bens móveis ou seu recebimento em doação;
>
> IV - sugerir a concessão de auxílio ou subvenções a entidades que objetivem as mesmas finalidades do Conselho, ou a particulares que conservem e protejam documentos, obras e locais de valor histórico, artístico ou turístico;
>
> V - ter a iniciativa de projetar e executar às expensas do Estado as obras de conservação e restauração de que necessitem os bens públicos ou particulares discriminados neste artigo:
>
> VI - cadastrar os bens tombados na forma da legislação vigente;
>
> VII - adotar outras providências previstas em regulamento (AL.SP/Lei-10247, 2013).

O Decreto Estadual nº. 13.426, de 1979, assinado pelo então governados Paulo Salim Maluf, dispõe sobre a imposição de penalidade em caso intervenções sem autorização prévia:

> Artigo 134: Os bens tombados não poderão ser destruídos, demolidos, mutilados ou alterados, nem sem prévia autorização do Conselho, reparados, pintados ou restaurados sob pena de multa a ser imposta pelo mesmo Conselho de até 20 (vinte) por cento do respectivo valor, neste incluído o do terreno, se for o caso, e, sem prejuízo das demais sanções aplicáveis ao infrator (AL.SP/Decreto/1979/13426, 2011).

Somente em 2003, o Decreto nº. 48.137, assinado pelo governador Geraldo Alckmin, acrescentou a preservação da área que no entorno dos bens imóveis tombados no estado.

> Artigo 137: A Resolução de Tombamento preverá, no entorno do bem imóvel tombado, edificação ou sítio, uma área sujeita a restrições de ocupação e de uso, quando estes se revelarem aptos a prejudicar a qualidade ambiental do bem sob preservação, definindo, caso a caso, as dimensões dessa área envoltória.
>
> Parágrafo único: Nenhuma obra poderá ser executada dentro da área envoltória definida nos termos deste artigo sem que o respectivo projeto seja previamente aprovado pelo CONDEPHAAT (AL.SP/Decreto/2003/48137, 2003).

Direcionando este estudo para a terceira e última esfera de preservação patrimonial, e restringindo o estudo especificamente a São Paulo. O Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP) foi criado sob a Lei nº. 10.032, no dia 27 de setembro de 1985, pelo então prefeito Mário Covas:

> Art. 1º. - Fica instituído o Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP), órgão colegiado de assessoramento cultural integrante da estrutura da Secretaria Municipal de Cultura (LEGISLACAO.PREFEITURA/Lei-10032, 2018).

O CONPRESP é um conselho vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, apoiado pelo corpo técnico do Departamento de Patrimônio Histórico (DPH)[18]. O CONPRESP e o DPH são interdependentes e ambos possuem a responsabilidade de deliberação e preservação cultural e ambiental do Município (PREFEITURA.SP/CONPRESP/Histórico, 2007). As atribuições do CONPRESP foram implantadas na Lei nº. 10.236, também por Mário Covas, em 16 de dezembro de 1986:

> Art. 8 º. - Caberá ao CONPRESP, em conjunto com a Secretaria Municipal de Cultura, formular as diretrizes e as estratégias necessárias para garantir a preservação de bens culturais e naturais (LEGISLACAO.PREFEITURA/Lei-10236, 2018).

O CONPRESP, em 2002, dividiu os níveis de preservação em quatro categorias:

> - Nível de Preservação 1 (NP-1): Preservação integral do bem tombado;
>
> - Nível de Preservação 2 (NP-2): Preservação parcial do bem tombado (características arquitetônicas externas da edificação deverão se preservadas);
>
> - Nível de Preservação 3 (NP-3): Preservação parcial do bem tombado (características externas, a ambiência e a coerência com o imóvel vizinho classificado como NP1 e NP2;
>
> - Nível de Preservação 4 (NP-4): Determina o controle da volumetria do bem tombado (PREFEITURA.SP/CONPRESP, 2008).

A Lei no. 14.516 de 11 de outubro de 2007, assinada pelo prefeito Gilberto Kassab, complementou as que determinações do CONPRESP:

---

[18] O DPH teve origem no Departamento de Cultura, quando historicamente surgiu conscientização sobre a necessidade de preservação do patrimônio histórico brasileiro, engajada por Mário de Andrade e sua equipe na década de 1930. O DPH foi reformulado em 1975, quando foi criada a Secretaria Municipal de Cultura, ampliando seu escopo técnico e administrativo. Atualmente, aborda quatro áreas de ação na cidade de São Paulo: Arqueologia, História, Patrimônio Material e Patrimônio Imaterial (SPCULTURA/DPH, 2017).

> 1. defina a área envoltória destes bens e promova a preservação da paisagem, ambientes e espaços ecológicos importantes para a cidade, instituindo áreas de proteção ambiental;
>
> 2. formule diretrizes que visem à preservação e à valorização dos bens culturais;
>
> 3. comunique o tombamento aos órgãos assemelhados nas outras instâncias de governo e aos cartórios de registro – de imóveis ou de documentos;
>
> 4. pleiteie benefícios aos proprietários desses bens;
>
> 5. solicite apoio a organizações de fomento para obtenção de recursos e cooperação técnica, visando à revitalização do conjunto protegido, e fiscalize o uso apropriado destes bens, arbitrando e aplicando as sanções previstas na forma da legislação em vigor (PREFEITURA.SP/CONPRESP, 2008).

A função do CONPRESP é a aplicação da legislação municipal de tombamento e cabe ao Departamento de Patrimônio Histórico (DPH) prestar apoio ao Conselho, cuidando da administração das casas históricas, do acervo de bens móveis e da salvaguarda do patrimônio histórico e cultural. "Os documentos históricos fotográficos dos bens gerenciados pelo DPH são de responsabilidade da Divisão do Museu da Cidade de São Paulo" (SPCULTURA.PREFEITURA/Agente/2690, 2017).

Após esta apresentação da estrutura patrimonial brasileira, adentramos ao processo de tombamento de um bem chancelado. O processo de legitimação de um bem cultural é conduzido por um órgão público, dentro de uma ou mais esferas de tombamento, sendo que, cada esfera é analisada separadamente. Existem casos que o tombamento se inicia na esfera municipal e os demais tombamentos são solicitados em consequência, mas não é regra, um bem pode possuir apenas o tombamento em esfera federal, por exemplo.

O tombamento de um bem material é o modo de oficializar a história de um período memorável com a finalidade de proteger o patrimônio do abandono, descaracterização, acidente ou extinção. Pode-se tombar tanto um bem público, como um bem privado, desde que seja elencado o valor coletivo que ele representou e que assim permanece. O tombamento histórico não envolve bens de interesse individual. Um bem só é tombado se possui valor memorável de uma história atrelada à cultura vivenciada de uma sociedade.

Durante o processo de tombamento de um bem, o órgão oficial desenvolve um estudo de uma série de análises que perpassam por alguns conceitos subjetivos, dentre eles, os

conceitos de erudição, fruição, relevância e reconhecimento[19] do bem propenso ao tombamento. Detalhando cada etapa:

Quando se inicia o estudo de um bem a ser preservado, faz-se um processo de 'erudição': um levantamento detalhado que envolve o estado físico atual do bem e o período histórico no qual está enquadrado. Em seguida, faz-se o traçado da 'fruição': a trajetória cultural que o bem proporcionou na sociedade, desde sua origem até o momento. Com a trajetória cultural delineada, analisa-se a 'relevância' da preservação de sua memória nas sociedades presente e futuras. Com o 'reconhecimento' do bem como um exemplar de importância perpetuada, considera-se que o bem esteja apto para ser consolidado como um bem patrimonial.

Após a apresentação da estrutura patrimonial brasileira e da análise dos fatores que contribuem para o reconhecimento de um bem patrimonial, seguiremos, especificamente, com o processo de tombamento do Teatro Cultura Artística.

II.4. O tombamento do Teatro Cultura Artística

Em pesquisa no arquivo digital do site *iPatrimonio* – organização que disponibiliza documentos da grande maioria dos bens tombados do país – encontramos o processo de tombamento do Teatro Cultura Artística digitalizado na íntegra.

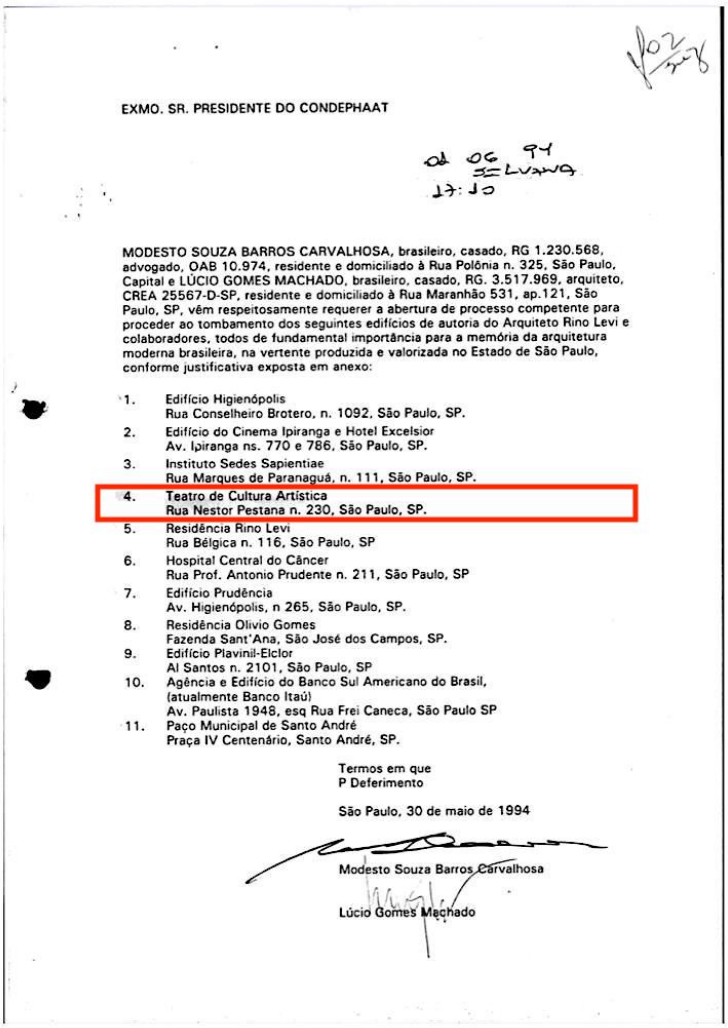
O tombamento do teatro foi solicitado em 1994, em um processo de tombamento conjunto de obras arquitetônicas de Rino Levi mas, só em 2008, o bem imóvel foi tombado efetivamente. Este fato, trouxe-nos uma dúvida acerca do tempo decorrido entre a solicitação e a efetivação do tombamento do teatro, portanto, fomos consultar o processo e elencamos alguns pontos importantes.

No Processo 33188-95, de 30 de maio de 1994, o advogado Roberto Souza Barros Carvalhosa e o arquiteto Lúcio Gomes Machado solicitam ao CONDEPHAAT o tombamento de 11 edifícios de autoria do arquiteto Rino Levi, justificados como bens de "fundamental importância para a memória da arquitetura moderna brasileira, na vertente produzida e valorizada no Estado de São Paulo" (iPATRIMONIO/Processo 33188-95, 2013, p.3).

Na lista do tombamento em conjunto das obras de Rino Levi, o Teatro Cultura Artística está citado no item 4, conforme imagem a seguir:

[19] Ao pesquisarmos a condução dos processos de tombamento (feita anteriormente à pesquisa do processo de tombamento do Teatro Cultura Artística) elencamos uma estrutura de análise patrimonial, não se trata de uma estrutura oficial, apenas uma percepção nossa, adquirida por meio de estudos realizados até o momento.

Figura 45: Solicitação de tombamento pelo conjunto de obras de Rino Levi



EXMO. SR. PRESIDENTE DO CONDEPHAAT

MODESTO SOUZA BARROS CARVALHOSA, brasileiro, casado, RG 1.230.568, advogado, OAB 10.974, residente e domiciliado à Rua Polônia n. 325, São Paulo, Capital e LÚCIO GOMES MACHADO, brasileiro, casado, RG. 3.517.969, arquiteto, CREA 25567-D-SP, residente e domiciliado à Rua Maranhão 531, ap.121, São Paulo, SP, vêm respeitosamente requerer a abertura de processo competente para proceder ao tombamento dos seguintes edifícios de autoria do Arquiteto Rino Levi e colaboradores, todos de fundamental importância para a memória da arquitetura moderna brasileira, na vertente produzida e valorizada no Estado de São Paulo, conforme justificativa exposta em anexo:

1. Edifício Higienópolis
   Rua Conselheiro Brotero, n. 1092, São Paulo, SP.
2. Edifício do Cinema Ipiranga e Hotel Excelsior
   Av. Ipiranga ns. 770 e 786, São Paulo, SP.
3. Instituto Sedes Sapientiae
   Rua Marques de Paranaguá, n. 111, São Paulo, SP.
4. Teatro de Cultura Artística
   Rua Nestor Pestana n. 230, São Paulo, SP.
5. Residência Rino Levi
   Rua Bélgica n. 116, São Paulo, SP
6. Hospital Central do Câncer
   Rua Prof. Antonio Prudente n. 211, São Paulo, SP
7. Edifício Prudência
   Av. Higienópolis, n 265, São Paulo, SP.
8. Residência Olivio Gomes
   Fazenda Sant'Ana, São José dos Campos, SP.
9. Edifício Plavinil-Elclor
   Al Santos n. 2101, São Paulo, SP
10. Agência e Edifício do Banco Sul Americano do Brasil, (atualmente Banco Itaú)
    Av. Paulista 1948, esq Rua Frei Caneca, São Paulo SP
11. Paço Municipal de Santo André
    Praça IV Centenário, Santo André, SP.

Termos em que
P Deferimento

São Paulo, 30 de maio de 1994

Modesto Souza Barros Carvalhosa

Lúcio Gomes Machado

Fonte: iPATRIMONIO/Processo 33188-95, 2013, p.3.

Os 11 edifícios apresentam descrições detalhadas, plantas, citações em jornais, revistas e artigos técnicos. O descrição do Teatro Cultura Artística consta no processo:

> Esta obra representa o estágio mais avançado nos estudos sobre as relações entre acústica e forma arquitetônica, empreendidos pelo arquiteto.
>
> A partir de um terreno com forma irregular e de certo modo exíguo para o programa pretendido, Rino Levi projeta um conjunto de duas salas de concerto e arte dramática, sendo a maior com 1560 lugares e a menor com 458 lugares, contando com avançados recursos técnicos.
>
> O projeto minuciosamente elaborado incluía até mesmo mobiliário (inclusive poltronas especiais para o auditório) e os elementos de comunicação visual.
>
> Lamentavelmente, o edifício sofrei profunda dilapidação na década de 60, mas foi restaurado sob coordenação de Roberto Cerqueira Cesar na década seguinte, recebendo então algumas adaptações nos acessos às salas e nos

> sistemas de apoio técnico, além de alterações nas superfícies de reflexão do som. É considerado o melhor auditório de música da cidade.
>
> O mural de Emiliano Di Cavalcanti executado com mosaico de vidro é um marco a obra do pintor e é talvez a abra de arte de maiores dimensões exposta em espaço público, na cidade (iPATRIMONIO/Processo 33188-95, 2013, p.4)

Os edifícios de Rino Levi relacionados no tombamento em conjunto possuem uma série de documentos anexados. Fizemos um recorte nos documentos que se referem, especificamente, ao teatro e elencamos alguns pontos de destaque que constam no site iPATRIMONIO/Processo 33188-95, 2013.

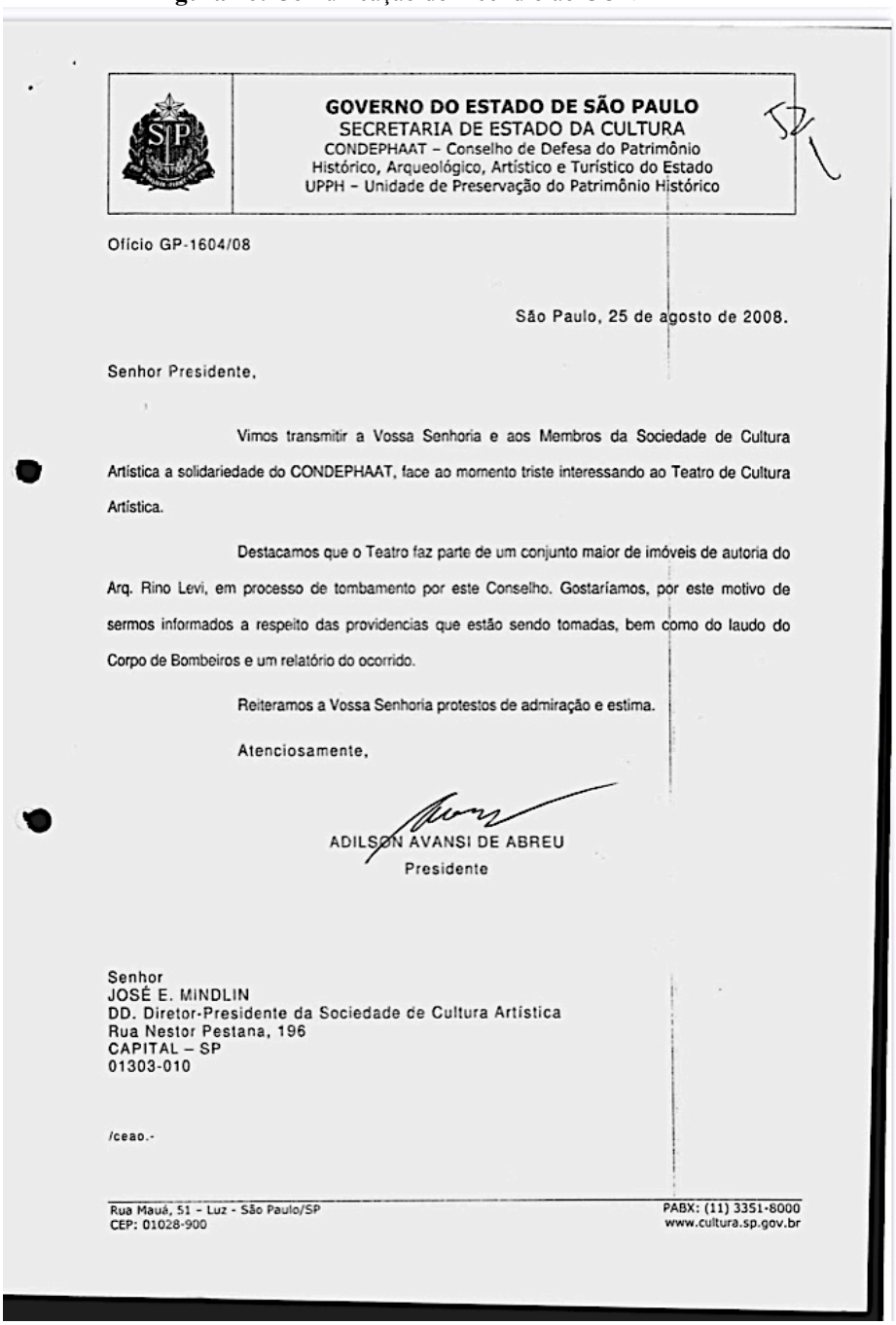
Em 07 de junho 1994 foi solicitado o estudo do tombamento do Teatro Cultura Artística (p.27). O guichê 404 recebeu o pedido de estudo (29 set. 1994, p.28). Um ano depois, em 01 de junho de 1995, o guichê encaminhou o parecer favorável ao tombamento e encaminhou para avaliação do Colegiado (p. 30). Carlos Augusto Mattei Faggin, Conselheiro do CONDEPHAAT, escreveu seu parecer sobre os 11 edifícios citados, em 07 de agosto de 1995. E o Teatro Cultura Artística é constado no item 06 do parecer, abaixo transcrito:

> Considerado o melhor auditório de música da cidade, o edifício encerra duas salas de 500 e 1550 lugares, apuradas em sua acústica e visibilidade. Destaca-se o painel externo em mosaico de vidro, de autoria de Emiliano Di Cavalcanti, talvez o maior painel mural de São Paulo (PATRIMONIO/ Processo 33188-95, 2013, p.37)

No dia 11 de setembro de 1995 (p.45), o Egrégio do Colegiado deliberou a favor da abertura do processo do tombamento de três dos edifícios listados: o Instituto Sedes Sapentiae, a Agência do Banco do Brasil na avenida Paulista e o Teatro Cultura Artística. Os demais edifícios também tiveram tombamentos efetivados nas páginas seguintes do processo no CONDEPHAAT.

Todas as etapas citadas tratam dos estudos que bens tombados são submetidos antes de que um bem seja chancelado como patrimônio histórico. No processo, após a aprovação do processo de tombamento, seguem registradas as visitas feitas pela equipe técnica, todas documentadas e realizadas no ano de 1995. E o próximo documento anexado após o aceite de tombamento é datado de 25 de agosto de 2008, passados 13 anos do pedido de tombamento e oito dias do incêndio de 17 de agosto. Neste documento, a Sociedade Cultura Artística comunica o incêndio do teatro, uma vez que o imóvel faz parte do conjunto de obras do arquiteto Rino Levi.

