

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

TESE DE DOUTORADO

[The text in this block is extremely faint and illegible, appearing as a dense grid of characters, likely representing a table or a list of data points.]

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

MARIALICE FARIA PEDROSO

METÁFORA DA MODERNIDADE
THEATRO MUNICIPAL CARLOS GOMES

Tese de Doutorado apresentada ao
Departamento de História do
Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual
de Campinas sob a orientação
do Prof. Dr. Marcos Tognon.

Este exemplar corresponde à redação final da tese defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em 26 / 02 / 2003.

BANCA

Prof. Dr. Marcos Tognon (orientador)

Prof. Dra. Cristina Meneguello

Prof. Dr. Edgar Salvadori de Decca

Prof. Dr. Mário Henrique Simão d'Agostino

Prof. Dra. Olga von Simsson

Prof. Dr. Jorge Coli (suplente)



UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	
	UNICAMP
	P343m
V	EX
TOMBO BC/	54787
PROC.	16-124103
C	<input type="checkbox"/>
	D <input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	23/07/03
Nº CPD	

BIBID 296173

CM00186330-2

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

Pedroso, Marialice Faria
P343m Metáfora da modernidade : Theatro Municipal Carlos Gomes /
Marialice Faria Pedroso. - - Campinas, SP: [s.n.], 2003.

Orientador: Marcos Tognon.

**Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

1. Teatro. 2. Cultura - Campinas (SP) - Aspectos sociais. 3. Vida intelectual - Campinas (SP). 4. Política cultural - Campinas (SP). 5. Teatro - Brasil - História. 6. ~~Teatro - Brasil - História~~. 7. Arquitetura. 8. Arte - História. I. Tognon, Marcos. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Agradecimentos

No ato final gostaria de compartilhar com todos este evento.

Antes de tudo, minha gratidão é dirigida *in memoriam* ao Prof. Dr. José Roberto do Amaral Lapa pela acolhida e incentivo nos primeiros momentos. A sua confiança inicial fundamentou meu trabalho do descerrar até o ato de fechar das cortinas.

À Dra. Maria Stella Martins Bresciani, minha co-orientadora, o agradecimento não se limita a esse trabalho mas a todos os nossos momentos de convívio de onde extraí muitos conhecimentos.

Ao Dr. Marcos Tognon, pela participação, estímulo e encaminhamento nos momentos de dúvida. A linha de chegada eram as luzes da ribalta mas muitos degraus antecederam-nas.

À Dra. Donatella Calabi por receber-me como orientanda e possibilitar um acréscimo substancial ao conteúdo deste trabalho.

À Capes por proporcionar-me a experiência de conferir e conviver com a cultura do teatro italiano através de um patrocínio financeiro no Brasil e na Itália.

Ao Cnpq que também contribuiu financeiramente para minha dedicação ao trabalho de pesquisa no Brasil.

À Sra Maria Luísa Pinto de Moura, pela contribuição pessoal e profissional.

Ao Dr. Sérgio Saboya Arruda por ter-me gratificado com sua participação nas descobertas.

À bibliotecária Rosaelena Scarpeline pela amizade, estímulo e amparo nas pesquisas.

À Dra. Leila Algranti e professores do IFCH-Unicamp pelos acréscimos na formação de repertórios.

Aos funcionários da Secretaria de pós-graduação - IFCH, em especial, ao Júnior e Lourdinha.

Às pessoas que compartilharam comigo e conduziram-me a descobertas e redescobertas do cotidiano ao extra-cotidiano. Cada contribuição foi muito importante mas um elenco dividiu comigo expectativas e apareceu em cena dando importância a cada ato. Gostaria de nomeá-los às luzes da ribalta na seqüência em que apareceram em cena:

Mt. Áurea Pereira da Silva; Prof. Dr. Jorge Coli; Alessandra C.S. Skuja; Lucinha e Gesuíno Bicudo Avelar; Roberto Pastana T. Lima; Célia Farjallat; Beatriz Piccoloto; Benedito Barbosa Pupo; Suzane Barreto; Nestor Goulart Reis; pela Biblioteca CMU: Marcelo, Eliana, Beth, Flávio e Priscila; pela Biblioteca IFCH: Solange Vital de Souza, Deise T. Pupo e Paulo R. de Oliveira; José Monteiro de Carvalho e Silva; pelo Arquivo Municipal :Galdino e Joana; Sr. Gilberto Prado; Yeda X. de Siqueira; Stanislau Siqueira (Leo); Prof. Dr. Arquimedes Perez; Pama Loiola; Alceu Silva; José Mauro Coelho (2º. Cartório de Registro); Claudio Lovato (1º. Cartório de Registro); Mary Ann Coutinho; Henrique de Oliveira; Tomás Perina; D. Olga Piccoloto; Renata Sunega; Paula Monteiro; Herculano Passos; Marisa Medeiros; Sandra Hitner; Terezinha de Oliveira Jorge; Adalberto Retto Jr., Gaspare Nello Vetro; Maria Elisa Pita; Oswaldo Bulgarelli ; pela Biblioteca dell'IUAV: Antonella Toniolo e Giuseppe Marcon; Orieta Lazarini; Alexandre Santos; Vera P. Brescia; Amadeu Tilli; Ana Villanueva; Adalberto Rodrigues (Biblioteca Mário de Andrade); Vera Bonatto e Lília Luz Rocha.

Ao Aauto e filhas,
protagonistas do meu cotidiano.

Ao Rodrigo e Gabriela,
sinfonias do extra-cotidiano.

Resumo

Inaugurado a 10 de setembro de 1930 para ser o substituto do Theatro São Carlos e, tornar a cidade de Carlos Gomes a capital da música lírica, o Theatro Municipal de Campinas teve curta trajetória. Foi construído segundo o projeto de “Chiappori & Lanza Engenheiros-Architectos”, vencedor de um concurso contendo 18 propostas. Contou com a contribuição do arquiteto paulistano Christiano Stockler das Neves para uma reformulação de seu espaço interno durante a construção. Com a fachada de morfologia clássica e elementos do *Art Nouveau*, abrigou um interior refinado em sintonia com o estilo da *École des Beaux-Arts* de Paris. A planta era tradicional, *all’italiana*, um modelo que teve seguidores por cerca de 200 anos.

O teatro campineiro construiu a sua história primeiro como Casa de Ópera porém, assim como os seus contemporâneos, abriu espaço para outros eventos alheios à sua vocação original. Em 1959, recebeu a denominação Theatro Municipal Carlos Gomes mas apenas 6 anos restavam-lhe. Literalmente, foi tombado em 1965 e o antigo Largo do Theatro transformou-se no pátio de um grande *shopping center* a céu aberto.

Abstract

Inaugurated in September, tenth of 1930 to replace São Carlos Theater and to make Carlos Gomes' City the capital of lyric music, the Municipal Theater of Campinas had short trajectory. It was constructed according to the project of “Chiappori & Lanza Engenheiros-Architectos”, being selected between 18 initial proposals. It counted with the contribution of an architect pertaining to the City of São Paulo, Christiano Stockler das Neves, for the reorganization of its internal space during its construction. Containing a classic morphology in its Main Elevation and *Art Nouveau* elements, the theater's interior was refined in syntony with *Beaux-arts* stile from *Ecole des Beaux-Arts*, Paris. The Main Plans were traditional, *all’italiana*, a model which that had followers for about 200 years.

The theater from Campinas made its history initially as Opera House, but as its contemporary, became a place to other kinds of events, far from its original destination. In 1959, it was named “Carlos Gomes Municipal Theater”, but only for the next 6 years. It was demolished in 1965 and the old Theater's Square became a big commercial center.

SUMÁRIO

Primeira Parte:

Introdução

1. A Tradística e os teatros
2. Antecedentes na arquitetura teatral européia
 - 2.1. A tradição do *teatro all'italiana*
 - 2.2. A herança italiana e as salas européias dos séculos XVI ao XIX
3. A construção de teatros no Brasil.

Segunda Parte:

4. Campinas *Belle Époque*
5. Os teatros de Campinas
6. O concurso de projetos para o Theatro Municipal de Campinas
7. A concretização do projeto do teatro campineiro
8. Sobre os autores
9. Ato final : a demolição
10. Conclusão
11. Bibliografia.

Apêndices

Glossário

Ilustrações

Anexos

INTRODUÇÃO

Teatro é...

[...] uma arquitetura volúvel, que atende aos caprichos da moda e da fantasia, muitas vezes submissa à evolução e ao progresso técnico, e modelado dentro de um programa capaz de atender à função a qual se destina.

(LECLERC, Hélène)¹

Falar do Theatro Carlos Gomes de Campinas traz à discussão o tema relacionado à preservação de patrimônio cultural. Mas sobretudo interessa-nos decodificar os seus significados, acompanhar os caminhos e o ritmo da vida deste objeto arquitetônico coexistente com um momento importante de mudanças. Garantida pela hegemonia e com um histórico de cidade da era da cafeicultura, valores e objetos perderam ou ganharam significados diante da perspectiva de configurar-se como pólo industrial. A definição de modernidade traz para o núcleo urbano alguns danos e também aquisições que serão capitalizados no decorrer dos anos. Neste contexto, no reconhecimento da cidade que respondia pelo rótulo de moderna, configurava-se a higienização, a racionalização do tempo e dos espaços e uma legislação adequada a esses fins. A mesma dinâmica que a constrói ampara o poder da destruição. Fixando uma distância e analisando, hoje, tais acontecimentos, avaliamos o quanto a cidade do século XIX constituiu-se no cenário da construção da cultura contemporânea.

A história do teatro campineiro começou a delinear-se justo neste período de alterações profundas no seu tecido urbano. A importância deste edifício reveste-se de uma idéia nostálgica de que a sua presença mudou o curso da história e da cultura em Campinas. Um referencial desta afirmação reside no fato de se apontar aos visitantes o local como o espaço do antigo teatro municipal da cidade, menosprezando sua inexistência hoje. Da mesma forma acontece com a história do Les Halles de Paris, um lugar simbólico consagrado ao antigo mercado do século XIX, como se sua lembrança apagasse da atual configuração física, um grande centro cultural e comercial. O mercado parisiense existiu de 1855 a 1973.

Assim, na marcha da construção das cidades muitas variáveis intervêm: a sua estrutura física, o elemento humano que lhe dá sentido, aquilo que aí se constrói, e ainda, o que se deixou de construir. Tudo congrega para um só fato: a cidade real é um organismo vivo e a memória também nutre este organismo.

¹ LECLERC, H. Les origines italiennes de l'Architecture théâtrale moderne. Paris: Librairie E.Droz, 1946, p.9. (As traduções foram feitas pela autora da tese)

A iconografia demonstra que, a partir do 3º. quarto do século XIX, a cidade de Campinas passou a constituir-se num canteiro de modelos arquitetônicos com algumas propostas até eruditas. Neste espaço de tempo que se prolonga na Belle Époque vimos exteriorizar não só o progresso material das cidades mas ainda os anseios de uma população ciente da importância da boa convivência social, do acesso à cultura e das possibilidades e vantagens da civilização. Principalmente o núcleo urbano vai beneficiar-se de investimentos provenientes da conscientização do poder público, de intervenções particulares e de ações conjuntas que recriam espaços direcionados ao lazer, ao bem-estar físico, mental e ao convívio social. Tais manifestações de cultura material constituem parte de amplo acervo documental que vai se avolumando quanto mais consciência histórica tem esta sociedade. Para Lina Bo Bardi não se deve “jogar fora simplesmente o passado e toda a sua história” pois ele “é ainda vivo”². Isto pressupõe uma libertação. Como um monumento ele surge como “metáfora espacializada” segundo João A. Hansen³. No modo de ver da Utopia Social, emerge a cidade ideal que, segundo os preceitos de Quatremère de Quincy⁴, os arquitetos vão tentar instaurar a partir do século XVIII e elegem o teatro como um ponto referencial de monumento que ocuparia o lugar do palácio. Deixa de ser “mímese da realidade” para assumir e se constituir como um fato real.⁵ Como exemplos de teatros nessa condição reconhecemos o Odéon de Paris, obra de Charles de Wailly, o teatro de Bordeaux construído por Victor Louis e o Teatro de Nantes, obra de Crucy. A conceituação teatro-monumento advém da visão social, de novos imperativos que o tornam um sinal visível de decoro a uma nova dimensão da sensibilidade e da importância desta comunidade. Assim sendo, o lugar teatral serve como expressão, um marco do espírito da modernidade, pois

[...] L'histoire du lieu théâtrale est étroitement liée à l'histoire de la cité. Théâtre et cité sont étroitement liées morphologique, culturel et économiquement. ⁶

² FERRAZ, M. Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1996, p. 319.

³ HANSEN, J.A., Teatro da memória: monumento barroco e retórica. In: Revista do IFAC, nº. 02, 1995, p. 42.

⁴ QUINCY, Q. Dictionnaire d'Architecture. Paris: Encyclopédie méthodique, 1788.

⁵ LECLERC, H. *Op. cit.*, p. 143.

⁶ KONIGSON, Elie et alli. Le Théâtre dans la Ville- les voies de la création théâtrale. Paris: Éditions du CNRS, 1987, p. 08.

“ A história do lugar teatral é estreitamente ligada à história da cidade. Teatro e cidade estão estreitamente ligados morfológica, cultural e economicamente”.

[...] *Théâtre, temple, habitation, place publique, autant d'espaces construits, argue-t-il, qui rélévent d'une étroite parente que l'histoire de la ville où la demeure illustrent clairement.*⁷

Para confirmar a hipótese de que Campinas abrigou e abriga uma série de edifícios-monumento de importância dentro do contexto da História Urbana e da Arquitetura é que elegemos um exemplar, mesmo que ainda hoje inexistente, o qual constituirá o núcleo desta narrativa. Se a sua origem remonta a um tempo pretérito onde se construía um conhecimento integrado entre urbanismo e sanitarismo, um teatro municipal pontificava como um dado importante nas aspirações da coletividade. Um termômetro do querer e poder. Em outras palavras, uma conquista desta comunidade.

A eleição deste objeto de pesquisa surgiu de um interesse não só pelo objeto teatro como diversão, entretenimento mas, e sobretudo pelo que ele sinaliza em termos de cultura e de significado para a História da Arte, da Arquitetura e do Urbanismo. A intenção inicial era que através do estudo comparativo de alguns teatros construídos de 1850 a 1930 levantar dados e estabelecer tipologias sobre esta modalidade de edifício tendo como fio condutor da espacialidade a via ferroviária e, na temporalidade, o predomínio do café na região. O Professor José Roberto do Amaral Lapa foi o grande incentivador do projeto e prontificou-se a acompanhar o desenvolvimento da tese. Ao início da pesquisa sobre o Teatro Municipal de Campinas aflorou um material muito rico, capaz de proporcionar sozinho uma pesquisa. Sob a aprovação do professor-orientador partimos para a opção deste como objeto único, ainda inédito em termos de tese e capaz de suscitar muitas indagações. Assim o edifício do Teatro Municipal Carlos Gomes de Campinas absorveu todo o tempo e atenção do trabalho. O material encontrava-se muito disperso, muitos mitos se criaram em torno deste prédio-monumento que envolvia toda uma época e um espaço críticos. As informações sobre os demais teatros da primeira opção do projeto passaram a servir de subsídios na história e no reconhecimento do campo de pesquisa. Com a ausência do Professor Dr. Amaral Lapa, a continuidade do trabalho sob a Área de Concentração em Política, Memória e Cidade, ficou sob as orientações da Prof. Dra. Maria Stella Martins Bresciani e do Prof. Dr. Marcos Tognon.

Desenvolvemos a estrutura do texto em duas partes que compreendem informações que vão de um âmbito mais amplo sobre Tratadística, como paradigma da produção edilícia, até particularizar o "lugar teatral" como um objeto de estudo específico. A primeira concentra-se

⁷ *Ibid.*, p. 08.

"Teatro, templo, moradia, praça pública, tanto quanto outros espaços construídos, apontam um realce de estreita convivência na qual a história da cidade ou da habitação ilustram claramente".

sobre as fontes da teoria arquitetônica que nos legou a tradição segundo os princípios de Vitruvius que são: *Utilitas, Firmitas e Venustas traduzidas por* comodidade, firmeza e “encanto”. Toda a concretização de uma obra edilícia para se configurar como arquitetura não deve prescindir destes requisitos. Mais especificamente, em se tratando do edifício teatral, a literatura beneficia a morfologia e a funcionalidade, incluindo o maquinário. Existe uma conceituação romântica referente a ele como um espaço civil com uma função particular que atende a eventos pré-organizados como a arte do teatro. Para tais apresentações contribuem diversas disciplinas como: a poesia, a coreografia, a música, a mímica, a literatura e, em especial, a cenografia.

A palavra teatro possui amplos significados que exigem uma definição precisa do objeto. No mundo grego era concebido como um espaço religioso para festas em honra a Dionisius⁸. Na Idade Média tratava-se de uma representação sacra ou mistério e constituía-se numa atividade litúrgica, que dividia espaço com as celebrações e o cortejo religioso que aconteciam na igreja-praça. Depois, nos espetáculos da corte, é onde se estabelece um espaço destinado a uma ação específica e a diferenciação entre a atividade e o edifício. Trata-se da definição de um lugar para o ato de representar, a sede de uma atividade estável que nossa tese procurou privilegiar. Esta modalidade de edifício vai constituir-se numa história, uma modalidade projetual que chegou até nós. A sala barroca ou à moda italiana teve raízes na obra de Palladio como definição de um local coberto, de ocupação definida e com atividade estável. Compreende, na sua atividade, uma dicotomia entre mundo real e o mundo da fantasia materializada nos espaços: platéia e palco. Quanto à morfologia já procura revelar este papel. De espetáculos da corte passa-se ao teatro comercial e disponível a um público amplo. Cresce a sua estrutura vertical para ampliar o espaço público e a rentabilidade. Coube à Itália aprimorar esta criação e incentivar um conteúdo específico na arte de representar. Difunde-se o modelo que encontra ecos no Ocidente, especialmente na França. Após o Teatro La Fenice, em Veneza, e o Teatro *alla Scala*, em Milão, o *Opéra* de Paris representa o coroamento da vida social que passa a ter como evento o espaço teatral e seus ocupantes. Cria uma urbanidade diferenciada em vista dos comportamentos que extrapolam o local original da representação: o palco. As interações sociais dão-se entre atores e público e, mais ainda, dos espectadores entre si. A relação de troca, extrapolando o âmbito interno, vai ocorrer em escala macro-social. No caso do teatro de Garnier ele tornou-se um componente nas ações de reestruturação do

⁸ GRIMAL, P. O Teatro antigo. Lisboa: Ed. 70, 1978.p. 15.

tecido urbano na época da Restauração. Assim também se deu com o Hofburgtheater⁹, na Ringstrasse de Viena. Configuram-se nestes dois exemplares modernos os tipos de convergência e de reestruturação das cidades em sua dinâmica. A vida social catalizada pelo teatro chegaria ao Brasil no século XVIII e o século seguinte iria vislumbrar um aquecimento desta atividade proporcional à aquisição de referências sociais novas. Para tanto concorreram o momento político, a cultura que se construía e também o patrocínio de novas fontes a exemplo dos ciclos do ouro, da borracha, do açúcar e do café. Uma sucessão de casas de espetáculos inaugurou junto com a transformação urbana, um momento sócio-cultural novo. Esse conjunto de informações visa preparar o terreno para um estudo de caso: O Theatro Municipal de Campinas. Os capítulos iniciais que constam da 1ª. parte da tese, foram elaborados na Itália em decorrência da pesquisa efetuada junto *Istituto Universitario di Architettura di Venezia* e bibliotecas italianas sob a orientação da Prof. Dra. Donatella Calabi, no ano de 2002.

O estudo de caso, o Theatro Municipal de Campinas, desenvolvido na segunda parte da tese, vai corresponder à reconstituição das motivações nas quais se originou a idéia da construção do teatro, a sua concretização, o percurso entre 1930 e 1965 e a demolição. Os documentos que revitalizam este momento foram pesquisados em fontes primárias sendo reservadas aos memorialistas apenas as citações mais pitorescas. O contato com o edital, a reconstituição do concurso, as imagens dos projetos o histórico da construção do teatro campineiro permitem-nos avaliar sua importância, a sua fragilidade e o seu desfecho. Aquilo que conseguimos coletar do material original foi uma parcela ínfima diante da importância do evento onde 17 candidatos disputaram o prêmio em dinheiro quando apenas 7 concorrentes habilitaram-se ao concurso do teatro Municipal do Rio de Janeiro, cerca de 20 anos antes. Na inauguração, 10 de setembro de 1930, houve uma homenagem a Carlos Gomes mas só em 17 de março de 1959 ele receberia definitivamente o nome do compositor que ficaria selado ao teatro por apenas 6 anos.

O Apêndice ficou reservado a um glossário, às imagens com os respectivos créditos e aos anexos compreendidos pela cópia de documentos mais importantes. Como existe um vocabulário muito específico com relação a teatro e arquitetura, incluindo significados diferentes por regiões, acrescentamos um glossário de palavras auxiliares ao leitor.

Muitas delas são "empréstimos" do italiano ou francês denotando uma hegemonia destes países com relação à arte teatral e inclusive na denominação dos espaços. Também a fim de ampliar o histórico e a compreensão dos fatos anexamos outras imagens e entre elas

⁹ Obra dos arquitetos Gottfried Semper e Carl Hasenauer construído de 1874 a 1888.

uma cópia do edital do concurso de projetos para a construção do Theatro Municipal Carlos Gomes de Campinas. Outro dos anexos compreende a programação acontecida no teatro por um período que se estende de 1930 a 1962 (anexo 6). Foi ela organizada, na sua grande parte, pela Sra Maria Luísa Pinto de Moura que gentilmente nos cedeu para publicação. Por esta relação podemos avaliar as diversas fases, o direcionamento para um interesse mais comercial e o nível de participação dos artistas campineiros no seu teatro. A complementação está sendo providenciada no sentido de uma futura publicação. Grande parte do material publicado na imprensa foi localizado em arquivos de São Paulo, especialmente o referente ao edital e ao resultado do concurso, que inexistem nos bancos de dados da cidade. Pode ser coincidência ou um sintoma de indiferença ao próprio objeto. O Theatro Municipal de Campinas, como uma instituição burguesa, suscita muita curiosidade e acaloradas discussões. Demonstra desde a sua concepção diferentes correntes de pensamento que se deixam revelar nas entrelinhas dos debates. O Memorial Explicativo e Expositivo (anexo 05), consta como o único documento escrito remanescente do concurso e nele encontramos algumas colocações que ilustram bem o pensamento de época. Na introdução seus autores, através de uma analogia, buscam apontar à comissão julgadora os princípios morais que nortearam a concepção do projeto em questão. Para clarificar utilizam a comparação entre 2 figuras femininas e expõem a fragilidade da *cocotte* comparando sua fugacidade aos desvarios ocasionados por "princípios sociaes" alicerçados na "velha tradição" ou no "império das circunstâncias". Assim, a divisa do trabalho projetual dos autores seria a "simplicidade distinta dentro da verdade limpida". E continuam no mesmo texto a discorrer:

[...] Ora, um theatro – um theatro municipal - é a casa festiva de todos, é a escola do povo. Nelle impera a promiscuidade de classes, cuja separação se consente, ainda hoje, apenas nos curtos espaços da representação...¹⁰

E com relação aos fundamentos artísticos do projeto afirmam:

O bello, em architectura, é essencialmente o coroamento do bom, e nenhum valor teria si se limitasse á função dissimulativa das falhas e dos defeitos constructivos ou de composição.¹¹

¹⁰ NACARATO, A., LEFÈVRE, A. Memorial Explicativo e Expositivo do Projecto do Theatro Municipal. Campinas: Typographia Piratininga, 1922, p.3.

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

Este conceito ético vai percorrer todo o texto. Também fica evidente na exposição dos "elementos da composição do edifício" um conhecimento seguro do assunto proveniente da formação acadêmica dos autores. O mesmo documento, ao final, revela que o primeiro deles, Achilles Nacarato, foi engenheiro auxiliar da construção do pavilhão de S. Paulo na Exposição Nacional de 1908, tendo trabalhado com Ramos de Azevedo e Ricardo Severo. Sobre o segundo, Augusto Lefèvre, o texto diz que era engenheiro chefe de Distrito, entre outras coisas. Propõem que a simplicidade e limpidez da verdade seriam a tônica deste projeto que foi visto por um escritor teatral e diretor artístico da época - Sr. Avellar Pereira - que se dispôs a formar um sindicato dos capitalistas e construir o teatro num dos bairros mais ricos de S. Paulo.

Dos fundamentos morais às particularidades do edifício, do embasamento histórico às normas construtivas da época, este memorial seria uma exaltação à arte, à técnica, à cultura e às virtudes éticas. Ainda na citação seguinte seus autores justificam a questão numa só palavra -ordem- a mesma do lema positivista inscrito na bandeira republicana.

[...] as formas e as proporções que resultam das grandes divisões de um edifício e de seus respectivos destinos, chama-se ordem .¹²

Ordem é um conceito que permeia ainda todo o capítulo sobre Tratadística, o primeiro desta tese.

¹² *Ibid., loc. cit.*

Primeira Parte:

1. A TRATADÍSTICA E OS TEATROS

C'est une grande opération de l'esprit humain... (Les règles et les principes de l'Architecture)... ils sont l'ouvrage de plusieurs siècles, le fruit d'une profonde réflexion sur ce qui a plu ou déplu aux hommes les plus éclairés, & l'effet d'une expérience souvent redressée.

(BOFFRAND,G)¹³

[...] Come nell'arco di trionfo, il teatro è il luogo de passaggio dal quotidiano all'extraquotidiano, tra il present e l'ideale; l'evento teatrale assume in se l'aspetto trionfale (il progetto) che lo spazio reale (la sala) deve creare e lo spazio finto (la scena) deve illudere.

(CRUCIANI)¹⁴

- **Em âmbito geral:**

O termo Tipologia vem do grego e significa modelo, *impronta*. Também significa figura ou, simplesmente, o estudo dos tipos. Tanto no sentido comum como na acepção usada pela História e Crítica da Arte, deve-se levar em conta a produção dos objetos em seus aspectos formais de seriação, se existe uma função em comum, uma forma de imitação com reciprocidade em contraposição com a individualidade de cada um. Existe uma relação estreita entre a tipologia e a criação artística especialmente em se tratando de arquitetura e artes aplicadas.

Quatremère de Quincy define bem esta relação entre *tipo* e operação artística :

La parola tipo non rappresenta tanto l'immagine di una cosa da copiarsi o da imitarsi perfettamente quanto l'idea di un elemento che deve esso stesso servire di regola al modello... Il modello, inteso secondo l'esecuzione pratica dell'arte, è un oggetto che si deve ripetere tal quale è; il tipo è per contrario un oggetto secondo il quale ognuno può concepire delle opere che non si assomiglieranno punto tra loro. Tutto è preciso e datto nel modello; tutto è più o meno vago nel

¹³ BOFFRAND, G. Livre d'Architecture. Paris: Guillaume Cavelier, 1745, p. 04.

O autor fala sobre as regras e os princípios que os gregos começaram a desenvolver para a arquitetura: "... É uma grande operação do espírito humano (as regras e os princípios de arquitetura)... são o produto de vários séculos, são o fruto de uma profunda reflexão sobre aquilo que agradou ou desagradou aos homens mais iluminados, e o efeito de uma experiência frequentemente retificada".

¹⁴ CRUCIANI, F. Lo spazio del teatro. Bari: Laterza, 1997, p. 07

"Como no arco do triunfo, o teatro é o lugar de passagem do cotidiano ao extra-cotidiano, entre o real eo ideal; o evento teatral assume para si o aspecto triunfal (o projeto) que o espaço real (a sala) deve criar e o espaço fingido (o palco) deve iludir".

*tipo. Così noi vediamo che l'imitazione dei tipi non ha nulla che il sentimento e lo spirito non possano riconoscere.*¹⁵

Dai o conceito de Tipologia vai facilitar os critérios de classificação de acordo com analogias. E este conhecimento favorece a aquisição de repertórios. Então as fontes mais representativas da arquitetura encontram-se nos tratados, nos manuais construtivos neles inspirados, nos recursos iconográficos, na contribuição da experiência vernacular e nos edifícios remanescentes.

A Tradadística compreende um conjunto de conhecimentos condensados no qual o autor estabelece preceitos da sua experiência para serem observados, após uma ampla reflexão sobre o fazer. Assim, temos tratados sobre modos construtivos, sobre as maneiras de cortar as pedras, sobre medicina, botânica e até tratados sobre o comportamento social sendo um dos mais famosos nesta área "*Il Corteggiano*" de Baldassare Castiglione.¹⁶

Especificamente na proposta edilícia, existiam normas e regulamentações que pautavam tais manifestações construtivas pelas obras mais referendadas como no caso dos prédios públicos. Para os teatros, o programa, a composição e a decoração deviam falar muito claramente de sua função. Um reconhecimento do valor dos tratados é revelado no próprio memorial expositivo de uma dupla de concorrentes ao concurso do teatro municipal campineiro de que trataremos mais adiante¹⁷. Isto é um termômetro avaliador da competência e do nível de conhecimento dos participantes, muitos deles oriundos de escolas superiores e com comprovada experiência no ramo da edificação.

A partir do Renascimento houve uma busca às fontes da cultura clássica e as obras da antigüidade foram sendo traduzidas e trazidas à luz. Assim, beneficiou-se também a literatura sobre a arte de construir. A referência primeira veio de Vitrúvio, arquiteto militar que serviu a César e, depois a Augusto, nas campanhas de expansão do império romano. Pouco sabemos de sua vida pessoal, mas consta que no primeiro quarto do século I d.C.

¹⁵ ENCICLOPEDIA Universale dell'Arte. Novara: Istituto Geografico d'Agostini, 1984, Vol. XIV, p. 3.

¹⁶ O cortesão, obra literária do Renascimento italiano, foi escrita por um amigo de Rafael e que foi por este retratado. Neste livro o autor identifica o gentil-homem, possuidor das boas maneiras que deve possuir o freqüentador do ambiente de corte no século XVI. Castiglione foi considerado por Carlos V como "*uno de los major caballeros del mundo*" (in VENTURI, L. *La pittura del Rinascimento*, Roma, Newton Compton Editori, 1089, p. 50).

A questão do comportamento nas diversas sociedades será muito bem analisada numa obra que não é um tratado mas que envolve situações coerentes com o espírito do século XVIII, como se vê:

"O comportamento está a uma certa distância das circunstâncias pessoais de todos e, portanto, não força as pessoas a tentarem umas para as outras quem são. Quando isto ocorre, uma geografia pública está para nascer." (SENNETT, R. O declínio do homem público, São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 70).

¹⁷ LEFÈVRE, Augusto, NACARATO, Achilles. *Op. cit.*,

escreveu o *De Architectura*¹⁸. Segundo Renato de Fusco, esta obra foi redescoberta e difundida pelos primeiros humanistas e até hoje continua como a primeira fonte literária da arte edílicia. Em 1486 saiu o primeiro texto impresso em Roma sob a responsabilidade de Giovanni Sulpicio da Veroli. Durante a Idade Média este tratado era utilizado mas sem uma divulgação de sua autoria sendo copiado e recopiado. Em Veneza, em 1511, sai a primeira publicação de autoria de Fra Giocondo com xilogravuras de Giovanni Da Tridino. Só após 10 anos desta é que sai a primeira tradução italiana na cidade de Como cujo autor, Cesare Cesariano, interpreta ao gosto de seu tempo os preceitos do arquiteto romano. Antes desta, houve uma versão não editada e organizada por Fabio Calvo. Em 1556 sai em Veneza o livro de Vitruvius traduzido e comentado por Daniele Barbaro e com as célebres ilustrações de Palladio. Esta tornou-se a mais famosa e foi seguida por várias outras publicadas na Itália e no exterior, entre as quais, a de Rusconi (Veneza – 1590), a de Charles Perrault (Paris – 1673), a de B. Galiani (1758), a de Rode (1796), de Q. Viviani (1830), a de A. Choisy (1909) e, constando como a última publicação, uma de autoria de S. Ferri, em 1960.

Consistia a obra *Dieci Libri de Vitruvius* em ensinamentos de como bem construir conforme a vasta experiência do autor e seus estudos dos edifícios clássicos para aplicação de certos princípios. Ele identifica os preceitos básicos como a boa escolha do terreno e do posicionamento do edifício para assegurar um resultado final com qualidade, segurança e beleza (*utilitas, firmitas e venustas*). Martius Lucius Pollius Vitruvius inicia sua obra com a definição de arquitetura como ciência capaz de julgar as obras mais perfeitas com relação às outras artes. Consiste, portanto em uma atividade intelectual e numa prática, onde “significado” e “significante” devem permear estes domínios. Assim, é conveniente que o arquiteto seja:

[...] Una persona culta y conozca la literatura para fortalecer su memoria con sus explicaciones; ... Domine el arte del dibujo, con el fin de que...le sea posible formarse una imagen de la obra que quiere realizar;...También la geometría ... facilita la práctica mediante el uso de la regla y del compás; ...Gracias a la óptica se sitúan correctamente los puntos de iluminación; ... Por medio de la aritmética se calculan los costes de los edificios;... Conozca a fondo la historia... y debe contestar a quien pregunte las razones de sus obras;... La filosofía perfecciona al arquitecto, otorgándole un alma generosa con el fin de no ser arrogante sino más bien condescendiente, justo firme e generoso, que es lo principal... muchas y variadas

¹⁸ SUMMERSON, J. A linguagem clássica da arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1982, p. 138 (Trad. Silvia Fischer). Outra obra consultada : BRUSCHI, A., CARUGO, A., FIORE, F.P. (a cura). VITRUVIO, De Architectura translatò commentatò e affigurato da Cesare Cesariano, Milano: Edizioni Il Polifilo, 1981.

*investigaciones sobre la naturaleza ;... Debe conocer la Música, con el fin de que se familiarice con la ciencia, matematica de los sonidos; ... La medicina, debido a los diversos climas.. de la atmósfera... de las localidades ... precisamente por la calidad de sus aguas;.. Conocimiento da las leyes, para levantar paredes exteriores... la legislación necesaria para situar la iluminación;... A partir de la Astrología el arquitecto conoce los puntos cardinales...*¹⁹

Com tais ensinamentos ele coloca a arte de construir num patamar superior estabelecendo o modo de usar os materiais, define os tipos de edifícios e, a partir de sua obra, ficam estabelecidos certos conceitos entre os quais o da estética, decoro, proporção e distribuição. Os significados destas palavras foram tomando diferentes sentidos desde a época de Vitruvius e, especialmente Claude Perrault²⁰, no século XVII daria sentidos às palavras de Vitruvius que gerariam muitas controvérsias. Conforme as palavras do arquiteto romano :

*La Simetría surge a partir de una apropiada armonía de las partes que componen una obra; surge también a partir de la conveniencia de cada una de las partes por separado, respecto al conjunto de toda la estructura... En los templos sagrados se toma la simetría principalmente a partir del diámetro de las columnas, o bien de los triglifos o bien de un módulo inicial...*²¹

Para ele, a base de tudo está na natureza que é sempre a mesma em todas as coisas, daí a tão reconhecida relação da arquitetura com a música. Ele aponta as origens e espécies de edifícios, as formas de construção, as ordens, etc. Dedicou capítulos especiais à

¹⁹ VITRUVIO POLIÓN, Marco L.. Los diez libros de Arquitectura. Madrid: Alianza Editorial, 1997, ps. 59-64.

"...Uma pessoa culta e conheça a literatura para fortalecer a memória com seus argumentos; ... Domine a arte do desenho para que ... lhe seja possível formar uma imagem da obra que queira realizar; ... Também a geometria... facilita a prática pelo uso da régua e do compasso; ... Graças à ótica pode situar corretamente os pontos de iluminação; ... Pela aritmética calculam-se as medidas dos edifícios; ... conheça a fundo a história... e deve contestar a quem lhe pergunte as razões de suas obras; ... A filosofia aprimora o arquiteto, dando-lhe uma alma generosa para que não seja arrogante mas sim, bem condescendente, justo, firme e generoso, que é o principal... muitas e variadas investigações sobre a natureza; ... Deve conhecer a Música, para que se familiarize com a ciência matemática dos sons; ... A medicina devido aos diversos climas ... da atmosfera... das localidades... especialmente pela qualidade de suas águas; ... Conhecimento das leis, para levantar paredes externas ... a legislação necessária para situar a iluminação; ... A partir da Astronomia o arquiteto conhece os pontos cardeais..."

²⁰ Claude Perrault (1613-1688) arquiteto francês, irmão do contista Charles Perrault, foi o autor da colonata do Louvre em Paris.

²¹ VITRUVIO POLIÓN, Op. Cit., p. 69.

" A Simetria provém de uma apropriada harmonia entre a partes que compõem uma obra; surge também a partir da conveniência de cada uma das partes isolada e com relação a cada uma das partes em separado, de acordo com o conjunto de toda a estrutura. Nos edifícios sagrados a simetria é medida a partir do diâmetro das colunas ou dos triglifos ou de um módulo inicial."

construção de muralhas e torres, praças, basílicas, templos, casas e máquinas. Também trata dos teatros, dos quais enumera as várias partes e funções que eles devem ter como uma edificação pública, localizados em lugares favoráveis e saudáveis segundo as condições de salubridade para se erguer uma cidade, tratadas no livro primeiro. Seria um espaço no fórum para abrigar os jogos dedicados aos deuses, em dias especiais, e constaria de três partes:

- a platéia com o lugar da orquestra, o pórtico elevado mais os vasos de cobre;
- o palco com suas partes: o tablado, o proscênio com as três portas e as máquinas de mudanças de cenário;
- os lugares de circulação.

A planta deveria ser ordenada de acordo com o diâmetro da orquestra de onde se traça uma circunferência a partir do seu ponto médio. Três triângulos equiláteros, à mesma distância, tocam a linha circular. Dividindo-a em 12 partes, conforme os signos celestes, estebelece-se a relação entre a matemática e a música dos astros. A frente da cena é determinada pelo lado do triângulo que coincide com a linha que secciona a circunferência. Uma linha paralela à anterior e frontal à cena demarca o espaço da orquestra. Este seria o princípio do teatro romano levantado por Vitruvius onde o espaço da orquestra abrigaria os senadores. As escadarias seriam demarcadas pelos ângulos dos triângulos alinhando-se a porta régia pelo vértice da figura central. A altura do pórtico da última fila seria a mesma do cenário para favorecer a voz dos atores e os assentos do público teriam uma altura proporcional à largura ou profundidade do mesmo. A regra contempla ainda a ornamentação e outros espaços, bem como equipamentos do teatro, mas cabe ao arquiteto observar as proporções para adequar a simetria à configuração do lugar e à magnitude da obra.

Quanto ao teatro grego, ele deveria atender, nos seus elementos, às mesmas proporções do exemplar romano mas o ponto de partida seriam três quadrados cujos vértices tocassem a circunferência e o limite do proscênio seria dado pelo lado da figura que corta a linha curva. Os helenos davam à orquestra maiores dimensões ficando a cena mais afastada e com o púlpito de menor largura. Isto atenderia ao seu modo de representação onde os atores trágicos e cômicos representariam do palco (atores de cena ou *escénicos*) e os outros, entre os músicos da orquestra (músicos do teatro ou *timélicos*).²² (Fig. 01)

²² VITRUVIO POLIÓN, M.L. *Op. Cit.*, p. 210.

Vitrúvio acrescenta ainda outros edifícios tais como pórticos, banhos, estádios, etc.

Às noções básicas estabelecidas por ele para a arquitetura, vêm se juntar o conhecimento e as interpretações dos estudiosos sobre sua obra e as práticas construtivas com as reflexões acumuladas ao longo do tempo. Após o Renascimento, o século XIX foi o mais prolífico nesta prática reflexiva. A idéia era sempre a relação naturalística, pois assim como há uma classificação no mundo da Biologia (ordem, classe e gênero), a ordem estrutural da natureza deve fazer parte do pensamento arquitetônico naquilo que têm a sua razão de ser. Se o arquiteto romano foi a fonte primária, a contribuição às regras da arquitetura no Renascimento foram materializadas nas obras de Bramante, Scamozzi, Sebastiano Serlio, Filarete, Palladio, Vignola, Alberti e outros. Eram estes profissionais pessoas muito solicitadas e estavam sempre a serviço de aristocratas, papas, cardeais e famílias dominantes. O patrocínio era reconhecido e a sua constituição muitas vezes auxiliava-nos na datação, autoria, localização de algumas obras e identificação do poder em evidência. No tratado de 1615, Scamozzi dedica o primeiro livro ao Príncipe Massimiliano, arquiduque da Áustria, e o segundo a Cosimo de Medici, grão-duque da Toscana, e nele são abordados e comentados os princípios vitruvianos com uma série de ilustrações esclarecedoras. Por exemplo, na segunda parte do livro 6, ele abre com a seguinte inscrição:

Che in tuti cose naturali et artificiali dee esser l'ordine: e quanti, e quali siano gli ordini nell'architettura. ²³

É quase uma palavra de ordem onde a natureza é o referencial na questão de moderação, proporção, harmonia, etc.

Alberti no *De re aedificatoria* utilizou longamente Vitrúvio porém criticando-o em muitos pontos. Além de Alberti, Palladio, Filarete, outra obra, a de Serlio, reafirma a presença do padrão clássico na concepção dos espaços. No seu tratado sobre a perspectiva ele evidencia o saber prático que vem acompanhado de uma reflexão e seus textos são acessíveis a nós. Definiu Cenografia (*scenographie*), assim como o mestre romano, como a arte de colocar os objetos em perspectiva. É um senso lato que mais tarde Serlio aplicará ao sentido teatral especificamente. Ele propõe em desenhos 3 modelos de cenografia –

²³ SCAMOZI, Vincenzo. *L'idea dell'architettura universale*. Veneza: Arnaldo Forni Editore, 1982, p. 25. "[...] Deve haver ordem em todas as coisas naturais e artificiais : quantas e quais sejam as ordens na arquitetura".

conforme a citação de Vitruvius - de acordo com o tipo de apresentação: tragédia, comédia e sátira (Fig. 02). Suas ilustrações mostram uma sala semicircular que lembra o teatro construído por ele em Vicenza, o Ca' Porto. Serlio, ainda abordando a questão dos teatros, propõe uma perspectiva organizada em profundidade que marca o ponto de vista, que é o olho do príncipe. Aprofundando-se desta forma do conceito clássico de teatro como reunificação da cidade, aponta como finalidade a participação de todos os cidadãos no evento dramático. Outros desenhos ilustram este conceito e reportam a idéia aristotélica de unidade do tempo dentro da apresentação teatral clássica. Ele propõe o modelo vitruviano mas sem muita rigidez, o que permitiria então uma adaptação a cada nova circunstância. (Fig. 03)

Na versão do Tratado de Vitruvius por *Caesare Caesariano*, autor bastante conhecido também pela ilustração da figura humana inserida no círculo e no quadrado representando a proporção (semelhante ao desenho de Leonardo), ele recoloca a definição de arquitetura do mestre romano mas já traduzida para o italiano vulgar:

La concezione vitruviana dell'architettura comprende, oltre alla edificatio, ossia alla costruzioni di edifici, anche la "gnomonice", ossia la costruzione di orologi, e la "machinatio", ossia la costruzione di macchine: "Partes ipsius architecturae sunt tres, aedificatio, gnomonice, macchinatio. ²⁴

Ao final, como elemento auxiliar, encontra-se um glossário dos termos de arquitetura segundo a interpretação do autor. Deste *Glossario dei piu notevoli termini architetonici* extraímos as seguintes informações básicas para a compreensão de Vitruvius:

Concordantia = ...rapporto geometrico paragonato alla consonantia musicale , qui, ad es., fra gli angoli del medesimo poligono.

Decore (décor)= bellezza conveniente all'importanza dell'edificio.

Disposizione (dispositio)=ordinatione, collocazione delle parti architetonique secondo il modello naturale prescelto.

Distribuzione (distributio)= divisione di qual s i voglia quantità secondo sottomultipli.

Intercolumnio (intercolunium)= spazio fra due colonne, da calcolarsi a partire dalla proiezione verticale della base o dell'abaco del/ capitello.

Ordenatione (ordinatio)= archetipo, o modelo collegato alla natura ed all'ordine universale.

²⁴ BRUSCHI, A., CARUGO, A., FIORE, F.P. (a cura), *op. cit.*, Libro I, cap.III .

"[...] A concepção vitruviana da arquitetura compreende , a edificação, ou seja, a construção dos edifícios, ainda a gnomonice, ou seja a construção de relógios, e a mecânica, ou seja a construção de máquinas: Tais partes da arquitetura são três: edificar, construir relógios de sol e construir máquinas".

Proscenio (proscenium)= spazio del teatro anteriore alla scena, costituita da un portico avanti al quale è eretto il pulpito; in senso proprio, spazio anteriore alla scena ove recitano gli attori.

Theatro (theatrum)= luogo a pianta enciclica ove si rappresentano commedia, tragedia, satira accompagnate de musica e canti.²⁵

A obra de Andrea Palladio consta de quatro livros datados de 1570. No 1º. ele trata das coisas que se devem considerar e preparar para a construção. Fala dos elementos constitutivos, do terreno, fundação, até da maneira de se construir uma parede e apresenta desenhos ilustrativos. Depois, passa a tratar das 5 ordens. Aborda também sobre o modo de se construir arcos, da altura dos cômodos segundo o uso, de pisos e tetos e até propõe medidas de portas e janelas. Interessante é que no *I quattro Libri* Palladio registra vários tipos de construção(vilas, pontes, basílica, praças, templos) com textos elucidativos mas nada fala de arcos de triunfo, uma construção romana que vai compor o seu cenário teatral em definitivo²⁶. O seu teatro olímpico construído em Vicenza (1580) representa a síntese do conceito palladiano (unidade temporal e espacial) e a *praxis* renascentista proveniente da sua interpretação de Vitruvius. (Fig 04)

Ampliando as diretrizes e a par do interesse pela ciência construtiva, La Rue lança o seu "*Traité de la coupe des pierres*" também denominado "*Méthode facile et abrégée pour aisement se perfectionner em cette science*", por volta de 1738. Cresce paralelamente a ele um interesse pelas pesquisas sobre a resistência dos materiais. Antes de La Rue,

²⁵ *Idem, Libri I-VIII*, p. XCIV-VI.

Concordância: relação geométrica comparada com a harmonia musical, como por exemplo, entre os ângulos do mesmo polígono.

Decoro: beleza conveniente de acordo com a importância do edifício.

Disposição: ordenação, colocação das partes arquitetônicas segundo o modelo natural preestabelecido.

Distribuição: divisão de um todo em um número de partes iguais, de acordo com os submúltiplos.

Intercolúnio: espaço entre 2 colunas, calculando-se a partir da projeção vertical da base ou do ábaco do capitel.

Ordenação: arquétipo, o modelo correspondente à natureza e à ordem universal.

Proscênio: espaço do teatro anterior à cena, constituído de um pórtico na frente do qual eleva-se o pulpito; em sentido específico para teatro é espaço anterior ao palco onde os atores se apresentam.

Teatro: local de planta semicircular onde se representam comédia, tragédia e sátira acompanhados de música e canto".

²⁶ O teatro e o arco no palco seriam de Palladio. A rua interna, em perspectiva, foi feita por Scamozzi que também construiu o teatro de Sabbioneta, um exemplar maneirista solicitado pelo Duque Vespasiano Gonzaga e executado entre 1588-90.

Frézier em 1730 lançara o seu "*Traité sur la coupe des pierres*" reconhecido tratado de estereotomia entre os profissionais da arte de construir.

Fiéis ao princípio de que a arquitetura deveria basear-se na sabedoria da natureza, no Settecento ainda persiste esta fidelidade ao sentido natural das coisas. Os mestres da *Académie Royale de l'Architecture* planejavam seus cursos em cima deste conhecimento secular e publicavam-nos aliando o saber teórico com o uso corrente. A sua aplicabilidade é no mínimo curiosa:

[...] as colunas devem ser em número par porque os animais possuem paridade no número de pernas.

[...] nas fachadas, as aberturas (portas e janelas) devem ser ímpares pois que o rosto humano possui 2 olhos e uma boca.

[...] as ordens devem ter uma racionalidade sendo que a toscana revela um sentido de força, a dórica corresponde à simplicidade, a jônica mostra delicadeza e a opção pelo coríntio corresponde à riqueza.²⁷

Além deste senso prático, a discussão torna-se mais abrangente e a partir de concepções aliadas à Filosofia e demais ciências aborda conceitos como tipo, caráter, estilo, adequação, proporção, decoro, distribuição, beleza, etc. O conceito de Beleza - a *Venustas* - é bastante discutido e a sua existência vai requerer:

*Proportio - Les proportions sont la cause de la beauté dans l'architecture; et...cette beauté n'a pas moins son fondement dans la nature que cela des accords dans la musique"... "Les proportions qui dans les voix donnent du plaisir aux oreilles sont les memes que celles qui dans les objects donnent plaisir aux yeux."*²⁸

A Eurritmia, regulada pela proporção, é o que forma o conjunto entre todas as partes da obra, aquele que nasce da justa relação entre altura, largura e comprimento e é o que lhe dá o aspecto gracioso e equilibrado. Este saber tem suas bases na Matemática e no conhecimento dos princípios da arquitetura antiga.²⁹ Em suma, corresponde à Simetria.

²⁷ BLONDEL, M.F. *Cours d'Architecture*. Paris: Imprimerie de François Le Cointe, MDCXCVIII, p. 720.

²⁸ *Ibid.*, p. 730.

"Proporção: as proporções são a causa da beleza em arquitetura; e...esta beleza tem tanto os seus fundamentos na natureza como aquela dos acordes da música... As proporções que na voz nos dão o prazer aos ouvidos são as mesmas daquelas que nos objetos dão prazer aos ouvidos".

²⁹ BLONDEL, J. *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture - De l'utilité de joindre a l'étude de l'architecture, celle des Sciences et des Arts qui lui sont relatifs*. Genève: Minkoff Reprint, 1873, nota de

*Ordenatio (ordonnance) est l'application des Ordres dans la décoration des façades, ou seulement les proportions, le caractère, ou l'expression de chacun d'eux, lorsque l'économie, où quelque autre considération particulière ne peut permettre les Colonnes ou les Pilastres*³⁰.

Neste conceito podemos distinguir se esta *Ordonnance* é rústica, sólida ou elegante e os elementos que compõem a sua decoração derivam das ordens Toscana, Dórica ou Coríntia respectivamente.

*Le nombre & la disposition des parties rendent un bâtiment considérable, quand elles sont proportionnées entr'elles & a leur tout, qu'elles sont placées dans leur véritable lieu, en sorte qu'elles y produisent un agréable concert, & qu'elles servent commodement aux usages auxquels elles sont destinées.*³¹

Corresponderia à aplicação das ordens, à obediência às regras em duas dimensões. Para a representação da beleza em 3 dimensões a *venustas* do edifício derivaria assim de 3 proporções. A saber:

- A proporção aritmética seria obtida do número médio entre 2 números ou seja, a metade de sua soma. Ex.: 2 e 4 >>a média é 3 pois, $2+4 = 6/2 = 3$.
- A proporção geométrica é igual à raiz quadrada do produto de 2 números. Ex.: entre 4 e 9 a média é 6 porque $4 \times 9 = 36$ e a raiz de $36 = 6$.
- A proporção harmônica é igual à divisão do dobro do produto de 2 números pela sua soma. Ex.: $4 \times 4 \times 2 = 32$ sendo que 32 dividido por $(4+4) = 4$.

Encontrando-se estes 3 números fica estabelecido que :

rodapé à p. 29 . O autor aí aponta esse conhecimento superior que os antigos mestres da Academia possuíam e que seriam: François Mansard, François Blondel e Claude Perrault.

³⁰ Ibid., p. 42.

"**Ordenação:** é a aplicação de **Ordens** na decoração de fachadas ou, somente, as proporções, o caráter, ou a expressão de cada um deles, quando a economia, ou qualquer outra consideração particular não lhes permite ter Colunas ou Pilastras".

³¹ BLONDEL, M. F., *Op. cit.*, p. 737.

"O número & a disposição das partes resultam num edifício considerável, quando elas são proporcionadas entre si & o seu todo, quando elas são colocadas no seu verdadeiro lugar, de forma que aí promovam uma agradável harmonia & que elas sirvam com propriedade aos usos as quais elas são destinadas".

- o menor corresponde à largura
- o médio à altura
- o maior ao comprimento.

Dispositio terme que signifie l'arrangement des parties d'un édifice, par rapport au tout ensemble... C'est par une heureuse disposition qu'un Edifice au premier aspect s'attire l'attention des spectateurs, & que l'on conçoit une idée avantageuse des productions d'un Architect. ³²

Adequação ou *convenance* é uma regra muito cara a todos os tratados a partir do século XVII. Vitruvius definiu-a como escolha acurada. Corresponde a

Bienséance = ...selon Vitruve, cet terme designe la retenue qu' doit garder dans chaque genre d'édifice, relativement à la dignité des personnes pour qui l'on bâtit. Embrasse aussi le choix des ornements & l'application des symboles & des allégories, qui doivent être analogues à l'usage des Edifices sacrés, des Places publiques, des Palais des Rois, & c. ³³

E sobre a questão da destinação do edifício, também revista por outros autores:

Un édifice par sa composition exprime comme sur un théâtre que la scène est pastorale ou tragic, que c'est un temple ou un palais, un édifice publique destiné a un certain usage, ou une maison particulière. Ces differentes édifices par leur disposition, par leur structure, par la manière dont ils sont décorés, doivent annoncer au spectateur leur destination. ³⁴

[...] *Le théâtre moderne a longtemps cherche sa forme propre, son autonomie e le caractere parlant de sa destination* ³⁵

³² BLONDEL, J., *Op. cit.*, p. 42.

"Disposição: termo que significa o arranjo das partes de um edifício pela abodagem de todo o conjunto. É por uma feliz disposição que um edifício ao primeiro olhar atraia a atenção dos espectadores e que se concebe uma boa referência das produções de um arquiteto."

³³ *Ibid.*, p. 42.

"Bom - senso= segundo Vitruvio, este termo designa a referência que se deve ter em cada gênero de edifício, relativamente à consideração das pessoas por aquilo que se constrói. Refere-se assim a coisas de ornamentos e aplicação de símbolos e de alegorias que devem ser análogas ao uso de edifícios sagrados, a praças públicas, a palácios de reis, etc."

³⁴ BOFFRAND, G., *Op. cit.*, p. 16.

"Um edifício pela sua composição exprime como um teatro que a peça é pastoral ou trágica, se é um templo ou um palácio, um edifício público destinado a certo uso ou uma casa particular. Estes edifícios pela sua composição, pela sua estrutura ou pela maneira como são decorados, devem falar ao observador para que eles são destinados."

³⁵ LECLERC, H., *Op. cit.*, p. 09

Várias gerações de arquitetos ligados à Academia vão trabalhar tais conceitos e formar toda uma cultura arquitetônica que permeia o século XVIII e estende-se até o início do século XX. Já em meados do século XVII não mais se concebia como definitiva a cópia de modelos antigos de forma rigorosa. O próprio meio acadêmico francês entendia que na aplicação das proporções era aceitável a modificação do modelo de acordo com a sua aplicabilidade. Da imitação de modelos antigos, dos elementos constitutivos da antigüidade (no caso das ordens) passa-se à imitação dos tipos consagrados. Assim, como o templo que reportava à basílica, o teatro deveria fazer referência ao tipo, no caso, ao anfiteatro. A tipologia passa a ser a norma.

Em 1767 N.M. Potain lança seu *Traité des ordres d'Architecture*.

A toda esta forma de interpretação acrescentar-se-ia o conhecimento procedente da revolução industrial que iria definir uma nova arquitetura. E um novo olhar sobre ela.

Uma tendência racionalista tem em J.N.L. Durant um representante do século XIX com a obra *Leçons*. Ele dá continuidade ao pensamento de Laugier, *Essai sur l'Architecture*, que por sua vez apóia-se no anti-barroquismo de Cordemoy.

Quanto ao Tratado de Julien Guadet, *Éléments et Théorie de l'Architecture*, de grande influência ao *fin de siècle*, ele faz apenas citações à arquitetura teatral mesmo porque trata-se de uma obra mais abrangente.

- **No âmbito específico do teatro :**

[...] Il teatro si sostanzia della propria metafora, diventa il teatrale, la finzione e l'illusione, la magia del 'sembrare vero' o del meravigliare.

(CRUCIANI, F)³⁶

“ [...]O teatro moderno procura há tempos sua forma própria, sua autonomia e um caráter que fale de sua destinação.”

³⁶ *Ibid.*, *loc.cit.*: “ [...] O teatro nutre-se da própria metáfora, transforma o teatral, o fingimento e a ilusão, a magia do 'parecer verdadeiro' ou do encantamento”.

Assim como as normas da construção, outras atividades afins vão contribuir para a arquitetura teatral e alguns tratados específicos aparecem e reforçam a idéia da importância deste segmento montando-se um *corpus* sólido e definitivo. Em toda esta literatura o que se privilegia é a consagração de um espaço cênico e isto gera uma série de atividades como a do arquiteto teatral e do cenógrafo. A cenografia era um ofício bastante solicitado, que gerava muito envolvimento e prestígio ao artista especialmente em eventos da corte papal como coroação, sagração, etc, ou no espaço principesco, quando aconteciam festas em alianças matrimoniais, nascimentos, etc³⁷. Neste ofício foi muito reconhecida a atuação de Bernini que trabalhou principalmente para os papas entre os quais Urbano VIII, da família Barberini. Desenvolveu recursos cênicos com maquinário sofisticado e não só atuou como cenógrafo e engenheiro, como também, regeu músicas para tais representações e até compôs algumas peças. Outro artista reconhecido, o Canaletto executou montagem de cenários teatrais nos anos 1719-20, junto com seu pai, Bernardo Canal. Este era um requisitado profissional nesta área a serviço dos teatros da região vêneta. Quando em 1514, Raphael assumiu a Superintendência de Belas Artes e de Festas, após a morte de Bramante, ele providenciou um teatro provisório no Castelo Sant'Angelo para as comédias que Leone X patrocinava³⁸. Papas e famílias governantes praticavam com prazer o mecenato neste setor assim como reis e rainhas, a exemplo de Cristina da Suécia.

Um conjunto de princípios foi-se consolidando e estes vieram a compor tratados restritos ao gênero teatral. Nesse movimento surgiram versões que ampliaram e alimentaram o interesse pelo teatro.

O primeiro dos tratados sobre teatro que se conhece resultou de uma publicação restrita - cerca de 50 exemplares - cujo autor, Fabrizio Carini Mota, trabalhou como arquiteto na corte de Mântua e aí construiu e reformou edifícios, dedicando-se à concepção e execução de cenários para espetáculos de corte³⁹. Mostrou-se um modesto e competente profissional do ramo onde, no frontispício da obra de 1676, aparece simplesmente como "Architetto del Serenissimo di Mantova" e revelando, no primeiro capítulo, suas fontes que foram Vitruvius e Alberti. Consta o tratado de apenas 26 páginas, sendo 2 não numeradas e mais 11 páginas de ilustrações, que relatam as descobertas de importantes regras aplicadas ao espaço teatral de sua época. Entre as recomendações encontramos:

³⁷ Segundo o professor Gaspare Nello Vetro, no teatro ducale de Parma foram realizadas cerca de sete apresentações sempre em épocas de núpcias de membros da família Farnese.

³⁸ LECLERC, H., *Op. cit.*, p. 67.

³⁹ MOTTA, Fabrizio C. Trattato sopra la struttura de' teatri e scene. Milano: Il Polifilo, 1972.

*Formato la pianta del teatro con la simetria descritta è di necessità perfezionar quello, o con gradi, ovvero con palchetti in stato tale, che possa riuscire commodo a gl'ascoltanti...*⁴⁰

Ao final antecipa suas pretensões, mas apenas esta obra teórica foi-nos legada:

*Molte altre cose potrei dire, ma perché la mia intenzione è stata di descrivere la semplice struttura, traslacio per ora. Avendo però vita, non mancarò d'affaticarmi per dar alla luce un altro trattato....*⁴¹

Outro italiano, Andrea Pozzo, autor do livro *Prospettiva de' pittori e architetti*, publicado em Roma entre 1693 e 1700 foi sobretudo o autor da pintura perspectivista da Igreja de Gesù. Grande conhecedor dos recursos do desenho realiza-os sob pontos de vista favoráveis ao espaço teatral .

Especialmente a partir do século XVIII a divulgação do conhecimento científico dar-se-á pela Enciclopédia. Quando se refere ao verbete Teatro, este dado abrange toda a informação desde a antigüidade com relação à atividade e ao local da ação dramática. O histórico nos remete a Vitrúvio especialmente na determinação dos espaços em obediência às regras que caracterizam a ação do teatro clássico. Nas imagens a Enciclopédia privilegia a produção italiana com as salas de espetáculo em forma circular e oval. Para exemplificar, toma como primeiro modelo o teatro da cidade de Herculano cuja estrutura de palco corresponde à ordem dórica. As demais pranchas gravadas referem-se a edifícios europeus consagrados e dedica 10 gravuras só ao teatro de Turim. Desenhos acompanhados de explicações descrevem em detalhes as máquinas produtoras de "efeitos mágicos" no decorrer do espetáculo. Ainda propõe modelos de fachadas, interiores e elementos decorativos.

A par e passo com a sofisticação dos edifícios para teatro cresce a engenhosidade na montagem cenográfica que, como vimos, dava espaço ao trabalho de artistas plásticos. A família Bibiena dedicando-se a esta área, formou muitos seguidores. De reconhecida

⁴⁰ CARINI MOTTA, Fabrizio. *Trattato sopra la struttura de' teatri e scene*. Milano: Polifilo, 1972, p. 31.

"Concebida a planta do teatro com a simetria descrita é necessário guarnecê-lo ou com degraus ou com camarotes de tal maneira que possa torná-lo cômodo ao espectador..."

⁴¹ *Ibid.*, p. 45.

"Muitas outras coisas poderei dizer , mas porque a minha intenção é descrever a simples estrutura teatral, encerro por ora. Porém, tendo disposição não vou esmorecer de dar à luz um outro tratado."

competência no ramo teatral foram os Bibiena, já no século XVIII, citados no livro de Pierre Patte:

*‘E probabile opinione che la giusta prospettiva scenica trovansi annoverati un Serlio ed i celebri Ferdinando, Francesco ed Antonio Bibiena.’*⁴²

Ferdinando Bibiena publica em Parma, em 1711, o livro *L’Architettura Civile preparata sulla Geometria e ridotta alla Prospettiva*. No auge de sua carreira como cenógrafo e com amplo conhecimento de ciência prospectiva continuou desenvolvendo seus estudos no ambiente familiar e aprimorou-os na prática do ofício. Republicou o seu Tratado em Bolonha, mudando o nome para *Direzione della Prospettiva teorica ai Giovani Studente nel Disegno dell’Architettura*.⁴³

Naturalmente que a história da perspectiva e da pintura cênicas começa a aparecer na Itália bem antes e vem até o século XVIII, segundo Patte. Daí então, passa a difundir-se para outros países. Geralmente os artistas trabalhavam para diversas cortes e cada novo espetáculo ou construção ficavam logo divulgados pelo intercâmbio de informações que corriam rápido de boca a boca assim como as rivalidades que alimentavam os boatos. Uma série de trabalhos enriquece este ramo literário. Em 1768, com o nome de *Sui teatri degli antichi e su l’idea d’un teatro*, aparece a obra de Conte Girolamo del Pozzo e o *Traité de la construction des théâtres et des machines théâtrales* de A.J.Roubo é apresentado em 1777. Depois, vem o *La Regolata costruzione de Teatri*, lançado em Nápoles em 1787, por Vincenzo Lamberti. *La Storia e Descrizione dei principali Teatri Antichi e Moderni*, de Paolo Landriani (Milano 1830), seria uma réplica do *Essai*, de Pierre Patte.

Francesco Milizia foi outro italiano estudioso do assunto e que muito influenciou a produção literária da época com seu *Trattato Completo, Formale e Materiale del Teatro*, em 1771. Obra bastante moralizante, ele já inicia com a afirmação:

*Il Teatro è tra le censure del Mondo serio e gli applausi del bel Mondo.*⁴⁴

⁴² PATTE, Pierre. Saggio sul’ architettura teatrale Storia e descrizione de’ principali teatri antichi e moderni. Milano: Tipografia Del Dott. Giulio Ferrario, MDCCCXXX, p. XI.

“ Existe uma opinião provável que a correta perspectiva cênica encontra-se compreendida entre o trabalho de Serlio e dos célebres Ferdinando, Francesco e Antonio Bibiena.”

⁴³ MANCINI, F., MURARO, M.T., POVOLEDO, E., Illusione e pratica teatrale. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1975, p. 79.

⁴⁴ MILIZIA, F. Trattato Completo, Formale e Materiale del Teatro. Bolonha: Forni Editori, s/d, p. 6.
“ O teatro está entre a censura do mundo sério e os aplausos do mundo do prazer”.

E continua:

*Non si puo negare a venerandi Moraliste, che il teatro non sia pieno di diffeti producenti gran mali. Dunque si distrugga . Ma non ve'e apparenza che'esso vi voglia lasciar distruggere: s'ergono anzi continuamente nuovi Teatri, e quella città che n'e priva, e riputata una ben meschina città: perche neppure si puo negare, che il Teatro non sia di gran diletto. Dunque si riformi. Gli si sradichino tutti que'difetti, de' quali è infestato, e si riduca al maggior utile, al maggior piacere.*⁴⁵

Milizia foi um severo crítico dos teatros de sua época antes de propor um modelo ao qual ele considera a solução acabada para resolver todas as limitações e inconveniências apontadas. Uma de suas críticas refere-se à pobreza quanto ao aspecto externo que desta forma não demonstra a sua função como teatro e nem faz relação com o que se apresenta no seu interior:

*[...] Si non si scrive al di fuori Questo è un Teatro , nemmeno Edipo ne indovinerebbe l'uso, cui è destinato .*⁴⁶

Quanto à parte interna, critica a incapacidade dos teatros já existentes de atender a uma boa visão e audição, comparando-os a verdadeiras prisões :

*[...]sono tutti repartiti in più ordine di cellette, che diconsi palchetti, nè quali di due mila persone che possono contenersi in un vasto Teatro, appena un quinto puo situarsi comodamente per udire e vedere.*⁴⁷

⁴⁵ *Ibid.*, p. 07.

“Não se pode negar a veneráveis moralistas que o teatro não seja pleno de defeitos que produzem grandes males. Portanto se destrói. Mas não é aparente que isto vos queira deixar destruir: Se erguem assim continuamente novos teatros e aquela cidade que não possui tem reputação de cidade bem mesquinha : porque ninguém pode negar que um teatro não seja de grande apreciação. Pois que se reestruturam. Aí se enraízam todos os defeitos dos quais é infestado e se modifique do mais útil ao mais prazeroso”.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 08.

“Se não se escreve em seu exterior *Isto é um teatro*, nem mesmo Édipo adivinharia o uso ao qual é destinado”.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 07.

“ São todos repartidos em muitas ordens de células que denominam-se palchetti , nos quais de duas mil pessoas que podem abrigar-se em um vasto teatro, apenas um quinto pode usufruir comodamente de audição e visão”.

Aos tais *cellette* ou *palchetti* ele atribui a pior invenção destes teatros. Nestes lugares as pessoas isolam-se para conversar, para encontros íntimos, onde fazem ruídos em prejuízo aos espetáculos que tornam-se secundários em tais momentos.

O terceiro ponto de sua condenação refere-se à localização dos teatros, sem relação com a sua atividade como edifício público. Cita como exemplo os edifícios da República de Veneza, erigidos pelas famílias patrícias, situados em ruas horríveis e estreitas, sobre escombros de prédios incendiados ou escolhidas para serem ocupadas por teatros, as casas mais velhas e feias.

Em sua explanação encontramos, entre os preceitos para uma boa solução teatral, o significado específico de alguns vocábulos:

Platea ou parterre para os gregos significava *orchestra* ou *luogo de loro balle*. Depois os romanos adotaram o nome porém estes locais não se destinavam mais aos bailados mas à acomodação dos senadores e magistrados mais distintos.

Scalinata = ficava em torno do semicírculo para o assento dos espectadores (de 20 a 22 degraus)

Portico = acima da *scalinata* ficava o espaço de uso para alguns espectadores e mulheres.