Figura 46: Comunicação do incêndio ao CONDEPHAAT



GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
CONDEPHAAT – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado
UPPH – Unidade de Preservação do Patrimônio Histórico

Ofício GP-1604/08

São Paulo, 25 de agosto de 2008.

Senhor Presidente,

Vimos transmitir a Vossa Senhoria e aos Membros da Sociedade de Cultura Artística a solidariedade do CONDEPHAAT, face ao momento triste interessando ao Teatro de Cultura Artística.

Destacamos que o Teatro faz parte de um conjunto maior de imóveis de autoria do Arq. Rino Levi, em processo de tombamento por este Conselho. Gostaríamos, por este motivo de sermos informados a respeito das providencias que estão sendo tomadas, bem como do laudo do Corpo de Bombeiros e um relatório do ocorrido.

Reiteramos a Vossa Senhoria protestos de admiração e estima.

Atenciosamente,

ADILSON AVANSI DE ABREU
Presidente

Senhor
JOSÉ E. MINDLIN
DD. Diretor-Presidente da Sociedade de Cultura Artística
Rua Nestor Pestana, 196
CAPITAL – SP
01303-010

/ceao.-

Rua Mauá, 51 - Luz - São Paulo/SP
CEP: 01028-900
PABX: (11) 3351-8000
www.cultura.sp.gov.br

Fonte: iPATRIMONIO/Processo 33188-95, 2013, p.58.

Perante a lacuna documental de 13 anos, entramos em contato com o próprio redator do processo de tombamento iniciado em 1994 e o arquiteto Lúcio Gomes Machado[20] concedeu-nos seu depoimento.

[20] Lúcio Gomes Machado possui graduação em Arquitetura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1969), Mestrado (1981) e Doutorado (1992) em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo). Atualmente é professor doutor do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Sócio-Diretor de GMAA - Gomes Machado Arquitetos Associados e Linha d´Água Difusão Cultural. Foi Conselheiro do CONPRESP e do CONDEPHAAT (BUSCATEXTUAL.CNPQ/Lúcio Gomes Machado. Acesso em: 12 out. 2021).

> Todo processo de tombamento possui duas etapas: a primeira, um pedido de tombamento que é votado pelo Conselho. No caso do Teatro Cultura Artística, o parecer foi favorável. Em um segundo momento, após os estudos do local, o Colegiado delibera a favor ou contra. O Cultura Artística teve aprovação do Colegiado.
>
> Enquanto a chancela oficial de patrimônio não é efetivada, o processo fica em aberto e o bem fica como se tombado fosse. Assim foi no Teatro Cultura Artística. Ficou por anos em vistoria e adaptações, como a colocação das saídas de emergência. E no processo tem essa lacuna mesmo, porque só se voltou a mexer nele após o incêndio. Mas desde que o processo foi aprovado pelo Colegiado, o teatro já era submetido à proteção do CONDEPHAAT (MACHADO, out. 2021).

O arquiteto Paulo Bruna também confirmou que o Teatro era considerado um bem tombado e afirma que qualquer adaptação realizada após a apresentação dos estudos de tombamento, havia de ser notificada, conforme relatado em entrevista concedida:

> Listado como patrimônio histórico o Teatro era obrigado a obter todos os anos uma licença de funcionamento da Prefeitura Municipal e assim ao longo dos anos pequenas adaptações foram feitas. Ao longo dos anos novas alterações foram feitas para acomodar banheiros e rampas para portadores de deficiências motoras, e demais exigências dos bombeiros (BRUNA, abr. 2020).

Em 2008, quando o CONDEPHAAT recebe o pedido de continuidade do processo de tombamento do Teatro Cultura Artística, a imagem do bem protegido era devastadora.

Figura 47: Vista do teatro em 2008, no início do processo de tombamento

Fonte: Imagem de Tuca Vieira, *in:* FOLHA.UOL/Ilustrada/2018/08, 2018.

Sabíamos que a Cultura Artística, por obrigação, teve de informar ao órgão fiscalizador que seu bem, em processo de tombamento, tinha sido incendiado. Mas não sabíamos o porquê do interesse de retomar o processo de tombamento após o incêndio. Quem nos esclareceu foi Frederico Lohmann, narrando de forma clara, que retomar o processo de tombamento, seria a única forma de conseguir verba para a reconstrução do edifício. Concretizar o tombamento foi, portanto, uma estratégia econômica:

> Retomamos o processo de tombamento do teatro que estava parado desde 1995. Durante todo esse tempo, a associação tratava de seguir as recomendações do CONDEPHAAT pontualmente, mas a chancela oficial ainda estava pendente. Com o teatro incendiado, a única forma de conseguir verba para reerguê-lo seria concretizar o tombamento do teatro com os seus remanescentes. Os que fazem doações para um bem histórico, conseguem 100% de retorno do valor doado no Imposto de Renda, segundo o Artigo 18 da Lei Rouanet (LOHMANN, out. 2021).

A Lei nº 8.313 de 23 de Dezembro de 1991, a Lei Rouanet, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), com a finalidade de captar e canalizar recursos para o setor da cultura. Em seu 18o. Artigo, dos incentivos a projetos culturais, estabelece:

> Art. 18. Com o objetivo de incentivar as atividades culturais, a União facultará às pessoas físicas ou jurídicas a opção pela aplicação de parcelas do Imposto sobre a Renda, a título de doações ou patrocínios, tanto no apoio direto a projetos culturais apresentados por pessoas físicas ou por pessoas jurídicas de natureza cultural, como através de contribuições ao FNC, nos termos do art. 5º, inciso II, desta Lei, desde que os projetos atendam aos critérios estabelecidos no art. 1º desta Lei (PLANALTO.GOV.BR/ccivil_03/leis/l8313, 2001).

Como a Lei Rouanet é voltada para o incentivo fiscal, os patrocinadores recebem abatimento dos impostos que serão pagos. Para pessoas físicas, o valor é de 6% do Imposto de Renda e para as jurídicas, de 4%. Para que isso aconteça, os projetos devem ser enquadrados no Artigo 18. Basicamente, após o projeto cultural ser submetido, o Ministério da Cultura executa uma avaliação e, dependendo das características, faz o enquadramento. Quando a realização se enquadra no artigo 18, significa que há a possibilidade de abater 100% do valor incentivado, geralmente alcançado em doações para patrimônios históricos tombados (ARTEEMCURSO/Artigo 18, 2021).

Portanto, o tombamento do teatro foi a ferramenta encontrada pela associação cultural para fidelizar a captação de recursos para sua reconstrução do seu bem. Em poucos anos, o teatro obteve sua chancela de patrimônio, seguindo de forma individual, solicitada, a partir de então, pela Sociedade Cultura Artística. Os demais bens citados no tombamento conjunto das

obras de Rino Levi, seguiram também de forma individual, de acordo com a deliberação dos seus proprietários.

Detalharemos a seguir, as etapas do tombamento oficial do Teatro Cultura Artística, atualmente, chancelado nas três esferas de proteção patrimonial.

O primeiro nível de tombamento do Teatro Cultura Artística foi de fato aprovado somente em 2009, atribuído pelo CONDEPHAAT, conforme publicação em diário oficial:

Figura 48: Publicação em Diário Oficial da oficialização do tombamento

132

D.O.E 03/09/2009 – SEÇÃO I – PÁGINA 90

Cultura
GABINETE DO SECRETÁRIO
Resolução SC - 51, de 5-8-2009

O Secretário de Estado da Cultura, nos termos do artigo 1º do Decreto Lei no. 149, de 15 de agosto de 1969, e do Decreto Estadual no 13.426, de 16 de março de 1979, cujos artigos 134 a 149 permanecem em vigor por força do artigo 158 do Decreto n. 50.941 de 5 de julho de 2006, com exceção do artigo 137, cuja redação foi alterada pelo Decreto no 48.137, de 7 de outubro de 2003, e considerando que:
O Teatro Cultura Artística desempenhou fundamental contribuição para a metropolização e internacionalização da cultura da Cidade de São Paulo;
O Teatro Cultura Artística construído com esforço de gerações, abrigou atividades culturais que marcaram a cena paulista, durante décadas;
O edifício que abrigou a sede da Sociedade Cultura Artística, projetado e construído entre 1942 e 1947, é representativo do programa funcional de salas de espetáculo, tendo modernizado o padrão desse tipo de espaço na cidade;
O prédio é de autoria de Rino Levi, arquiteto reconhecido por sua contribuição para a arquitetura brasileira do século XX;
Integra fachada frontal do prédio, concebido pelo Arq. Rino Levi, painel mural do artista Emiliano Di Cavalcanti;
Considerando que a despeito de ter sido destruído por incêndio em agosto de 2008, manteve íntegra sua face voltada para o espaço público, com a qual é identificada pela memória paulista, resolve:
Artigo 1o Fica tombada a fachada remanescente do Teatro Cultura Artística localizado na Rua Nestor Pestana nº 196, São Paulo, Capital, inclusive os elementos de vedação e caixilhos que dela fazem parte, bem como o painel de Emiliano Di Cavalcanti que o integra
Artigo 2º - Estabelece-se que a área envoltória dos remanescentes da Sede da Sociedade Cultura Artística, restringe-se aos limites do próprio lote (SQL 006.012.1019), conforme faculta o Decreto no 48.137, de 7.10.2003.
Artigo 3º - Fica o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo - CONDEPHAAT - autorizado a inscrever o presente ato no Livro de Tombo competente para os devidos efeitos legais.
Artigo 4º - Esta Resolução entrará em vigor na data de sua publicação.

Fonte: iPATRIMONIO/Processo 33188-95, 2013, p.159.

A justificativa de tombamento foi redigida pelo Gabinete do Secretário de Estado da Cultura, Resolução SC-51, de 5 de agosto de 2009:

> O Teatro Cultura Artística desempenhou fundamental contribuição para a metropolização e internacionalização da cultura da cidade de São Paulo;
>
> O Teatro Cultura Artística, construído com esforço de gerações, abrigou atividades culturais que marcaram a cena paulista, durante décadas;
>
> O edifício que abrigou a sede da Sociedade Cultura Artística, projetado entre 1942 e 1947, é representativo do programa funcional de salas de espetáculo, tendo modernizado o padrão desse tipo de espaço na cidade;
>
> O prédio é de autoria de Rino Levi, arquiteto reconhecido por sua contribuição para a arquitetura brasileira do século XX; Integra fachada frontal do prédio, concebido pelo Arq. Rino Levi, o painel do artista Emiliano Di Cavalcanti;
>
> Considerando que a despeito de ter sido destruído por incêndio em agosto de 2008, manteve íntegra sua face voltada para o espaço público, com a qual é identificada pela memória paulista, resolve:
>
> Artigo 1º - Fica tombada a fachada remanescente do Teatro Cultura Artística localizado na Rua Nestor Pestana nº 196, São Paulo, Capital, inclusive os elementos de vedação e caixilhos que dela fazem parte, bem como o painel de Emiliano Di Cavalcanti que o integra.
>
> Artigo 2º - Estabelece-se que a área envoltória dos remanescentes da Sede da Sociedade Cultura Artística, restringe-se aos limites do próprio lote (SQL 006.012.1019), conforme faculta o Decreto no 48.137, de 7.10.2003.
>
> Artigo 3º - Fica o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo - CONDEPHAAT - autorizado a inscrever o presente ato no Livro de Tombo [21] competente para os devidos efeitos legais. (iPATRIMONIO/Uploads/TCA, 2013, *in*: Diário Oficial. São Paulo: Edição de 03 set. 2009, p. 90.).

Conforme resolução acima, o tombamento estadual incluiu apenas a fachada remanescente do teatro e determinou que a área envoltória dos remanescentes da Sociedade Cultura Artísticas fica restrita aos limites do próprio lote.

Em 2011, o Teatro Cultura Artística recebeu o segundo nível de tombamento, o municipal, atribuído pelo CONPRESP, através da Resolução 14/11.

> CONSIDERANDO o Tombamento efetivado pelo Condephaat através da Resolução SC n° 051 de 05/ 08/ 2009, referente à fachada remanescente do

[21] Inscrito no Livro do Tombo Histórico: Inscrição no. 65, p. 100, 09/09/2009 - Número do Processo: 33188/95 (iPATRIMONIO/p=39, [s.d.]).

> Teatro Cultura Artística inclusive os elementos de vedação e caixilhos que dela fazem parte, bem como, o Painel de Emiliano Di Cavalcanti;
>
> CONSIDERANDO ainda, o contido nos Processos Administrativos nº 2009 - 0.357.450-7, que trata da instrução de tombamento do Teatro Cultura Artística; 2008- 0.324.431-9, que trata da proposta arquitetônica para construção do novo Teatro da Sociedade Cultura Artística; 2009-0.216.570-0, que trata dos procedimentos de restauro do Painel Artístico e da fachada do Teatro Cultura Artística e 2010-0.210.802- 7, que trata da demolição das estruturas remanescentes do Teatro Cultura Artística. RESOLVE:
>
> Artigo 1° - Tombar "ex-officio", conforme determina o Parágrafo Único, do artigo 7° da Lei n° 10.032 de 27 de dezembro de 1985 a fachada remanescente do Teatro Cultura Artística, inclusive os elementos de vedação e caixilhos que dela fazem parte, bem como, o Painel de Emiliano Di Cavalcanti que o integra, situado à Rua Nestor Pestana n° 196, bairro da Consolação (Setor 006, Quadra 012, Lote 1019-0) do Mapa Oficial da Cidade de São Paulo, Subprefeitura da Sé.
>
> Artigo 2° - Estabelecer que a área envoltória dos remanescentes da Sede da Sociedade Cultura Artística, restringe-se aos limites do próprio lote SQL 006.012.1019-0 do Mapa Oficial da Cidade de São Paulo.
>
> Artigo 3° - O tombamento de que trata o artigo 1°, utiliza-se dos estudos que acompanham à Resolução SC n° 051/CONDEPHAAT de 05/08/2009, integrante do processo nº 33.188/95.
>
> Artigo 4º - Qualquer projeto ou intervenção, incluindo pequenos reparos, na fachada identificada no Artigo 1º desta Resolução, deverá ser previamente analisado e aprovado pelo DPH e CONPRESP (iPATRIMONIO/Uploads/TCA-CONPRESP, 2011).

Portanto, o tombamento municipal detalha que, na fachada, anteriormente tombada pelo CONDEPHAAT, estão incluídos o painel, os elementos de vedação e os caixilhos da parte do hall de entrada, abaixo do painel. E determina que qualquer intervenção nas partes tombadas deve ser analisada previamente.

Em 2015, o Teatro Cultura Artística recebe o seu terceiro nível de tombamento histórico, o nacional, relatado por Nestor Goulart Reis Filho e aprovado pelo IPHAN:

> Após apresentação pelo Diretor do Depam, o relator passou à leitura do parecer, e após discussão, os Conselheiros aprovam por unanimidade o Tombamento da fachada e foyer do Teatro Cultura Artística, com inscrição no Livro do Tombo Histórico, e do Painel de Di Cavalcanti com inscrição no Livro do Tombo Histórico e no Livro do Tombo das Belas Artes, nos termos do parecer do relator, bem como a poligonal de entorno, conforme notificação publicada no D.O.U. Diário Oficial da União (PORTAL.IPHAN/Reunião do Conselho, 2015).

Com a fachada e o foyer inscritos no Livro do Tombo Histórico e o painel de Di Cavalcanti inscrito, tanto no Livro do Tombo Histórico, como no Livro do Tombo das Belas

Artes[22], o Teatro Cultura Artística foi tombado, oficialmente, como Patrimônio Histórico Artístico e Cultural Nacional, em 2015.

Ao analisarmos as três esferas do tombamento histórico do teatro, entendemos que, inicialmente, apenas os remanescentes do incêndio foram citados nas resoluções. No texto do tombamento municipal, oficializado pela CONPRESP, em 2011, foram incluídos "os estudos" (Artigo 3º, p. 95 deste), referindo à nova proposta de projeto arquitetônico agregada ao tombamento.

O processo não informa qual o Nível de Proteção do bem tombado, o que se estabelece no tombamento municipal. Acreditamos que tal enquadramento não estava claro, uma vez que o bem se encontrava parcialmente destruído. Este fato poderia ser um impedimento para a oficialização do bem, mas não foi. A obra futura de reconstrução e o painel preservado sustentaram sua preservação.

Apesar da falta de informação referente aos Níveis de Preservação no processo de tombamento, recorrermos aos níveis determinados pelo CONPRESP e levantamos duas possibilidades de enquadramento do Teatro Cultura Artística:

- Poderia ser enquadrado no NP-2 – que preserva parcialmente o bem tombado, definindo que apenas as características arquitetônicas externas da edificação devem ser preservadas.

- Ou também poderia ser classificado como o NP-3 – que consta a preservação parcial do bem tombado (características externas, a ambiência e a coerência com o imóvel vizinho) - fidelizando a readequação que o entorno foi submetido, uma vez que houve a demolição da casa noturna Kilt, construída após a construção original do teatro (1971). Descartamos o NP-1 (Preservação integral do bem tombado), pois o edifício foi incendiado e o NP-4, que determina o controle da volumetria do bem tombado, pois o seu projeto atual não possui as características volumétricas originais.

Neste ponto do estudo, levantamos um questionamento acerca da possibilidade de uma obra futura ser inserida em um tombamento histórico. Ou, no caso específico do Teatro Cultura Artística, o edifício do teatro poderia ser incluído no processo de tombamento, se foi destruído pelo incêndio?

---

[22] Nota explicativa: O IPHAN cataloga os bens em quarto livros do Tombo: 1) Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, que trata de vestígios da ocupação humana pré-histórica ou histórica, áreas naturais, ou criados pelo homem; 2) Livro do Tombo Histórico que envolve bens culturais (móveis e imóveis) em função do valor histórico, cuja conservação seja de interesse público por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil; 3) Livro do Tombo das Belas Artes que cuida das inscrições dos bens culturais em função do valor artístico (O termo "belas-artes" é aplicado às artes de caráter não utilitário); 4) Livro do Tombo das Artes Aplicadas que são bens culturais catalogados em função do valor artístico, associado à função utilitária, tais como: arquitetura, artes decorativas, objetos, design e artes gráficas (PORTAL.IPHAN/Detalhes/608, 2014.)

Sim, as ruinas de um patrimônio histórico fazem parte de um campo de estudos para que o bem seja reconstruído. O tombamento de ruínas é uma forma de preservar o espaço destruído para que, a partir dos escombros, o patrimônio seja resgatado.

> Diferentes formas de compreensão, reconhecimento de valor e significação atribuídos aos bens em ruínas orientam tratamentos com resultados distintos para a preservação ou não desse status quo (RODRIGUES, *in*: TESES.USP, 2017).

Dentre as atribuições de significados que envolvem o conceito de patrimônio cultural, a definição de ruína é complexa por envolver estudos detalhados sobre o grau de descaracterização do bem original e as causas do arruinamento.

A arquiteta e urbanista Angela Rosch Rodrigues, valida a importância do estudo das ruínas para restauração de bens:

> Considerando a acepção de ruína como um estado de degeneração (independentemente da idade da edificação), constata-se que as prescrições teóricas para seu tratamento não se diferenciam de qualquer outro bem cultural; sendo válidas, portanto, as operações de manutenção, conservação e restauração, embasadas metodologicamente nas seguintes premissas: mínima intervenção; distinguibilidade; respeito à materialidade; reversibilidade; e utilização de materiais e técnicas compatíveis, conjugadas a partir de uma estrita análise histórica e crítica de cada objeto e seu grau de degradação (RODRIGUES, 2017, *in*: REVISTAS.USP, p.9).

As ruínas do edifício do teatro, foram importantes para o estudo do novo projeto do teatro. Mas o remanescente mais importante deste incêndio foi o painel de mosaicos de Di Cavalcanti. Provavelmente, sem o painel, o teatro não seria reconstruído. Se o painel também fosse atingido pelo incêndio, não haveria o que tombar, uma vez que não sobrariam remanescentes do edifício. Poderia haver um projeto semelhante, com uma obra derivada na fachada, mas não seria uma reconstrução e perderia sua autenticidade.

Mas é o painel de Di Cavalcanti o que, de fato, fidelizou o tombamento e a reconstrução do teatro chancelado. Se, além do edifício, o painel também fosse destruído, a nova obra não mesclaria partes novas e antigas e, esta mescla, talvez, será a parte mais interessante de ser visitada quando o local for reinaugurado.

Na imagem seguinte, nota-se a área incendiada, após a limpeza total dos escombros. Um imenso vazio substituiu o edifício de Rino Levi. Felizmente, o *hall* de entrada que sustenta as dez musas de Di Cavalcanti, “sobrou pra contar história”, como se diz popularmente, e pra contar esta história, academicamente.

Figura 49: Vista aérea do teatro em 2009, após a remoção dos escombros

Fonte: ARCOWEB/Projeto Design/Paulo Bruna Arquitetos Associados, 2009.

Um diferencial em nosso estudo é a possibilidade de apresentação de exemplos reais que o objeto de estudo nos fornece. A cronologia histórica e o incêndio do Teatro Cultura Artística nos forneceram diferentes relações entre estudo teórico e exemplo prático. E, na prática, o cenário patrimonial do Teatro Cultura Artística, durante a oficialização do processo de tombamento, era avassalador. Perante o imenso vazio em seu terreno, a Sociedade Cultura Artística tratou de restaurar e reconstruir seu patrimônio histórico finalmente chancelado. E primeira etapa da reconstrução do teatro foi a restauração do painel de Di Cavalcanti.

II.5. A restauração do painel

De todos os espetáculos que passaram pelas salas do Cultura Artística, a única obra imortalizada fisicamente foi a obra de Di Cavalcanti. A cronologia histórica do Teatro pode ser relembrada por pessoas que fizeram parte da história temporal, que presenciaram importantes intérpretes trazidos por uma instituição construída pela sociedade civil, mas a memória só é perpetuada se transmitida.

Ivan Ângelo transmitiu a cronologia artística do teatro em sua obra de 1998, aqui amplamente mencionada, e a cronologia histórica está catalogada nos 26.650 documentos que

constam no acervo digital do jornal *O Estado de São Paulo*[23]. Porém, o painel de mosaicos assumiu protagonismo na história da reconstrução do teatro, permitindo que as próximas gerações possam vivenciar esta história aqui por nós retomada, e tão estudada, a ponto de nos permitir deduzir que a obra de arte de Di Cavalcanti sustentou esse patrimônio, determinou que fosse memorável e fidelizou a reconstrução do novo edifício.

Em pesquisa de campo, iniciada em 2018, antes mesmo desta pesquisa ser oficializada como uma dissertação de mestrado acadêmico, algumas imagens foram registradas. Na imagem seguinte, a primeira registrada em pesquisa de campo pela autora, a palavra 'manter', desencadeou a série de questionamentos que estruturaram este estudo.

O "manter", provavelmente, foi grafado com o intuito de registrar uma orientação técnica para a equipe de obras mas, para um pesquisador, o verbo estava carregado de significados que mereciam ser aprofundados. Estava bem ali, a prova física, real e viva de um espaço que mesclaria passado e futuro, com a intenção de cruzar os tempos e reconstruir um patrimônio destruído.

FIGURA 50: A primeira imagem registrada em Pesquisa de Campo

Imagem registrada pela autora em 15 ago. 2018.

[23] Nota: A consulta em 25 jan. 2021 mostrou 26.650 documentos com referência ao Teatro Cultura Artística. Este número pode variar conforme a data da pesquisa (ACERVO.ESTADAO/Procura/TCA, 2021).

Paulo Bruna nos relatou os primeiros passos da reconstrução do teatro, desenvolvidas logo após o incêndio:

> Projetamos uma estrutura metálica de um certo porte formada de pórticos apoiados na calçada e no interior para manter estável toda a fachada. Essa estrutura permitiu que o painel fosse restaurado pela Oficina de Mosaicos da arquiteta portuguesa Isabel Ruas (BRUNA, abr. 2020).

Figura 51: Estrutura metálica por trás do painel

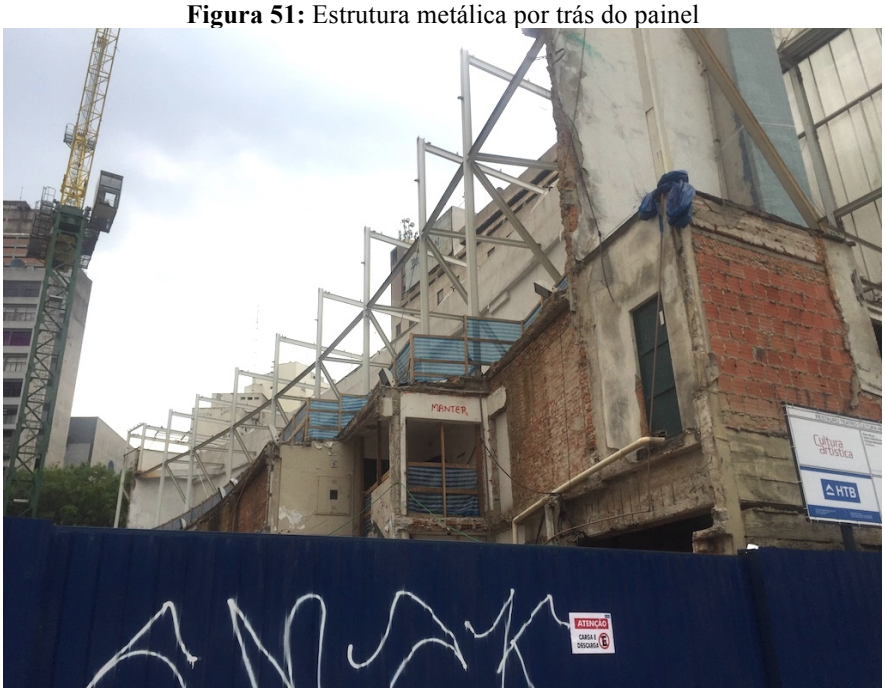


Imagem registrada pela autora em 27 set. 2018.

Figura 52: Estrutura metálica da fachada e tela para proteção do painel

Estrutura em aço branco que marcou a paisagem da rua Nestor Pestana durante as obras de restauração do painel.
Imagem registrada pela autora em 27 set. 2018.

Além da finalidade de sustentação da parede remanescente, a estrutura metálica permitiu livre movimentação dos técnicos que trabalharam na restauração do painel de 2008 a 2012, durante os quatro anos que se passaram para que o painel fosse totalmente recuperado.

Figura 53: Obras de restauração do painel – Oficina de Mosaicos, 2009

Fonte: BORDON, 2011, p. 36.

A Oficina de Mosaicos, especialista em restauração de mosaicos desde 1982, foi responsável pela reforma do painel. Arquitetos, restauradores, artistas e artesãos se empenharam em fundamentar seu trabalho, técnica e esteticamente, em extensa pesquisa. A importância da pesquisa teórica em casos de recuperação de bens tombados é essencial para preservação da obra, assim, encaminhamos nossa pesquisa para uma comparação das técnicas de restauração, com as técnicas aplicadas na restauração do painel *Alegoria das Artes.*

> Querer e saber tombar monumentos é uma coisa. Saber conservá-los fisicamente e restaurá-los é algo que se baseia em outros tipos de conhecimento. Isso requer uma prática específica e pessoas especializadas, os arquitetos dos monumentos históricos, que o século XIX precisou inventar (CHOAY, 2006, p. 149).

O estudo específico das técnicas de restauração foi despertado no século XIX, com a construção de duas grandes doutrinas acerca de restauração de patrimônios históricos: a corrente Anti-intervencionista (Inglaterra) e a corrente Intervencionista (França).

A corrente Anti-intervencionista (1850), simbolizada por John Ruskin (1819-1900), influente crítico de arte inglês, defendeu a preservação radical dos bens, na qual não se tinha o direito de manipular monumentos antigos, que pertenciam, em parte, àqueles que os edificaram e, também, às gerações futuras. "A restauração é impossível e absurda e rompe com a autenticidade da obra." (CHOAY, 2006, p. 156).

A segunda corrente, a Intervencionista (1890), do arquiteto francês Eugène Emannuel Viollet-le-Duc (1814-1879) considerou que "restaurar um edifício é restituí-lo a um estado completo, que pode nunca ter existido em um momento dado." (CHOAY, 2006, p. 156). Viollet-le-Duc era favorável ao livre arbítrio do restaurador, fazendo um restauro estilístico, nem que fosse questionada a autenticidade da obra. Como restaurador procurava entender a lógica da concepção do projeto, não se restringindo em fazer a reconstituição do seu estado de origem. A partir do estilo original da obra, projetava uma reconstituição daquilo que teria sido feito (uma reformulação ideal do projeto), ou acoplava novos usos, usos estes adequados aos conceitos sociais da época da restauração, mesclando partes originais com partes novas.

Cruzando o levantamento teórico com o caso de recuperação do Teatro Cultura Artística, afirmamos que a teoria aplicada foi a de Viollet-le-Duc no processo de salvaguarda do painel da fachada e do foyer de entrada – partes que foram preservadas após o incêndio – sendo submetidas às ações de restauro estilístico, mesclando partes novas às originais preservadas.

Paralelamente às correntes de intervenção do século XIX, destacamos um estudioso que desenvolveu posição intermediária entre as duas teorias extremistas, estabelecendo uma conexão entre os dois extremos, inovando as regras do restauro e estabelecendo conceitos que embasaram as técnicas do restauro, que futuramente serviram de base para a construção da teoria da restauração.

Camillo Boito[24] (1836-1914) professor, historiador e teórico da Academia de Belas Artes, em Brera, Milão, contribuiu para a transformação arquitetônica e cultural de seu país, na década de 1880, durante seu expansivo trabalho restaurando prédios antigos e

[24] Camillo Boito nasceu em Roma e desde cedo ficou a par da cultura europeia e das teorias francesas e inglesas que se desenrolavam na época. Estudou música e literatura, com o seu irmão Arrigo Boito, e frequentou o curso de Belas Artes em Veneza. Mais tarde foi professor de Arquitetura, onde se empenhou na renovação do estudo da arquitetura, da arte do desenho e do restauro. Aprofundou seus conhecimentos com viagens dentro de Itália e à Europa, com o que se torna admirador das obras de Viollet-le-Duc (LUSO, 2004, p. 38).

monumentos. Propôs que cada caso de restauração deveria ser submetido à profunda e equilibrada análise, conciliando os conceitos teóricos dos seus contemporâneos John Ruskin e Viollet-le-Duc. Boito defendia que "as intervenções deveriam ser destacadas das partes originais a fim preservar a parte antiga e mostrar que novas partes foram acrescentadas sem mudanças radicais, desde que seguissem a mesma unidade de estilo" (BOITO, 1884. Tradução: KUHL, 2002, p.38).

> [Camillo Boito] sugeriu que a conservação periódica seria um instrumento eficaz de preservação, acreditando que as restaurações só deveriam ser realizadas quando necessárias afim de não abdicar da memória e dos valores implícitos de determinadas obras. Boito complementou suas ideias defendendo que os complementos e adições, quando necessários, deveriam demonstrar ser obras contemporâneas diferenciando-se da matéria original sem colidir com o aspecto artístico do monumento (OLIVEIRA, R., 2009).

Ou seja, Camillo Boito defendia que, "os acréscimos feitos em épocas posteriores à sua criação testemunhavam a trajetória histórica do monumento e que tais intervenções deveriam ser feitas somente quando necessário, mas também acreditava que não podia deixar um monumento cair em ruínas passivamente" (LUSO, 2004, p.38).

A teoria de complementos e adições de Camillo Boito se enquadra quando nos deparamos ao painel encrustado no resquício de parede que o sustenta. A fachada do edifício constituída pelo painel, *hall* de entrada e caixilhos das janelas (entre a entrada e o painel) não foram queimados, inclusive foram tombados oficialmente. À esta parte, estão submetidas regras de restauração, com a finalidade de se substituir as partes desgastadas de forma a recuperá-las como o original idealizado por Rino Levi e Di Cavalcanti.

As regras de restauração foram desenvolvidas na Itália, por Cesare Brandi (1906-1988), um dos principais, ou se não, o mais importante nome contemporâneo ligado à restauração de objetos de arte e reestruturação arquitetônica. De 1939 a 1960, Brandi fundou e dirigiu o Instituto de Restauração de Roma (ICR) onde estruturou as peculiaridades da restauração, consolidando então, o restauro como atividade disciplinar, metodológica e conceitual. Ele preconizava a necessidade de se estruturar a restauração como um ato científico, "que seguisse princípios e métodos pré-determinados, com a finalidade de respeitar os monumentos enquanto documentos históricos" (DO CARMO, 2016).

Após a pesquisa sobre teorias de restauro, fomos em busca de informações das técnicas aplicadas no processo de restauração do painel de Di Cavalcanti. Inicialmente, para restaurar o mural de pastilhas, um levantamento de danos por intermédio do uso de ultrassom indicou áreas do painel que tinham sofrido descolamento, seja pela ação do tempo, ou calor

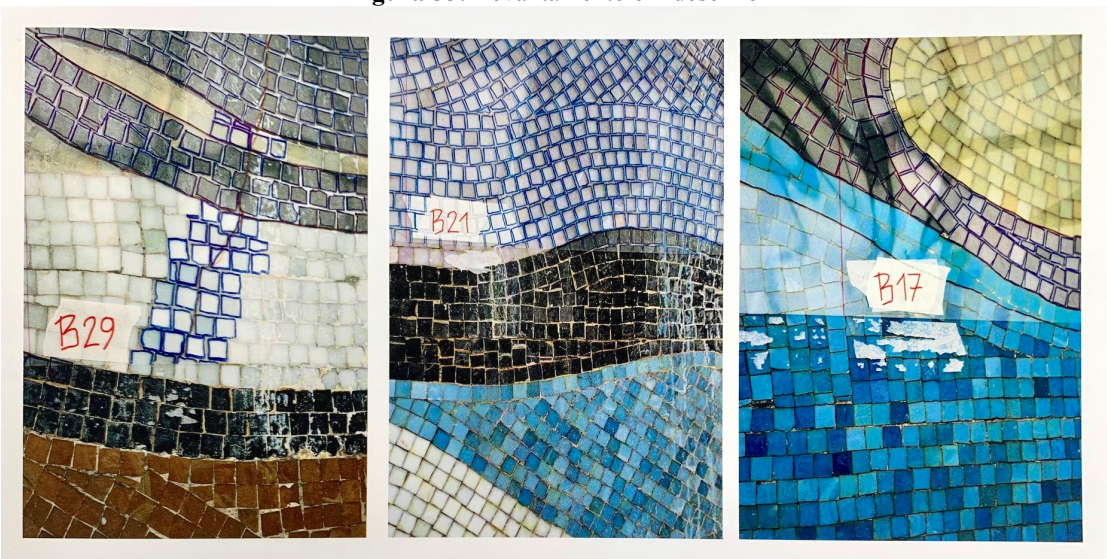
do incêndio. “Esse levantamento foi detalhado mediante percussão, a fim de que todos as áreas que apresentavam descolamento ou fissuração pudessem ser consolidadas” (BORDON, 2011, p. 37).

Figura 54: Levantamento por ultrassom

Fonte: BORDON, 2011, p. 37.

Na imagem acima, notam-se as marcações das áreas com necessidade de restauração que foram destacadas pela análise feita com ultrassom.

Figura 55: Levantamento em desenho



Fonte: BORDON, 2011, p. 39.

> Procedeu-se com um registro sistemático de todo o mural, com fotografias de alta definição e um desenho em acetato transparente. Nesse desenho, em escala natural, tessela por tessela, foram anotadas todas as patologias e o estado exato em que se encontrava o mosaico. Esse método resultou em uma documentação muito precisa, que ficará arquivada e poderá ser consultada, caso haja necessidade de futuras avaliações. O desenho serviu também como base gráfica para o restauro (BORDON, 2011, p. 39).

Ao recuperar um produto resultante de uma representação histórica, uma obra de arte é imperativa a fidelidade ao desenho original e a Oficina de Mosaicos seguiu esta premissa. Ao

estudarmos o processo de restauração do painel, pudemos constatar que a empresa seguiu os conceitos da teoria que rege as restaurações de obras de arte: a *Teoria da Restauração*.

Unindo dois estudos: "*Restauração como um ato de Cultura*, tese desenvolvida por Renato Bonelli, arquiteto italiano; e um estudo nomeado *Restauro Crítico*, de Renato Bonelli e Roberto Pane, membro da Comissão do Plano Diretor de Nápoles de 1926", (BRANDI, 1963. Tradução: KUHL, 2004, p. 9), Cesare Brandi, em 1963, na Itália, publicou a *Teoria da Restauração*:

> A restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro (BRANDI, 1963. Tradução: KUHL, 2004, p. 30).

A 'dúplice polaridade', termo criado por Brandi em sua teoria, proponha finalmente, a união das duas grandes correntes de restauração: a que tratava a obra essencialmente como documento histórico (anti-intervencionista), aos estudos estéticos que trabalhavam com as questões de figuratividade, ou representatividade da obra artística (intervencionista). Ele defendeu, portanto, que as duas correntes eram válidas, mesmo que cada qual desenvolvia um processo de restauração. "Segundo sua visão, não se pode entender a obra de arte desvinculada do tempo histórico, nem o documento histórico como algo destituído de uma configuração" (KUHL, 2007, p. 200).

Constatamos que, ao unir a corrente Anti-Intervencionista de John Ruskin à corrente Intervencionista de Viollet-le-Duc, Cesare Brandi enfrentou o problema crucial da conservação, ou remoção das adições no processo de restauro, e resolveu a questão inserindo o termo 'juízo de valor', conceito determinante para decisão de qual a prevalência de uma, ou outra instância. A *Teoria da Restauração* de Cesare Brandi, apesar de complexa, foi detalhada em sua obra de 1963, descrevendo as *Três Proposições Fundamentais* do restauro:

> 1. O restauro é ato crítico, dirigido ao reconhecimento da obra de arte (sem o que a restauração não é o que deve ser); voltado à reconstituição do texto autêntico da obra: atento ao "juízo de valor" necessário para superar, frente ao problema específico das adições, a dialética das duas instâncias, a histórica e a estética (BRANDI, 1963. Tradução: KUHL, 2004, p. 10-11).

Aplicando o conceito acima, podemos afirmar que o restauro do painel de Di Cavalcanti reconstruiu o texto autêntico da obra.

Em relação à preservação da estética plástica do restauro, a segunda proposição do restauro estabelece:

> 2. Por tratar de obras de arte, a restauração deve privilegiar a instância estética – que corresponde ao fato basilar da artisticidade pela qual a obra de arte é obra de arte (idem).

E o restauro do painel reconheceu e fidelizou a obra de Di Cavalcanti.

> 3. A obra de arte é entendida na sua totalidade mais ampla (como imagem e como consistência material, resolvendo-se nessa última também outros elementos intermediários entre a obra e o observador) e, por conseguinte, o restauro é considerado como intervenção sobre a matéria, mas também como salvaguarda das condições ambientais que assegurem a melhor fruição do objeto e, quando necessário, como forma de resolver a ligação entre espaço físico, em que tanto o observador quanto a obra se inserem, e a espacialidade da própria obra (idem).

O restauro do painel também salvaguardou a fruição do objeto, priorizando a instância estética da obra em sua espacialidade.

O conceito de priorização da estância estética foi enfatizado por Brandi, em 1963.

> Se as condições da obra de arte forem tais a ponto de exigirem sacrifício de uma parte da sua consistência material, o sacrifício, ou, de qualquer modo, a intervenção, deverá concluir-se segundo aquilo que exige a instância estética. E será essa instância a primeira em qualquer caso, porque a singularidade da obra de arte em relação aos outros produtos humanos não depende da sua consistência material e tampouco da sua dúplice historicidade, mas da sua artisticidade, donde se ela perder-se, não restará nada além de resíduo. (BRANDI, 1963. Tradução: KUHL, 2004, p. 32).

E, sobre a instância histórica, não menos importante, mas colocada como segundo fator a ser analisado, Brandi definiu-a como uma espécie de trajetória que partia do tempo e do local onde a obra foi construída, até o presente histórico no qual a obra é perpetuada. Perante a ordem de prioridade entre a instância histórica e a estética que deve ser definida durante a análise de uma obra de arte em processo de restauração, Brandi enunciou o *Princípio Fundamental do Restauro:*

> A restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo (BRANDI,1963. Tradução: KUHL, 2004, p. 33).

O termo 'falso artístico ou histórico', citado na frase de Brandi, seria uma representação que pretende apresentar, como autêntica, uma simples reconstituição de uma obra, reproduzindo uma réplica do original. A restauração total, ou o "refazimento da obra" (termo do autor), ainda que se utilizem os mesmos materiais, descaracteriza-a. Segundo Brandi, para que uma obra seja restaurada, deve-se reconstruir somente as partes deterioradas, com as

mesmas técnicas e materiais usados originalmente, sem romper sua linha de continuidade histórica, a fim de se evitar um falso restauro, o que o autor considera um 'ato delituoso'.

> O adágio nostálgico "Como era, onde estava" é a negação do próprio princípio da restauração. É uma ofensa à história e um ultraje à Estética, colocando o tempo como reversível e a obra de arte como reproduzível à vontade (BRANDI,1963. Tradução: KUHL, 2004, p. 89).

E o adágio nostálgico de Cesare Brandi foi executado com maestria na restauração do *Alegoria das Artes*. A restauração do painel seguiu fielmente o desenho original, as pastilhas repostas foram catalogadas por base nas peças originais.

> Resultou daí uma relação das tonalidades que formam as mesclas existentes no mural. As cores encontradas foram: 16 tons de verde, 17 tons de azul, dois tons de rosa, dois tons de preto, três tons de lilás, um tom de roxo, três tons de púrpura, quatro tons de areia, um tom de areia dourado, quatro tons de bege dourado e um tom de branco. É notável a vibração causada pelo uso de cores complementares na paleta usada por Di Cavalcanti (BORDON, 2011, p. 40).

Figura 56: As cores de Di Cavalcanti

Fonte: BORDON, 2011, p. 40.