Palco = seria o púlpito ou proscênio.

Scena = palco onde existiriam 3 portas: a *porta reale* (central) e duas *foresterie* (laterais).

Para o mesmo autor, o teatro provoca 2 efeitos que ele vai justificar no capítulo I do livro:

[...] Questi due effetti, Piacere ed Utile, uniti sempre ed amalgamati insieme, formano l'oggetto del Teatro. Oggetto Massimo; che consiste nella Morale posta piacevolmente in azione per iscuotere ed animare gli spettatori alla virtu. ⁴⁸

Ainda segundo Milizia, existem 4 espécies de representação que podem acontecer num teatro: Tragédia, Comédia, Pastoral e Ópera.

[...] L'Opera è la Tragedia o la Commedia posta in versi e in Musica, per eccitare una piu forte impressione. Se una Tragedia in versi è rappresentata in Musica, dicesi a dirittura Opera; e se una Commedia è in versi ed in Musica, si chiama Buletta... Queste quattro specie di

⁴⁸ *Ibid.*, p. 09.

" Estes dois efeitos, Prazer e Utilidade, unidos sempre e amalgamados juntos, formam o objetivo do Teatro. Objetivo Máximo; que consiste na Moral colocada agradavelmente em ação para induzir e estimular os espectadores à virtude".

*representazioni teatrali formano quella parte di Poesia, che si chiama Poema Drammatico. Per maggiore intelligenza si sviluppi tutto colle definizioni..... Le Belle Arti fanno quello che la Natura non fa. L'uomo di gusto e di genio, dopo avere ben osservata e studiata la Natura, sceglie le parti che a lui sembrano migliori sparse qua e la nelle produzioni naturali e ne sforma in tutto compito... Tutto così compiuto e perfetto relativamente a noi e quello che si chiama la Bella Natura ... Tutto è Natura, dice Pope, una Natura ridotta a perfezione ed a metodo.*⁴⁹

Nas transformações que vão se dando quanto aos tipos de espetáculos aos modismos artísticos, a arquitetura teatral vai alterando tanto na sua forma como no programa e, tanto mais ainda, na ornamentação dos espaços. No capítulo décimo, Milizia fala sobre decoração e dá algumas indicações quanto ao modo de fazê-la. Segundo ele, deve existir *convenienza* (no sentido de concordância) entre veste e ornamento dos atores e destes, com relação ao cenário. O uso da perspectiva serve para valorizar a relação ator -cenário. Existe um valor que se deve dar ao claro-escuro para conseguir-se o efeito de um quadro de Tiziano ou Giorgione, sem necessidade do emprego do *sotto in su*.⁵⁰ Quando propõe um modelo ideal de teatro ele faz um paralelo entre teatro antigo e moderno. Assim, trata primeiro do teatro moderno onde o que se vê é um edifício sem identidade e que deveria trazer visível e por escrito a sua função. No interior falta comodidade e as pessoas ficam confinadas em *palchetti*. Entre os teatros aceitáveis, enumera alguns poucos como o de Turim, Nápoles, Bolonha e o de Berlim que considera o mais suntuoso. Ainda acrescenta que o Olímpico de Palladio em Vicenza é bom. Afirma também que no tempo da república veneziana existiam 7 teatros construídos pelas famílias patrícias e, que entre esses, havia: um erigido por Sansovino no Cannaregio (séc. XVI); um feito por Palladio, o Alla Carità, para a Companhia delle Calze; o Teatro de S. Giovanni Crisostomo, muito célebre em toda

⁴⁹ *Ibid.*, p. 10.

"... A ópera é a tragédia ou a comédia posta em verso e em música, para causar um impressão muito forte. Se uma tragédia em verso é representada em música, diz-se com efeito Ópera; e se uma comédia é em verso e em música, chama-se burlesca... Estas quatro espécies de representação teatrais formam aquela parte da Poesia que se chama poema dramático. Para maior inteligência desenvolve-se tudo com definições... As Belas Artes fazem tudo aquilo que a natureza não faz. O homem de gosto e de inteligência, após ter observado bem e estudado a natureza, escolhe as partes que a ele parecem melhor conservadas em si e nas produções naturais e transforma-as, em tudo exercitando...Tudo assim completo e perfeito relativamente a nós e àquela que se chama Natureza Bela... Tudo é natureza, disse Pope, uma natureza reduzida à perfeição e ao método."

⁵⁰ *Ibid.*, p. 69 - 71.

Sotto in su = termo aplicado a uma forma de ilusionismo pictórico onde as figuras e objetos parecem flutuar ou estão suspensos no espaço sobre o observador. É um recurso geralmente associado à decoração barroca mas, o primeiro exemplo, vem da pintura de Andrea Mantegna no teto da *Camera degli Sposi* situado no *Palazzo Ducale di Mantova*, por volta de 1474.

a Europa; e o Teatro di San Benedetto para dramas musicais. Mas que, na sua época (quando ele escreve o Tratado), Veneza está na mesma condição de outras cidades inferiores ou seja, deixa muito a desejar. Cita como modernos o Teatro de Parma feito para o Duque Farnese, o de Milão, o de Fano, de Verona e Roma. Mas que, entre todos,

*I peggiori teatri di Italia sono quelli di Roma, tutti irregolari e sconci nelle forme, difettosi ed incomodi negli accessori ed impropri fino al succederne: e frattanto essa si crede di aver i piu bei Teatri del Mondo.*⁵¹

Milizia elenca os representantes da modernidade teatral: Tordinona e Argentina em Roma, Reali di Napoli, Reali di Torino, o de Bologna construído por Antonio Galli Bibiena, o de Lyon construído por M. Soufflot, o de Montpellier, o Teatro dell'Opera de Paris de M. Moureau (1769), o de Versailles de Gabriel⁵², Teatro dell'Opera de Covent Garden em Londres e o de S. Petesburgo. Após um ligeiro inventário sobre as casas de espetáculos mais famosas da época, estabelece o confronto entre os objetos de crítica que são o teatro moderno X teatro antigo, e expõe os seus argumentos.⁵³ Ainda, segundo Francesco Milizia, o teatro moderno é inferior quanto aos principais requisitos comuns a qualquer obra de arquitetura que são:

Solidità, comodità e convenienza.

Para *convenienza*, com sentido de adequação, ele define:

[...] L'uso degli ornati e delle proporzioni, che debitamente si adattano agli edifici secondo il loro rispettivo destino, affinché la loro apparenza esteriore ed interna sia aggradevole e bella...

[...] In ogni fabbrica la facciata deve subito annunciare il destino dell'interno, comme la modificazione del viso, e il comportamento del corpo palesano l'animo ed il cuore...

*[...] In questa tanto pregiata invenzione sta (se non erro) tutto il male del Teatro moderno: male che produce i piu perniciosi sintomi. Eccoli.*⁵⁴

⁵¹ *Ibid.*, p. 72.

"Os piores teatros da Itália são os de Roma, todos irregulares e desajeitados na forma, defeituosos e incômodos nos acessórios e impróprios até ao acontecimento : e no entanto esta (Roma) se crê a possuidora dos mais belos teatros do mundo."

⁵² Este é dos primeiros em que a cadeira do rei fica de frente para o palco.

⁵³ Milizia, F., *Op. cit.* p. 86.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 88.

"O uso dos ornamentos e das proporções que devem adaptar-se aos edificios segundo a sua respectiva finalidade, a fim de que a sua aparência exterior e interior seja agradável e bela".

A sua maior crítica ao moderno teatro é quanto à divisão em camarotes e frisas:

*Si esalta ancora l'uso de'nostri palchetti con li continuati corridori, di si nobile comodo e di tanta libertà per girare, stare, affacciarsi, ritirarsi, occultarsi e farvi quel che si vuole, come se si stesse nel proprio gabinetto per godervi...*⁵⁵

Aconselha que os edifícios deveriam ser construídos em pedra para serem preservados da umidade, estarem localizados no centro da cidade e atendidos por ruas nobres e amplas para facilitar o acesso para todos e, mostrar pela sua aparência bela e agradável tanto na parte externa como interna, a sua destinação. Esta preocupação com as proporções, com a exteriorização da função já denota uma concepção de cidade como um todo, como se esta fosse um parque com ruas largas, bem traçadas, com cruzamentos, praças de formas e tamanhos variados e com finalidade decorativa. É o postulado iluminista da concepção higiênica, saudável e funcional da cidade que dominará os séculos XIX e XX. E terá fortes repercussões, inclusive no Brasil.

Para concluir seu tratado, Milizia propõe a construção segundo um modelo ideal que ele denomina "*Idea d'un teatro nuovo*". Com concepção e desenho de Vincenzo Ferrarese, ele não só aconselha como determina: que seja um círculo, cuja uma das metades destina-se aos espectadores e, a outra, ao palco (*palcoscenico*). Pelo seu argumento:

*[...] la geometria dimostra, che in un circolo tutti gli angoli alla circonferenza, ce hanno per base lo stesso diametro sono uguali. Quindi è che l'unica figura conveniente al Teatro, affincche da tutti i punti dalle sua circonferenza gli spettatori veggano tutti igualmente le rappresentazioni della scena, deve essere semicircolare.*⁵⁶

O tratado de Milizia foi mais influente e mais amplo que o de Carini Mota mas seu teatro ideal só ficou na teoria.

"Em cada edifício a fachada deve logo anunciar o que vai dentro como a modificação do rosto e o comportamento do corpo falassem sobre a alma e o coração".

"Nesta tão apreciada invenção está (se não me engano) todo o mal do teatro moderno : mal que produz os mais perniciosos sintomas. Ei-los". (referindo-se aos palchetti que são para nós balcões e frisas)

⁵⁵ *Ibid.*, p.90:

"Exalta-se ainda o uso de nossos camarotes como continuação dos corredores, de tão nobres confortos e de tanta liberdade para andar, permanecer, exhibir-se, afastar-se, esconder-se fazer aquilo que se quer, como se estivesse no próprio banheiro".

⁵⁶ LECLERC, H., *Op. cit.*, p. 95.

"A geometria demonstra que em um círculo todos os arcos com relação à circunferência têm por base o mesmo e igual diâmetro. Assim é que a única figura conveniente ao teatro, para que de todos os pontos da sua circunferência os espectadores vejam igualmente a representação cênica, deve ser semicircular".

Os tratados de arquitetura para salas de teatro só tiveram prioridade na França nos séculos XVIII e XIX e, a partir de então seus espaços para tal tipo de entretenimento tiveram um impulso, assim como, nos países do Norte europeu depois do *ottocento*. É importante citar a obra teórica de A.J.Roubo de 1777, a de Pierre Patte em 1782 conhecido como um *Essai sur l'architecture theatrale* e o *Traité de la construction des théâtres* (1886) do arquiteto Alphonse Gosset que seria o último tratado escrito em francês. No caso de Patte, nota-se que ele possuía uma cultura teatral ampla onde o seu interesse era voltado mais para a sala de espetáculos que ao palco.

*La forme en architecture, si elle répond à des fins esthétiques, répond d'abord à des fins utiles, comme dans un organisme harmonieux où chaque partie collabore à la vie du tout. Or, ces fins utiles pour le théâtre sont constamment changeantes, elles ne répondent pas à un programme fixé, une fois pour toutes, mais aux exigences de l'art dramatique qui se métamorphose, à celle d'un public qui, lui-même évolue.*⁵⁷

Acrescenta-se a esta discussão o conhecimento acumulado e divulgado pelas escolas oficiais que vão se implantando. Foi muito grande a contribuição dos franceses desde a implantação da Academia Real de Arquitetura, instituição amparada pelo rei Luís XIV com finalidade de divulgação e consagração do saber construtivo. Seu primeiro diretor foi Nicolas François Blondel⁵⁸, da Academia de Ciências e preceptor de matemática do delfim. Foi ele também um engenheiro militar, diplomata e marechal de campo. Sua fama deve-se principalmente à divulgação do seu *Cours d'Architecture*, de 1675, contendo as reflexões e planos de aulas que ele ministrou na Academia Real. Como ele, muitos outros professores da instituição compilaram e divulgaram seus conhecimentos como Jacques François Blondel⁵⁹ grande arquiteto e teórico que, além de mestre da Academia, ainda fundou uma

⁵⁷ *Ibid.*, p. 16 - 7.

"A forma em arquitetura, se ela atende a fins estéticos, corresponde a princípio a fins práticos, como em um organismo harmonioso onde cada parte corresponde e dá vida ao todo. Ora, estes fins práticos para o teatro são constantemente mutáveis, eles não atendem a um programa fixo, de uma vez por todas, mas às exigências da arte dramática que se metamorfoseia conforme o mesmo público que evolui".

⁵⁸ **BLONDEL, Nicholas Francois** – Ribermont (Somme)1628/ Paris 1686. Engenheiro arquiteto, professor e escritor francês. Eleito para a Academia de Ciências em 1669 como matemático, tornou-se tutor do Delfim em 1673. Sua fama deve-se ao livro *Cours d'Architecture* baseado em aulas que ele deu na Academia Royale d'Architecture da qual foi um dos membros fundadores e seu 1o. diretor.

⁵⁹ De nome Blondel também notabilizaram-se :

Jean-François Blondel, arquiteto e gravador.

Jacques-François Blondel além de arquiteto e grande teórico da arquitetura francesa do séc. XVIII, o professor e autor do famoso *Cours d'Architecture*, em 6 volumes, teve os 2 últimos livros escritos por seu discípulo Pierre Patte. O outro nome dado a esta obra é "*La décoration des édifices*".

instituição particular, a École des Arts, em Paris, sendo que, depois de aprovada pela Academia, foi absorvida por esta, em vista da qualidade de seus mestres. Ele também compôs o *Cours d'Architecture*, que foi concluído, após sua morte por Pierre Patte. Seus conhecimentos pautados no Iluminismo foram publicados na *Encyclopédie* ou *Dictionnaire Raisonné* de Denis Diderot e d'Alembert na seção de arquitetura. Outros expoentes da Academia de Arquitetura discutiram sobre os problemas construtivos, a respeito da influência dos tratadistas e das regras da ciência da edificação, propondo novas formas construtivas e de ornamentação que formaram uma tradição. Blondel possuía experiência como engenheiro e também integrou o corpo de professores da Académie Royale publicando em 1745 sua obra *Livre d'Architecture* com reflexões sobre os trabalhos produzidos pelos alunos e ilustrado com seus próprios trabalhos e gravuras. Ele foi quem empregou primeiro o conceito de *architecture parlante*. Estabeleceu ainda, uma clara distinção entre o tratamento que deve ser dado ao interior e exterior de todo edifício, chegando a uma combinação de formas e ornamentos que caracterizaram o modelo decorativo rococó tão bem assimilado na concepção de teatros.

Ainda originário do quadro docente da Academia aparece o nome Durant que vai trabalhar com a cultura técnica da tipologia. De 1801 a 1823 J. N. Louis Durant escreve "*Précis de leçons d'architecture*" onde a metodologia profissional baseava-se no decoro e ornamentação neoclássicos, nos projetos neogóticos, no revestimento das estruturas de metal com ornamentos neobarrocos e nas construções em concreto armado. Sua obra é um capítulo importante na análise de tipos, especialmente com relação a teatros.

Desde a criação da Academia de Belas Artes francesa (1671) novas bases do conhecimento seriam colocadas em oposição às antigas regras artísticas da edificação e surge uma disputa conceitual entre 2 partidos: os antigos *versus* os modernos. Esta incompatibilidade ficaria conhecida como as *Querelles*. Para os primeiros, em coisas do espírito não existe progresso portanto assim como a Verdade, a Beleza não está sujeita a modismos, a tempos novos. A Arte não pode estar sujeita a fantasias, não é emulação da natureza, assim não deve submeter-se a ingerências externas e o conceito de antigo, embora um pouco vago, estaria relacionado ao período romano. Para os modernos deveria haver uma reverência à arte e ao período de Luís, o Grande, que seria equivalente ao século de Cesar Augusto. A Beleza ficaria na relação harmônica que tanto valeria para os olhos como para os ouvidos na mesma proporção 1: 2 :4 que Brunelleschi usou tanto para San Lorenzo como para Santa Maria Novella. Um dos partidários dos modernos seria

Charles Perrault para o qual existiam 2 classes de Beleza. Uma seria a Beleza Absoluta que vale para qualquer tempo e cultura. A outra, seria arbitrária baseada na magnificência, grandeza, delicadeza da fatura, na simetria e que seriam condicionadas pelo uso, costumes tal qual o pensamento de Nicholas François Blondel, o primeiro diretor da Academia Real de Arquitetura. Tais discussões não se resolveram na época mas permearam todo o século XVIII e vão encontrar um ambiente cultural propício para as categorias que se estabelecem a partir do século XIX. A concepção dos espaços teatrais durante os 3 séculos vai experimentar e consagrar o pensamento moderno sobre a questão levantando-se discussões a cada novo empreendimento.

Paralelamente, vai-se estabelecendo uma estética nova, marcada pela influência da máquina. A tecnologia que se instala é divulgada pelas exposições universais, democratizada através da imprensa e alimentada pela política de auto-celebração. Vai compor aquilo que certos autores vão classificar como o gosto eclético. Ecletismo, em inglês *Eclecticism*, seria o termo "usado para descrever a combinação em um mesmo trabalho de elementos tirados de diferentes estilos históricos, sobretudo em arquitetura e, por extensão, nas artes decorativas"⁶⁰. Este termo aparece também aplicado quando se fala na variedade estilística corrente no século XIX após o Neoclassicismo⁶¹, isto é, a partir de 1820. Para alguns, significa uma reminiscência do Maneirismo e chega a ser empregado pejorativamente para os períodos onde ele ocorreu, como uma ausência de estilo. O termo deriva da Filosofia e foi retomado por Diderot em relação à proposta do Iluminismo contra o preconceito e autoritarismo - no caso do Neoclassicismo - deixando a cada qual a liberdade de fazer escolhas guiadas somente pela veracidade e pela razão. O pensamento herdeiro desta proposição seria manifestado pela diversidade na arquitetura, numa corrente ligada ao Historicismo que seria conhecido pela pluralidade dos Neo: Neogótico, Neobarroco, Neo-rococó, Neo-assírio, etc. O editor do periódico *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* (1840-90) conciliou tais tendências com a expressão: "*L'eclectisme c'est à dire l'usage libre de tout le passé*"⁶². Outros teóricos reforçaram o conceito. Esta manifestação arquitetônica aconteceu intensamente na Europa

⁶⁰ TURNER, Jane(Ed.). *The Dictionary of Art*. London: Macmillan Publishers, 1996, p. 703.

⁶¹ *Ibid.*, p. 734.

Neoclassicismo: termo cunhado por volta de 1880 para denominar o último estágio da tradição clássica em arquitetura, escultura, pintura e artes decorativas. Sucessor do Rococó ele foi sucedido pelos estilos históricos na primeira metade do século XIX.

⁶² TURNER, J.(Ed.), *Op. cit.*, p. 705. Esta é uma definição conciliadora formulada por César-Denis Daly em meados do século XIX, após um debate em 1840, entre Raoul Rochette, um classicista, e Jean-Baptiste Lassus, o mais ardente defensor francês do Revivalismo Gótico.

do século XIX e, no Brasil, teve sua vez nas transformações urbanísticas no início do século XX, em plena indefinição de papéis dos profissionais da engenharia e da arquitetura, e na adoção de modelos importados que revestiram os edifícios de uma embalagem que não condiziam com a sua natureza. Ocorreu uma interpretação do erudito sem pleno conhecimento do uso das ordens, um hibridismo de técnicas e modelos isento de um domínio do real significado de seu uso. Os resultados foram os mais diversos.

O edifício que mais incorporou este movimento artístico foi o teatro pela sua própria natureza de fantasia, delírio e renovação. As exposições universais de 1878, 1889 e 1900 deram uma cobertura às retrospectivas teatrais organizando interessante documentação sobre o assunto. Especialmente a de 1889 originou a obra teórica de Germain Bapst, *Essai sur l'Histoire du Théâtre*, extraída de relatórios do Júri Internacional da Exposição e tornou-se um clássico. Neste livro ele aborda os seguintes assuntos : *La Mise en Scène, le Décor, le Costume, l'Architecture, l'Eclairage e l'Hygiene* (Paris, 1893). Trata-se de uma grande síntese de tudo já publicado, com um caráter anedótico e descritivo adequados a seu tempo.

2. ANTECEDENTES NA ARQUITETURA TEATRAL EUROPÉIA

2.1. A tradição do teatro *all'italiana*

Podemos estabelecer o histórico do teatro moderno em dois momentos marcantes que se confundem com a própria História da Arte nos países do Ocidente que cultivaram esta modalidade artística.

O modelo italiano marca uma data particular com a edificação do Teatro Olímpico na Piazza Matteotti em Vicenza (1585). (Fig. 04) Este exemplar é significativo na história da arquitetura de casa de espetáculos porque é o mais antigo teatro do Renascimento ainda existente. Ele recuperou a tradição antiga do espetáculo cênico como um local permanente de representação entre quatro paredes, um palco e lugares definidos de platéia. Palladio executou seu projeto sob a interpretação que Barbaro fez do antigo teatro romano em seu livro sobre Vitruvius. Compreende o edifício uma justaposição de três espaços para funções distintas quais sejam: a sala da platéia em forma semicircular e escalonada, sendo executada em madeira para acomodação dos espectadores; o proscênio, modelado como um arco de triunfo ou pórtico, seria a parte intermediária entre o palco e o espaço do público; o palco, propriamente, que se tornou amplificado por um corredor onde aparece um cenário fixo representando uma rua em perspectiva. O espaço de ação dos atores apresenta ainda outras duas portas laterais de comunicação com o proscênio. O arco divisório compõe-se de colunas, relevos, nichos e estátuas representando os senhores membros da Academia Olímpica em 1556. Estes, como patrocinadores do edifício, tiveram aí uma forma de celebração quanto ao papel desta entidade sobre vida cultural da cidade. Tais estátuas foram executadas a partir de 1580 por artistas como Agostino Rubini, Ruggero Bascapè e Domenico Fontana⁶³. Assim, a concepção espacial, com o palco em perspectiva, utiliza elementos escultóricos e pintura para proporcionar e acentuar a unidade visual. Com este exemplarmente conservado edifício, a concepção de espaço cênico impõe-se como modelo básico. Dele derivam até as manifestações arrojadas e fantasiosas que vão permear e enriquecer o cenário urbano até nossos dias.

Da cultura teatral italiana difunde-se o modelo do teatro fixo cujo espaço recebe o nome de *stanzone*. Desta forma, tais Casas de Ópera à italiana preservaram a tradição artística e serviram de paradigma até fins do século XIX para edifícios do gênero, uma nova modalidade de lazer, de cultura e de convívio social que por sua vez, vai promovendo

⁶³ CONSTANT, C. Guide Palladio, Vicence, Venise, La Vénétie. Hazan: *Les Guides Visuels*, 1987, p 149-51.

alterações na arquitetura, na urbanidade, nas manifestações artísticas, na moda, nas convenções sociais e, por conseguinte, no comportamento humano, não só na Europa como em outros continentes. Com a presença do *arcoscenico*, a forma curva da platéia e a demarcação das frisas e camarotes, que os italianos denominam "palchi", imprime-se a marca da casa de espetáculo à moda italiana.

O padrão à francesa, captou o espírito da ópera italiana e acentuou o décor, o exibicionismo pessoal e ambiental em que novos modos de sociabilidade e contatos são favorecidos graças à própria morfologia espacial. Assim sendo, criou-se a galeria em contraposição com a privacidade dos balcões implantados pelos italianos. Alguns autores franceses atribuem a seus patrícios mais que aos italianos, o hábito de se exporem em teatros para concorrer com a magia do espetáculo, o espelhamento da fantasia que acontece da ribalta para a pessoa do espectador. Depreende-se daí verdadeiramente o sentido da palavra *mise en scène*.

A tipologia teatral vai passar por alterações no sentido de uma adequação às exigências do público assim como de um atendimento aos padrões de beleza e originalidade. Cada novo teatro concorria com "invencionices" seja de caráter permanente (arquitetura, dimensões, segurança, conforto, maquinário, decoração, etc) seja de caráter transitório (cenário, recursos cênicos, sonoplastia). O *foyer*, por exemplo, tornou-se um local de intensa sociabilidade, um sistema retórico de circulação onde, nos intervalos das apresentações, davam-se os encontros, as interfaces, as demonstrações de riqueza, poder e oportunidades de aproximação.

Assim também, a evolução formal dos edifícios para teatro vai acontecendo paralelamente à transformação da arte teatral. Isto foi proporcionado pelo aprimoramento do gênero operístico e pelas solicitações por outros tipos de apresentação como orquestras, dramas, *ballets* e foram empurrando o edifício convenientemente para mais e mais sofisticação, mais e mais apelos ao conforto - seja acústico ou espacial- e também por sistemas de segurança. Os teatros eram muito atingidos por incêndios devido ao uso de material altamente combustível como madeira e tecido e esta preocupação evoluiu para novas soluções. Os tratados assinalaram estas preocupações e os mais modernos usarão o ferro, o concreto e recursos de proteção. Buscou-se um isolamento do edifício no terreno mais para exaltar o seu significado e a nova ordem social que ele representa do que por questões de segurança. Assim como os teatros, os jardins, as ruas arborizadas acenam para a montagem da cidade espetáculo como um objeto a ser exposto. Mas sobretudo por

acolher a montagem de espetáculos operísticos é que o teatro incorpora o decoro preconizado pelos tratadistas.

A idéia da criação da ópera ocorre em Florença no final do século XVI, fruto do desejo de um grupo de intelectuais e de artistas que faziam parte da *Camerata Fiorentina*. O nascimento deste gênero aconteceu primeiro nesta cidade todavia ele se desenvolveu em outras localidades: Mântua, Roma e, principalmente, Veneza. A sala de teatro all'italiana vai sendo moldada à medida em que este gênero evolui e adquire aceitação. Em vista disto cresce o interesse pela implantação do teatro público de ópera:

[...] La tradition, qui associe pour la première fois le terme "public" au théâtre d'opera prouverait que, s'il y eut des precedents, le succes immediat du genre et son extension a toutes les couches sociaux, fit assez sensation pour modifier de façon definitive le regime et les conditions de la vie théâtrale. ⁶⁴

Veneza antecipou a Roma dos Barberini na instituição do teatro público em 1637 com o *San Cassiano* e, depois, com o *Santi Giovanni e Paolo* sob a administração de Benedetto Ferrari, promotor de jogos e espetáculos de variedades associado a Francesco Manelli. A cidade chegou a construir durante os séculos XVII e XVIII, dezesseis casas que promoviam espetáculos em estações próximas às festas de carnaval, Ascensão e no outono.⁶⁵ Ficou famosa como a "capital do teatro". Tais casas de espetáculos pertenciam a famílias da elite que passaram a franquear ao público o acesso a espetáculos pagos e administrados por um profissional recém-criado: a figura do empresário teatral.

O programa do edifício teatral conveniente deveria inserir-se num paralelepípedo com divisão tripartite e que abrigasse atividades distintas, mas solidárias. A princípio confinado entre a arquibancada e o palco, o espaço central - a platéia - era livre e utilizado para bailados, torneios, dramas, atividades recreativas com ou sem uso de animais. Às vezes, era até menosprezado. A assistência, inicialmente restrita a membros da corte e poucos convidados, acomodava-se nos degraus ou no camarote nobre que podia localizar-se de frente para o palco ou lateral a este a fim de que facilitasse a participação dos privilegiados no espetáculo. Foram-se multiplicando os espaços cênicos que eram encomendados a profissionais contratados e residentes nas cortes e que vão produzindo um conhecimento -

⁶⁴ LECLERC. H., *Op. Cit.*, p. 141.

"A tradição, que associa pela primeira vez o termo "público" ao teatro de ópera, provou que, se houve precedentes, o sucesso imediato do gênero e sua extensão a todos os estratos sociais, causou sensação para modificar de maneira definitiva o regime e as condições da vida teatral."

⁶⁵ *Ibid.*, p. 146 - 50.

verdadeira ciência - com propostas inovadoras para edifícios, cenários, efeitos especiais, sonorização, figurinos, representação, comportamento em cena, adereços e até criações literárias. Foram estes primeiros teatros construídos para uma música de época, para uma platéia de gosto específico, para intérpretes predeterminados ou até para satisfazer a um comitente. Todas as formas barrocas de auditório - ferradura, em U, ovóide truncado, elipse seccionada, harpa, sino - derivam da planta semicircular do teatro clássico romano e do Teatro Olímpico de Palladio.

George Saunders⁶⁶ assinalou alguns cuidados a serem tomados quanto à dimensão da sala, a proximidade entre os espectadores, a quantidade de pontos cegos, o perigo da excessiva reverberação para compreensão da linguagem e distinção dos sons musicais e o problema do eco em tetos abobadados que existiam nos teatros do *Settecento*. Tanto ele como Pierre Patte apontaram para o dispositivo acústico comum a muitos teatros italianos que consistia em uma concha semicilíndrica feita em alvenaria para ampliar e direcionar os sons. Sob o piso da orquestra, este depósito de água era ligado ao palco por 2 tubos e recoberto pelo piso de madeira que ajudaria na ressonância. Dois exemplos de teatros possuidores deste artifício implantado a partir do século XVIII foram o *Régio di Torino* e o *Teatro Nuovo di Parma*. Roma contou com o grandioso *Teatro Argentina* sob projeto do Marquês Teodoli que empregou o recurso da caixa harmônica porque sem um proscênio o som era particularmente problemático. Na época dizia-se que o resultado de tal recurso foi bom mas, na realidade, seu efeito foi ínfimo.

Entre 1618 e 1628 é construído em Parma, junto ao Palácio Farnese, um espaço teatral onde a idéia do lugar coberto com palco, dotado de uma arena circundada pelas arquibancadas concorre para a identificação com o teatro *palladiano*. (Fig.05) A novidade fica estabelecida pelo alongamento da área de platéia, para a forma de U, a fim de atender a público mais numeroso. A idéia surgiu quando Giovanni Battista Aleotti assumiu o encargo da obra, sob a comitência dos Farnese, e dispôs os assentos em degraus na forma de anfiteatro. Estabeleceu uma alternância de uso entre palco e *parterre*, ficando a arquibancada disponível para acomodar a assistência. Como o público era restrito à corte e seus convidados, não haveria empenho em predeterminar lugares. A arena ficou em condições de abrigar espetáculos variados. A fama deste local espalhou-se e outras cortes seguiriam o exemplo tendo seus espaços de entretenimento associados à vida e calendário principescos.

⁶⁶ SAUNDERS autor de uma obra importante e muito citada sobre teatros: *Treatise on Theatres*, de 1790, mas que não chegamos a encontrar.

Em 1639, aparece em Veneza o mais famoso entre os primeiros teatros líricos italianos. Adaptado para melhor uso em 1654, tornou-se o pioneiro com ordens de camarotes em disposição no sentido vertical e com a forma em ferradura da platéia. Seria o primeiro em estilo barroco. Conhecido como *Teatro Santi Giovanni e Paolo*, com projeto de Carlo Fontana, foi encomendado pela Família Grimani para apresentações de textos em prosa. Todavia, já em 1637 havia surgido na república da "Sereníssima" o primeiro teatro do mundo especialmente feito para ópera com todos os recursos e efeitos espetaculares destinados a este fim. Trata-se do *San Cassiano* que veio substituir um outro teatro da riquíssima família Tron e que sofrera um incêndio em 1629. Este tipo de lazer principiou a atrair um público interessado e os proprietários perceberam nele uma nova fonte de renda. Começa assim a primeira experiência de comercialização da atividade. O interesse pelo lucro viria a contribuir para maior variedade de programação e uma amplificação do espaço para a assistência pagante. Inicia-se, a partir de então, a ocupação do espaço da platéia e o aumento dos diversos níveis para abrigar mais pessoas. Nasce o teatro público com divisões sociais na ocupação de lugares e de acordo com as possibilidades financeiras do cliente. As salas de espetáculos dos teatros venezianos passaram a apresentar 5 ordens de camarotes. Na platéia adicionou-se o maior número de assentos possíveis atendendo a um público crescente. Veneza passou a contar assim com cerca de 12 teatros em funcionamento no século XVII. Com o sucesso comercial da experiência na cidade da Laguna a idéia espalhou-se.

Conforme foi citado, o edifício foi se conformando ao tipo de espetáculo, ao gosto do comitente e ao aplauso do público que é um forte indicador do tipo de entretenimento aprovado. Cresce portanto o espaço do palco, da platéia e define-se também a forma decorativa conveniente ao local. O teatro passa a agir como um polarizador da diversão, da cultura e do nível de convivência das pessoas.

Ergue-se em Florença o Teatro de La Pergola, um local semi-público, patrocinado pela família Medici. A Roma da corte papal também adere ao gosto teatral e acompanha Veneza promovendo a casa de ópera como instituição pública. O Teatro Tordinona, veio para substituir outro homônimo em 1666, e com a venda antecipada de camarotes, levantou-se um fundo para a sua construção. Foi sugerido pela Rainha Cristina da Suécia ao Papa Clemente IX a construção do primeiro teatro lírico público em Roma. Ela, que se fixou na Cidade do papado após sua abdicação, foi uma patrocinadora de espetáculos do gênero. Carlo Fontana que trabalhara com Bernini, projetou, primeiramente, uma forma elegante de sala em oval truncada que foi substituída pelo formato em U. O desenho elíptico foi defendida pelo autor com argumentos ora em favor da unidade visiva ora, por razões

acústicas. Foram aí implantadas 6 ordens de camarotes. Inaugurado o teatro em 1670, foi fechado de 1674 a 1695 e reaberto com nova forma de sala, como no projeto original. Por duzentos anos a ferradura foi o modelo preferido dos arquitetos. Sendo adotado com assiduidade até o século XIX, vem a Física e derruba o argumento a favor desta configuração. Isto vai gerar muitas discussões técnicas.

Também Roma passou a abrigar o Teatro Argentina (1732) que funcionou como principal centro de ópera por quase um século. Hoje ainda ocupa o espaço original e com o mesmo uso. (Fig. 06)

Em Bolonha, surge uma família que vai durante 3 gerações desenvolver e implantar um novo ramo de atividade que influenciará a arte e técnica de construção de teatros na Europa. Nascidos em Bolonha, Ferdinando e Francesco Galli faziam parte da dinastia Galli Bibiena iniciada com o pai Giovanni Maria Galli, este sim, nascido em Bibiena.⁶⁷ Ferdinando esteve a serviço dos Farnese de Parma durante 28 anos como primeiro pintor e arquiteto da corte. Em 1708 passou a assumir os mesmos encargos no palácio dos Habsburgos em Viena. Sua fama cresceu mais ainda por ser um dos primeiros a usar a cena focada por mais de um ponto de vista (em ângulo agudo), um rico recurso de perspectiva que vai modificar a concepção do palco barroco. Francesco, por sua vez toma a seu encargo a construção do Teatro em *Rietplatz*, Viena, entre 1706 e 1708. Antes, havia reconstruído o *Redoutensaal*, também na capital austríaca, em 1698. Outras obras suas foram o Teatro Aliberti de Roma, em 1720, e o *Teatro Filarmonico de Verona*, erguido entre 1729 a 1732. Seu filho, Giovanni Carlo, foi grande cenógrafo de óperas para os teatros da Ajuda e Ópera do Tejo, em Lisboa. Entre os filhos de Ferdinando ligados ao mistér do pai, encontramos: Alessandro (1686-1748) autor de *Kunfürstliche Oper* de Mannheim de 1737 a 1741; Giuseppe (1696-1757) responsável pelo *Markgrafliches Opernhaus* de Bayreuth entre 1746 a 1747; e Antonio (1700-74) que transformou o teatro de ópera *Redoutensaal* em sala de baile de 1747 a 52, construindo também o *Teatro Comunale* de Bolonha (1756-63) (Fig. 07), o *Teatro de' Quattro Cavalieri* de Pavia em 1773 (hoje *Teatro Fraschini*) e o *Teatro Academico* ou *Scientifico* de Mantova de 1773-1775, este ainda existente até hoje. Um exemplo da maestria dos Bibiena pode ser exemplificado pelo caso de Giuseppe. Ficou famoso pelas cenografias operísticas executadas em Viena, Dresden, Munique, Praga, Veneza e Berlim. Chamado a Viena por Maximiano II Emmanuel,

⁶⁷ **Ferdinando** (1657-1743) e **Francesco** (1659-1739) filhos de Giovanni Maria Galli, o Velho, e Orsola Maria Possenti. O pai, quando aprendia pintura no ateliê de Francesco Albani é chamado "Il Bibiena" para ser diferenciado de outro aluno. A partir de então, todos os seus descendentes passarão a usar esta forma como sobrenome.

desenhou uma série de cenários para espetáculos operísticos. Viveu em Veneza por 4 anos onde aperfeiçoou sua arte até projetar o *Teatro de Opera de Margravio* para a langravina Guilhermina de Bayreuth. Este teatro, um dos mais esplêndidos da Alemanha, possui 4 ordens de galeria para 450 pessoas. A sala de espetáculos é em forma de sino, revestido com painéis de madeira pintados a ouro assim como o camarote real.⁶⁸ Trabalhando para várias casas reinantes européias, o nome Bibiena deixará marcas em Portugal que virão a influenciar em alguns pontos a arquitetura teatral das colônias lusitanas.

Um exame da tipologia teatral vai também demonstrar as diversas alterações que irão acontecendo ao longo do tempo em busca de soluções primorosas para a questão física da edificação tentando, desta forma, resolver problemas funcionais dentro do espaço do teatro. Uma das intervenções pontuais está na concepção interna e na divisão das funções que envolvem a atividade teatral. À medida que o mecanismo do espetáculo foi se sofisticando, passou a exigir uma ampliação do espaço para atividades, principalmente de cenografia. As mudanças de ambientação e outros recursos que concorrem para o realismo cenográfico apressaram a montagem de um sistema engenhoso e uma adaptação do prédio para o movimento de cortinas, painéis, objetos e até de personagens no âmbito do palco. Tornam-se requisitos que vão proporcionar espaço de trabalho para o profissional da construção, seja permanente ou efêmera. A solução constituiu-se em ampliar em altura e, por vezes, em largura o espaço de circulação onde atuam artistas, mecânicos, técnicos de som e de iluminação, revolucionando seu espaço físico. Criou-se então o urdimento, sobre e atrás do palco, disfarçado pela boca de cena e bastidores. Externamente, o edifício passou a ostentar um grande corpo reconhecido como caixa de teatro - ou de palco- mais elevado e volumoso que o próprio espaço dos camarotes e galeria com seus andares. Visto de fora este corpo chega a revelar por diferentes níveis de altura as atividades aí compreendidas. Com este recurso ganham importância os frontões, tetos com mansardas, as cúpulas e abóbadas que coroam e, às vezes, sobressaem-se na fachada principal do teatro. Estas diferentes alturas de teto que nos permitem fazer uma leitura do interior, aparecem com bastante eloquência no volume do *Opéra Garnier* mas já figuravam numa das propostas para a construção do *La Fenice* em Veneza em 1792 (Fig. 08). Também comparece no projeto de Gottfried Semper de 1871 para o *Opernhaus* em Dresden. A volumetria de um edifício teatral concorre para a pompa e a solenidade desta instituição no cenário urbano.

⁶⁸ FORSYTH, F. Edifici per la musica: l'architetto, il musicista, il pubblico dal Seicento a oggi. Torino: Einaudi, 1986, p. 81-7.

Diversos exemplos numa seqüência de datas comprovam a tradição construtiva dos teatros segundo o *revival* do Renascimento italiano especialmente no século XVIII e início do XIX. E as particularidades de algumas construções. Entre os grandes teatros italianos o *La Fenice* contribuiu, e muito, para a criação de uma lenda em torno do requinte, luxo e beleza como privilégios dos espaços cênicos (Figs. 09 e 10). A sua construção envolveu uma competição acirrada entre vinte e três concorrentes o que nos leva a apostar na importância deste tipo de edifício para uma cidade européia no século XVIII. Embora seu projeto não tenha vencido, Giannantonio Selva testemunha seu desenho realizado num espaço densamente construído e vê denominar-se *Rio del Teatro* o canal que serve de via de circulação nos fundos do lote. Ainda em Veneza, outros teatros de modelo barroco apontaram para a importância deste evento para a cultura local como o *San Cassiano*, o *San Giovanni Crisostomo* (1678-79) e o *San Samuele* (1656). A capacidade destes auditórios juntos, para o público freqüentador da época, girava em torno de 2000 lugares. Entre aqueles de dimensões avantajadas, deu-se primazia ao napolitano *Teatro San Carlo* datado de 1737 e projetado por Giovanni Antonio Medrano associado a Angelo Caresale. Com 6 ordens de palco, um camarote real ao centro, platéia em forma de ferradura, ele ganhou em 1811 uma fachada neoclássica com colunata jônica. Teve o auditório destruído por um incêndio em 1816 mas foi reconstruído.

De Caserta apontamos o teatro construído por Vanvitelli em 1752.

Em Turim, o *Teatro Regio* edificado entre 1738 e 40, foi projetado por Benedetto Alfieri e Castellamonte e guardava a característica marcante e barroca na forma de elipse truncada do auditório. Esta reaparece também em concepções de teatros brasileiros no início do vigésimo século. Antes do modelo torinense este desenho fora concebido em 1654 por Carlo Fontana para o *Teatro SS. Giovanni e Paolo* de Veneza.

Marcando ponto alto na arquitetura teatral italiana ocorreu em Milão a construção do *Alla Scala* entre os anos de 1776-78 conforme projeto de Giuseppe Piermarini⁶⁹ (Fig. 11). O nome provém de uma igreja, *Santa Maria della Scala*, que existiu no mesmo lugar. O *Scala* veio incrementar a intensa vida artística de Milão aquecida desde a construção de um primeiro exemplar de teatro em madeira em 1598. Foi a maior de todas as salas líricas, com sete andares de pisos a comportar 266 camarotes. (Figs 12 e 13). Tornou-se, além da legendária reputação como centro da ópera italiana, também um local de celebração

⁶⁹ **Giuseppe Piermarini-** (1734- 1808) graduado em arquitetura em Roma, trabalhou com Vanvitelli em Roma e em Caserta. Foi nomeado Arquiteto Régio Imperial e inspetor das fábricas da Lombardia. Possuía uma arquitetura discreta e elegante, própria do classicismo racionalista da Ilustração. Além do Teatro Alla Scala fez o Palazzo Belgioioso, a Villa Ducale de Monza e o Palazzo Greppi de Milão.

histórico-político-social da Lombardia. Seu auditório ainda hoje apresenta a forma oval truncada após tantas reformas. O palco foi ampliado desde a sua construção. O camarote real, quando acabou a dominação austríaca e começou a era napoleônica, foi dividido em 6 espaços a serem ocupados por pessoas comuns. Na entrada, o arquiteto acrescentou uma passagem porticada para direcionar o percurso e proteger da chuva os espectadores que chegavam em carruagens. Em 1857 abre-se uma praça em frente ao teatro com projeto de Giuseppe Pestagalli, para dar visibilidade ao edifício e acrescentar um tratamento paisagístico ao conjunto. Manteve-se o desenho original de fachada até que em 1830 são acrescentados 2 terraços⁷⁰. Mesmo quando retornou ao domínio dos Habsburgos o Scala continuou a sobressair-se como espaço nobre no cenário da música italiana. Recebeu e consagrou os maiores vultos da música nos 800' e 900' tais como Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi e o compositor brasileiro Carlos Gomes. Na fachada ele resguarda o clássico como modelo que iria refletir-se na aparência de vários teatros brasileiros do século XIX entre os quais: o Teatro da Paz em Belém, o Teatro João Caetano de Amparo, o São Pedro em Porto Alegre e outros. O Scala foi atingido por um bombardeio em 1943, foi reconstruído e voltou a funcionar em 1946.

Após estas manifestações que dominaram todo o século XIX, a construção de teatros na Itália vai deixando espaço para outras manifestações arquitetônicas e outros países assumem a liderança.

Segundo Leclerc, quando as circunstâncias políticas e econômicas "*jointes au stimulant du genie*" promovem a passagem do teatro de corte para o espetáculo público, especialmente na República de Veneza, há um atendimento aos desejos coletivos mas sem deixar de induzir às distinções sociais. Desta maneira o teatro lírico cria a superposição de *loggie* que define bem a sala de ópera à italiana com a sua forma de ferradura na platéia e suas variantes que vão representar internamente o modelo consagrado deste gênero de edifício. Com esta tipologia de sala de ópera nasce em Veneza o "teatro de classes".⁷¹ A própria palavra teatro tem o sentido de lugar do espectador, lugar daquele que vê. No caso, é ver conforme as posses

No teatro de corte cultuavam-se os efeitos decorativos e ilusionísticos. No teatro público a preocupação referia-se mais ao número de espaços disponíveis e à variedade de

⁷⁰ RICCI, G. Teatri d'Italia. Milano: Bramante Editricia, 1971, p. 205.

⁷¹ *Ibid.*, p. 211.

apresentações para manter uma audiência cativa. Eram condições para a subsistência dos teatros. Estes fatores beneficiariam artistas e cenógrafos com muito trabalho a realizar.

Na Itália houve importantes contribuições para a cenografia, assim como grandes inovações na ciência da construção de teatros. Entre elas figuram a descoberta e aplicação da perspectiva, a engenhosidade de um maquinário sofisticado, a criação de salas em vários níveis de *loggia* e a produção de vasta literatura sobre o assunto. Antes, os simples *periacti* provocavam o ilusionismo na mudança do cenário, depois, os segredos e a prática na mecânica cenográfica ou em projetos de edifícios foram se perpetuando no universo familiar ou na formação de profissionais ao longo do tempo na Itália. Em pleno *Ottocento* atuaram os Vigarani, os Burnacini, os Galliari, os Quaglio, os Valerani, os Liverani e também os irmãos Mauro nos diversos centros de arte. Sem esquecer a dinastia dos Bibiena com livre trânsito pelas cortes européias. Tanto o gênero operístico como a *Comedia dell'Arte* seriam beneficiadas com esta especialidade.

Na *Encyclopédie*, Diderot e D'Alembert dedicarão um espaço significativo para o tema *Théâtres - Machines de Théâtre* com textos e ilustrações muito didáticas. Ao todo serão 38 pranchas entre plantas, fachadas e cortes de diversas casas de espetáculo existentes na época, incluindo uma remanescente do período romano. Entre os exemplares figuraram: o teatro de Parma, o *Teatro Regio* de Turim, as salas da *Comédie Française*, a de Lyon e outras mais. Para o maquinário, na mesma obra, são reservadas 49 pranchas com desenhos explicativos do funcionamento e da mecânica das construções já utilizada, inclusive com desenhos de detalhes de peças. Outras 10 gravuras mostram soluções arquitetônicas como tetos, proporção de salas, implantação e elevações como modelos. Com a utilização dos edifícios teatrais para funções diversificadas, alguns recursos mecânicos eram empregados para adaptá-los a situações especiais. Assim, quando foi inaugurado em 1753, o *Residenz Theater* em Munique, de François Cuvilliés, foi provido de um maquinário que pudesse elevar o pavimento da platéia, nos pontos mais baixos, para uso em bailes tornando-o plano conforme mostra-nos o corte (Fig. 14)

2.2. A herança italiana e as salas européias dos séculos XVI ao XIX.

A arte da representação na Itália sempre teve continuidade e suas casas acompanhavam a evolução do ofício especialmente levando em consideração a modificação do gosto não só quanto à cena como também quanto à organização do espaço que a abriga. A abertura a

um público mais numeroso, o advento da iluminação a gás e depois a eletricidade são ocorrências já identificáveis na alteração do comportamento social assim como, na arquitetura postulada. Predomina em seu núcleo a concepção italiana com o *arcoscenico* e a disposição da assistência em balcões escalonados distribuídos verticalmente nas paredes frontal e laterais ao palco. Do século XVI ao XX foram muitas as ocorrências desta arquitetura do lazer e da cultura.

Entre os exemplares franceses que fizeram história, figura a *Salle de la Comédie Française*, datada de 1689 sendo autor o arquiteto Dorbay. O que direcionou a sua construção foi o dueto sala + palco em forma de retângulo muito alongado, que se tornou objeto de cuidados porém, sem levar em conta a preocupação com conforto do espectador. O *foyer* aí comportava-se como “*chauffoir*”, um lugar onde se vai de vez em quando, não para conversar ou exibir a elegância nos intervalos, mas para aquecer-se porque só neste local as pessoas possuíam um espaço dotado de lareira. Como o corredor e o vestibulo deste teatro não se prestavam a reuniões, as visitas eram restritas aos camarotes durante o espetáculo – um costume herdado dos italianos e execrado pelos críticos e direção dos teatros. Era um hábito deles mostrar-se no camarote enquanto cantava a *Prima Donna* para, depois, a conversação continuar no camarote ou no *salottini (retropalco)*. O *Théâtre de la Comédie* com filas de cadeiras à volta da parede foi inspirado numa sala all’italiana e os lugares foram concebidos como células separadas e apoiadas sobre colunas. A parte central reservada à orquestra era vazia, sem cadeiras e o público aí permanecia em pé. Bem ao fundo, estavam os degraus do anfiteatro. O camarote do rei e da rainha ficava ao lado do palco e na altura deste. O local servia também para apresentar óperas. Como primeira finalidade, esta sala foi construída para apresentação de dramas por duas companhias oficiais que se associaram depois da morte de Molière. Como não existe um *arcoscenico*, uma pilastra arremata a fila horizontal dos camarotes e compõe a moldura do palco. Ampliando-se a sala, o palco abre-se em toda a largura amparado pelos 2 camarotes do proscênio. Assegura-se assim a continuidade decorativa da sala ao palco como por exemplo: se os atores estão num palácio, os espectadores sentem-se diante do jardim onde estão os atores. O desenho do palco caracteriza este unidade de espaço onde espectadores e atores sentem-se no mesmo ambiente. Destinado à apresentação de *ballets* e peças líricas, o palco compreende alguns planos, sendo um subterrâneo, que é reservado para o movimento de máquinas. Mais à frente deste cenário, fora do espaço decorado onde ficam os espectadores privilegiados, encontra-se vasto proscênio onde acontecem os dramas. Os atores aparecem através do *décor*, chegam ao espaço decorativamente neutro junto aos espectadores, sem emersão brusca. Mais tarde, com o

realismo teatral, tornou-se incômodo separar o ator do *décor*, assim como isolar o homem do seu ambiente. Inicialmente ele foi chamado *Théâtre Français* porque foi construído para servir à *Comédie Française*. Identificamos nele uma semelhança de planta com o projeto vencedor assinado por Chiappori e Lanza para o teatro de Campinas, nosso estudo de caso.

A partir de 1750 a opção francesa pelo clássico passa a prevalecer sobre o modelo barroco italiano e entre tais exemplares reconhecemos a *Salle de la Comédie de Lyon*, com projeto de Soufflot⁷² construído de 1754 a 56. Para executá-lo o arquiteto estudou muito os problemas de acústica em teatros. A planta possui sala em forma de ferradura com o público ao redor do *parterre*, como antes. Esta forma atendia aos preceitos de acústica da época e correspondia aos conceitos estéticos segundo os freqüentadores. O teto plano foi depois substituído por cúpula cuja forma devia fazer retornar o som à sala. A sonoridade era reforçada por fachada em madeira nos camarotes, balcões e no proscênio. Isto serviria para amplificar a voz. Na prática deu certo, pois o cantor pode chegar até à frente do palco. O lugar nobre para o rei e a rainha fica nos extremos dos balcões e estão ao nível do palco. Incendiado e reconstruído em 1828-30 coube ao arquiteto Jean Nouvell⁷³ nos anos 1990 efetuar uma intervenção bastante polêmica com relação aos critérios de restauro adotados.

Uma autoria trazia notoriedade aos responsáveis pela construção de teatros tamanha a importância deste tipo de evento para a sociedade que patrocinava e subvencionava o referencial urbano responsável pelo deleite, requinte e brilho intelectual a serviço de seus freqüentadores. A corte francesa teve ainda a seu dispor um pequeno e belo exemplar, a Ópera do Palácio de Versalhes, obra do primeiro arquiteto do rei, Ange-Jacques Gabriel datado de 1763-70. Construído para o casamento de Luís XVI com Maria Antonieta, serviu para o banquete nupcial servido na platéia aplainada por um recurso técnico e para apresentações seguidas do *Perseu* de Lully. A disposição de sua platéia tem a mesma conformação do teatro veneziano *Santi Giovanni e Paolo*. Com excelente acústica e refinada decoração, apresentava painéis de madeira pintados e 3 ordens de galeria sobrepostas por uma colunata jônica e parede revestida de espelhos. Sofreu danos com intervenções inadequadas e abandono, sendo reconstruído em 1950 conforme o modelo original.

⁷² Jacques-Germain Soufflot (Irancy 1713-Paris 1780) arquiteto francês viveu em Roma entre 1734-38 e depois entre 1749-51 com Cochin e Marigny. Depois trabalhou em Paris e Lyon. Construiu a Igreja de Sainte Geneviève em Paris que, secularizada durante a Revolução, hoje é o Panthéon.

⁷³ Jean Nouvell – arquiteto contemporâneo é o autor, entre outros projetos, do Instituto do Mundo Árabe (1980) em Paris e da Torre Sem Fim, esta, não construída.

O *Grand Théâtre de Bordeaux* (1774-78) foi considerado o mais belo do mundo por J. de Filippi em 1860. Contava com duas ordens de balcões (*balconata*) protegidos por balaustrada, mais abertos e menos íntimos ao contrário do gosto dos italianos pela privacidade dos *palchi*. Foi em Bordeaux que primeiro utilizou-se a forma de galeria subdividida em segmentos para os camarotes, ficando estes em distâncias reduzidas quanto à boca-de-cena como um recurso favorável para a acústica. O mais distante dos camarotes está a 19,5 m do palco. O projeto de Victor Louis é o tipo teatral perfeito para nós: disposição arquitetônica da sala com harmonia e elegância e a célebre escada. A sala é circular com abertura para o palco – uma forma intermediária entre a ferradura e a tradicional oval truncada do fim do século. O teto em arco, em abóbada, apóia-se sobre quatro colunas sendo duas no palco. A platéia é fechada por uma primeira *balconata*. Os dois outros planos de balcão avançam para cada coluna. O fundo da sala é pouco alongado com relação às precedentes mas o palco é bastante profundo. A ornamentação segue em perspectiva. Os camarotes do proscênio já possuem recursos visuais de profundidade. Não existe propriamente uma boca de cena –um *arcoscenico*- o que existe é um pórtico que une a sala ao décor do palco. Neste caso já se observa uma preocupação em conceber não só a sala mas um “conjunto de serviços” para valorizar a graça, a presença e a elegância da assistência. Aí consiste a idéia do segundo espetáculo – a exibição das pessoas, suas vestimentas, suas jóias. Com ampla escada, *foyer* e área externa monumental para um edifício do século XVII, o Teatro de Bordeaux antecipa o plano nobre que será adotado pelas casas de espetáculo que virão em seguida. Este exemplar, de autoria de Victor Louis, serviu de referência e foi citado no concurso do “Theatro Carlos Gomes” conforme consta no manual explicativo e técnico de uma das equipes concorrentes. Porém pelas imagens apresentadas, a planta de Lefèvre e Nacarato aproximou-se em plano muito mais do teatro de Lyon do que ao de Bordeaux .

Ainda conforme a tradição italiana de onde derivaram as casas de espetáculos européias, o ápice na França seria a construção do *Teatro de Ópera de Charles Garnier* (Fig. 15). Modelo acabado como construção aparatosa e eloqüente, conjuga valores e princípios inerentes à sociedade que o criou. O conjunto edilício apropria-se de um repertório ornamental e formal que extrapola as regras de composição ortodoxas. Propõe um hibridismo bem ao gosto do pensamento eclético sendo portanto, a metáfora do Período Napoleão III. Com a chancela da modernidade, acolhe a experiência com os novos materiais e ilustra a possível compatibilidade entre construção e decoração. Justificou na própria finalidade o gosto pela fantasia constituindo-se em vitrine de possibilidades para efeitos ornamentais e técnicos. Sua história justifica tais procedimentos. Havia na segunda

metade dos anos 800 em Paris uma série de companhias operísticas que se exibiam em espaços diversos. A mais importante delas, a Companhia da Ópera, passou a exigir um espaço próprio e no envolvimento com as práticas reformistas de Haussmann cogitou-se de demarcar um local para tal evento. Por dois anos Charles Rouhault de Fleury tentou definir um projeto até que ele afastou-se do cargo e foi instituído um concurso para a construção de um teatro de modelo clássico. Na primeira fase inscreveram-se 171 esboços dos quais foram escolhidos 5 trabalhos contemplados com valores de 6.000 a 10.000 francos. Cinco destes selecionados haviam recebido o *Gran Prix de Rome* instituído pela *École des Beaux-Arts*. Foram escolhidos, segundo a ordem de premiação: P.R.L. Ginain, Botrel e A.M. Crépinet, A.M. Garnaud, Louis Duc e Charles Garnier. Após serem concedidos alguns meses para o desenvolvimento do projeto, Charles Garnier⁷⁴ acabou vencedor embora a imperatriz Eugênia desse preferência ao projeto apresentado por Viollet-Le-Duc⁷⁵, este, um eliminado da primeira fase. Sua concepção consistia num esquema clássico e ao mesmo tempo monótono para esta finalidade enquanto a concepção de Garnier superou as expectativas. Assim, o Teatro de Ópera de Paris foi construído de 1861 a 75, época de Napoleão III, e foi por Charles Garnier denominado II^o. Império quando questionado pela soberana sobre seu estilo. O longo tempo de execução do edifício deve-se aos imprevistos surgidos desde o início dos trabalhos. Com a descoberta do lençol freático (...*una profonda falda d'acqua*), procedeu-se à drenagem do terreno durante um ano. Ao término da fachada, das paredes e da cobertura aconteceu a guerra franco-prussiana e durante o cerco de Paris o edifício prestou-se a diversos usos como: hospital, depósito de víveres para o exército e ainda, base de lançamento de balões aerostáticos sendo esta a única forma de comunicação da cidade sitiada com o mundo. Também serviu como depósito de combustíveis e, parte dele, como prisão. Foi inaugurado em 1875 sem a presença do casal real mas com a figura do Presidente e importantes autoridades da República. Mostrou-se um correspondente dos ideais da burguesia francesa de seu tempo no qual ir à ópera constituía-se num ritual que se tornava um ato do próprio espetáculo. Garnier escreveu um livro *Le Théâtre* (1871) e manteve uma

⁷⁴ Jean Louis Charles Garnier (Paris 1825 - Paris 1898) representante do movimento Beau0x-Arts, recebeu o Prix de Rome da Academia e visitou a Itália, a Grécia e o Oriente. De origem modesta, antes da formação acadêmica, trabalhou e estudou com Viollet-Le-Duc na École de Dessin. Tornou-se amigo de Théophile Gauthier em Roma. Quando retornou a Paris, prestou serviços na Prefeitura e executou projetos diversos. Venceu o concurso para o Ópera de Paris aos 31 anos e veio a influenciar fortemente os *designers* da Riviera Francesa. Para a exposição de 1889 criou a Exposição das Habitações Humanas.

⁷⁵ Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc (Paris 1814- Paris, 79) professor da École de Beaux-Arts, dedicou-se à restauração e valorização da arquitetura medieval. Projetou e supervisionou o trabalho de restauração da cidadela de Carcassonne, das catedrais de Laon, Amiens e Notre Dame de Paris. Para ele, a racionalidade do Estilo Gótico reside no sistema de arcos nervurados, contrafortes e arcobotantes.

publicação *Le Nouvel Opéra de Paris* por 6 anos onde expôs seus pontos de vista sendo um deles: a arquitetura pública tem um papel, especialmente no caso do teatro, que é o de fornecer um “cenário circundado pelo teatro da própria vida”. Tratava-se, segundo ele, de um drama humano que acontece no convívio entre os pares. Assim, a preocupação exibicionista do público chega ao máximo no Palais Garnier. O Teatro foi inspirado no de Bordeaux com escada e princípio construtivo de sala apoiada em 4 grupos de 2 colunas – esta, uma clara referência a seu predecessor. O palco abre-se e é contido por 2 destes grupos. A boca de cena é acentuada por forte modenatura e farta decoração. O palco é dos maiores do mundo: 32 de largura X 26 de profundidade X 62,5 de altura mas tem uma redução da profundidade em relação a outros teatros. Existe um *foyer* para dança que permite um prolongamento para aumentar o espaço livre. Trata-se, na verdade, de um exemplar neobarroco com planta concebida segundo um programa específico para um teatro de ópera. Esta equivale a um verdadeiro grafismo assim como um exercício técnico executado na Academia de Belas Artes. Deste programa fazem parte numerosas salas, espaços integrados e progressivos que se manifestam claramente na forma exteriorizada. Cada detalhe do edifício é cuidadosamente estudado para um espetáculo que acontece desde a chegada dos protagonistas em carruagens, o desfile pelo espaço coberto e ricamente decorado com mármore policrômico, o acesso ao vestíbulo espelhado onde se pode dar um último retoque na aparência para a entrada triunfal. Daí, a pompa e circunstância são registradas pela grande assistência que não tem a si franqueada a entrada principal e que se mantém ao lado da escada de honra por onde ascendem os mais ricos. O Opéra fica estrategicamente posicionado num cruzamento de vias resultantes do plano de remodelação de Paris e constitui-se num referencial cidadão.

Sobretudo porque o Ópera de Paris cumpriu e cumpre um papel de edifício-monumento, ele moldou muitos exemplares tais como o *Théâtre des Champs Elysées* de Auguste Perret⁷⁶ também na capital francesa. Trata-se do último exemplar francês destinado à classe alta. Tem características tradicionais mas procedimento construtivo diferente com estrutura de cimento em substituição à madeira, pedra e ferro. Segue a tradição clássica na forma da sala, no princípio de estabilidade, escada e *foyer* mas sofre adaptação para

⁷⁶ **Auguste Perret** - (Bruxelas 1874-Paris 1954) abandonou os estudos na École des Beaux-Arts em 1895, tendo começado a trabalhar em projetos desde 1890. Combinava a vocação para a arquitetura com a aptidão para negócios. Junto com Tony Garnier foi dos mais influentes na formação da geração que produziu a arquitetura moderna, como Le Corbusier. Escreveu “*Contribution à une théorie de l’architecture du béton armé*”, publicado em Paris e Bruxelas, em 1927. Foi um pioneiro no uso do concreto armado em edifícios residenciais como por exemplo, no conhecido prédio de apartamentos com a frente côncava, da Rue Franklin em Paris, em 1903 (BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na 1ª. era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 66-7).

atender às necessidades da época nos elementos essenciais. O *arcoscenico* é diferenciado e atua como elemento de grande importância: não é simples pórtico como antes mas um muro sólido que separa os dois mundos - o do espectador e o do ator. Esta separação que utiliza os recursos da iluminação moderna (diversa e complementar) é definida na arquitetura deste teatro. O palco não é mais inclinado, à moda italiana, mas forma uma plataforma horizontal e dá tratamentos diferenciados para a sala e os serviços.⁷⁷ Datado de 1911 a 1913 foi o primeiro teatro feito em concreto armado. O uso desta tecnologia possibilitou a maior abertura de vãos, eliminando as colunas na platéia um empecilho à visibilidade ideal. Interessante é notar que através das solicitações de um edifício teatral criam-se expectativas que resultam em experiências com tecnologias beneficiando a própria ciência da arquitetura. Criam-se novas tipologias e novas tendências.

Com a proliferação de teatros pelo mundo permitiu-se uma renovação na área tecnológica (grandes vãos com o uso do ferro, do concreto armado) e instituíram-se alterações na tipologia construtiva. Sobre a acústica teatral a primeira obra a tratar do assunto foi o já citado *Trattato sopra la struttura de' teatri e scene* de Carini Motta onde ele aconselhava o uso da madeira na estrutura e teto. Também o conde Algarotti reforçou este pormenor atribuindo ao material de origem vegetal as razões de um "som profundo, pleno e agradável em um espaço teatral", especialmente em se tratando do teto. Outros, como Pierre Patte, acentuam o valor da madeira mas aconselham a estrutura murária em alvenaria como solução para o controle de incêndio. Outro recurso sonoro seria a caixa harmônica. Mas pela proposta defendida por Gabriel Dumont em seu livro *Parallèle de plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France, avec détails de machines théâtrales*, onde ele propõe uma sala circular com um anfiteatro semicircular e cúpula, sabemos que seria fadada ao insucesso sob o ponto de vista acústico, sem as devidas correções.

A contribuição dos teóricos da arquitetura para a construção de teatros têm acordes no nome de Etienne-Louis-Boullée, o projetista do monumento a Newton e figura presente no Iluminismo. Ao formalismo estilístico do Rococó ele contrapõe o princípio da tipologia. Para Boullée, a cidade não mais constitui-se no palco da vida mas congrega diversos

⁷⁷ RECCHIA, Giovanna . *Evoluzione e trasformazione del luogo teatrale dal naturalismo alla riforma*. Relatore: Prof. Manfredo Tafuri, Tese de laurea , IUAV, 1979, 2 volumes.

“tipos” de edifícios com um significado próprio, sua forma e razão de ser⁷⁸. Temos assim, a casa, a igreja, o templo, a fábrica, o teatro. Tudo com um sentido e uma função dentro da sociedade. Numa época de contenção econômica na França, surgiu um imprevisto que promoveu a abertura de um concurso de projetos. Trata-se do incêndio do Ópera do palácio real de *Moreau-Desproux* em 1781. Como em seus projetos já conhecidos, Boullée pensa num teatro de ópera para a Praça do Carrossel em escala gigantesca, com 48 colunas coríntias e de forma circular, completamente isolado no lote. Lembra o templo de Vênus ou o Pantheon de Roma mas com teto em meia cúpula e de caixotões. O auditório seria semicircular mas com ordens tradicionais de camarotes nas paredes e saídas de emergência entre cada par de coluna. A sua forma circular teria a aprovação como recurso urbano porém como no plano de Dumont, seria um desastre sonoro. Tais modelos já rompem com a tradição ao eliminar o proscênio, criando um espaço de continuidade entre palco e platéia. Também Claude-Nicolas Ledoux, outro arquiteto pré-revolucionário, apresenta uma proposta para o teatro de Besançon para múltiplo uso (ópera lírica, ópera cômica, drama) com anfiteatro, sem camarotes ou balcões e decoração neoclássica. Um desenho deste teatro aparece inserido num olho como ilustração para o Tratado *l'Architecture considerée sous le rapport de l'Art des Moeurs et de la Législation* de 1804. Sobre as galerias, apresenta-se uma colunata dórica. Sob o proscênio, um fosso de orquestra para aumentar a ilusão e dramaticidade. Este buraco ficava acima de uma concha acústica, e era dotado de parede semicilíndrica para refletir o som. Criou um estranho efeito sonoro mas esta idéia antecipou Wagner no teatro de Bayreuth.

Fora do circuito italiano e francês o espetáculo lírico ganhava representatividade na Alemanha com a construção do *Teatro de Ópera de Munique* (1656), a *Ópera de Rietzplatz* em Viena (1706-8), o *King's Theatre* (1705) e o *Royal Opera House* (Covent Garden- 1732) ambos em Londres. Em Berlim, Frederico II contratou os serviços do aristocrata prussiano Georg Wenceslaus von Knobelsdorff para a edificação do *Staatsoper* conforme a tradição italiana com separações por níveis e foi esta a primeira construção monumental isolada no plano da cidade, em 1742. Atentos ao gosto do século XVII são edificadas o primeiro *Teatro de Bayreuth* (1744-48) sob projeto de Giuseppe e Carlo Galli Bibiena e o de Munique, conhecido como *Residenz Theater* (1753) sob desenho de François Cuvilliers. Para projetar um teatro nacional prussiano, um jovem arquiteto alemão visitou Paris e seus teatros incluindo o Odéon. Friedrich Gilly retornou a Berlim para participar de um concurso

⁷⁸ ARGAN, G.C. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1995, p. 37.

e criou um projeto original onde a fachada exibia elementos geométricos e um pórtico em estilo dórico. Esta geometrização e diferentes alturas permitir-nos-ia fazer uma leitura dos espaços e suas funções: o cubo mais alto definiria o palco, o meio cilindro de altura média abrigava o auditório e o paralelepípedo mais baixo e ornado com o frontão corresponderia à recepção. A platéia era semicircular com um anfiteatro em forma de leque que vai aparecer no teatro wagneriano. Este projeto para Berlim não se efetivou porque o autor morre ainda jovem, sem tempo para executá-lo. Karl-Friedrich Schinkel constrói um teatro nacional, o *Schauspielhaus am Gendarmenmarkt* de grande valor arquitetônico. A princípio definiu a sala em forma de leque mas executou-a de forma tradicional com galerias e camarote de autoridades. Criou o fosso orquestral e tirou partido dos efeitos de luz, reduzindo-a durante o espetáculo para atingir maior dramaticidade. Assim também pensou o autor de Taunhauser. Comissionado pela família reinante mas, não mais para uso privado, foi o *Burgtheater*, antigo Hofburg de Viena. Obra de Gottfried Semper no século XIX, serviu para pontuar um local a serviço do lazer e da cultura e um monumento neobarroco na vitrine eclética de Viena: a Ringstrasse. Também o teatro de ópera (Magyar Állami Operaház) em Budapest construído de 1875 a 84, (Fig. 16) outra construção da Escola Vienense, seguiu o modelo tradicional entretanto desenvolveu um inovador dispositivo hidráulico contra incêndio.