Muitos trechos do mosaico apresentaram lacunas por queda das pastilhas, que foram preenchidas com novas peças de modo a não haver diferença de cor nem no desenho. Vale comentar que a empresa Vitrotil[25], a mesma que montou o painel em 1950, fabricou as pastilhas substituídas no restauro do painel.

[25] Os mosaicos de vidro foram criados pela Vidrotil em 1947. Na época, eram produzidos artesanalmente e sob encomenda, apenas para uso em aplicações artísticas. Em 2018, a empresa fechou suas portas (MÉDICI, 2018).

O ácido aplicado para remoção de fungos corroeu a massa de união das pastilhas, causando infiltração de material orgânico, provocando o surgimento de algas e bactérias, que foi combatido durante o processo de restauro. As partes com pastilhas dilatadas foram reconstruídas manualmente.

Figura 57: Fissuras preenchidas manualmente

Fonte: BORDON, 2011, p. 47.

Depois do processo de recolocação das partes desgastadas, todo o painel foi consolidado com resina acrílica e recebeu pinos de fibra de vidro para garantir a compatibilidade das peças originais com as peças novas, não comprometendo o conjunto.

Enquanto durou a restauração, a Via das Artes, empresa de marketing e comunicação institucional, criou um programa inovador de acompanhamento público das obras, promovendo uma exposição de caráter histórico, com monitoramento em tempo real do trabalho de restauração do mural. Um movimento que proporcionou divulgação de uma teoria histórica na população.

> Uma exposição a céu aberto foi montada na fachada do edifício na rua Nestor Pestana, com o objetivo de contar um pouco da história não apenas do mural de Di Cavalcanti, mas também da própria trajetória centenária do Teatro Cultura Artística. Em seu centro, ladeados por imagens históricas do teatro e do mural, três monitores de vídeo exibiam a visitantes e transeuntes o restauro em tempo real, o trabalho já realizado e a história do Cultura

> Artística, contada em depoimentos de alguns dos muitos artistas que passaram por seus palcos (BORDON, 2011, p. 28).

A exposição foi realizada em 2011, antes de iniciarmos a pesquisa, em 2018. Este evento – uma exposição no interior da maior obra de Di Cavalcanti durante sua restauração – já seria argumento suficiente para nos conduzir à conclusão desse trabalho, que narra a importância da reconstrução de um bem histórico na sociedade contemporânea, defendendo novos usos mesclados à preservação patrimonial.

Na 25ª Edição do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em cerimônia realizada no dia 24 de outubro de 2012, no Teatro Nacional Claudio Santoro, em Brasília[26], a Oficina de Mosaicos recebe o Prêmio pela Ação:

> Restauro do painel em mosaico *Alegoria das Artes*, da fachada do Teatro Cultura Artística, em São Paulo, de autoria de Emiliano Di Cavalcanti, na categoria: "Preservação de Bens Imóveis" (PORTAL.IPHAN/Arquivos/Preservação de Bens Imóveis, 2012).

A segunda parte da recuperação do teatro foi iniciada somente março em 2018, passados dez anos do incêndio, quando a Sociedade Cultura Artística deu início à reconstrução do edifício do teatro. Durante dez anos, enquanto se reconstruiu o painel de Di Cavalcanti, nada mais havia no terreno. O edifício de Rino Levi deu espaço a um enorme vazio que chegava a arrepiar quem por ali passava. Três dias após o incêndio de 17 de agosto de 2008, a diretoria da Sociedade de Cultura Artística se pronunciou à imprensa por meio de Eric Klug, relações institucionais da sociedade: "A disposição oficial tomada desde ontem é reconstruir no mesmo local, mas ainda precisa do laudo da perícia, que vai determinar a solidez da estrutura" (G1.GLOBO/Notícias/São Paulo, 2008).

II.6. A decisão de reconstruir

Nos dias seguintes ao incêndio, perante imensa abordagem da mídia – comum em casos de acidentes com imóveis históricos – a diretoria da Sociedade Cultura Artística anunciou que o edifício seria reconstruído. A imprensa abordou a Sociedade com especulações acerca da transferência do painel para outro local, aventando a possibilidade de o teatro ser reerguido em outro endereço, mas a hipótese foi descartada. O teatro seria

[26] Nota explicativa: Dentre as 224 ações inscritas em todo o país, foram selecionados 70 finalistas. A Oficina de Mosaicos foi a vencedora, recebendo 20 mil reais pela ação de restauração do painel *Alegoria das Artes* (PORTAL.IPHAN/Arquivos/Preservação de Bens Imóveis, 2012).

reconstruído na rua Nestor Pestana e o arquiteto que faria um projeto para o novo edifício, haveria de ser Paulo Bruna, por seu histórico profissional de proximidade a Rino Levi.

Considerado pela própria Sociedade de Cultura Artística como "herdeiro" de Rino Levi, Bruna, após o incêndio, adiantou que o edifício seria refeito com modernizações. Algumas dessas adaptações inclusive já haviam sido planejadas, em um estudo feito pelo escritório de Paulo Bruna, há cerca de cinco anos antes do incêndio.

Detentor dos desenhos arquitetônicos originais do prédio, Paulo Bruna sempre defendeu que deveriam ocorrer mudanças no projeto original. "Se você tem que mexer, refazer, aproveita para modernizá-lo, atualizá-lo. Não há razão para pegar os desenhos antigos e só reproduzir", disse o arquiteto em entrevista para o site G1, um dia após o incêndio (ARAÚJO, 2008).

A "modernização" (como citado em texto jornalístico) também foi defendida pela Sociedade Cultura Artística, na época. "Já que tivemos esse acidente, a gente tem que realmente utilizar essa crise e construir um teatro como o Cultura merece. Adaptado às nossas necessidades atuais. Gostaríamos muito de construir com feições mais modernas, características mais adequadas", relatou Eric Klug, relações institucionais da sociedade, na mesma reportagem do site G1, um dia após o incêndio (ARAÚJO, 2008).

As citações do arquiteto Paulo Bruna e do representante da Sociedade Cultura Artística acima apresentadas nos conduziram a um dos pontos elencados na construção da estrutura deste estudo. O que se deve fazer quando um patrimônio histórico é destruído? Reconstruir fielmente ou redesenhar? Um novo projeto fere a salvaguarda do bem tombado?

Uma postura intermediária só foi analisada posteriormente, nos estudos do historiador Camillo Boito, realizados no século XIX e que serviram de referência em meados do século XX, quando surgiu a necessidade de se oficializar o processo de restauração dos bens culturais, em particular, na arquitetura, perante os bens patrimoniais destruídos no pós-guerra.

Após os estudos sobre as correntes de restauração de obras de arte, historiadores passaram a considerar que a arquitetura também era fator essencial à lembrança histórica, por ser igualmente um meio mantenedor das ligações com o passado e a identidade coletiva. Assim como no caso do incêndio que destruiu o edifício do teatro, porém não apagou sua trajetória cultural através do tempo, preservando também seus valores históricos.

Relacionando com o teatro, a opção da diretoria da Sociedade Cultura Artística por manter o painel em seu local de origem, fideliza a vontade e a razão da conservação da trajetória cultural do teatro, contribuindo para a conservação da memória coletiva.

> Sendo obra de um arquiteto (Rino Levi) cujas realizações se pautavam pelo ideal da integração das artes, vale ainda lembrar que há outra memória a considerar: a memória de seus espetáculos e de seus frequentadores. Nesse sentido, o teatro não é apenas construção, mas é fundamentalmente espaço habitado, palco de realizações dramáticas e de apresentações musicais. Por mais notável que fosse sua expressão arquitetônica, ela não teria nenhum sentido sem as atividades que aí tiveram lugar. E este teatro e não outro – nenhum outro – foi palco de apresentações memoráveis (CARRILHO, 2009).

Quanto à forma de se reconstruir, elencamos a *Carta Italiana do Restauro,* redigida em 1972, pelo Ministério de Instrução Pública do Governo da Itália, na qual se definiu que as normas institucionalizadas na Teoria da Restauração de Cesare Brandi (1966) fossem direcionadas aos diretores ou chefes de organizações para aplicação em caso de restauração artística em bens salvaguardados. O documento é vigente até os dias de hoje, fixando regras mundiais para seleção, conservação e intervenções de restauro em bens históricos, monumentais, artísticos, culturais, ambientais e naturais.

> Artigo 1º. – Todas as obras de arte de qualquer época, na acepção, que compreende desde os monumentos arquitetônicos até as de pintura, escultura, inclusive fragmentados, e desde o período paleolítico até as expressões figurativas das culturas populares e da arte contemporânea, pertencentes a qualquer pessoa ou instituição, para efeito de sua salvaguarda e restauração são objetos das presentes instruções, que adotam o nome de Carta do Restauro de 1972.
>
> Artigo 2º. – Além das obras mencionadas no artigo precedente, ficam assimiladas a essas, para assegurar a salvaguarda e restauração, os conjuntos de edifícios de interesse monumental, histórico ou ambiental, particularmente os centros históricos; as coleções artísticas e as decorações conservadas em sua disposição tradicional; os jardins e parques considerados de especial importância.
>
> Artigo 3º. – Ficam submetidas à disciplina das presentes instruções, além das obras incluídas nos artigos 1 e 2, as operações destinadas a assegurar a salvaguarda e a restauração dos vestígios antigos relacionados com as pesquisas subterrâneas e subaquáticas.
>
> Artigo 4º. – Estende-se por salvaguarda qualquer medida de conservação que não implique a intervenção direta sobre a obra; entende-se por restauração qualquer intervenção destinada a manter em funcionamento, a facilitar a leitura e a transmitir integralmente ao futuro as obras e os objetos definidos nos artigos precedentes.
>
> Artigo 5º. – Cada uma das superintendências de instituições responsáveis pela conservação do patrimônio histórico, artístico e cultural elaborará um programa anual e especificado dos trabalhos de salvaguarda e restauração, assim como das prospecções subterrâneas e subaquáticas a serem em empreendidas, seja por conta do Estado ou de outras instituições ou pessoas, que será aprovado pelo Ministério da Instrução Pública, mediante parecer

> favorável do Conselho Geral de Antiguidade e Belas Artes (PORTAL.IPHAN/ Carta do Restauro de 1972, 2014).

A *Carta do Restauro*, além de descrever o que está submetido às técnicas de salvaguarda de bens imóveis, também relaciona a forma como as práticas de restauro devem ser aplicadas. Se relacionarmos estes artigos às partes restauradas do teatro (painel e *foyer* de entrada), podemos afirmar que a salvaguarda das partes foi mantida. Não foram realizados aditamentos de estilo e seguiram os documentos gráficos existentes.

O Artigo 7º. da *Carta do Restauro* relata, especificamente, o que é permitido nas operações de reconstrução de bens históricos:

> 1 – Aditamentos de partes acessórias de função sustentante e reintegrações de pequenas partes verificadas historicamente executadas, se dor o caso, com clara determinação do contorno das reintegrações, ou com adoção de material diferenciado, embora harmônico, facilmente distinguível ao olhar, particularmente nos pontos de enlace com as partes antigas e, além disso, com marcas e datas onde for possível;
>
> 2 – Limpeza de pintura e esculturas, que jamais deverá alcançar o estrato da cor, respeitados a pátina e eventuais vernizes antigos; para todas as outras categorias de obras, nunca deverá chegar à superfície nua da matéria de que são constituídas as obras;
>
> 3 – Anastilose documentada com segurança, recomposição de obras que se tiverem fragmentado, assentamento de obras parcialmente perdidas reconstruindo as lacunas de pouca identidade com técnica claramente distinguível ao olhar com zonas neutras aplicadas em nível diferente do das partes originais, ou deixando à vista o suporte original e, especialmente, jamais reintegrando de novo zonas figurativas ou inserindo elementos determinantes da figuração da obra;
>
> 4 – Modificações ou inserções de caráter sustentante e de conservação da estrutura interna ou no substrato ou suporte, desde que, uma vez realizada a operação, na aparência da obra vista da superfície não resulte alteração nem cromática nem de matéria;
>
> 5 – Nova ambientação ou instalação da obra, quando já não existirem ou houverem sido destruídas a ambientação ou instalação tradicionais, ou quando as condições de conservação exigirem sua transferência (PORTAL.IPHAN/ Carta do Restauro de 1972, 2014).

Portanto, desde 1972 que o processo de restauração adota o emprego do juízo de valor resultante de percepções e estudos especializados, tendo como referência fatores culturais e ideológicos de uma sociedade antepassada, que merecem ser conservados. No caso do Teatro Cultura Artística, tanto a restauração do painel, como a reconstrução do edifício seguiram normas técnicas, resultando um projeto em que se distingue as partes antigas restauradas do novo edifício de Paulo Bruna.

> A manutenção do Teatro de Cultura Artística na sua posição original vem ao encontro de outras iniciativas de valorização social do centro de São Paulo com a implantação de novos equipamentos culturais na região, tais como o Museu da Língua Portuguesa, a Sala São Paulo, o Centro Cultural Banco do Brasil. A diferença é que o Cultura Artística permaneceu lá (ANELLI, 2008).

Paulo Bruna nos afirmou verbalmente que nunca houve, por parte da Cultura Artística, intenção de reconstruir o teatro em outro local.

Após o incêndio, a instituição informou aos meios jornalísticos que estava ciente de que a recuperação do prédio inaugurado em 1950 levaria alguns anos, por conta da captação de recursos. E Eric Klug, representante da Cultura Artística, também em entrevista à mídia, em 2008, relatou que "o período até a construção do novo teatro vai deixar uma imensa lacuna na capacidade de consumo artística que não vai ser satisfeita por um bom tempo" (ARAÚJO, 2008).

E esse tempo ainda corre até os dias de hoje.

II.7. O novo projeto

Nos meses seguintes ao incêndio de 2008, os planos de reconstrução começaram. Há quem possa acreditar que o fato de o edifício ter sido destruído na sua totalidade, seria fácil reerguê-lo. O desafio era exatamente este: acoplar um novo projeto à fachada tombada e restaurada sob rigoroso processo técnico. O painel modernista, ali resistente, exigiu que todo o restante continuasse a conversar com sua estética salvaguardada.

O processo de reconstrução das partes faltantes de uma obra arquitetônica é diferente dos conceitos de reconstrução de uma obra de arte, exposta com a finalidade de apreciação. A diferença foi estudada desde o final do século XIX e início do século XX, quando surgiu uma geração de arquitetos preocupados com o conceito de restauro – e em defesa da conservação e reparação – durante as reformas de obras arquitetônicas estruturadas na preservação dos valores históricos e artísticos dos monumentos (LUSO, 2004, p.38).

Os conceitos que guiaram a reconstrução arquitetônica foram lançados pelo governo italiano, representado pelo Ministério da Instrução Pública de Itália no Congresso de 1883, estabelecendo leis, tanto para a conservação dos objetos de arte, quanto para os monumentos arquitetônicos, embasados, fundamentalmente, nos conselhos estabelecidos por Camillo Boito. Como aspectos relevantes, salientam-se os cuidados em restaurações arquitetônicas:

> (a) deverão limitar-se as intervenções ao mínimo possível, mas caso se executem têm de ser bem identificadas;
>
> (b) deverá ser visível a diferença entre as partes antigas e as novas;
>
> (c) deverá ser visível a diferença entre os materiais modernos e os originais aplicados nas diversas obras;
>
> (d) as partes que foram eliminadas, deverão ser expostas num lugar próximo ao monumento restaurado;
>
> (e) deverá ser feito o registo da intervenção acompanhada de fotografias das diversas fases dos trabalhos, colocadas no próprio monumento ou num lugar público próximo;
>
> (f) deve-se assinalar ou gravar a data de execução das intervenções no edifício numa epígrafe descritiva da atuação (LUSO, 2004, p.38).

Perante a tarefa de reconstruir um edifício tombado, somado aos seus remanescentes, recorremos também aos estudos realizados na primeira metade do século XX, pelo italiano Gustavo Giovannoni (1873-1947); arquiteto, engenheiro civil, historiador, urbanista, professor e crítico de arquitetura; estudou os processos de restauração acoplados à novas estruturas, teorizando as relações entre o antigo e o novo no tecido urbano.

Giovannoni demonstrou especial preocupação com as estruturas e com as técnicas construtivas. "Defendia as técnicas de reforço estrutural em intervenções de reparo do edifício, de modo a aumentar a resistência da construção" (LUSO, 2004, p.39). Criou *O Restauro Científico*, uma das mais importantes teorias apresentadas na Conferência de Atenas de 1931 e da qual resultou a própria Carta de Atenas[27]. O documento trata da reelaboração do restauro arquitetônico moderno, que deve ser sempre documentado e identificado para que se diferencie do original, pregando a necessidade de tornar a restauração um ato científico, que seguisse princípios e métodos cientificamente determinados, ou seja, baseados em estudos rigorosos com atenção maior ao valor documental e histórico do que ao valor artístico e estético da edificação. Os conteúdos teóricos sobre acréscimo e reconstrução de obras arquitetônicas salientam que deve haver diferença entre partes antigas e novas de forma

[27] A *Carta de Atenas foi* publicada com o intuito de se universalizar certas regras de proteção e salvaguarda de monumentos. A *Carta de Atenas de 1931* resultou da *Conferência do Escritório Internacional de Museus da Sociedade das Nações* e descreveu, oficialmente, os princípios concernentes à proteção de monumentos. A segunda *Carta de Atenas*, redigida em 1933, no 4o. Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), igualmente foi considerada como norteadora das ações de valorização do patrimônio histórico mundial. "O Brasil se fez presente neste encontro, representado por um grupo de profissionais ligado ao movimento modernista brasileiro que participaria da futura fundação do IPHAN, em 1937. Dentre eles, participaram desta reunião: o arquiteto Lucio Costa, como conselheiro, e Rodrigo Melo Franco de Andrade, representante do Brasil no CIAM e futuro primeiro diretor do IPHAN (MOTTA, 2010, pg.16).

destacada, com a finalidade de documentar a própria memória e história do monumento. E assim fez Paulo Bruna.

Os estudos do novo projeto do arquiteto partiram do hall de entrada preservado. A versão contemporânea do Teatro Cultura Artística foi repensada a partir do mosaico de 1950, que resistiu às chamas de 2008. Esta não é apenas uma percepção nossa, de estudiosas da Arte, perante uma obra de Di Cavalcanti. Mas também foi uma determinação do tombamento.

O fato é que, durante toda a trajetória do teatro, após um incêndio devastador e com toda evolução cultural que a cidade passou durante sete décadas, o mosaico *Alegoria das Artes* se manteve lá, durante todo o tempo, com ou sem teatro.

Paulo Bruna fez um projeto respeitoso com o desenho original de Rino Levi. De modo geral, a parte frontal acrescentada no novo edifício possui um desenho muito próximo do original e segue as demandas de preservação do patrimônio moderno, fidelizado pela restauração científica do painel da fachada.

Porém, para decisão do programa construtivo, especificamente, da sala principal do novo teatro, o projeto foi alterado. Frederico Lohmann nos informou que a Cultura Artística encomendou um estudo para reconstrução do edifício. O superintendente nos relatou, em entrevista, que a estrutura da nova sala principal foi modificada.

> Encomendamos um estudo para uma empresa de consultoria inglesa, que nos direcionou no escopo da sala principal de espetáculos. A empresa reconheceu que a disposição da plateia original se familiarizava com uma sala de cinema. Apesar da utopia de ter uma plateia única, democrática, sem balcões, isso trazia muitos problemas de acústica em apresentações de orquestras. O som era ótimo para o público, mas os músicos não tinham retorno. Aproveitamos para fazer novas adequações, afinal, a associação sempre priorizou a qualidade da música erudita (LOHMANN, out. 2021).

A demanda cultural foi um ponto forte considerado para a decisão do projeto final. Fato que fidelizou nosso estudo de reconstrução patrimonial adequada ao cenário contemporâneo. Frederico Lohmann comenta sobre a decisão do escopo do novo teatro.

> O povo não tem saudades do prédio, tem saudades de ver *O Avarento*[28] em uma sala de mais de 1000 lugares durante 6 meses. Mas acontece que esse público não existe mais. Então resolvemos construir uma sala que irá cobrir a deficiência de salas de concerto mais intimistas do que a cidade possui (LOHMANN, out. 2021).

---

[28] *O Avarento* foi uma peça teatral traduzida e adaptada por Felipe Hirsh que foi apresentada no Teatro Cultura Artística durante 35 semanas, com sucesso de público e crítica e mais de 110 mil espectadores desde sua estreia em 2006. No elenco, além de Paulo Autran, que completou sua 90ª. montagem teatral, Elias Andreato, Karin Rodrigues, Gustavo Machado, Cláudia Missura, Arieta Correa, Luciano Schwab e Tadeu Di Pyetro (MARRACOMUNICA, 2007) .

O novo edifício possui, essencialmente, uma estrutura metálica, com lajes e pisos em concreto e possui dimensões menores do que o teatro original.

> A nova configuração da sala de concertos deve priorizar as apresentações de música de câmara ou pequenos conjuntos de música popular. Também corrige as antigas deficiências de dimensão de palco, de bastidores e áreas técnicas (PERROTTA-BOSCH, 2018).

Além da nova programação cultural, a sociedade também decidiu redimensionar seu teatro, por conta do custo para reconstrução da obra.

> "O novo teatro será mais compacto. Terá 750 lugares na sala principal e 150 na menor. A obra custará R$ 100 milhões", diz Frederico Lohmann, superintendente da instituição. Parte dos R$ 30 milhões já arrecadados para reerguer o espaço, ele conta, foi usada para demolir ruínas do prédio, criar o projeto e recuperar o painel de Di Cavalcanti na fachada do teatro. Para o restauro, feito pela arquiteta Isabel Ruas em 2011 e 2012, foram destinados R$ 4 milhões (CAVALCANTI, T., 2018).

Para a construção do novo teatro, a Prefeitura de São Paulo lacrou o imóvel onde funcionava a boate *Kilt*, no entorno da Praça Roosevelt, em agosto de 2012. E o pequeno castelinho, inaugurado como casa noturna em 1971, foi demolido para ceder espaço a uma rotatória que dará acesso ao estacionamento do novo teatro. A ação faz parte do projeto de revitalização da praça Roosevelt, iniciado em 2010 e a reconstrução do teatro foi parte deste projeto de revitalização.

Depois da licitação para o início das obras, que ocorreu em 2017, as demolições das partes em ruínas foram concluídas e escavações no subsolo foram iniciadas. A Cultura Artística salienta que a demora para se conseguir a aprovação da prefeitura para o novo projeto foi um dos motivos da reforma ter levado uma década ser iniciada.

As plantas arquitetônicas do novo Teatro Cultura Artística estão disponíveis na sessão *Infográficos*, no *Acervo Digital do Estadão,* inseridas no acervo em 21 jul. 2019. Nosso objetivo não é fazer uma explanação do projeto arquitetônico em seus detalhes construtivos, mas sim, apresentar os novos espaços do edifício, criados para a circulação e novos usos do equipamento. Em análise conceitual, mesmo que o projeto contemporâneo de Paulo Bruna possua outro desenho e atenda a outras demandas, por vezes, remeteu-nos aos conceitos do programa original de Rino Levi. A mescla antigo e novo não está presente apenas no conjunto painel e edifício, mas no conceito de integração preconizado no projeto moderno.

Seguem maquetes do projeto do Novo Cultura Artística:

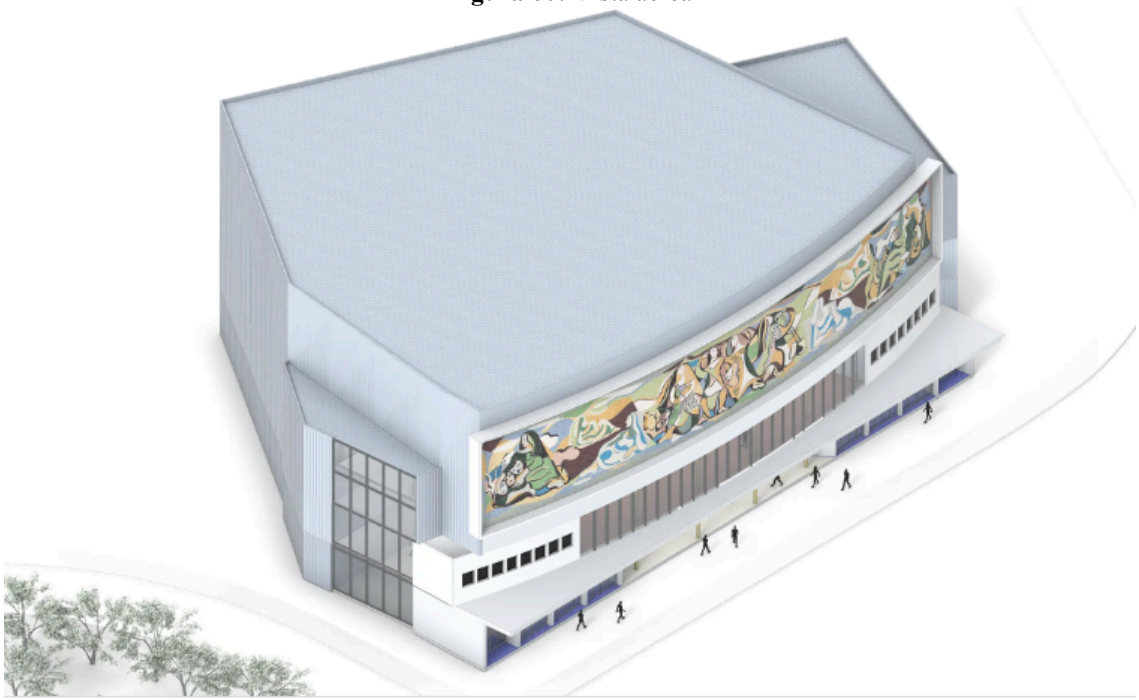
Figura 58: Maquete de Paulo Bruna para o Teatro Cultura Artística

Fonte: FOLHA.UOL/Ilustrada/2018/08.

Figura 59: Mesma localização

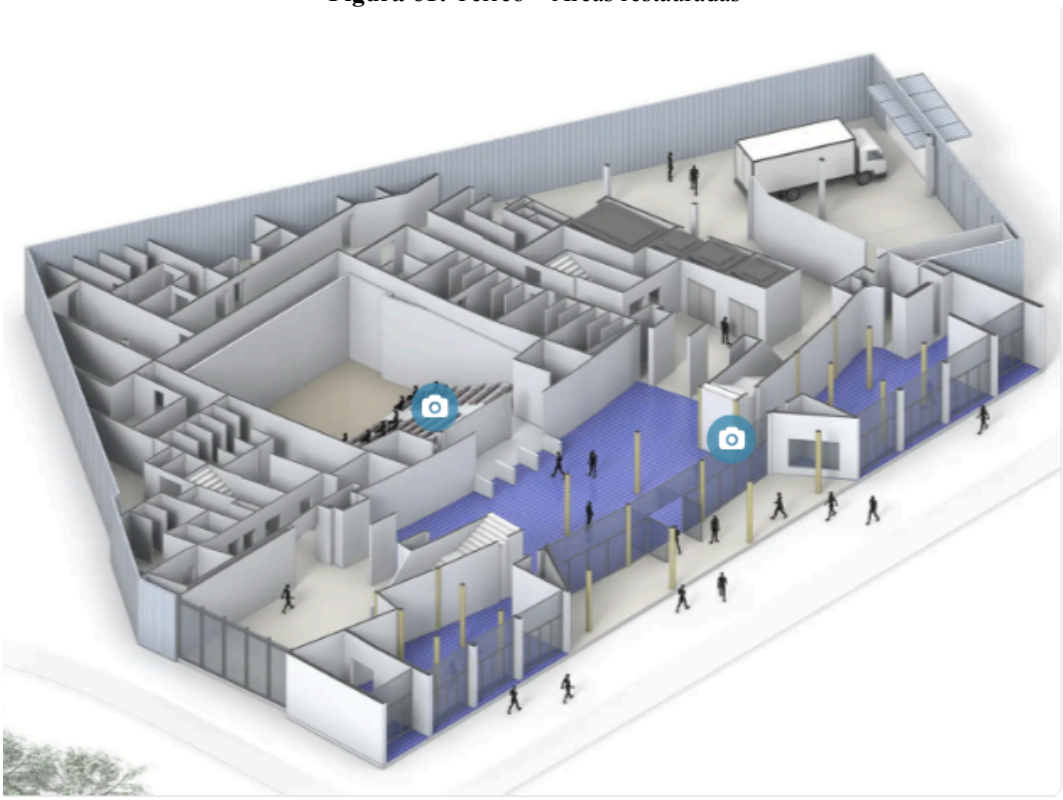
Fonte: ESTADAO/Infográficos/Cultura, em reconstrução, 2019.

Figura 60: Vista aérea



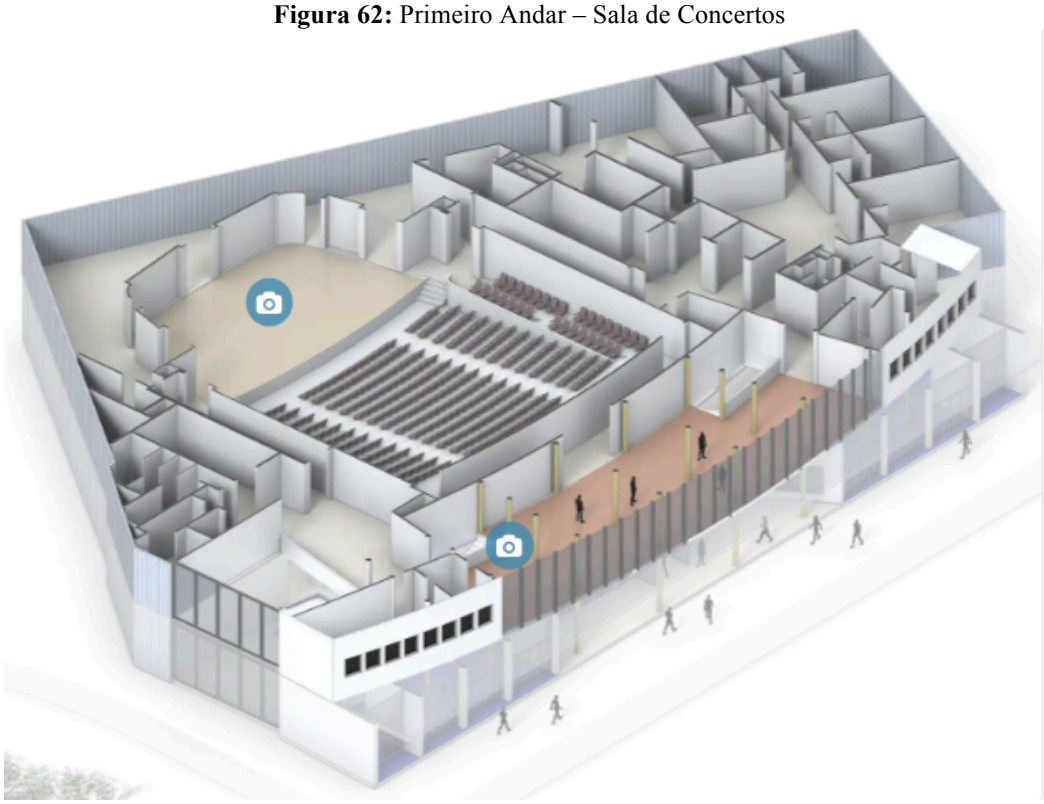
Fonte: ESTADAO/Infográficos/Cultura, em reconstrução, 2019.

Figura 61: Térreo – Áreas restauradas



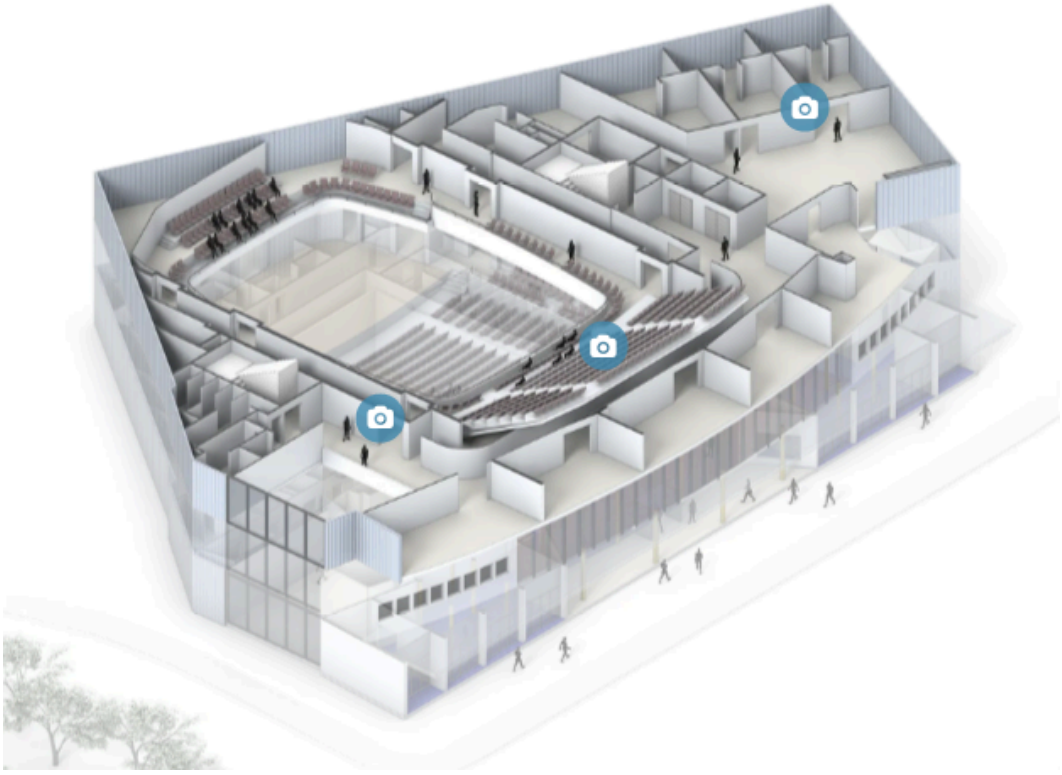
Fonte: ESTADAO/Infográficos/Cultura, em reconstrução, 2019.

Figura 62: Primeiro Andar – Sala de Concertos



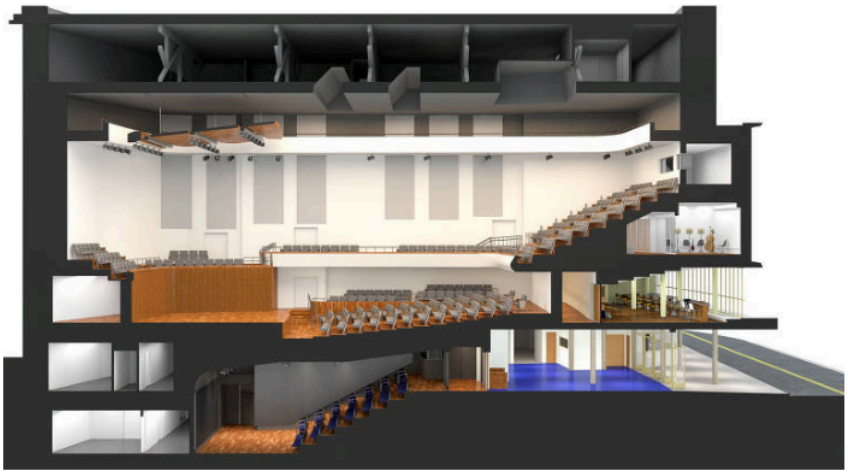
Fonte: ESTADAO/Infográficos/Cultura, em reconstrução, 2019.

Figura 63: Segundo Andar – Espaço multiuso



Fonte: ESTADAO/Infográficos/Cultura, em reconstrução, 2019.

Figura 64: Corte



Fonte: FOLHA.UOL/Ilustrada/2018/08, 2018.

O *hall* de entrada, no piso térreo, não foi destruído pelo incêndio e sua estrutura original foi resgatada. As colunas originais foram preservadas e recuperadas. A obra de reconstrução mescla partes novas com as ruínas remanescentes. Esta imagem fideliza a teoria de reconstrução consultada, exemplificando o restauro científico, tanto no painel, feito pela Oficina das Artes, como na reconstrução do edifício desenhada por Paulo Bruna.

Figura 65: Térreo - *Hall* de entrada em construção

Fonte: CONCERTO/Notícias/Reportagem/TCA, 2019.

No projeto original, a partir do *hall* do andar térreo, era somente para a bilheteria e entrada para a sala menor, *Sala Rubens Sverner*. O acesso à sala maior, *Sala Esther Mesquita* era feita pelo *foyer* do piso intermediário. O novo projeto também mantém esta estrutura de duas salas com piso intermediário, lembrando que faz parte da estrutura preservada. Não soubemos se os nomes das salas serão mantidos.

Figura 66: *Foyer* do Piso Intermediário

Fonte: FOLHA.UOL/Ilustrada/2018/08, 2018.

As dimensões das salas do novo teatro são parecidas com as salas do teatro original, mas a configuração é totalmente diferente. A primeira diferença é a quantidade de poltronas: a sala maior possuía 1.156 lugares no projeto original e, no novo projeto, possui 750 poltronas. A sala menor, de 339 lugares, passa a ter 150.

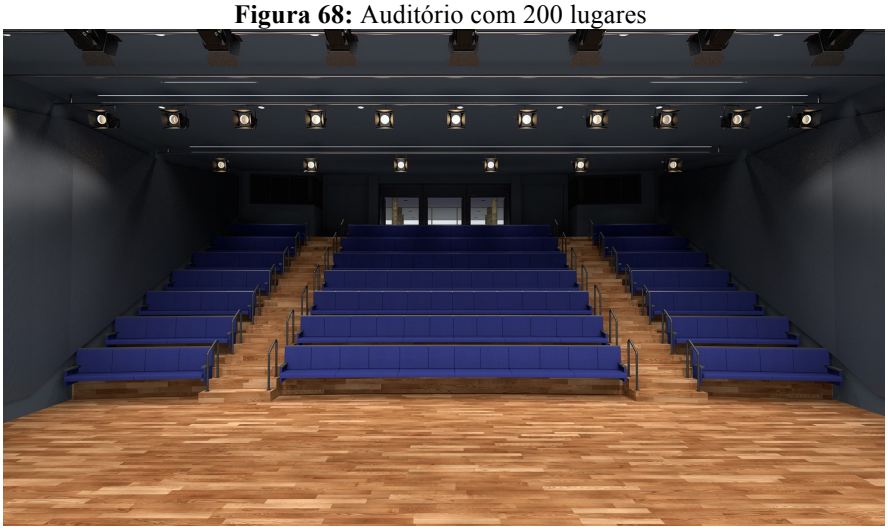
Outra mudança no novo projeto é que a sala maior possui um balcão que rodeia toda a sua extensão, dando ao teatro a configuração de um teatro de arena, o que não existia antes. Acima de tudo, no projeto de reconstrução do Teatro Cultura Artística, a inovação se faz pela adaptação acústica que a evolução técnica exigiu.

As salas foram projetadas com alta tecnologia para receber peças de música de câmara, priorizando a divulgação da música clássica. A nova estrutura objetiva o resgate do público original do teatro, atendendo à demanda atual da cidade, sem espaços estruturados para este fim. Uma mescla que fideliza a busca pela erudição em pleno cenário urbano contemporâneo.

Figura 67: Sala Principal com 750 lugares e balcão suspenso

Fonte: FOLHA.UOL/Ilustrada/2018/08, 2018.

Figura 68: Auditório com 200 lugares



Fonte: MEDIUM/Revista Bravo/ O futuro do TCA, 2019.

Figura 69: Sala de Concertos em construção

Fonte: CULTURAARTISTICA.ORG/Teatro-ca, [s.d.]..

No novo projeto estão previstos espaços para livraria e café, com acesso tanto pelo *foyer*, como pela rua. Estes novos ambientes são mesclados ao projeto original, perfeitamente compreendidos pela necessidade contemporânea de integração do público ao equipamento cultural, remetendo também à ideia de funcionalidade da primeira versão do edifício.

Figura 70: Espaço de Convivência

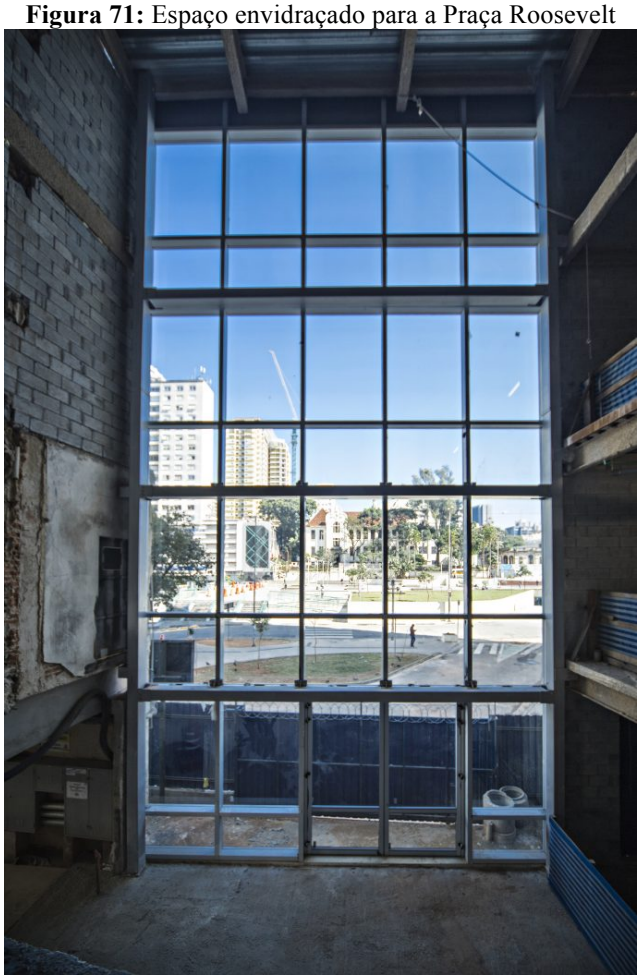
Fonte: ABRAVIDRO/Novo TCA, 2019.