Entre 1872-76 ergue-se o *Bayreuth Festspielhaus* segundo o pensamento e encomenda de Richard Wagner e com projeto do arquiteto Otto Brückwald. Atento aos detalhes, o compositor alemão representou uma reação à tradicional forma do teatro à moda italiana que perdurou até os primeiros anos do século XX. Uma das alterações foi quanto à separação de pessoas, eliminando os lugares estanques. Porém o que mais preocupava Wagner era quanto à qualidade sonora e participação do ouvinte. O seu princípio era o *Gesamtkunstwerk*, a obra de arte total. Para atingir a completa imersão do espectador ele idealizou um teatro com um poço para a orquestra, avizinhando-o do palco e com certa profundidade para não interferir visualmente no espetáculo. Uma distribuição do auditório em leque para evitar pontos cegos e um distanciamento conveniente entre palco e platéia. O escurecimento da sala tem por objetivo a concentração no espetáculo eliminando a indesejável dispersão e desinteresse. O Bayreuth representa bem o espaço teatral adequado ao drama e ilusionismo wagneriano ao contrário da música de Mozart mais adequada ao ambiente barroco.

Ao romantismo da época correspondem uma arquitetura, um drama e uma forma musical que apelam aos vários sentidos e justificam o conceito de obra de arte total preconizado por Wagner em seus espetáculos operísticos. A solidariedade dos sentidos e o “sentir

prazer na situação em geral” vão proporcionar aos espetáculos uma diversidade e uma fantasia que refletem o próprio espírito de época.

A julgar pelos anos *Ottocento*, a estética da máquina, a racionalidade, a tecnologia e a mudança de “*modus vivendi*” vão projetar na arquitetura sua marca. O pós-guerra propõe novas formas de organização e discute as novas funções da sociedade moderna e o conceito de comunidade. Walter Gropius, o primeiro diretor da Bauhaus⁷⁹, projeta um teatro baseado em premissas sociais, tentando resolver a contradição entre a realidade coletiva e a existência individual. O *Totaltheater* – teatro sintético – foi concretizado em 1927 e idealizado como uma reabilitação da sensibilidade desgastada com o trabalho mecanizado. Sem estrutura hierárquica, o palco circular - que pode tornar-se semicircular - proporciona ao espectador uma possibilidade de participar diretamente do evento e educar-se coletivamente. Sua forma geral elíptica, com o palco triplo e móvel, permite uma transformação espacial na qual o público é o próprio agente da organização e da construção física do teatro. (Fig. 17). Após esta experiência o diretor da Bauhaus é chamado para projetar um teatro para Cracóvia e ele vai, na sua concepção racionalista e vanguardista, atentar para a questão de romper limites. Utiliza planos, transparências, obliquidades e massas. A planta não é suficiente para mostrar esta dinâmica mas surpreende pela objetividade e clareza de leitura. (Fig. 18)

Le Corbusier vai contribuir com a sua Sala Polivalente justificando para o século XX o lugar teatral como espaço funcional da representação.

- **O décor**

O luxo do teatro de corte pode ser aquilatado pela descrição da *Salle de Machines aux Tulheries* que foi adaptada por Gaspare Vigarani e filhos para as bodas de Luis XIV com a Infanta da Espanha. Isto resultaria numa alusão à eloquência e ao estilo arquitetônico do teatro como um espaço principesco:

*[...] sa décoration consiste en deux ordres, corinthien et composite, posés l'un sur l'autre, peintes de marbre et dont les bases et les chapiteux sont dorés et d'une très belle execution.*⁸⁰

⁷⁹ Bauhaus = escola de arquitetura e artes aplicadas que tornou-se o centro do *design* moderno na Alemanha nos anos 1920. Surgiu da fusão da Academia de Belas Artes e a Weimar School of Arts and Crafts em 1919. Nela lecionaram Kandinsky, Marcel Breuer, Paul Klee, Mies van der Rohe, Hannes Meyer, László Moholy-Nagy e outros. De Weimar ela foi transferida para Dessau e depois para Berlim, quando foi fechada em 1933.

⁸⁰ LECLERC, *Op. cit.*, p. 150.

Os arquitetos franceses seriam mais preocupados com os problemas de estrutura, de harmonia entre as partes e com a decoração. O teatro representaria então um lugar de possibilidades expressivas tanto na estrutura física como na vertente histórica. Desde o teatro all'italiana, o arcoscênico passou a ter um sentido do arco do triunfo ou seja, a passagem do nível do cotidiano para o extra-cotidiano. Um lugar concreto e metafórico. Para Théophile Gautier, o Ópera de Garnier seria uma espécie de “catedral mundana da civilização”. Outra definição o considera “*boîtes à vanités*”.⁸¹ O Ópera de Paris é um edifício aparatoso e eloquente da cidade-luz que traduz em si os ideais da burguesia francesa do Segundo Império. Um toque italianizante e até veneziano marca a fachada com elementos figurativos e esculturas de Carpeaux que acentuam a retórica oitocentista. Todavia, o *foyer*, a escadaria e a grande sala consagram o cenário operístico que corresponderia à metáfora da vaidade coletiva.

Como a escadaria constitui o eixo principal do edifício, é uma escada de honra, representando bem ali “um teatro dentro de um teatro”. É um lugar privilegiado no qual o espetáculo urbano coloca-se dentro do espaço da cena e concentra-se em alas e pontos de vista previstos e eleitos por Garnier. (Fig. 19)

O espectador vivifica e faz parte deste *décor* conforme revela-nos o próprio autor:

*... à chaque étage les spectateurs accoudés aux balcons, gémissent les murs et les rendent pour ainsi dire vivants, pendant que d'autres montent ou descendent, et ajoutent encore à la vie” ... “on fera de tout cet ensemble une composition somptueuse et brillante qui rappellera en nature quelques unes des splendides dispositions que Véronèse a fixées sur les toiles. La lumière qui étincellera, les toilettes qui resplendiront, les figures qui seront animées et souriantes, les rencontres qui se produiront les saluts qui s'échangeront, tout aura un air de fête et de plaisir.*⁸²

“Sua decoração consiste em duas ordens, coríntia e compósita, colocadas uma sobre a outra, pintadas com mármore e nas quais as bases e os capitéis são dourados e de uma muito bela execução”.

⁸¹ COPEAU. Il luogo del teatro. Firenze: Casa Usher, 1988, p. 178.
“Caixas de vaidades”.

⁸² GARNIER, C. Le Théâtre. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1871, p. 85-86. In: KONIGSON, E. et al. Le Théâtre dans la ville. *op. Cit.*, p. 129)

...“a cada degrau, os espectadores assomados aos corrimões, guarnecem as muretas(a balaustrada) e as tornam por assim dizer vivas, enquanto outros sobem ou descem e se incorporam à vida”... “Far-se-á de todo este conjunto uma composição suntuosa e brilhante que lembrará em natureza quaisquer esplêndidas composições que Veronese fixou sobre suas telas. A luz que cintilará, as vestimentas que resplandecerão, as figuras que serão animadas ou radiantes, os encontros que se produzirão, as saudações que se cruzarão, tudo terá um ar de festa e de prazer”.

3. A CONSTRUÇÃO DE TEATROS NO BRASIL

No caso luso-brasileiro, arquitetos, escultores, pintores e poetas chamados para realizar o monumento pensavam sua invenção, suas disposição e ornamentação como uma metáfora espacializada.⁸³

Foi durante o ciclo do ouro que a atividade teatral foi incorporada à vida social de Vila Rica, a cidade capital da Província de Minas Gerais. Construído sob empenho de um coronel, o mais antigo teatro da América do Sul (1770) tem na fachada a austeridade marcante da tradição luso-brasileira e no espaço interno a disposição do teatro barroco italiano. Acompanhando as aspirações sociais na região produtora de ouro e, com maior porte, foi construída em Sabará, de 1818 a 19, uma “Casa de Ópera” graças à intensa participação popular. Esta edificação também segue internamente o modelo tradicional com três níveis de camarotes sobre estrutura de madeira, sala de espetáculos em forma elíptica mas difere do teatro anterior, pela fachada assobradada à moda das construções civis nobres da época. Nesta mesma vertente - forma tradicional na implantação, singeleza na fachada e barroca-italiana na parte interna - alinham-se os antigos teatros Sete de Setembro (1878) em Penedo, Estado de Alagoas; São João (1874-76) em Lapa, no Paraná; e, como um dos mais modestos, o Teatro Municipal de Pirenópolis (1889-01) em Goiás.

Fugindo ao esquema comum de implantação e restrição quanto ao espaço interno, aparecem as edificações afiliadas a novos partidos - italiano ou francês - que condicionaram sua presença às aspirações visuais e estéticas bem ao espírito burguês. São construções mais sólidas, bem posicionadas no lote, diferenciadas e subjugadas ao programa específico da arquitetura ligada ao lazer. Fazendo *pendant* com a igreja, o teatro marca um território. No “século das Luzes” a visão mítica da cidade cede espaço para um olhar mais objetivo onde a higienização, a contagem do tempo, um comportamento mais científico no traçado de ruas e praças, no *décor* e até na denominação dos lugares ecoam na arquitetura. O valor da racionalidade visando salubridade (instituição de uma comissão higiênica para a cidade), a requalificação dos espaços (códigos de postura, arborização das cidades) e a preocupação com o decoro exaltam a nova mentalidade administrativa. Escolas, Casas de Câmara, hospitais, praças também sinalizam para esta postura.

O anseio de dotar suas cidades de edifícios-monumento e a idéia de se construir um teatro com inspiração nas casas de ópera do velho mundo contaminam os poderes municipais

⁸³ HANSEN, J. A., *Op. cit.*, pág. 42.

que têm como referência : Milão com o Alla Scala, Veneza com o La Fenice, Paris com o Teatro da Ópera e Viena com o Hofburgtheater. Toda a América possui seus referenciais. Buenos Aires teve seu momento marcante com a construção do Teatro Colón no início do século XX e também participava de um circuito de artistas internacionais quando estes elegiam a América do Sul para sua *tournée*.

Muitas das edificações para teatros no Brasil instalaram-se primeiro nas capitais de estados ou em cidades interioranas envolvidas numa transformação urbanística, ligadas a algum ciclo econômico importante ou guiadas pela exaltação das artes na cultura do Ecletismo. Entre esses, podemos citar: Teatro Arthur Azevedo em São Luís do Maranhão (1815-17); Teatro Santa Isabel em Recife (1841-50); Teatro São Pedro de Porto Alegre (1850-58); Teatro da Paz em Belém do Pará (1869-78); Teatro Amazonas em Manaus (1884-1896) (Figs. 20 e 21); Teatro Alberto Maranhão, em Natal (1904) e o Teatro José de Alencar em Fortaleza (1908-10). Esta categoria de casa de espetáculos chama a atenção pelo luxo de execução nos desenhos feitos por profissionais, pelo uso de materiais diversos e caros incluindo mármore, vitrais, cristais importados e fachadas com modenas, bem ao clima Belle Époque. Ocupa um espaço reservado na cidade para permitir-lhe visibilidade, acessibilidade e dar-lhe uma referência como ponto de encontro.

Com farto histórico, o Arthur Azevedo foi custeado pelos comerciantes portugueses Eleutério Lopes da Silva Varela e Estevão Gonçalves Braga para atender ao diletantismo dos patrocinadores. Desconhecemos o autor deste projeto. Entretanto, outras casas de espetáculo revelam em sua autoria profissionais da construção como no caso do Teatro São Pedro que era do alemão Georg Karl Phillip Theodor von Normann. O Santa Isabel foi projeto do engenheiro francês Louis Léger Vauthier e o da Paz foi desenhado por um engenheiro militar de Pernambuco José Tibúrcio Pereira de Magalhães. Quanto ao exemplar amazonense, ele teve projeto do Gabinete de Engenharia de Lisboa e a decoração a cargo de Crispim do Amaral. O mesmo escritório também construiu o Teatro Nacional de D. Maria II na capital portuguesa.

Quase todos esses são representativos do que Guadet denominou uma “arquitetura parlante” . Belém e Manaus contaram com expressivos investimentos no seu cenário urbano e tiveram condições e privilégios para erguer edifícios imponentes. A aspiração à cultura teatral foi possibilitada pelo bom desempenho econômico proveniente da exportação da borracha mas a normatização para um “viver moderno” já estaria referendada pela idéia de um novo olhar sobre a cidade.

Decorrente de surtos de moléstias que acometeram a população do Rio de Janeiro, a cidade pedia socorro. Ao início do século XX, intervenções urbanas tornaram-se imperativas na capital federal. As péssimas condições de salubridade com recorrentes epidemias, as transformações sociais após a Abolição e Proclamação da República, a mudança de mentalidade com o pensamento liberal, os modelos urbanos consagrados na Europa, tudo dará respaldo para uma verdadeira cirurgia na cidade carioca. Segundo as palavras do prefeito esta seria uma “regeneração esthetica e sanitária” em uma cidade colonial para constituir-se em cidade moderna. O movimento geral era projetar, desapropriar, demolir e reconstruir... O empreendimento teve como modelo a capital francesa e o Barão Haussmann encontra seu correspondente no Prefeito Pereira Passos. O estilo de vida da “Cidade Luz” refletia-se nas aspirações daqueles que cultuavam o progresso e facilidades acenados pela industrialização. O Teatro da Opera de Paris aconteceu na esteira do grande plano viário com vistas ao saneamento, funcionalidade e aformoseamento do espaço citadino. Quando se empreendia a implantação de novo plano para a capital brasileira, a elaboração das normas de saneamento básico e a abertura de vias abriram espaço para um concurso de fachadas para os prédios na área central. Na possibilidade de criação de edifícios-monumento fica também prevista a construção de um teatro municipal para substituir os velhos locais e criar condições de lazer a um público mais amplo. Reforçando a tese, o prefeito “julga-se no dever” de proporcionar à população uma educação teatral. Assim, foi instituído pelo governo um concurso de projetos para a construção de um teatro municipal na cidade do Rio de Janeiro. O prêmio contemplaria o primeiro colocado com o valor de 10\$000 e dotaria um recurso para outros projetos até a 4º. colocação. Ficou à disposição da comissão julgadora material sobre obras relacionadas à construção de teatros, com planta e descrições dos principais edifícios do gênero no mundo. Entre estas figuravam o *Tratado de Construcção de Theatros de Alphonse Gosset* e o *Modern Opera Houses & Theaters*, em 3 volumes.⁸⁴ Tais recursos foram disponibilizados porque constituía-se a comissão julgadora de formação eclética, formada por pessoas ligadas às artes e engenharia mas também contando com um sub-diretor de Estrada de Ferro, um industrial, um jornalista e outras personalidades locais. Concorreram 7 propostas identificadas por pseudônimos. Sagraram-se vencedores 2 projetos. Seis dias mais tarde, foram identificados como um projeto elaborado na Secção de Architectura da Prefeitura, do engenheiro Francisco de Oliveira Passos (pseudônimo: Aquila), e outro, do arquiteto francês Albert Guilbert (pseudônimo: Isadora) . Este último era, nada menos que,

⁸⁴ DEL BRENNNA, Giovanna Rosso (Org.). *O Rio de Janeiro de Pereira Passos*. RJ: promoção do Solar Grandjean de Montigny , PUC-RJ / Shell, 1985, p. 233.

o vice-presidente da “Associação dos Architectos Francezes”. Decidiu a comissão reunir e dividir os valores do 1º. e 2º. prêmios para os dois projetos. Na realidade, o vencedor foi o filho do prefeito do Rio de Janeiro que concorreu com um desenho de fachada grandiloqüente como o do Teatro da Ópera de Paris⁸⁵. O projeto do engenheiro Passos apresentava um corpo avançado com 3 aberturas em cada piso e as laterais recuadas com uma passagem de cada lado⁸⁶ (Fig. 22). Voltado para a Praça Floriano, hoje abriga em seu interior obras de arte de autores mais expressivos do período como os Irmãos Bernardelli, Visconti, Amoedo, etc. Possui um belíssimo salão-restaurante no piso inferior que retrata a proliferação de modelos exóticos no período e o significado da cultura importada. Nesse caso construiu-se um espaço com decoração neo-assíria. Quando este teatro passa por uma modificação no ano de 1934, transforma os exíguos camarotes em galerias amplas para abrigar a assistência de modo mais confortável e com visuais mais livres tendo como modelo o Teatro de Bordeaux. (Figs. 23 e 24).

Quando, em fins do século XIX, São Paulo abriga um fluxo migratório, com vistas a maiores e melhores condições de emprego, começa a expandir sua malha urbana. Medidas saneadoras tiveram sucesso nas partes baixas da “Paulicéia”, ruas do centro foram alargadas, praças remodeladas, vias retificadas e São Paulo ia tomando ares de cidade funcional. Os viadutos criavam um solo elevado e pontos de observação para tais melhoramentos urbanos. Daí cogitou-se de substituir os velhos teatros paulistanos por um edifício monumental para adornar a capital do Estado. Em 1903, São Paulo resolve criar um espaço nobre para acolher as companhias de teatro após a destruição do antigo São José por um incêndio. A Prefeitura tem a cessão de um terreno no Morro do Chá. Sem concurso, o Escritório Ramos de Azevedo recebe a incumbência e em parceria com o arquiteto Domiziano e o cenógrafo Cláudio Rossi⁸⁷ constrói por cerca de 8 anos a

⁸⁵ Identificamos no projeto do arquiteto francês, o 2º. Colocado, uma composição de fachada que recorda o teatro campineiro de 1930 como ele foi construído mas do qual, infelizmente, não possuímos o desenho original da frontaria.

⁸⁶ DEL BRENNNA, G.R. *Op. cit.*, p. 262.

⁸⁷ **Domiziano Rossi** – (Genova 1865- SP 1920). Chegou a S. Paulo em 1895, contando cerca de 30 anos. Havia estudado arquitetura em curso noturno em sua cidade natal. Conheceu Ramos de Azevedo que o levou em 96 para o Liceu de Artes e Ofícios de S. Paulo onde lecionou Desenho Geométrico e Ornato. Sua influência foi decisiva para a aquisição de uma arquitetura de modelo italiano por parte dos construtores brasileiros. Participou, junto com o escritório Ramos de Azevedo, de obras importantes como a atual sede do Liceu (1897); a Escola Polythecnica (1897) hoje, a Pinacoteca do Estado; o edifício dos Correios; o Palácio das Indústrias; o Palácio da Justiça e algumas residências. Associou-se a Cláudio Rossi para a construção do Theatro Municipal de S. Paulo e chegou a lecionar desenho na Polythecnica, quando contratado, em 1924.

⁸⁷ **Cláudio Rossi** : (Carpi, Modena, 1850- SP.....). Filho de arquiteto e pintor que projetou o teatro de sua cidade, era cenógrafo do Alla Scala de Milão quando foi chamado para acompanhar, como profissional desse *métier*, a Cia. Ferrari que veio ao Brasil em 1871. Voltou ao país e aqui estabeleceu-se como empresário do

arquitetura de lazer preferida da cidade : O Theatro Municipal de São Paulo (Fig. 25). Seu histórico é bastante conhecido não só pelos atritos entre aqueles que conceberam e edificaram o edifício mas também pelos excelentes espetáculos que ele apresentou. Sua construção viria a incrementar, assim como o seu correspondente carioca, a vida cultural e o surgimento de novas casas de espetáculo nas cidades sob sua influência.

Os teatros brasileiros - Amazonas, Municipal do Rio e de São Paulo, da Paz, Santa Isabel em Recife (Fig 26), São Pedro em Porto Alegre (Fig. 27) e José de Alencar em Fortaleza (Figs 28 e 29)- constituem verdadeiros referenciais da nossa estética arquitetônica e representam nossos Salões de Lazer e Cultura Musical. Neles também a circulação, a ostentação e presença das pessoas competem com o próprio sentido do espetáculo no palco. A mentalidade de uma vida aos moldes parisienses incentiva a interação entre o conteúdo e o continente.

Dentro do mesmo espírito foram beneficiados outros núcleos urbanos, especialmente no interior paulista, que passou por um processo de mudanças e sentiu tais reflexos na produção e reorganização dos espaços públicos. Junto com a reconstrução de fachadas, a criação de praças e demais equipamentos urbanos, apareceram os teatros repaginando a nova cidade. Além de metáfora trata-se de uma “alegoria”⁸⁸ cristalizada pela arquitetura e pelo urbanismo e, na sua especificidade, supera a própria arte de construir revelando que

“A arquitetura não é produto de materiais e objetivos – nem mesmo de condições sociais – mas sim das mudanças de mentalidade nas mudanças de época. É o espírito de uma época que impregna sua vida social, sua religião, sua ciência e sua arte.”⁸⁹

Em Campinas e suas proximidades existem registros ou mesmo a presença de algumas casas de espetáculo que deram o tom na vida sócio-cultural das cidades por cerca de um século e meio e que constituem um repertório importante. Suas autorias muitas vezes são identificáveis, possuindo alguns autores formação acadêmica. Pela ordem cronológica, apontamos:

Teatro São José, atuando ainda como arquiteto e decorador. Trabalhou na finalização do Palácio dos Campos Elíseos, em residências burguesas, decorou a antiga Sé com o pintor Almeida Júnior e fez o projeto para o Theatro Municipal associando-se a Ramos de Azevedo e Domiziano para a sua execução. Foi agraciado com a comenda da Coroa do Rei de Portugal após construir o Teatro Dona Amélia (depois, Teatro da República) em Lisboa.

⁸⁸ Aqui é empregada a palavra alegoria (segundo dicionário de CORONA e LEMOS = toda obra de arte que apresenta uma idéia sob forma figurada, uma coisa dá idéia de outra; conotação) no sentido em que existe uma arquitetura teatral (coisa concreta) representando a evolução cultural do período (progresso e cultura >> abstração).

⁸⁹ PEVSNER, N. Panorama da Arquitetura Ocidental. SP: Martins Fontes, 1982, p. 15.

São Rafael de Sorocaba (1844): autoria desconhecida.

São Carlos de Campinas (1850): Francisco Ferreira Pires , o carpinteiro Chicão.

São Luís em Itu (1858)⁹⁰ – autoria desconhecida.

Guarani de Santos (1882) - engenheiro Garcia Redondo.

João Caetano de Amparo (1890) - engenheiro Garcia Redondo.

Coliseu em Santos (1924) : o projetista João Bernils e o construtor Ciriaco Gonzáles.

Teatro de S. João da Boa Vista (1914): projeto de J. Pucci, execução de Antonio Lanzac.

Carlos Gomes de Ribeirão Preto (existiu de 1897 a 1946): encomendado por Francisco Schmidt mas com autoria de projeto desconhecida.

Municipal Carlos Gomes de Campinas (existiu de 1930 a 65): Chiappori & Lanza engenheiros-arquitetos (exterior) e arquiteto Christiano Stockler das Neves (interior).

Pedro II em Ribeirão Preto (1930): Escritório de Engenharia Pujol .

• **Algumas colocações sobre as plantas dos teatros brasileiros**

Os exemplares brasileiros trazem uma correspondência ao modelo barroco na concepção interna e uma linguagem externa diversificada, com predominância do vocabulário do clássico. Um elemento de pouca variação entre eles são as plantas pois, configurados os teatros num plano limitado pelo tecido urbano, avizinhandose de outros edifícios ou envolvidos por ruas e praças, devem obedecer a um programa básico produzido pelo comitente ou pela competência do autor. A possibilidade de criação fica restrita muito mais à decoração porque a área de circulação monopoliza grande parte do espaço disponível. É interessante observarmos em planta como foram concebidos na espacialidade e o que se definiu quanto ao aproveitamento topográfico.

Theatro Pedro II – Ribeirão Preto – 1928/30

Autor do projeto: engenheiro-arquiteto Hipólito Gustavo Pujol Jr., formado pela Escola Polythecnica de São Paulo. Construído em cimento armado e alvenaria de tijolos, foi a

planta concebida de modo tradicional para abrigar as atividades básicas de um teatro à maneira italiana. Tem no *foyer* e na sala de espetáculos o centro das atenções. Existe um privilégio na área de público, ocupando a metade do lote em sentido longitudinal. Para a colocação de assentos, o desenho ocupa toda a medida em sentido transversal já que a curvatura da ferradura junto com o corredor de circulação corresponde à mesma largura do lote. O palco não dispõe de muita profundidade mas o vestibulo e *foyer* dominam toda a frente voltada para a praça, ganhando o primeiro pavimento uma área extra, um terraço descoberto, que transforma-se em marquise protetora da entrada principal e forma uma *loggia* no térreo. Há um prolongamento na lateral do terreno onde foram contemplados os serviços de apoio ao espetáculo dando à planta a forma de L.

Não constitui este desenho de planta um modelo original mas o autor soube tirar partido do espaço disponível racionalizando a área de circulação para contabilizar em favor do auditório e de locais de permanência mais prolongada.

A altura do urdimento é de 18 m. A capacidade atual: 1580 lugares. A medida da boca de cena é: 10,7m x 6m.

(Fig. 30).

Theatro José de Alencar – Fortaleza- 1908/10

Uma solução diferenciada na disposição espacial ocorre por conta desse teatro que dispõe de um espaço aberto (pátio) entre os 2 volumes principais: o de acesso e o do espetáculo propriamente. A concepção do projeto inicial coube ao engenheiro militar Bernardo José de Melo. Ele optou por usar estruturas metálicas fabricadas na Escócia pela *Walter Mac Farlane & Co* e importadas pela Casa Boris, filial da *Boris Frères* de Paris. O desenho ornamental das ferragens e escadas era escocês também.

Podemos descrever a planta como um retângulo ocupando toda a frente do terreno, possuindo 3 corpos que podem ser divididos em 3 secções conforme o uso. A planta é contida, com a platéia ocupando cerca de 1/3 do total. A estrutura em ferro não marca o perímetro, que é em alvenaria, mas os perfis delgados pontuam os elementos de sustentação sem criar obstáculos à visibilidade já que ampara áreas em balanço. Segundo uma descrição:

⁹⁰ Esta datação consta da dissertação de Mestrado de MASSERAN, P. Teatros paulistas do ciclo do café, dissertação de mestrado, EESC, 1998.

[...]“a sustentação é complementada por estruturas metálicas que cria pisos com vigamentos em aço, assim como as tesouras do telhado e fechamentos parciais”...⁹¹

As colunas e vigas em metal conferem leveza e permitem um vão sem empecilhos, assim como acontece no primeiro pavimento. Com uma forma aberta e fluidez de espaço - por conta das aberturas livres e da interação com o exterior. É classificado como teatro-jardim. Dando direto para a rua fica o bloco menor construído com paredes de alvenaria, onde ficam o vestíbulo e as peças de apoio como as bilheterias sob o piso do foyer. A fachada mostra um frontispício tradicional, assim como a recepção, feitos em alvenaria. Este acesso, em dois pavimentos, resguarda o bloco principal atrás, que surpreende o espectador tanto pelo desenho metálico *art-nouveau* como pela transparência que garante a continuidade visual.

A sala, com a platéia, compreende 4 níveis: 1 de cadeiras; 2 e 3 para frisas e camarotes; 4- gerais ou galeria. No último bloco fica a caixa de palco com uma altura considerável para elevar os cenários. A disposição dos camarotes lembra a forma em U, criada por Aleotti para o Teatro de Parma, seguindo o desenho da platéia. O proscênio amplia o espaço do palco e abriga a orquestra por meio de um fosso removível com entrada pelo porão.

O pátio interno não só integra os volumes mas também isola o núcleo central de interferências externas ao teatro. Possui jardim, corredores e escadas nas laterais em elevação para acessar às frisas, aos camarotes e gerais.

A planta é muito racionalizada por conta da pré-fabricação e pelo espaço de circulação que gera um ponto de reuniões e de passagem e que pode ser visto tanto pelo bloco anterior como o posterior.

A altura do urdimento é de 14m. A capacidade: 794 lugares.

A boca de cena mede: 8,79 x 6,7m.

(Fig. 31)

Theatro Municipal de São Paulo – 1906/11

Autoria do projeto: Domiziano e Claudio Rossi que trabalhavam no Escritório Ramos de Azevedo.

⁹¹ CASTRO, J.L. Arquitetura eclética no Ceará. In: FABBRIS, A. Ecletismo no Brasil. SP: Nobel, Edusp, 1987, p. 224.

Foi construído em cimento armado, alvenaria de tijolos, mármore e ocupando a totalidade de um lote único em pequena quadra. A planta centraliza o auditório e o envolve nos espaços de apoio sendo que no meio das duas laterais abrem-se varandas para as ruas. À da direita contempla a praça Ramos de Azevedo e o Vale do Anhangabau. Na frontaria a recepção estende-se pela calçada por meio de uma *loggia* que ampara um terraço no piso superior. A planta do plano térreo abrange, na sua primeira secção, o vestibulo com acesso por ampla escada que cria um patamar na área externa. Ainda no hall, a principal atração é o pé-direito elevado onde a escada nobre, ricamente decorada, direciona o espectador para o auditório e os espaço privilegiados. A certa altura a escada divide-se em duas, em ângulos de 90°, para acessar ao *mezzanino*, *foyer* (salão nobre), frisas, camarotes e balcão nobre. Para dirigir-se aos níveis superiores onde ficam o outro *foyer* (balcão), balcão simples, galeria e anfiteatro, o público em geral deve assomar pelas duas salas laterais no térreo, dirigir-se às escadas secundárias e furtar-se ao primeiro espetáculo que seria a entrada dos "nobres", segundo o pensamento de Garnier. Os banheiros, chapelaria, depósitos e elevadores foram acomodados nos vãos remanescentes do desenho do auditório concentrando os serviços de acordo com as necessidades do plano. A sala de espetáculos adota a forma de lira conformando-a com a abertura do palco, antecedido pelo fosso de orquestra, de acordo com o desenho consagrado à maneira italiana, e um pequeno proscênio. O camarote para as autoridades mais parece uma galeria à moda francesa e fica de frente para o palco. A circulação do público é atendida pelos corredores, escadas e elevadores distribuídos ao longo do corpo do edifício e finalizam em saletas contíguas aos espaços públicos.

A altura do urdimento atinge: 25m. A capacidade atual é: 1580 lugares.

Mede a boca de cena: 12,5 x 7m.

(Fig. 32)

Theatro Municipal do Rio de Janeiro – 1901/09

Autor do projeto: Francisco Oliveira Passos, engenheiro formado em Dresden, e que trabalhou na Secção de Architectura da Prefeitura do Rio de Janeiro. Feito em concreto armado, alvenaria de tijolos e pedras, mármore, vidros importados, cristais.

Por ocasião do concurso (15/09/04) foi apresentada uma planta que sofreu poucas modificações (17/11/1904) após atender à comissão e antes de ser executado o projeto. Tal escolha do vencedor, foi encarada com um caso de "filhotismo" e proteccionismo porque

este desenho foi realizado nas dependências da Prefeitura. Ficou empatado com outro concorrente, o Sr. Albert Guilbert, que veio a receber a 2ª colocação.

Observando o desenho, vemos que trata-se de uma planta poligonal distribuindo os pontos de acesso pelas ruas da circunvizinhança. Na fachada, a figura geométrica restringe as medidas em planta e explora tal recurso criando uma linha perspéctica que antecipa as fachadas laterais visualmente. Cria assim 2 blocos distintos arredondados eliminando os cunhais e formando 2 torres nas esquinas. Internamente o *foyer* alonga-se para abrir visuais para a escada principal e, assim como no Opera parisiense, criar um efeito cenográfico exibindo um balcão, ou melhor, uma vitrine. A sala de espetáculos segue a forma tradicional da ferradura e o palco tem uma dimensão mais ampla que a de seus contemporâneos. O programa deste teatro é muito diversificado e aproveita o terreno ao fundo para abrigar numerosos e amplos camarins, salas de apoio e serviços. Ladeando o espaço da platéia criou-se uma série de saletas que se comunicam com as escadas laterais e amortecem os ruídos invasivos do exterior que tanto interferem na sonoridade dos espetáculos.

A concepção geral obedece aos modelos do século XVIII mas a generosidade espacial foi um ponto favorável conseguida com uma boa distribuição das funções.

A altura do urdimento compreende 26m. A capacidade atual é de: 2365 lugares. A boca de cena mede: 16m x 8.7m.

(Figs. 33 e 34)

Theatro Santa Isabel em Recife – 1850

Autor do projeto: engenheiro Louis Léger Vauthier. Feito em cimento armado e com acréscimos de estruturas em ferro a partir de 1871. Segue um programa básico de arquitetura do lazer mas um refinamento decorativo coloca-o entre os exemplares de importância para este tipo de arquitetura. Sua planta é muito similar ao antigo teatro São Carlos de Campinas com poucos desníveis no eixo principal. Privilegia a área de palco e acessórios com muito espaço e tem na sala de espetáculos uma área equivalente a 2/5 do total. O Theatro Municipal de Campinas lembrava ainda, na configuração de platéia, este exemplar.

A altura do urdimento é de 16m. A capacidade de público: 805 lugares. E a boca de cena: 9,8m x 8m.

(Fig. 35)

Theatro Carlos Gomes de Ribeirão Preto – 1897

Esta é uma reconstituição da planta original do teatro inaugurado em fins do século XIX defronte à Praça 15 de novembro. De inspiração italiana, foi construído com materiais que lhe deram um fino acabamento como mármore de Carrara, azulejos portugueses, partes em pinho-de-riça e telhas de Marselha.

A distribuição dos espaços valorizou o auditório e as alas de circulação conforme identificamos neste desenho, mais do que no teatro anterior. Possuía uma sucessão de planos na fachada sobretudo por razões estéticas do que por vantagens espaciais conforme se deduz da planta. A circulação vertical ficava muito centrada. A área de proscênio era reduzida pois o palco era espaçoso e os camarins bem localizados. Como tornou-se obsoleto após a crise do café, sobretudo com a inauguração do Teatro Pedro II, foi demolido em 1946. Provavelmente não serviu de inspiração para o seu sucessor.

Não sabemos a altura do urdimento mas não devia ser muito elevada em vista das fotos de época que mostram uma cobertura semelhante a um sobrado urbano. Sua capacidade era para um público de cerca de 600 pessoas. Não possuímos as medidas de boca-de-cena.

(Fig. 36)

Segunda parte

4. CAMPINAS BELLE ÉPOQUE⁹²

“As cidades são lugares absolutamente concretos”.

Jane Jacobs⁹³

O Rio de Janeiro já assimilara transformações emergenciais desde 1808 quando tivera de absorver grande contingente de pessoas e viu-se forçado a uma explosão construtiva em vista da nova condição de sede da corte imperial. Os marcos religiosos, aos poucos, perderam espaço para os profanos e uma crescente transformação arquitetônica vai acontecendo ao longo do século XIX. Na gestão do Prefeito Francisco Pereira Passos, prefeitura e governo federal, associaram-se na empresa de remodelação, embalados pelo sonho de torná-la cidade da modernidade. Desde meados do século XIX, o Estado de São Paulo já despontava como pólo produtor de café. Isto impulsionou a malha viária e um parque industrial com resultados em sua força política e, mais lentamente, nas manifestações culturais. Ampliando o foco de visão, conhecer o que se processava fora destes limites explica muito do processo condutor de transformação.

Em Paris gestavam-se movimentos inovadores em todos os campos. Vanguardas literárias e musicais, inovações na dança e nas artes visuais, avanços técnicos e na filosofia um novo pensamento direcionava o público para outras opções, inclusive, para um novo gosto. Os fatos do cenário mundial podem levar-nos à melhor compreensão da inquietude por que passava a nossa sociedade. Um viés cultural norteou nossa seleção. A visão crítica da nova ordem teve em Baudelaire o seu porta-voz:

“...Devo convir que o mundo, de alguns anos para cá, se corrigiu um pouco”...

⁹² AMARAL LAPA, J.R. Texto extraído de uma carta deste autor à doutoranda Suzane Barreto em 30/07/98:

“No sentido de procurar distinguir bem o tempo histórico... o século XX em relação ao século anterior, talvez fosse interessante não só considerar a expressão e o conceito do fin de siècle como também o da Belle Époque.

Até onde as noções podem ser aplicadas em relação a Campinas da época?...

Ainda que imprecisa, pois para muitos teria durado na França, de 1870 a 1914, a belle époque assinalou uma recomposição do xadrez mundial, com o conseqüente e relativamente dilatado período em que o prazer, a alegria de viver são a tônica mas naturalmente com contradições, às vezes ilimitadas!

O contexto histórico do país e da nossa sociedade se prestavam para essas cargas utópicas...”

Ele se referia ao novo conceito de Belo onde a "dualidade da Arte" é decorrente da "dualidade do homem".⁹⁴ A possibilidade de questionamentos e de intercâmbios abre vias de compreensão desse rito de mudanças.

Em 1891, Santos Dumont vai estudar engenharia mecânica em Paris. Antes da fama internacional ele vivera anos de estudos na cidade de Campinas. Decidiu-se, a partir de 97, pela carreira de aeronauta e, em outubro de 1906, o brasileiro vê o sucesso com seu 14 Bis. Muitos prêmios sucederam-se até a sua consagração mundial. Nos Estados Unidos, no ano de 1914, Henry Ford começa a produção em massa do modelo T (Ford Bigode) e chega a vender 16 milhões de carros. Grandes mudanças ocorrem nos meios de transporte. Um fato que gera profundas transformações no mundo acontece também no ano de 1914: a morte do arquiduque Francisco Ferdinando da Áustria, em Sarajevo, estopim para a 1ª guerra mundial. 1916 assinala o ano do 1º Código Civil do Brasil. A primeira guerra mundial acontece de 1914-18. No ano 17 o regime bolchevique é estabelecido na União Soviética após a revolução de novembro. Data de 1921, um marco na medicina: a descoberta da Insulina. A área da comunicação de massas não fica a dever e, em 1926, a televisão é apresentada em Londres. A descoberta da penicilina acontece em 1929 no mesmo ano do *crack* da Bolsa de valores de Nova York. Este último fato gera profundas transformações sociais inclusive num Brasil atrelado ao comércio do café. Para as artes, o clima de mudanças é favorável. O Expressionismo convive com outras manifestações entre as quais o *Art Nouveau*, o *Art Déco* e o pioneirismo da *Bauhaus* quando, em 1933, Adolf Hitler torna-se chanceler alemão. Muita produção industrial e cultural ficou compreendida no período entre as duas guerras. Retratada nas obras de F. Scott Fitzgerald e de Ernest Hemingway, esta ambientação revelava a "ânsia de viver" aparentemente antagônica às angústias que o cinema europeu procurava revelar.

Desde os primeiros embates da revolução industrial os problemas urbanos manifestavam-se em contratempos a exigir respostas saneadoras. A população mundial aumentava bastante. O crescimento fabril acentuava o fluxo migratório. O país, acomodado a uma economia agrária protelava as soluções. Sentia os efeitos das crises mas contemporizava-os. No campo das idéias o pensamento de Auguste Comte predominava em vista de questionamentos de ordem científica, religiosa, moral, social e política. A proclamação da república em 1889 é tributária deste novo pensamento. Desde então as decisões políticas centravam poderes nas bancadas de São Paulo e Minas Gerais que se alternavam no comando do jogo político. Buscava-se contornar as crises econômicas sem muita vontade

política. Havia um favorecimento à produtividade agrícola no Brasil e isto incentivava a corrente migratória de oriundos da Europa e de países do Oriente. O trabalho na lavoura de café ainda era a bandeira que motivava o intercâmbio do Brasil com outros países.

Em meados do século XIX já despontava a fase transformadora que viria a direcionar a urbanização. À mudança do regime político aglutinou-se a crise econômica e social. Com a abolição dos escravos, um ano antes, os problemas avolumavam-se. Crise de moradia, desemprego, pobreza transformavam as cidades em depósito de renegados. Problemas de mercado, produção oscilante afetada, ora pela geada ora pelo excesso de produção do café, agravava os problemas. Nossa economia persistia no setor agrícola, sobretudo sedimentada na monocultura.

Assim como os modelos europeus ditavam normas para a transformação da capital federal, na seqüência, pautaram modelos para grandes e pequenas cidades brasileiras. Pelo exemplo da capital do Estado observa-se uma atitude saneadora. Vem de 1893 um regulamento para coibir abusos, melhorar as condições gerais das estalagens, cortiços e casas de dormida. A Várzea do Carmo, local privilegiado pelos artistas como ponto de observação, sendo um lugar pantanoso e insalubre, chega a receber melhor tratamento nas primeiras décadas do século XX⁹⁵. Com relação à instabilidade econômica, vale a estatística: em 1897, 1919 e 20 foram as colheitas de café fortemente castigadas por geadas⁹⁶. Todavia nos anos 900, a década de 20, marcou uma fase importante para a economia de São Paulo. Segundo Ulisses Semeghini, quando ele fala da política agrária do Estado :

[...] a produção e o plantio do café aumentam enormemente neste período , amparados pelas políticas internas de valorização e estimulados pelo crescimento da demanda externa proporcionada pela conjuntura expansiva nas principais economias capitalistas .⁹⁷

O estoque cafeeiro dobrara entre os anos 22 a 30 e o fluxo de imigrantes permanecera elevado. Mas na seqüência, uma crise, ainda do setor agrícola, torna-se inevitável. A partir dos anos 30 haverá uma reviravolta com o Estado Novo, a Revolução Constitucionalista e a estagnação parcial do comércio de produtos agrícolas com uma sinalização favorável para o crescimento do parque industrial de São Paulo.

⁹⁵ LAGO, P.C. Iconografia paulista do século XIX. São Paulo: Metalivros, 1998, p.15.

⁹⁶ SEMEGHINI, Ulysses C. Do Café à Indústria: uma cidade e seu tempo. Campinas: Unicamp, 1992, p. 71.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 91

Por outro lado, positivamente no cenário brasileiro, as comunicações já se efetivavam em ritmo acelerado com a radiofonia, a imprensa, o telégrafo e os meios de transporte a serviço de um maior contingente de pessoas. Cultura e artes vêm a ancorar-se neste campo de potencialidades. Na área artística havia um elemento facilitador pois a classe social dominante costumava viajar à Europa para estudos, negócios ou, especialmente para lazer, e tomava contato com as novidades de além-mar. Famílias campineiras dos grandes proprietários de terras costumavam ir também para o Rio de Janeiro, freqüentar teatro, conferências. O Theatro Municipal carioca acolhia "as maiores celebridades do mundo" no dizer de uma jovem freqüentadora, campineira de família tradicional⁹⁸. A região do Oeste Paulista solicitava e já desfrutava de uma certa qualidade de vida decorrente da riqueza que a exportação do café permitira. Buscava-se um ambiente cultural sinalizador do prestígio e da cultura burguesa local e o teatro fazia parte deste propósito. As moradias urbanas passavam por uma "repaginação" em resposta a um modelo novo de arruamento, de técnicas construtivas e condições sanitárias que pudessem atender aos padrões de bem-estar, de salubridade e também, de decoro. Saneamento era sinônimo de embelezamento da cidade e um tratamento visual vai acontecendo sobretudo nas moradias rurais (Fig. 37).

A partir de meados do século XIX, em meio a muitas transformações operadas no cenário mundial, a cidade de Campinas tinha reconhecida superioridade econômica ancorada na produção canavieira e, depois, no aumento produtivo do café e na forma diferenciada como ele se deu. Os ricos proprietários rurais ampliavam suas posses adquirindo áreas de plantio por preço mais razoável nas cidades da redondeza. Bem sucedidos no empreendimento, passaram a contar com a mão de obra dos imigrantes e faziam largo uso da ferrovia recém-implantada que facilitou, sobretudo, o transporte de pessoas e de mercadorias e de bens culturais⁹⁹. (Fig. 38)

Centro pioneiro em muitos aspectos, Campinas transformou-se em pólo regional tendo como determinantes a posição geográfica, o sucesso da cafeicultura e outros fatores aliados à tenacidade de seus dirigentes. Eis uma descrição sobre a cidade já de 1871:

[...] Tem prédios sumptuosos: muitos arranjados com gosto e farto luxo. Edifício saliente é o nosso theatro de São Carlos, cuja elegantíssima fachada podia figurar em qualquer das capitães brasileiras, e mesmo na côrte . Foi acabada ultimamente... (Figs 39)

⁹⁸ OLIVEIRA, Camilla B. Águas passadas. São Paulo: s/n, 1956, p 115.

⁹⁹ PEDROSO, M.F. Arquitetura de fazendas de café em Amparo, Monte Alegre do Sul e Serra Negra, dissertação de mestrado, Ifch-Unicamp, 1998.

[...] D'entre as igrejas destaca-se uma soberba construção, a Matriz-nova.¹⁰⁰

Ao final do século XIX o processo de industrialização foi tomando forma em fundições para a fabricação de máquinas agrícolas, a produção de bens de consumo e a primeira tecelagem.¹⁰¹ Em decorrência das epidemias, providências saneadoras foram efetivadas sob orientação de médicos e sanitaristas, sobretudo do engenheiro Saturnino de Brito que atuara da mesma forma no Rio de Janeiro e Santos. Já na década de 1920 evidencia-se em Campinas um novo padrão de urbanização: alargamento de ruas para autos e bondes, iluminação e remodelação de praças. Ruas estreitas e velhas edificações representavam a "antítese do progresso"¹⁰².

A "Princesa do Oeste" posicionava-se na vanguarda com fatos marcantes e também figuras célebres que valem um registro cronológico. O francês Hércules Florence estabeleceu-se na cidade, constituiu família e, em 1832, precisamente a 20 de maio, "solicita à Câmara a abertura de uma autografia de seu invento para a impressão de escritos e desenhos" e em 15/08/32 obtém a primeira fotografia por meio de um processo inventivo¹⁰³. Após a linha da Companhia Paulista em 1872, inaugura-se a Companhia Mogyana de Estradas de Ferro e Navegação com a presença do imperador e imperatriz em 27/08/1875. O conjunto da Estação passou a constituir-se num belo exemplar da tecnologia inglesa, como as *gares* européias que Claude Mignot identifica como as "modernas catedrais"¹⁰⁴. Conforme consta da história da cidade, a primeira exibição do fonógrafo de Edson (aperfeiçoado), apresentado pelo Sr. Militão dos Santos aconteceu a 12/05/1880. Assim ficou registrado em efemérides locais o ano de 1897 quando o cinematógrafo foi apresentado à população campineira apenas dois anos após sua invenção. No ano seguinte, a Casa Livro Azul torna-se proprietária de um dínamo para implantar em sua oficina e loja a iluminação elétrica. No ano 99 a municipalidade passou a contar com o serviço de limpeza pública e, na seqüência, é inaugurada a Cia Agrícola Carril Funilense. A partir de 1907 o serviço de iluminação elétrica pública começa a atender às ruas da cidade. Em pleno desenvolvimento, 1912 marca a mudança do serviço de bondes de tração animal para elétricos. Em 1930,

¹⁰⁰ AMARAL, L.(Org.) A cidade de Campinas em 1901. Campinas: Typ. da Casa do Livro Azul, 1900, p. 34.

¹⁰¹ SEMEGHINI, U.C. *Op. Cit.*, p. 92.

¹⁰² BADARÓ, R.S.C. O Plano de melhoramentos urbanos de Campinas (1934-1962), dissertação de mestrado, Escola de Engenharia, Usp- São Carlos, 1986.

¹⁰³ MENDES, J. C.. Efemérides campineiras. Campinas: Gráfica Palmeiras, 1963, p. 28.

¹⁰⁴ MIGNOT, C. Architecture of the 19th Century. Fribourg: Evergreen, 1983, p. 252.

inaugura-se o Serviço Telefônico Automático que segundo consta, foi o 4º. posto no Brasil.¹⁰⁵

Na área educacional, a partir do século XIX, surgem instituições ao nível de excelência fundadas por campineiros ligados ao pensamento positivista em voga¹⁰⁶. Um dos pioneiros foi o Colégio Culto à Ciência (1874), uma casa de ensino voltada para a educação de meninos criada pelos senhores Francisco Glicério, Campos Sales, Visconde Indaiatuba e Barão de Atibaia. Nesta casa estudou o jovem Alberto Santos Dumont. Ainda outro, o também famoso Colégio Florence (1863) levou o nome de família do inventor francês e partiu da iniciativa de Carolina Krug Florence¹⁰⁷, sua segunda esposa. O Colégio Internacional (1873) - Instituto de Campinas - era um estabelecimento de ensino fundado por missionários protestantes que se instalou aqui para ficar próximo à colônia dos imigrantes ianques sediada em Americana, antigo distrito campineiro. Coube a iniciativa a George Wash Morton e Edward Lane. A princípio criado como Casa da Caridade para os órfãos da febre amarela, implantou-se o Liceu de Artes e Ofícios (1892) que contou com a liderança de Umbelina Couto e do Cônego Nery. Campinas também acolheu o Seminário Presbiteriano do Sul (1907) destinado à formação de futuros religiosos. Já sob a influência do regime republicano, a educação pública assiste à inauguração em 1897 do Grupo Escolar Francisco Glicério, seguido pelo Grupo Escolar Quirino dos Santos de 1900 e do Grupo Escolar Arthur Segurado de 1910. A Escola Complementar, de 1913, torna-se Escola Normal Primária de Campinas dois anos após sua criação. Como reforço para a educação das jovens campineiras, veio o Colégio Progresso (1917) fundado por um grupo de senhores da sociedade local. Com verba destinada por Bento Quirino, funda-se uma Escola Profissional (1818) que hoje funciona como escola pública estadual e homenageia seu benfeitor. O Colégio Ateneu Paulista tem sua fundação em setembro de 1921 em regime de internato para rapazes e externato para ambos os sexos. Em 1936 a Faculdade de Teologia dá início ao ensino universitário.

Neste contexto ligado à cultura é importante registrar que em 1891, contava a cidade com 5 bibliotecas, a saber: Biblioteca Maçônica (2000 volumes), Biblioteca do Clube Republicano (5000 volumes), Biblioteca do Clube "Mac-Hardy" (6000 volumes), Gabinete de Leitura Campineiro (2600 volumes) e Biblioteca "Gabinete de Leitura" que foi, por anos seguidos,

¹⁰⁵ GUIMARÃES, A.M. Campinas dados históricos e estatísticos. Campinas: Livraria Brasil, 1953, p. 86.

¹⁰⁶ Alguns destes cidadãos participavam como membros da Loja Maçônica de Campinas.

¹⁰⁷ Deste edifício escolar existe um desenho a bico de pena feito por Hercules Florence publicado em: RIBEIRO, Arilda I. M., Educação feminina. Campinas: Unicamp, Centro de Memória, 1996, p. 34.

propriedade de uma associação¹⁰⁸. Também já marcava presença como centro de pesquisa fundado em 27/06/1887, o Instituto Agrônomo do Estado de S. Paulo. 1901 fica assinalado como o ano de fundação do Centro de Ciências, Letras e Artes (Fig. 40) .

A atividade artística em Campinas, de um modo geral, encontrou um terreno fértil. Especialmente na área musical aquela que trouxe maior notoriedade para a cidade foi a figura de Antonio Carlos Gomes (1836-1896). Indo completar estudos no Rio de Janeiro e Itália segue a vocação artística da família. Seu pai e irmão permaneceram em Campinas contribuindo com a musicalidade da cidade. Uma cantora lírica também recebe patrocínio e segue para estudos na Europa, mas Maria Monteiro (1870-97) tem uma curta carreira artística. Viveu apenas 27 anos. Outra figura feminina foi a pianista Estelinha Epstein. As artes visuais têm representação em Nicolina Vaz de Assis (1874-1941) que glorificou a escultura brasileira desde os primeiros anos do século XX. Pouco mais tarde, veio Lélío Collucini. Na pintura, foi Maria Pompeo de Camargo. Também elementos "de fora" trazem sua contribuição com modelos artísticos. No ano 1913 o Centro de Ciências Letras e Artes recebeu a exposição modernista de Lasar Segall que presenteou o acervo da instituição com uma obra intitulada *Cabeça de mulher*. Esta mostra seguiu-se a uma primeira apresentação que antecipou o Movimento Modernista de 22 e teve lugar na capital paulista. A abertura oficial da Semana de Arte Moderna, um gesto de rebeldia artística, aconteceu no saguão do Theatro Municipal de São Paulo. Entre os manifestantes encontrava-se o campineiro poeta Guilherme de Almeida. Do Rio de Janeiro veio a Campinas o escultor Rodolfo Bernardelli para criar dois projetos para o monumento a Carlos Gomes, ficando o monumento-túmulo localizado na Praça Bento Quirino, centro da cidade. A estátua do maestro, depois de modelada, foi fundida em Paris pela Casa *Thiebaud*. Uma figura feminina representa alegoricamente a cidade e uma efígie no monumento homenageia Maria Monteiro¹⁰⁹. Bernardelli retorna a Campinas para executar uma herma com projeto de sua autoria dedicada a César Bierrenbach no Largo do Rosário e para tal trabalho recebeu orientações de Ramos de Azevedo. Posteriormente a herma foi removida para a Praça Bento Quirino onde encontra-se até hoje.

¹⁰⁸ MARTINS, Ana Luíza . Gabinetes de Leitura da província de São Paulo: a pluralidade de um espaço esquecido (1847-1890), dissertação de mestrado, Departamento de História da FFLCH- USP, S.P.,1990, p. 164.

¹⁰⁹ GUIMARÃES, A M., *Op. Cit.*, 1953, ps. 44-51. Segundo MENDES, *op. Cit.*, 1965, em 18/09/1903, Santos Dumont em visita a Campinas colocou a 1ª. pedra do monumento a Carlos Gomes que foi inaugurado em 02/07/1905. Os restos mortais do compositor haviam sido lá depositados em 29/06/1904.

Se a presença de Coelho Neto em Campinas agitou o meio artístico-literário no início do século XX, houve um reflorescimento cultural entre os anos 20 e 30 semelhante aos tempos deste escritor e de Júlia Lopes de Almeida. Foi quando surgiu o primeiro longa-metragem do cinema brasileiro com a fita: "João da Mata". Produzido em 1923, pela Companhia Phoenix sob a direção de Amilar Alves, este jornalista e teatrólogo¹¹⁰, também responsabilizou-se pelo argumento do filme. Ficou, por este motivo, a cidade conhecida como "*Hollywood* brasileira"¹¹¹. Outra produção de sucesso foi a película "Sofrer para Gozar" que marcou a história da cinematografia em Campinas¹¹² com a fundação da APA Filme que também realizou a película "A Carne" baseada no romance de Júlio Ribeiro. Grupos amadores de teatro, um dos quais representado pelo Externato São João, tiveram continuidade em organizações do tipo Grupo Artístico Raphael Duarte, um grêmio teatral local. Figura marcante, o bispo D. Nery, um apreciador da dramaturgia, chegou a redigir algumas peças para jovens seminaristas encenarem¹¹³. A obra do dramaturgo Benedicto Otávio também atuante como primeiro diretor teatral chegou a atingir cerca de 30 peças. Outro talento que cresceu em Campinas foi o Doutor Ramos de Azevedo, que nasceu em São Paulo mas cuja família aqui residia¹¹⁴. Figura conceituada na capital, grande empresário sempre, quando convidado, não deixava de participar e opinar sobre os acontecimentos em Campinas.

¹¹⁰ Amilar Alves (1882-1941), secretário da Prefeitura em 1922, foi quem assinou o edital do Concurso de projetos para o Teatro Municipal. Ele coordenava um grupo teatral da cidade.

¹¹¹ Seção Artes e espetáculos. In: ÁLBUM DE CAMPINAS em comemoração do bicentenário da fundação da cidade de Campinas (1739-1939). Campinas : Typographia Commercial, 1939.

... "Povo culto que sempre prestigiou todas as atividades artísticas, Campinas viveu no passado grandes momentos de arte, recebendo em seus teatros os maiores nomes e as mais famosas companhias teatrais...", referindo-se tanto ao Teatros São Carlos (1850-1921) como ao Municipal Carlos Gomes (1930- 65).

¹¹² *Ibid.*, *loc. cit.*

¹¹³ D. João Batista C. Nery veio a sagrar-se o primeiro Bispo de Campinas em 1908 e faleceu em 1920.

¹¹⁴ MENDES, J.C. Efemérides campineiras, p. 73 .

04/ 09/ 1884: "O Dr. Francisco Ramos de Azevedo apresenta o projeto de nôvo Teatro para Campinas, com a lotação para mil lugares" .

Este projeto deve ter sido realizado, em vista de muitas citações e dados tão precisos. Não foi encontrado assim como também não consta da relação de obras do arquivo do Escritório de Ramos de Azevedo na Fau-Usp. Segundo o Arquivo de São Paulo, constam como suas obras em Campinas : o acabamento da fachada da Catedral (inauguração do prédio em 1883), o Matadouro Municipal, o Grupo Escolar Correia de Melo, o pórtico do Cemitério da Saudade e o túmulo de Francisco Glicério. O prédio da Delegacia na Avenida Andrade Neves também foi de sua autoria.

A rede jornalística implanta-se de modo gradual. Em 1858 surge o semanário "Aurora Campineira" tido como primeiro jornal da cidade¹¹⁵. No surto de crescimento a municipalidade oferece matéria para muita notícia assim é que, acompanhando as mudanças, funda-se o "Diário do Povo" (20/01/1912). Dos anos 10 aos 20, havia em Campinas jornais diários de coexistência ativa, como: "Diário do Povo" fundado por Álvaro Ribeiro e Antônio Franco Cardoso; "Correio de Campinas"; o "Cidade de Campinas" e "Comércio de Campinas"¹¹⁶. A imprensa católica fez-se representar pelo jornal "O Mensageiro", de 1909. Outros meios de comunicação circulavam como a "Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes" de 1902 e que teve como orientador do primeiro número o escritor Coelho Neto e outros colaboradores de peso. Era uma publicação trimestral de excelente reputação. O Monóculo atravessou o ano de 1915 e a "Revista Campineira" dirigida pelo jornalista Otílio Acaiaba registra o ano de 1919 como o de sua fundação. A revista "Ronda" nasce junto com um grupo dramático do Externato São João (1913). A nova "Gazeta de Campinas" apareceu a 1^o. / 05/ 1921 e encerrou suas atividades em 1930. Uma revista de variedades enriquecia o cenário cultural e contribuía à causa vanguardista que ia ganhando terreno em São Paulo: "A Onda" (1921- 25) fundada por Domingos de Andrade e Vitor Caruso. De tendência modernista, teve entre seus ilustradores Zeca Mendes¹¹⁷. Outras revistas que apareceram no período de 1925 e anos 30 foram : "Luneta", "Campinas", "Ramona" e "Nirvana"¹¹⁸. Este período corresponde ao espaço de tempo em que Mário de Andrade declarou que se vivia a "maior orgia intelectual" que a história artística do país registrara. Ao mesmo tempo circulava o jornal "O Diário do Povo" . Em 1927 seu diretor, Álvaro Ribeiro, fundou o "Correio Popular". "O Mensageiro", como jornal da diocese, é substituído pelo "A Tribuna" em 1924 e segue a mesma linha do antecessor. A fundação da Associação Campineira de Imprensa aconteceu devido a divergências para a renovação da diretoria do Centro de Ciências, Letras e Artes e foi idealizada pelo Prof. Norberto de Souza Pinto em 1927. Destinava-se a ACI à agremiação

¹¹⁵ Álbum Histórico, Informativo e Ilustrativo de Campinas- ontem e hoje - Os fatos mais importantes de 1741 à atualidade. 2^a. edição .Campinas: s.e, s.n.p., 1996.

¹¹⁶ MARIANO, J. História da Imprensa em Campinas. Campinas: Indústria Gráfica Massaioli, 1972, p. 53.

¹¹⁷ **José de Castro Mendes** ou **Zeca Mendes**, grande cronista, músico e aquarelista campineiro que enriqueceu com seus desenhos um livro sobre as fazendas de café de Campinas e a galeria de obras de arte do Museu da Cidade..

¹¹⁸ MARIANO, J., História da imprensa de Campinas, p. 57.

de jornalistas, professores e intelectuais da cidade, conforme relato de um deles, o jornalista Júlio Mariano¹¹⁹.

Na área de lazer, a outubro de 1910, a cidade ganha um "Theatro-cassino Carlos Gomes" num prédio que se voltava para a Praça Antônio Pompeo. Destinado a apresentar variedades, ele dividia espaços com outras casas como o Rink que proporcionou aos campineiros momentos de entretenimento até os anos 30, quando foi construído no mesmo local o "Cine Rink", inaugurado em 1940 e que desabou tragicamente, em 1951. Também coexistiam o "Cine Bijou" (1909), o "República" (27 a 51), o "Radium"(1911), o "Coliseu", o "Cine-teatro São Carlos", além dos teatros municipais "São Carlos" (1850-1922) e o "Carlos Gomes"(1930-65). Com relação aos clubes podemos mencionar o "Club Campineiro" fundado em 1891, a sede social do "Tênis Clube", de 1923, e os clubes recreativos "Camões" e "Mogyana". Cinemas, praças e agremiações atendiam, ano a ano, às conveniências da vida social. Paralelamente a tais eventos, funda-se a "Associação Atlética Ponte Preta" (1900) e o "Guarani Futebol Clube" (1911) que passam a compor parte do folclore e do lazer da cidade.

Na área de saúde, a cidade sempre figurou como pioneira em muitas especialidades. Desde o século XIX passou a contar com uma unidade hospitalar, a Sociedade Portuguesa de Beneficência, a partir de 20/07/1873. A seguir, veio a Santa Casa de Misericórdia de 1876. Nas duas últimas décadas dos anos oitocentos as epidemias de febre amarela mudaram o curso de sua história. Constando como mais populosa e rica que a própria capital do Estado, o que gerava um certo ufanismo nos campineiros, a moléstia traz sérios conflitos para a população, provocando mortes e um êxodo inesperado. Nestas circunstâncias o *Circolo Italiano Uniti*, local idealizado para a educação dos filhos de colonos italianos, transforma-se em um espaço de atendimento médico e, mais tarde, na Casa de Saúde de Campinas. A primeira epidemia da doença aconteceu em 1889 e os surtos prolongaram-se até 1897. As medidas de saneamento operaram uma transformação na cidade equipando-a com condições higiênicas mais efetivas, que dariam mais tarde a Campinas, um destaque como modelo urbanístico e um dos grandes centros em especialidades médicas. A Maternidade de Campinas voltada ao atendimento de pessoas carentes abriu suas portas no ano de 1916. O Hospital Irmãos Penteado complementa o ciclo expansionista voltado à saúde a partir de 15/08/1921. O tratamento do tracoma destinado ao atendimento do colonato impulsiona a área médica em vista de constantes

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 66 a 68.

pesquisas. Muitos outros estabelecimentos passaram a proporcionar melhores condições de vida e um atendimento de qualidade à população.

Se no início do século a cidade que, quase sediou a capital do Estado, imprimiu força ao ritmo de crescimento, na segunda década isto aparece com um tempo mais acelerado. A população local chega a 115.602 cidadãos em 1920¹²⁰. Fato curioso e relevante para compreender algumas mudanças é registrar que a produção de café que em 1897 correspondia a 25 708,6 pés, passa a 28 518,1, em 1905, e decresce no ano de 1930 para 25 000 pés. A industrialização já definia um novo perfil naquela que foi considerada em 1886 a “Capital agrícola da Província” e depois cognominada “Princesa do Oeste” pela fertilidade e riqueza de suas terras¹²¹.

Daqui afloraram figuras proeminentes do cenário político nacional e fundadores do Partido Republicano Paulista. Logo nas primeiras décadas do século XX, para comoção geral faleceram dois líderes republicanos: o ex-presidente Campos Sales em 1913 e Francisco Glicério em 1916.

Foi em 1921 que o presidente do Estado veio para inaugurar uma estrada de rodagem, abrindo caminho para a Via Anhangüera, eixo de ligação da capital com o interior.

No ano seguinte a cidade enviou grande representação de sua produção industrial à Exposição do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro. Relevante conteúdo teve esta participação promovida pela prefeitura sendo Campinas a única cidade a possuir um pavilhão próprio. Como uma prévia da mostra na capital federal, foi inaugurada uma Exposição Industrial de Campinas, instalada no Instituto Profissional Bento Quirino e que contou, na abertura, com a presença de Washington Luís. Também, no mesmo ano, inaugurou-se o primeiro trecho eletrificado da Companhia Paulista de Estradas de Ferro um ramal ligando Campinas a Jundiaí.

A economia liberal caminha para um colapso que materializa-se em 1929 com a crise mundial. O mercado do café sente seus efeitos embora os problemas de produção, as geadas, o comércio oscilante já dessem sinais de crises que eram contemporizadas pelas ações do governo. O país rompia, aos poucos com o domínio das oligarquias rurais que se perpetuavam no poder.

¹²⁰ Brasil- Ministério da Agricultura, Indústria e Commercio- Recenseamento do Brasil : 1920, s/l.: Typographia da Estatística, 1928, vol. 4, p. 660.

¹²¹ Magazine de 1949. In: Correio Popular, p. 49. Declaração do orador Raphael Duarte na cerimônia de abertura do pavilhão campineiro na Exposição do Centenário da Independência no Rio de Janeiro.

• A aspiração de Campinas como capital da música lírica.

O Maestro Carlos Gomes abriu em 22/12/1858 um curso para o ensino de piano e canto na cidade junto com Ernest Meinelle. O teatro local recebia "...companhias e famosos artistas dos mais variados gêneros..." acolhendo-os com as "...mais entusiásticas demonstrações de apreço". Eram figuras conhecidas no meio artístico, tais como: Ernesto Rossi, Furtado Coelho, Giacinta Pezzana, Brazão, Conde Ernesto Castiglioni, Lucinda Simões, Clara Weiss, Lahóz, Spinelli, Lea Candini, Aura Abranches, Alves de Azevedo, Itália Fausta, Clara Della Guardi, Nina Sanzi e tantos outros vultos do teatro musicado e falado...".¹²²

O "Tônico de Campinas" quando foi aperfeiçoar-se na Europa retornou 2 vezes para reger em sua cidade natal, sob aplausos de grande platéia. Amparado por uma bolsa de estudos, permaneceu por longos anos e até constituiu família no estrangeiro. Após a proclamação da república, passava por dificuldades financeiras e com a saúde debilitada, cogitou em voltar para o Brasil. Encontrou apoio no governo do Estado do Pará, aceitou o convite para a direção do Conservatório de Belém e veio a falecer nesta capital a 16 de setembro de 1896. Imediatamente seu corpo é trasladado para Campinas. Os restos mortais do compositor ficaram provisoriamente no jazigo da tradicional família Ferreira Penteado aguardando a transferência para a cripta definitiva oito anos depois. Em 02/07/1905 inaugurou-se o monumento-túmulo no centro histórico da cidade e estas duas cerimônias contaram com grande número de pessoas.

Embora sem acolher na volta definitiva o filho famoso, a cidade prestou a sua homenagem *post mortem* reservando-lhe a histórica Praça Bento Quirino e não, a Praça Carlos Gomes. Uma homenagem tardia mas definitiva.