Nas laterais do *foyer* histórico, além dos novos espaços de convívio e circulação, existe um pé direito duplo envidraçado voltado para a Praça Roosevelt. O acesso aos pavimentos superiores é feito por escadas, na lateral, como antes, porém, hoje, com maior espaço de circulação, seguindo as normas brasileiras de acessibilidade[29].

Sobre o detalhe da parede de vidro, vale salientar que o material permite diálogo entre os que estão na Praça Roosevelt e os que estão no edifício, o que, invariavelmente, remete-nos à simbologia de se estabelecer uma relação entre exterior e interior, característica do projeto moderno de Rino Levi, presente no projeto contemporâneo de Paulo Bruna.

[29] A normas de acessibilidade constam na NBR 9050, uma norma reguladora criada pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), que define os aspectos de acessibilidade que devem ser observados nas construções urbanas. Nela, é possível encontrar parâmetros técnicos que auxiliam a tornar determinada obra mais acessível, tanto no momento da construção como na reforma, com observações pertinentes sobre mobiliários, sinalização, tipos de piso e tamanho dos cômodos (NOVENTA/NBR-9050, 2004).

Figura 71: Espaço envidraçado para a Praça Roosevelt



Fonte: CULTURAARTISTICA.ORG/Teatro-ca, [s.d.].

No piso superior do novo projeto, haverá um restaurante e um espaço expositivo que serão abertos ao público durante todo o dia. Ainda no andar superior, quatro salas multiuso que serão utilizados para eventos, ensaios e atividades educacionais como cursos e palestras. Assim, mesmo que com outra estrutura, o novo Teatro Cultura Artística manterá um diálogo próximo ao escopo original, buscando preservar e valorizar as características que fizeram do espaço, um marco na cultura paulistana.

II.8. Andamento das obras

Após o incêndio de 2008, a Sociedade Cultura Artística divulgou que a reconstrução do seu teatro destruído seria rápida. Na época, a Praça Roosevelt estava em reforma e a organização prometia a reabertura para o ano de 2012, celebrando o centenário da instituição.

Perante o bem destruído, houve massiva captação de recursos embasada em técnicas de Marketing Cultural elaboradas pela Sociedade Cultura Artística. A soma da sensibilidade

dos seguidores da associação, com a oficialização do tombamento do teatro, concedida em 2009, agigantou o argumento das arrecadações para sua reconstrução.

> A Sociedade Cultura Artística, responsável pelo espaço privado, já conseguiu parte dos 30 milhões de reais, por meio de 400 doações, que variam entre 600 e 4 milhões de reais, para a primeira fase da obra. Além das doações feitas por meio do programa Seja Amigo da Cultura Artística, o projeto do novo teatro ganhou aprovação do Ministério da Cultura para levantar fundos com patrocinadores, por meio da Lei Rouanet (CULTURA ARTÍSTICA/Teatro-CA, [s.d.]).

Desde o início das obras, em 2017, que a obra foi planejada para ser executada em duas fases. A primeira, a construção de toda a estrutura física do prédio, foi encerrada em 2019. A partir de então, a Sociedade Cultura Artística fez ações para captação de recursos, iniciando a segunda fase da construção, a fase de acabamento. Até então, a previsão para a conclusão da obra estava prevista para o mês de novembro de 2021, informação amplamente citada nos meios de comunicação que, inclusive, disseminaram que "a Sociedade planejava realizar sua temporada de 2022 já em seu novo teatro" (CONCERTO/Notícias/Construção TCA, 2019).

Em julho de 2019, após o encerramento da primeira fase das obras, o canteiro ficou fechado por um ano, à espera da captação das verbas que permitissem a conclusão do projeto, orçado em 110 milhões de reais, dos quais metade foi utilizada nesta primeira etapa. Em entrevista exclusiva ao jornal *O Estado de São Paulo*, edição de 21 de julho de 2019, o superintendente da Sociedade de Cultura Artística, Frederico Lohmann, que participou de todo o projeto, comentou sobre a inauguração do espaço e sobre o papel que o novo teatro deve desempenhar na vida cultural da cidade.

> O fim da primeira fase significa que já estão prontos todos os projetos de arquitetura detalhada, as fundações, as estruturas, a vedação completa do prédio e as instalações básicas. Faltam todos os revestimentos, o restauro das áreas internas protegidas pelo patrimônio. Estamos prevendo o início para junho de 2020, ou seja, daqui a um ano. Até lá, vamos trabalhar na captação das verbas para a finalização do projeto. Imaginamos que precisaremos de mais um ano de trabalhos. Isso quer dizer que, recomeçando as obras de junho de 2020, estaremos prontos em junho de 2021. Teremos então um período de testes e a expectativa é que a inauguração aconteça em novembro de 2021 (LOHMANN, *in:* SAMPAIO, 2019).

Em outubro de 2019, a pianista Maria João Pires fez um recital na Sala São Paulo, com renda revertida para a construção do teatro, marcando oficialmente a abertura da campanha de captação de recursos para a finalização das obras, uma atividade que rege a Sociedade Cultura Artística desde a sua fundação.

Porém, durante o ano de 2020, as obras do novo Teatro Cultura Artística ficaram paradas. Em 20 de março de 2020, o Senado Federal aprovou Decreto Legislativo no.6, de 2020, que reconheceu o estado de calamidade pública no Brasil, em decorrência da pandemia do coronavírus (COVID 19). Com a situação pandêmica mundial, a instituição foi invariavelmente afetada.

Quando um pesquisador começa um estudo acadêmico entusiasmado pelo acompanhamento em tempo real, tem o privilégio da coleta de dados com atualizações constantes. Tratamos de registrar o desenvolvimento do processo de reconstrução do teatro passo-a-passo. Cada imagem nos direcionava a buscar teorias que se relacionassem com os fatos. É uma excitante oportunidade, mas também um enorme risco. A conclusão deste tipo de pesquisa, não tem a comodidade de estar pré-definida. Este foi o desafio do nosso projeto de pesquisa: acompanhar uma obra, sem saber, ao certo, quando e como será concluída.

A coleta de imagens durante o andamento da obra de reconstrução foi realizada no período compreendido entre os dias 15 de agosto de 2018 e 24 de agosto de 2021. Ao todo, foram selecionadas 151 imagens para o acervo da pesquisa.

Compartilhamos aqui, algumas imagens que retratam a evolução da obra de reconstrução do Teatro Cultura Artística registradas pela autora em pesquisa de campo:

Figura 72: Placa da obra na fachada

Imagem registrada pela autora em 27 set. 2018.

Figura 73: Patrocinadores da obra de reconstrução

Patrocinadores da obra da Sociedade Cultura Artística: HTB Engenharia, Paulo Bruna Arquitetos Associados, ABR Gerenciamento e Engenharia e Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES). Imagem registrada pela autora em 27 set. 2018.

Figura 74: Painel restaurado coberto por tela

Imagem registrada pela autora em 10 out. 2018.

Figura 75: Obra em andamento

Imagem registrada pela autora em 17 out. 2018.

Figura 76: Fachada em obras

Imagem registrada pela autora em 17 out. 2018.

Figura 77: Detalhe da marquise preservada

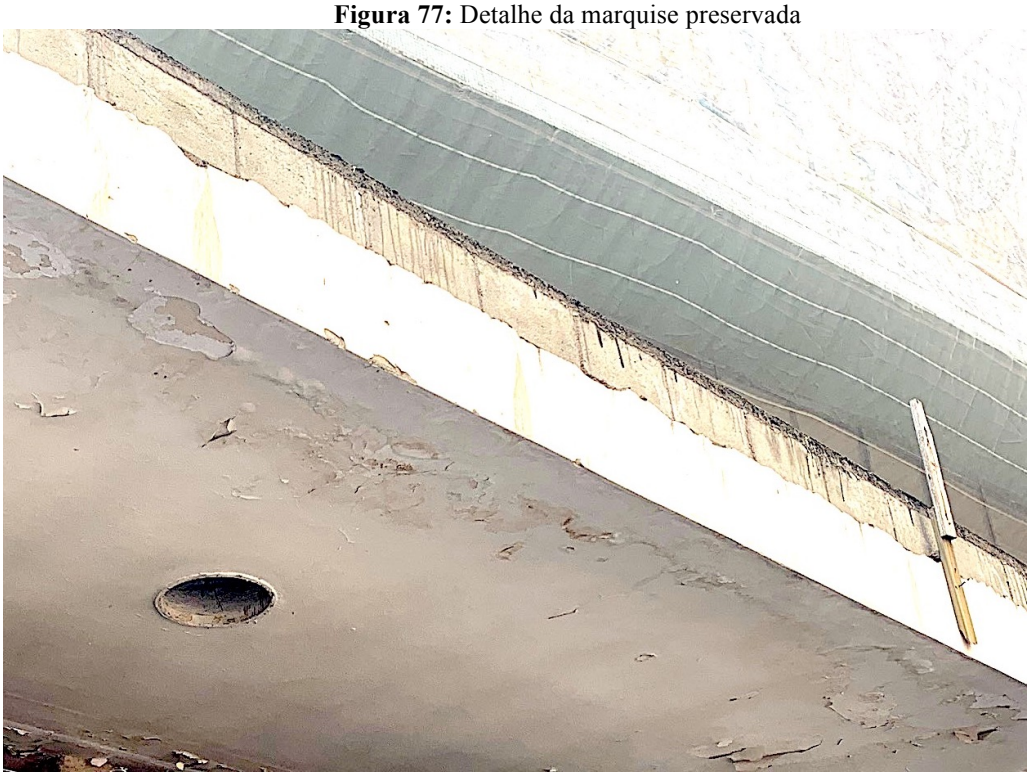


Imagem registrada pela autora em 17 jan. 2019.

Nas imagens a seguir (78 a 81), registradas em 31 de março de 2019, percebe-se a mescla da estrutura da nova construção com a parte preservada do imóvel (a moldura de alvenaria que sustenta o painel).

Figura 78

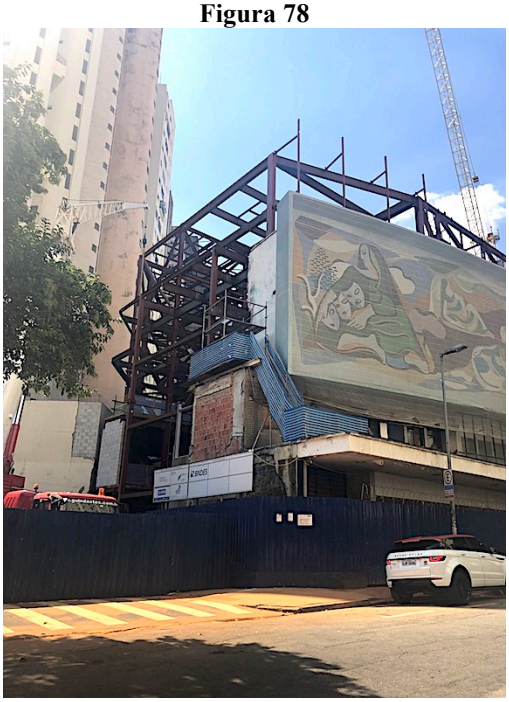


Figura 79

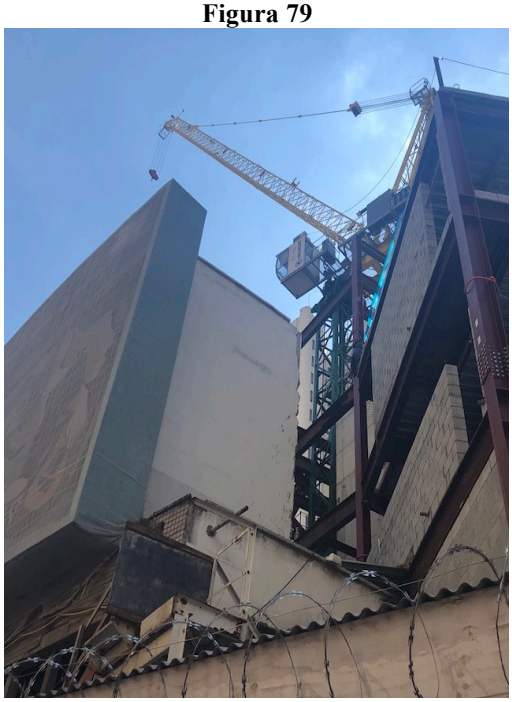


Figura 80

Figura 81

Figura 82: Galpão Lateral sendo envidraçado

Imagem registrada pela autora em 06 ago. 2019.

Figura 83: Destaque do espaço envidraçado para Praça Roosevelt

Imagem registrada pela autora em 17 out. 2019.

Figura 84: Lateral direita do edifício

Imagem registrada pela autora em 01 jul. 2020.

Figura 85: Lateral esquerda e Galpão

Imagem registrada pela autora em 01 jul. 2020.

Figura 86: Agosto de 2020 – Obras paradas

Entre os meses de julho e agosto de 2020, somente o grafite é novo na coleta de dados.
Imagem registrada pela autora em 02 ago. 2020.

Figura 87: Agosto de 2021 – Fachada no mesmo estágio, após um ano[30]

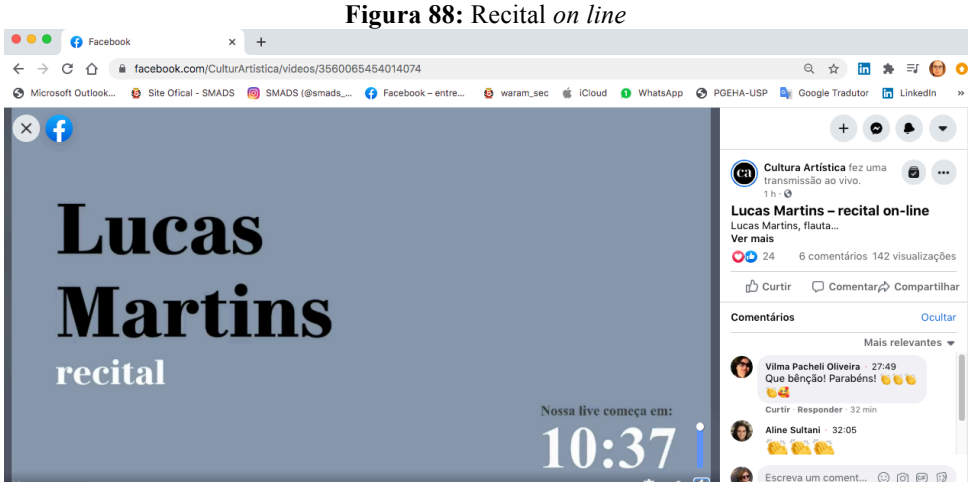
Imagem registrada pela autora em 24 ago. 2021.

No início da pesquisa, em 2018, chegou-se a aventar a possibilidade da conclusão da dissertação de mestrado (duração de três anos), coincidisse com a entrega do teatro pronto. Mas, infelizmente o cotidiano mundial foi abalado. A área da Cultura sentiu o resultado do isolamento social e do tão apregoado "Fique em casa" (*slogan* criado para propagar o distanciamento social na pandemia do coronavírus). As atividades culturais foram suspensas. Cinemas, teatros, museus e todo espaço que houvesse aglomeração de pessoas foi fechado. E, sem público, a cultura adormece. Alguns dizem que "a Cultura foi o primeiro setor a entrar em crise e será o último a sair" (s.i.c.). Na realidade, todos os setores foram abalados, inclusive, o meio acadêmico.

No segundo semestre do ano de 2020, a vida virtual foi tomando forma e os projetos culturais virtuais se enquadraram ao novo formato, promovendo novas maneiras de abastecer o público. Assim também fez a Sociedade Cultura Artística, promovendo *lives* de concertos e receitais durante o período pandêmico, conforme registrado na imagem da rede social da Sociedade Cultura Artística, em 28 de setembro de 2020.

[30] Ao menos a fachada permanece igual. Percepção fidelizada pela comparação entre as Figura 86 (agosto de 2020) e a Figura 87 (agosto de 2021). Não tivemos acesso ao interior do teatro. Em 2020, havia uma guarita com um funcionário que proibia a entrada, mesmo justificada pela pesquisa acadêmica. No dia 24 de agosto de 2021 (último dia de Pesquisa de Campo), a guarita estava vazia e todos os acessos estavam fechados. Nenhuma pessoa circulava na obra, provavelmente, pela suspensão das atividades presenciais em decorrência da pandemia do coronavírus, ainda em vivência mundial.

Figura 88: Recital *on line*



Registro de tela da rede social da Sociedade Cultura Artística feito pela autora em 28 de set. 2020.

Em 2021, nove anos depois da inauguração prevista, a obra de reconstrução do Teatro Cultura Artística está parada. Sem recursos financeiros para sua finalização. Faltam 35 milhões de reais para a Sociedade Cultura Artística terminar seu teatro (cerca de um terço do valor total da obra, orçada em 110 milhões). Setenta e cinco milhões foram arrecadados desde 2008, com doações privadas, via Lei de Incentivo à Cultura, a Lei Rouanet. Mas a cultura foi afetada pela pandemia do coronavírus em 2020 e as doações cessaram.

Paralelamente, a instituição recorreu a um instrumento público que poderia gerar mais da metade dos recursos que faltavam: a transferência de potencial construtivo.

> A transferência de Potencial Construtivo é um instrumento instituído pelo Estatuto da Cidade, em 2011, que tem por objetivo transferir os potenciais construtivos do lote, que por força de lei, é afetado por restrição imposta pelo poder público. São passíveis de receber o potencial construtivo transferido de outros imóveis os lotes situados na Macroárea de Estruturação Metropolitanos e nos Eixos de Estruturação da Transformação Urbana, excluídas as áreas de Operações Urbanas Consorciadas. O Cálculo do Potencial Construtivo, é dado pela diferença entre o coeficiente de aproveitamento (CA) básico e o CA máximo. A lei de zoneamento permite quatro vezes de área construída em relação ao seu terreno. Se o proprietário está impedido de erguer a área construída em determinada área, pode transferir o restante da metragem para outro local, ou vender a cota para o poder público (GESTÃO URBANA/Prefeitura/TPC [s.d.]).

Em consulta ao processo do Teatro da Cultura Artística, junto à Secretaria de Gestão Urbana da Prefeitura Municipal de São Paulo, pudemos obter informações que o teatro foi qualificado como pertencente ao perímetro da *Operação Urbana Centro* (aprovada em 1997), que permite alienação de área não usada em outras construções, dentro de uma zona especial de preservação cultural, estabelecida em 2002. O Plano Diretor de 2014 também estabelece regras para que o proprietário de imóvel na região central venda sua metragem não usada.

Em 2018, a Cultura Artística conseguiu a declaração de potencial construtivo de 20 mil metros quadrados do seu imóvel, avaliando a venda desta área por 19,5 milhões de reais. Com as constantes mudanças de leis, o Ministério Público de São Paulo entrou com uma ação de inconstitucionalidade, sob argumento de que permitir venda desses certificados de metros quadrados para empreendimentos fora do centro seria prerrogativa do Poder Legislativo, travando a negociação. A disputa jurídica se arrasta em diferentes instâncias, chegando ao Supremo Tribunal Federal em 2019.

Em tese, a Câmara Municipal poderia resolver o impasse, uma vez que decide sobre a lei de zoneamento e ocupação do solo da cidade. E, de fato, desde 2014, a Câmara Municipal está revisando a *Operação Urbana Centro*, com o objetivo de promover a revalorização da área central e atrair investimentos imobiliários, turísticos e culturais, revertendo o processo de deterioração do local. Esta operação estabeleceu incentivos para produção de novas edificações, regularização de imóveis, reconstrução e reforma de adequação para novos usos, e estabeleceu condições especiais para a transferência de potencial construtivo de imóveis de interesse histórico (GESTÃO URBANA/Prefeitura/OUC [s.d.]). Mas não conseguiu liberar o potencial construtivo oficializado do Teatro Cultura Artística.

Frederico Lohmann também nos posicionou sobre este impasse:

> Chegamos a vender parte do nosso potencial construtivo, mas não pudemos executá-lo por ser matéria do Legislativo. Na prática, quem precisa construir no centro histórico, não precisa comprar outorga. Pessoas que constroem no Centro, não utilizam esta ferramenta. Não estamos contando com isso. Vamos continuar a prospectar doações e buscar mecenas, como sempre fizemos. Nossa próxima estratégia é captar recursos para reviver as cores originais da sala maior e adaptá-las ao novo projeto (LOHMANN, out. 2021.)

Enquanto isso, a obra permanece estagnada.

CONCLUSÃO

Desde a sua fundação, até os dias atuais, a Cultura Artística sempre se definiu como uma organização privada, destinada a promover a popularização da cultura nacional. De fato, inicialmente, o que a instituição tinha a oferecer não eram espetáculos para multidões, mas sim para alguns poucos abastados da década de 1910.

São Paulo foi berço da cultura moderna e brasileira e o propósito dos artistas, bem como dos fundadores da Sociedade Cultura Artística, coincidiram com as necessidades sociais da crescente metrópole. A nós, cabe perceber que é inegável a importante contribuição que a organização ofereceu à cultura da sociedade paulistana.