Campinas sempre acalentou a idéia da construção de um teatro que lhe proporcionasse a condição de nossa capital da música lírica. A cidade do Rio de Janeiro, quando era sede do império, possuía intensa vida cultural recebendo todas as grandes companhias líricas que excursionassem pela América do Sul. Exercia um fascínio sobre os amantes da música, mas era distante de Campinas. Os talentos musicais da cidade tinham passagem pela capital paulistana, depois Rio de Janeiro, como um trampolim para atingir a Europa. As conquistas e os eventos do meio teatral chegavam aos leitores da cidade através de ampla cobertura pela imprensa local e paulistana. Em 12/02/1886 a Gazeta de Campinas noticiou

¹²² MENDES, J. C. Suplemento História de Campinas. In: Correio Popular, Campinas, 6 março. 1968, p.1-7.

a inauguração da luz elétrica no teatro da Ópera de Paris no mesmo ano em que aqui se discutia a construção de um Theatro Carlos Gomes .

A realidade mudara. A Lei Áurea, a proclamação de república, as crises de febre amarela, as geadas. A ascensão de novas lideranças criava outras motivações de investimento e de interesses. A figura de Carlos Gomes representava um orgulho para a cidade, mas também lembrava um regime político deposto de quem ele recebera benefícios. Importava preservar a figura do maestro mas importante todavia, era forjar-se um mito representativo da nova realidade. Uma Casa de Arte seria coerente com a hegemonia de Campinas nesta área de conhecimento. Mas a cidade podia esperar...

Poderia ser a capital da música lírica, do café ou da indústria...

Historicamente a cidade sempre sediou entidades musicais e conta, atualmente, com cerca de 40 grupos de canto como, por exemplo, o Coral Pio IX, um conjunto de vozes masculinas fundado em 1948, e uma entidade tradicional denominada Associação Brasileira de Artistas Líricos (ABAL). Sobrevive no coração dos campineiros a aspiração de possuir um teatro que integre a cidade no âmbito da cultura internacional.

• As instituições de cultura local .

[...]o Clube Semanal... a Sociedade Luís de Camões...o Clube Campineiro... o Grêmio Comercial... Nesses clubes dançava-se, jogava-se e bebia-se, sobretudo **bebia-se**. A cidade possuía 14 fábricas (Sci) de cerveja, e o município 24, além de depósitos vários de bebidas, como cerveja, aguardente, vinho, etc., e uma fábrica de gelo.

Essa sociedade, que sabia trabalhar e divertir-se não se descurava, entretanto, da cultura.

(J.R. Amaral Lapa)¹²³

A esse progresso material, a terra campineira seguiu **paridas** nas suas manifestações culturais, com a fundação do Ginásio de Campinas (atual Colégio "Culto à Ciência" em 1896), do Colégio Internacional, dirigido pelos protestantes, do Liceu de Artes e Ofícios, fundado por D. Nery, do Instituto Agrônomo e da multiplicação das publicações diárias e periódicas.

(J. R. do Amaral Lapa)¹²⁴.

¹²³ AMARAL LAPA, J.R. "Coelho Neto em Campinas(1901-1904)". In: Revista de História. São Paulo: Usp, 1960. p. 24.

¹²⁴ *Ibid.* p.23.

Em seus relatos de viagem Augusto Emílio Zaluar foi pródigo na retratação de personalidades com as quais ele cruzou nos dois anos de viagem pela região do café, passando pelo Vale do Paraíba até chegar ao porto de Santos, de 1860 a 61. Assim ele se manifesta em uma de suas cartas: "...apreciei os homens, observei os costumes..." da "...bela, grande e heróica província de São Paulo...". Aos olhos deste lusitano que permaneceu em Campinas por cerca de dois meses, o progresso local notabilizava-se com rapidez e graças a seus habitantes mais antigos com "experiência sensata e ilustração" e com "independência de idéias políticas" a educação era proporcionada a seus descendentes por meios materiais e pelo dinamismo dos fazendeiros. Segundo ele, aliaram-se a generosidade da população com o espírito esclarecido dos dirigentes locais para a criação de escolas e de associações literárias quase que exclusivamente mantidas pela sociedade campineira. Destacou o mesmo escritor, o papel do Recreio Literário de Leitura Campineiro e do Gabinete de Leitura para nutrir esta mocidade que "prefere o comércio dos livros" numa cidade bem servida de instrução pública.

A contribuir para a construção da cultura local, ocorreram várias ações pontuais conforme citação acima do historiador Amaral Lapa. Uma das mais significativas partiu da iniciativa de intelectuais da cidade, profissionais liberais e lideranças ligadas ao pensamento positivista, e que constituiu-se no *Centro de Ciências e Letras* fundado em 31/10/1901. Era uma versão do Instituto Histórico e Geográfico, entidade com o qual o centro campineiro mantinha correspondência e que logrou ocupar um espaço, primeiro no campo da ciência e, em seguida, na área artística. Na sua segunda fase em que foi acrescido o verbete Artes ao nome do Centro, este passou a atuar como um salão social e de convívio entre as famílias mantenedoras e freqüentadoras do local.

Fazendo parte dos nomes diretamente ligados à fundação do Centro constavam, na comissão de redação do estatuto, os senhores César Bierrenbach e Dr. Ângelo Simões. A primeira reunião aconteceu em casa do engenheiro Edmundo Krug. A quarta assembléia ficou consagrada definitivamente como aquela da fundação da entidade, no Club Campineiro, e, ao aprovar os nomes da primeira diretoria, indicou o escritor Coelho Neto como orador oficial.

Com o intuito de se constituir em Casa de Cultura voltada para a comunidade e não uma academia fechada, voltou-se o Centro para a formação de novos talentos com aulas de estética, desenho, teoria musical, noções de arquitetura e história das artes. Previa-se até a

criação de uma Escola de Belas Artes. Entre outros objetivos, o Centro buscava homenagear pessoas notáveis e teve como primeiro feito exaltar o nome de Santos Dumont. Noutra ocasião, ficou assinalado com uma atividade cultural o centenário de nascimento do escritor francês Victor Hugo.

Deste Centro, após um ano de fundação, saiu uma revista de cultura com textos inéditos sobre pesquisas no campo da ciência, história e outras modalidades do saber, dilatando o nome da entidade até outros continentes. Havia um número de sócios contribuintes, outros correspondentes e sócios beneméritos. O primeiro número do periódico emplacou o mês de setembro de 1902 e saiu impresso pela Tipografia a vapor da Casa Livro Azul. Além de Coelho Neto, entre os primeiros redatores também encontravam-se Henrique de Barcellos e Leopoldo Amaral. As publicações atingiram até a década de 60.

Compondo o quadro de associados encontrava-se o Senador Freitas Valle, um mecenas das artes paulistanas e proprietário da Villa Kyrial, que dava apoio a um jovem pintor lituano, recém-chegado ao Brasil, para divulgar seus trabalhos. Por intermédio deste sócio correspondente o Centro de Ciências Letras e Artes abriu espaço para a exposição de pinturas de Lasar Segall em 1913. Havia um intercâmbio do CCLA com entidades afins e à medida em que a instituição colocava-se como um local de produção e de apoio à cultura passou a abrigar atividades de maior interesse comunitário como a galeria de arte e a biblioteca.

Notável foi a ação do Centro de Ciências, que "tinha-se tornado uma das mais ativas e mais respeitadas sociedades científicas do Brasil"¹²⁵, na defesa da causa indígena através dos discursos de Silvio de Almeida e Luís Bueno Horta contra a declaração preconceituosa em favor do extermínio dos índios feita pelo renomado cientista Hermann von Ihering. Transformado em protesto por outro consócio da Sociedade, Tito de Lemos, teve ainda no jovem Vicente Melillo uma voz de protesto para que os brasileiros se unissem em defesa dos povos nativos. Envolvendo na causa o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e, mais tarde, a entidade brasileira sediada no Rio de Janeiro, a agremiação campineira abre, em 1908, o debate na imprensa e nas sociedades científicas em busca de soluções e a participação governamental na proteção do silvícola. Em 1910, cria-se o Serviço de Proteção aos Índios, sob a direção do Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon, um orientador da política indígena voltada ao atendimento da unidade social da raça e à sua garantia de sobrevivência sob condições dignas.

¹²⁵ STAUFFER, David Hall. "Origem e fundação do serviço de proteção aos índios". In : Revista de História. No. 44, out/nov 1960, p. 427-450.

Hoje, após um centenário de existência, a atuação do CCLA equipara-se a uma Academia de Ciências, Arte e História. Constitui-se em um banco de dados ímpar na guarda, conservação e direcionamento de informações ligadas à regionalidade. O Centro de Ciências Letras e Artes, se não foi a entidade intelectual mais atuante, pode-se dizer que foi a mais permanente ao longo dos anos na vida cultural da cidade.

5. OS TEATROS CAMPINEIROS

Naturalmente, sem uma séria crítica do passado não há perspectiva possível para o futuro e, vice-versa.

Giulio Carlo Argan¹²⁶

Durante 115 anos, duas casas de espetáculo ocuparam um espaço central na cidade de Campinas. Assim, dois locais públicos e vizinhos ficaram "batizados" como o "Largo do Teatro" e "Rua do Teatro". Sendo referências culturais importantes, eles conviveram e representaram junto com outras casas de espetáculos o papel de agentes do entretenimento na cidade e constituíram-se em motivo de orgulho e bairrismo para os campineiros.

Segundo José da Castro Mendes, a primeira tentativa para se erigir um teatro adequado na cidade é de 1835 e partiu de uma "certa sociedade que realizava espetáculos particulares e solicitou junto à Municipalidade uma data de terra, no Beco das Casinhas"¹²⁷. Mas o primeiro edifício destinado a ser um teatro foi construído, já na época de florescimento da cultura do café, por uma entidade criada em 1846 para este fim: a Associação Campineira de Theatro São Carlos. As ações tinham o seu valor estipulado em 18:400\$000 (dezoito mil, quatrocentos contos de réis) e este espaço cultural teve sua conclusão em 1847 com inauguração em agosto de 1850. Sua construção original deve-se ao "engenheiro prático" e mestre carapina Francisco Ferreira Pires, o carpinteiro Chicão, também autor de outros trabalhos como as reformas da Matriz Velha e capela Santa Cruz e da edificação de dois sobrados: um de Teresa Miquelina do Amaral Pompeu, em 1846, e outro, de José Franco de Andrade que o transferiu, em 1850, ao Barão de Atibaia¹²⁸. Ligados ao monarquismo, tais proprietários receberam nos respectivos sobrados o imperador em visita à cidade. O primeiro apresentava no gradil da varanda, na sua parte central, as iniciais da proprietária: TMAP.

A concretização do teatro, localizado atrás da Matriz Nova, foi creditada à iniciativa e dedicação dos senhores Coronel José Franco de Andrade (o mesmo proprietário do

¹²⁶ ARGAN, G. C., História da Arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 247.

¹²⁷ MENDES, J. Castro. Artes. In: Monografia Histórica do Município de Campinas, Campinas, 1952, p. 451. Existe certo conflito de informações. Segundo a obra acima, o autor data a inauguração do Theatro S. Carlos em 1847. Noutro livro ele declara a organização da Sociedade e a solicitação "de uma data de terra atrás da Matriz Nova" em 1846 com a inauguração do Teatro em agosto de 50. O Beco das Casinhas é hoje a Rua General Osório. As duas últimas afirmações constam do Efemérides Campineiras do mesmo autor, p. 31.

¹²⁸ PUPO, Celso M.M. Campinas, município no império. São Paulo: Imp. Oficial do Estado, 1983, p. 57.

sobrado citado), do Comendador Manoel Cardoso de Almeida, Sebastião José Xavier de Brito e Francisco de Paula Antunes. Comportava antes da reforma de 1867 “62 camarotes e 250 lugares de platéia”. Ele passara por uma remodelação à moda pombalina que lhe proporcionara graça, modernidade e destaque no contexto urbano. O gosto neoclássico era bem conceituado como símbolo de *status* e investir na sua conservação era traduzir as possibilidades que a riqueza do café viera a proporcionar aos edifícios importantes da cidade. Até 1869 era uma casa de espetáculos para atender à comunidade que contava com 8.000 habitantes, conforme estatística publicada pela “Gazeta de Campinas” .¹²⁹ (Fig. 41) . Após a mudança, sob “risco e direção” de Manoel Gonçalves da Silva Cantarino passou a contar com:

[...] 41 camarotes na 1ª. e 2ª. ordens, tendo a 3ª. sido reduzida a varanda, conservando entretanto a fôrma exterior das duas ordens. Tem na frente um salão e duas saletas aos lados: no pavimento térreo há um bom salão e duas saletas para botequins .¹³⁰

De acordo com o Almanak de Campinas de 1871

[...] a frente foi construída de novo com muito gosto, elegância e mesmo beleza. A fachada é muito superior á maioria da dos nossos theatros.

(Fig. 42)

Sabemos muito pouco a respeito do arquiteto Cantarino. Parece que era de origem lusitana e foi o responsável pela edificação do prédio da Sociedade Beneficência Portuguesa em São Paulo.¹³¹ No Almanak de Campinas para 1873, organizado e

¹²⁹ MENDES, J.C., Artes. In: Monografia Histórica do Município de Campinas. Campinas: IBGE, 1952, p. 37.

¹³⁰ AMARAL, L. (Org.) Almanak de Campinas, Campinas. Campinas: Typographia a vapor da Casa do Livro Azul, 1871, p. 25 (exemplar pertencente ao Centro de Pesquisas Regionais de Amparo).

O Theatro São Carlos teria: ...“21 camarotes, 224 cadeiras de 1ª. classe, 250 de 2ª., 172 varandas e 200 galerias. No pavimento superior e na frente haveria ainda: “ 1 salão no centro, saleta à direita onde fica o botequim e outra à esquerda onde está a toilette para as senhoras e do saguão no pavimento térreo”. Considerando um camarote para 5 pessoas aí caberia um total de 951 pessoas sentadas.

Falta uma certa coerência nos 2 textos sobre o uso do espaço frontal do edifício. Sobre o saguão e o salão do piso superior, eles fazem parte de um programa normal de teatro e são facilmente identificáveis pelas fotografias.

¹³¹ LEMOS, C. Ecletismo em São Paulo. In: Ecletismo na arquitetura brasileira, FABRIS, Annateresa (org.), Nobel Edusp, 1987, p. 78.

publicado por José Maria Lisboa, seu nome figura no alto da página 50, no verbete profissões, como “arquitecto” estabelecido em Campinas à Rua do Rosário, n.º. 33.¹³²

Com esta reforma de 1871, as ações do teatro foram elevadas ao número de 262 sendo que correspondiam a 200\$000 (duzentos contos de réis) cada uma e, as outras duzentas ao preço de 30\$000 (trinta contos de réis).

A construção primitiva do Theatro São Carlos importou em 11: 641\$000 rs. sendo que 25 anos após a inauguração, teria a avaliação triplicada, ao custo de 34:000\$000 rs.¹³³ Henrique de Barcelos na página 49 de seu Almanak do Correio de Campinas de 1886, assim descreveu o teatro:

[...] a platéa admite 250 pessoas, e sobre as duas ordens de camarotes corre uma varanda em volta da sala com capacidade para cem pessoas. Torna-se porém encommoda a falta de cadeiras nos camarotes e o mau estado dos bancos da platéa. O cenário também carece de reformas notáveis.¹³⁴

O edifício do Theatro S. Carlos foi bastante prestigiado para reproduções em desenhos ou fotografias¹³⁵. Defronte a ele, existia o Largo que ilustra a história da cidade em diversos momentos através da presença do chafariz, dos postes de iluminação de combustores a gás¹³⁶, do sistema em arco voltaico e da iluminação elétrica. A fonte da praça que aparece nas primeiras fotos foi aí colocada por meio de uma concorrência aberta com o intuito de auxiliar a limpeza pública e resolver questões de abastecimento de água. A urbanização e arborização complementavam o conjunto emoldurando o edifício. O teatro era o protagonista e a praça, figuração. Por meio destas imagens e descrições conseguimos reconstituir a implantação e planta do prédio. (Figs. 43 e 44)

¹³² LISBOA, J. M. Almanak de Campinas para 1873 Campinas: Typ. da Gazeta de Campinas, 1872, p. 50.

¹³³ “Projecto de Estatutos da Sociedade Theatral Campineira”. In: O Constitucional, no. 98, 21/ 03/ 1875, p. 02.

¹³⁴ BARCELLOS, H. Almanak do Correio de Campinas, Campinas: s/e, 1886.p. 44.

¹³⁵ A primeira planta da cidade de Campinas (1878) de Luís Pucci mostra a implantação do Theatro São Carlos com a forma retangular onde salienta-se a alteração da fachada com um volume de cada lado que chega a parecer acréscimo de áreas. Isto é confirmado pela perspectiva em destaque que mostra a forma em paralelepípedo com a fachada principal de inspiração neoclássica. No mapa de 1900, no rebatimento da planta do edifício, já podemos identificar a forma em T do perímetro do teatro que corresponde aos acréscimos que o prédio incorporou e que aparecem na parte posterior, nas fotografias mais recentes do teatro. Pela localização destes novos espaços acreditamos que houve uma ampliação na área do palco e que seriam pontos de apoio para a recepção dos artistas como camarins e sanitários e que procuramos reproduzir no levantamento da planta.

¹³⁶ Consta que esta iluminação foi inaugurada em 75. As datações colhidas em livros sobre a história de Campinas apresentam contradições.

Os memorialistas da cidade construíam relatos sobre os hábitos dos freqüentadores do teatro e mostram a informalidade de costumes como, por exemplo, os donos fazerem-se acompanhar dos criados que transportavam cadeiras e alimentos preparados em casa para que os patrões fossem bem atendidos durante as apresentações. Estas, seriam em seqüência e podiam varar a noite. Nas crônicas publicadas em 1905, Raphael Duarte, aponta tais comportamentos no seguinte cortejo:

[...] pajem na vanguarda, trazendo na cabeça, a equilibrar, enorme penca de cadeiras...

Acrescenta em seguida, numa seqüência narrativa:

[...] a pirralhada desmamada, pelas mãos da cozinheira e da mucama

Sendo acompanhada da

[...] ama de leite carregando, muitas vezes, a um braço a cria, um carvãozinho lanudo, de olhar matreiro, e no outro o pequerrucho.

E, na seqüência, o possuidor do camarote, o chefe

[...] a banda de sua dona, ambos solennes a ralhar, quase sempre com a prole insubordinada.¹³⁷

Esta descrição faz-nos visualizar um desenho de Debret sobre o comportamento da família brasileira¹³⁸ e também, sobre o “efeito das novas condições materiais sobre a vida pública” justificadas por “uma nova visão do mundo secular” que aparece na sociedade como um todo¹³⁹. Pelo que nos revela o cronista, o camarote seria um prolongamento do ambiente familiar, onde não faltavam os apetrechos e o cardápio do grupo freqüentador desde “o colchãozinho para o mamante” ao “póte ou bilha dagua com a respectiva caneca”, até o “cuscuzeiro...”. O texto parece ser revelador do tipo de sociabilidade que então se cultivava no espaço do teatro durante o surgimento da burguesia local e a rusticidade de modos dos protagonistas. Conduz à exposição das intimidades incluindo até as preferências

¹³⁷ DUARTE, RAPHAEL. Campinas de outrora. São Paulo, Typografia Andrade & Mello, 1905, p. 93- 94.

¹³⁸ DEBRET,, Jean Baptiste. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1989. p. 50 (texto referente à prancha 05).

¹³⁹ SENNETT, R. *Op. cit*, p. 190. O autor aborda com muita propriedade a questão do “capitalismo” como uma força histórica onde a manifestação do poder é tão evidente quanto isto de que nos fala o cronista.

gastronômicas que para os ricos incluía “cuscuz ou virado de frango” assim como “o seu farnelzinho de lingüiças fritas, acamadas de farinha de milho” e para “os de menos posses a sua pássoca com bananas”. Esta é uma descrição de um memorialista carregada de nostalgia. Ele nos revela ainda que o proprietário dispunha do camarote a seu *bel prazer* sem quantidade preestabelecida de pessoas

[...] ainda que os concurrentes ficassem como sardinhas na lata.

E sobre os camarotes recaía a preferência dos mais abastados - os pagantes e proprietários do espaço nobre - enquanto neste tempo, a platéia acomodava os menos abonados numa compartimentação similar à existente na sociedade medieval. Os bilhetes de entrada eram vendidos a cada apresentação. Quanto a esta última informação, os jornais costumavam confirmá-la em colunas sociais ou em chamadas para os espetáculos. Ainda por esta época a imprensa campineira publicava, em suas páginas de classificados, anúncios de companhias e promoções de assinaturas para as apresentações teatrais. Foi encontrado um chamado da “Grande Companhia Keller”, assídua no Theatro S. Carlos que propõe uma venda para dez apresentações variadas “com exceção de Quadros, Scenas mímicas ou pantomimas” para camarotes com 5 entradas. A fim de garantir os interesses do comprador e evitar pessoas estranhas nos camarotes vendidos, haveria um controle de bilhetes ¹⁴⁰

[...] exceptuando os pagens que acompanham as famílias.

A área da platéia dispunha-se num espaço plano e acomodava filas de cadeiras dispostas em paralelo. A pequena declividade do piso pode ser observada pela foto do banquete oferecido por amigos e correligionários aos deputados provinciais em 1882 (Fig. 45). Assim também, verificamos que os balcões e camarotes organizavam-se de forma semicircular modelando os cantos do paralelepípedo e dando ao salão um formato de lira. A parte superior apoiava-se sobre finos pilares e possuía uma disposição arredondada que favorecia o ângulo de visão do palco aos seus ocupantes e estes, eram os mais privilegiados. A galeria comportava um número superior de pessoas pois não dispunha de cadeiras nem divisórias como os espaços compartimentados das alas inferiores. Um

¹⁴⁰ Gazeta de Campinas, 21/ 07/ 1870, p. 04.

gráfico interessante e que ilustra bem este ambiente foi executado por Jules Martin¹⁴¹ representando o primeiro Theatro São José de São Paulo.¹⁴² (Figs.46 e 47).

No histórico dos teatros brasileiros merece ser citado o teatro de São João (1810) na cidade do Rio de Janeiro, mandado construir pouco após a chegada do príncipe regente, D. João VI, ao Brasil. Serviu-lhe de inspiração o Teatro de São Carlos em Lisboa (Fig. 48).

Bancar uma casa de espetáculos era muito por diletantismo pois as condições de sobrevivência para este ramo de negócio não eram das mais favoráveis. De acordo com José Maria Lisboa, pelo ano de 1871, ainda não se permitia aos acionistas do teatro receber os dividendos em vista dos reparos e pinturas efetuadas no prédio, mesmo com um rendimento superior a 10:000\$000 (dez mil contos de réis) apurado desde 1850. Havia pretensões de prover "os camarotes de cadeiras, reformar os assentos da platéia e colocar lustres na sala". A mesma notícia ainda nomeia os componentes do diretório da Associação Proprietária do Theatro que assim se constituía :

Director: Commendador José Franco de Andrade

Vice-director : Commendador Joaquim Bonifácio do Amaral

Secretários: 1º.- Tenente Francisco Soares de Abreu

2º - Capitão Antonio Quirino dos Santos.

Thesoureiro : Capitão Joaquim Quirino dos Santos

Procurador : Capitão Joaquim Carlos Duarte

Inspector do edifício: Capitão Antonio Joaquim de Vasconcellos Pinto

Guarda-roupa : Antonio Monteiro de Carvalho e Silva.

¹⁴¹ Do mesmo autor é um desenho que mostra o pátio interno da Estação da Cia. Paulista de Estradas de Ferro em 1872, no dia de sua inauguração. Esta imagem consta do livro Retratos da Velha Campinas de José de Castro Mendes, p.187 e o original encontra-se no Museu da Cidade.

Jules-Victor André Martin (Marselha 1832-S.Paulo 1906) formou-se pela École des Beaux-Arts de Marseille, em 1848. Em Paris, de 1852-55, trabalhou como desenhista e litógrafo. Chegando a São paulo com 36 anos, lecionou Desenho, Caligrafia, Arquitetura e pintura a óleo, aquarela, pastel e modelagem no Liceu de Artes e Offícios. Introduziu aqui, técnicas de litografia(1869) e zincografia (1882). Foi concessionário e autor do projeto do Viaduto do Chá, inaugurado em 1892, e fundador e primeiro presidente 3 vezes reeleito da Sociedade de Beneficência Francesa e membro honorário do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e do Círculo Francês. (Revista Industrial- Brasil – Estado de São Paulo em Paris, Exposição de 1900).

¹⁴² AMARAL, A. B., História dos velhos teatros de São Paulo, SP, Câmara Brasileira do Livro, 1979. Segundo este autor, existem escassas notícias sobre este "teatrinho" que funcionou de 1860-70, comportava não mais que 200 pessoas, era de propriedade do português Antonio Gonçalves da Silva Bатуíra e muito freqüentado pelos estudantes de Direito.

A diretoria era composta por fazendeiros e pessoas ilustres da cidade, algumas delas ligadas à Loja Maçônica. O próprio diretor foi um dos pioneiros na fundação desta entidade.

Junto com algumas ruas e largos principais, foi o Theatro São Carlos o único edifício a receber a iluminação a gás em 1875. Esta foi uma época de muitas aquisições importantes para a cidade pois, no mesmo ano, inaugurou-se a linha da Companhia Mogiana implementando maior volume de transporte de pessoas e de cargas. O retorno econômico com o comércio de café na região já fora aquecido pela inauguração do ramal da Companhia Paulista em 1872.

Em anúncio publicado por ocasião do carnaval de 1877 a comissão dos festejos carnavalescos convida o “luzido publico” para o “congresso e sumptuosos bailes” quando

O theatro achar-se-há esplendidamente iluminado e adornado o mais deslumbrante possível para receber os pândegos que quizerem saltar, dançar, chalacear e devanear.¹⁴³

Junto ao saguão do teatro funcionavam botequins cujo anúncio para a festa proclamava:

[...] achar -se-hão repletos das mais apetitosas e succolentas iguarias que desafiem os paladares mais embotados e gattés...

E complementa em outros chamados demonstrando a heterogeneidade do público festeiro e a predisposição dos novos proprietários ao sucesso no espaço do botequim:

[...] encontrar-se-há o mais completo e variado sortimento de bebidas e petiscos; cerveja de todas as qualidades, bom vinho, melhor presunto, optima mortadella, excellentes pasteis, croquettes e tudo o mais que póde satisfazer ao mais apurado e exigente appetite; tudo por preço sem rival, “mas só a dinheiro”. Esperam pois a concurrencia e o apoio de todos.¹⁴⁴

Como atração freqüente do teatro estava a Companhia Espanhola de Zarzuelas que, em 1880, acompanhada por orquestra campineira regida pelo Maestro Santana Gomes, viajou para uma temporada no Teatro S. José em São Paulo.

Durante a fase do apogeu do café e crescimento da cidade, em fins do século XIX, foi contratado o serviço para a construção de um novo teatro para o qual Ramos de Azevedo, tratado como “hábil engenheiro” ficou incumbido de verificar o terreno na Rua Conceição

¹⁴³ Gazeta de Campinas, 04/ 02/ 1877, p. 03.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 02.

em frente à Praça Carlos Gomes.¹⁴⁵ A orientação era de que a construção dos alicerces não onerasse a obra. Salientava esta publicação a observância quanto à boa qualidade do terreno que antes era um pântano e que, por ora exibia extenso capinzal e que esta área, por estar no centro, era a mais apropriada. Percebe-se, desde então, a preocupação da cidade em encomendar um substituto para o “velho São Carlos” tido como “feio e obsoleto” pelos campineiros. Sendo assim, o “...prestigioso engenheiro Dr. Francisco de Paula Ramos de Azevedo”, a 4 de setembro de 1884, apresentou um projeto de “nova casa de espetáculos maior e mais confortável” para atender ao grande público freqüentador de teatro em Campinas. Com altura total de fachada de 17 metros por 30m de largura e uma sala de espetáculos com 199 m², mais a cena de 270m e uma sala de concertos de 134m², sendo esta, situada sobre o vestíbulo e galeria superior, o novo teatro abrigaria cerca de 1000 pessoas ou, até pouco mais, se a exigência não fosse muito conforto. Seria uma das casas mais modernas do país condizente com “os foros artísticos e culturais de Campinas”.¹⁴⁶ A Câmara Municipal não aprovou a demolição do Theatro S. Carlos para esta empreitada e, diante da falta de capital e novos entendimentos, a equipe dissolveu-se e o projeto ficou adiado.

Com isto, o “velho teatro” teve uma chance de recuperação em fins de 1886 e para tal evento foi contraído “um empréstimo de réis 20:000\$000” com João Proost Rodvalho sendo este ato autorizado por Assembléia. Houve necessidade de fazer-se um empréstimo de mais 10:000\$000 a juros de 1% anuais, sem amortização. Tudo ficou decidido rápido em vista dos boatos de que o prédio oferecia perigo “ameaçava ruína” conforme dizia-se. Pelo mesmo ano, Henrique de Barcellos, registra o capital do teatro no valor de 40:000\$000 com ações a 25\$000. Houve uma queda de 5\$000 em relação a 1871. Algumas pessoas abriram mão das entradas para a construção que não saiu em favor do Theatro S. Carlos. O plano de melhoramentos consistia em : rebaixamento da platéia e palco, aberturas de varandas sob a primeira ordem para aumentar o número de cadeiras, colocação de grades em volta das varandas , substituição das colunas e frisas dos camarotes por outras de ferro, abertura da boca de cena e portas laterais e substituição da beira do telhado, externamente, por um cimalhão. O noticiário aponta ainda a probabilidade de outras intervenções que se fizessem necessárias quando do andamento da obra ¹⁴⁷. Concluíram-

¹⁴⁵ *Ibid.*, 09/ 07/ 1886, p. 02.

¹⁴⁶ CORREIO POPULAR (História de Campinas) 06/03/1969, p. 05.

¹⁴⁷ NOTICIÁRIOS. In: GAZETA de Campinas, 25/05/1886, p. 01.

se as alterações em finais de 87, ficando a dívida acumulada pois o teatro recebeu nesta ocasião apenas a Companhia Furtado Coelho pagando aluguéis insuficientes para quitar a terça parte dos juros. Sem contato direto com os empresários das Companhias de teatro que se apresentavam na capital federal e em outras localidades até mesmo do Estado de S. Paulo, e com a carência de movimento, não foram auferidos lucros.

Os anos 1889 e 90 foram difíceis devido aos surtos de febre amarela que, entre outras coisas, reduziu a população da cidade. Só nos meses de março e abril de 89 foram registrados 1200 óbitos creditados à epidemia. Parece que só a partir de 91 as contas da associação do teatro ficaram em ordem. Henrique de Barcellos, figura bastante citada pela imprensa, foi contratado no ano seguinte para agendar espetáculos ao preço de 165 \$000 por noite¹⁴⁸. Apesar da recidiva da epidemia em 92, o contrato com Barcellos foi lucrativo. Por meio dele conseguiu-se honrar o pagamento dos juros anuais apesar das despesas extras realizadas como o "calçamento de pedra artificial nas 3 faces do edifício, canalização de águas e esgotos e colocação de 3 latrinas que contabilizaram mais de 2:000\$000". Em 93 elevou-se o aluguel por cada noite o que propiciou saldar dívidas de 13:000\$000, valor superior aos lucros líquidos de 3 anos, a partir de 1888. Credita-se aos bons contatos do empresário o lucro auferido e a possibilidade dos freqüentadores do teatro terem uma boa programação como a apresentação da "muito importante e célebre Companhia Ferrari"¹⁴⁹. Evidencia-se que o empresário Barcellos possuía bom tino administrativo pois fechou um contrato de arrendamento de terrenos para a construção de quiosques com aluguel de 10\$000 por noite de espetáculo para, quando vencido o prazo, retornarem, os quiosques para a Associação, gratuitamente. Tais quiosques existiam em diversos locais da cidade para a venda¹⁵⁰, entre outras coisas, de bilhetes de loteria. Segundo a diretoria que sempre teve a preocupação de promover a prosperidade da Associação, todos os elementos da direção prestavam serviços graciosamente mas que ainda assim, o ajuste de contas da

¹⁴⁸ Henrique de Barcellos (1854-1911), empresário de origem portuguesa, era pessoa bem relacionada que fundou os jornais "Correio de Campinas" e o "Commercio de Campinas". Habilidade no desenho e na caricatura também atuava como cronista sob o pseudônimo de Rochefort. Foi comerciante, jornalista e Diretor do Ginásio Culto à Ciência onde ocupou a cadeira de Português. Escreveu para teatro as peças: "Os dois pagens", "Amores do Sr. Antão", "Apuros de um jornalista", "Gato de Botas", etc. (in *Álbum Comemorativo de 1930* e in GUIMARÃES, A. M., *op. Cit.*, 1953).

¹⁴⁹ OFFICIO da Directoria do Theatro São Carlos relativo ao estado financeiro da Associação, 12/01/1894, p. 05. O original deste ofício encontra-se no Arquivo Histórico da Prefeitura de Campinas.

¹⁵⁰ Existia um belo exemplar destes quiosques no Passeio Público onde funcionava um botequim e que também servia para abrigar barracas nas quermesses que aconteciam neste local onde viria a tornar-se o Centro de Convivência. Era uma construção circular, inspirada em pagode chinês bem ao gosto romântico que foi cultuado no século XIX. Duas imagens deste exemplar podem ser vistas na publicação CAMPINAS 200, edição patrocinada pelo Rotary Clube e editada por Ativa Promoções Culturais, 1974.

entidade não se efetivara pela ausência dos acionistas às assembléias convocadas para este fim. Reafirmava ainda que, apesar da dificuldade na obtenção de recursos, nos três anos da epidemia de febre amarela a dívida do empréstimo ficara reduzida a 8.000\$000¹⁵¹. As companhias seguradoras não concordavam em fazer coberturas contra incêndio nos teatros que serviam-se de uma iluminação de alto risco (primeiro a querosene e depois a gás) justificando-se a preocupação do Coronel Rodovalho com a garantia do seu empréstimo. O documento da diretoria do teatro, datado de 12/01/1894 e assinado por Luiz Silvino Alves Cruz é dirigido ao Intendente de Finanças, o senhor José Maximiano Pereira Bueno. Por meio deste ofício de no. 01, o Presidente da Diretoria do Theatro São Carlos responde ao Intendente de Finanças da Câmara Municipal apresentando o balancete anual e esclarecimentos sobre o estado financeiro da Associação mantenedora já que a Câmara era a grande acionista da entidade. O relator menciona em resumo justificando que o guarda-livros encarregado da escritura da Associação era o mesmo da Companhia Mogiana encontrando-se sobrecarregado de atividades naquele momento. Inicia pois o relatório argumentando que após 46 anos de construção encontrava-se o Theatro São Carlos

[...]extraordinariamente deteriorado, ameaçando ruínas, e mesmo por seu mau gosto, péssimo estylo, falta absoluta de elegância demandava nova reconstrução, ou antes completa reconstrução, pois era indigno, por sua deformidade e falta de gosto e asseio, de nossa civilização.¹⁵²

• A Justificativa para uma nova casa de espetáculos.

"A Arquitetura é música petrificada".

Goethe¹⁵³

Os primeiros espetáculos teatrais tiveram lugar em Campinas num velho salão da Rua de Cima no local onde ficava a Casa di Lascio¹⁵⁴. Há que se mencionar que o Theatro São Carlos sempre dividiu espaço com outras salas de espetáculos da cidade e que, antes dele,

¹⁵¹ OFFICIO da Diretoria do Theatro São Carlos relativo ao estado financeiro da Associação, op.cit., p. 07.

¹⁵² *Ibid.*, loc. cit.

¹⁵³ BADRA, M., Notas à Teoria da Arquitetura. p. 11. In: LEMOS, C. O que é arquitetura. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 33.

¹⁵⁴ MENDES, J.C. Theatro São Carlos. Correio Popular, op. cit., p. 3

já havia locais “para representações de cenas, duetos e coisas semelhantes” uma na já citada Rua de Cima (depois, Rua Direita em 1848 e Barão de Jaguará a partir de 1889) e, outra, na antiga rua Santo Antônio (a partir de 1848 tornou-se Bom Jesus e hoje, avenida Dr. Campos Sales)¹⁵⁵. Teve o principal teatro da cidade o privilégio de receber artistas de sucesso como Ernesto Rossi, famoso intérprete italiano das tragédias de Shakespeare, para quatro apresentações em agosto de 1879, ao preço de 4 mil réis a cadeira, ao câmbio negro. Recebera ainda outros nomes de prestígio como Brazão, Scott, Tetrizzini. Em 1875 apresentara-se um grupo de ópera italiana. Neste ano houve a inauguração da iluminação a gás, foram colocadas cadeiras de palhinha na platéia e uma pintura geral do teatro. Muitas companhias realizavam um *tour* pelas principais cidades e a população campineira era prestigiada por tais excursões. Entre tais méritos constava a Companhia Keller, responsável por encenação de dramas, quadros mímicos e peças bíblicas extraídas do Velho Testamento. Houve até a criação de uma Companhia Dramática Campineira, a empresa do “actor Leal Jr.”¹⁵⁶ em vista do forte apelo comercial e da variada programação do Theatro São Carlos. (Anexo 04).

O jornal e os cronistas, entre os quais, Leopoldo Amaral elencam uma série de companhias que mantinham abertas as portas do Theatro São Carlos e o Rink e que contribuíam para formar um público exigente além de incentivar grupos dramáticos locais. As notícias apontam para o entusiasmo na formação de um gosto musical e pela aprovação de companhias líricas no último quarto do século XIX.

Memorável foi a passagem pela cidade da célebre atriz francesa Sarah Bernhardt (Fig. 49) para uma única apresentação em Campinas no dia 04 de julho, um domingo em 1886. Foi recebida na estação pela banda de música do Sr. Azarias Dias de Melo que executou a *Marseillesa* quando da chegada do trem. Além da imprensa, constavam da recepção os cidadãos franceses aqui residentes e o povo da cidade movido por muita curiosidade. À noite, o teatro ficou lotado apesar dos preços tão elevados, nunca vistos por aqui. (Fig. 50) Mais uma vez verificou-se a cobrança dos campineiros quanto às condições do teatro e ao comportamento da platéia:

[...] seria bom que para outra vez, quando viesse a esta terra alguma celebridade artística, encontrasse um teatro condigno do nosso adiantamento, alguns imprudentes de menos para não haver barulho nos corredores, escadas e galerias, e ausência completa de

¹⁵⁵ GOULART, E. Campinas – Ruas da época imperial. Campinas: Maranata, 1983. Ps 20-21 e 54-55.

¹⁵⁶ Gazeta de Campinas, 28/ 04/ 1870, p. 03.

crianças de peito nos camarotes, onde, quando Deus quer, choram a valer durante a representação.¹⁵⁷

E continua

[...] Pena é (com pesar o dizemos) que o edifício chamado Theatro S. Carlos seja o que é, para um caso desta ordem...¹⁵⁸

Pelo exposto, a vinda da “divina Sarah” parece ter agitado a cidade incentivando mudanças conjunturais e comportamentais. E segundo Leopoldo Amaral:

[...] o recinto regorgitou de espectadores, não obstante a representação ser em francez..

Apesar de Sarah Bernhardt estar visivelmente fatigada a platéia não se furtou a “ovações entusiásticas”. Após o espetáculo do dia 04/ 07/ 86, saiu num jornal:

[...] Prodígio! Maravilhoso! Inexcedível! Indescriptível! E outros...¹⁵⁹

A receita do espetáculo foi de 8:000\$000. Um trem especial esperava a Companhia que embarcou de volta à 1h e 45 min. da noite e foi a atriz acompanhada até a estação da estrada de ferro por muitos cavalheiros. Dirigindo-se para São Paulo onde aconteceram cinco espetáculos no Teatro São José (Fig. 51), Sarah seguiu para Santos para única apresentação. A arrecadação nos 7 espetáculos em terras paulistas foi satisfatória. Em seguida à partida da Companhia um jornal paulistano publicou a despedida enviada pela atriz:

Monsieur

Voulez-vous être mon interprète pour remercier le public de Saint Paul! J'ai été touchée de son accueil et je lui exprime toute la reconnaissance de mon coeur.

*Sarah Bernhardt*¹⁶⁰

¹⁵⁷ *Idem*, 04/julho/1886, p. 01.

¹⁵⁸ *Idem*, 04/Junho/1886, p. 01 e 06/julho/86, p. 02.

¹⁵⁹ *Idem*, 06/07/68, p. 01.

¹⁶⁰ Não foi possível identificar o nome do destinatário.

No Rio de Janeiro a *troupe* foi vista e recebida pelo imperador mas a ocupação do Theatro São Pedro de Alcântara a partir do segundo dia não foi plena e, como capital da corte, recebeu censuras por parte da imprensa. Rio e São Paulo rivalizando-se nas atenções à intérprete de *Marguerite Gauthier*. Após a temporada brasileira, Mlle. Bernhardt apresentou-se em Buenos Aires e continuou sua temporada pelas Américas. Desta experiência resultou um livro, mas a famosa francesa não descreve sua viagem ao Hemisfério Sul dedicando-se aos acontecimentos nos Estados Unidos. Sarah retornou anos mais tarde ao Rio de Janeiro onde sofreu um acidente no palco que provocou seqüelas cujo desfecho foi a amputação de sua perna.

Em 11/ 09/1906, um jornal paulistano mencionava a ausência de público no Theatro São Carlos apesar de apresentar espetáculos variados, incluindo a encenação de novas peças sob a direção de Ismênia dos Santos que tempos atrás colhera enorme sucesso no mesmo local. O comentário referia-se à contradição entre este fato e a queixa da população pela falta de divertimentos na cidade. Dizia, como consolo, que a concorrência à peça dramática “Um naufrágio nas costas da Inglaterra” fora regular¹⁶¹. De sua parte, também a Associação mantenedora do teatro afirmava não conseguir *corum* nas reuniões. O patrocínio do café persistia mesmo com ligeiras alterações no preço do produto, no entanto, o advento da indústria cinematográfica que aqui aportou em 1897, vai minar o terreno das companhias teatrais. Concorria abertamente com o teatro na conquista de um público que afluía em busca de divertimento e cultura. Como a crise financeira avizinhava-se, verificou-se uma ocupação do prédio para eventos variados como bailes, festas de formaturas, carnavais, banquetes e outras atividades alheias à destinação inicial do prédio conforme podemos comprovar pelas notas publicitárias e sociais que recheiam os espaços jornalísticos.

Mesmo diante das dificuldades em sustentar os eventos teatrais emergia o sempre acalentado sonho dos campineiros de possuir um teatro à altura da mais próspera cidade do interior paulista e coerente com o talento de seu filho maestro Antonio Carlos Gomes que, estabelecendo-se na Itália para aperfeiçoamento de estudos, fora consagrado no *Alla Scala* de Milão. O maestro por duas vezes, regera grandes concertos no antigo teatro de sua cidade. Em 04/02/1871 e em 19/08/1879 ¹⁶².

Um fato que incomodava aos campineiros era o comentário sobre a atitude repugnante de Sarah Bernhardt quando a grande dama do teatro pisou no tablado do S. Carlos

¹⁶¹ “RIBALTAS E GAMBIARRAS. In: Estado de São Paulo, 11/set/1906, p. 02.

¹⁶² LAPA, J. R.do Amaral. A cidade os cantos e os antros, p.155-156.

[...] arrepanhando a cauda do seu riquíssimo vestido, e encolhendo-se toda...¹⁶³.

Desde sua chegada ao edifício ela mencionara, diante da comitiva, que o recinto "cheirava a estrebaria".¹⁶⁴ Outros motivos ainda apontavam para a condenação do velho teatro. Após tantos fatos e com mais 40 anos de uso, mostrava a casa de espetáculos sinais de arrefecimento conforme relata Raphael Duarte mais uma vez:

[...] Em plena decrepitude, sem conforto, sem luz, sem ar, sem condições sanitárias, sem espaço, deixando desprender de seus grossos taipaes exalações mephiticas....¹⁶⁵

A classe social mantenedora do Theatro Municipal campineiro assim apresentava-se conforme relatos em Bailes de outr' ora:

As senhoras casadas e moças solteiras (não se usava ainda aqui o tratamento de senhorita) trajavam seda e veludo, reunindo os attractivos da elegância e da riqueza; vestidos ligeiramente decotados, de cintura excessivamente finas, pelo espartilho, de longas caudas, tão longas que, para dansarem, as nossas conterrâneas as apanhavam, dobrando-as sobre o braço direito, com verdadeiro donaire; as jóias- ouro e brilhantes faiscavam.

E Leopoldo Amaral ainda continua:

Largos leques, varetas de marfim, adornados de plumas de cores, ou de fina gaze de seda dourada, fazendo lembrar um bando álacre de aves exóticas, de azas abertas, eram brandamente agitados pelas mãos enluvadas das senhoras que, sentadas, palestravam animadamente.

Estava allí Campinas, na sua máxima demonstração de riqueza e de opulencia.¹⁶⁶

Se havia interesse cultural junto com a sociabilidade, também o Theatro São Carlos teve momentos políticos importantes como o citado banquete oferecido aos deputados

¹⁶³ LIVRO de Leis e Resoluções da Câmara Municipal de 1916 a 1921, 1922, discurso de Raphael Duarte no lançamento da pedra fundamental do Theatro Municipal Carlos Gomes.

¹⁶⁴ De acordo com a Sra. Maria Luíza Pinto de Moura, tal observação referia-se ao fato de que no porão do teatro ficava o depósito de feno para alimentação dos cavalos que serviam ao Corpo de Bombeiros. Parece que, diante desta reclamação logo as autoridades ordenaram a retirada da indesejada carga.

¹⁶⁵ LIVRO de Leis e Resoluções da Câmara Municipal de 1916 a 1921, op. Cit., p. 75.

¹⁶⁶ AMARAL, Leopoldo. Campinas recordações, p. 117.

provinciais e registrado em foto histórica. A homenagem a Campos Sales, entre outros, revelou todo o fausto da rica e elegante sociedade descrita pelo jornalista acima mas, fato interessante, evidenciou a separação da ala feminina que apenas participou do jantar como espectadora, permanecendo nos camarotes acima da platéia conforme podemos ver no documento fotográfico do evento (Fig. 46).

Os nomes Carlos Gomes ou S. Carlos eram obrigatórios e já enriqueciam o imaginário da cidade. Houve um Theatro Carlos Gomes ou Cassino inaugurado em 1910 e situado de frente à Praça Antônio Pompeu, na Rua Barão de Jaguará e que foi demolido anos depois. Outro registro foi do Cine Teatro São Carlos (de 1924 a 51), localizado na Rua Cesar Bierrenbach esquina com o Beco do Rodovalho. A denominação Carlos Gomes reaparecia nas diversas ocasiões em que se discutia a construção do novo edifício das artes. O nome do santo lembrava a antiga vila. A este respeito o missionário americano Daniel P. Kidder quando por aqui passou, por volta de 1839, apontou em seus registros:

[...] Existem no Brasil províncias, vilas, fazendas, fortalezas, baterias, teatros, ruas, etc, denominados, ou antes, confundidos pela invocação de um único santo. Além disso tôdas as pessoas, brancas ou pretas, devem ser batizadas com, pelo menos um nome de santo.¹⁶⁷

E sobre a cidade, o mesmo autor observara:

[...]Conquanto aparentasse mais vida e energia em vários setores comerciais que diversas cidades do mesmo porte, ainda assim reclamam que São Carlos passa, de vez em quando por períodos bem difíceis.

Mais adiante, complementa:

[...] A nosso ver o lugar foi inutilmente sacrificado com a substituição de seu bonito e adequado nome de Campinas. Conquanto apreciemos a denominação de São Carlos, tanto quanto o nome de qualquer outro santo, não podemos nos conformar com o sistema de denominar os lugares , imposto aos brasileiros pelo clericalismo, a despeito de seu bom gosto e melhor critério...¹⁶⁸

¹⁶⁷ KIDDER, Daniel P. Reminiscências de viagens e permanência no Brasil (Rio de Janeiro e Província de São Paulo). São Paulo: Livraria Martins , 1972, p. 215.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 218-219.

O poder clerical apontado por Kidder parece não ter interferido na escolha do terreno vizinho para o teatro, atrás da Matriz Nova, o mesmo templo que levava 76 anos para ser concluído¹⁶⁹.

Em 15 de abril de 1886 foram delegados poderes ao Cel. Floriano de Camargo Campos para a aquisição de terreno situado à Rua Conceição e até destinou-se uma conta para este fim no Banco Mercantil de Santos com juros de 5% sobre a quantia levantada¹⁷⁰. O negócio não se efetivou e o entusiasmo esmoreceu. Raphael Duarte em uma de suas declarações como prefeito em 1922, reforça a tese da dificuldade encontrada pelos antigos idealizadores de um novo teatro, inclusive a opinião de Ramos de Azevedo de que a melhor situação seria o local do Theatro São Carlos.

O jornalista português Zaluar costumava descrever e atribuir certo grau de importância aos edifícios das cidades por onde passava. Os marcos religiosos e culturais não se furtavam ao seu olhar de viajante experiente. Incluiu na sua narrativa os edifícios teatrais das cidades de Areias, Bananal, Silveiras, Lorena, Guaratinguetá, Pindamonhangaba, Piracicaba, Itu e Campinas.¹⁷¹ O Theatro São Carlos chamou sua atenção sobretudo pela qualidade do edifício. Sobre ele, dá grande destaque chegando a afirmar :

[...] melhor que o da capital, faz honra ao bom gosto e riqueza da população...

Um mesmo grupo social costumava freqüentar os teatros e temos como apoio os registros de cronistas campineiros que relatam os acontecimentos mais marcantes da vida social e cultural da cidade¹⁷². Assinalaram desde banquetes, bailes carnavalescos e companhias de óperas até festas de benemerência tendo, inclusive acolhido a primeira apresentação da "Pastoral" de Coelho Neto, um "memorável acontecimento literário musical" no Theatro São Carlos.¹⁷³ O escritor residiu na cidade de 1901 a 1904, quando foi aprovado em concurso para lecionar Literatura no Ginásio de Campinas. Como um dos fundadores do

¹⁶⁹ As obras da Matriz Nova tiveram início em 1807 e a sua inauguração aconteceu em 08/12/1883. MENDES, J.C. Efemérides Campineiras, p. 69.

¹⁷⁰ LIVRO de Leis e Estatutos da Câmara, 1922, referente a 16/ abril/ 1886, p. 01.

¹⁷¹ ZALUAR, A E., *Op. cit.*, 1945, ps. 59- 75-80-86- 103-154--170- 206. Ele visitou Campinas em 1861.

¹⁷² Não há muita coerência quanto à lotação. Segundo levantamento por nós realizado e de acordo com os cronistas, temos: até 1867 o Theatro S. Carlos possuía 560 lugares (platéia 250 + 62 camarotes que poderiam acomodar 5 pessoas); depois da reforma de Cantarino ficaram 660 (250 + 410); em 1886 foram acrescentados mais 100 (varanda) dando um total de 760. De acordo com José Maria Lisboa no Almanaque de Campinas em 1871 o total era representado por 951 lugares, a saber: 105+224+250 da platéia + 172+200.

¹⁷³ AMARAL, Leopoldo. *Op. Cit.*, 1927, p. 117.

CCLA, foi designado para a Comissão de Letras e Artes da revista da entidade. Coelho Neto foi convidado pelo Clube do Livro Azul para escrever um texto a ser apresentado na noite do Natal de 1903. A encenação, que aconteceria na casa da família Castro Mendes foi apresentada no teatro, devido à grande afluência de público. Contou com a participação de artistas locais, pessoas da família do escritor e a contribuição de nomes importantes. Para o 1º. ato, a música era de Santana Gomes. Henrique Oswald e Francisco Braga musicaram o 2º. ato e Alberto Nepomuceno ficou com o terceiro. Para a composição dos cenários concorreram Alfredo Norfini no 1º. quadro, Henrique Bernardelli no 2º. e, pelo 3º. quadro, responsabilizou-se Julião Machado¹⁷⁴. O sucesso do evento levou-o para horizontes maiores sendo acolhido para apresentações no Rio de Janeiro e Lisboa. A respeito deste episódio torna-se interessante dar voz a um cronista:

Finalmente o Theatro São Carlos, na noite de 25 de dezembro de 1903, revestindo-se de galas, brilhantemente iluminado a luz electrica, pois graças a Casa Livro Azul havia sido instalada, expressamente, pequena usina geradora para a iluminação interna do edificio. Os camarotes ou varandas ficaram ocupados quase que por senhoras em ricas toilettes e cavalheiros encasacados. O recinto regorgitava. O céu aberto de flores, sedas e jóias.

175

Tornou-se uma tradição a montagem deste espetáculo por ocasião do Natal e muitos artistas campineiros envolveram-se em encenações que vieram a acontecer também no Theatro Municipal posteriormente.¹⁷⁶

Pelas ocorrências percebe-se o quanto os teatros serviram para demonstrações de luxo, elegância e riqueza de seus freqüentadores. No início, o Teatro São Carlos recebia iluminação através de lampiões a querosene que eram trazidos pelos associados. Com a substituição pelo gás, modificou-se inclusive a função do Largo que se posicionava como um átrio do teatro. O mesmo autor das crônicas acima já registrara estas mudanças e dos costumes quando trata sobre os bailes *masqués* :

[...]realisavam-se, os mais concorridos no Theatro São Carlos, cuja platéa era nivelada ao palco, transformando-se em vasto salão iluminado a kerosene e mais tarde a gaz. Nos

¹⁷⁴ LAPA, J.R.A. Coelho Netto em Campinas (1901-1904). In: Revista de História da Usp, no. 43, 1960. P. 26.

¹⁷⁵ AMARAL, Leopoldo. *Op. Cit.*, 1927. P. 215.

¹⁷⁶ **Carlos Maia** - ator, pintor e médico, participou de várias apresentações no Theatro M. Carlos Gomes inclusive, da peça de Coelho Neto no papel principal. Hoje dá nome a um teatro da cidade.

camarotes enfeitados famílias se apresentavam a assistir aquella alegre expansão da mocidade, que se não excedia em suas dansas saracoteadas. Morigerados rapazes, pelo menos em quanto as famílias alli estavam.

A partir da instalação da energia elétrica houve uma diferença significativa na qualidade dos espetáculos. A presença do gerador foi um adicional importante com relação à segurança dos usuários quando recordamos que, um grave problema dos antigos teatros estava no controle de incêndio devido ao material combustível não só do edifício como das roupas dos artistas, espectadores e pela falta de saídas frente ao elevado número de pessoas aí concentradas.

A versatilidade no uso dos teatros era notória e atingia diferentes públicos conforme a programação que recolhemos na "Gazeta de Campinas" no ano de 1886. Num sábado, 10 de abril, o espetáculo incluía uma representação de "thaumaturgia humorística e ventriloquia" pelo "prestidigitador e engastrimytho Ávila"¹⁷⁷ (Fig 52). O espetáculo constava de três partes ao custo de 12\$000 para o camarote de 1ª. ordem, 10\$000 de 2ª. ordem, 3\$000 para cadeiras numeradas e 1\$000 nas galerias. Eram preços até acessíveis pelo currículo do apresentador que entre outras coisas figurava como correspondente da Academia Mont-Real da França e de outras sociedades de sábios tendo, inclusive, trabalhado perante "S.M. El-rei de Portugal e S.M, o imperador do Brazil"¹⁷⁸.

O contraponto deste tipo de espetáculo evidencia-se na chamada em jornal para a peça "A Dama das Camélias" ao custo de 100\$000 para os camarotes de 1ª. e 2ª. ordens, 16\$000 para cadeiras e 5\$000 nas galerias. Evidentemente que esta única apresentação de Sarah Bernhardt e mais 17 artistas não teve acessibilidade a todos os apreciadores da arte cênica. Falou-se na imprensa de Campinas em até 200\$000 o valor do ingresso, sendo que pela tabela de preço da capital não havia esta exorbitância para ver Sarah apresentar-se em *Adriana Lecouvreur*. Provavelmente era o "mercado negro" funcionando diante de tanta procura... No retorno de Sarah a São Paulo, sete anos após, Campinas não contou

¹⁷⁷ MORAES SILVA, A. Diccionario da Língua Portuguesa. Lisboa: Typ. Lacerdina, 1813 .

Significados das palavras da época:

Thaumaturgia= obra de taumaturgos, que faz milagres (do grego *Thaumaturgos*)

Ventriloquia= faculdade ou qualidade da pessoa que tem a propriedade de modificar a voz (do Latim *ventrilocuus*).

Prestidigitador= ilusionista. Prestidigitação (do Latim. Praesto= rápido + digitus= dedo)

Engastrimyto= qualidade do engastrimitista, ventríloco (do grego = engastrimythos)

¹⁷⁸ GAZETA de Campinas, 10/04/1896, p. 3.

com o privilégio da reapresentação. As peças "A Tosca" e "A Dama das Camélias" constaram do calendário do Theatro São José, na capital do Estado¹⁷⁹.

Uma ponderável justificativa da sociedade campineira para a edificação de um novo teatro embasava-se na ausência de um espaço à altura do talento de seu ilustre filho maestro e compositor. Ademais, uma nova casa de espetáculos seria mais conveniente com a imagem de modernidade. Podemos constatar por meio de fotos antigas como o Theatro São Carlos parecia pitoresco e bem situado dentro do tecido urbano. Aos poucos, com a ampliação dos espaços públicos e os sobrados modernizados a antiga casa de óperas passou a figurar como um bibelô, um mimo, um adorno descartável no meio do casario. A primeira fachada do Theatro São Carlos, segundo desenho de Joseph Cooper Reinhardt - atribuído por José de Castro Mendes a H. Lewis- corresponde a uma figura singela assim como a postura das antigas capelas, marcos de fundação de cidades. Em relação aos exemplares pioneiros como o de Ouro Preto, o São Carlos inovou na sua implantação. Assentado em área com ligeira declividade, disto apropriou-se para ganhar uma certa imponência. Voltava sua frente para a elevação posterior do mais importante edifício em construção na época que era a Matriz Nova. Executado em taipa de pilão, a técnica predominante no Planalto Paulista durante os séculos XVIII e XIX, o teatro foi absorvendo as melhorias por que passavam as moradias da época e em 1867 passou a contar com "dois sanitários, calçamento externo e uma fachada elegante" que pode ser conferida em uma imagem fotográfica de Kowalsky, registrada por volta de 1892¹⁸⁰. A fachada principal ocupava 5/8 da testada do lote e dividia-se em dois corpos na vertical. (Fig. 53) Há um ritmo e uma proporção entre aberturas e vedação e isto revela-nos um certo conhecimento das regras de harmonia e de composição por parte do autor. O frontispício exibia pilastras dóricas com caneluras e arrematadas por um entablamento com métopas e tríglifos bem definidos e sobre o qual repousava um tímpano triangular. Este elevava-se sobre uma cornija avantajada que contornava o edifício e que recebia ainda um ático decorado com retângulos em baixo-relevo. O abaulamento dos ângulos da fachada dava um tratamento gracioso e uma nota de urbanidade ao edifício. No triângulo da empena destacava-se uma decoração com filetes e uma alegoria alusiva à função do edifício registrando, sob ela, o nome do teatro. No plano térreo, portas e janelas ficavam encimadas por vergas em arco pleno, sendo que a entrada centralizada recebia uma bandeira em ferro trabalhado, detalhe

¹⁷⁹ Este teatro paulistano foi alugado para Cláudio Rossi, o cenógrafo italiano responsável pelo anteprojeto do Municipal de São Paulo, quando ele resolveu fixar-se em São Paulo e trabalhar como empresário, depois de atuar como cenógrafo no Scala de Milão e na Companhia Ferrari.

¹⁸⁰ LEMOS, C. O ecletismo em São Paulo. In Fabris, A. Ecletismo na Arquitetura brasileira, p. 78.

bem característico do século XIX. No piso superior as três janelas-balcões eram resguardadas por gradil de ferro que possuíam, sobre as vergas, régulas elevadas sobre mísulas estilizadas. Revelava esta solução, assim como o tratamento das pilastras e de toda a fachada, uma afinidade com as regras clássicas de composição. Tal conhecimento parece originar-se de uma formação acadêmica assim como de uma sabedoria veiculada por meio de Tratados ou Manuais que circulavam entre os envolvidos com a arte e técnica construtivas. O trabalho de remodelação do Theatro São Carlos, incluindo a fachada elegante à moda pombalina, consta como um estilo pioneiro em edifícios de teatros paulistas. Revela uma afinidade com a reforma acontecida em 1887 no Theatro São José de São Paulo. O exemplar da capital tinha um porte maior mas a identidade com o teatro campineiro ia do tratamento das aberturas aos delicados ornamentos em relevo e também ao frontão que privilegiava o ponto de entrada, definia um percurso e reforçava a simetria. Era a manifestação de um decoro. A tendência neoclassicizante aportou primeiro no Rio de Janeiro pois, São Paulo, só em meados do século XIX adotou a modenatura que conferiu à técnica arcaica um refinamento comprovado na proposta erudita aplicada pelo arquiteto Cantarino no projeto do Hospital da colônia portuguesa da capital. A tendência ao neoclássico já marcara ponto em edifícios públicos e conferia uma nova ordem e elegância de estilo.

Internamente o tratamento do edifício obedecia a uma racionalidade, com um programa mínimo, conforme remetem-nos as descrições de época. Convertia-se em um espaço concebido conforme a tradição italiana para casas de espetáculos e adotada em Portugal. Havia exemplares brasileiros na área de mineração e no Vale do Paraíba anteriores ao teatro campineiro. Neste esquema o Theatro São Carlos possuía, de início, a montagem dos camarotes apoiados em estrutura de madeira que, a partir de certo momento, passou a ser de pilares modelados em ferro para suportar uma carga maior e contemplar a visibilidade do público em relação ao palco. Nas frisas e camarotes gracioso trabalho decorativo evidenciava a preocupação ornamental. Complementando o *décor*, coube ao senhor José Maria Villaronga o trabalho de pintura do pano de boca que seria uma cena de O Guarani¹⁸¹. Este hábil artista, mais conhecido como pintor e cenógrafo, retratou em tela figuras influentes da sociedade cafeeira na região do Vale do Paraíba, decorou paredes de moradias rurais e urbanas e redecorou o teatro da cidade de Bananal na primeira metade

¹⁸¹ MENDES, J.C. Artes. In: Monografia Histórica do Município de Campinas. Campinas: IBGE, 1952, p. 4.

do século XIX. Também nesta época apresentou uma proposta para a conclusão da catedral campineira mas não ganhou o projeto nem a execução da obra.

Como possuía um edifício elegante e um histórico de cidade culta, Campinas acolheu em seu antigo teatro apresentações de gosto bastante eclético.

Outros historiadores ainda chegaram a relatar o gosto popular pelo teatro e seus edifícios espalhados pelo Vale do Paraíba e se lembraram de que foram patrocinados pela agricultura áurea da época, o café.¹⁸²

¹⁸² MAIA, T. MAIA, T.R.C. Vale do Paraíba - velhas cidades. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1977, p.14.

6. O CONCURSO DE PROJETOS PARA O TEATRO MUNICIPAL DE CAMPINAS

• Do edital e da seleção

[...] Executar obra condigna dos fóros de cultura e importancia innegaveis de nossa terra.¹⁸³

Esta frase fazia parte do discurso de Raphael Duarte. Para a cidade, um novo espaço cênico viria a constituir-se-ia num marco cultural, quase um “rito de passagem” de uma realidade a outra. Uma metáfora da modernidade. Teria o sentido de um rompimento com o arcaísmo numa cidade em plena efervescência social e cultural.

Para realizar a empreitada, o prefeito Raphael Duarte e correligionários encontraram adversários que apontavam medidas saneadoras como prioritárias para uma cidade como Campinas que experimentara, na época das epidemias, carências que ainda não estavam solucionadas totalmente. Houve na câmara uma disputa entre vereadores alinhados pela causa cultural – o Theatro Municipal - contra a minoria em defesa de obras de saneamento que beneficiaria um maior contingente de pessoas. Consta em Ata da Câmara de 04 março de 1922 o argumento do Dr. Paulo Pupo contra a proposta do Prefeito porque o abastecimento de água era insuficiente e havia necessidade de uma reforma do contrato com a mantenedora, mais um acréscimo de 200 contos de réis. Pela situação, o vereador Pedro Anderson propunha um aumento do imposto criado para a construção do teatro¹⁸⁴. Foi interpelado pelo Dr. Enéas Ferreira que disse: “...o projecto do theatro era uma vaidade do Sr. Prefeito...”¹⁸⁵ que “...tentava furtar-se à comemoração do centenário da independência” complementando que até a Câmara poderia ser responsabilizada, de acordo com o Código Penal, pelo imposto criado (Lei 272) e indevidamente cobrado. Entre os opositores encontrava-se o jornalista e vereador Álvaro Ribeiro que pleiteava mais atenção às medidas sanitárias. O vereador¹⁸⁶ argumentava sobre a ilegalidade da Câmara Municipal contrair empréstimos para este fim pois, segundo suas palavras :

¹⁸³ Discurso do prefeito no LIVRO DE LEIS e Resoluções de 1916 a 1922, 1922, p. 21.

Raphael de Andrade Duarte (Campinas 1867- 1958) jornalista, cronista, fazendeiro, político e presidente do grêmio teatral que levava seu nome: GARD. Foi um dos fundadores do CCLA e prefeito de Campinas de maio/ 1920 a janeiro/ 1923. Presidiu sociedades literárias e recreativas e promoveu a participação de Campinas, em 1922, na Exposição do Centenário da Independência no Rio de Janeiro.

¹⁸⁴ ATA da Câmara, 04/03/1922, p. 10.

¹⁸⁵ *Ibid*, p. 27.

¹⁸⁶ **Álvaro Ribeiro** (Campinas 1876- 1929) orador e político de grande combatividade, educador, redator-chefe e co-fundador do jornal “Diário do Povo” e fundador do “Correio Popular”. Criador do Colégio Ateneu Paulista e do hospital para crianças pobres de Campinas que hoje leva o seu nome.

[...] o teatro é uma obra de luxo e só poderá ser freqüentado pela classe abastada.

Havia dívidas de empréstimo anterior para a Prefeitura saldar. Sobre a alteração de impostos, a contar do exercício de 1922, para garantia e pagamento de juros e amortizações de empréstimo interno no valor de 700:000\$000 (setecentos contos de réis), o mesmo vereador declara:

[...] Ora, não é eqüitativo que toda a população, a grande maioria da qual é constituída pela pobreza, concorra na mesma proporção para pagar a aquisição de um bem que só constituirá gaudío para os opulentos ¹⁸⁷.

Voto vencido, prevaleceu a proposta pela construção do teatro que serviria como palco da vida cultural de Campinas por 35 anos e como cenário para atos políticos como acontecera com seu antecessor o Theatro São Carlos. Este fora demolido por se creditar ao novo edifício a eterna solução de um espaço cultural de excelência na cidade. Mas, de qualquer forma, o Theatro Carlos Gomes seria demolido em 1965, municinando a imprensa de razões para atribuir à política local uma falta de vínculos com o contexto das artes e da cultura.

O Theatro Municipal de Campinas foi tido como "um dos melhores do Estado" e sua relação importava ao contexto geral de uma época em que a cidade assumia as rupturas com um passado glorioso do café para postar-se como grande centro industrial e urbano.

A idéia de demolir o Theatro São Carlos apoiava-se na proposta de se erguer uma nova casa de espetáculos mais moderna e imponente. Já fora acalentada por autoridades locais, tendo à frente o Visconde de Indaiatuba¹⁸⁸, o Dr. Francisco Ramos de Azevedo¹⁸⁹, Dr. Campos Sales¹⁹⁰, o General Francisco Glicério¹⁹¹ e outros. Isto não se efetivou em fins do

¹⁸⁷ ATA de Sessão ordinária da Câmara, 16/08/1921.

¹⁸⁸ **Visconde de Indaiatuba** (Campinas 1815- 1884) - título conferido pelo imperador em 1879, ao Sr. Joaquim Bonifácio do Amaral. A ele se deve a iniciativa do prolongamento da estrada de ferro de Jundiá a Campinas, a fundação do Clube da Lavoura de Campinas e entre outras obras, a implantação pioneira do trabalho livre em sua Fazenda Sete Quedas, em 1852.