Com o estabelecimento da sede da Sociedade, em 1912, a captação de recursos foi oficializada. As atividades foram iniciadas com saraus e conferências regionais e, logo, as atrações internacionais foram introduzidas na agenda de eventos. Só quando houve a inserção de músicos nacionais, acompanhando o interesse cultural da sociedade urbana, é que o caixa da instituição conseguiu concretizar o "sonho" da instituição de construir seu próprio teatro.

A escolha do arquiteto Rino Levi para projetar o Teatro Cultura Artística, um profissional com laço indissolúvel entre arquitetura e urbanismo, foi o que realmente permitiu o desenrolar desta história. A fachada livre do edifício trouxe interação entre as pessoas que circulavam na rua e na sua parte interna, bem como outros detalhes do projeto original aqui apresentados e relacionados com as necessidades do estilo de vida moderno.

A obra de mosaico de Di Cavalcanti representou, plasticamente, a estética moderna da época da sua criação. Portanto, sem dúvida, podemos afirmar que o conjunto teatro-painel se tornou uma única obra de arte, o que definitivamente, contribuiu para que o espaço fosse chancelado como Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural, representante de uma sociedade temporal, digno de ser devolvido à sociedade atual e preservado em gerações posteriores.

Durante a evolução desta pesquisa, procuramos relacionar as ações de recuperação do Teatro Cultura Artística a teorias patrimoniais e processos de restauração, o que nos permitiu comprovar que: as ações comandadas pela Sociedade Cultura Artística, e por todo o escopo técnico elencado na condução da obra de reforma do teatro, foram positivas, fosse no que diz respeito às leis de restauração e nos acréscimos das partes.

O restauro do painel foi tecnicamente primoroso, bem como a versão contemporânea do edifício criada por Paulo Bruna, que integrou, harmoniosamente, o rescaldo da construção moderna às novas exigências técnicas e aos novos usos do espaço.

Em nossa última visita em de Pesquisa de Campo, em agosto de 2021, quando retornamos ao entorno do teatro para verificar a situação atual do hidrante que estava quebrado no dia do incêndio, constatamos que ele foi consertado. A peça faltante foi substituída e está pintado na cor vermelha, conforme a instrução técnica do Corpo de Bombeiros[31]. O hidrante foi reformado mas, novamente, foi pichado, o que fideliza que a área de entorno do teatro não recebe manutenção de preservação patrimonial e não possui informações de que aquele é um local tombado. Estas são apenas duas constatações sobre descasos com a preservação patrimonial praticada, atualmente, na cidade de São Paulo.

Problemas sociais e prioridades de investimentos governamentais são os principais pontos sensíveis quando surgem assuntos que envolvem bens culturais, dificultando o desenvolvimento dos programas de preservação patrimoniais. Associar a legislação patrimonial aos fenômenos da memória coletiva cria um campo de estudo para compreender as atuais demandas conflitantes: direitos humanos, sociedades de bairro, soluções ambientais, problemas urbanísticos, mercado imobiliário, direitos de propriedade e mudanças políticas em decorrência de planos de governo, alterados a cada eleição. Porém, antes de todos estes entraves, deve estar o reconhecimento do bem.

Ao reconhecer um bem de interesse cultural, seja pelo seu tombamento ou por outros instrumentos, é preciso saber o que deve ser feito com ele, na prática. Na medida em que os bens são reconhecidos oficialmente como bens culturais (alguns tombados, outros citados em inventários, registros, vigilância e Planos Diretores, que igualmente são oficializados), existe a complexa tarefa de preservá-los, algo que vai além do instrumento de tombamento.

O tombamento, propriamente dito, funciona com eficiência para obras grandiosas e o desafio atual está acerca da preservação de bens menores, tão recheados de memória cultural e interesse social quanto os bens grandiosos. Em reflexo, a cidade possui hoje, uma grande quantidade de bens tombados, mas que, na sua maioria, encontram-se abandonados, ou travados em questões pessoais, ou ainda, em entraves burocráticos.

> Hoje em São Paulo temos algo em torno de 3000 edifícios e 10 bairros tombados, o que envolve mais de um milhão de munícipes. Várias são as pressões que recaem sobre o DPH, tanto por causar limites ao capital imobiliário quanto pelo suposto excesso de tombamentos, além das inúmeras queixas quanto à sua inoperância burocrática. Além disso, a falta de instrumentos efetivos de captação de recursos impede a proteção e valorização de bens, que na sua maioria, são privados (SOMEKH, 2015).

[31] Instrução Técnica 20/2011 do Corpo de Bombeiros - Item 6.2.6.1.: Para o sistema de proteção por hidrantes, as tubulações aparentes, não embutidas na alvenaria (parede e piso), devem ter pintura na cor vermelha (SOPLACAS/Uploads/2014/06, [s.d.], p. 5).

Atualizando os dados, a cidade de São Paulo possui 4,2 mil itens tombados. Apenas 184 bens são tombados pelo Estado. Dos tombamentos municipais, mais de 2 mil estão no centro da cidade, mais precisamente na Bela Vista (FINANCAS.YAHOO/FolhaPress, 03 out.21).

Outra questão que também permeia os assuntos de preservação de patrimônios culturais é a adaptação à sociedade atual. Na maioria dos casos, a cidade antiga, quando ampliada com o surgimento de novos bairros, tende a conservar seu núcleo central, porém, torna-se um aglomerado, sem espaço para novas construções. Este crescimento desajustado promove uma concentração crescente populacional que acaba por degradar a paisagem urbana gerando um conflito dos sistemas, colocando em risco os locais construídos no passado.

A proteção de tais patrimônios depende de recursos econômicos, científicos e técnicos do território no qual se encontra o bem a ser preservado, mas o rigor das leis de proteção acaba por amedrontar os proprietários de imóveis tombados, até mesmo em caso de uma simples manutenção preventiva. Existem muitos casos que o bem foi herdado e seu sucessor não possui condição financeira de preservar o bem, deixando-o vazio, sujeito ao desgaste pela ação do tempo, ou suscetível a acidentes pela ausência de manutenção.

Respondendo à indagação central que nos direcionou durante o desenvolvimento deste estudo: "o que fazer com bens tombados não preservados na região central da cidade de São Paulo?", constatamos que:

A cronologia histórica do Teatro Cultura Artística nos permitiu exemplificar vários temas que relacionam preservação patrimonial às mudanças temporais do cenário urbano. Há muito que se fazer, frente aos constantes questionamentos que imóveis tombados promovem na sociedade contemporânea e a nossa posição conclusiva se apresenta clara neste momento:

O patrimônio deve ser preservado, sem dúvida. E a sua memória só será mantida, se o bem for readequado, com usos que promovam circulação das pessoas, atrações culturais e enquadramento na atual estética da cidade. É preciso estruturar a mescla exata entre patrimônio e restauração para tornar um bem histórico atraente. Um patrimônio histórico que passa por ações de manutenção, faz readequações de circulação, acompanha inovações tecnológicas e tem sua utilidade reestruturada, é reinserido no atual contexto cultural e, consequentemente, estará presente em gerações futuras. Não é tarefa simples. Como pesquisadores de patrimônio histórico, somos igualmente solicitados, tanto quando ocorre um desastre em bem patrimonial, como quando um local histórico é reestruturado.

Retomando a história de reconstrução do Teatro Cultura Artística, Frederico Lohmann, superintendente da Sociedade – que participou do processo de formatação do

projeto e geriu as obras de reconstrução durante todo o período pós-incêndio – relata o papel que o novo teatro pretende desempenhar na vida cultural da cidade. Segue trecho extraído da entrevista que Lohmann concedeu à Revista *Isto é*, em 2019.

> Imaginamos o novo Cultura Artística como um espaço vivo, que vai permanecer aberto ao longo do dia, com restaurantes, lojas, café, com um programa educativo muito presente. Queremos que ele seja a casa dos músicos, que eles se apropriem do teatro, assim como a população. Ainda que a Cultura Artística seja uma entidade privada, sentimos que o teatro deve ser um patrimônio da cidade, um marco arquitetônico, histórico e cultural. Temos a sensação de que o novo teatro, da maneira como foi pensado, atende perfeitamente às nossas necessidades e às da cidade, pois será um espaço imaginado para a música de câmara, algo que ainda não existe em São Paulo. Mas, além da música, com diversidade de gêneros, queremos que o teatro seja um espaço plural, com teatro e outras formas de artes performáticas, como o balé. Enfim, será um espaço bastante flexível (LOHMANN, 2019, *in: ISTO É/Uma nova casa)*.

A ideia de que o novo Teatro Cultura Artística seja um espaço inclusivo, com espaços de convivência, comprova que sua reconstrução é uma releitura da sociedade moderna, fator que, como aqui apresentamos durante o desenrolar do texto, fidelizou a sua restauração.

Durante o estudo dos detalhes do projeto de reconstrução percebemos que a demanda construtiva partiu de uma lembrança memorável, ao mesmo tempo que procurou atender às demandas da sociedade atual, comprovando assim, que passado e presente podem conviver, harmoniosamente, em um só lugar. Lugar este que construiu uma trajetória de grande importância cultural, durante décadas, na vida paulistana, mas que assumiu papel secundário perante a modernidade arquitetônica de Rino Levi e a grandiosidade de Di Cavalcanti. Os dois artistas (até porque um arquiteto também é um artista) foram responsáveis pela reconstrução do teatro.

Finalizando a história da recuperação do Teatro Cultura Artística, vale complementar que as atividades da instituição nunca foram interrompidas, mesmo após o incêndio que destruiu o seu teatro. A Cultura Artística, como atualmente se apresenta (sem a denominação de Sociedade), está voltada exclusivamente à música. Em parceria com a Fundação Magda Tagliaferro, criou um programa de bolsas de estudos de música e, atualmente, promove aulas públicas, ensaios abertos, palestras e *masterclasses* que são ministrados no Auditório Ibirapuera, com o objetivo de aprofundar a atuação socioeducativa na sociedade local, outra demanda contemporânea de um equipamento cultural.

Fidelizando também a adequação de um bem histórico a um novo cenário, está a configuração atual das duas salas. “A maior, com 700 lugares, comparta exatamente a metade

da capacidade da plateia da Sala São Paulo, o que atenderá espetáculos de música de câmara. E a menor, faz um diálogo direto com as pessoas que frequentam a Praça Roosevelt, apresentando música eletrônica e quartetos de jazz", relatou Frederico Lohmann, em informação verbal (LOHMANN, out. 21).

A Cultura Artística permanece como uma instituição privada, mantida com doações de pessoas físicas e jurídicas e contribuições de sócios-assinantes através do *Programa Amigos da Cultura Artística* que são divididos em quatro modalidades: Mecenas, Mantenedores, Benfeitores e Apoiadores, que se diferenciam pelo valor doado à Sociedade e pela quantidade proporcional de benefícios adquiridos, como sempre foi.

Há quem possa afirmar que tudo o que a organização fez, foi em benefício próprio, mas é inegável que as estratégias usadas para captação de recursos formou um ciclo no qual todos foram agraciados: patrocinaram espetáculos, contrataram artistas e técnicos, criaram temporadas culturais e popularizaram a arte. E assim continuam fazendo, pois os programas de todas as atrações apresentadas pela Cultura Artística, desde 1912, foram digitalizados e estão disponíveis no site da organização[32]. Esta sim é a maior das ações de popularização cultural já preconizada pela instituição e fideliza a linha de pesquisa acadêmica de *Produção e Circulação da Arte* a qual se enquadra este trabalho. Disponibilizar os concertos *on line*, transfere o direito à cultura a um número amplo de espectadores.

A organização segue como responsável pelas mais importantes temporadas de música erudita do Brasil, apresentadas Sala São Paulo. A volta à música clássica não deixa de ser uma retomada à época dos recitais e saraus do início do século, quando apresentados no Theatro Municipal de São Paulo. Mas existe uma outra prova de resgate de memória e, com ela, encerramos nosso trabalho.

A música *O trenzinho caipira*, *Parte IV – Tocata,* das *Bachianas Brasileiras No.2,* de Villa-Lobos, atualmente, é escolhida como música de fundo nas apresentação da ABR Gerenciamento e Engenharia, do Grupo HTB[33], responsável pela construção do edifício, e na apresentação da maquete do Teatro Cultura Artística do escritório Paulo Bruna Associados [34].

O concerto de Villa Lobos, de 1930, é um dos grandes trabalhos que refletem a cultura modernista brasileira, período de grande valorização da Literatura, das Artes Plásticas e da Música nacionais. A música que outrora apresentou o projeto inovador de Rino Levi e o

---

[32] Cultura Artística: Disponível em: http://culturaartistica.org/

[33] ABR Engenharia. Disponível em: https://www.facebook.com/watch/?v=639017123658264

[34] Paulo Bruna Associados. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oXfYjwRnC-s

maior painel de Di Cavalcanti, hoje acompanha a premiada restauração do painel, a grandiosa obra de engenharia e o projeto contemporâneo de Paulo Bruna.

Assim, os acordes de Villa-Lobos apresentados em 1950, no concerto inaugural do teatro são relembrados no século XXI. Tons pesados e de suspense na abertura, seguidos pela suavidade das cordas, ainda comovem e acabam por nos convencer de que a interação das artes foi o fio condutor neste caso de recuperação patrimonial.

Frederico Lohmann, em outubro de 2021, afirmou que as obras serão retomadas em 2022 e o teatro será inaugurado em 2023. Ansiosamente, aguardaremos pela reinauguração do teatro, Talvez, as *Bachianas* serão apresentadas como no programa do concerto da noite 8 de março de 1950. Seria um grande resgate de memória que conduziria ao reconhecimento de que ali, um Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural segue vivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1) Obras literárias:

AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta (coords.). **A memória não é mais o que era.** *In:* **Usos e abusos de história oral.** Rio de Janeiro: FGV, 1998.

AMARAL, Aracy, (org.). **Desenhos de Di Cavalcanti na Coleção do MAC.** São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1985.

ANELLI, Renato, GUERRA Abilio e KON Nelson. **Rino Levi – Arquitetura e cidade.** São Paulo: Romano Guerra Editora, 2019.

ÂNGELO, Ivan. **85 anos de cultura: história da Sociedade Cultura Artística.** São Paulo: Studio Nobel, 1998.

ARRUDA, José Jobson de Andrade. **História moderna e contemporânea.** 13. Ed – São Paulo: Ática, 1981.

BOITO, Camillo. **Os Restauradores. Conferência feita na Exposição de Turim em 7 de junho de 1884.** Tradução: Beatriz Mugayard Kühl e Paulo Mugayard Kühl. Cotia: Ateliê Editorial, Coleção Artes & Ofícios, 2002.

BORDON, Gioconda. **O Reviver das Musas: O Mural de Di Cavalcanti do Teatro Cultura Artística.** São Paulo: Via das Artes, 2011.

BRANDI, Cesare. **Teoria do Restauro, 1963.** Tradução: Beatriz Mugayar Kuhl. Cotia: Ateliê Editorial, Coleção Artes & Ofícios, 2004.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

BURKE, Peter. **História como memória social.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CARSALADE, Flávio. **Bem**. *In:* REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural.** 1.ed. Rio de Janeiro; Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016.

CAVALCANTI, Lauro Pereira. **Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura, (1930-60).** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio.** São Paulo: Unesp, 2006.

CHOAY, Françoise. **As questões do patrimônio.** Lisboa: Edições 70, 2011.

FACINA, Adriana. **Arte nacional e educação estética em Mário de Andrade.** *In:* REIS FILHO, Daniel A. **Intelectuais, história e política (séculos XIX e XX).** Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

FAGGIN, Carlos A.M. **Arquitetos de São Paulo: dicionário de artífices, carpinteiros, mestre-de-obras engenheiros militares engenheiros civis e arquitetos nos primeiros 350 anos contados da fundação da cidade.** São Paulo: FAUUSP, 2009.

FUNARO, Vânia Martins Bueno de Oliveira, coord. [et al.]. **Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP: parte I (ABNT).** Universidade de São Paulo. Sistema Integrado de Bibliotecas da USP – 3.ed. rev. ampl. Mod. - São Paulo: SIBiUSP, 2016.

GARDIEN, Stephen. **Le Corbusier.** Tradução de Gilberto B. De Oliveira e Jamor Martins; revisão de Paulo J. V. Bruna. São Paulo: Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.

GIORGETTI, Ugo. **A cidade e nós.** *In:* Revista do Arquivo Municipal. V.205. São Paulo: DPH, 2014.

GIRALDI, Rita de Cássia. **Equipamentos de lazer: uma reflexão sobre o espaço urbano.** *In:* LAGES, Beatriz Helena Gelas (org.). **Lazer e Turismo: conceitos e reflexões.** São Paulo: Plêiade, 2009.

GORDINHO, Margarida Contra. **Patrimônio da metrópole paulistana.** São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2010.

KUHL, Beatriz Mugayar. **Cesare Brandi e a teoria da restauração.** Revistas USP. Pós no.

21: São Paulo, junho de 2007.

LANNA, Ana Lucia [et.al.] (orgs). **São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades.** São Paulo: Alameda, 2011.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Tradução: LEITÃO, Bernardo, *et al*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LUCIANA, Dalila e REGO, Lígia. **Emiliano Di Cavalcanti.** São Paulo: Moderna, 2003.

MOTTA, Lia. **Entorno de bens tombados** / [Pesquisa e texto de Lia Motta e Analucia Thompson]. Rio de Janeiro: IPHAN/ DAF/ Copedoc, 2010.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. *In:* **Enciclopédia Einaudi.** v.1 (Memória-História). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

PORTO, Antônio Rodrigues. **História Urbanística da Cidade de São Paulo (1554-1988).** São Paulo: Carthago&Forte Editoras Associadas Ltda, 1992.

REVISTA DO ARQUIVO MUNICIPAL/ Departamento do Patrimônio Histórico. **Antologia.** V.202. São Paulo: DPH, 2004.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico.** São Paulo: Cortez, 2016.

ZANINI, Walter, (org.). **História geral da arte no Brasil.** São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

2) Publicações eletrônicas:

AIDAR, Laura. **Futurismo.** *In:* TODAMATERIA/Futurismo, 27 out. 2020. Disponível em: https://www.todamateria.com.br/futurismo/ . Acesso em: 11 out. 2021.

ANELLI, Renato. **O incêndio do Teatro Cultura Artística: quando reconstruir é**

preservar. *In:* Vitruvius, 09 ago. 2008. Disponível em: https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/minhacidade/09.097/1879 . Acesso em: 30 nov. 2008.

ARAÚJO, Patrícia. **Construção de teatro em São Paulo deve demorar alguns anos, diz o arquiteto.** G1, São Paulo, 18 ago. 2008. Disponível em: https://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL727701-5605,00-CONSTRUCAO+DE+NOVO+TEATRO+EM+SP+DEVE+DEMORAR+ALGUNS+ANOS+DIZ+ARQUITETO.html . Acesso em: 28 fev. 2021.

BLUE, Ana. **A língua como patrimônio cultural.** *In:* Acervo, 21 mai. 2016. Disponível em: http://acervo.avozdaserra.com.br/noticias/lingua-como-patrimonio-cultural. Acesso em: 17 jan. 2021.

BRITO, Luísa. **Teatro incendiado em São Paulo começa reembolso se ingressos.** G1, São Paulo, 19 ago. 2008. Disponível em: https://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL729230-5605,00-TEATRO+INCENDIADO+EM+SP+COMECA+REEMBOLSO+DE+INGRESSOS.html . Acesso em: 28 fev. 2021.

CARRILHO, Marcos José. **Teatro Cultura Artística: novo edifício e restauração.** Vitruvius, 2009. Disponível em: https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/09.104/80 . Acesso em: 22 dez. 2020.

CAVALCANTI, Tatiana. **Dez anos depois das labaredas, Cultura Artística traceja recomeço.** Folha de São Paulo, 15 ago. 2018. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/08/dez-anos-depois-das-labaredas-cultura-artistica-traceja-recomeco.shtml. Acesso em: 07 mar. 2021.

DO CARMO, Fernanda H. T. *et al*. **Cesare Brandi Uma releitura da teoria do restauro crítico sob a ótica da fenomenologia.** Vitruvius/Arquitextos 16 fev. 2016. Disponível em: https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.189/5946. Acesso em: 19 out.

2019.

LENZA, Bernadete. **Razão e emoção.** TESES.USP, 2008. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-12052009-082349/publico/tesebernadeteformatadaPDF.pdf . Acesso em: 22 nov. 2020.

LIBORIO, Barbara. **Pioneiro do luxo, edifício Columbus foi demolido para construção de garagem.** Folha UOL, 2016. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/sobretudo/morar/2016/09/1811780-pioneiro-do-luxo-edificio-columbus-foi-demolido-para-construcao-de-garagem.shtml?origin=folha . Acesso em: 02 nov. 2020.

LUCCHETTI, Alessandro. **A história do Velódromo na Consolação, em São Paulo.** Ativo, 20 set. 2016. Disponível em: https://www.ativo.com/bike/ciclismo/a-historia-do-velodromo-na-consolacao-em-sao-paulo/ . Acesso em: 02 ago. 2020.