¹⁸⁹ **Francisco de Paula Ramos de Azevedo** (São Paulo, 1851- Guarujá, 1928)- engenheiro-arquiteto formado na Bélgica, nasceu em São Paulo. Logo que se formou abriu escritório e prestou serviços em Campinas. Muda-se para São Paulo por volta de 1866. Associou-se depois a Ricardo Severo, acolheu em seu escritório os Irmãos Rossi e também trabalhou com o engenheiro Krug. Criou o Liceu de Artes e Ofícios em São Paulo. De 1894 a 28 foi professor da Poli. Em Campinas, projetou e construiu entre outros edifícios, o Matadouro Municipal (1882)

¹⁹⁰ **Manuel Ferraz de Campos Sales** (Campinas, 1841- Guarujá, 1913)- Nasceu em Campinas. Historiador, biógrafo, jornalista, advogado e estadista. Chefe do Partido Republicano em S. Paulo, exerceu a Presidência da República de 1898-1902.

século XIX por “motivos insignificantes” segundo discurso de Raphael Duarte¹⁹², o idealizador e concretizador do novo teatro campineiro. Tais motivos irrelevantes foram apenas sugeridos pelo autor do discurso mas referem-se, provavelmente, às divergências e interesses políticos.

A proposta de materialização do Teatro Municipal, que viria a denominar-se “Carlos Gomes” em 1959, foi apresentada pelo vereador Dr. Miguel Penteado a 4 de julho de 1921. As obras arrastaram-se por seis anos e o então prefeito Raphael Duarte não conseguiu inaugurá-lo em sua gestão. A idéia não conseguia unanimidade sobretudo porque a cidade carecia de outros melhoramentos e efetiva intervenção na área social.

Confrontos deste tipo alimentavam discussões na imprensa. Também aconteceu no Rio de Janeiro, no início do século XX, envolvendo outro intelectual, o escritor Lima Barreto que posicionou-se contra a concentração de despesas num só edifício tão luxuoso quando poder-se-ia distribuir o dinheiro por vários e modestos teatros em bairros e subúrbios e beneficiar a população menos favorecida da periferia.

Em 05 de setembro de 1921, saiu publicada a Lei 272 que autorizava a Prefeitura de Campinas a construir o teatro e, para tanto, contrair o empréstimo no valor referido com pagamento no prazo máximo de 10 anos, a juros de 8% e amortização de 7%. O documento vem, então assinado pelo Prefeito Municipal, o fazendeiro Raphael Duarte, também cronista e poeta. Para tanto, a Câmara Municipal criou a Lei 286, de 24/06/1922, e a Prefeitura adquiriu a totalidade das ações do velho Theatro São Carlos a fim de incorporar o novo edifício ao patrimônio da municipalidade. Não ficou confirmada a referida “consulta oficial” ao Dr. Ramos de Azevedo sobre a preferência pelo local do antigo teatro, conforme declaração do prefeito. Como autoridade no assunto, o próprio Dr. Ramos de Azevedo dispôs-se, gentilmente, a fornecer as bases para os editais e, achando

[...] exigua a verba de 700 contos, creada pela Lei 272, lembrou o alvitre de estabelecerem-se duas concorrências: a construção da obra, primeiramente e, em segundo lugar, a decoração, mobiliário, iluminação etc., porque então, a Câmara, nesta segunda concorrência, resolveria á medida de seus orçamentos futuros, executar obra condigna dos foros de cultura e importância ennegaveis de nossa terra. ¹⁹³

¹⁹¹ **Francisco Glicério de Cerqueira Leite** (Campinas 1846 - Rio de Janeiro 1916)- foi um dos fundadores do PRP e ocupou diversos cargos no governo republicano. Muitas obras da cidade contaram com a sua participação e seus conterrâneos homenagearam-no dando seu nome à principal avenida da cidade.

¹⁹² LIVRO de Leis e Resoluções 1916 a 1921, 1922, página 31.

¹⁹³ LIVRO DE LEIS E RESOLUÇÕES DA CÂMARA, p. 22.

Segundo o prefeito, o imposto de 700 contos fora calculado segundo arrecadação da época e, pelos cálculos do Inspetor do Tesouro, poder-se-ia gastar até mil ou mil e duzentos contos com o teatro que não haveria ônus para a cidade. Isto devia-se ao crescimento e progresso do município que conseguiu considerável aumento de arrecadação. Houve reclamações por parte de alguns contribuintes quanto à injustiça de taxa sobre imóveis urbanos para este fim¹⁹⁴.

Consta que o ano de 1922 foi pródigo de realizações na cidade entre as quais uma Exposição Regional, fazendo parte das festividades do 1º. centenário de emancipação política do Brasil. Esta mostra com todos “os produtos do trabalho, da actividade, da industria e da arte do município” foi uma preparatória da Exposição Internacional do Rio de Janeiro onde Campinas contou com um pavilhão especial e independente dos demais. Muitas personalidades e delegações em visita ao país incluíam a “Princesa do Oeste” no roteiro das comemorações e foram recebidas oficialmente pelo prefeito. A mostra comercial e industrial na capital do país trouxe dividendos e maior fama para a terra de Carlos Gomes. Alguns expositores campineiros foram premiados na Exposição Internacional da Independência em 1922. Inclusive foi lançada uma publicação comemorativa do centenário da independência¹⁹⁵ que enaltecia o progresso e a tradição campineira. A ferrovia facilitara o escoamento e o retorno de idéias e riquezas materiais. Concorrendo com ela ampliava-se a malha viária pois a 8 de setembro o Presidente do Estado, Dr. Washington Luiz Pereira Gomes, veio para inaugurar um obelisco comemorativo da abertura da estrada Campinas -São Paulo.

O ano de 1922 foi mesmo marcante!

Assim, foi proposta a abertura de uma licitação -Concurso de “Projectos e Plantas”- para a escolha de um projeto de edifício de teatro a ser construído na Praça Rui Barbosa. Com prazo de 60 dias para a entrega das propostas, estabelecia o limite máximo de Rs.600:000\$000 (seiscentos contos de réis) para a construção e atribuía os valores em prêmios de Rs.10:000\$000 ao primeiro colocado, 3:000\$000 ao segundo e 1:000\$000 ao

¹⁹⁴ Um cidadão de nome Alfredo Maria Maia envia uma carta de reclamação e junto a ela um “aviso de collecta” de imposto. O reclamante residia à Rua Regente Feijó, 138. O valor total era de 613\$600, sendo que o valor suplementar em cobrança corresponderia a 18\$000 do total acima. (Arquivo da Prefeitura Municipal, pasta correspondente a Julho de 1923).

¹⁹⁵ ANDRADE, Domingos (Org.) ALBUM DE CAMPINAS: commemorativo do centenário de Independência do Brasil. Campinas: Typ. Casa Genoud, 1922.

terceiro. Houve uma alteração no dia seguinte à publicação do edital e que saiu na imprensa com data de 23 de julho. Alterava de 10:000\$000 para 6:000\$000 o valor do prêmio “a ser concedido ao dono do projecto classificado em primeiro lugar” e suprimia a frase final do item “O” referente à entrega do recibo da caução de 500\$000. O prazo de entrega foi ampliado por mais 25 dias conforme Lei número 292.

O edital de concorrência para a construção do Theatro Municipal, saiu publicado na íntegra, a 22 de julho de 1922 na “Gazeta de Campinas”. (Anexo 02)

Ficou então destinada à construção uma área compreendida entre as ruas 13 de Maio e Costa Aguiar incluindo o lote do antigo teatro na Rua José de Alencar mais os prédios com frente para a segunda rua pertencentes à Associação Beneficente Salles de Oliveira que passaram a ser considerados de utilidade pública. Para aliviar a circulação no local, foi autorizada a abertura de um trecho de rua nos fundos do novo teatro. Foi um acréscimo importante pois assim o edifício estabelecia uma certa soberania em relação ao entorno com exclusividade da quadra. Também suas fachadas garantiram uma visualidade maior que requeria uma ornamentação coerente com o porte e significado do prédio. Mas a parte posterior do prédio aproximou-se das construções na mesma quadra e a rua José de Alencar ficou interrompida, recebendo o trecho em direção ao Mercado outro nome conforme já citamos.

Três pontos fundamentavam a escolha deste local: o preço exorbitante exigido pelos donos de outros terrenos na cidade, o alto preço das fundações exigidas para a segurança do prédio da nova Escola Normal¹⁹⁶ e a necessidade do teatro localizar-se em área central como nas cidades européias e mesmo nas capitais brasileiras. A imprensa registrou uma crítica à sugestão de se voltar o “frontespício principal do teatro” para o lado da Estação Ferroviária. Foi uma das mudanças sugeridas com relação ao espaço novo que se prefigurava. Dias após a publicação do edital do concurso, Mariano Montesanti, um dos concorrentes, publica nota contra “uma perfeita idéia de repulsão, como que lembrando duas electricidades (...) que se repelem” construir um edifício monumental (o teatro) dando costas para outro monumento (a catedral). Argumenta sobre a incompatibilidade entre a majestade e imponência do edifício que se queria, se ele ficasse voltado para o aclave. A fachada principal direcionada para o lado da Estação seria sacrificada na sua estética¹⁹⁷. Pelo seu porta-voz “O Mensageiro” a Igreja não manifestou qualquer opinião a respeito do

¹⁹⁶ A Escola Normal foi construída em área de antigo pântano, aterrado como um depósito de lixo, nas proximidades da Praça Carlos Gomes.

¹⁹⁷ GAZETA de Campinas, 26/ 07/ 1922, p. 01.

teatro. Apenas notas oficiais como a convocação para a Assembléia Geral Extraordinária da Associação do Theatro São Carlos propondo a liquidação da mesma, nomeação dos liquidantes e venda do velho edifício com o terreno para a construção de uma nova casa pela Prefeitura.

O engenheiro-arquiteto W. Fillinger participara da concorrência enviando onze plantas, um orçamento e dois memoriais. Mais tarde solicitou à Repartição de Obras a devolução destes materiais. Desta forma, ficaremos desconhecendo seu trabalho mas podemos avaliar o nível da seleção em vista dos desenhos originais enviados pela firma *Heitor Battiti & Comp.*, estabelecida em São Paulo, à Rua Direita, 8-A, Sala 11 (3º andar). O timbre do papel da empresa refere-se a “constructores” e a “Projectos de Casas, Palacetes, Hotéis, Theatros, etc” com a assinatura de Hectore Battiti sob um dos desenhos. Pelo material a que tivemos acesso, trata-se de um desenho original de perspectiva interna para o teatro campineiro e um corte longitudinal do edifício em escala 1:50¹⁹⁸. (Figs. 54 e 55) Compreende uma proposta de teatro luxuoso, profusamente decorado onde aparecem as entradas dos camarotes em arco mourisco, balcões apoiados em finos pilares bem como as galerias numa composição que nos remete às “loggias” ou a ambientes palacianos. O teto plano em caixotões mostra uma rosácea como elemento central que poderia ser um vitral ou uma pintura decorativa. Trata-se de um trabalho de desenho artístico, pintado a guache em que predominam as cores e as formas de tendência mudejar, em interpretação onde sobressaem os traços arquitetônicos da fusão das escolas veneziana e árabe. Trata-se da concepção formal onde o protagonista é o edifício já que os espectadores, alocados nas laterais, teriam pouca visibilidade do espetáculo (Figs. 56 e 57). Lamentamos não termos encontrado as plantas, elevações e memoriais que nos embasariam melhor numa avaliação. O corte revela-nos um pouco mais sobre o programa de necessidades, a saber: de cada lado, 7 compartimentos para camarotes ou frisas dispostos em 3 níveis; um amplo vestibulo, um salão superior (*foyer*) e uma torre lateral. Esta torre circular pode dar ou não simetria à fachada e repete os arcos em ferradura amparando uma cúpula. Este tipo de torre foi bastante utilizada em igrejas italianas – por exemplo: Tempietto em Roma – mas teve um certo comparecimento em edifícios públicos do século XIX e início do XX. Pela figura do corte podemos ter uma aproximação com a maquete da secção longitudinal da Ópera de Paris que encontra-se no Museu D’Orsay. (Fig. 58) É interessante a comparação quando lembramos que o teatro parisiense foi o modelo, por excelência do teatro do século XIX e que, a partir dele, as casas de espetáculos começaram a estabelecer parâmetros de

¹⁹⁸ Estes dois originais são conservados pelo Prof. Dr. Arquimedes Perez do Instituto de Geociências / Unicamp.

atendimento aos programas, aos orçamentos e às tendências estéticas. Como já no teatro de Garnier os espaços foram generosos, a riqueza decorativa chegou aos extremos.

Outra proposta para o concurso de seleção de projeto para o Theatro Municipal de Campinas foi acessada através do memorial explicativo e expositivo do projeto cujo exemplar impresso pertence à Biblioteca do Centro de Memória da Unicamp¹⁹⁹ onde o material iconográfico encontra-se no final da publicação. Seus autores foram Achilles Nacarato e Augusto Lefèvre. É outra interessante série de desenhos onde a referência está bastante ligada ao Theatro Municipal de São Paulo conforme podemos comparar pelas perspectivas. A amostragem contém um desenho de fachada, uma perspectiva, três plantas (um do plano das arquibancadas, um da platéia e outro dos camarotes) e 2 cortes (um transversal e outro longitudinal) (Figs 59 a 64). A autoria não figura nos desenhos, mas o texto, de 37 páginas, discorre sobre o significado do espaço teatral para a sociedade de época e oferece-nos momentos de reflexões filosóficas, um suporte técnico para a leitura dos desenhos e o currículo dos autores²⁰⁰. O projeto anterior, de autoria de Battiti, veio com assinatura e protocolo em cartório o que possibilitou-nos a identificação, na perspectiva, para a leitura dos desenhos.

A relação dos concorrentes foi publicada no jornal campineiro *Diário do Povo* em 24 de outubro de 1922 na primeira página. A coluna trata especificamente do ato do Prefeito Raphael Duarte de abertura e rubrica dos papéis e documentos referentes às propostas apresentadas no dia 23. O material consistia de memoriais, orçamentos, plantas e projetos que foram autenticados com o sinete da secretaria da Prefeitura, catalogados e depois, arquivados. A cerimônia de abertura foi acompanhada pelos vereadores Miguel Penteado e Justo Pereira conforme indicação prévia.

¹⁹⁹ NACARATO A. LEFEVRE, A., *Op. cit.*.

²⁰⁰ **Achilles Nacarato**: além de participar da Exposição Nacional de 1908, foi engenheiro-chefe do estudo de águas e esgotos da cidade de Uruguaiana, Rio Grande do Sul, engenheiro de 1^a. Classe e em 1922 era engenheiro-chefe do Escritório Técnico da Directoria de Obras Publicas do Estado, tendo colaborado intensamente na disseminação de Escolas Normais, Grupos Escolares, Cadeias, Quartéis, Postos Policiais e Pontes de madeira, ferro, concreto-armado ou de alvenaria comum. (p. 41).

Augusto Lefèvre: além de engenheiro-chefe de Distrito em 1922, ocupou por vários anos o lugar de Chefe da Secção de Pontes da Diretoria de Obras Públicas.

Eis a relação dos autores e os custos dos projetos com apresentação na seguinte ordem:

Dr. V. Fellingner.....	675:000\$000	
Dr. Alberto Oliveira Coutinho.....	776:000\$000	
Srs. Chiappori & Lanza.....	600:000\$000	
Srs. Monteiro & Aranha.....	607:000\$000	
Dr. Heitor Battiti e Cia.....	910:000\$000	
Dr. Mariano Montesanti.....	600:000\$000	
Drs. A. Nacarato e Lefèvre.....	600:000\$000	
Dr. José Maria da Silva Neves.....	693:000\$000	
Sr. Henrique Fortini.....	598:000\$000	
Dr. Alberto Borelli.....	640:000\$000	
Srs. Masini, Mehler e Comp.....	600:000\$000	
Dr. Armio Paz Cruz.....	595:000\$000	
Dr. Adelardo Soares Caiuby.....	1 152:000\$000	
Dr. Julio Antunes de Abreu Filho.....	669:000\$000	
Dr. Luiz Álvaro Silva.....		*
Dr. Josino de Souza Camargo.....		*
Dr. Luiz Pereira Barreto Filho....(concorreu c/ 2 projetos)*		

* Na publicação do jornal não foram discriminados estes valores.

Como podemos observar, houve uma variação de preços em torno de 870:000\$000. Foram quatro orçamentos de 600:000\$000. O de menor custo avaliou a execução do projeto por 595:000\$000 e o valor mais alto discriminou Rs.1 152:000\$000 o que equivale a quase o dobro do projeto mais barato. Percebe-se que a verba inicialmente destinada era realmente exígua para uma obra de tal porte, tendo razão o Dr. Ramos de Azevedo que achou ponderável abrir uma outra concorrência para a decoração do teatro, aí incluindo o mobiliário.

A comissão encarregada da avaliação e escolha dos projetos apresentados em concorrência pública constou do engenheiro Carlos Stevenson²⁰¹, Alceu Albuquerque e

²⁰¹ O engenheiro **Carlos Stevenson** pertenceu à Loja Maçônica Independência. O seu pronunciamento no Rotary Clube constituiu-se no marco histórico da contratação de Prestes Maia para a elaboração e execução do Plano de Melhoramentos de Campinas deixando de lado a proposta de Anhaia Melo. Também foi um dos fundadores da Associação dos Engenheiros e Arquitetos de Campinas (AEAC)

Dácio A. de Moraes²⁰². Foram eles nomeados pelo senhor Prefeito Municipal assim como, os dois vereadores para representarem a Câmara: Dr. Miguel de Barros Penteado e Sr. Justo Luiz Pereira da Silva. O engenheiro Stevenson, da Companhia Mogiana, figura como importante peça na decisão do novo desenho da cidade. É considerado o mentor do urbanismo moderno campineiro.

A abertura das propostas ficou definida para o dia 23 de outubro de 1922, às 13 horas, no gabinete da Prefeitura situado no Palácio dos Azulejos à Rua Regente Feijó 859, esquina com Ferreira Penteado. Concorreram 18 propostas sendo que a do Dr. Júlio Antunes foi apresentada 15 minutos após decorrido o prazo de entrega e, com a concordância dos demais participantes, foi autorizada a constar da seleção mas sujeita ao julgamento de um júri técnico. Uma fatalidade comoveu as pessoas envolvidas no acontecimento. Na véspera da definição dos resultados veio a falecer o engenheiro Luís Pereira Barreto Filho, participante do concurso com 2 projetos. Pessoa bastante respeitada em seu meio profissional, o fato trouxe consternação geral.²⁰³

Das dezoito propostas apresentadas nenhuma foi considerada satisfatória, segundo o laudo de 06/12/1922, para receber o primeiro prêmio após "reiteradas visitas e acurado estudo dos projectos" e amparado pelo artigo "P" assim ficou decidido o resultado de acordo com o relatório da comissão técnica:

[...]o projecto dos Senrs Chiappori e Lanza, depois de algumas modificações em suas disposições internas, seria um Theatro recommendavel as necessidades de Campinas.²⁰⁴

(Fig. 65)

Acrescenta ainda que

[...] somente se confira o segundo premio e este aos autores do referido projeto, promptificando-se (ella) a indicar desde já as modificações que lhe parecem aconselháveis.²⁰⁵

²⁰² A firma **Dácio A de Moraes e Cia Ltda** projetou e construiu o edificio paulistano conhecido como Casa das Arcadas (1929), na rua Quintino Bocaiúva, esquina com Benjamin Constant. O prédio pertenceu a Armando Álvares Penteado e abrigou importantes escritórios de advocacia.

²⁰³ O engenheiro **Luiz Pereira Barreto Filho**, de comprovada competência, participou de comissões relevantes entre as quais a chefia da construção do trecho da ferrovia de Cerqueira César a Salto Grande de Paranapanema. (Informação publicada no *Diário do Povo* em 23/10/22)

²⁰⁴ Conforme laudo de escolha do projeto para o Theatro Municipal de Campinas, em 06/dezembro/1922, assinado por Carlos Willian Stevenson e outros. (O documento original encontra-se no Arquivo Municipal, Pasta de 1922, Letra C).

²⁰⁵ *Ibid*, *loc. cit*.

A 16 de dezembro, a comissão redigiu algumas considerações a respeito do laudo em resposta a uma carta do Prefeito Municipal justificando-se pela polêmica decisão do concurso. O item 02 dizia o seguinte:

[...] A Comissão não classificou os projectos porque nenhum d'elles podia ser adoptado de modo a satisfazer ás exigências de Campinas dentro do orçamento pré-fixado de R\$ 600:000. Entendeu a Comissão que classificar não é escolher três dos melhores projectos entre todos apresentados; classificar é, para ella, escolher um projecto que dentro do orçamento de R\$ 600:000 satisfaça as necessidades de Campinas e ás mais perfeitas condições de technica constructiva e esthetica : a esse seria conferido o 1^o. premio...²⁰⁶

Em parecer assinado pelo administrador Sr. Antonio da Costa Carvalho, ele explicita que o edital atribuiu à Prefeitura o concurso de concepções artísticas e à Comissão o acerto da escolha técnica para não haver críticas ou censuras quanto à decisão conjunta.

A Comissão, apresentou o resultado final a 06 de dezembro de 1922, ou seja, 44 dias após o recebimento das inscrições. Pelo valor até modesto do projeto fica excluída a variável custo como única motivadora da escolha. Pela cláusula "P" a Prefeitura reservava-se o direito de rejeitar projetos, anular a concorrência ou até, não sentir-se obrigada a

[...] aceitar o mais barato, levando em conta a idoneidade do concorrente.

Quanto aos demais projetos, não foram

[...] considerados hábeis para os fins do concurso.

E, portanto, não receberam classificação. Pelo visto, predominou muito rigor nos parâmetros de seleção. Considerar "insatisfatórias todas as propostas" e conferir somente o segundo lugar ao projeto escolhido deve ter gerado muitas expectativas. O prêmio atribuído à firma Chiappori & Lanza foi de 3.000\$000, referente ao segundo lugar sendo o projeto adquirido pela Prefeitura. Nada registramos na imprensa em objeção a esta decisão. Alguns concorrentes eram de escritórios estabelecidos na cidade e na capital e tiveram participação em outras obras importantes conforme citações de fontes bibliográficas. O escritório Masini & Comp. consta como executor do projeto de um dos

²⁰⁶ Carta dirigida ao Sr. Prefeito Municipal, em 16/12/1922 e assinada pelos Srs. Carlos W. Stevenson, Alceu de Albuquerque e Dácio A. de Moraes.

pavilhões do Palácio da Mogiana em Campinas por volta de 1910. Em 1914 figurava na relação de Empreiteiros e Constructores no Almanach da cidade com escritório no Bairro Botafogo²⁰⁷. A mesma referência subscreve o Sr. Henrique Fortini como prestador deste tipo de serviço à Rua Ferreira Penteado número 94²⁰⁸ sendo o mesmo o construtor do edifício original do Colégio Progresso em 1916. O Sr. José Maria da Silva Neves estudou engenharia no Politécnico e foi aluno de Ramos de Azevedo. Lecionou neste Instituto e na Faculdade de Arquitetura sendo um grande estudioso da história da arquitetura paulistana antes do movimento moderno. Anos mais tarde seu nome é ligado aos projetos de 2 edifícios campineiros: o Palácio da Justiça (1939) e o edifício do Hotel Terminus (1943). A assinatura do Sr. Augusto Lefèvre e de Perseu Leite de Barros aparecem nas plantas do Club Campineiro juntamente com a do arquiteto Christiano Stockler das Neves em documentos protocolados pela Prefeitura em 23/12/1923. E entre os inscritos também figurava a firma Monteiro & Aranha. O engenheiro W. Fillinger participava da concorrência com um material volumoso para única concorrência. E a firma escolhida, Chiappori & Lanza tinha um currículo bastante valorizado em vista de trabalhos executados na capital e no interior do Estado de S. Paulo e Minas Gerais, sendo Chiappori o substituto de Giulio Micheli na direção da empresa quando este faleceu. Juntos realizaram a obra do Banco Francês e Italiano para a América do Sul. (Fig. 66)

Trabalhamos na reconstituição da planta utilizando os recursos disponíveis em três fontes. Uma planta original do primeiro pavimento foi comparada a um levantamento realizado pela Prefeitura Municipal por volta de 1960. Buscamos a medida da frente do lote ocupado pelo teatro demolido e onde hoje encontra-se uma loja de departamentos. Seguindo o alinhamento das construções adjacentes chegamos a uma medida bem próxima do projeto disponível. Conhecendo as medidas das portas de ferro da entrada principal do edifício temos em torno de 30 m de fachada. Se o projeto de Chiappori & Lanza, correspondia à medida real do prédio executado, assim como o desenho levantado pela Prefeitura para uma reforma do teatro quando ele ainda estava em uso, conseguimos um resultado satisfatório na concepção do espaço (Figs 67 a 70). Acreditamos que as mudanças sugeridas pela comissão de 1922 aconteceram nas disposições internas conforme especificações que a mesma pretendia oferecer. Neste particular, provavelmente, é que foi

²⁰⁷ IL BRASILE e gli Italiani. Firenze: Fanfulla, 1906, p. 1115. A informação refere-se a: *I fratelli Masini Andrea e Giacomo* (Biblioteca CMU)

²⁰⁸ OTAVIO, B., MELILLO, V.(Org.) Almanach Histórico e Estatístico de Campinas 1914. Campinas: Typographia da Casa Mascotte, 1914, p. 158.

contratado o serviço que leva a assinatura do arquiteto Christiano das Neves²⁰⁹. Portanto, o Theatro Municipal de Campinas teve dois momentos importantes: a construção da caixa do edifício pela prefeitura conforme projeto de Giuseppe Chiappori e Aldo Lanza e, em seguida, a contribuição de Christiano das Neves. Foram duas correntes distintas do início do século XX e que imprimiram a este objeto arquitetônico um resultado bastante eclético, um mostruário de duas vertentes estilísticas fortes: uma de origem italiana (planta) e outra francesa (elementos decorativos).

A 23 de outubro de 1922, a “Gazeta de Campinas” publica o último programa para deixar “imperecível saudade” do velho Theatro São Carlos, com a apresentação de dois filmes de “valor inestimável”: o dia 29/10 ficaria marcado com a apresentação do “photodrama Goldwyn – Eu sou culpada” com Pauline Frederick²¹⁰ e, na vespéral, um programa duplo: os filmes “A Vênus do Cãozinho” e “A cigana da Arcádia”. A demolição do teatro concretizou-se após ser definida por contrato com o Sr. Adelardo Soares Caiuby, engenheiro agrimensor atuante na cidade de Campinas.²¹¹ Outro concorrente ao concurso de projetos que teria seu nome ligado à construção do Theatro Municipal foi Mariano Montesanti.

Sobre a formação profissional de alguns participantes do evento do Theatro Municipal de Campinas, muitos deles cursaram a Politécnica de São Paulo conforme levantamento realizado no cadastro de ex-alunos da USP e informações de familiares²¹². Quando aberta a concorrência para a execução do Theatro Municipal de Campinas, esta ficou a cargo do engenheiro Montesanti sendo, na época, o chefe da repartição de obras da Prefeitura de Campinas.²¹³

²⁰⁹ Conforme parecer do Administrador Antonio Alves da Costa Carvalho em 21/12/1922.

²¹⁰ GAZETA de Campinas, de 29/10/1922, pág. 01.

²¹¹ **Adelardo Soares Caiuby** foi o engenheiro encarregado pelo Bispo de Campinas para a reforma da catedral em 08/05/22. O documento consta do Arquivo da Prefeitura de Campinas, nos registros do mesmo ano, folha 9 450.

²¹² Encontramos na relação de ex-alunos da Escola Politécnica os seguintes nomes que participaram de alguma forma da construção do Teatro Municipal de Campinas.

Abelardo Soares Caiuby graduou-se como Eng. Agrimensor em 1897 (a grafia Adelardo aparece impressa nos documentos da Prefeitura e Câmara de Campinas mas no documento da Usp, o nome consta como Abelardo).

- * Archilles Nacarato formou-se em Engenharia Civil em 1906 (grafia do cadastro da Usp).
- * Mariano Montesante formou-se em Engenharia Civil em 1909 (grafia da mesma fonte).
- * Bruno Simões Magro formou-se em Engenharia Civil e Arquitetura em 1905.
- * Perseu Leite de Barros formou-se em Engenharia Civil em 1919.
- * Silva Neves é citado como ex-aluno da Poli em nota de rodapé do livro de BRUAND, Y., Arquitetura contemporânea no Brasil, SP., Perspectiva, 1991, p. 39.

²¹³ O Sr. Montesanti assumiu o cargo em 06/ Jan/ 1923, substituindo o Sr. Gustavo Malcom.

O local definitivo para o novo teatro municipal foi ampliado com a desapropriação dos prédios da Associação Beneficente Salles de Oliveira de números 16 na Rua José de Alencar e número 01 da Rua 13 de Maio para a expansão do Largo Ruy Barbosa.(Fig. 71) Em 1927 Leopoldo Amaral em Campinas recordações refere-se ao novo empreendimento com entusiasmo:

[...] há theatros e cinemas, estando em construção, já adeantada o Theatro Municipal no local onde existiu outr'ora o antigo "São Carlos". O novo teatro virá a ser um dos melhores do Estado.²¹⁴

²¹⁴ AMARAL, L.. *Op. cit.*, p. 08.

7. A CONCRETIZAÇÃO DO PROJETO DO TEATRO CAMPINEIRO

[...] O bello, em architectura, é essencialmente o coroamento do bom, e nenhum valor teria si se limitasse á função dissimulativa das falhas e dos defeitos constructivos ou de composição .

(A Nacarato, A Lefèvre)²¹⁵

Para uma análise dos aspectos formais e funcionais do novo edifício recorreremos a um texto de época que fundamenta-se nas discussões conceituais que permearam todo o século precedente à sua construção.

[...] A marcha que o espirito segue para traduzir exteriormente, com natural simplicidade, as formas e as proporções que resultam das grandes divisões de um edifício e de seus respectivos destinos, chama-se **ordem**. É uma lei de intuição immediata ou que emana da reflexão deductiva do programma a realisar, e que regula de um modo geral a successão e a importância das diferentes partes do edificio. ²¹⁶

O tempo levado na execução do teatro (1924-30) vai absorver muitas interferências, e modificações já sinalizadas em 1922. Alguns elementos destacam-se.

• Fachada

A elevação principal revelava uma filiação às formas do neoclassicismo de Ramos de Azevedo tais como regularidade simétrica, busca de harmonia, a presença das "ordens", a modenatura e a proporção calculada que conferia ao edifício ao mesmo tempo, sobriedade e imponência. Também concorreu para a elegância do edifício acomodá-lo sobre um amplo patamar da escada que corria pela fachada e servia às 3 entradas protegidas por porta de ferro trabalhado. (Fig. 72). O pódio de um edifício grego pode ser aqui representado pelo ponto mais elevado da praça onde se assentava o teatro. Sobre as portas de entrada, um artifício garantia a proporcionalidade entre elementos horizontais e verticais: eram as sacadas voltadas para a praça que alternavam as pilastras estriadas e estas alongavam visualmente a fachada.

²¹⁵ NACARATO, A., LEFÈVRE, A. *Op. Cit.*, p. 09.

²¹⁶ *Ibid.*, *loc. cit.*

Quanto ao decoro do edifício é aqui garantido pela ornamentação, pelos frisos, cornijas e capitéis que davam-lhe um refinamento e percorriam todo o perímetro do paralelepípedo, alongando-o. Além disso, havia um equilíbrio visual entre ordenação e proporção. Quanto aos elementos ornamentais, vale registrar a observação de Salmoni e De Benedetti quando refere-se à firma Micheli e Chiappori em suas obras de São Paulo:

[...] Geralmente todas as fachadas executadas por ele e seu sócio apresentam uma ornamentação com guirlandas de flores, saindo de bocas de animais; enredos de folhas e frutas.²¹⁷

A elegância ficou garantida pela tríplice divisão na verticalidade como propunha a Escola de Chicago²¹⁸: o primeiro corpo corresponderia à base da coluna. O intermediário, onde as pilastras duplas ordenam os fechamentos, tornar-se-ia o fuste sobreposto por capitéis compósitos e, coroando a fachada, um entablamento e, sobre ele, um ático com mísulas, friso com ornamentação floreal, 2 carrancas com as tais “flores saindo de bocas” e 2 figuras de grifo. Uma balaustrada cega no ático completaria o conjunto. A rigor, a fachada manteve um jogo de massas e planos com aberturas centrais e superiores em arcos, acompanhadas de portas e janelas em verga reta reforçando a horizontalidade da parte inferior e frontal. (Fig.73). Os maciços exibem pilastras com estrias horizontais, capitéis com guirlandas e volutas encimadas por arquitrave discreta. No entablamento a cornija sobressai-se pelo amplo balanço que assemelha-se a um beiral e é amparada por modilhões em forma de folhas de acanto estilizadas. Para a moldagem dos relevos da fachada em cimento foi contratada empresa pela Câmara Municipal de Campinas que os executou sob a ordem do Sr. Perseu Leite de Barros, engenheiro da Repartição de Obras em outubro de 1929. Segundo entrevista do Sr. Amadeu Causo²¹⁹ os profissionais responsáveis pela execução da parte externa do prédio foram os frentistas da oficina do Sr. Carlos Zaratini: Carlos, João e Ricardo Zaratini e o depoente que lá trabalhava como estucador e modelador. Também trabalhavam com granito. A pontuação dos vazios assim como a rusticação das paredes com o ático remetem-nos à fachada da antiga Casa de

²¹⁷ SALMONI, A., DE BENEDETTI, E. ,*Op. Cit.* , p. 106.

²¹⁸ **Escola de Chicago**: movimento da arquitetura moderna que propunha um tipo de construção racional onde a estrutura é encarada como fonte de expressão arquitetônica junto com uma ornamentação de gênero localizado e complexo. Teve grande ocorrência na construção de arranha-céus após um incêndio nessa cidade americana em 1871. Duas características desta escola são essenciais e apresentam-se na arquitetura comercial: material metálico de sustentação e uma forma simplificada na estrutura. Entre os maiores representantes do movimento temos: Louis Sullivan, Daniel Hudson Burham e Henry Hobson Richardson com obras importantes de 1880 a 1900. A Sullivan deve-se a afirmação : “A forma obedece à função”.

Câmara e Cadeia na Avenida Andrade Neves, em Campinas, de autoria de Ramos de Azevedo e concluída em 1896. Esta concepção de fachada era coerente com o gosto do século XIX especialmente nas Secretarias, também do arquiteto Ramos em São Paulo, em prédios públicos para a nova capital de Minas Gerais como, por exemplo, o Palácio da Liberdade e Secretarias construídas em Belo Horizonte em 1897. Ponderamos a respeito de razões para a escolha deste projeto. Acreditamos que existindo uma familiaridade na volumetria com obras do influente arquiteto paulista, o Dr. Ramos, caiu no gosto da comissão além do quê, o valor limite instituído para o projeto já estava definido.

A racionalidade da fachada pode ser percebida pela seqüência : 1-2-3-2-1 de blocos alternados. O módulo 1 corresponde a um plano recuado e simétrico de funções secundárias no edifício. Determinava assim pontos de sombra e silêncio no diálogo com a praça. (Fig. 74) O corpo avançava e criava um contato mais direto com o espaço urbano pois é o que acolhe o passante e sincroniza o mundo exterior com o interior. A projeção deste bloco marca mais fortemente a presença do edifício com grandes aberturas no nível da escada. A pontuação citada por Blondel está muito presente neste edifício com aberturas ímpares, uma volumetria pontificada pela simetria e pelo recurso ornamental que privilegia os contornos. A composição com suas aberturas cria uma musicalidade que pode ser um contraponto plástico de fundo e figura. O eixo de simetria localiza-se no elemento central (porta). Para redefinir a modulação o autor cria um pareamento de pilastras compósitas que recobrem a parede cheia. Parte para uma segunda modulação e cria um intervalo que é preenchido por um estandarte emoldurado por guirlanda que transborda nas laterais como se brotasse de uma fenda da parede. É um motivo alegórico interessante, rico de significado e que reforça uma linha melódica que dá um prolongamento ao plano da parede como um tempo mais longo de uma nota musical. Criase um contraponto dentro de um ritmo melódico onde interagem a música e a arquitetura, a um só tempo. Neste intercolúnio identificamos um dos tipos, apontados por Vitruvius, que corresponde a 2 diâmetros e 1/4 e que recebe o nome de Êustilo, e é um dos mais encontrados. Houve uma harmonia compositiva no conjunto da fachada em que as estrias horizontais mesclavam-se com elementos decorativos diversificados como carrancas, grifos, hastes e flores, barras decorativas e balaustres criando movimentos e integrando os dois planos. Para dignificar o conjunto na ordem proposta, as pilastras dominavam o piso superior e apoiavam-se em bases sobre pedestais avantajados, configurados pelas faixas decorativas e a parede com sulcos horizontais que ascendiam do

nível da rua até o primeiro pavimento. O conjunto ornamental conferia um grau de erudição ao prédio. Entretanto a proporção das molduras decorativas, das mísulas e dos frisos das portas provinham de oficinas de fabricação seriadas, confeccionadas em moldes padronizados. Acreditamos que elas foram executadas por artesãos locais mas seguindo os desenhos do projetista. Quanto à filiação decorativa, existe uma adequação ao movimento *Liberty*, denominação que o Art Nouveau²²⁰ recebeu principalmente na Itália. Muitos teatros nos anos 20 e 30, em todo o mundo, apresentaram um reflexo desta manifestação artística que teve origem nas casas belgas de Victor Horta²²¹.

Na localização, o Theatro Municipal de Campinas fazia uma citação ao Municipal paulistano e com a implantação semelhante à Ópera de Paris. A ocupação na testada do lote dominava a quadra, sobrepunha-se à praça fronteira e abria-se em visuais que possibilitavam o seu controle da cena urbana. Com as laterais arruadas, a circulação de veículos criou um intercâmbio de ruídos que gerava polêmicas sobre a qualidade sonora do espaço. Quanto a isto, o modelo parisiense minimizou o problema envolvendo a sala de espetáculos com alas de circulação que podem distanciar um pouco a fonte de ruídos vindos de fora. No caso do teatro campineiro que apropriou-se de um lote exíguo, não se permitiu um distanciamento favorável à filtragem do som. Aconteceu uma certa similaridade na morfologia deste teatro com o antigo Teatro Santana, na Rua Boa Vista, em São Paulo, sendo que esse foi demolido em 1910 para a ampliação do leito carroçável da cidade capital que passava por amplas alterações.

• Planta

A interação entre planta e fachada tinha raízes no modelo tradicional do teatro italiano, o Alla Scala de Milão, (Fig. 75) tido como referência também para Portugal e França. No caso do Theatro Municipal de Campinas tratava-se basicamente de um bloco em forma de

²²⁰ **Art Nouveau, Liberty ou Sezession:** movimento artístico que vigorou a partir de 1890 até a 1ª. guerra mundial na Europa e nos EEUU em reação ao academicismo histórico corrente no século XIX. Aplicado mais à arquitetura de interiores (Artes Aplicadas) e à ilustração tendo como forte caracterização as linhas sinuosas baseadas em formas de plantas. São manifestações mais conhecidas desta arte: as entradas do metrô de Paris, os desenhos eróticos de Aubrey Beardsley e as histórias de Oscar Wilde. Foi muito usada esta forma decorativa nos teatros em fin-de-siècle, lojas, restaurantes, cafés e em residências e hotéis como o Tassel de Bruxelas (1892-93), este, com formas vegetais em ferragens, pinturas murais, papéis de parede e mosaicos. Internacionalizado, o estilo teve como expoentes: Beardsley na Inglaterra; Mucha, um tcheco que trabalhou em Paris; Tiffany, nos EEUU; Mackintosh, na Escócia; Gaudí, na Espanha; Horta, na Bélgica. Na pintura e escultura o estilo pode ser reconhecido em trabalhos de Alfred Gilbert, Jan Toorop e Gustav Klimt.

²²¹ **Victor Horta** (1861-1947) *designer* e arquiteto belga que teve grande influência no movimento moderno de arquitetura criando um vocabulário original de ornamentação em seus próprios edifícios e desenvolvendo detalhes com formas características florealis.

paralelepípedo, com ligeiras saliências e um corpo frontal que abrigava o *foyer*, acima do vestibulo, destinado à circulação e estar. Este bloco interpunha-se entre o corpo principal (platéia e palco) e o exterior. Contrariamente ao pensamento de Garnier para a Ópera de Paris “a escada repleta de pessoas seria também um espetáculo de pompa e elegância” o vestibulo do teatro campineiro não era contemplado com a escada central. Esta circulação vertical ficou dividida em 2 segmentos voltados para portas laterais ligadas às caixas de escadas, diferentemente do modelo francês, do paulistano e carioca. O ponto de recepção no térreo constituía-se do grande *hall* que recebia a decoração requintada, criação de Christiano das Neves especialmente para este teatro. Aí, justamente, era por onde circulava a classe dominante que o freqüentava. Apesar da visibilidade um pouco restrita, as 2 escadas laterais receberam pisos de mármore e iluminação natural por meio de vitrais decorados artisticamente.

Se estabelecermos um confronto formal entre os projetos de teatro de mesma época ou de décadas anteriores, veremos que a originalidade passava ao largo do modelo premiado. O tradicionalismo predominou na sua concepção de planta e de plano formal. Conforme o modelo padrão de uma casa de espetáculos para a época, não levava em conta a ergonomia e as perspectivas visuais. Havia isto sim, uma busca de continuidade entre palco-platéia que privilegiava os espaços de circulação. A dualidade *auditorium* e *scena*, é que conferia a identidade ao conjunto ocupando 1/3 da área construída e proporcionando um bonito desenho em planta. Entretanto, limitado pela exigüidade do lote, que ocupava toda a quadra em seqüência ao traçado das ruas Treze de Maio e Costa Aguiar, nada comportava que não fosse o essencial ao programa de um teatro. O eixo das ruas definiu o vetor que ia da Catedral dedicada a Nossa Senhora da Conceição até a Praça Floriano Peixoto, defronte à estação ferroviária.

No sentido longitudinal a planta (Fig. 76) compreende 8 tramos com cerca de 6.5m cada um, ficando os 2 primeiros na frontalidade do edifício para abrigar a área de recepção e de circulação no piso térreo. Os outros 4 tramos localizados no centro da edificação compreenderiam a área da platéia com os banheiros para o público, mais o proscênio, que cederia espaço nas laterais para outras circulações no sentido vertical: uma para o porão e outra para os pavimentos superiores de público. Os tramos restantes, em número de 2, corresponderiam ao palco, camarins e banheiros dos artistas. Estas funções seriam reveladas externamente por meio das aberturas e relevos, como dentes salientes nas paredes, correspondendo às escadas nobres e às de atendimento ao palco. A circulação

vertical que atenderia aos visitantes e mantenedores do teatro, possuía nas laterais comunicantes com as ruas, portas protegidas por coberturas de ferro e vidro, em modelo *Art Nouveau*²²² também presentes no edifício do *Club Campineiro*. Acima do primeiro pavimento, belos vitrais possibilitavam a passagem de luz e ventilação e uma conexão com os andares superiores. Este objeto utilitário e de adorno poderia, provavelmente, ser um artefato da “Casa Conrado” que abastecia o mercado na época da construção do teatro²²³. Assim a primeira caixa de escada ficava demarcada pela verticalidade e tratamento diferenciado. As escadas dos fundos seriam assinaladas apenas pela porta e vitrô de fabricação industrial. Havia compatibilidade entre as fachadas laterais quanto às aberturas e tratamento decorativo. As janelas e portas possuíam diferentes dimensões de acordo com o uso. Nas áreas mais nobres, eram amplas e ornamentadas. A sala de espetáculos, obviamente que não seria dotada de aberturas muito avantajadas para evitar interferências de som e luminosidade externas. Também sendo uma sala de amplas dimensões, cerca de 610 m², solicitaria mais pontos de apoio. Este local foi beneficiado com janelas de cerca de 3m² de área, em número de 8 nos 4 tramos centrais. Estas aberturas favoreciam a troca de ar num sistema de ventilação cruzada. Em todo o perímetro do edifício existia um total de 36 aberturas correspondentes ao piso térreo conforme a planta e fotografias. As três fachadas livres eram voltadas, uma para a praça Rui Barbosa e duas para as ruas que formavam o eixo comercial em direção à ferrovia. Tais orifícios apresentavam ainda uma regularidade vertical.

Em sentido transversal a planta principia com a elevação principal voltada para Leste, e esta foi bastante beneficiada com os vazios conforme as fachadas dos grandes teatros europeus. A modulação pressupõe uma alternância de medidas nos tramos : 5.3m + 6,5m + 5m + 6.5 + 5.3. Apresentava uma saliência de cerca de 0.80m no corpo que abriga o foyer e o vestibulo em relação às salas laterais. A verticalidade ganha destaque pelas portas balcão protegidas por varandas que ampliam a área. Suas portas têm dimensões privilegiadas com cerca de 2.4m de largura. No piso térreo as passagens seguem a seqüência das aberturas superiores.

Podemos assinalar um eixo de continuidade visual no plano que partindo da porta central atinge a parede de fundo do palco (*scenae frons*) , quebrado pelo proscênio que funciona

²²² Entre as possíveis inspirações para esta arquitetura, circulava no início do século XX, pelo Brasil, a revista “Artista Moderno”, uma publicação de Turim, avidamente procurada, segundo texto de Benedito Lima de Toledo no Calendário Papaiz de 1989.

²²³ Fonte de consulta: SILVEIRA MELLO, Regina Lara. Casa Conrado: cem anos do vitral brasileiro. Dissertação de mestrado defendida no IA-Unicamp, sob orientação do Prof. José Roberto Teixeira Leite, em 1996.

como um ponto de cruzamento. Os corpos laterais da fachada, em recuo, favorecem à circulação interna no térreo e, no piso superior, às funções sociais que acontecem durante os intervalos. O público assomaria à entrada principal por meio de uma escada de cerca de 16 m de largura, com 8 degraus e um patamar emoldurado por 2 postes, ao mesmo tempo decorativos e utilitários, posicionados em pedestais nos 2 lados.

Para uma análise mais precisa do nosso objeto de estudo serviu-nos de baliza a única planta original que encontramos pois, se o prédio construído não foi executado conforme o modelo, pode ao menos servir-nos para a compreensão dos propósitos do autor. Existe um fato a considerar quanto às medidas. Na cópia xerográfica do documento original, a metragem do prédio, na escala 1: 100, corresponde a: 29.30m de frente e 53.90m de extensão. Conforme a planta da prefeitura, existia um terreno nos fundos do palco em forma trapezoidal e com entrada independente. Atualmente a medida do prédio comercial existente no local é de cerca de 30,55 m de frente. A certidão da escritura do cartório (anexo 10) registra a frente do lote com 24,49 m e 4,00m nos chanfros das esquinas tanto da rua Costa Aguiar como da rua José de Alencar.

Internamente, o Theatro Municipal de Campinas repetiria assim as características do espaço teatral mais cultuado e bem cuidado da capital paulista - Theatro Municipal- com ante-projeto de Domiziano e Claudio Rossi e executado pela empresa de Ramos de Azevedo. O teatro municipal campineiro, trazia um despojamento com relação ao exemplar paulistano, ao Municipal do Rio de Janeiro e, mais ainda, em relação ao Ópera de Paris. Quanto a isto, a referência mais evidente no caso campineiro veio do Alla Scala de Milão, projeto de Giuseppe Piermarini de 1776-78. A planta segue mais a forma da lira do que a ferradura. A tradição consagrou essas formas derivadas do semicírculo que perduraram por 2 séculos. Era uma ocorrência bastante freqüente nos teatros do período, sobretudo porque faltava uma solidariedade entre arte e ciência na área da construção civil e arquitetura. Privilegiar a forma estética em detrimento à função é uma questão que vai nos remeter à antiga rixa entre arquitetura e engenharia no século XIX.

- **O vestíbulo (grande hall)**

Como um pórtico de entrada, o saguão do Theatro Municipal de Campinas abrigou eventos independentes como exposições de arte, coquetéis e, neste contexto como espaço de recepção, ainda acolheu elementos alusivos à vida teatral desde placas honoríficas a estátuas. As placas de bronze homenageavam artistas ou benfeitores do teatro tais como Procópio Ferreira, Guiomar Novaes, Magdalena Tagliaferro, Vicente Ghilardi, Salvador

Bove, Conchita de Moraes, Dulcina de Moraes, Estanislau Ferreira de Camargo²²⁴, Henrique José Pereira e, entre elas, uma, comemorava o Jubileu de Prata da casa. Também neste saguão encontrava-se o busto de bronze, sobre base de granito preto, do maior maestro e compositor campineiro, uma dádiva da comunidade italiana em comemoração à II Semana de Carlos Gomes. Inaugurado a 11 de julho de 1951 a obra do escultor Aldo Pucetti – o busto - hoje encontra-se no Museu da Cidade. Outras homenagens referiam-se a figuras notáveis ligadas à construção do teatro. Uma delas representa o ex-prefeito Rafael Duarte e consiste em um busto em bronze sobre pedestal em madeira, de autor desconhecido, estando hoje custodiada pela SECET. Outra, retrata o ex-prefeito Orozimbo Maia que governava Campinas por ocasião da abertura do Theatro, e consiste em um busto de bronze sobre base de granito preto, também de autor desconhecido. Foi inaugurada a 10/Set/55, em comemoração aos 25 anos da casa. No ano de 1972, encontrava-se no salão de reuniões da SECET²²⁵.

Coube à Oficina Artística de Escultor e Estucador Octavio Papais²²⁶ a execução do trabalho em "estuque de gesso" conforme um contrato de serviço assinado em 27/11/1928.²²⁷ Este serviço envolveu, além do hall conforme desenho do arquiteto Christiano das Neves,²²⁸ outros espaços do teatro incluindo: as molduras na cúpula, a decoração de todo o salão nobre, frisos e consoles dos camarotes, painéis dos balcões, escadarias, etc. O custo total deste serviço foi fechado em 90:000\$000 (noventa contos de

²²⁴ Tais placas encontravam-se guardadas nas dependências da Secretaria de Educação, Esportes e Turismo de Campinas segundo uma publicação da Secretaria de Cultura do Município em 1985. Registramos no depoimento do Sr. Estanislau Siqueira em 19/07/2001, um descendente do benfeitor campineiro, que ele nunca deixava de prestigiar os eventos do teatro comprando assiduamente os ingressos de uma frisa. Chegou até a bancar a lotação de um espetáculo como uma forma de patrocínio para uma companhia em dificuldades financeiras. Consta da programação do TMC um espetáculo em homenagem ao Sr. Estanislau T. de Camargo no dia 31/Ag./ 58.

²²⁵ CAMPINAS em pedra e bronze - Guia dos Monumentos e Placas Comemorativas de Campinas. Edição comemorativa do Bicentenário da cidade 1774-1974, Campinas: Secretaria de Educação, Cultura, Esportes e Turismo, 1974.

Outras referências constam de uma visita a uma exposição do Museu da Cidade, em dezembro de 2002.

²²⁶ **Octavio Papais**, natural de San Vito al Tagliamento (Itália), industrial, foi o fundador da oficina em 1925, premiada na Exposição Regional de Campinas e localizada na Rua general Osório 111A . Veio para o Brasil em 1898 e trabalhou em diferentes atividades. Ingressou no Liceu de Artes e Offícios de São Paulo e após sua formação como escultor é que veio através da oficina executar trabalhos em diversas regiões do Brasil. Hoje a empresa O Papaiz & Cia Ltda é dirigida pelo seu filho, Sr. Ivo Papaiz, que nos acompanhou na visita e prestou importantes informações sobre a atuação do Sr. Otávio na decoração do Theatro Municipal e que complementam os dados contidos no Contrato de Serviço de decoração do teatro e no orçamento do mesmo. Estes documentos originais encontram-se nas pastas do Arquivo Municipal, ano de 1922, letra R.

²²⁷ Documento da Repartição de Obras e Viação no. 5602, assinado pelo Sr. Perseu Leite de Barros.

²²⁸ Conforme cópia do documento manuscrito: Medição dos Serviços de Estuque do Theatro Municipal, cujo original encontra-se no Arquivo Municipal de Campinas, Setor Arquivo Histórico (1928) .

réis) conforme o mesmo contrato. Existe propaganda num folheto da programação do teatro que confirma a autoria destes trabalhos (Fig. 77).

A firma desse empresário italiano a princípio funcionou no Beco do Rodovalho e, depois de 1930, na Rua General Osório. Executou vários trabalhos na cidade como as bancas de granito da parte externa do Mercado Municipal. Também confeccionou ornamentos para palacetes da Júlio de Mesquita, outras casas e edifícios tendo como clientes os Drs. Hermas B. Milani, Rocha Brito, Tofolli, Muraro, Italo Franceschini e Stevenson. Ainda suas obras podem ser apreciadas na Casa de Saúde de Campinas, Beneficência Portuguesa, Hospital Coração de Jesus, Igreja de São Benedito, Academia Campinense de Letras, Palácio da Justiça, Escola de Cadetes, Edifício Agulhas Negras e Hotel Terminus.²²⁹

Um texto ²³⁰ faz menção a desenhos feitos pelo engenheiro Bruno Simões Magro, fiscal das obras de acabamento do teatro, para o forro do vestíbulo. Mas, pelos desenhos com assinatura Christiano das Neves, podemos confirmar que a ele pertence a autoria.

• **Platéia**

Este espaço era beneficiado com uma decoração minuciosa e bem cuidada, incluindo elementos do repertório clássico que o arquiteto manipulava com pleno conhecimento do assunto. Segundo testemunhas oculares e, pela composição da fachada do Jôquei Clube de Campinas bem como outros projetos de sua autoria, verifica-se uma filiação à obra de Guadet na questão ornamental. Esta fonte era fundamental para o domínio de um repertório construtivo em fins do século XIX e início do XX. O arquiteto Christiano das Neves com uma formação clássica, postulava o valor da tradição. Dava sentido a cada detalhe, ao elemento ornamental dentro de um conjunto enriquecido pela repetição e pela combinação de linhas. É o que os americanos identificaram como Estilo *Beaux-Arts* e que deixou marcas em muitos edifícios públicos e em construções privadas de grande porte nas cidades mais importantes. Este estilo ornamental exigiu a presença de mão de obra especializada formada nos liceus ou seus seguidores. A execução da estuqueria, conforme cópia de contrato, ficou a cargo de Otavio Papais que devia seguir os desenhos apresentados pelo arquiteto.

²²⁹ ALBUM Histórico, ilustrativo, informativo Campinas Ontem / hoje 226 anos, 2001, s.n.p. Esta relação de clientes consta do artigo publicado como "Estuqueria Ottaviano Papaiz".

²³⁰ LIVRO de Leis e Resoluções da Câmara, 1925, p. 71-72.

Na pintura predominava o fundo branco onde o dourado acentuou o contraste de formas curvas sobre planos delimitados por *boiseries* bem ao gosto neoclássico. (Fig. 78) Este recurso remete-nos ao espelhamento de superfícies, técnica decorativa muito usual nos palácios seiscentistas. Em geral, na ornamentação predominava uma filiação ao rococó que se adequava bem ao espaço teatral e vocação para a mundanidade. O trabalho de douração foi uma exigência do arquiteto contratado que destinou a execução ao pintor Pasqual Russo, ao preço de 16.000\$000, em detrimento de André Xella, outro concorrente²³¹. O trabalho refere-se à aplicação de ouro metálico em folha, imitação ouro fino (*Mixtion*) nas superfícies de gesso e madeira para compor o espaço de recepção, salas internas e auditório. Esta técnica foi empregada nos relevos que contornavam a boca de cena, na frente do proscênio, nos frisos, guirlandas e relevos das ninfas que enfeitavam os balcões, frisas e camarotes, e nos medalhões sobre as portas do *foyer*. São elementos bastante visíveis nas fotografias internas. Segundo o artista Amadeu Tilli, grande parte destes ornamentos revestidos em ouro receberam mais tarde uma demão de purpurina que alterou a sua coloração.

Assim, pelo depoimento do Sr. Causo, operário durante a construção do teatro, ficamos sabendo que²³² :

[...] foi Antonio Brunelli e Luís Brunelli Filho que fizeram todos os desenhos e modelaram no barro, tudo... aquelas golas de gesso, tinha duas ninfas, uma de cada lado, eles que fizeram tudo, esculpiram tudo isso. E o Papaiz fundia. Recebia o modelo de barro e fazia a fundição em formas...

O pé-direito da platéia era elevado para abrigar as diversas ordens de camarotes, frisas, balcões, etc. Cerca de 15.0 m de altura até o nível da cúpula nervurada, alta o suficiente para sustentar e revelar a beleza do famoso lustre de cristal que mede 5.70 m. Destinado a auxiliar a iluminação do espaço, ele se revelou inadequado nas partes mais altas e permaneceu como um elemento decorativo até a demolição do teatro. Permaneceu guardado na Escola de Cadetes e foi posteriormente montado no salão nobre desta instituição, a Sala Carlos Gomes²³³.

²³¹ Conforme despacho da Repartição de Obras em 07/12/1929. O original encontra-se no arquivo da PMC, Pasta de 1929, no. 6687, letra R.

²³² FARDIN, S.A.(Org.) , *op. cit.*, p. 109.

²³³ Segundo depoimento do Prof. Alexandre Santos, o conjunto formado pelo grande lustre, os quatro exemplares menores e as arandelas foram custeados pelo Prof. Orozimbo Maia , conforme declarou-lhe a Sra. Ítala Maia, filha do ex-prefeito.

A nomenclatura dos lugares da platéia sofre uma diversificação quando estudamos os teatros no Brasil. Na Itália as palavras têm a mesma distinção em todos os teatros. Torna-se interessante identificar estas diferenças regionais pois isto tem a ver com a própria hierarquia estabelecida pelo senso comum. Variações podem acontecer em diferentes cidades mas registramos nas 2 principais capitais que tornam-se mais evidentes para concluirmos sobre a situação do teatro campineiro ²³⁴. Quanto à platéia não existe diferenciação pois em ambos os casos compreende a área dos assentos individuais ao nível do palco e com ligeira declividade no piso. Corresponde ao *parterre* do francês. As “frisas” também colocam-se niveladas à platéia e constituem os compartimentos para cerca de 6 pessoas reservados a proprietários privilegiados nos 3 exemplos: teatro paulista, carioca e campineiro. Sendo o Rio de Janeiro a capital federal no período da construção do seu teatro, os cariocas reservaram os camarotes especiais para autoridades. Posicionados no proscênio, era aí também que eles existiram no teatro de Campinas e eram destinados ao Prefeito, Polícia, Diretoria de obras e Corpo de Bombeiros. No caso de São Paulo, fica o “camarote nobre” no extremo oposto ao palco, no primeiro pavimento e ladeado pelos balcões nobres nos espaços laterais. Acima destes, no teatro paulistano, fica todo o nível denominado “foyer” que no Rio de Janeiro recebe o nome de “balcão nobre”, no centro, e “camarote” nas laterais. Logo acima, fica o “balcão simples” e, no superior, as “galerias” (RJ). No teatro paulista, acima do “foyer” fica a faixa do “balcão simples” sob as “galerias” e, por último o “anfiteatro”. Neste caso, o teatro campineiro adotou o esquema paulistano pois sobre as “frisas”, ficavam os “camarotes” e “foyer”, depois, os “balcões” e, acima destes, a “galeria” correspondente à “geral” nos antigos cinemas.

• Proscênio e boca de cena

De acordo com o desenho de Christiano das Neves, datado de dezembro de 1926, a abertura total do palco correspondia a 13,6m. (Fig. 79) A ornamentação emoldurava o proscênio com frisos em reentrâncias e saliências e a plasticidade do gesso permitiu uma série de sulcos e contornos à maneira como os antigos esculpam em mármore. Os relevos apresentavam modulações e a reprodução ficou facilitada pelo uso de formas e moldes de uso corriqueiro na época, feitas pelos artesãos e obtendo resultados muito precisos. Como a abertura do palco era moldada em forma de arco de dois centros ou elíptico, o arquiteto

²³⁴ GUERRA, G. Anuário Viva a Música, 2000. Para estes dados foram consultados os esboços do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e de São Paulo constantes deste anuário e os comparamos com o *lay-out* disponível no arquivo do Condepacc sobre o Municipal de Campinas.

inseriu um elemento triangular correspondente a uma perchina como se amparasse uma cúpula sobre um espaço geométrico. Esta triangulação foi concebida como uma forma vegetal bem ao gosto *Art Nouveau* e, neste caso, eram ramos de café, folhagens, arabescos e volutas que metamorfoseavam-se em figura humana. Como um cimácio de ordem jônica, apresentava a moldura em óvulos que contornava toda a boca de cena intercalando medalhões na parte horizontal até chegar ao eixo central onde uma cartela maior ia amparar e escultura principal que homenageava aquele que seria o patrono do teatro. O medalhão de Carlos Gomes sobressaía-se de um nicho arrematado com um frontão triangular seccionado para se encaixar uma lira.(Fig. 80) Seria assim uma referência ao frontão rompido que Michelangelo, na sua fase maneirista, introduziu na Biblioteca Laurenciana. Guirlandas, rosetas, caneluras e festões preenchiam os vazios. Nas laterais do nicho as alegorias femininas da música e da poesia sentadas no entablamento e abaixo delas, entre formas vegetais, duas máscaras, representavam a tragédia e a comédia. Painéis alternavam-se sobre o ático nas extremidades ficando de um lado a representação da Poesia lírica (Polínia) com formas vegetais, guirlanda e folhas de pergaminho e do outra a Música (Euterpe) com a lira envolvida por folhas e botões de flores. À frente do palco, voltado para o fosso da orquestra, um chanfrado era guarnecido de medalhões e o mesmo motivo de óvalos e hastes, formando o cimácio em tamanho avantajado , estabelecia uma divisória entre proscênio e platéia.

Quanto ao pano de boca, uma informação oral referiu-se a uma pintura sobre tecido grosso (provavelmente em canvas, próprio para telas) representando Carlos Gomes ao piano e um cortejo de bailarinas. Esta fonte deu-nos conta ainda de que o Sr. Orosimbo Maia, juntamente com o Engenheiro Perseu, da Repartição de Obras, seguiu para o Rio de Janeiro com o objetivo de contratar o artista Antonio Parreiras para a pintura de tão importante adereço teatral. O parâmetro de valor artístico teria sido o trabalho de Eliseu Visconti para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Houve o empenho do prefeito em confiar pessoalmente esta missão a uma figura importante das artes na época. Comparativamente este trabalho equivaleria à encomenda de um quadro de pintura histórica e seria uma deferência a um artista. Estando o pintor Parreiras doente e avançado em idade conforme alegou (cerca de 65 anos), sugeriu, para a feitura da obra, o seu sobrinho Dakir Parreiras, que à época, segundo o tio, estava pintando muito bem. O resultado frustrou as expectativas dos "encomendantes" mas assim mesmo foi adquirido e colocado no Theatro Municipal. Existe no Centro de Ciências Letras e Artes uma tela deste pintor que apresenta Carlos Gomes ao piano e algumas imagens relacionadas às suas óperas em volta do compositor. Seria o primeiro estudo (Fig. 81) e aquele que foi

executado na época da inauguração . Alguns pessoas chegaram a falar da existência de outro pano de boca mas não souberam descrever a imagem dele²³⁵. A cortina do palco era em veludo marrom claro (em tom cor de caramelo)²³⁶ assim como aquelas que vedavam as entradas dos camarotes, frisas e dos acessos à platéia.

- **A técnica construtiva**

À época da construção do teatro a discussão sobre novos materiais no campo da engenharia era uma realidade. No Brasil, o concreto armado foi empregado pela primeira vez no canteiro de obras do reservatório da Moóca, segundo o Anuário da Revista Polythecnica de 1907. Esta publicação divulgava muitos trabalhos de pesquisa e de interesse para a área tecnológica produzidos na universidade ou fora dela. O artigo, sem divulgar a autoria, denominava-se “Determinação experimental da resistência e elasticidade dos elementos em concreto armado”. A biografia do arquiteto Christiano registra o pioneirismo do escritório de Samuel das Neves no uso do concreto armado para a construção de edifícios sob a supervisão do filho arquiteto. Consta o edifício Sampaio Moreira como o primeiro arranha-céu de São Paulo construído com este material²³⁷. Segundo o histórico do engenheiro Chiappori, quando ele trabalhou com Giulio Micheli, construiu o primeiro edifício de 5 andares na capital paulista e já empregava concreto e estruturas metálicas em suas obras. Já mencionamos o quanto o canteiro de obras em teatros europeus foi um campo de experimentações de relevância para a nova engenharia. Os registros da construção do teatro campineiro, construído em alvenaria combinada com amarrações de concreto armado, podem levar-nos à compreensão do seu histórico e das conclusões finais. Encontramos no Livro de Leis e Resoluções de 1922, um relato do andamento dos trabalhos de campo assim como sobre os problemas econômicos referentes a eles. A obra começara com atraso devido à demora para entrega do terreno com desapropriações, demolições e limpeza. Daí verificou-se um aumento no preço dos materiais, em cerca de 21%. Também aconteceu um acréscimo no valor previamente

²³⁵ Uma fotografia do interior do teatro mostra um quadrante deste pano de boca onde se pode ver Carlos Gomes ao piano e uma bailarina, também em primeiro plano, de costas . Foto publicada no Diário do Povo em 12/09/65.

²³⁶ Entrevista com o freqüentador do teatro e grande conhecedor da história de Campinas Sr. Estanislau F. Siqueira (Leo) em 2001.

²³⁷ SAMPAIO, M. R. A., DERNTL, F. Christiano Stockler das Neves. In: Escola de Engenharia 1º. Centenário Universidade Mackenzie, 1996.

estipulado em cerca de 2: 311\$100 devido ao aumento de escavação e da alvenaria das fundações.

Resumidamente, o relatório das obras foi registrando os passos da construção que tentaremos descrever. Primeiro, realizou-se a prova de cargas em diversos pontos do terreno. Se bem que considerando a boa qualidade encontrada em todo o lote, a sapata de concreto foi calculada de maneira a que cada unidade não excedesse $1\text{kg} \times 1\text{cm}^2$. Após o apiloamento dos cavoucos, procedeu-se à concretagem em camada geral de concreto 1, 3, 5 com 0,40 m de espessura. A largura da sapata variava de acordo com as cargas a suportar e a pressão distribuía-se uniformemente de acordo com a técnica. Sobre o andamento da obra achamos interessante transcrever parte do relatório :

As alvenarias de pedras e tijolos foram executadas até o nível do solo com argamassa mixta, tendo o seguinte traço 1: 2,5 : 10 (respectivamente cimento, cal e areia). Na parte restante, a alvenaria está sendo feita com argamassa de cal e areia 14, rigorosamente dosada. Simultaneamente com os serviços de alvenaria foi executada a sapata de fundação das columnas de concreto armado do auditorio. Toda a parte de concreto armado foi devidamente calculada pelo constructor, tendo sido apresentados á fiscalisação os desenhos detalhados, em escala conveniente, das lages nervuradas dos corredores e pisos dos diversos pavimentos.

As columnas do auditorio foram calculadas para receber todo pezo da cúpula e mais o piso das diversas ordens de localidades. Uma viga continua liga os topos das columnas e ao mesmo tempo transmite e distribue o peso da cúpula. A carga dos diversos pisos transmite-se ás columnas por meio de nervuras que recebem a lage geral. O balanço, que nos camarotes chega a atingir 4,0m , é completado, com segurança por um sistema de vigas de concreto, cujos furos funcçionam como tirantes, chumbados em considerável bloco de concreto...²³⁸

Até esta fase teriam sido consumidos 270: 814\$ 000, segundo o mesmo relatório. Torna-se interessante verificar a tecnologia empregada na execução desta obra e confrontar com o relatório técnico que mencionou erros construtivos que viriam a comprometer a segurança do edifício em 1965. (Figs 82)

²³⁸ LIVRO de Leis e Resoluções da Câmara, 1916 a 1922, 1923, p. 58-59.

8. SOBRE OS AUTORES

Um *aggiornamento* arquitetônico ocorria quando aqui chegavam profissionais estrangeiros ou filhos da terra que iam estudar no exterior. Aconteceu no Rio de Janeiro quando artistas franceses de grande expressão vieram compor a Missão Francesa e dotaram a capital brasileira de um Neoclassicismo contemporâneo ao europeu. Nas intervenções urbanas da época de construção do seu Teatro Municipal e outras ações pontuais. Houve uma atualização em Campinas e São Paulo quando Ramos de Azevedo despontou com os ensinamentos da Escola de Gand e seus conhecimentos sobre progressos na área da construção. Portanto foram inúmeras contribuições de profissionais franceses, italianos, alemães, e portugueses na paisagem urbana brasileira²³⁹. A Revolução Industrial expandiu o uso do ferro, do vidro e do cimento. O século XX disponibilizou o concreto armado. Trouxe assim dividendos para a arte e a técnica.

A presença de profissionais com sólida formação acadêmica predispôs ao correto uso destes materiais e uma tecnologia compatível. Na concretização de nosso teatro dois nomes foram contemplados de forma diferente. Divulgado o resultado do concurso, a exigência da comissão para a atribuição do 1º. prêmio referia-se a alterações quanto ao projeto interno. Durante os 6 anos de trabalho, houve mudanças na administração da obra, no plano de execução, no orçamento do teatro. Para finalizar o edifício foi contratado novo profissional para que elaborasse um projeto decorativo e atendesse aos padrões de exigência do grupo técnico nomeado pela Prefeitura. Contribuiu esta medida para pontuar de forma eclética um edifício cuja ocupação, por si só, o qualifica.

Na empresa responsável pelo projeto original e vencedor, de nome "Chiappori & Lanza" engenheiros- arquitetos, sobressaía o primeiro nome, Giuseppe Chiappori, que marcou presença com uma arquitetura de viés italiano na constituição de modelos em São Paulo. A outra contribuição arquitetônica veio de Christiano das Neves, de formação clássica segundo uma escola norte-americana, mas tributária da École de Beaux-Arts de Paris.

Destacar tais nomes equivale a um registro da presença e contribuição de profissionais distantes e diferenciados daqueles que atuavam na cidade no início do século XX.

²³⁹BRUAND, I. *Arquitetura contemporânea no Brasil*, *op. cit.*, p. 33-59.

GIUSEPPE CHIAPPORI

Foi ele, o responsável pelo projeto e execução do edifício da Fábrica da Companhia da Seda em São Paulo. Seu nome começou a ser citado em trabalho de parceria com Giulio Micheli (1862-1919) sobretudo quando juntos introduziram a arte floreal na paisagem paulistana.

Chiappori nasceu em Turim em 1874 onde concluiu na universidade local, "com brilhantismo", o curso de engenharia industrial em 1894. Veio para o Brasil em 1905 e foi logo contratado pelo estúdio de um conterrâneo radicado em São Paulo, Micheli. Seu nome aparece primeiramente como um dos autores do viaduto Santa Efigênia (1911-13) em São Paulo, um projeto com "estrutura elegante de desenho floreal encomendada na Bélgica"²⁴⁰ em parceria com Giulio Micheli. Os dois também aparecem como parceiros na obra do Banco Francês e Italiano para a América do Sul, construído na capital paulista em 1919. Este último trabalho faz referências ao Palácio Strozzi de Florença e, assim como Ramos de Azevedo em obras datadas de 1886 (os edifícios públicos da capital paulista) era afiliado ao modelo arquitetônico do Neo-renascimento. A experiência do escritório de arquitetura de Micheli evoluiu por vários estilos. A princípio tendendo ao Neoclassicismo, posteriormente agregou o *Liberty*, numa evidente filiação a um estilo internacional de expressão artística. Chiappori e Micheli tornaram-se inovadores nesta manifestação artística, quando associados. Ao mesmo tempo em que usaram estruturas metálicas e cimento em prédios habitacionais, de escritório, fábricas, escolas e edifícios públicos, mantiveram um traço conservador que consistia na aplicação de ornamentos na fachada. Utilizando moderna tecnologia na construção de edifícios não deixaram corromper definitivamente suas raízes clássicas, mesclando com muita propriedade a arte decorativa com elementos estruturais como no caso da Livraria Francisco Alves, já demolida. Seguiram eles várias tendências estilísticas, provavelmente, para atender a comitentes. O livro *Arquitetura Italiana no Brasil* reserva um capítulo importante aos dois arquitetos e elenca uma série de realizações de italianos que fizeram história na arquitetura de São Paulo. Antes de contratar Chiappori, Giulio Micheli trabalhara com Luis Pucci e este já elaborara em 1878 a primeira planta da cidade de Campinas. O próprio Micheli foi responsável por uma casa de espetáculos em São Paulo, o Teatro Boa Vista. Estas relações serão um importante elo para compreendermos o grau de engajamento deste escritório e o contato de Chiappori com projetos de edifícios para teatro. Sua cidade natal,

²⁴⁰ Texto extraído do Calendário Papaiz, 1989, de autoria do arquiteto Benedito Lima de Toledo.

Turim possuiu um Teatro Regio (1738-1936) tão importante que figurou com 10 pranchas na biblioteca de imagens da *Encyclopédie*, obra em 28 volumes publicados de 1751- 1772. Giuseppe Chiappori realizou também projetos na área de saúde pública e em urbanismo. Durante a primeira guerra foi convocado pelo exército italiano onde serviu e, voltando ao Brasil, passou a chefiar o escritório, quando Micheli faleceu, atuando ativamente como profissional da engenharia. Associou-se a Aldo Lanza, um arquiteto que também trabalhou com Micheli, compondo uma parceria no escritório "Chiappori & Lanza" que constituiu-se na terceira fase do escritório de Giulio Micheli. Daí saiu o projeto vencedor do concurso para o Theatro Municipal de Campinas em 1922. A fachada do edifício do teatro campineiro, aprovada pela comissão da seleção, também ostentava um ornamento floreal em faixas no 1º. pavimento, guirlandas na parte superior, nos capitéis e no ático. Outras formas esculpidas, incluindo grifos e carrancas figuram no entablamento. Acreditamos que eram elementos do desenho original na elevação principal, pois houve um desenho similar, elaborado pelo arquiteto contratado posteriormente, para o interior do edifício. A planta do primeiro pavimento que chegou até nós identificada com o carimbo da firma "Chiappori & Lanza" não difere do traçado real. Portanto, cremos que a frontaria foi executada com fidelidade ao projeto.

Quando Chiappori realizou trabalhos na área de engenharia sanitária, como no caso da estação de tratamento de esgotos para a cidade de Poços de Caldas (MG) sua autoria consta como José Chiappori, inclusive na assinatura do projeto. Um artigo junto com os desenhos técnicos foi publicado no Anuario da Revista Polythecnica para o ano de 1909. Segundo o livro citado, das autoras italianas²⁴¹, esta obra constituiu-se num trabalho pioneiro no Brasil no estudo e instalação de uma estação de depuração biológica das águas de esgoto. Com ou sem parceria seu histórico profissional inclui obra de saneamento, urbanismo, edifícios para indústria, moradias, escritórios, casas operárias, mansões e palacetes executados em São Paulo. Foi durante 1911-13 que administrou a execução da fundação e a montagem do Viaduto Santa Efigênia, obra *Art Nouveau* que teve importante papel na circulação do centro paulistano e ornamentou com estilo a paisagem urbana brasileira. Este monumento, cuja estrutura veio pronta e desmontada da Europa, foi inaugurado pelo Prefeito Raimundo Duprat em 26/ 07/ 1913 e seu custo foi de 750.000 libras.²⁴²(Fig. 83) Também com Giulio Micheli executou trabalhos no campo da

²⁴¹ SALMONI, A. DE BENEDETTI, E. *Op. cit.*, p. 356.

²⁴² O financiamento frente ao "The Ethelburge Syndicate Limited" em 1908 cobriu um prazo de 70 anos com juros à razão de 6% ao ano, segundo reportagem em O Estado de São Paulo no dia da inauguração.

urbanística promovendo um novo dimensionamento da cidade com a ampliação da rua Líbero Badaró; redesenhou o início da Avenida Anhangabau; nivelou o caminho do Morro dos Ingleses e modernizou a rua 25 de Março²⁴³. Sendo originário de Turim, cidade fabril próxima a Milão, Giuseppe passou cerca de 4 anos na Itália durante o primeiro conflito mundial, quando foi convocado. Visitando os arquivos da Prefeitura de Turim e Milão e consultando a *Ordine degli Ingegneri della Provincia di Torino*, nada encontramos registrado sob sua assinatura. Provavelmente sua experiência como profissional autônomo da construção resume-se ao Brasil.

Pesquisando no *Archivio del Politecnico di Torino*, em 03/07/2002, não encontramos no Anuario de 1899-1900 o nome Giuseppe Chiappori na lista de alunos de 90 e 91 e nem nos anos de 92/93. Diz a mesma fonte que em 1897-98 o exame de laurea em engenharia industrial aprovou 55 alunos e em 1898 e 99, foram 64 alunos²⁴⁴ e lista todos eles. Estendemos nosso interesse em confirmar a existência e o tempo de estudo que o curso de engenharia industrial na época e na Itália proporcionava a seus alunos. No livro *Studi d'Ingegneria e di architettura del Politecnico di Torino* encontramos o seguinte :

[...] con 5 anni di studio si possono conseguire i seguenti diplomi: ingegnere civile, ingegnere Industriale meccanico, ingegnere industriale chimico e di architetto.

Pelo Régio Decreto de 03/07/1879 cria-se:

[...] nella Regia Scuola d'applicazione per gli ingegneri di Torino, col concorso del Museo Industriale Italiano, una nuova categoria di ingegnere detti industriali.²⁴⁵

No livro *Arquitetura Italiana em São Paulo* pode constar um engano quanto ao ano de formação de Chiappori pois não duvidamos da sua autenticidade porque junto à autoria do projeto, publicado no *Annuario da Polythecnica* vem, entre parênteses (Politecnico di Torino).

²⁴³ "Diário Popular" , 18/07/75, p[. 11. (Arquivo DPH de São Paulo).

²⁴⁴ REGIO Museo Industriale Italiano. In: Torino, annuario 1899-900. Torino: Tip. Eredi Botta di Clemente Crosa, anno XXXVIII, p. 291.

²⁴⁵ *Ibid*, p. 82.

Constam da relação de obras do engenheiro de Turim as seguintes realizações²⁴⁶:

Edifícios para moradia ou escritórios:

Rua do Carmo , no. 17 (antigo)
 Rua Ipiranga, esquina com a Rua Sta. Efigênia (4 andares)
 Rua Ipiranga , no. 19 (4 andares)
 Parque D. Pedro II, prédio Jorge Saad (4 andares)
 Parque D. Pedro II, esquina com Rua Itobi, (5 andares)
 Rua da Glória , prédio Dr. Galvão Bueno (4 andares)
 Rua Cesário Mota Jr., no. 359 (6 andares)
 Rua General Jardim, esquina com Rua Cesário Mota Jr. (6 andares)
 Largo Paissandu, esquina com Avenida S. João, nos. 508-18 (5 andares)
 Avenida S. João, esquina com Rua Aurora (3 andares)
 Rua Anhangabaú, no. 115 (antigo) (3 andares)
 Rua 11 de agosto (ex- Praça da Sé, no. 59) (4 andares)
 Rua Frederico Abranches, esquina com Rua D. Veridiana (6 andares)
 Avenida Brigadeiro Luís Antonio, esquina com a Rui Barbosa.

Mansões e palacetes:

Rua Bahia, nos. 226, 254 e 272
 Rua Tomás Carvalhal, nos 15-17 (antigo)
 Rua Martiniano de Carvalho , no. 960
 Rua Tupinambás, no. 10
 Alameda Santos, no. 135 (antigo)
 Alameda Eduardo Prado, palacete do Dr. Bacellar.
 Rua Pernambuco, no. 18 (antigo)
 Rua Hipódromo, no. 246
 Alameda Lorena, no. 44 (antigo)
 Alameda Franca, nos. 921 e 935
 Rua Oliveira Peixoto, no. 24 (antigo)

²⁴⁶ SALMONI, A. DE BENEDETTI, E. *Op. cit.*, p. 351-53.

Construções industriais:

Fábrica Ramenzoni, na Rua da Glória

Laboratório Paulista de Biologia, Rua São Luís, no. 151.

Vidraria V. Giolito cc., Rua Visconde de Parnaíba, no. 1481.

Fábrica de Motores Lemouche, Av. do Estado com Al. Lima.

Tecelagem de Seda Ítalo-brasileira, Rua Joli.

Casas operárias:

Companhia Brasileira de Linhas de Coser, 20 casas operárias no Bairro do Ipiranga.

Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo, 10 casas operárias

Estação da Cia. Telefônica Brasileira, Rua Bela Cintra.

Instituto Médio "Dante Alighieri", Alameda Jaú (projeto e ampliação)

Outras atuações

Trabalhou na Estrada de Ferro Sorocabana.

Projetou e supervisionou os trabalhos de implantação de água potável e dos serviços de esgoto de Poços de Caldas, Minas Gerais.

Projetou com Aldo Lanza o edifício do Theatro Municipal de Campinas .

Em parceria com Júlio Micheli²⁴⁷ realizou as seguintes obras:

Dirigiu os trabalhos do Viaduto Santa Efigênia, modelo de arte floreal (1911-13).

Construiu casinhas dos mestres-de-obras, primeiras casas neoclássicas de S. Paulo.

Construiu o prédio da Previdência, esquina da Praça da Sé com 15 de Novembro e Anchieta. Foi o primeiro edifício de 5 andares construído em S. Paulo.

Executou a fachada do Edifício do Mappin Store , na Rua 15 de Novembro no. 144.

Edifício da Livraria Francisco Alves, na Rua Líbero Badaró no. 296, com projeto de Micheli.

Edifício do Banco Francês e Italiano para a América do Sul (1919). Com a morte de Micheli, este foi finalizado por Chiappori.

²⁴⁷ IL BRASILE e gli italiani, *op. Cit.*, s.n.p.

"Ing. Giulio Micheli - Rua S. Bento 21 - 939.- Vice-presidente della Camera Italiana di Commercio ed Arti e direttore-gerente da Compagnia Italo-paulista ", em 1906, sendo o direttore-presidente da mesma, o Eng. Luigi Pucci.

Sobre o arquiteto Aldo Lanza, parceiro de Chiappori no escritório, nenhuma informação foi encontrada. Na literatura sobre a contribuição dos arquitetos italianos à arquitetura brasileira só existe a citação que incluímos acima. Foi tentado um contato com o *Circulo Italiano* de Campinas e São Paulo mas, foi em vão. Consultada a relação de imigrantes que existe no Centro de Memória entre os anos de 1890 a 1920 foi visto que seu nome não consta dela. Também contatando o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), em São Paulo, onde existe uma listagem de associados a partir de 1948, ficou patente que não há registro deste arquiteto como participante deste órgão, desde a sua fundação em 1920. Também telefonando a várias pessoas com nome de família Lanza, em São Paulo, nada ficou registrado como informação adicional até a presente data.

CHRISTIANO STOCKLER DAS NEVES

Natural de Casa Branca (SP) onde nasceu em 1889, veio a falecer em 1982 em São Paulo. Filho de Samuel das Neves, engenheiro baiano formado em Agronomia, que estabeleceu-se na capital paulista e criou importante escritório de engenharia e arquitetura. Esta firma utilizou o concreto armado e o aço de forma pioneira em estruturas e esquadrias de edifícios, mas o escritório só definiu uma linha estilística com a entrada do filho arquiteto, Christiano das Neves em 1912.

Como profissional de formação acadêmica, o autor do projeto da Estação Júlio Prestes em São Paulo, marcou presença em algumas obras em Campinas também. Este arquiteto foi personagem atuante na área teórica assim como na prática construtiva, exerceu atividade didática e lutou para defender os interesses de sua classe profissional. A influência da *École des Beaux-Arts*, através da universidade americana onde diplomou-se em 1911, e o conhecimento do cenário europeu que familiarizou-o com a "arquitetura de outros nortes", quando por lá viajou durante 6 meses, foram muito importantes para moldar seu pensamento sobre Arquitetura e Urbanismo. Neste período de formação teve contato também com as alterações urbanas por que São Paulo passava, inclusive sob intervenções da prancheta de seu pai. Christiano das Neves praticamente viu S. Paulo verticalizar-se.

Assim como Ramos de Azevedo, suas produções arquitetônicas pontuavam o caminho demarcado pela tradição vignolesca. No acervo de obras raras do Arquivo da Usp encontra-se um exemplar, editado em português, que leva o carimbo do Escritório Técnico do engenheiro Samuel das Neves : "Vinhola – Tratado pratico elementar de Architectura ou estudo das cinco ordens". No carimbo, em primeira página, consta o endereço : Rua 15 de Novembro, 37 – sobr., SP, Tel: 20910, onde ficava o famoso escritório de engenharia e arquitetura. Outras fontes de onde ele se nutria eram o tratado "Éléments et Théorie d'Architecture" de Julien Guadet (1834-1908) que ele adquiriu quando visitou Paris e as obras de Blanc e Cloquet. Assimilou os ensinamentos dos professores franceses, Warren Laird e Paul Cret, que influenciaram toda uma geração de arquitetos americanos adotando o modelo Luís XVI e suas variações para os seus trabalhos.

A esta formação clássica, o profissional responsável pela concepção arquitetônica interna do Theatro Municipal de Campinas, acrescentou um refinamento adquirido nos seus anos de vivência em Philadelphia (USA), centro cultural de renome desde o período colonial americano. Esta cidade, além de pólo industrial e grande mercado exportador de materiais

de construção e equipamentos ferroviários sempre creditou grande valor histórico a suas edificações e tradições culturais. Graduando-se pela Academia de Belas-Artes da Pensilvânia, a mais antiga instituição artística em funcionamento do país - desde 1805 - a opção estilística do arquiteto fundamenta-se no gosto burguês que muito se integra à teatralidade do local. Na mesma diretriz foi seu trabalho junto ao Jockey Club Campineiro (sede do antigo Club Campineiro) em parceria com o engenheiro A. Lefèvre, este também um participante do concurso do teatro. Na decoração externa, os elementos *Art Nouveau* e no interior, os apliques ornamentais evidenciam a herança parisiense dos anos setecentos que fundamentaram a formação dos arquitetos americanos neste espaço de tempo. Conjugam uma raiz no clássico e um acento rococó que predominou na transição do barroco ao neoclassicismo francês. Podemos até creditar ao edifício do Jockey Club uma teatralidade bem característica dos anos 1880 aos anos 20 - reservados à *Belle Epoque*. Durante o seu trabalho junto ao Theatro Municipal de Campinas, Christiano das Neves realizava também o projeto do edifício da Estação Sorocabana, prédio histórico e de referência na área paulistana junto a outras edificações que emergiram no início de implantação do parque industrial de São Paulo. Esta, consiste em majestosa construção onde o emprego do ferro, do vidro e do concreto armado convivem em harmonia com formas estucadas, em desenhos bem elaborados. A ornamentação evidenciando uma preocupação estética, promoveu a produção seriada e permitiu um predomínio do desenho floreal. No revestimento das fachadas aplicou-se a argamassa filetada, bem aplainada, em sentido horizontal que moldava ainda o contorno de aberturas e saliências. Configurou-se no modelo consagrado para edifícios públicos, adotados em cidades novas como Belo Horizonte, em obras de Ramos de Azevedo como a antiga Casa de Câmara e Cadeia de Campinas, para as Secretarias de São Paulo, nas fachadas voltadas para as grandes avenidas do Rio de Janeiro e no famoso edifício do Hotel Copacabana Palace construído em 1920 na capital carioca. São padrões que se reproduziram pelo interior do Brasil e variando na destinação e no programa, todos à época, expressavam a mesma linguagem ornamental.

A contribuição de Christiano das Neves foi também muito importante do ponto de vista teórico pois ele soube divulgar seu pensamento pela imprensa escrita, em conferências e pelo rádio. Dentro de suas convicções, o mais importante era a beleza em contraposição ao utilitarismo, assim como a arte devia opor-se à industrialização. Foi ele um dos fundadores do Instituto Paulista de Arquitetos em 1930 cujos princípios eram divulgados pela revista *Architectura e Construções* também por ele fundada em 1929 junto com um grupo de arquitetos e engenheiros. A revista teve 32 números sempre fazendo a apologia

do gosto estético que a arquitetura deveria possuir e da importância de se ter um grande artista associado a um bom construtor numa obra.

Também o arquiteto Christiano contribuiu para a difusão de novas técnicas construtivas e para o controle sobre a expressão artística das obras urbanas. Apreciava e conhecia bem os modernos materiais e técnicas construtivas mas combatia veementemente as inovações estilísticas. Para ele, o que valia eram os clássicos e os estilos a partir do Renascimento, especialmente o Luís XVI. Postulava o "historicismo" como tônica de projeto. O único modernismo tolerável era o *Art Déco*. Foi censurado pelos modernistas brasileiros pelo seu tradicionalismo e pelas críticas que dirigiu a Le Corbusier e ao movimento Neocolonial que se manifestava com grande força em nosso país. Contrapôs-se às idéias nacionalistas da proposta lançada por Ricardo Severo, por meio de conferências ministradas em 1907. Desprezava o barroco jesuítico. Condenava a padronização, a indústria, a moda e o artificialismo. Criticava a modernidade como "arquitetura bolchevique". O essencial era a beleza pois a arte deveria ser imutável. Assim também não condenava a prática dos arquitetos americanos ou franceses desde que levassem em conta as regras de arte como a harmonia, a proporção e caráter. Considerava o urbanismo e o paisagismo como partes da Arquitetura. Defendeu e brigou muito pela questão dos direitos autorais na execução de projetos assim como pela importância de concursos para a legitimação do talento.

Criou em 1917 o Curso de Arquitetura na Escola de Engenharia Mackenzie onde passou a aplicar seus conhecimentos e convicções adquiridas na prática didática da escola norte-americana onde se formou. Além de atribuir muita importância ao desenho, aliava a prática ao conhecimento teórico. Vignola deveria ser conhecido de cor pelos estudantes. Incentivava e pregava o culto à estética e à tradição. A primeira formatura em arquitetura aconteceu em 1919 e o único aluno graduado neste ano foi Eduardo Knessee de Mello. O curso foi cassado no período do governo Getúlio Vargas em 1932 mas teve o reconhecimento formalizado 2 ou 3 anos depois. Continuou da mesma forma e só em 1947 houve propriamente a fundação da Faculdade de Arquitetura do Mackenzie.

A sua tenacidade em defender seus pontos de vista atraiu-lhe alguns desafetos e a fama de inflexível.

Em 1947 assumiu a Prefeitura de São Paulo por 5 meses quando então criou o Departamento de Arquitetura na Secretaria de Obras para auxiliar na elaboração do Plano Diretor da cidade.

Recebeu o Prêmio de Honra na III Exposição Pan-americana de Arquitetura realizada em Buenos Aires pelo projeto da Estação de Ferro Sorocabana, hoje Sala São Paulo que abriga à Orquestra Sinfônica do Estado.

Recebeu a medalha de ouro na IV Exposição Pan-Americana de Arquitetura realizada no Rio de Janeiro em 1930, quando foi vice-presidente da exposição.

Entre cerca de 350 trabalhos assinados pelo Escritório Samuel e Christiano das Neves destacamos:

Algumas obras em São Paulo e Rio de Janeiro :

Edifício Riachuelo (1917) - Rua Líbero Badaró.

Edifício Sampaio Moreira (1924) - Rua Líbero Badaró.

Estação de Estrada de Ferro Sorocabana Júlio Prestes (1927) - São Paulo.

Fábrica de Vidros de Conrado Sorgenicht - Rua do Triunfo, 10.

Projeto do Ministério da Guerra - Av. Getúlio Vargas - RJ

Projeto inicial do Edifício Saldanha Marinho que depois, com as estruturas prontas, recebeu o projeto Art Déco de Elisiário Bahiana.

Residência Freitas Valle - São Paulo.

Teatro Novo Polytheama - São Paulo - 1988 ²⁴⁸

Projetos na região:

Estação Ferroviária de Sorocaba

Ed. Armando Rocha Brito - Rua Campos Sales - Campinas (PARB)

Hotel Municipal de Campinas - R. Gal. Osório (HMC) - 1932

Igreja de Mogi-Mirim

Pavilhão Orosimbo Maia - banhos medicinais ²⁴⁹

Prefeitura Municipal de Sorocaba.

Teatro Municipal de Campinas - 1926 ²⁵⁰

²⁴⁸ Catálogo de desenhos do Arquivo Christiano das Neves, Biblioteca FAU- Usp.

²⁴⁹ Arquivo Christiano das Neves, Biblioteca Fau-Usp, p. 61.

²⁵⁰ *Ibid.* , p. 64.

9. ATO FINAL : A DEMOLIÇÃO

“Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “ tudo o que é sólido desmancha no ar.”

Marshall Berman.²⁵¹

Não resta dúvida o quanto a vida artística de Campinas foi enriquecida com a realização do Theatro Municipal. Ainda que isolada, toda obra de arquitetura constitui-se numa fonte histórica das mais importantes. O Theatro Municipal de Campinas correspondeu à expectativa da sociedade, conforme podemos constatar pelo longo registro de sua programação (Anexo 06).

Na época da inauguração do teatro (1930) os profissionais liberais e as famílias de posses começaram a estabelecer novo endereço para moradias. O vetor do crescimento passou a constituir-se na direção do espigão atrás da Escola Normal. Lá foram construídos o Hospital Irmãos Penteado e o Colégio Progresso. As novas residências foram ocupando os terrenos adjacentes à pioneira escola e uma avenida moderna vai se configurando nas imediações do “cambuizal” com uma forma moderna de implantação das moradias, com recuo na frontalidade e nas laterais. Voltara à discussão o plano de melhoramentos da cidade sendo dada a partida com o discurso do engenheiro Carlos Stevenson e a contratação de um novo personagem na cena. O problema já havia sido debatido pelo professor de urbanismo da Polytechnica de São Paulo, o arquiteto Anhaia Mello, 5 anos antes. Trata-se agora de Francisco Preste Maia, engenheiro e urbanista formado pela “Poli” e funcionário da Prefeitura da Capital. Foram 4 anos de estudos iniciados a partir de 1934. Neste mesmo ano adota-se o novo Código de Construções para a cidade de Campinas regulamentando normas como a altura dos edifícios e regras para arruamentos. Este era o cenário nos primeiros anos de funcionamento do Theatro Municipal.

O edifício teatral passou a ser gerenciado pela municipalidade, mas sua renda também provinha de aluguel dos seus espaços. Como nas capitais, era um local destinado à sociedade que patrocinou a sua construção e impunha certas restrições para a freqüência. A cidade contava ainda com outros lugares cujo propósito era receber, promover atividades e deleitar a burguesia. Um destes pontos centrais constituiu-se na sede do Club Campineiro, entidade fundada em 1891 e que, em 1912, compra um terreno defronte à praça denominada Antonio Pompeu e lateral à Praça Bento Quirino. Este foi o nome, a partir de 1889, que recebeu a praça da antiga Casa de Câmara e Cadeia, conforme o

²⁵¹ BERMAN, Marshall. Tudo o que é sólido desmancha no ar. São Paulo: Cia das Letras, 1997, p. 15.

relato de Siomara Lima em sua dissertação de Mestrado (Fig 84). As primeiras iniciativas de construção do Club Campineiro têm autoria desconhecida mas, desde 1923, existe um projeto assinado pelos senhores engenheiro Augusto Lefèvre e o arquiteto Christiano das Neves. Em 1925 é inaugurada a sede do clube elitista que denuncia a marca do arquiteto paulistano e sua formação direcionada ao gosto da Escola de Belas Artes de Paris. Esta obra também exhibe elementos do *Art Nouveau*, um estilo com poucas adesões na cidade mas que é também representado por uma residência existente hoje defronte ao Largo do Pará. A preferência estilística da nova burguesia campineira, para residências nas décadas de 1930 a 40, contemplava o Neocolonialismo que foi muito presente na avenida Júlio de Mesquita.

Como nas capitais européias, Paris e Londres do século XVIII, eram os teatros, os clubes e cafés os espaços de encontro e informação²⁵². O Club Campineiro dividia com o teatro a hegemonia pelas festas mais brilhantes. Passou a denominar-se *Jockey Club Campineiro* quando esta sociedade associou-se em 1958 à antiga agremiação que dava nome ao local e continuou restritiva. O prédio resguarda ainda a sua fisionomia original e lembra no gosto ornamental certa teatralidade, da qual o grande representante, como produtor, foi Charles Garnier.

A sociedade local prestigiava o Theatro Municipal e o calendário era abalizado pelo gosto já formado de seus frequentadores na platéia do antigo São Carlos. A inauguração da nova casa de espetáculos deu-se na segunda gestão do prefeito Orozimbo Maia a 10 de setembro de 1930, uma quarta-feira. (Fig.85). Foram cinco dias dedicados a diferentes peças líricas, de diferentes autores, reservando-se a apresentação de gala para *O Guarani*. Na véspera da festa, o jornal *Estado de São Paulo* publicou na coluna Notícias do Interior um histórico do edifício e antecipava o evento:

THEATRO MUNICIPAL

A sua inauguração amanha – Uma visita ao bello edificio – Histórico da sua construção

Campinas, 8.

O grande acontecimento que está empolgando a atenção da população campineira é a estréia do Theatro Municipal, marcada para depois de amanha, com a representação do "Guarany" pela Companhia Lyrica formada pela Sociedade Theatral Italo-Brasileira.

²⁵² SENNETT, Richard. O declínio do homem público- tiranias da intimidade. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 108.

É o assumpto do momento em todas as rodas e todos se aprestam para as grandes noitadas theatraes annunciadas, ansiosos por ouvir, entre outros, a notavel cantora patricia Bidú Sayão.

Hoje, na companhia do sr. Engenheiro-chefe da repartição de Obras da Prefeitura, fizemos uma visita ao bello edificio que vem agora enriquecer o patrimonio artistico da cidade.

O Theatro Municipal de Campinas possui 5 pavimentos: no primeiro, fica o porão; no segundo, a platéa e as frisas; no terceiro, os camarotes e "foyer"; no quarto os balcões; e no quinto, a galeria.

A caixa do theatro é bastante ampla, comportando cenarios de amplas dimensões. Os camarins para os artistas são em numero de 8, sendo 4 simples e quatro duplos. Há ainda dois grandes vestiários para coristas.

A lotação do theatro é de 1483 pessoas, que poderão ser distribuidas pelas seguintes localidades: frisas, 18; frisas "avant scène", 2; camarotes, 20; camarotes "avant scène", 2; platéa, 488 poltronas; "foyer", 99 poltronas; balcão, 275 poltronas; balcão "avant scène" 20 cadeiras; galeria, 351 poltronas; galeria "avant scène", 20 cadeiras.

Há no theatro 14 extintores de incendio, distribuidos por todos os pavimentos. Há também 6 registros de 2 pollegadas, ligados directamente á rêde de agua da cidade. Além desses, foram collocados registros de igual dimensão, que foram ligados no reservatório existente na parte alta do edificio e que possui uma capacidade de 5.000 litros de água.

O Theatro Municipal foi construído por autorisação da lei 286 de 24 de junho de 1922, approvada quando prefeito o sr. Raphael A. Duarte. Essa lei autorisava a demolição do velho Theatro São Carlos e a abertura de um concurso para a construcção de um Theatro Municipal, dentro do limite maximo de ... 600:000\$000.

No dia 7 de setembro do mesmo anno foi colocada a primeira pedra do edificio. O projeto escolhido, com pequenas modificações, pela commissão composta dos architectos dr. Alexandre Albuquerque, Dacio Moraes e eng. Dr. W. Stevenson, foi o apresentado pelos srs. Chiappori & Lanza. O contrato para a construcção do edificio foi assignado, após concorrência publica, com o eng. M. Montessanti.

A construcção do theatro teve inicio em fevereiro de 1924, prosseguindo sem interrupção até Agosto de 1926, quando foi rescindido o contrato com aquelle engenheiro, que executara serviços no valor de 641: 861\$750.

Ao assumir a prefeitura, o sr. Orozimbo Maia, actual prefeito municipal, confiou ao architecto dr. Christiano das Neves a organização dos detalhes architectonicos e orçamento geral das obras necessarias para conclusão do theatro, tendo a Camara, pela resolução de 4 de janeiro de 1928, autorizado a terminação das obras por administração.

Reiniciados os serviços logo a seguir, sob a administração directa da repartição de Obras e Viação, e sob a fiscalização architectonica do dr. Christiano das Neves, prosseguiram sem mais interrupção, ficando agora terminadas. O custo total do theatro ficou em 1.700:000\$000, aproximadamente.

Foi antecipada pela imprensa a relação das autoridades que estariam presentes à festa e que chegariam em trem especial da Companhia Paulista. Além do grupo de artistas da Companhia Lyrica para a apresentação em homenagem a Carlos Gomes deveria participar da encenação uma orquestra de 50 professores regidos pelo maestro Francisco Mignone. Seguindo a ordem dos discursos das autoridades falaria em nome da Prefeitura de Campinas o Procurador Judicial da Prefeitura. Na sexta-feira, o jornal paulistano publica, segundo o correspondente campineiro, a notícia daquilo que foi a inauguração e os espetáculos programados para a semana de festejos. Adiantava ainda que era dispensável o uso de traje a rigor para os espetáculos da temporada. Dois dias após vêm os comentários pela imprensa:

NOTICIAS DO INTERIOR - CAMPINAS - THEATRO MUNICIPAL

A sua inauguração hontem – Estiveram presentes ao acto o sr. vice-presidente do Estado em exercicio e o mundo official – A representação de “Guarany” – Os proximos espectaculos.

Campinas, 11.

Revestiu-se de brilho excepcional a inauguração do nosso Theatro Municipal, hontem effetuada com a presença do sr. Vice-presidente do Estado em exercicio e representantes do mundo official.

A comitiva presidencial, como fôra annunciado, chegou a esta cidade em trem especial ás 19 horas e 40. Juntamente com o dr. Heitor Penteado vieram os srs. Oliveira Barros, Secretario de Viação; dr. Fabio Barretto, Secretario do Interior; dr. Arthur Pequeroly Whitaker, Presidente da Camara dos Deputados do Estado; General Hastimphilo de Moura, commandante da 2ª. Região Militar; senadores Padua Salles e Rodolpho Miranda; Coronel Joviniano Brandão, commandante da Força Publica; dr. Alcides Soares da Cunha e Major Tenorio de Britto, respectivamente membros das Casas Civil e Militar do sr. Presidente do Estado; deputados Enéas Cesar Ferreira e Olavo Queiroz Guimarães; dr. Amadeu Mendes, director geral da Instrução Publica; Major Luiz Fonceca, presidente da Camara Municipal de S. Paulo e outras pessoas gradas.

Os membros da comitiva, que foram recebidos na estação da Paulista pelo sr. Orozimbo Maia, Prefeito Municipal e demais autoridades municipaes, depois de um breve repouso no Hotel Pinheiro, dirigiram-se para o theatro.

Á entrada do sr. Vice-presidente em exercicio na frisa que lhe fora reservada, a orchestra executou o hymno nacional que foi longamente applaudido pela assistencia.

O dr. Aristides Lemos, em nome da municipalidade, pronunciou então o discurso inaugural sendo muito applaudido.

A seguir foi representado o "Guarany", peça escolhida para inaugurar o Theatro, em homenagem á memoria de Carlos Gomes. A opera teve bom desempenho por parte dos artistas da Companhia Lyrica da Sociedade Theatral Italo-Brasileira, destacando-se nos principaes papeis o tenor Reis e Silva e a sra. Carmen Gomes, soprano.

Terminado o espectáculo, a uma hora de hoje, os membros da comitiva presidencial dirigiram-se para o Club Campineiro, onde se realizou recepção que lhes offerencia a directoria daquela agremiação. Aos convidados, foi servida uma fina mesa de doces, e uma taça de champanha, falando nessa occasião, trocando saudações, os srs. dr. Heitor Penteado, dr. Padua Salles, dr. Arthur Whitaker e Orozimbo Maia.

O sr. vice-presidente do Estado em exercicio e os demais convidados, regressaram para essa capital, em trem especial que sahiu desta cidade ás 2 horas e 15 minutos.

_____ Hoje realizou-se mais um espectáculo, sendo levado á scena a conhecida opera de Rossini "O Barbeiro de Sevilha" . Fez a sua estréia no papel de Rossini a notavel cantora patricia Bidú Sayão, que foi entusiasticamente applaudida pelo publico, principalmente na scena da lição, em que cantou em portuguez "Canção da Felicidade" de Barroso Netto e "Canto da Saudade" de A. Costa. O sr. A. Pilotto, que foi o protagonista, também recebeu muitas palmas, assim como os demais artistas. A orchestra foi dirigida, com segurança, pelo maestro J. Manfredini.

_____ Amanhan, recita popular com a opera "Bohême" devendo estrear a soprano Mathilde Russo.²⁵³

Nos primeiros anos de vida existia uma acentuada preferência para apresentações com grande elenco, incluindo óperas e concertos. A Sociedade Sinfônica era assídua no palco. O prédio do teatro era também utilizado por escolas em festas de formatura. A "Pastoral" de Coelho Neto voltou a ser apresentada em Campinas em 1933. Bailes, festas de debutantes, corais, orquestras, óperas, ballets conviviam na programação com palestras, cinema, comícios e outros eventos. Segundo testemunhas, a partir de 1935 o teatro começou a diversificar o tipo de espetáculo e de público. Em meados da década de 50 começaram a apresentar-se ali artistas da Rádio Nacional e suas *performances* traziam o espírito de programas de auditório com uma grande audiência. As várias camadas sociais também passaram a ter acesso e diversificar o uso nesse espaço burguês assim como aconteceu com o antigo Theatro São Carlos.

O teatro era situado em uma área central, de alto valor imobiliário, em um território demarcado pelo poder eclesiástico e econômico, nas imediações de importantes vias de circulação: o eixo de ligação entre a área central e a estação ferroviária (Fig. 86). Ao seu redor erguia-se, dia após dia, a muralha de concreto dos edifícios.

²⁵³ O ESTADO DE SÃO PAULO, 12/12/1930, p. 5.

Com a aprovação e implantação do Plano de Melhoramentos para Campinas, considerada uma medida inadiável, optou-se pelo alargamento da avenida Campos Salles. Com isto o Plano não atingiria as ruas que margeavam o teatro. Para a execução planejada foram desapropriados imóveis e sacrificados alguns marcos representativos do passado campineiro. Durante os anos 50 as medidas mais radicais foram implantadas. No alargamento da antiga rua, hoje Avenida Campos Sales do lado ímpar, tornou-se imperativo demolir uma ala do prédio construído para receber a sede da Companhia Mogyana de Estradas de Ferro e Navegação. Era uma elegante obra projetada nos escritórios da Companhia e que foi sendo erguida por cerca de 20 anos enquanto a administração dos negócios acontecia nas construções provisórias e remanescentes no mesmo terreno. Apesar das crises do café, dos surtos de febre amarela durante a construção do edifício, o investimento de capital nesta obra atendia aos critérios de importância e bom gosto requeridos pela comitência. Tornou-se um referencial da pujança do café, cujo transporte foi a motivação e fundamento deste ramal ferroviário. Formado por 3 blocos, existia uma simetria sendo que os corpos das extremidades apresentavam um abaulamento demarcando os acessos ao edifício, as escadas e uma ornamentação privilegiada com medalhões e frontões em curvatura. O material aí utilizado era de qualidade superior como por exemplo, as madeiras e os vidros com as iniciais da Companhia Mogyana. Possuía os relevos em argamassa e até candelabros artísticos que foram executados nas próprias oficinas da empresa. A temática decorativa era fazer uma emulação ao progresso e à velocidade que a ferrovia representava daí as alegorias com rodas de ferro e trilhos alados. Nos ramos de café aludia-se à gênese da empresa de transportes. Como o Plano de Prestes Maia era reestruturar a cidade para a era da máquina, tornou-se necessário sacrificar um bloco do conjunto, o último a ser construído e tido como o mais luxuoso. Quando foi demolida esta parte do edifício sede da Mogiana os escritórios ainda aí funcionavam.

Porém, a grande perda, talvez a mais sentida, foi a Igreja Nossa Senhora do Rosário que acabou totalmente eliminada do cenário urbano em vista da ampliação da Avenida Francisco Glicério. Esta, constituía-se no eixo central mais importante para resolver a situação já caótica na área central e implantar definitivamente o projeto urbanístico que conferia à cidade um ar de modernização. Estas demolições mais polêmicas aconteceram no primeiro governo de Ruy H. Novaes.

Quando da construção do Theatro Municipal, a rua José de Alencar foi seccionada, e o trecho à direita em 1937 passou, mais tarde, a ter outra denominação: rua Ernesto Kuhlman. Este "batismo" continua até hoje mesmo após a demolição do prédio.

Mesmo em centros maiores os grandes edifícios destinados a espetáculos sofreram golpes a partir dos anos 1940, com a concorrência de casas menores destinadas a apresentação de espetáculos musicais, os “teatro de revista”. Também já traziam um saldo negativo desde a proliferação dos cinemas, espetáculos mais acessíveis economicamente e de grande alcance como meio de comunicação. Com eles podia-se participar dos sonhos de Hollywood. O Theatro Municipal de Campinas não fugiu à regra. Abriu as portas para o mundo do cinema e virou um veículo polivalente a serviço dos meios empresariais. Muito dos acessórios de teatro foram perdendo os significados e parece que o pano de boca original foi descartado desde então. Poucos frequentadores se lembram de que ele existia e cumpria um ritual tão específico.

Conseqüentemente, em janeiro de 1935, optou-se pela diversificação de espetáculos e público e o teatro abriu suas portas para uma temporada de um grupo de comediantes. Era a Companhia Miramar, empresariada pelo Sr. Henrique José Pereira ²⁵⁴, atuante personagem na vida cultural campineira. Sob a liderança deste gaúcho, o espaço teatral ganhou mais vida passando a apresentar uma programação eclética incluindo espetáculos populares mas também grandes nomes e companhias das capitais como Procópio Ferreira em “Deus lhe pague”, pianistas notáveis como Guiomar Novais, cantores e peças clássicas. O empresário, com grande habilidade, mesclou este repertório com eventos de gênero mais popular e shows de artistas de rádio sem deixar de valorizar o teatro amador da cidade. Sua função estendeu-se a eventos filantrópicos, cívicos e religiosos, festas de formatura, bailes de debutantes, carnavais, até tornar-se um cine-teatro. Chegou a abrigar, durante certo tempo, os livros da Biblioteca Pública Municipal até que eles fossem destinados ao local definitivo²⁵⁵. Para se ter uma idéia da função sócio-cultural e utilização do espaço do teatro acessamos um relatório da Diretoria de Ensino e Difusão Cultural da Prefeitura de Campinas, onde constam as atividades desse órgão de janeiro a dezembro de 1947. O documento destaca 175 atividades lá realizadas no referido ano. Segundo o relator, foi um período com “movimento expressivo e de grande significação na vida cultural de Campinas”. As apresentações constaram de conferências, recitais, espetáculos teatrais de grupos amadores ou não, festivais lítero-musicais, concertos, exposições variadas

²⁵⁴ DIÁRIO DO POVO, 11/03/85, p. 01.

²⁵⁵ Fonte de referência: Maria Luísa Pinto de Moura.

incluindo pintura, fotografia, livros e mostras de atividades do Instituto Agrônomo e do Serviço de Sericicultura ²⁵⁶.

Durante 24 anos houve uma programação do Departamento e Difusão Cultural da Prefeitura, o Serviço de Cinema Educativo, que na sua fase mais ativa ocupou o auditório do teatro campineiro. Os melhores momentos deste projeto foram tema de dissertação de mestrado ²⁵⁷ e, dentro dela, as entrevistas privilegiam aqueles personagens que muito diretamente participaram da vida do teatro. Um dos depoimentos contempla o responsável pelos serviços técnicos, Sr. Henrique de Oliveira Jr., com quem tivemos oportunidade de falar e conhecer mais especificamente detalhes sobre o Theatro Municipal por conta de seu intenso trabalho no local. Seu depoimento no livro publicado pela Secretaria da Cultura sobre a demolição do teatro é um dos mais ricos de conteúdo. Outras contribuições limitaram-se mais diretamente às lembranças do programa do Departamento, porém o lugar é sempre mencionado porque abrigou a instituição por longo período. A leitura dos depoimentos do diretor de Ensino e Difusão Cultural esclarece-nos também sobre muitos fatos pois o Sr. Ruyrillo de Magalhães refere-se ao teatro com muita intimidade assim como o Sr. Bráulio Mendes, outro elemento importante na vida cultural de Campinas. O Serviço de Difusão Cultural funcionou na cidade de 1949 a 73, e ocupou as dependências do teatro até 1959. Era um local que “servia para tudo” conforme palavras dos depoentes ²⁵⁸. Para este bem sucedido empreendimento, cogitou-se até de construir-se um ou dois andares acima do prédio do teatro

[...] tudo de molde a, sem quebra de suas linhas arquitetônicas e da sua principal finalidade.

Pela lógica deles, ficariam tais acréscimos apoiados sobre as paredes do teatro, sobre colunas de cimento armado ou

[...] da forma que a técnica indicasse ²⁵⁹.

²⁵⁶ RELATÓRIO das atividades da Diretoria de Ensino e Difusão Cultural durante o ano de 1947, apresentado pelo Dr. Ruyrillo de Magalhães, Diretor da D.E.E.C. ao Sr. Miguel Vicente Cury, Prefeito da Campinas, folhas 14-16.

²⁵⁷ OLIVEIRA, L.M. Cinema e Educação: o Serviço de Cinema- educativo em Campinas-SP, nos anos 50, Faculdade de Educação-Unicamp, 2000.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 48.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 86: segundo a dissertação, a citação foi extraída do Plano Municipal de Ensino, Educação, Cultura e Recreação da Prefeitura Municipal de Campinas, 1955, p. 28.

Segundo os relatórios da Diretoria de Ensino, houve um total de 90.406 espectadores em 1950 e 94.065 em 1951²⁶⁰, um valor alto se comparado com a frequência das salas comerciais de Campinas. Com entrada franqueada, além do espaço do teatro o programa acontecia em outros locais.

Os jornais sempre deram cobertura aos eventos e uma programação mensal denominada "Municipal", misto de resenha de espetáculos e catálogo de propagandas, trazia os filmes agendados e eventos de palco a serem apresentados. Guardamos as publicações da Empresa Campineira de Diversões, com datas de maio/1939, agosto/ 1939 e maio/ 1940. Nesta ocasião, predominavam as produções cinematográficas de Hollywood.

Competindo com as salas de cinema mais modernas e confortáveis e os clubes para públicos específicos, o teatro foi perdendo a frequência. Foi esvaziando-se. Permanecendo sem manutenção, ficaram mais evidentes as marcas de deterioração.

Em 1951, acontece na cidade uma tragédia que de certa forma vai ajudar a selar o destino do Municipal. Com o desabamento do Cine Rink Campineiro, durante a *matinée* do domingo²⁶¹, muitas pessoas foram vitimadas. A cidade envolveu-se em luto e muitos artistas perderam familiares no sinistro. Entre as vítimas havia um filho do maestro Fausto Massaini. O episódio enlutou a família, os amigos e as pessoas que frequentavam a Casa Fausto²⁶². Após 14 anos desde fato, quando foi decretada a demolição do prédio do Municipal as pessoas vieram a se lembrar da dor desta família e de outras que se abateram e formaram um consenso para que outro fato trágico não se repetisse²⁶³.

Um edifício de proporções tão grandes exigia muita manutenção e certamente era um patrimônio público que já não trazia mais retornos financeiros. O teatro começou a apresentar problemas com goteiras e a fragilidade da estrutura do telhado exigia reparos.

²⁶⁰ *Ibid.*, p 58.

²⁶¹ No momento do acidente, era apresentando o filme "Amar foi minha ruína", A programação incluía sempre dois filmes, e o primeiro "Os saltadores" fora apresentado primeiro em substituição à película "A noiva era ele" que ficou programada para o horário noturno. Este depoimento foi apresentado pelo Dr. Jesuíno Bicudo e endossado pela historiadora Ema Elizabeth Camilo, em janeiro de 2003.

²⁶² A Casa Fausto, de propriedade do Maestro Fausto Massaini, era um estabelecimento destinado à venda de partituras, instrumentos musicais e muito freqüentada pela classe artística de Campinas e região.

²⁶³ As informações provêm de entrevistas e conversas informais com pessoas que freqüentavam ou se apresentaram no teatro como a Sra. Vera Pessagno Brescia, cantora lírica, em novembro de 2002; Sra. Cecília Murayama, escritora e jornalista, em várias ocasiões dos anos 1999- 2000; Dr. Jesuíno Bicudo Avelar, um dos fundadores do Coral Pio IX, em várias oportunidades de 1999- 2003; Dr. Herculano Passos, médico, entre os anos 2000-2003.

O Prefeito Miguel Vicente Cury contratou os serviços da Sociedade Tekno Ltda ²⁶⁴ para estudar e propor soluções para o problema. Foi feita uma cobertura de estrutura metálica para o espaço do palco e outra sobre a platéia, modificando até a visão do telhado na frontalidade porque a madeira da estrutura original oferecia riscos que poderiam comprometer outros espaços. Feitas as intervenções, o teatro reabriu para novas programações. Há escassa documentação e poucos registros de eventos acontecidos nos últimos anos de funcionamento do teatro. Acentuou-se a liberação deste espaço cultural tido como "selecionado" nos primeiros tempos. Dois contrastes: os 5 primeiros bailes de debutantes da Sociedade Hípica de Campinas (1952 a 56) tiveram como salão a platéia do teatro adaptada para este fim; em comemoração ao 1º. Aniversário da Associação das Empregadas Domésticas teve lugar no teatro, um evento festivo a 18 de maio de 62 ²⁶⁵. Quando, nos primeiros meses de 1965, o prefeito recebeu a comunicação do comprometimento das estruturas do prédio a sorte do teatro estava marcada por antecipação. Ele se tornara uma estrutura incômoda, porque dispendiosa e sem retornos financeiros, numa "selva de pedra" e de especulação imobiliária. Analisando as fotos colhidas durante a demolição identificamos, pela vizinhança, o grande shopping center em que viria a ser transformado o entorno do Largo do Teatro: um "centro comercial a céu aberto" com um fluxo constante de pessoas e com acessibilidade garantida pelas vias de circulação. Para reforma do Theatro Municipal Carlos Gomes, com problemas de infiltração e instabilidade das estruturas foi calculado o valor de Cr\$300.000.000,00 (trezentos milhões de cruzeiros) ou, até mais. Eram os custos prováveis para 1965. Uma comissão de especialistas em estrutura (Caiaffa - Engenharia, Solos e Fundações Ltda) elaborou um relatório sobre as dificuldades do prédio após os testes de sondagem do subsolo. Em 10/05/65 foi protocolado o laudo de vistoria técnica por especialistas de confiança da Prefeitura : 2 engenheiros e um arquiteto ²⁶⁶. Um segundo laudo, do Departamento de Obras e Viação, veio assinado pelos engenheiros Paulo da Silva Pinheiro e Ciro Bierrenbach de Castro.

O prefeito Ruy H. Novais (28/10/1924-29/03/2000) acatou a recomendação da comissão técnica, o parecer do Secretário de Obras e Serviços Públicos e determinou a imediata

²⁶⁴ Informação dada pelo Sr. Gilberto Prado, representante da empresa em Campinas. Esta fábrica localiza-se em Guaratinguetá à Rua Washington Luiz 1812, e hoje, produz telhas de diferentes tipos.

²⁶⁵ Esta associação, assim como o Sindicato das Empregadas Domésticas, foi fundada por Laudelina de Campos Melo, líder da comunidade negra em Campinas. Sobre esta personalidade existe uma dissertação de mestrado defendida por Elizabeth Aparecida da Silva na Faculdade de Educação da Unicamp.

²⁶⁶ Engenheiro Mário de Pina Figueiredo, engenheiro Leôncio Menezes e arquiteto Aldo Ruy Zappellini.

demolição do prédio do teatro²⁶⁷. O documento foi publicado no jornal “Correio Popular” em 04/09/1965, na Parte Oficial. Optou-se pela demolição sob aprovação da comissão, alguns protestos em jornais²⁶⁸, um comportamento da população misto de perplexidade e passividade e até uma certa omissão das autoridades durante um regime de exceção²⁶⁹. Em setembro de 1965, cumpriu-se a sentença e um vazio plantou-se em meio à selva de concreto no centro da cidade.

Era só questão de tempo e isto foi acontecer neste segundo governo Ruy Novaes, durante o período do regime militar e na marcha de verticalização da cidade, acelerada pela especulação comercial que a tudo banaliza. Após um laudo técnico que apontou vazamentos (“uma água que minava na região do palco e que ninguém sabe de onde provinha”), ausência de baldrame que inoperavam a ação de preservação devido aos altos custos, o prefeito, amparado pelas perícias determinou a demolição e acenou com a construção de uma nova casa de espetáculos mais moderna. Motivações de caráter especulativo (a área do teatro era mais adequada à implantação de um prédio comercial), de ordem emocional (a tragédia do Cine Rink pode repetir-se), de ordem político-eleitoral (dotar a cidade de um teatro mais moderno e confortável num outro e melhor espaço, sem os pontos críticos de audição e visão), de ordem prática (ficaria mais barato construir um novo do que se fazer uma recuperação de uma coisa comprometida e velha) e uma

²⁶⁷ O Secretário de Obras e Serviços Públicos na época era o advogado Antonio Leite Carvalhaes.

²⁶⁸ Notícias sobre os protestos podem ser encontrados : no editorial do Diário do Povo em 26/maio/1965 “Cai o pano sobre o último teatro” onde há referências ao louvável gesto de preservação do Teatro Santa Isabel de Recife e no editorial do mesmo jornal, em 14/set/1965, “Incoerências no teatro”.

Sobre outras providências no sentido da preservação encontramos:

Uma solicitação do vereador Fernando Paolieri à Prefeitura para enviar os laudos técnicos já que o Executivo nunca remetera informações à Câmara apesar de vários pedidos (Diário do Povo, 07/09/65).

O vereador Feres Salim criticou o prefeito pela demolição e depois afirmou que a Câmara nada podia fazer para sustar a demolição. Esta tese foi acatada. (Diário do Povo, 12/09/65).

“Comissão de edis pedirá laudos ao Prefeito” esta foi a reportagem do Diário do Povo de 12/09/65 que relata que o vereador Eder Leme solicitou ao Presidente da Câmara, Dr. Romeu Santini, para convocar uma reunião da Câmara onde decidiu-se por um contato com o Prefeito em 13/09/65 para pedir cópia dos laudos mesmo sabendo-se que nenhuma medida legal poderia sustar a demolição do teatro. A Câmara até chegou a cogitar em apelar para os efeitos da Lei do Patrimônio Histórico e Artístico mas concluiu que nada mais poderia ser feito.

Outro protesto contra a demolição foi o do Sr. José Guedes de Castro, Secretário da Sociedade Campineira de Amadores Teatrais (Diário do Povo, 03/09/65).

O Dr. Laerte de Moraes, ex-presidente da Câmara faz uma declaração contra a demolição e a favor da recuperação (“Demolição do teatro, plano bem estruturado”Diário do Povo, 10/09/65).

José de Castro Mendes manifestou-se contra a demolição e também contra o desaparecimento da Praça Imprensa Fluminense para a construção de novo teatro. Segundo ele, seria atentar contra o antigo Jardim Botânico de Correa de Mello, o 1º. jardim construído da cidade.

Paranhos de Siqueira em artigo sobre a demolição do teatro fala sobre a decisão do prefeito em construir o novo Paço Municipal(Diário do Pvo, 11/09/65).

²⁶⁹ A situação política e a livre expressão estavam sob controle do regime militar mas a população via com bons olhos a implantação da Cohab e do aeroporto de Campinas .

desculpa racionalizada como garantia de aceitação da decisão (com os militares no poder não havia espaço para contestações), chegou-se às vias de fato.

Em pouco tempo tudo que restou numa seqüência de imagens congeladas no tempo pela ação de um fotógrafo – Aristides Pedro da Silva, o V8 - que durante 3 dias registrou a destruição da carne e ossatura, daquilo que configurou-se como um dos “mais belos teatros do interior do Estado”.

A certidão de venda e compra do remanescente do terreno do teatro, foi datada em 11 de julho de 1968, conforme documento do 2º. Serviço Notarial . Figurou como transmitente a Municipalidade de Campinas, representada pelo Sr. Ruy Hellmeister Novaes assistido pelos Drs. José Leite Carvalhaes, Secretário de Negócios Jurídicos, Lélío Farago Lemos, Procurador do Departamento Legal e Paulo Andrade Nogueira, engenheiro do DOV. O adquirente foi o Sr. Evaristo de Almeida Silva representando a firma Almeida Silva Importação e Comércio S.A. O valor da transação foi de NCr\$ 537.418,00 (Anexo 7). O original da Escritura de Venda e Compra encontra-se no cartório do 2º. tabelião local e mostra que o terreno foi hipotecado em 2002.

Antigos frequentadores do teatro da cidade hoje ainda apontam a viabilidade de se salvar o Theatro Municipal Carlos Gomes, orgulho e símbolo da glória e da expressividade musical de Campinas. Conhecendo outro engenheiro que também fazia parte do grupo técnico ficamos sabendo que foi aventada esta possibilidade de se preservar o edifício. A tal água que brotava do solo seria facilmente canalizada para uma saída a alguns metros do local. Manifestando este pensamento o engenheiro logo foi afastado do cargo, pois que o grupo estava consciente do objetivo maior do prefeito que era criar um grande *boulevard* entre as duas vias estreitas, 13 de Maio e Costa Aguiar. Partindo dos fundos da catedral, ele alcançaria a estação ferroviária formando o grande eixo e lembrando a ampla e central avenida Nove de Julho, em Buenos Aires, que envaidece os portenhos e satisfaz os olhos dos turistas²⁷⁰. Outra referência poderia ser Paris com a *Avénue des Champs Elisées*.

Os objetos tão caros àqueles que freqüentaram o Theatro Municipal Carlos Gomes de Campinas hoje encontram-se dispersos. Conseguimos localizá-los graças ao empenho de amigos e à boa vontade dos proprietários em torná-los visíveis e acompanhados das respectivas histórias.

As 3 portas de ferro da entrada: encontram-se instaladas na Igreja Nossa Senhora de Lourdes, no bairro Guanabara, à Rua Gonçalves Cesar no. 55.

²⁷⁰ A pessoa pediu para não retomar o tema mas, pela importância da informação, nós a renomeamos Eng.C.

Cadeiras : alguns exemplares da platéia encontram-se no auditório do CCLA e outras, que serviam por um tempo às saletas laterais, fazem parte do acervo do Museu da Cidade.

Estátuas que ficavam nas laterais do proscênio: de autoria de José Rosado e modeladas em gesso, representam as ninfas da arte (a Música e a Poesia). Hoje encontram-se no Museu da Cidade.

1 par de cortina de veludo de uma das frisas: foi guardado pelo Sr. Amadeu Tilli.

Placas de homenagens e bustos: o busto de Carlos Gomes em bronze encontra-se no Museu da Cidade. As placas e demais obras esculpidas não dispomos de informações.

O conjunto de lustres de cristal tcheco comprados na firma Nadir Figueiredo: foram doados à Escola Preparatória de Cadetes do Exército de Campinas em 1966 pelo Prefeito Ruy Novaes e lá estão instalados no Salão Nobre Carlos Gomes desde 1973.²⁷¹ Tombados pelo Condepacc em 18/06/96, estão sob a guarda do exército. Compõem o conjunto: um lustre medindo 5.7 m, 3 lustres menores que seriam do vestibulo e do *foyer* e 13 arandelas das frisas e corredores. (Fig 87)

²⁷¹ CASTRO, M. "Acheil". In: Correio Popular, 08/ 01/ 95 e do *dossier* que encontra-se na Escola de Cadetes do Exército onde, gentilmente, receberam-nos o Coronel Schons e Rubens Poli Filho.

10. CONCLUSÃO

Todos os edifícios para teatro já carregam em si um sentido simbólico. Apontam para um dado social muito relevante: a cultura como um valor de produção de uma dada sociedade. Assim como também carregam este significado a escola, a igreja, o clube, a imprensa, a biblioteca, o cinema, etc.

O teatro campineiro foi demolido em 65, após um laudo único onde se apontaram falhas irreparáveis ou melhor, irremediáveis na sua própria constituição. Foi um edifício construído em tempos de mudanças conjunturais e por si só absorvia a atenção da Municipalidade como um dado simbólico da cultura na constituição da modernidade. As justificativas foram por demais discutidas e sobre a polêmica da demolição foi feito um livro, 35 anos após o evento. A história de seu tombamento busca encontrar respostas na sua construção. As respostas retornam em forma de perguntas. Uma coisa é real: a sua eliminação não encontra respaldo nas teorias modernas de preservação patrimonial e nem reconcilia os diferentes posicionamentos. Segundo depoimentos dos especialistas o material usado era de má qualidade e a forma de execução não satisfazia às normas de construção. Também para que mantê-lo se não correspondia às condições adequadas quanto à visibilidade e sonoridade?

Acreditamos no valor técnico do laudo mas cremos também que nem todos recursos da engenharia foram disponibilizados para tal solução. Só como ilustração: à época, já se empregavam tecnologias avançadas para a construção civil como por exemplo o edifício do Museu de Arte de São Paulo que apostou numa estrutura de concreto protendido pioneira no Brasil entre 1957 a 1968. Havia grandes obras acontecendo num país disponibilizado a novas tecnologias. A nossa engenharia já possuía credibilidade e uma solução, apesar de altos custos, teria viabilidade. Outra indicação da disponibilidade do conhecimento técnico é o Memorial que consta dos anexos no fim deste trabalho que dá em detalhes o tipo de concretagem para a execução de um projeto de mesmo porte e no mesmo local.

Aconteceram fatores emocionais (tragédia do Cine Rink), racionalizações (um teatro novo e moderno, assim como a arquitetura de Brasília), de ordem prática (é mais fácil demolir que consertar uma coisa velha), de ordem política (uma tragédia pode comprometer uma carreira política) e de caráter econômico (o teatro é um empecilho à expansão do centro como área de negócios, geradora de emprego e de riquezas). Acreditamos que não houve má fé em se optar pela demolição mas um pouco de pressa para uma decisão tão séria. E a história foi implacável. As medidas de preservação do conjunto de lustres retratam uma

nova mentalidade, onde prevalece o bom senso e a prudência no trato da coisa pública. Houvesse consulta à população e as coisas tomariam um outro rumo. Sem testemunhar a votação para o tombamento dos lustres, verdadeiras relíquias do teatro, podemos acreditar que houve unanimidade acima de qualquer ideologia e interesses pessoais no Condepacc²⁷².

Elaborar um estudo sobre um bem arquitetônico envolve um quadro muito amplo de informações. É montar um verdadeiro quebra-cabeças onde vão-se tentando soluções, construindo caminhos, descobrindo atalhos e eliminando as pistas falsas. Aquisições novas nem sempre podem corresponder à veracidade. Tanto mais intrincada é a operação de montagem de alguns fragmentos que restam na memória e no emocional das pessoas. O caso do Theatro Municipal Carlos Gomes é um protótipo deste tipo de investimento em pesquisa onde reconstruir o objeto é um ato de desconstrução de imagens. É muito desafiador mas ao mesmo tempo muito vulnerável. Muitas vezes ficamos à deriva. Tomamos como exemplo um fato: quando a escultura “o grupo de Laocoonte” foi reencontrada, carecia de uma ação restauradora. Neste processo de reconstituição foi modelado um braço ausente no personagem principal após muitos estudos e discussões. Havia até um certo convencimento na nova composição. Eis que nas escavações posteriores na *Domus Aurea* é encontrado o fragmento faltante e, na recolocação, percebe-se o quanto distoava o membro superior da estátua e quanta verossimilhança a nova reconstituição acrescentou ao grupo escultórico. Este relato mostra este ato não difere muito dos riscos que a pesquisa de um objeto quase virtual se nos apresenta. As distorções avultam-se com os lapsos de memória e com a quase ausência de documentos. Muitas vezes tivemos de refazer desenhos, reconstituir histórias e relatos inconclusos. Mas, ao mesmo tempo será elucidativo de quanto foi gratificante o nosso empenho.

O que encontramos ao longo de 4 anos de buscas era imprevisível pois não havia um arquivo organizado, nem um banco de dados, constituído. Ao início da pesquisa ainda tivemos acesso aos documentos, de forma parcial, porquanto havia praticamente um depósito sem catalogação do material, acondicionado em caixas e separado por anuidade. Houve boa vontade e participação dos responsáveis pela guarda dos documentos no Arquivo Municipal. Após certo momento, o órgão passou a ser fechado para catalogação e o tempo percorrido reduziu as possibilidades de uma revisão nossa do acervo documental. O trabalho foi correndo paralelo a esses obstáculos e em vista disso podemos assegurar que a memória da cidade de Campinas está muito mais concentrada em São Paulo do

²⁷² Condepacc: Conselho de Defesa do Patrimônio Artístico e Cultural de Campinas.

que na própria municipalidade especialmente no caso deste objeto, o Theatro Municipal. Isto pode ser sintomático do problema: a planta original foi encontrada no arquivo da Fau-Usp e os jornais com os fatos mais importantes, no arquivo Washington Luís. Edifícios do mesmo autor do projeto vitorioso no concurso do teatro só existem na capital do Estado. Nada mais Chiappori & Lanza aqui, na cidade, executaram. E foram eles selecionados num concurso entre 17 concorrentes e com 18 projetos. O arquiteto das Neves que foi contratado para “consertar” o projeto, pode conferir autoria a algumas poucas obras que figuram no espaço urbano de Campinas.

Acreditamos que embora o volume e o desenho da fachada do teatro campineiro sejam de Chiappori, podem ter tido do arquiteto Christiano as sugestões, especialmente na ornamentação, atendendo ao desejo da comissão que selecionou os projetos e recomendou alterações para proclamá-lo como projeto vencedor. Prova disto está no desenho para a sala de espetáculos em que as guirlandas atadas com fitas no medalhão do proscênio eram as mesmas que apareciam na fachada, adornando capitéis, o barrado ou frisa no primeiro plano e coroando o ático. Considerando que muitos foram os acréscimos e contribuições de diferentes autores, o prédio do Theatro Municipal foi um exemplar digno de figurar entre as realizações ecléticas do período sem contudo atribuímos a ele, o sentido de menosprezo que hoje carrega tal vocábulo.

Muitas pessoas têm curiosidade sobre o papel desempenhado por Ramos de Azevedo na construção do teatro. Só identificamos sua presença nos primeiros momentos e acreditamos que só nas tentativas pioneiras e na elaboração do edital. É, muito menos, do que os campineiros gostariam que fosse a sua participação. Quando o teatro foi inaugurado ele havia falecido, 2 anos antes.

O despertar para a modernidade em Campinas no campo arquitetônico é um pouco defasado daquilo que já acontecia em São Paulo, Rio de Janeiro e outras capitais como, por exemplo, Recife. Com uma população bastante conservadora, as experiências construtivas na cidade ainda se pautavam pelo Neocolonial tido como um padrão que atendia ao bom gosto. Poucas incursões no *Art Nouveau*²⁷³, algumas no *Art Déco*, outras ainda em estilos europeus do norte. Mesmo a exposição modernista de Lasar Segall não polemizou como se devia. Segundo o Prof. Alexandre Santos este evento aconteceu por questões familiares porque aqui residia um irmão de Lasar, pai do pianista Bernardo Segall.

²⁷³ O exemplar mais representativo desta tendência em Campinas encontra-se na Rua Duque de Caxias no. 38, esquina com Avenida Francisco Glicério.

Na projeção dos teatros, as experiências européias já postulavam outras inovações tendo inclusive, no início do século, acontecido uma abolição do *arcoscenico* criando uma continuidade de platéia e palco como um retorno à forma das salas primitivas. O teatro campineiro manteve a tradição do modelo italiano, incorporou os efeitos decorativos que lhe imprimiam um efeito cênico de forma modesta e até econômica. Os demais teatros brasileiros da época seguiam o mesmo padrão de planta mas investiam no luxo. Aqui, até que pelo terreno exíguo no centro da cidade, foi bem planejado e sugeria uma monumentalidade, comprovada pelas fotografias.

O Theatro Municipal, assim como o seu antecessor situado no mesmo terreno, foi uma realização das classes mais abastadas mas atendeu a uma clientela muito variada sendo que, as pessoas de nível menos favorecido, usufruíram dele e nos depoimentos sobre a demolição manifestaram maior saudosismo.

Quanto à fatura, creditamos a instabilidade estrutural ao emprego de material de baixa qualidade logo no início de sua construção. Havia uma construção menor – Theatro São Carlos - que posicionava-se no final da praça, portanto abaixo do ponto de fragilidade que segundo o laudo, aconteceu na área do palco situada onde hoje encontra-se a Loja C & A. Todavia, nada foi constatado até hoje que desabone o local de sua implantação. Também na década de 20 já havia canteiros de engenharia com um bom conhecimento do uso do cimento e ainda do concreto armado que foi empregado nesta obra. O currículo de Chiappori não compromete a sua integridade como profissional. Muito menos o de Christiano das Neves que provavelmente cuidou dos acabamentos e conhecia muito bem a tecnologia moderna. Foram 6 anos de construção onde a Câmara contratou serviços ou utilizou a própria mão-de-obra de seu quadro de funcionários.