LUSO, Eduarda, *et. al.* **Breve história da teoria da conservação e do restauro.** Engenharia Civil UM, n. 20, 2004, p. 33. Disponível em: http://www.civil.uminho.pt/revista/artigos/Num20/Pag%2031-44.pdf . Acesso em: 02 fev. 2020.

MARINHO, Teresinha. **Rodrigo e seus tempos. *In:* Coletânea de textos sobre artes e letras.** Rio de Janeiro: Ministério Da Cultura - Fundação Nacional Pró-Memória, 1986). *In:* Portal Iphan, 2014. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Rodigo Melo Franco de Andrade - Quem é.pdf . Acesso em: 03 nov. 2019.

MÉDICI, Ademir. **São Bernardo não segurou esta indústria.** São Bernardo do Campo: Diário do Grande ABC, edição de 19 de set. 2018. Disponível em: https://www.dgabc.com.br/Noticia/2930216/sao-bernardo-nao-segurou-esta-industria . Acesso em: 25 abr. 2021.

MOREIRA, Raimundo Nonato Pereira. **História e memória: algumas observações** [s.d.]. Disponível em: http://pablo.deassis.net.br/wp-content/uploads/História-e-Memória.pdf .

Acesso em: 22 jul. 2019.

OLIVEIRA, Abrahão de. **A Triste Destruição de Um Monumento – O Teatro São José.** SP in foco, 2015. Disponível em: http://www.saopauloinfoco.com.br/teatro-sao-jose/ . Acesso em:13 set. 2020.

OLIVEIRA, Rogério Pinto Dias de**. O equilíbrio em Camillo Boito.** Vitruvius/Resenhas on line. Disponível em: https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/08.086/3049. Acesso em: 06 out. 2019.

PERROTTA-BOSCH, Francesco. **Nova fachada do Cultura Artística gera um acesso de pé direito duplo.** Folha de São Paulo, 15 ago. 2018. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/08/nova-fachada-do-cultura-artistica-gera-um-acesso-de-pe-direito-duplo.shtml?origin=folha . Acesso em: 07 mar. 2021.

POSTUAE, Brenda. **Gustavo Giovannoni.** Passei Direto, 2017. Disponível em: https://www.passeidireto.com/arquivo/31767922/gustavo-giovannoni . Acesso em: 25 out.2020.

RODRIGUES, Angela Rosch. **A problemática da ruína: das teorias da preservação patrimonial do século XIX ao restauro crítico.** Revista USP, 2017 - no. 24. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/137955 . Acesso em: 30 mai. 2021.

RODRIGUES, Angela Rosch. **Ruína e patrimônio cultural no Brasil.** 2017. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-12062017-085725/pt-br.php . Acesso em: 21 abr. 2021.

SAMPAIO, João Luiz. **Em reconstrução após o incêndio, veja como ficará o Teatro Cultura Artística.** O Estado de São Paulo, 21 julho de 2019. Disponível em: https://www.estadao.com.br/infograficos/cultura,em-reconstrucao-apos-incendio-veja-como-ficara-o-teatro-cultura-artistica,1016573 . Acesso em: 07 mar. 2021.

SANTORO, Paula Freire. **A relação das salas de cinema com o urbanismo moderna na construção de uma centralidade metropolitana: a Cinelândia Paulistana.** Research Gate, 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/319087921 . Acesso em: 02 nov. 2020.

SOMEKH, Nadia. **Patrimônio cultural em São Paulo: resgate do contemporâneo?** Vitruvius, Arquitextos, 16 out. 2015. Disponível em: https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.185/5795 . Acesso em: 04 nov. 2019.

TOMAZ, Kleber. **Depois de incêndio, teatro corre risco de desabamento.** São Paulo: Folha de São Paulo / Cotidiano, 19 ago. 2008. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1908200801.htm . Acesso em: 28 fev. 2021.

3) Sites consultados:

ABRAVIDRO/Novo TCA, 2019. Disponível em: https://abravidro.org.br/blog/vidro-apresenta-se-no-novo-teatro-cultura-artistica-em-sao-paulo/ . Acesso em: 30 mai. 2021

ACERVO.ESTADAO/19120215, 1912. Disponível em: https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19120215-12114-nac-0003-999-3-not . Acesso em: 09 ago. 2020

ACERVO.ESTADAO/19491029, 1949. Disponível em https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19491029-22840-nac-0008-999-8-not . Acesso em: 27 set. 2020.

ACERVO.ESTADAO/Notícias/Lugares/TCA. São Paulo, 28 dez. 2012. Disponível em: https://acervo.estadao.com.br/noticias/lugares,teatro-cultura-artistica,8448,0.htm . Acesso em: 04 mai. 2019.

ACERVO.ESTADAO/Página 19550723. São Paulo, 23 de jul. 1955. Disponível em: https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19550723-24605-nac-0001-999-1-not . Acesso em: 27 dez. 2020.

ACERVO.ESTADAO/Procura/TCA, 2021. Disponível em: https://acervo.estadao.com.br/procura/#!/teatro+Cultura+Art%C3%ADstica/Acervo/acervo . Acesso em: 25 jan. 2021.

ACROPOLE.FAU.USP/Edição 145/9. São Paulo: FAU, ano 13, edição no. 145, mai. 1950, p.9. Disponível em: http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/145/9 . Acesso em: 25 dez. 2020.

AL.SP/Constituição/1989, 2019. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/constituicao/1989/compilacao-constituicao-0-05.10.1989.html . Acesso em: 23 set. 2019.

AL.SP/Decreto/1979/13426, 2011. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1979/decreto-13426-16.03.1979.html . Acesso em: 23 set. 2019.

AL.SP/Decreto/2003/48137, 2003. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/2003/decreto-48137-07.10.2003.html . Acesso em: 23 set. 2019.

AL.SP/Lei-10247, 2013. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1968/lei-10247-22.10.1968.html . Acesso em: 14 out. 2019.

ARCOWEB/Projeto Design/Paulo Bruna Arquitetos Associados, 2009. Disponível em: https://www.arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/paulo-bruna-arquitetos-associados-teatro-sao-17-03-2009 . Acesso em: 18 mai. 2019.

ARQUIVO.ARQ/Projetos/TCA.4, 2020. Disponível em: https://arquivo.arq.br/projetos/teatro-cultura-artistica#&gid=1&pid=4 . Acesso em: 15 nov. 2020.

ARQUIVO.ARQ/Projetos/TCA.19, 2020. Disponível em: https://arquivo.arq.br/projetos/teatro-cultura-artistica#&gid=1&pid=19 . Acesso em: 15 nov.

2020.

ARQUIVO.ARQ/Projetos/TCA.20, 2020. Disponível em: https://arquivo.arq.br/projetos/teatro-cultura-artistica#&gid=1&pid=20 . Acesso em: 15 nov. 2020.

ARQUIVO.ARQ/Projetos/TCA.21, 2020. Disponível em: https://arquivo.arq.br/projetos/teatro-cultura-artistica#&gid=1&pid=21 . Acesso em: 15 nov. 2020.

ARQUIVO.ARQ/Projetos/TCA.22, 2020. Disponível em: https://arquivo.arq.br/projetos/teatro-cultura-artistica#&gid=1&pid=22 . Acesso em: 15 nov. 2020.

ARTEEMCURSO/Artigo 18, 2021. Disponível em: https://arteemcurso.com/blog/entenda-qual-e-diferenca-entre-os-artigos-18-e-26-da-lei-rouanet/ . Acesso em: 04 nov. 2021.

ARTE JUDAICA/O Distrito da Consolação, 2020. Disponível em: https://artejudaicasaopaulo.blogspot.com/2018/01/o-distrito-da-consolacao-e-rua-augusta.html . Acesso em: 27 set. 2020.

ASTROS EM REVISTA [s.d.]. Disponível em: https://astrosemrevista.blogspot.com . Acesso em: 30 nov. 2018.

ATIVO/A História do Velódromo, 2016. Disponível em: https://www.ativo.com/bike/ciclismo/a-historia-do-velodromo-na-consolacao-em-sao-paulo/ . Acesso em: 02 ago. 2020.

BRASILÃO/Vagão Plaza, 2008. Disponível em: https://www.brasilao.com/vagao-plaza/ . Acesso em: 13 set. 2020.

BUSCATEXTUAL.CNPQ/Lúcio Gomes Machado. Disponível em: http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do;jsessionid=7BECF0F08C43110B09F6900C97519A2D.buscatextual_5 . Acesso em: 12 out. 2021.

CITAÇÕES.IN/Citações, 2007. Disponível em: https://citacoes.in/citacoes/106787-andre-malraux-a-cultura-e-o-que-satisfaz-o-homem-quando-ele-se-p/ . Acesso em: 19 jul. 2019.

COLÉGIO DE ARQUITETOS/**A Semana de Arte Moderna**, 2017. Disponível em: http://www.colegiodearquitetos.com.br/wp-content/uploads/2017/04/3A-Semana-de-Arte-Moderna-1922.pdf . Acesso em: 15 set. 2019.

CONCERTO/Notícias/Construção TCA, 2019. Revista Concerto, 08 jul. 2019. **Construção do novo Teatro Cultura Artística encerra primeira fase.** Disponível em: https://www.concerto.com.br/noticias/reportagem/construcao-do-novo-teatro-cultura-artistica-encerra-primeira-fase . Acesso em: 06 jun. 2021.

CONCERTO/Notícias/Reportagem/TCA, 2019. Disponível em: https://www.concerto.com.br/noticias/reportagem/construcao-do-novo-teatro-cultura-artistica-encerra-primeira-fase . Acesso em: 30 mai. 2021.

CULTURA ARTÍSTICA/Linha do Tempo, [s.d.]. Disponível em: http://culturaartistica.org/linha-do-tempo/ . Acesso em: 20 nov. 2020.

CULTURA ARTÍSTICA/Teatro-CA, [s.d.]. Disponível em. http://culturaartistica.org/teatro-ca/ . Acesso em: 07 mar. 2021.

CULTURA.ESTADÃO/Notícias/Artes. **Itaú Cultural presta tributo ao arquiteto Rino Levi.** São Paulo, 2020. Disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,itau-cultural-presta-tributo-ao-arquiteto-rino-levi,70003211277 . Acesso em: 25 out. 2020.

CULTURA.ESTADÃO/Notícias/Geral. **Cultura Artística: Elogios de Mário de Andrade.** O Estado de S. Paulo, 24 jan. 2002. Disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,cultura-artistica-elogios-de-mario-de-andrade,20020124p5112 . Acesso em: 15 nov. 2018.

ENCICLOPEDIA.ITAUCULTURAL/Obra 70937, [s.d.]. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra70937/edificio-do-teatro-cultura-artistica . Acesso

em: 30 nov. 2018.

ESTADAO/Infográficos/Cultura, em reconstrução, 21 jul. 2019. Disponível em: https://www.estadao.com.br/infograficos/cultura,em-reconstrucao-apos-incendio-veja-como-ficara-o-teatro-cultura-artistica,1016573 . Acesso em: 18 mar. 21.

FINANCAS.YAHOO/FolhaPress, 03 out.21. Disponível em: https://br.financas.yahoo.com/noticias/bens-tombados-em-s%C3%A3o-paulo-153500536.html. Acesso em: 03 out. 2021.

FOLHA.UOL/Ilustrada/2018/08, 2018. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/08/nova-fachada-do-cultura-artistica-gera-um-acesso-de-pe-direito-duplo.shtml . Acesso em: 07 mar. 2021.

FOLHA.UOL/Sobretudo/Morar, 2016. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/sobretudo/morar/2016/09/1811780-pioneiro-do-luxo-edificio-columbus-foi-demolido-para-construcao-de-garagem.shtml?origin=folha . Acesso em: 02 nov. 2020.

G1.GLOBO/Notícias/São Paulo. **Sociedade Cultura Artística diz que vai reconstruir teatro no mesmo local.** São Paulo, 20 ago. 2008. Disponível em: http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL730247-5605,00-SOCIEDADE+CULTURA+ARTISTICA+DIZ+QUE+VAI+RECONSTRUIR+TEATRO+NO+MESMO+LOCAL.html#:~:text=%E2%80%9CA%20disposi%C3%A7%C3%A3o%20oficial%20tomada%20desde,institucionais%20da%20sociedade%2C%20Eric%20Klug.&text=Segundo%20Klug%2C%20a%20id%C3%A9ia%20%C3%A9,Rino%20Levi%2C%20mas%20com%20moderniza%C3%A7%C3%B5es . Acesso em: 28 fev. 2021.

GAZETA DO POVO/Caderno G, 2008. Disponível em: https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/cultura-artistica-pode-desabar-b4xzqkzmj4nommq534byt35fy/ . Acesso em: 30 nov. 2018.

GESTÃO URBANA/Prefeitura/TPC [s.d.]. Disponível em:

https://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/transferencia-de-potencial-construtivo-tpc/ . Acesso em: 10 jul. 2021.

GESTÃO URBANA/Prefeitura/OUC [s.d.]. Disponível em: https://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/estruturacao-territorial/operacoes-urbanas/operacao-urbana-centro/ . Acesso em: 10 jul. 2021.

GLOBAL EDITORA/Autores, 2020. Disponível em: https://globaleditora.com.br/autores/biografia/?id=152. Acesso em: 19 jul. 2020.

IMPRENSA OFICIAL/DO/Edição de 09 nov. 1960. Disponível em: https://www.imprensaoficial.com.br/DO/BuscaDO2001Documento_11_4.aspx?link=%2f1960%2fexecutivo%2fnovembro%2f09%2fp2%2fpag_0029_0EKU4SE2SKNBIeFUVPBV4JRF49K.pdf&pagina=29&data=09/11/1960&caderno=Executivo&paginaordenacao=100029 . Acesso em: 27 dez. 2020.

iPATRIMONIO/p=39, [s.d.]. Disponível em: http://www.ipatrimonio.org/?p=39 -!/map=38329&loc=-23.549199130000005,-46.64593347,17 - !/map=38329&loc=-23.549199130000005,-46.64593347,17. Acesso em: 02 jun. 2019.

iPATRIMONIO/Processo 33188-95, 2013 . Disponível em: http://www.ipatrimonio.org/wp-content/uploads/2013/12/Ipatrimonio-Processo-33188-95-Teatro-Cultura-Artistica.pdf . Acesso em: 15 ago. 2021.

iPATRIMONIO/Uploads/TCA, 2013, *in:* Diário Oficial. São Paulo: Edição de 03 set. 2009, p. 90. Disponível em: http://www.ipatrimonio.org/wp-content/uploads/2013/12/Teatro-Cultura-Art%C3%ADstica-res.pdf . Acesso em: 10 mai. 2019.

iPATRIMONIO/Uploads/TCA-CONPRESP, 2011. **Reunião Ordinária.** São Paulo, 08 nov. 2011. Disponível em: http://www.ipatrimonio.org/wp-content/uploads/2013/12/teatro-cultura-artistica-conpresp.pdf . Acesso em: 10 mai. 2019.

ISTO É/Uma nova casa. **Uma nova casa,** 21 jul. 2019. Disponível em:

https://istoe.com.br/uma-nova-casa/amp/ . Acesso em: 11 jul. 2021.

LEGISLACAO.PREFEITURA/Lei-10032, 2018. Disponível em: http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-10032-de-27-de-dezembro-de-1985/ . Acesso em: 14 out. 2019.

LEGISLACAO.PREFEITURA/Lei-10236, 2018. Disponível em: http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-10236-de-16-de-dezembro-de-1986 . Acesso em: 14 out. 2019.

MARRACOMUNICA, 2007. Disponível em: https://marracomunica.com.br/o-avarento/ . Acesso em: 02 nov. 2021.

MEDIUM/Revista Bravo/ O futuro do TCA, 2019. Disponível em: https://medium.com/revista-bravo/o-futuro-da-cultura-art%C3%ADstica-bd5a3416e8fc . Acesso em: 30 de mai. 2019.

MUSEU DA TV/ A História da TV Excelsior, 2017. Disponível em: https://www.museudatv.com.br/a-historia-da-tv-excelsior/ . Acesso em: 30 nov. 2018.

NOVENTA/NBR-9050, 2004. Disponível em: https://noventa.com.br/nbr-9050/ . Acesso em: 15 ago. 2021.

PGEHA/USP/Linhas de Pesquisas, [s.d.]. Disponível em: http://www.pgeha2.webhostusp.sti.usp.br/index.php/pt-br/pesquisa/linhas-de-pesquisas . Acesso em: 19 jul. 2020.

PIAUÍ.FOLHA.UOL/O Rescaldo, 2009. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-rescaldo. Acesso em: 05 mai. 2019.

PLANALTO.GOV.BR/ccivil_03/leis/l8313, 2001. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm#:~:text=18%20Com%20o%20objetivo%20de,por%20pessoas%20jur%C3%ADdicas%20de%20natureza. Acesso em: 24.out. 2021.

PLANALTO.GOV/CIVIL/del10025, [s.d.]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm . Acesso em: 26 mai. 2019.

PLANALTO .GOV/CIVIL/Lei 0378, [s.d.]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/Ccivil_03/LEIS/1930-1949/L0378.htm . Acesso em: 30 set.2019.

PORTAL.IPHAN/Arquivos/Preservação de Bens Imóveis, 2012. **Restauro devolve painel de Di Cavalcanti, em São Paulo, com riquezas da década de 1950.** Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Preservação de Bens Imóveis.pdf . Acesso em: 11 mai. 2019.

PORTAL.IPHAN/ Carta do Restauro de 1972, 2014. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20do%20Restauro%201972.pdf . Acesso em: 07 out. 2019.

PORTAL.IPHAN/Detalhes/608, 2014. *In:* **Livros do Tombo.** Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/608 . Acesso em: 17 jan. 2021.

PORTAL.IPHAN/Página/Rodrigo Melo Franco de Andrade, 2014. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/173. Acesso em: 11 jun.2019.

PORTAL.IPHAN/Reunião do Conselho, 2015. *In:* **Processo no. 1603-T-10.** Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Extrato_da_81%C2%AA_Reuniao_do_Conselho.pdf . Acesso em: 10 mai. 2019.

PREFEITURA.SP/CONPRESP, 2008. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/conpresp/index.php?p=3815 - preservacao1 . Acesso em: 19 jul. 2019.

PREFEITURA.SP/CONPRESP/Histórico, 2007. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/conpresp/historico/index.php?p=1132 . Acesso em: 30 set. 2019.

PREFEITURA.SP/ Revista do Arquivo Municipal, 2019. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/arquivo_historico/publicacoes/index.php?p=8312 . Acesso em: 15 set. 2019.

PREFEITURA.SP/Secretarias/Cultura/Mário de Andrade, 2018. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bma/patrono/index.php?p=1076 . Acesso em: 15 set. 2019.

SALA SÃO PAULO/Página Dinâmica, [s.d.]. Disponível em: http://www.salasaopaulo.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=asalasaopaulo . Acesso em: 30 mar. 2021.

SALAS DE CINEMA DE SÃO PAULO/UFA, 2008. Disponível em: http://salasdecinemadesp2.blogspot.com/2008/06/ufa-palace-so-paulo-sp.html . Acesso em: 02 nov. 2020.

SÃO PAULO ANTIGA/Edifício Nicolau Schiesser, 2013. Disponível em: https://saopauloantiga.com.br/edificio-nicolau-schiesser/ . Acesso em: 02 nov.2020.

SENADO/CON1988/art_216, [s.d.]. Disponível em: https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/CON1988_05.10.1988/art_216_.asp . Acesso em: 23 set. 2019.

SMUL.PREFEITURA/Histórico Demográfico/1950, [s.d.]. Disponível em: http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/1950.php . Acesso em: 24 dez. 2020.

SOPLACAS/Uploads/2014/06, [s.d.]. Disponível em: https://www.soplacas.com.br/wp-content/uploads/2014/06/PI.pdf. Acesso em 27 ago. 2021.

SPCULTURA.PREFEITURA/AGENTE/2690, 2017. Disponível em: http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/agente/2690/ . Acesso em: 05 nov. 2019.

TEATRO NO RADAR/TBC, [s.d.]. Disponível em: http://www.teatro.noradar.com/teatro-

brasileiro-de-comedia.htm#:~:text=Teatro%20brasileiro%20de%20comedia&text=O%20Teatro%20Brasileiro%20de%20Com%C3%A9dia%20%2DTBC%2D%20surgiu%20em%201948%2C,A%20mulher%20de%20Bra%C3%A7os%20Al%C3%A7ados%22. Acesso em: 03 jan. 2021.

THEATRO SÃO PEDRO/Histórico, [s.d.]. Disponível em: http://theatrosaopedro.org.br/historico/ . Acesso em: 13 set. 2020.

TROPICALIA/Identifisignificados/Contexto, [s.d.]. Disponível em: http://tropicalia.com.br/identifisignificados/contexto . Acesso em: 30 nov. 2018.

TWITTER/TV Excelsior/Status, 2018. Disponível em: https://twitter.com/TVExcelsior/status/1071177024419577862/photo/1 . Acesso em: 30 nov. 2018.

VITRUVIUS/Arquitextos/09.104.80, 2009. Disponível em: https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/09.104/80 . Acesso em: 22 dez. 2020.

VITRUVIUS/Revistas/Minha Cidade, 2008. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/09.097/1879 . Acesso em: 30 nov. 2018.