Desde o início houve uma preocupação com os gastos seja na escolha do projeto, seja no prêmio e até na execução da obra. Como muitos documentos foram perdidos não dispomos de dados muito precisos. O que se verifica é uma incoerência entre o depoimento do engenheiro de que não havia baldrame ou sapatas na estrutura do prédio enquanto o relatório do engenheiro Montesanti discrimina o dimensionamento e até o traço do concreto na execução dos alicerces. Outro dado relevante está no custo total da obra que superou em 1½ o valor previamente estipulado. O próprio Ramos de Azevedo ponderou sobre o valor baixo para o padrão do edifício que se desejava construir e propôs um novo orçamento para a fase final. E de 600\$000 ele falou em 700\$000 o valor só da primeira fase. Tudo leva a crer que a economia pode ter inviabilizado o controle de qualidade pretendido. Em seu depoimento para o livro "Fragmentos de uma demolição" o

advogado Ruyrillo Magalhães lembra que durante a construção do Theatro Municipal falava-se em rachaduras e problemas de estabilidade.

Outras despesas na fase final envolveram a concorrência para a compra de cadeiras e dos objetos de adorno. Obras de arte foram confeccionadas para enriquecer os espaços. Entre estas figuram as estátuas em gesso (poderiam ser em mármore) que José Rosado confeccionou e que têm como datação 1920, segundo os dados do Museu da Cidade. Se eram destinadas originalmente ao teatro só poderiam ter sido feitas após 1922, que foi o ano do concurso.

Os exemplares dos projetos que concorreram para a seleção há 80 anos atrás encontram-se desaparecidos assim como muitos documentos originais da cidade. O que resta dos fragmentos é cultuado pela população que retém na memória e nos seus arquivos um sentimento de desolação. As novas gerações, sem dúvida, participam vagamente deste processo de rememoração.

Felizmente, a partir dos anos 80, detectamos uma tomada de consciência do sentido de valorizar o passado na construção do presente. E vice-versa como queria Argan. O conceito de velho associado a valor tomou uma nova dimensão, mais amplo e consciente para compor um espaço de vivência. As cidades buscam uma identidade com o seu tempo pretérito e o conceito de preservar passa às vias de fato. Muitos vocábulos são incorporados ao dia a dia das pessoas. Revitalizar, contextualizar e restaurar viraram *griffe*. A Europa propõe os modelos com seus centros históricos ricos de informações e de soluções inteligentes. As cartas patrimoniais prestam um serviço e um *referendum* que as cidades brasileiras vão assimilando e construindo sua própria identidade.

Nestes tempos de revitalização os teatros incorporam os valores simbólicos de uma sociedade. Capitais como São Luís, Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Salvador e Fortaleza trouxeram para o presente um novo atributo representado pela revitalização dos teatros quando retornam à dignidade e ao seu valor histórico. Até edifícios que haviam perdido sua função original reverterem-na principalmente nos anos 90 sinalizando pela forma e a função que a comunidade retomou os trilhos da história que lhe confere uma identidade. No caso de Ribeirão Preto, o teatro inaugurado no mesmo ano do Municipal de Campinas, passou por um sinistro e restaurado retomou gloriosamente seu posto de edifício mais importante do quarteirão paulista.

Quanto ao Theatro Municipal Carlos Gomes de Campinas, a sua reabilitação conservou um espaço da memória como resistência. A sua história conserva traços de apreço e de rejeição. Os dois edifícios construídos de frente para o Largo do Teatro serviram tanto às classes mais favorecidas, que os construíram, como ao segmento dos menos privilegiados.

Este grupo manifestou-se com os maiores lamentos. Ao serem indagadas sobre o que representou a destruição do edifício sede das artes na cidade, algumas pessoas de classes superiores saíram com uma resposta evasiva: -Também não se devia ter demolido o antigo Theatro São Carlos que hoje seria uma relíquia no meio dos edifícios de concreto. Na sua trajetória curta – 35 anos - o Municipal detonou a criação de muitos espaços de arte, movimentos artísticos, escolas de música e eventos culturais de grande representatividade. (Fig 88) O edifício teatral parece que congregava várias funções que o dignificavam: entretenimento, cultura, arte e beleza. Esta falta de identidade com a sua criatura decretou o curto tempo de existência. Nem a mudança de nome, em 17 de março de 1959, para “Theatro Municipal Carlos Gomes” atribuiu-se-lhe a condição de centro, por excelência, da música lírica.

Com a sua demolição abriu-se um precedente dos centros comerciais a céu aberto. Mesmo que a “especulação” não lhe confira dignidade é um projeto que a sociedade se propõe a realizar. O despertar para a modernidade foi para o teatro o ponto de partida e a linha de chegada. Até hoje o Municipal não encontrou o substituto à sua altura. Não era um referencial único na arquitetura da cidade mas a sua ausência colocou em cheque muitos valores. Tentou-se criar uma alternativa com um concurso para uma casa de espetáculos junto ao Parque do Taquaral que não vingou. O ex-prefeito Antonio da Costa Santos idealizava erguer no centro histórico de Campinas um espaço teatral coerente com da cidade que polariza as ações culturais e com um perfil metropolitano.

Hoje sempre que se reúnem, pessoas abrem a questão: -- Quando Campinas terá um teatro à sua altura?

[...] a palavra só lhe era dada simbolicamente, no teatro onde ele se apresentava, desarmado e reconciliado, visto que representava aí o papel de verdade mascarada...²⁷⁴

²⁷⁴ Foucault, M. A Ordem do discurso. São Paulo: Ed. Loyola, 1998, p.12.

11. BIBLIOGRAFIA

TEORIA GERAL / HISTÓRIA / FILOSOFIA

- AMARAL, Aracy. Estágios no processo de formação de um perfil cultural , in DAPA, 1995.
- AZEVEDO, Fernando de . A cultura Brasileira. São Paulo: Melhoramentos, Usp, 1971.
- BAUDELAIRE, Charles. Sobre a Modernidade. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- BEIGUELMAN, Paula. A formação do povo no complexo cafeeiro- aspectos políticos, São Paulo: Pioneira, 1996.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura, Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985, vol. 1.
- _____. Paris capital do século XIX, in Coleção: Grandes cientistas sociais. No. 50, São Paulo: Ática, 1992, p.30-40.
- BERMAN, Marshall. Tudo o que é sólido desmancha no ar. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BIANCO, Francesco. L'Italia e il Brasile: la lotta dei giganti nell'America del Sud e la fortuna del mercato italiano. Seconda edizione. Milano: Fratelli Treves, 1920.
- BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Lisboa: Difel, 1989.
- BRESCIANI, M. S. M. Metrôpoles : a face do monstro urbano. In : Cultura e Cidades, Revista Brasileira de História, no. 8-9, set. 1984/ abril 85, 1985.
- _____. Imagens de São Paulo: estética e cidadania. Conferência de abertura do XIII Encontro da ANPUH. 1996.
- CAMARGO, J.F. de. Crescimento da população no Est. de S. Paulo e seus aspectos econômicos-ensaio sobre as relações entre demografia e economia. São Paulo, Usp, 1952, boletim no.153- Economia no.1.
- CHARTIER, Roger. A História cultural: entre práticas e representações. Lisboa: Difusão editorial, 1990.
- CHOAY, Françoise. O Urbanismo Utopias e Realidades. 4ª. edição. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- COELHO, G.M. et al. Os caminhos de Belém. Belém. Prefeitura Municipal: Amazônia, 1996.
- COSTA, Emília Viotti da. Da monarquia à república: momentos decisivos, São Paulo: Grizalbo, s/d.

- DEBRET, Jean Baptiste. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1989.
- ECO, Humberto. A estrutura ausente. 2ª. edição, São Paulo: Perspectiva, 1990.
- _____. A obra aberta. 4ª. edição. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio. Ver a cidade. Cidade, Imagem, Leitura. São Paulo: Nobel, 1988.
- FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. 3ª. edição. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio, São Paulo: Loyola, 1996.
- _____. As palavras e as coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas. 3a. edição. Tradução Salma Tannus Muchail, São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- _____. Microfísica do poder. 4ª. edição, Trad. Roberto Machado, Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- GONÇALVES, José Reginaldo S. Gonçalves. A retórica da perda. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ- Ministério da Cultura- IPHAN, 1996.
- HOLANDA, Sérgio B. de. Raízes do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- _____. História geral da civilização brasileira. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963, 3 vol.
- KIDDER, D. P. Reminiscências de viagens e permanência no Brasil. (Rio de Janeiro e Província de São Paulo). São Paulo: Livraria Martins, 1972.
- KLOPEMBURG, O.F.M. A maçonaria no Brasil. Orientação para católicos. Petrópolis: Vozes, 1979.
- KOSSOY, Boris. A fotografia como fonte histórica: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia, 1980.
- _____. São Paulo 1900. São Paulo: CBPO/ Kosmos, 1988.
- LAGO, P.C. Iconografia paulistana do século XIX. São Paulo: Metalivros, 1998.
- LE GOFF, J. História e Memória. Campinas: Unicamp 1986.
- MARAM, Sheldon Leslie. Anarquistas, imigrantes e o movimento operário brasileiro : 1890-1920. Rio de Janeiro: Paz e Terra , 1979, Coleção Estudos Brasileiros, vol. 34.
- MARTINS, Wilson. História da inteligência Brasileira. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1978, vol. IV.
- NASCIMENTO, Milton M., NASCIMENTO, M. das Graças. Iluminismo, a revolução das Luzes. São Paulo: Ática, 1990.
- PANOFSKY, E. Estudos de Iconologia. 2ª. edição. Ed. Estampa: Lisboa, 1979.

- PRADO JUNIOR, Caio. História econômica do Brasil. 5ª. edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- POMBO, José Francisco da Rocha. História de São Paulo. São Paulo: Nacional, 1955 .
- REGIO Museo Industriale Italiano in Torino, Annuario 1899-900 . Torino: Tip. Eredi Botta di Clemente Crosa, anno XXXVIII.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. Evolução urbana do Brasil. São Paulo: Pioneira, 1989.
- _____. Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial. São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.
- ROCHA, Amara Silva de Souza. A sedução da luz: eletrificação e imaginário no Rio de Janeiro da Belle Époque. In Revista de História Regional 2(2). Ponta Grossa: UEPG, 1997, p. 51-55.
- SENNETT, Richard. O declínio do homem público. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SHORSKE, Carl. Viena: Fin-de- siècle. 2ª. edição. São Paulo: Cia das Letras/Unicamp, 1989.
- SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental. In O Fenômeno urbano, Otávio G. Velho (org.), São Paulo : Ed. Zahar, 1989.
- SODRÉ, Nelson Werneck. História da Burguesia Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- SEVCENKO, Nicolau. O cosmopolitismo pacifista da Belle Époque : uma utopia libera. In Revista de História no. 114, Usp, 1983, p. 85-94.
- VEYNE, P. Como se escreve a História. Lisboa: Ed. 70, 1983.
- ZALUAR, A.Emílio. Peregrinação pela província de S. Paulo. 2ª. ed.. São Paulo: Cultura, 1945.

ARQUITETURA / HISTÓRIA DA ARTE / URBANISMO

- ALMEIDA, Odair Carlos. Levantamento das técnicas e sistemas construtivos. São Paulo: Condephaat, 1967.
- ARGAN, Giulio Carlo. Guia de História da Arte. 2ª. edição, Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- _____. Arte Moderna. 3ª. reimpressão. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- _____. Walter Gropius e a Bauhaus. 2ª. edição. Lisboa: Presença, 1990.
- _____. História da Arte como História da Cidade. 2ª. edição. Trad. Píer Luigi Cabra, São Paulo: Martins Fontes, 1995.

- BANHAM, Reyner. Teoria e projeto na primeira era da máquina. 2ª. edição. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- BARDI, Pietro M. História da Arte Brasileira: pintura, escultura, arquitetura. São Paulo: Melhoramentos, 1969.
- _____ et al. Arte no Brasil, São Paulo: Nova Cultural, s/d.
- BENEVOLO, Leonardo. História da arquitetura moderna, 2ª. edição, São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____ . A cidade e o arquiteto. 2ª. edição. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- _____ . As origens da urbanística moderna. 3ª. edição. Lisboa: Presença, 1994.
- BRUAND, Yves. Arquitetura contemporânea no Brasil. 2ª. edição. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CHIAPINELLI, Maria Grazia. Architettura gli stili. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1996.
- CHOAY, Françoise. L'allégorie du Patrimoine, 2ème édition. Paris: Éditions du Seuil , 1992.
- COLI, Jorge. O que é Arte?. 15ª. edição. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- COLLA, Cinzia. Trattatistica architettonica e chiese – Francia seconda metà del Settecento, relatore: Georges Teyssot, tese de laurea IUAV-Venezia, Dipartimento di análise critica e storica, 1979-80.
- DE BENEDETTI, Ema e SALMONI, Anita. Architettura italiana a San Paolo, 2ª. edição. São Paulo: Instituto Cultural ítalo-brasileiro, 1995.
- DIGAETANI, John Louis. Convite à ópera. São Paulo: Ed. Zahar Ltda, 1986.
- FABRIS, Annateresa (org.) Ecletismo na arquitetura Brasileira., SP, Nobel Edusp, 1987.
- FERRAZ, M (Coord.) Lina Bo Bardi. 5ª. edição. São Paulo: Inst. Lina Bo e P.M. Bardi, 1996.
- FOCILLON, Henri. A vida das formas. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- GIOVANETTI, Bruno. Arquitetura italiana em São Paulo. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1994.
- GLANCEY, Jonathan. The story of architecture. Don Mills, Canada: Oxford University Press, 2000.
- HOWART, Eva. Crash course in architecture. Dubai: Brockhampton Press, 1998.
- JANSON, H.W. História da Arte, 5ª. edição. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- LEMONS, Carlos A.C. São Paulo, sua arquitetura, colônia e império, São Paulo: Nacional, 1974.
- _____ . Alvenaria burguesa. São Paulo: Nobel, 1985.
- _____ . Arquitetura brasileira. São Paulo: Melhoramentos, USP, 1972.
- _____ . O que é Arquitetura. 1ª. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____ . O que é Patrimônio Histórico. São Paulo, Brasiliense, 1982.

- _____. Ramos de Azevedo e seu Escritório. São Paulo: Pini, 1993.
- MAGNO, C. (Coord.) Contribuições dos italianos na arquitetura brasileira. Brasil: Fiat, Fund. Giovanni Agnelli, 1981.
- MIGNOT, Claude. Architecture of the 19th Century. Fribourg: Evergreen, 1983.
- MIRABENT, Isabel C. Saber ver a arte neoclássica. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- PEVSNER, Nikolaus. Panorama da arquitetura ocidental, São Paulo, Martins Fontes, 1982.
- _____. Historia de las tipologias arquitectonicas, 2ª.edición. Barcelona: Gustavo Gilli, 1979.
- _____. Origem da arquitetura moderna e do design. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 152-55.
- PRAZ, Mario. Literatura e artes visuais. São Paulo: Cultrix, Usp. 1982.
- REIS Fo., Nestor G. Quadro da Arquitetura no Brasil. 6ª. edição. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RODRIGUES, J. Wash. Documentário arquitetônico. 5ª. edição. Belo Horizonte: Itatiaia, Edusp, 1990.
- RODRIGUES, Marly. Alegorias do passado-a instituição do patrimônio em São Paulo 1969-1987. dissertação de mestrado, Campinas, IFCH-Unicamp, 1994.
- SEMANA de 22, antecedents and consequences. São Paulo: MASP, fiftieth anniversary commemorative exhibition, 1972.
- SISSON, Rachel. Rio de Janeiro: 1875-1945. In Dapa, 1995, p. 67-73.
- STAROBINSKI, Jean. A invenção da liberdade. São Paulo: Unesp, 1994.
- SUMMERSON, John- A linguagem clássica da arquitetura, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1990.
- SZOLNOKY, Maria Tereza de Stockler e Breia. O ensino da Arquitetura e Christiano Stockler das Neves, dissertação de mestrado, Fau Universidade Mackenzie, São Paulo, 1996.
- SITTE, Camilo. A construção das cidades segundo seus princípios artísticos, São Paulo: Ática, 1992.
- TOGNON, Marcos. Arquitetura italiana no Brasil. Campinas: Unicamp, 1999.
- VASCONCELLOS, Sylvio de. Sistemas construtivos adotados na arquitetura do Brasil. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura e Urbanismo UFMG, 1959.
- WITTKOWER, R. Arte e Arquitetura in Italia 1600-1750. Torino: Einaudi, 1993.
- WOFFLIN, Heinrich. Conceitos fundamentais da História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- VENTURI, L. La pittura del Rinascimento. Roma: Newton Compton Editori, 1089.

TRATADOS e MANUAIS

CARINI, MOTTA, F. Trattato sopra la struttura de' teatri e scene. Milano: Polifilo, 1972.

CORDEMOY, M. de. Nouveau traité de toute l'architecture ou l'art de bastir utile aux entrepreneurs et aux ouvriers. s/l, Chez Jean Baptiste Coignard imprimeur ordinaire du roy & de l'Academie Française, MDCCXIV.

FILARETE, A.A. Trattato di architettura, (a cura di Renato Borelli e Paolo Portoghesi). Milano: Polifilo, 1972.

FUSCO, Renato de. Il Codice dell'architettura – antologia di Trattatisti. s.l., Edizione Scientifique italiana, s.d.

GUADET, Julien. Éléments et théorie de l'Architecture. 5ème edition. Paris: Librairie de la Construction Moderne, 1909, 4 vol.

LAUGIER, Marc-Antoine. Saggio sull'architettura. Palermo: Aesthetica Edizioni, 1987.

LA RUE, J. B. de. Traité de la coupe des pierres ou Méthode facile et abregée pour aisement se perfectionner en cette science, Paris, chez Charles-Antoine Jombert, Librairie du Roi pour l'artillerie & le génie, MDCCLXIV.

LÉVEIL, J. A. Vinhola Tratado pratico elementar de Architectura ou Estudo das cinco ordens. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d.

MELANI, Alfredo. Manuale d'Arte Decorativa antica e moderna. Milano: U. Hoepli, 1922.

MILIZIA, F. Trattato completo, formale e materiale del teatro. Bologna: Libreria editrice Forni, 1969.

MOISY. O Vinhola dos proprietários ou as cinco ordens de architectura. Paris: Théodore Léfèvre, s/d.

NESPOLI, Wladimiro. Il quarto libro di Vitruvio. Napoli: s.n. 1954.

PALLADIO, A. I quattro libri dell'architettura. (a cura di Ulrico Hoepli). Milano: Editore Libraio, 1951.

PATTE, Pierre. Saggio sull'architettura teatrale- storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni. (a cura del Dott. Giulio Ferrario). Milano: Tip. Dott. Giulio Ferrario, MDCCCXXX.

PERRAULT, C. Vitruvio l'architettura générale réduite in compendio. Venezia: Stamperia di Gianbatista Albrizzi, 1747.

POLIÓN, Marco L. Vitruvio. Los diez libros de Arquitectura. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1997.

- _____. De architettura translato, commentato ed affigurato da Cesare Caesariano. (a cura di Arnaldo Bruschi, Adriano Carugo e Francesco Paolo Fiore). Milano: Polifilo, 1981.
- REYNAUD, M. Léonce . Traité d'architecture, 3ème édition, Paris: Dunot Éditeur, 1870, *deuxième partie*.
- REYNAUD, M. Léonce . Traité d'architecture. 4ème édition., Paris: Dunot Éditeur, 1875, *première partie*
- ROSCI, M. Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio. Milano: ITEC Editrice, 1966.
- SCAMOZI, V. L'idea della architettura universale. Venezia: Arnaldo Forni, 1982.
- SERLIO, S. Tutte l'opere d'architettura e prospetiva. printed in Holland: s.c., s.d.
- _____. I sette libri dell'Architettura. s.l., Arnaldo Forni Editora, s.d. (2 vol.).
- SPELTZ, Alexandre. A architectura clássica no Brazil – Novo Vinhola brasileiro ao alcance de todos. Rio de Janeiro: edição do autor, 1898.

HISTÓRIA DO CAFÉ / FERROVIA

- BORGES, Maria Elízia. A pintura na "Capital do café" : sua história e evolução no período da primeira república. dissertação de mestrado, Escola Pós-graduação de Ciências Sociais, Fundação Escola de Sociologia e Política. Da USP, São Paulo, 1983.
- BORIN, Jair. Introdução ao estudo do café. São Paulo: L.P.M, 1965.
- BRUNO, Emani da Silva. O Planalto e os cafezais. São Paulo: Cultrix.
- Il Brasile e gli italiani. Firenze: Fanfulla, 1906.
- LAPA, José Roberto Amaral. Economia cafeeira. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MAIA, Tom, MAIA, Thereza R. de Camargo, Vale do Paraíba velhas cidades. São Paulo:Cia.Ed. Nacional, 1977.
- MATOS, Odilon Nogueira de. Café e ferrovias: a evolução ferroviária de S. Paulo e o desenvolvimento da cultura cafeeira. São Paulo: Alfa-omega, 1970.
- MILLIET, Sérgio. Roteiro do café e outros ensaios. São Paulo, Hucitec, 1941.
- MOTTA SOBRINHO, Alves. A civilização do café 1820-1920. São Paulo: Brasiliense, 1960.

TAUNAY, Affonso D'Escragnolle. História do café no Brasil. Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Café, 1946.

TEATROS

AMARAL, Antonio Barreto. História dos velhos teatros de S. Paulo: da casa de ópera a inauguração do Teatro Municipal. São Paulo: Câmara brasileira do livro, Coleção Paulística no. 15, 1979.

AMBROSI, Sérgio de et al. Dall'analisi storica ed urbana dei teatri di alcuni piccoli centri del Veneto alla progettazione di un nuovo teatro di Montagnana. Relatores: Aldo Rossi e Marino Narpozzi, tese di laurea IUAV-dipartimento di progetti, 1983.

ANDIA, Beatrice, RIDEAU, Geraldine. Paris et ses théâtres – Architecture et décor. Paris: edité par l'Action Artistique de la Ville de Paris, s.d.

ÁVILA, Affonso. O Teatro em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX. Ouro Preto: Prefeitura Municipal de Ouro Preto, Museu da Prata, 1978.

BERNHARDT, Sarah. Eu, Sarah Bernhardt (Ma double vie). Rio de Janeiro: Livr. José Olímpio, 1997.

BIGGI, M. I., MANGIONI, G. (a cura de) Teatro Malibran Venezia a San Giovanni Crisostomo. Venezia: Marsilio, 2001.

BOLZONI, Monica. I luoghi teatrale a Ferrara nella seconda metà del secolo XVI. Relatore: Luigi Spezzaferro, tese di laurea IUAV- Venezia, Dipartimento di Storia dell'Architettura, 1983-4.

BRANDÃO, Inácio de Loyola. Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos. São Paulo: BFB, Crédit Lyonnais, 1993.

BRETON, G. Teatri. Milano: Tecniqe Nuova, 1990.

CARON, Jorge. "O território do espelho: a arquitetura e o espetáculo teatral". Tese de doutorado FAU-Usp, São Paulo, 1994.

CHANCEREL, Leon. Prospero: architecture et décoration théâtrales. Lyon: Hutte, 1970.

CICCACIO, Ana M. Theatro Pedro II. Ribeirão Preto: Prefeitura Municipal, 1996.

COURVILLE, Xavier de. Décors de Théâtre: invention, construction, peinture. Paris: Bourrellier, 1949.

CRUCIANI, Fabrizio. Lo spazio del teatro. Bari: Laterza, 1997.

- FORSYTH, F. Edifici per la musica: l'architetto, il musicista, il pubblico dal Seicento a oggi. Torino: s/n, 1980.
- JANNON, Roberto. Berlin Mitte: progetto per un museo d'art e spazio per la cultura, relatore: Aldo Rossi, tese di laurea IUAV- Dipartimento di Progetto, Venezia, 1994.
- GOLD, Arthur, FIZDALE, Robert. A divina Sarah. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- GRIMAL, P. O teatro antigo. Lisboa: Edições 70, 1978.
- GUIMARÃES, Carmelinda. Memórias do Teatro de Santos. Santos: Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Santos, s.d.
- KONIGSON, Elie et al. Le théâtre dans la ville: espaces et lieux urbain théatralises, théâtres-monuments et urbanisme, théâtres de banlieus et de villes nouvelles. Paris: CNRS, 1987.
- LECLERC, Hélène. Les origines italiennes de l'architettura théâtrale moderne. Paris: Librairie E. Droz, 1946.
- LENZI, Deanna, BERTINI, Jadranka (a cura di). I Bibiena, una famiglia europea. Bologna: Marsilio, 2000.
- LIMA, Evelyn F.W. Arquitetura do espetáculo-teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- MANCINI, F., MURARO, M. T., POVOLEDO, E. I teatri di Venezia ed il suo territorio. Venezia: Corbo e Fiore, 1996.
- _____. Illusione e pratica teatrale. Vicenza Neri Pozza Editore, 1975.
- MANTOVANI, Anna. Cenografia teatral em São Paulo- entre a tradição e o novo, tese de doutorado Eca-Usp, 1987.
- _____. Cenografia. São Paulo: Ática, 1989.
- MANZELLE, Maura (a cura). Il Teatro La Fenice a Venezia, studi per la ricostruzione d'ove era ma non necessariamente com'era. Venezia: Quadern'IUAV, 1998-9.
- MASSERAN, Paulo Roberto. Os teatros paulistas do ciclo cafeeiro. dissertação de mestrado, FAU-Usp, São Carlos, 1998.
- MONTEIRO, M. Y. Teatro Amazonas. Manaus: Ed. Gov. Est. do Amazonas, 1965, vol. 1.

- MOREIRA, Daniel de Carvalho. Reconstituição de Projetos de Arquitetura: a fachada do antigo Teatro Municipal de Campinas. Dissertação de mestrado, IA-Unicamp, 2000.
- MOUSSINAC, Léon. Il teatro dalla origine ai giorni nostri. Bari: Gius. Laterzi e Figli, 1967.
- NOSEK, Victor. Teatro Polytheama de Jundiaí. Hamburg: s/e, 1996.
- PINTO de MOURA, M. Luisa S, Décio S. Os "ballets" na Ópera de Carlos Gomes. Campinas: Aluminis, 1996.
- RECCHIA, G. Evoluzione e trasformazione del luogo teatrale dell naturalismo alla riforma. relatore: Manfredo Tafuri, tese di laurea IUAV- Dipartimento di Storia dell'Architettura, Venezia, 1979.
- RICCI, G. Teatri d'Italia. Milano: Bramante Editricia, 1971.
- ROMA splendidissima e magnifica : luighi di spettacolo a Roma dall'umanesimo ad oggi, catalogo della mostra tenuta a Roma dal settembre/1997- gennaio/98, Milano: 1997.
- ROMANELLI, G. Et al., Gran Teatro La Fenice. Citadella: Biblos, 1996.
- ROSSI, Giuseppe C. Teatro Portoghese e Brasiliano. Milano: Nuova Accademia , s. d.
- SEGAWA, Hugo. Arquitetura de teatros: o século XIX e a Belle Époque no Brasil. In Revista Projeto, no. 112, 1988.
- SERRONI, J.C. Teatros uma memória do espaço cênico no Brasil. São Paulo: SENAC, 2002.
- TÁCITO, Hilário. Madame Pommeroy. São Paulo: Ed. Ática, 1998.
- TAFURI, M., SQUARZINA, L., BIGI, M. R. Teatri e scenografie. Milano: Touring Club Italiano, 1976.
- TOLEDO, Benedito Lima. Casas de Ópera , in DAPA, 1995, p. 24-31.
- URBAN, C. Nuovo Teatro La Fenice. Relatore: Aldo Rossi, tese di laurea- Dipartimento di progetto, Venezia, 1997.
- VALENÇA, José Rolim. Modinha raízes da música do povo. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1985.
- VIANA, Vivina de Assis. Theatros do Brasil. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1995.
- ZALLOT, Virtus. L'architettura dello spazio teatrale: progetto di teatro-museu ed analogie con lo spazio della rappresentazione religiosa. Relatore: Aldo Rossi, tese di laurea IUAV-Dipartimento di Progetto, 1983.

HISTÓRIA DA CIDADE DE CAMPINAS

- ÁLBUM DE CAMPINAS em comemoração do bicentenário da fundação da cidade de Campinas (1739-1939). Campinas : Typographia Commercial, 1939.
- ALBUM Histórico ilustrativo e informativo – Campinas- ontem e hoje. 2ª. edição. 1996.
- ALMANAQUE "A CIDADE DE CAMPINAS EM 1900". (Org. Leopoldo Amaral) Campinas: Typographia a vapor da Casa do Livro Azul, 1899.
- ALMANAQUE "A CIDADE DE CAMPINAS EM 1901". (Org. Leopoldo Amaral) Campinas: Typographia a vapor da Casa do Livro Azul, 1900.
- ALMANACH DE CAMPINAS PARA 1908. (Orgs. José M. Ladeira e Benedicto Otávio) Campinas: Typographia e Stereotypia da "Casa Mascotte", 1907.
- ALMANACH DA COMPANHIA MOGYANA 1908-1909. (Org. Vicente Mellilo). Campinas: Typographia a vapor da Casa do Livro Azul, 1908.
- ALMANAQUE HISTÓRICO E ESTATÍSTICO DE CAMPINAS 1912. (orgs. Benedicto Otávio e Vicente Mellilo). Campinas: Typographia da Casa Mascotte, 1911.
- ALMANACH HISTÓRICO E ESTATÍSTICO DE CAMPINAS 1914.(Orgs. Benedicto Otávio e Vicente Mellilo).Campinas: Typographia da Casa Mascotte, 1914.
- AMARAL, Leopoldo. Campinas, recordações. São Paulo: Secção de Obras d'O Estado de São Paulo, 1927.
- ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro de. A peste e o Plano: o urbanismo sanitaria do engenheiro Saturnino de Brito. São Paulo: dissertação de mestrado Fau-Usp, 1992.
- BADARÓ, Ricardo de S.C. O Plano de melhoramentos urbanos de Campinas (1934-1962). Campinas: Unicamp, 1996.
- BARRETO, Paulo. O Caracol e o Caramujo: Artistas e Cia. na cidade. Campinas: dissertação de mestrado, Departamento de História, IFCH, Unicamp, 1994.
- BATTISTONI Filho, Duílio. Campinas, uma visão histórica. Campinas: Ed. Pontes, 1996.
- _____. Arquitetura de Ramos de Azevedo em Campinas. In Notícia Bibliográfica e Histórica. Campinas: no. 110, abril-junho, 1983, vol 15.
- BRITO, Jolumá. História da Cidade de Campinas. Campinas: Saraiva, 1956-1969, 26 vols.

- CABRAL, Antônio de Almeida. Campinas elevada a cidade. In: Monografia Histórica do Município de Campinas, Rio de Janeiro: IBGE, 1952.
- BUENO, Rafael Mila. Campinas era assim... 2ª. edição. Campinas: Ed. Palavra muda, 1988.
- CAMARGO, José Pompeu de. Frei Antonio de Pádua, 1º. vigário de Campinas. In: Monografia Histórica do Município de Campinas. Rio de Janeiro: IBGE, 1952.
- CAMILLO, Ema E. R. Guia histórico da indústria nascente em Campinas (1850-1887). Campinas: Mercado das Letras, 1988.
- CAMPINAS em pedra e bronze - Guia dos Monumentos e Placas Comemorativas de Campinas. Edição comemorativa do Bicentenário da cidade 1774-1974, Campinas: Secretaria de Educação, Cultura, Esportes e Turismo, 1974.
- CAMPOS JR. Theodoro de Souza. História da Fundação de Campinas (subsídios). In: Monografia Histórica do Município de Campinas. Rio de Janeiro: IBGE, 1952.
- CARMELITANO, Terceiro. Da Matriz velha da Conceição à Nova Matriz do Carmo. In: Monografia Histórica do Município de Campinas, 1939.
- CARPINTÉRO, Antonio C. C. Momento de ruptura. Campinas: CMU, 1996.
- DOMINGOS, Andrade.(Org.) Album de Campinas: comemorativo do Centenário da Independência do Brasil. Campinas: Casa Genoud, 1952.
- DUARTE, Raphael. Campinas d'outrora, cousas do meu tempo. São Paulo: Tip. Andrade A. Mello, 1905.
- _____. Sociedades culturais. In: Monografia Histórica do Município de Campinas. Rio de Janeiro: IBGE, 1952.
- ERBOLATO, Mário L. Diário do Povo, uma tradição de Campinas. In: Monografia Histórica do Município de Campinas, São Paulo: IBGE, 1952.
- FARDIN, S. A. (org.). Fragmentos de uma demolição. Campinas: Ed. Átomo, 2000.
- _____.(Coord.)O trabalho do olhar. A coleção "Henrique de Oliveira Jr." Campinas: MIS. 1999.
- GOMES, Eustáquio. Os rapazes d'A Onda e outros rapazes – Modernismo, Técnica e modernidade na Província Paulista. Campinas: Pontes, Unicamp, 1992.

- GONÇALVES, Fúlvia, PUPO, Benedito Barbosa. Testemunhas do passado campineiro. Campinas: Unicamp, 1986.
- GOULART, Edmo. Campinas Ruas da época imperial. Campinas: Editora Maranata, 1983.
- GUIMARÃES, Alaôr Malta. Campinas Dados Históricos e Estatísticos. Campinas: Livraria Brasil, 1953.
- HORTA BARBOSA, L.B, BRAGA, Erasmo. A questão indígena. Campinas: Typ. A vapor do "LIVRO AZUL"- A.B. de Castro Mendes, 1909.
- LAPA, José Roberto do Amaral. A cidade, os cantos e os antros. São Paulo: Edusp, 1995.
- _____. Primeiras notas para uma bibliografia da História de Campinas. In: Revista de Estudos Históricos. Marília: Dep. de História da FFCL de Marília, 1966.
- _____. Bibliografia da História de Campinas. Campinas: s.c.p., 1997.
- _____. Coelho Netto em Campinas (1901-1904). In: Revista de História da Usp, no. 43, 1960.
- LIMA, Siomara. Os jardins de Campinas, dissertação de mestrado da FAU, Puc-Campinas, 2000.
- MAGRO, Osmar Simões. Dois campineiros esquecidos. In Monografia Histórica do Município de Campinas. São Paulo: IBGE, 1952. p.15-48.
- MARIANO, Júlio. Badulaques. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1976.
- _____. História da Imprensa em Campinas. Campinas: Indústria Gráfica Massaioli, 1972.
- _____. Campinas de ontem e anteontem. Campinas: Ed. Maranata, 1970.
- _____. A Diocese de Campinas. In: Monografia Histórica do Município de Campinas, Rio de Janeiro: IBGE, 1952.
- _____. Do bondinho da Carril ao elétrico da Tração. Palestra ministrada no Rotary Clube de Campinas, 1943.
- _____. O Ensino em Campinas na atualidade. In: Monografia Histórica do Município de Campinas. Rio de Janeiro: IBGE, 1952.
- _____. Grandes estabelecimentos hospitalares de Campinas. In Monografia Histórica do Município de Campinas. Rio de Janeiro: IBGE, 1952.

- _____. Crônica da iluminação em Campinas. In: Monografia Histórica do Município de Campinas. Rio de Janeiro: IBGE, 1952.
- _____. Condução e transportes in Monografia Histórica do Município de Campinas, Rio de Janeiro : IBGE, 1952.
- _____. Crônica da Velha Campinas in Revista do Departamento de Investigações. São Paulo: 1950, no. 16.
- MARTINS, Amélia de Rezende. Um idealista realizador Barão Geraldo de Rezende, Campinas, s/d.
- MARTINS, Ana Luíza . Gabinetes de Leitura da Província de São Paulo: a pluralidade de um espaço esquecido (1847-1890) , dissertação de mestrado, Departamento de História da FFLCH- USP, S.P.,1990.
- MATOS, Odilon Nogueira de, e RANGEL, Maria Lúcia de Souza. Um pouco da História de Campinas. In Notícia Bibliográfica e Histórica. Campinas, no. 117, jan-mar., 1985.
- MENDES, J. C. Efemérides Campineiras 1739-1960, Campinas, Gráfica Palmeiras, 1963.
- _____. Artes. In: Monografia Histórica do Município de Campinas. Campinas: IBGE, 1952.
- _____.Theatro São Carlos. Correio Popular, Campinas, 6 março.1968. v.1, no.18. p.1-7(História de Campinas)
- _____. Retratos da velha Campinas. São Paulo: Departamento de Cultura, 1951.
- MÍCOLI, Antônio Carlos, Campinas 200 imagens da saudade, retratos do progresso... Campinas: Rotary Clube de Campinas- Sul, 1974.
- MONOGRAPHIA de Campinas. Campinas, Typographia da Casa Genoud, 1916.
- NOGUEIRA, Bráulio Mendes. Campinas, as artes e seus valores, 1993.(cópia de originais não publicados).
- NOGUEIRA, Lenita W. M. Música em Campinas nos últimos anos do império. Campinas: Unicamp, 2001.
- OLIVEIRA, Camila Barbosa de. Águas passadas. S/e, 1956.
- OLIVEIRA, Luciane Moreira de. Cinema e Educação: o serviço de cinema educativo em Campinas- SP, nos anos 50, dissertação de mestrado, Faculdade de Educação- Unicamp, 2000.
- PUPO, Benedito Barbosa. Oito bananas por um tostão. Campinas: Ed. Palmeiras, 1976.
- _____.Efeito dominó. In: Correio Popular. Campinas:22/05/1998.CMU

_____. Demolição do Teatro Municipal. In: Correio Popular. Campinas: 13/03/1998. CMU

_____. Os problemas do teatro. In: Correio Popular. Campinas: 06/10/ 1998. CMU

PUPO, Celso Maria de Mello. Campinas, município no império, SP, Imp. Oficial do Estado, 1983.

_____. Campinas, seu berço e juventude. Campinas: Emp. Gráfica Revista dos Tribunais, 1969.

RIBEIRO, Arilda I. M., Educação feminina. Campinas: CMU, 1996.

SANTOS, Antonio da C. Campinas, das origens aos futuro. Campinas: Unicamp, 2002.

SESSO JR. Geraldo. Retalhos da velha Campinas. Campinas: Editora Palmeiras, 1970.

SIQUEIRA, José de S. et al. Documento fotográfico de Campinas de ontem – 1774-1974- II centenário de fundação., Fotos V8, 1974.

STAUFFER, David Hall. Origem e fundação do Serviço de proteção aos Índios. In: Revista de História. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1960.

QUEIROZ, Vitalina Pompeu de Souza. Reminiscências de Campinas. Campinas, s/n, 1951.

SANTOS FILHO, Lycurgo de Castro & NOVAES, José Nogueira. A febre amarela em Campinas 1889-1900, Campinas, s/n, s/d.

SEMEGHINI, U. C.. Do Café à Indústria: uma cidade e seu tempo. Campinas: Unicamp, 1992.

SILVA, Kleber Pinto. A cidade, uma região, o sistema de saúde: para uma história da saúde e da urbanização em Campinas. Campinas: Centro de Memória da Unicamp, 1996.

UHLE, Agueda B. Bittencourt. Orosimbo Maia- cultura e política no final do século XIX. In: Proposições. Campinas: Unicamp, 1998, vol. 9.

DICIONÁRIOS E ENCICLOPEDIAS

ÁVILA, Affonso, GONTIJO, J. M. Machado, MACHADO, Reinaldo Guedes. Barroco Mineiro glossário de arquitetura e ornamentação. 3ª. edição. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Fapemig, 1996.

CHILVERS, I., OSBORN, H., FARR, D. The Oxford Dictionary of Art. Oxford: Univ. Press, 1988.

CORONA e LEMOS. Dicionário da Arquitetura Brasileira. 2ª edição. São Paulo: Artshow Books, 1972.

DICIONÁRIO DO ANTIQUARIATO. Buenos Aires: Editorial Codex SA, 1968.

HATJE, Gerd. Diccionario Ilustrado de la Arquitectura Contemporánea. Barcelona: Gustavo Gilli, 1982.

DIDEROT et D'ALEMBERT. Encyclopédie – Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Parma: Franco Maria Ricci Editore, s.d. (17 v.)

ENCICLOPEDIA Universale dell'Arte. Venezia: Sansoni, 1966.

HOUAISS, Antonio. Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

KOCH, W. Dicionário dos estilos arquitetônicos. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

LUCIE-SMITH, Edward. Dicionário de Termos de Arte. Lisboa: Publ. D. Quixote, 1990.

MORAES SILVA, Antonio. Diccionario da Língua Portuguesa. Lisboa: Typ. Lacerdina, 1813.

NASCENTES, A. Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1952, 2 vols.

LOUDIN, Bernard. Dictionnaire des Architectes. Paris: Seghers, 1970.

PONTUAL, Roberto. Dicionário das Artes Plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

REVILLA, Federico. Diccionario de Iconografía e Simbología. Madrid: Catedra, 1995.

TURNER, Jane (ed.) The Dictionary of Art. Londres: Grove, s.d., 34 vols.

REVISTAS

ARQUITETURA E CONSTRUÇÃO. No. 44. Pini, out-nov 92.

ARCHITETTURA ITALIANA. Torino: Tip. della Società Italiana di Edizione Artistiche C. Crudo & C., 1923.

ART ET DÉCORATION. Paris: Librairie Centrale des Beaux-Arts, Juillet- décembre 1913, XXXIV.

L'ARTISTA MODERNO. Torino: 1916, Volume 1.

MAGAZINE de 1949. In: Correio Popular. Campinas: setembro. 1949.

MEMÓRIAS DE RIBEIRÃO PRETO Rumo ao Novo Milênio. Ribeirão Preto: Clips editora S/C, 1999-2000.

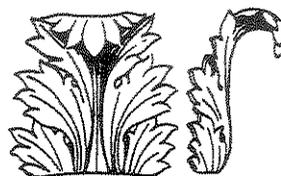
REVISTA POLYTECNICA. Escola Polythecnica, São Paulo: 1904 a 1950.

APÊNDICES

GLOSSÁRIO :

Ábaco: parte superior do capitel de uma coluna para criar apoio para o arco ou arquitrave. Vitruvio já usava a forma latina : *abacus*.

Acanto: motivo decorativo do capitel coríntio. (Fr.: *Acante*); imitações mais ou menos caprichosas que se fazem da planta que tem este nome, principalmente na decoração do capitel coríntio.



(Fonte lat. : *acanthus*).

Aduela: pedra em forma de cunha que compõe o arco, abóbada, padieira reta, etc. (Fr.: *claveau*; It.: *aduella*).

Alegoria : composição artística representando uma idéia abstrata por meio de figuras escolhidas e dispostas para fazer compreender essa idéia. (Fr.: *allégorie*); espécie de metáfora continuada que exprime uma coisa diferente da que diretamente enuncia; em escultura e pintura = composição que representa uma idéia abstrata de modo que a façam compreender. (Fonte grega: *allegoria*).

Arcada: série de arcos, assentados em pilares, galeria ou passagem com arcos em um dos lados.

Arquitrave: elemento horizontal que ampara a parte superior de um edifício; trave; parte inferior do entablamento, que se assenta imediatamente sobre os capitéis das colunas formando ordinariamente a cimalha de um edifício; epistílio; faixa; friso, arquitrave ou outra moldura estreita e comprida. (Fr.: *frise, bandeau*).

Arcoscênico: arco que sobrepõe o proscênio e antecipa o palco. Geralmente apresenta-se quando os camarotes de honra ladeiam o palco.

Ária: movimento ou parte, para voz solista que integra uma ópera, cantata ou oratório; canção, cantiga, melodia; nome genérico com que se designa qualquer peça de música para uma só voz. (Fonte It.: *Aria*).

Ático: Andar baixo, colocado sobre a cornija de um edifício e por vezes vem arrematado por cima com outra cornija. Pode também apresentar balaustrada; pequeno andar ornado de pilastras ou sem elas, que coroa a fachada de um edifício encobrindo o telhado do mesmo. (Fonte: gr. *Attikos*).

Balaustrada: série de balaustres arrematados por mainel de madeira, ferro ou alvenaria; fila ou série de balaustres formando varanda, corrimão ou grade para servir de anteparo ou vedar um recinto. (Fr.: *balaustrade*).

Balaustre: pequena coluna ou pilar ordinariamente bojudo no meio do fuste, que sustenta uma travessa, faixa ou corrimão. (F.It.: *balaustro*); pequena coluna ou pilar normalmente bojudo ao meio do fuste, de madeira torneada, de pedra ou outro material e de formas diversas conforme o estilo. (Fr.: *balaustre*).

Balcão: localidade da platéia situada entre os camarotes e as galerias; assentos do público, acima da platéia, dispostos na lateral em sentido vertical, ou até, no fundo da sala, em teatros com salas de espetáculos à moda italiana; pequena galeria que avança da frente dos camarotes e que forma uma segunda platéia sobre o primeiro pavimento. (F. It.: *balcone*).

Balconata: balcões do 2º. Pavimento; *Balconate = ordine di balconi, galleria di teatro, di sala da spettacolo o di concerto parzialmente aggettante sulla platea*. (Fr.: *balcon, galerie*).

Bastidor: armação de cenário feita de madeira, pano, por vezes representando um detalhe do ambiente, e que se coloca nas partes laterais do palco. (fr. *Coulisse de théâtre*); A palavra *coulisse* tem o sentido de *corrediça* em português; cada um dos caixilhos móveis em que se pregam as cenas ou decorações laterais nos diferentes planos do cenário ou vista geral.

Boca de cena: abertura do palco que define o espaço visual da cena; limite entre o espaço do ator e do espectador; a parte anterior do palco próxima da platéia (It.: *boccascena*) .

Boisées: revestimentos de madeira, alizares.

Bossas: pedra tosca, não trabalhada à vista de um edifício, muito utilizada nos silhares rústicos; *rusticação*.

Bossagem: almofada (Fr.: *bossage*).

Botequim: bufete; casa pública onde se vendem e se tomam diferentes bebidas (Fr.: *buffet*)

Boudoir: saleta destinada a senhoras, um dos espaços dos antigos teatros.

Caixa harmônica: caixa de ressonância, com ar e água para reforçar o som. (F.Lat.: *capsa*).

Canelura: sulcos côncavos, no sentido vertical, aplicados no corpo dos fustes das colunas ou pilastras; *estrias*. (Fr. *cannelure*).

Camarim: espaço destinado aos atores para a troca de vestimentas, maquilagem e até para receber convidados ficando, geralmente, nas laterais do palco, às vezes separado por sexo, podendo ser individual, em dupla ou coletivo.

Camarote: cada um dos compartimentos especiais das salas de espetáculos destinados aos espectadores e, geralmente, divididos em andares ou ordens (fr. *Cabine de vaisseau, loge*)

Campana: parte do capitel coríntio que tem a forma de um sino invertido; forma de platéia de teatro.

Capitel composto: elemento da coluna na ordem de mesmo nome, também chamada romana, que combina elementos das ordens jônica e coríntia. Posterior à descrição vitruviana, foi identificado por Alberti e desenhado por Sérlio. A ordem composta é considerada a mais elaborada de todas.

Capitel coríntio: ornamento da ordem coríntia grega, com folhas de acanto e caulículos.

Carranca: máscara; cara ou cabeça geralmente disforme com que se adornam portas, chafarizes, frontarias, etc.

Cártula: cartela; parte de um monumento que simula uma folha de papel ou pergaminho e serve para receber um letreiro, armas, datas, etc. Surgiu com o Renascimento e até este período foram mais usados os *phylacterios* se bem que, cártulas ainda tenham sido usadas pelos antigos (Fr.: *cartouche*).

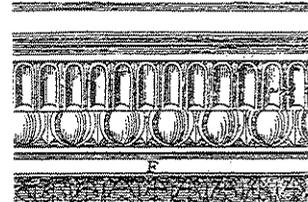
Caulículos: hastes menores que no capitel coríntio saem de entre as folhas de acanto, formando *volutas*. (Fr.: *caulicoles*)

Cena: o principal espaço de representação junto com os locais de apoio; cada unidade de ação de uma peça; episódio; a arte teatral; drama; qualquer marcação e diálogo dos atores. (It.: *scena*)

Cenário- ambientação para dar ou simular veracidade ao espetáculo. Envolve a arte decorativa e pode também envolver a técnica.

Cenografia: arte ou atividade de composição de um local para uma representação. (It.: *scenographie* Fr.: *scénographie*).

Cimácio: moldura superior de uma cornija; moldura ondeada em seu perfil, côncava em cima e convexa embaixo; ornato. O modelo jônico apresenta ovículos, folhas onduladas, hastes. (Fr.: *cimaise* ou *cymaise*).



Coluna: elemento de sustentação que se compõe de diversas partes como: base, fuste e capitel; Entre outros elementos encontramos: base= pedestal, particularmente é a parte inferior das colunas e pilastras; fuste= elemento alongado, corpo da coluna; capitel= parte superior onde se apóia o entablamento.

Corbeille: em teatro, são os camarotes em semicírculo do primeiro pavimento.

Cornija: moldura, parte superior do entablamento clássico que se divide em cimalha, lacrimal e sofite. Compõe as molduras salientes que podem evitar que as águas desçam pelas paredes.

Cortina: Tela que na altura do proscênio levanta-se, abaixa-se ou abre-se lateralmente para assinalar o início ou fim do espetáculo ou parte deste e para subtrair da vista do público a cena ou o cenário em mudança. “*Il sipario è per lo spettacolo cioè che la pupilla è per lo sguardo... Quando si alza il sipario, si alza su un mondo di sogno e il sogno non è menzogna.*” (Jean-Louis Barrault, 1976, in BRETON, Gaëlle, Teatri, pag. 06) (Fr.: *rideau*; It.: *sipario*). Ver também: pano de boca.

Cortina corta-fogo: dispositivo de segurança, uma espécie de cortina rígida em metal para impedir a propagação do fogo em caso de incêndio. (It.: *sipario de ferro*). Hoje existem recursos mais eficientes como os *splinters* que umidificam o ar e são controlados eletronicamente.

Coxia: espaço localizado atrás dos bastidores onde os artistas aguardam a hora de entrar em cena, sendo geralmente laterais ao palco; cada um dos assentos removíveis suplementares que se instalam na platéia de teatros, cinemas, etc, para aumentar a lotação.

Deambulatório: espaço de livre circulação que contorna o palco e a ele se integra. É um termo tomado em empréstimo à arquitetura de igrejas.

Décor : adorno, enfeite.

Denticulos: ornamento das cornijas jônicas, coríntias e compósitas e, muito raramente, da ordem dórica. (Fr.: *denticules*).

Diástilo: intercolúnio com espaçamento de 3 módulos entre as colunas (Fr.: *diastyle*).

Drama: ação; dentro da Teoria Literária o drama compreende entre outras, as 2 formas de expressão teatral: comédia e tragédia.

Echêu (ch=k): vaso de bronze ou de terracota empregados nos teatros antigos para reforçar a voz dos atores. (Fr.: *échéa*).

Elenco: substantivo coletivo aplicado às pessoas que participam de uma peça teatral.

Entablamento: coroamento de qualquer das partes de coluna ; compõe-se de 3 elementos: arquitrave, friso e cornija. (Fr.: *entablement*) (It.: *trabeazione*).

Estandarte: bandeira, pendão; insígnia de uma agremiação, corporação, nação.

Estereotomia: arte e técnica de dividir, cortar e empregar os materiais na construção. Antes, referia-se somente à pedra.

Euritimia: harmonia, justa proporção.(Fr.: *eurythmie*).

Fosso da orquestra: espaço vazio e mais baixo defronte ao palco para abrigar a orquestra em apresentações que exigem música. (It.:*Fossa orchestrale*)

Fosso de palco: são aberturas ou alçapões que ligam o palco ao porão por onde os personagens assomam ou desaparecem e que servem também para ativar efeitos especiais.

Frisa: camarote quase ao nível da platéia . Também conhecido como "*Baignoire d'un theatre*".

Friso: barra pintada ou esculpida com fins decorativos; espaço do entablamento que se coloca entre a cornija e a arquitrave.

Foyer: espaço livre destinado ao público também conhecido como "salão respirador". Area anterior à sala de espetáculos para recepção, acomodação do público antes do espetáculo, e nos intervalos. Também se usa o termo *foyer* aplicado ao espaço de público acima dos balcões e abaixo da galeria como no caso do teatro paulistano (Fr. *foyer*).

Fuste: ver coluna.

Galeria: para os italianos, significa a parte dos assentos do 3º. pavimento que já apresenta um escalonamento (Fr. e It. : *Galleria*). Nos principais teatros municipais brasileiros corresponde aos lugares acima do balcão simples e de preços mais populares. Em São Paulo, acima deste setor ainda fica o anfiteatro.

Grifo: segundo a mitologia, animal fabuloso com cabeça, bico e asas de águia e corpo de leão, possuindo dupla natureza: a divina, representada pelo espaço aéreo, próprio da águia; e a terrestre, representada pelo leão. Tais animais representam ainda a sabedoria e a força (Houaiss). O grifo era um elemento decorativo que adornava a fachada do Theatro Municipal de Campinas nos dois lados do entablamento. (Fr.:*griffe*) (It.: *grifone*).



Guirlanda: festão ornamental feito de flores, frutos e/ou ramagens entrelaçadas; ornato.

Loggia: sala ou galeria aberta de um lado de um edifício e fazendo parte dele; compartimentos dispostos ao redor da sala de teatros, em vários andares. (Fr. *loge*)

Loggione: corresponde à nossa galeria do ultimo piso; no Municipal de São Paulo trata-se do anfiteatro.

Maciço: corpo saliente, maciço de alvenaria fazendo saliência sobre a fachada de uma construção. (Fr.: *avant-corps*).

Metáfora: figura de estilo; designação de um objeto ou qualidade através de uma palavra que designa outro objeto ou qualidade que tem com outro uma relação de semelhança.

Métopa: elemento da ordem dórica, quadrado que se intercala com os tríglifos e geralmente não apresenta ornamentação.

Mise en scène: realização cênica ou cinematográfica de uma obra, de um cenário; representar; montar um espetáculo.

Mísula: ornato que serve para sustentar um arco, uma cornija, figura, busto, etc; (Fr.: *console*).

Modenatura: ordenação de molduras de forma harmoniosa sobre planos arquitetônicos, arte de compor com perfis.

Modilhão: ornato colocado a intervalos regulares sob a cornija e em forma de S invertido; peça saliente de pedra ou madeira para sustentar o peso de uma cimalha ou de uma sacada; cachorro (Fr.: *corbeau*).

Mudejar: misto de gótico e islâmico.



Palco: palavra italiana que significa um lugar especial para o espectador e, no caso, o camarote ou frisa "*ciascuno degli scompartimenti disposti in piu ordini, tutto intorno alla platea da cui si puo assistere alla rappresentazione*"; em espanhol a palavra tem o mesmo sentido da língua italiana; para a língua portuguesa, **palco** quer dizer o lugar onde se faz a representação, o espaço da cena; tribuna; loge. (It. *Palco*, mais usado no plural : *palchi*).

Palcoscênico: parte do teatro moderno que compreende a cena onde se desenrola o espetáculo; todo o complexo dos ambientes que servem aos artistas (camarim, sala de prova, de dança, de música, etc) e os espaços necessários aos diversos mecanismos; comunica-se com a sala de espetáculos por meio da boca de cena. (It.: *scene, palcoscenico*).

Pano de boca: também conhecido como cortina de boca é um fechamento que resguarda a abertura do palco antes e após o espetáculo e que traz, geralmente uma pintura alusiva à arte teatral.

Perchina: trompa; cada um dos quatro triângulos côncavos que dão suporte às abóbadas.

Periacti: espécie de painel nas laterais do palco com as 3 faces decoradas e, de acordo com a mudança de cena, permitia um giro para compor um novo cenário.

Platéia: espaço destinado aos espectadores em teatro, cinema ou auditório; público; espectadores; é o centro da ferradura onde se davam, nos primeiros teatros, as competições, a ação da representação. Mais tarde, ficou reservado para a assistência que ficava em pé, como no teatro elizabetano, e era a área menos nobre. Depois, passou a ser provido de cadeiras e tornou-se o lugar preferido e mais caro para a assistência individualizada. (fr. *Parterre*; it. *Platea*)

Ponto: figura auxiliar no espetáculo para lembrar os atores nas falas e transmitir as ordens dos diretores. Havia nos teatros antigos um alçapão, na frente do palco, onde este elemento ficava disfarçado.

Proscênio: palco elevado em frente à *scenae frons*; parte anterior do palco defronte à boca de cena que também serve à representação; nos antigos teatros (gregos, romanos, elizabetanos) era o espaço

maior entre a cena e a orquestra (ou platéia); parte anterior do palco, de menor dimensão, que vai do pano de boca até o limite com a orquestra ou a platéia (palco/cena); área intermediária entre palco e platéia; nos povos antigos, a parte do teatro onde se apresentavam os atores; nos teatros modernos é a parte da cena em que vai do grande arco até a orquestra. (It.: *proscenio*; Fr.: *avant-scène*)

Régua: sobreverga, perfil de adorno sobre janelas ou portas.

Retropalco: encontrado em alguns teatros barrocos italianos, compreende um espaço de continuidade dos camarotes reservado para descanso, recepção ou até para comer.

Reverberação: reflexão, repercussão de som, brilho.

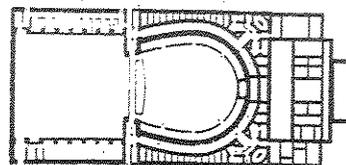
Ribalta: piso do palco onde ficavam os refletores para a iluminação da cena. Encontra-se em desuso.

Ridotto: redutor; elemento rígido, geralmente ornamentado, que serve para reduzir a boca de cena conforme o espetáculo exige.

Scenae frons: parede de fundo do palco do teatro, geralmente dotado de uma estrutura arquitetônica.

Tablado: palco, lugar onde acontece um ato ou cena.

Teatro all'italiana: é um conjunto orgânico de tipologia, função social, forma da sala e de cena, todos eles com um valor simbólico.



Tramo: espaço ou módulo delimitado por quatro pilares, formando quadrados ou retângulos.

Expressão muito usada na arquitetura de catedrais medievais.

Transepto: espaço transversal em relação à nave principal dando à planta uma forma de cruz.

Tríglypho: parte do friso da ordem dórica possuindo dois sulcos no meio e meios sulcos nas laterais. Os tríglyphos alternam-se com as métopas do friso. Estes elementos reproduzem em alvenaria o que era originalmente em madeira.

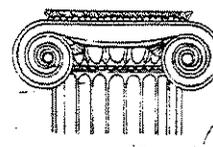
Urdimento: parte superior do palco para acomodar os maquinários e mecanismos cênicos, bem como, os itens de iluminação. É um recurso técnico para amparar os acessórios de iluminação, troca de cenários e de manutenção dos recursos cênicos; soalho nos teatros colocado por cima da cena (Fr.: *cintre*)

Vaudeville: comédia ligeira e divertida de enredo fértil em intrigas e maquinações que combina pantomima, dança e/ou canções; "*commedia intercalata da canzoni su arie popolari*".

Verga: elemento horizontal que cerra uma abertura; dintel, padieira.

Vestíbulo: espaço frontal que ultrapassa a entrada e antecede a escada principal.

Voluta: ornato em forma de espiral, usado em capitéis e fachadas, em pintura e escultura. Vem do período clássico mas foi bastante empregada no Barroco.



Zarzuelas: tipo de ópera cômica espanhola com canções e peças instrumentais entremeadas por diálogos geralmente baseados em melodias folclóricas e libreto satírico.

ILUSTRAÇÕES E CRÉDITOS



Fig. 1

Vista do Teatro grego de Taormina (It.) no monte Tauro, elevado na metade do IV a. C.

Fonte: autoria da foto e acervo da autora da tese.

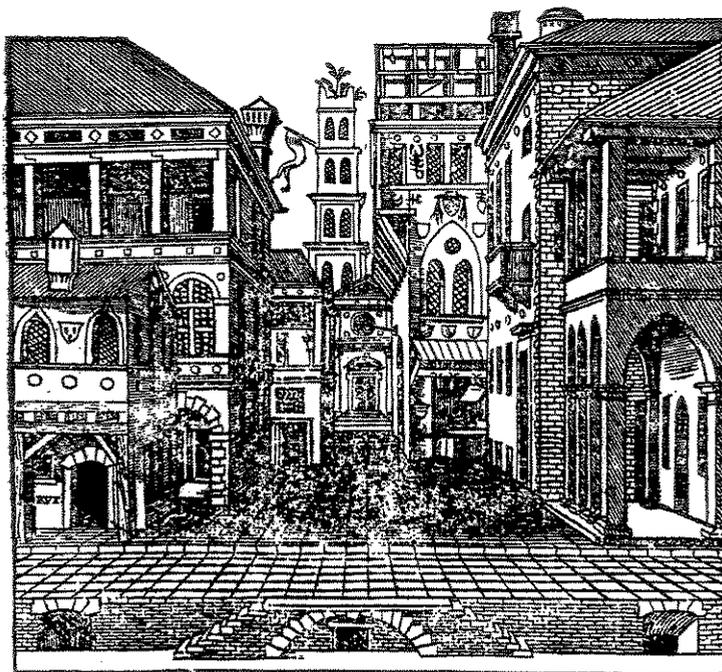


Fig. 2

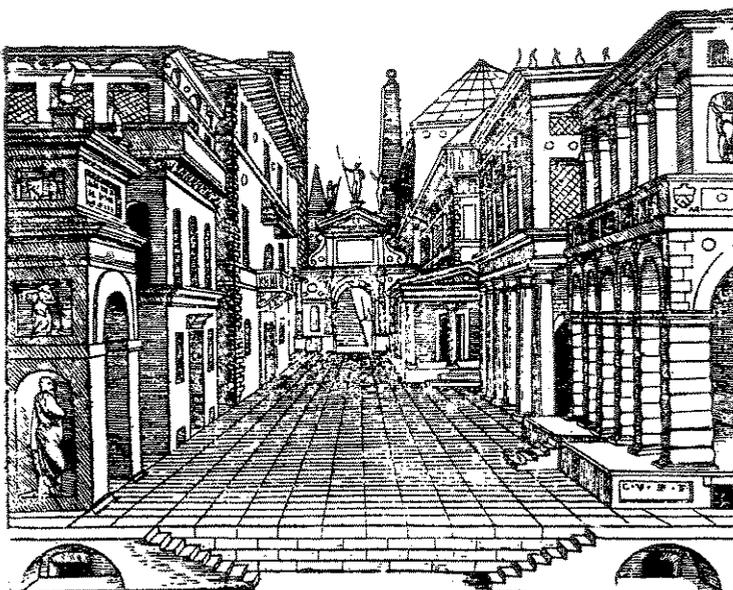
Gravuras publicadas no *Trattato di Architettura di Sebastiano Serlio, Libro II*, editado em 1545.

Representam cenários usados nos primeiros teatros. São representações prospettivas mediante uma construção plástica - pictórica com profundidade mínima.

No alto: cena cômica – a praça do mercado.

Centro: cena trágica – a praça circundada por edifícios de fachada austera.

Embaixo: cena satírica – um bosque.



Fonte: RICCI, G. *Teatri d'Italia dalla Magna Grecia all'ottocento*. Venezia: Bramante Editrice, 2000, p. 23.



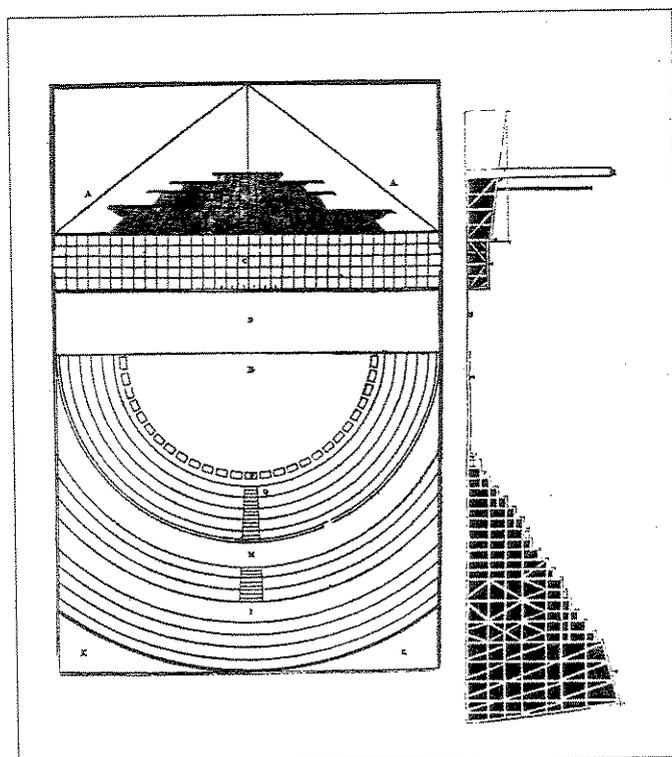
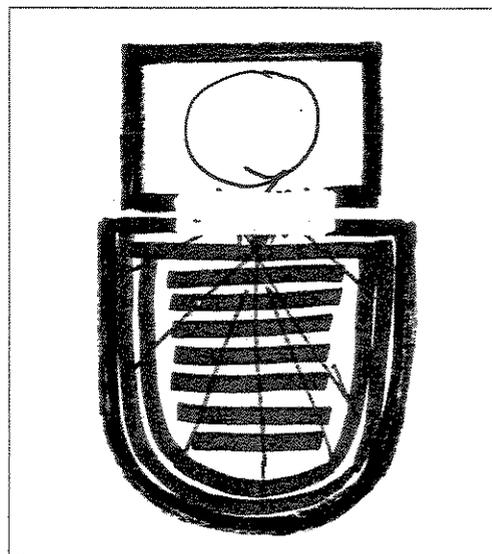
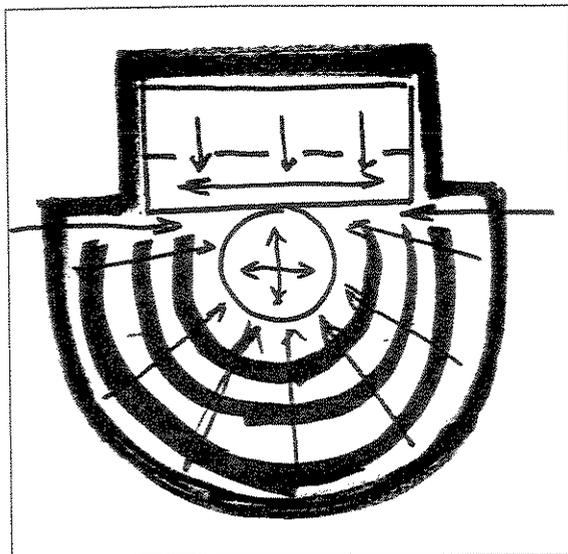


Fig. 3

- a) Esquema de um teatro greco-romano.
- b) Esquema de um teatro all'italiana.
- c) Estudo para teatro de Sebastiano Serlio. Planta e elevação em corte.

Fonte: *Idem* figura 2, p. 22.

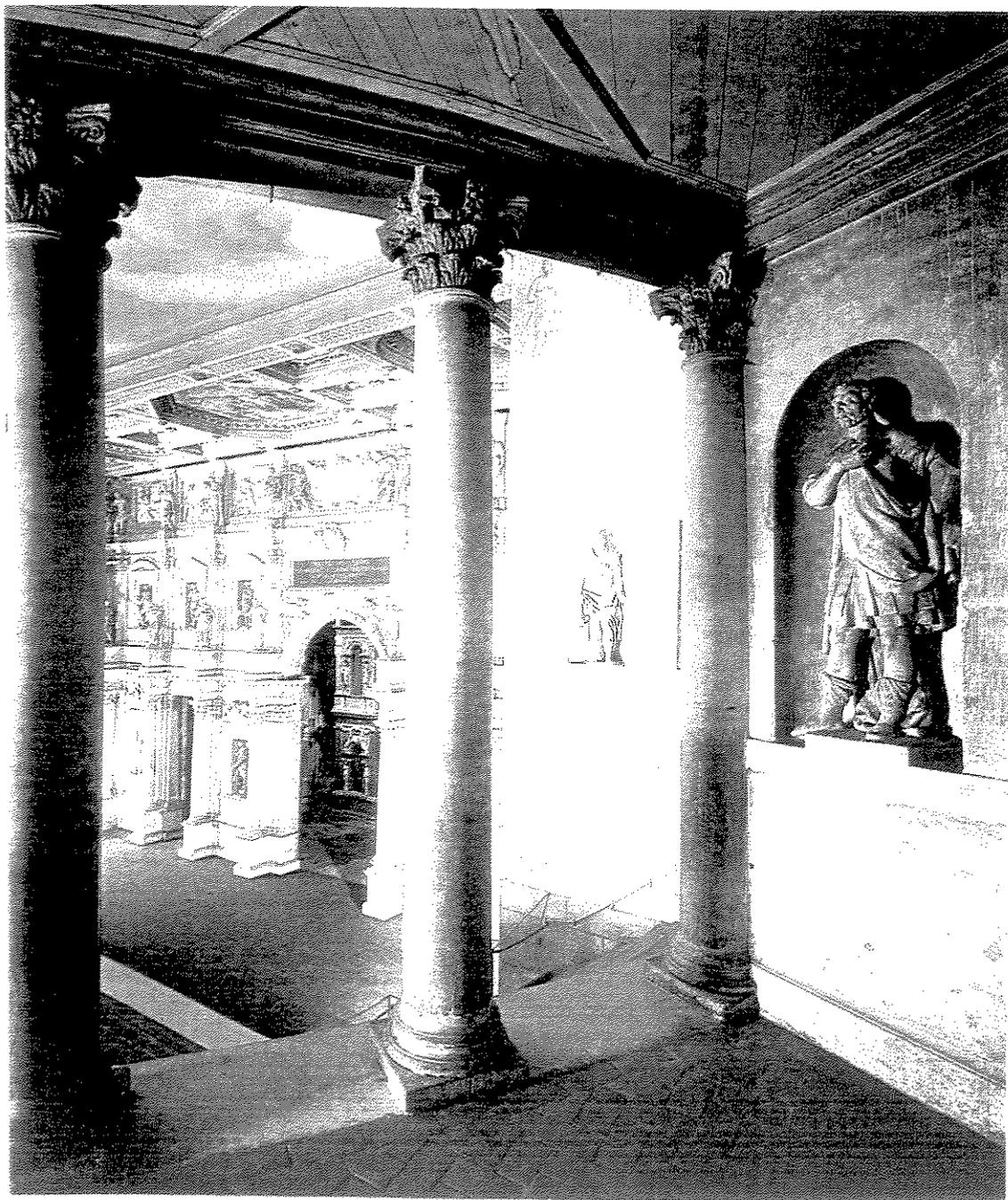


Fig. 4

Teatro Olimpico di Vicenza – Andrea Palladio.

Vista da *scena frons* com o pavimento elevado. A foto foi realizada a partir da colunata que circunda as arquibancadas, mostrando os intervalos abertos e os nichos decorados com estátuas.

Fonte: WUNDRAM, M., PAPE, T. *Palladio*, Köln, Taschen, 1994, p. 230.

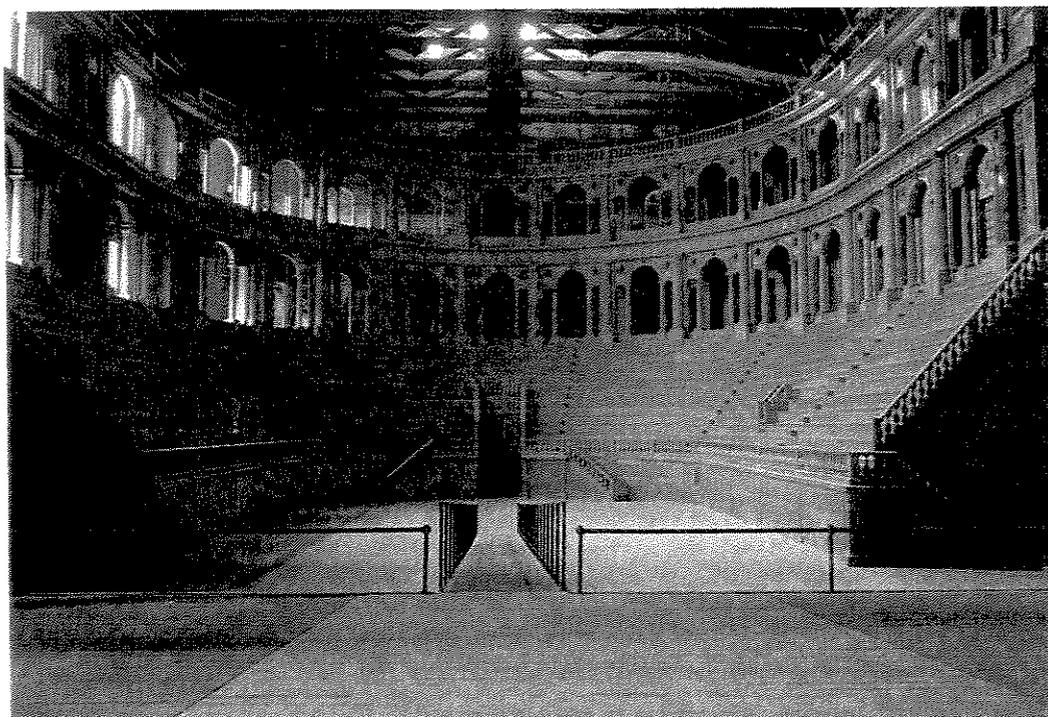


Fig. 5

Teatro Farnese di Parma – Aleotti – 1618.

Vista da platéia com as arcadas em dois níveis. O autor inspira-se no teatro Olímpico de Palladio, alonga o espaço da platéia e cria uma nova relação entre sala e palco. A vista do proscênio deixa ver a estrutura do telhado e o espaço, em arcadas, destinado aos espectadores. Tudo foi reconstruído em madeira tal qual o teatro original.

Fonte: cartão-postal

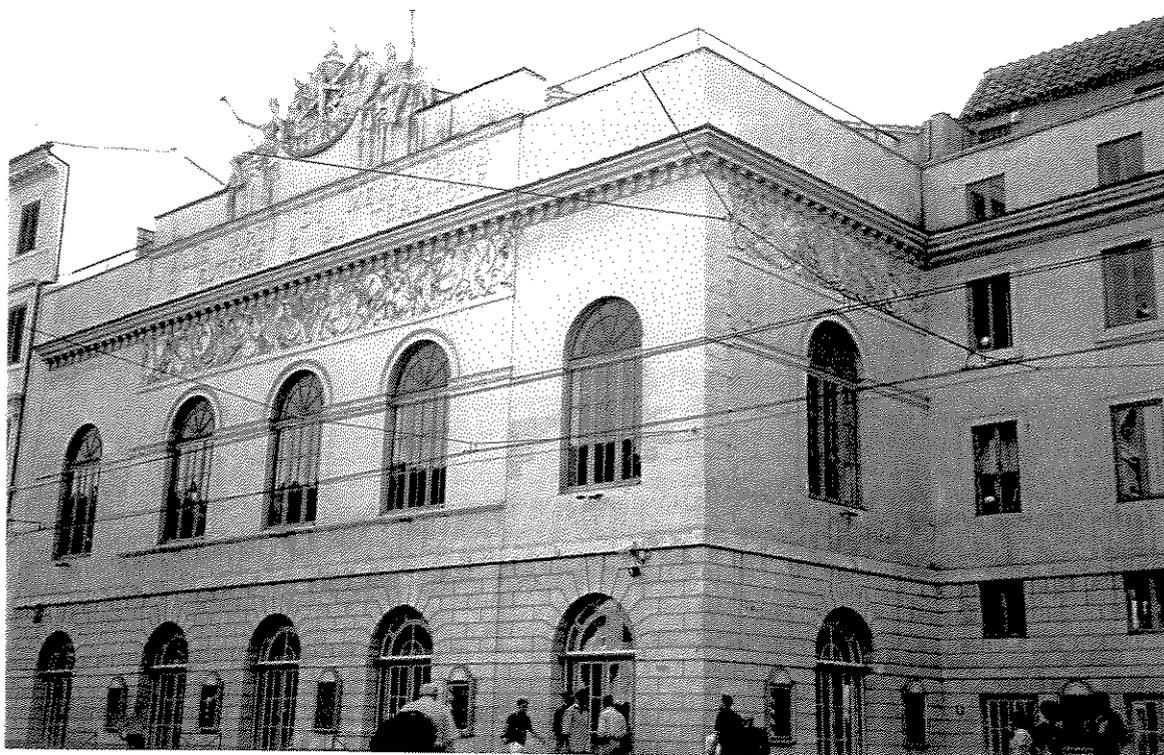


Fig. 6

Teatro Argentina em Roma – Marchese Teodoli- 1732

Detalhe da fachada principal.

Fachada em perspectiva mostrando o ritmo na composição e o conjunto alegórico que substitui o frontão.

Fonte: acervo do autor. Datação da foto: 2002.



Fig. 7

Teatro Comunale de Bolonha – Antonio Galli-Bibiena – construção: de 1756 a 1763.
Perspectiva do Teatro e do Largo fronteiriço. A *loggia* do térreo dá suporte à varanda que percorre a parte frontal e lateral do 1º pavimento e amplia o *foyer*. As fachadas seguem a modenatura clássica e uma cornija arremata o bloco frontal .

Fonte: acervo da autora . Datação : 2002.



Bacino del Teatro La Fenice. Combatti 1847 (part.).

Fig. 9

Implantação e planta do teatro La Fenice no tecido urbano, vendo-se os canais e a saturação da área construída em 1847.

Fonte: *Rii e ponti di Venezia*. Venezia: publicado pelo Arquivo da Região Veneta, 1952, p. 54.

Teatro La Fenice



Venezia

Fig. 10

Teatro La Fenice – Giannantonio Selva – construção de 1790-92.

Vista interna anterior a 1996. Vê-se a colocação dos *palchi* à volta da platéia, o camarote nobre defronte ao palco e os elementos decorativos que o tornam um modelo de luxo e refinamento.

Fonte: cartão-postal, Storti Edizioni.

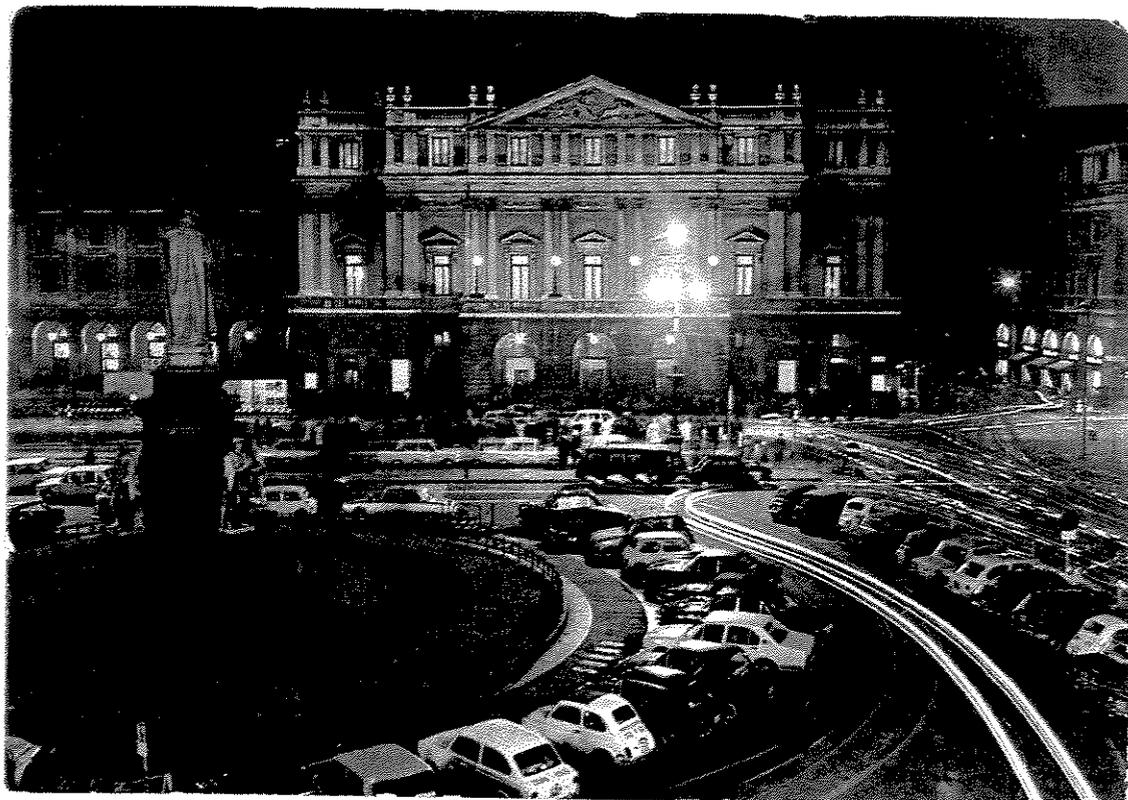


Fig. 11

Teatro e Piazza della Scala de Milão – Giuseppe Piermarini – 1776-8.
Vista noturna da fachada onde a *loggia* no piso térreo conduz e abriga as pessoas que assomam ao teatro. O padrão neoclássico da fachada remete-nos à concepção de Bramante para a casa de Rafael que Sansovino repete no Palazzo Corner de Veneza. Colunas duplas pontuam os fechamentos e sustentam o entablamento com frontão triangular.

Fonte: cartão-postal, Ed. Luigi Scroceni.



Fig. 12

Teatro Alla Scala de Milão
G. Piermarini –1776-8
Detalhes da fachada com
loggia, balaustrada e ático
com frontão. Neste, vê-se
um relevo representando
Apolo conduzindo o seu
carro de fogo.

Fonte: acervo do autor- data: 2002.



Fig. 13

Milano

Teatro Alla Scala de Milão- G. Piermarini – 1776-8
Vista interna com as ordens de camarote, o teto decorado e a platéia vista do proscênio.
Fonte: cartão-postal de Ed. Luigi Scrocchi.

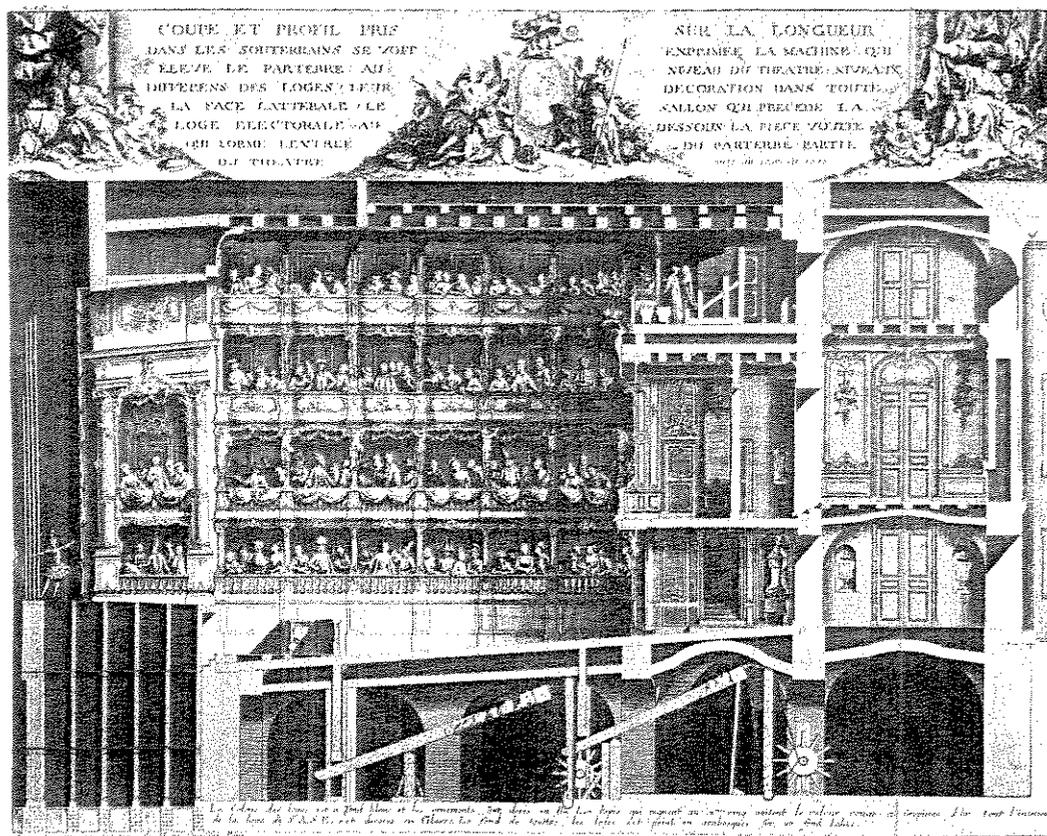
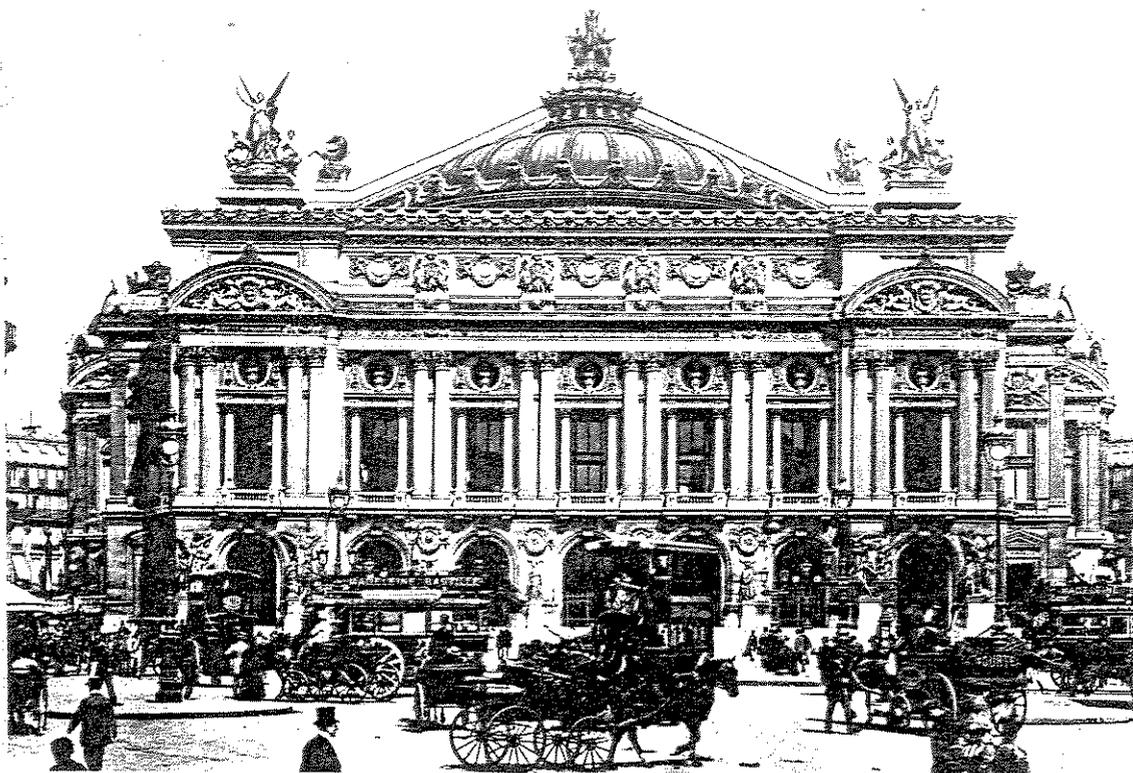
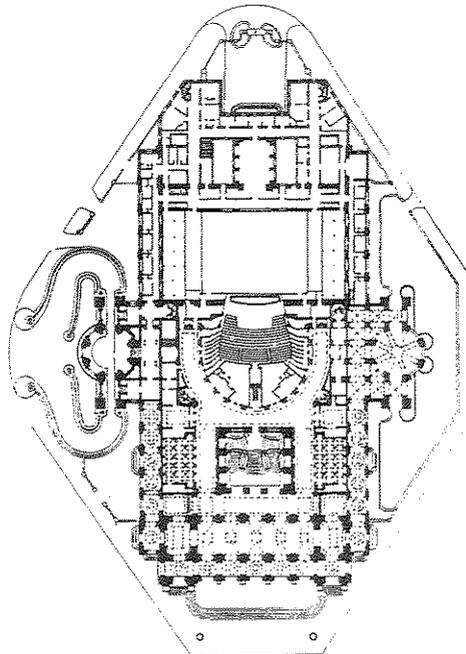


Fig. 14

Residenz Theater em Munique – François Cuvilliés – inaugurado em 1753
 Uma gravura de Valerian Fuck publicada em 1771 mostra em corte, no sentido longitudinal, o maquinário sob o pavimento térreo possível de elevar-se para uso em bailes.

Fonte: FORSYTH, F. *Edifici per la musica: l'architetto, il musicista, il pubblico dal Seicento a oggi*, p. 88.



Figs. 15 Teatro da Opera de Paris- Charles Garnier – 1861-75.

a) Planta baixa do 1º Pavimento. Podemos ver a disposição dos espaços que envolvem a platéia proporcionando um isolamento com relação ao exterior. Merece destaque a monumental escadaria que deve ser cruzada quando se assoma do vestíbulo em direção aos espaços nobres da sala de espetáculos.

b) Fachada principal voltada para a praça. Na composição aparecem os pares de colunas que Sansovino usou no Palazzo Corner de Veneza, tributário ao projeto de Bramante para a casa de Rafael de 1512. A profusão de ornamentos e os blocos em diferentes alturas antecipam o luxo e as atividades de cultura, lazer e sociabilidade que aí acontecem.

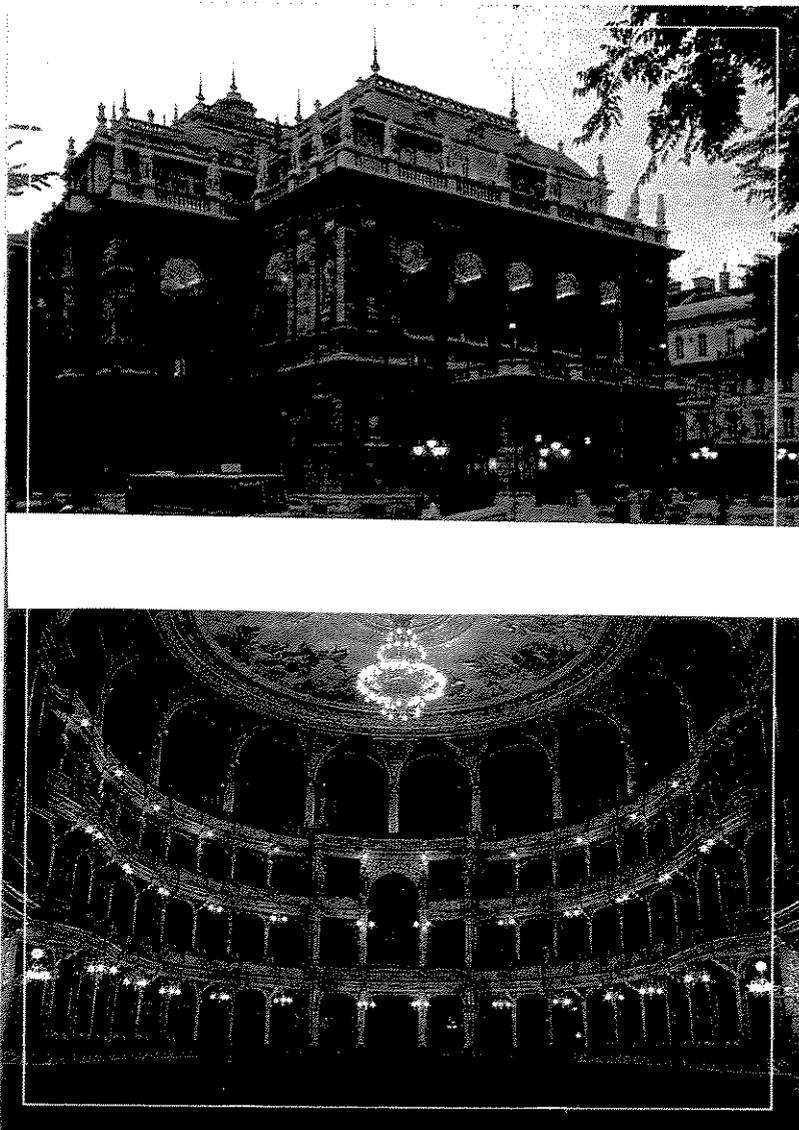


Fig. 16

Magyar Állami Operaház – Budapest – 1875- 84.

Perspectiva externa . Fachada monumental com *loggia*, varandas e um partido calcado no teatro barroco italiano.

Interior ornamentado com elementos nobres: cristais, tecidos preciosos, pintura de teto, etc. Com o camarote nobre, 3 níveis de balcões e galeria superior mostra hierarquia na colocação dos lugares.

Fonte: cartão-postal, Photo Pál Huber.

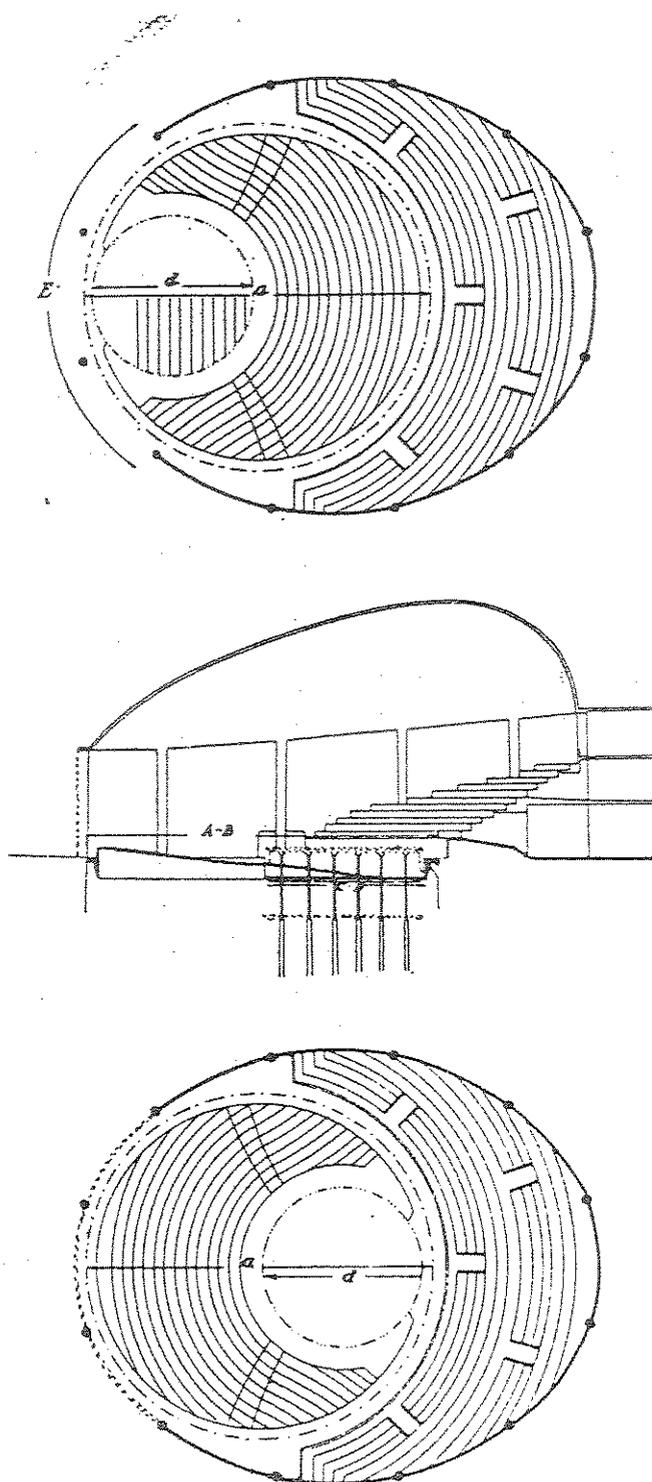
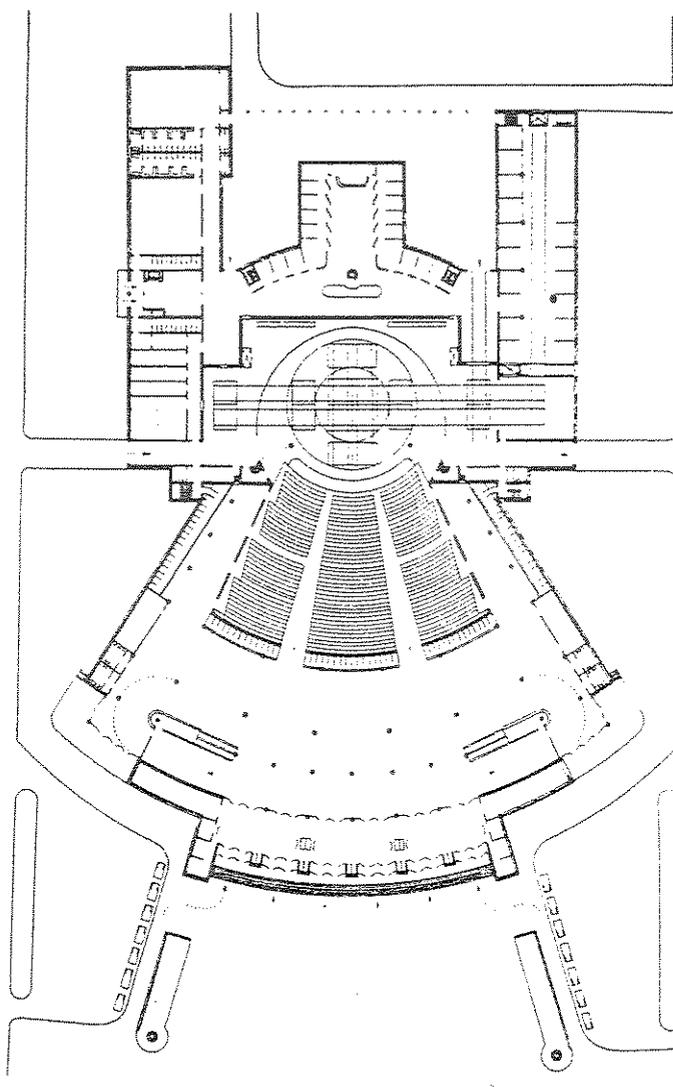


Fig. 17

Totaltheater de Berlim – W. Gropius – 1927

Edifício projetado para a Bauhaus, tem a sala de espetáculos de forma elíptica com um corpo giratório que pode formar tanto um teatro de arena como um palco semicircular, aumentando o número de assentos para abrigar maior quantidade de espectadores.

Fonte: ARGAN, G. *Walter Gropius e a Bauhaus*, Lisboa, Dimensões, 1990, p. s/n.



Teatro de Cracóvia, 1930. Planta.

Fig. 18

Teatro de Cracóvia – W. Gropius – 1930

Uma sucessão de blocos, massas e transparências cria fluidez e uma dinâmica neste teatro moderno.

Fonte: ARGAN, W. Gropius e a Bauhaus, Lisboa, Dimensões, 1990, p. s/n.

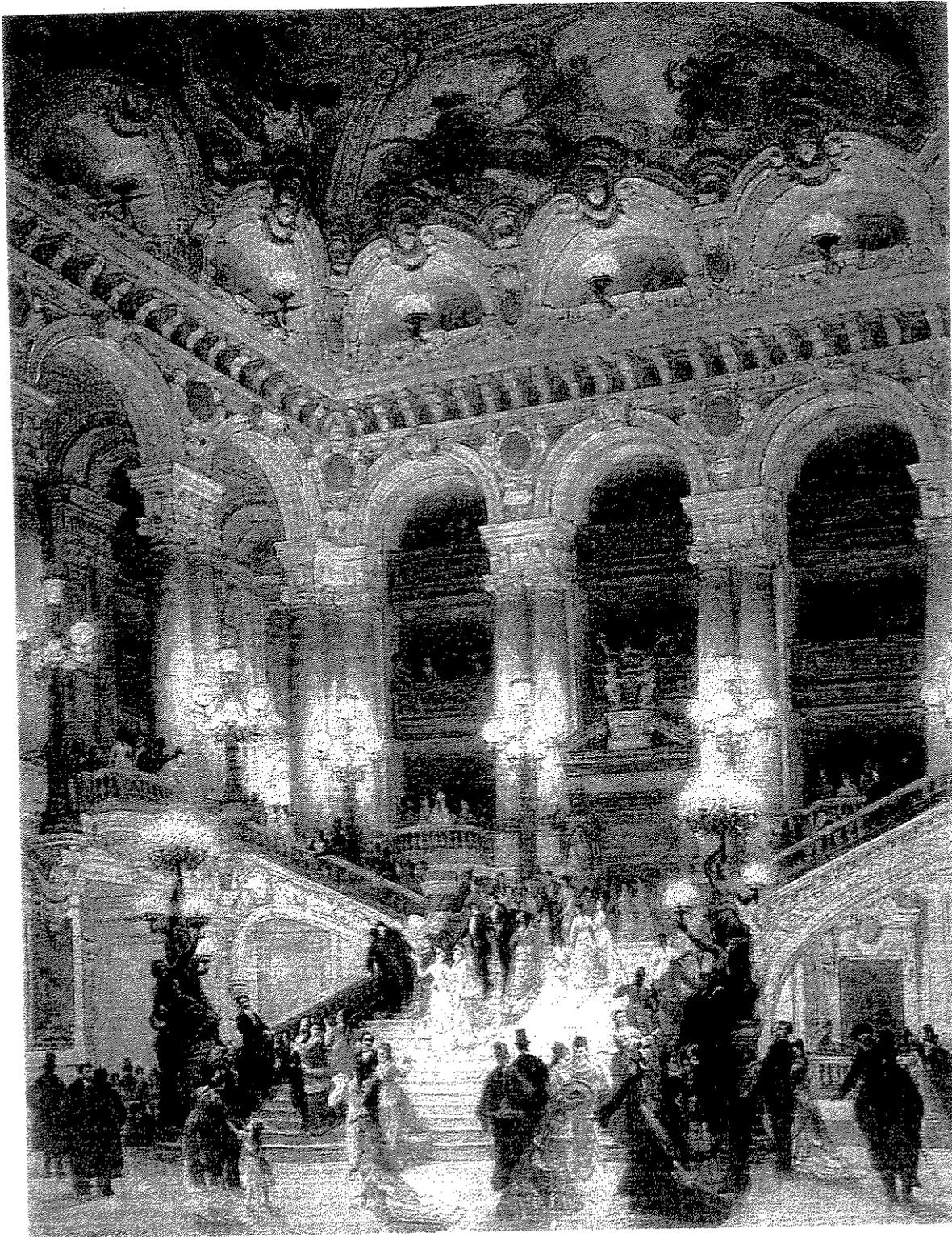


Fig. 19

Opera de Paris – 1861- 74.

Escadaria nobre que direciona o cortejo do público do vestíbulo à sala de espetáculos. Ponto alto de elegância e pompa, ela representa um “teatro dentro do teatro”.

Fonte: GLANCEY, Jonathan. Story of Architecture, London, Oxford, 2000, p. 152.

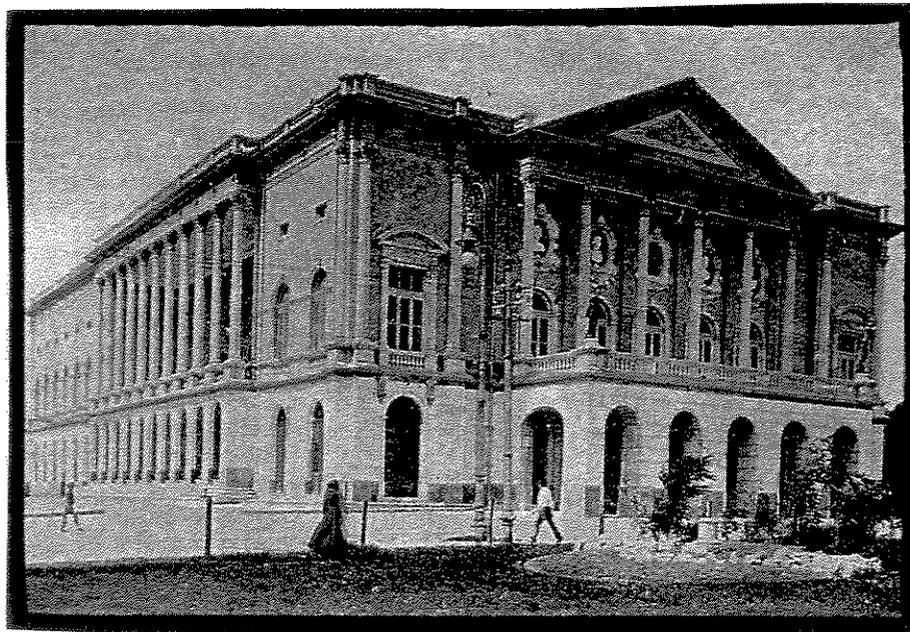


Fig. 20

Teatro da Paz – Belém

Perspectiva da fachada mostra a composição rítmica das elevações em adequação ao Neoclássico.
 Fonte : autoria desconhecida – acervo do CAV – PucCampinas – reprodução da foto: Tuco.

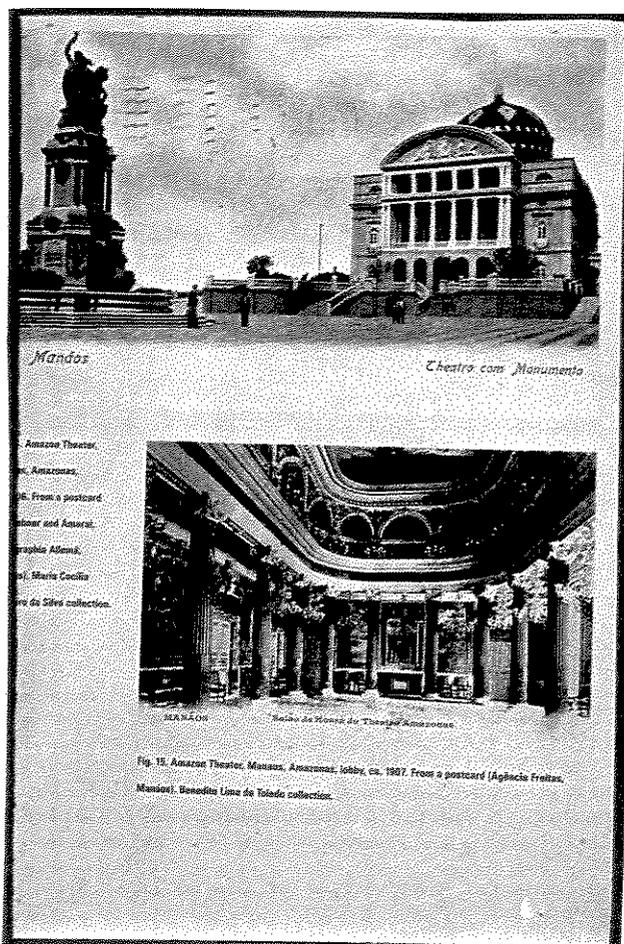


Fig. 21

Teatro Amazonas – Manaus

A colocação isolada em uma praça faz deste exemplar um teatro-monumento. O interior, como o exterior, recebe um tratamento primoroso que vai influir na concepção de outros teatros do país.

Fonte: autoria desconhecida
 acervo CAV- Puc Campinas

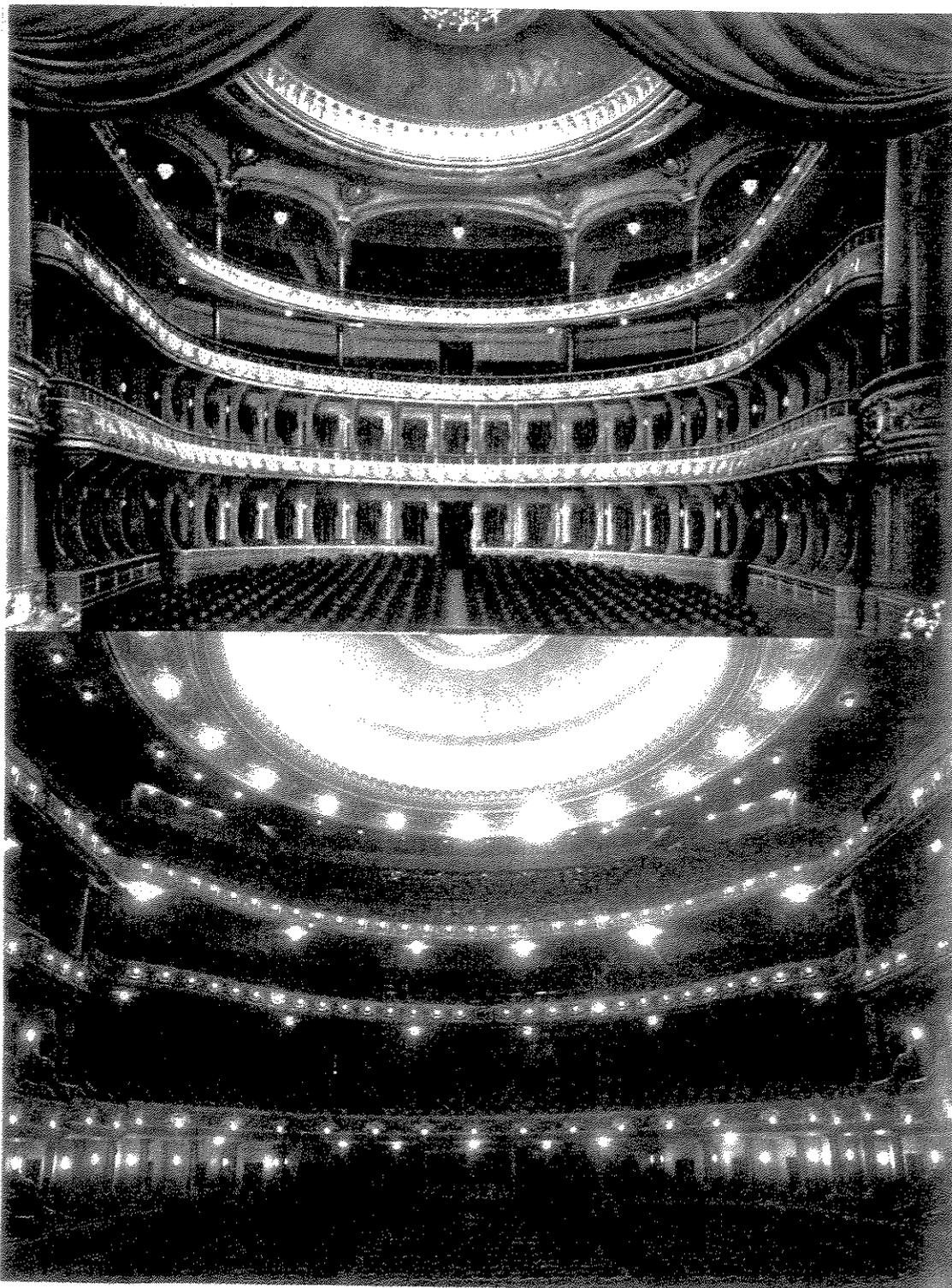


Fig. 22

Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Perspectiva de fachada mostrando o acesso principal e os torreões recuados que integram a vista frontal com as laterais abrindo assim as visuais em relação ao edifício e o seu entorno.

Fonte: Ingresso de visita ao teatro – foto de autor desconhecido



Figs. 23 e 24

Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Panorâmica da sala de espetáculos, do ponto de vista do proscênio, com os balcões distribuídos na sala em forma de ferradura tal como foi concebida e construída em 1904.

Fonte: Museu Nacional de Belas Artes (Brasil), Teatro Municipal 90 anos, RJ, 1999, p. 46.

Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Panorâmica da sala de espetáculos com as modificações implantadas em 1934 e que vigoram até hoje. Os balcões foram transformados em galerias.

Fonte: idem no. 24.

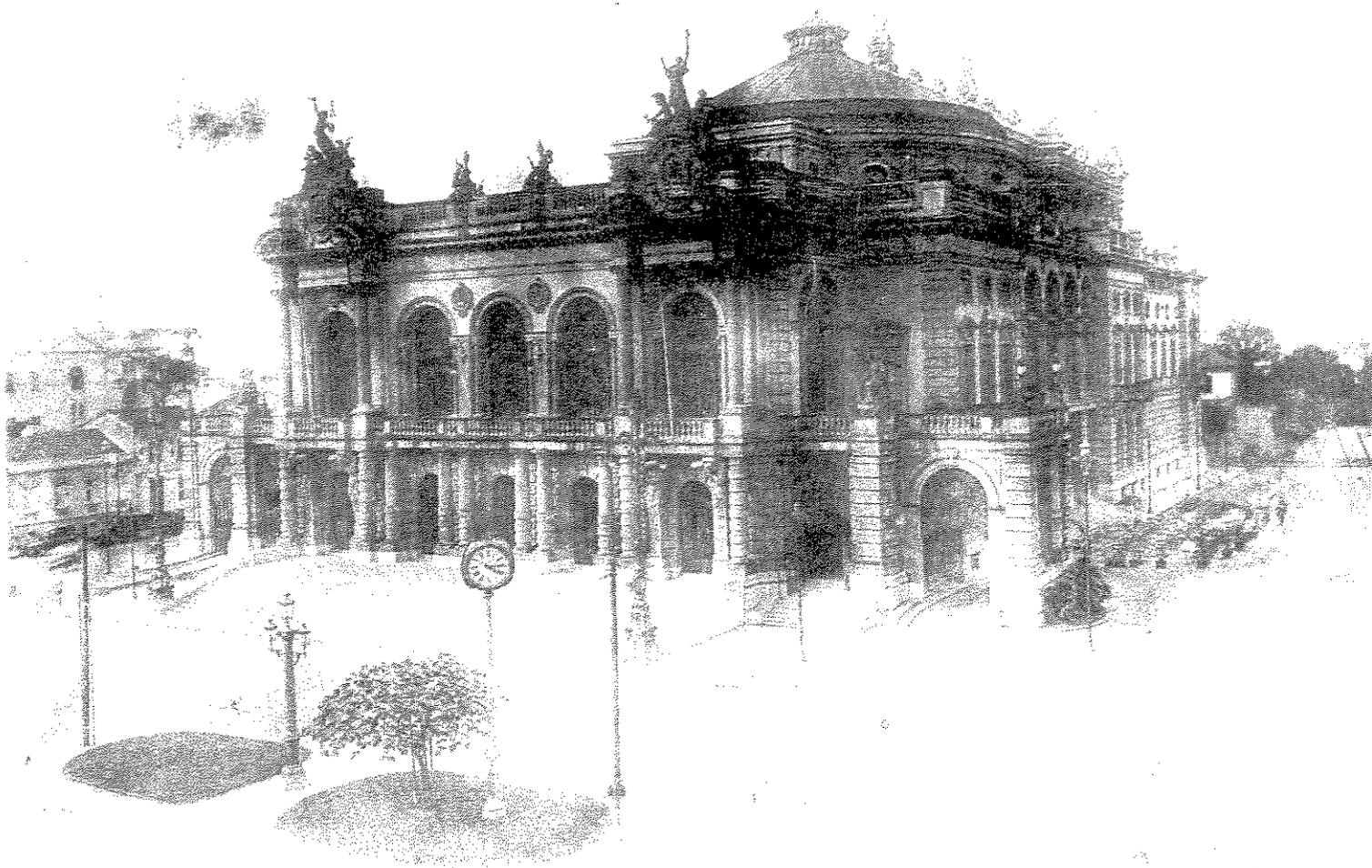


Fig. 25

Theatro Municipal de São Paulo
Desenho aquarelado com perspectiva de fachada .

Fonte: *SEMANA de 22, antecedents and consequences*. São Paulo: Masp, 1972, p. 5.

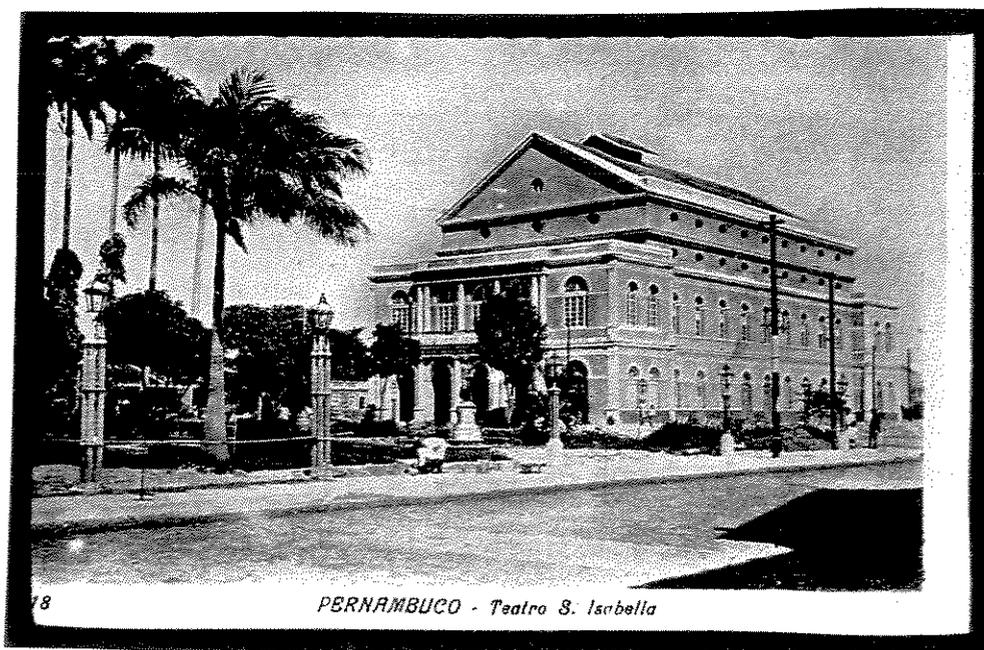


Fig. 26

Teatro Santa Isabel - Recife

Perspectiva que mostra o edifício e a praça frontal. Tributário do Neoclassicismo francês do século XVIII, apresenta modenatura, frontão e volumetria coerentes.

Fonte: autor desconhecido – acervo do CAV- PucCampinas-



Fig. 27

Teatro São Pedro de Porto Alegre – RGS

Vista do exterior em perspectiva. Apresenta modenatura clássica, arcadas, portas balcão com frontões triangulares e ático em todo o perímetro.

Fonte: autor desconhecido – acervo do CAV- PucCampinas-

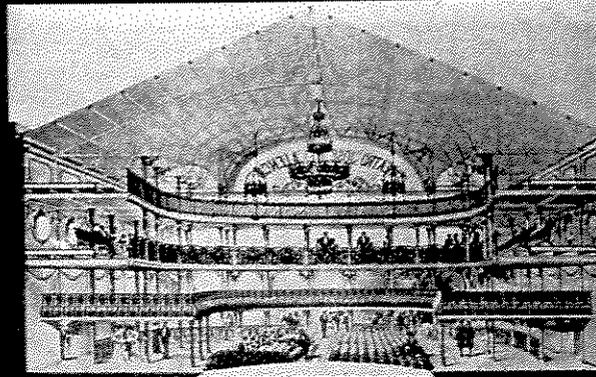
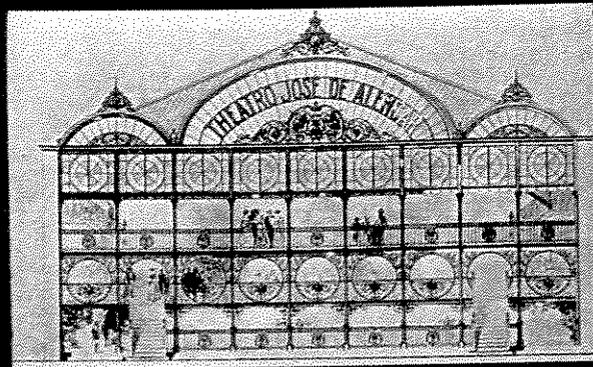


Fig. 17. José de Alencar Theater, Fortaleza, Ceará, design. Photograph from *Suplemento com ilustrações, a catalogos of Walter Lucifarene and Company, Glasgow, ca. 1912, José Libardi de Castro collection*



Figs. 28 e 29 Teatro José de Alencar – Fortaleza

- Vista da fachada do 3º. bloco mostrando a estrutura de ferro, executada na Escócia, e os vidros que permitem visibilidade a partir do pátio aberto ou jardim / Corte do 3º. bloco vendo-se a sala de espetáculos. Observar a cobertura de ferro, a estrutura do telhado e a parede de ferro e vidro.
Fonte: autor desconhecido – acervo CAV- Puc Campinas

- Perspectiva da fachada em alvenaria do primeiro bloco de acesso ao teatro.
Fonte: Idem no. 28.

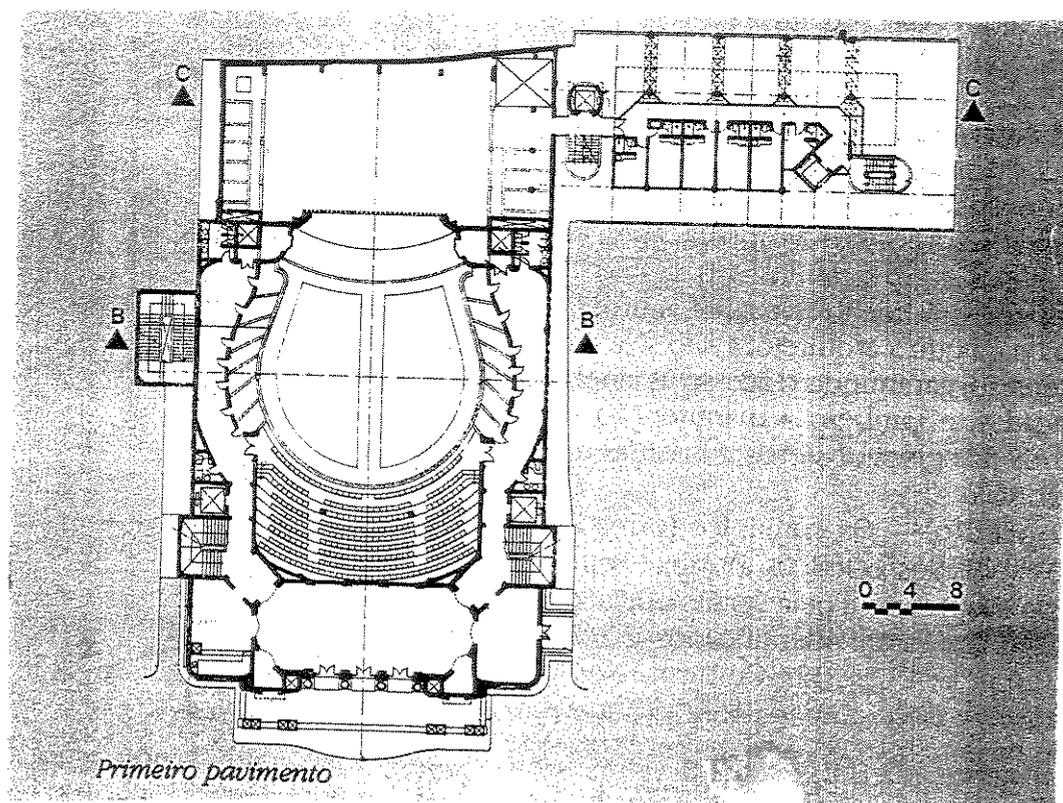
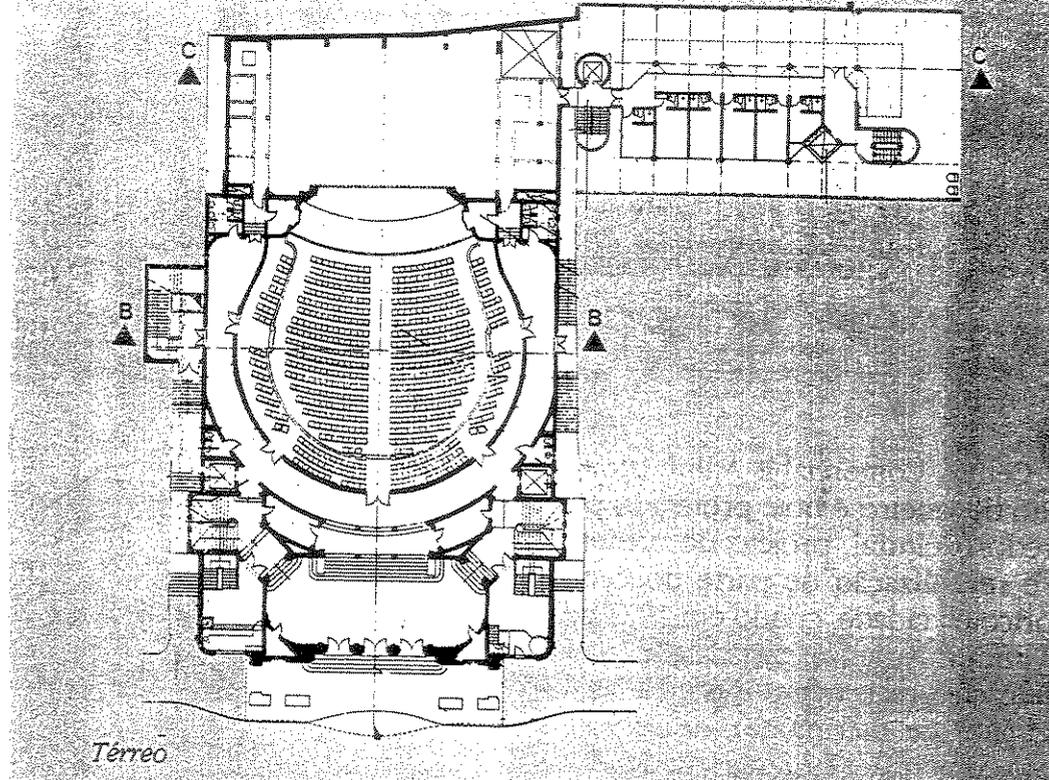
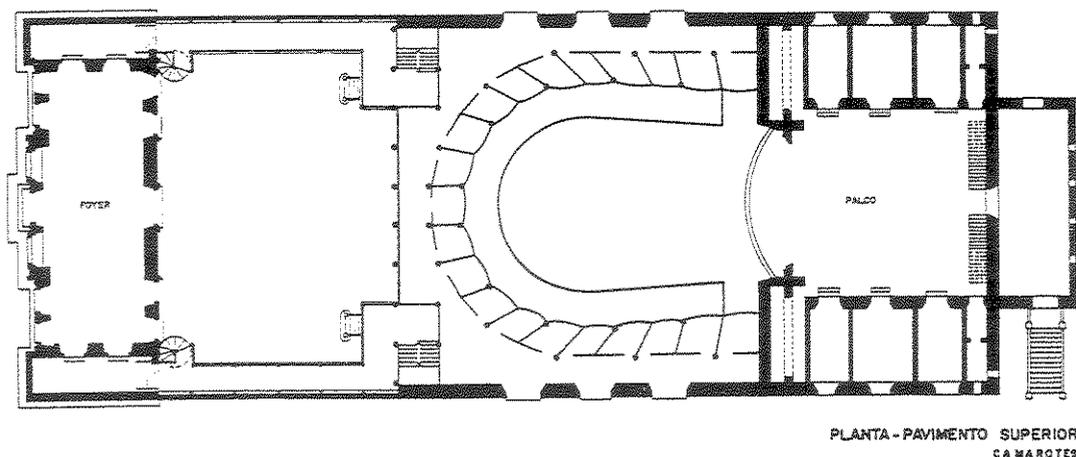


Fig. 30

Teatro Pedro II. – Ribeirão Preto

Planta baixa que mostra a ocupação em L num lote exíguo e voltado para uma praça. A sala de espetáculos acompanha a forma barroca e tradicional com a platéia central no lote e ocupando um quadrado que corresponde a cerca de 2/5 do total da área construída. O palco e áreas complementares ocupam também 2/5 do todo.

Fonte: Revista AU no. 44, Pini, out-nov 92, p. 57.



PLANTA - PAVIMENTO SUPERIOR
CAMARGUES

Fig. 31

Teatro José de Alencar- Fortaleza

Planta baixa que mostra a distribuição dos espaços em 3 blocos sendo que o 3º. divide-se em platéia e palco. A forma retangular apresenta um desenho de perímetro linear sendo que apenas na fachada principal existe um jogo de planos provocado pela colunata na entrada.

Fonte: FABRIS, A. *Ecletismo no Brasil*, SP, Nobel Edusp, 1987, p. 224.

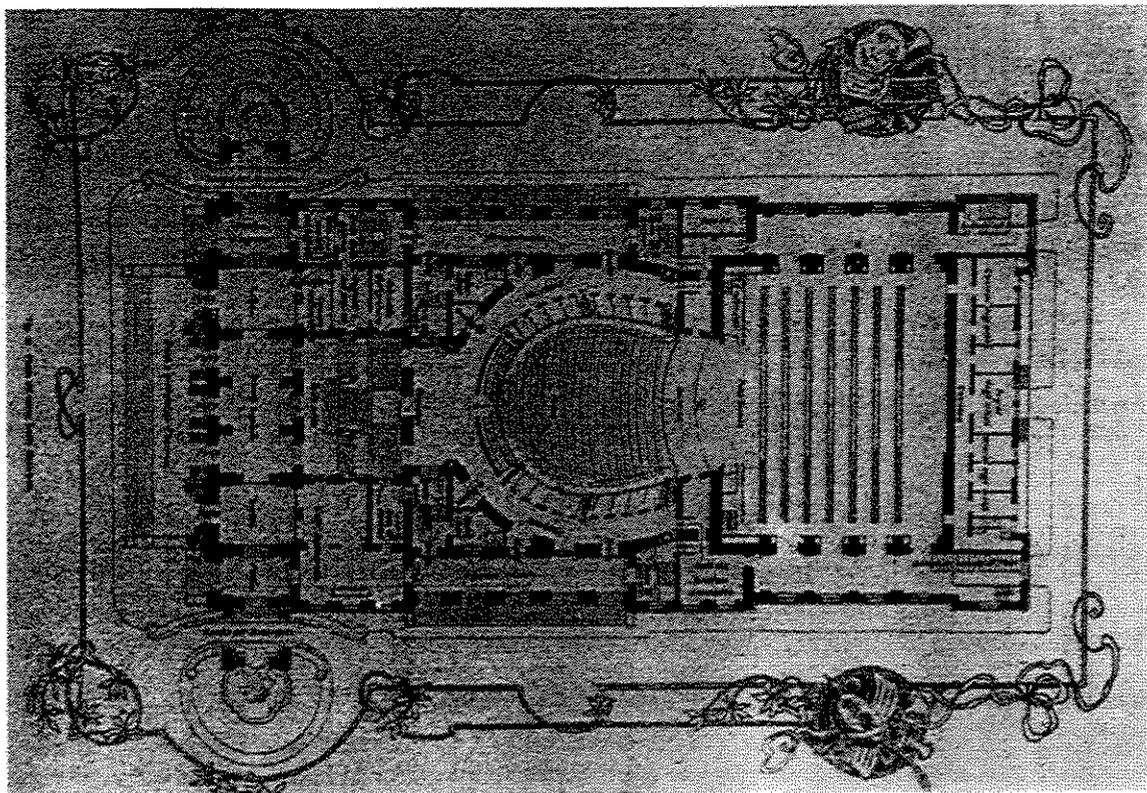


Fig. 32

Perspectiva e planta do projeto original do Teatro Municipal, publicadas em 1906 no livro editado pela Fanfulla "Il Brasile e gli italiani". Na construção muito pouca coisa foi alterada. Notar que foi eliminada a parede fronteira à escadaria, de que resultou maior amplitude do "grande vestibulo"

Teatro Municipal de São Paulo

Este teatro projetado por artistas italianos e executado pela empresa de Ramos de Azevedo. retângulo da projeção da planta possui uma relação de 1:2.

Fonte: LEMOS, C.A.C. *Ramos de Azevedo e seu escritório*, SP, Pini, 1993, p. 67.

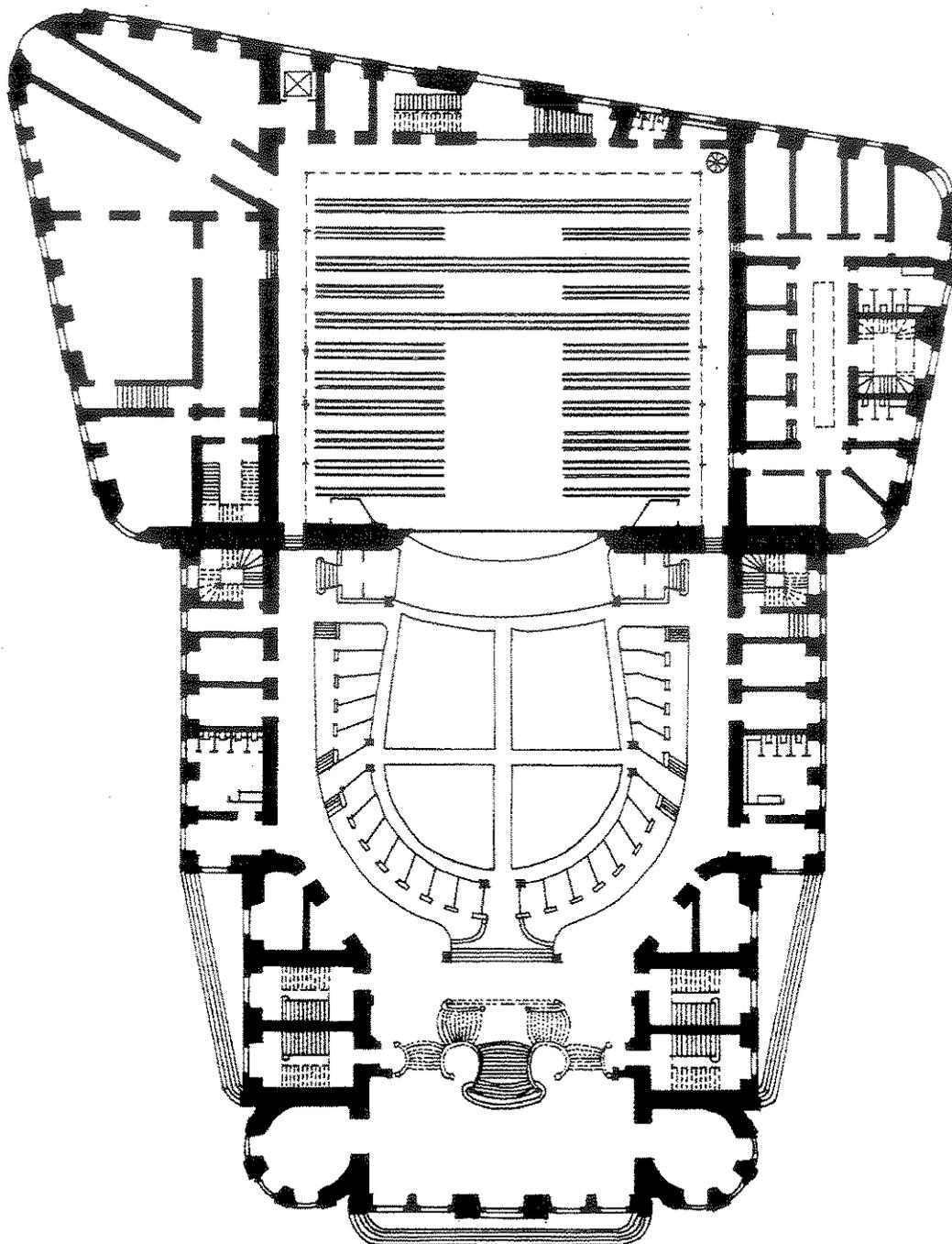


Fig. 33

Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Planta original vencedora do concurso de projetos em 1904. O autor, Francisco Pereira Passos sob o pseudônimo Áquila utiliza-se dos recursos da Secção de Projetos da Prefeitura o que gera muitas polêmicas. Há uma referência ao Teatro da Opera de Paris com múltiplos espaços que resguardam a platéia dos ruídos externos. A escada monumental compreendia uma série de blocos escultóricos fazendo um contraponto com a sala de espetáculos. As rotundas arrematam a junção da fachada principal com as laterais.

Fonte: LIMA, Evelyn F.W. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*, RJ, Ed. UFRJ, 2000, p. 216.

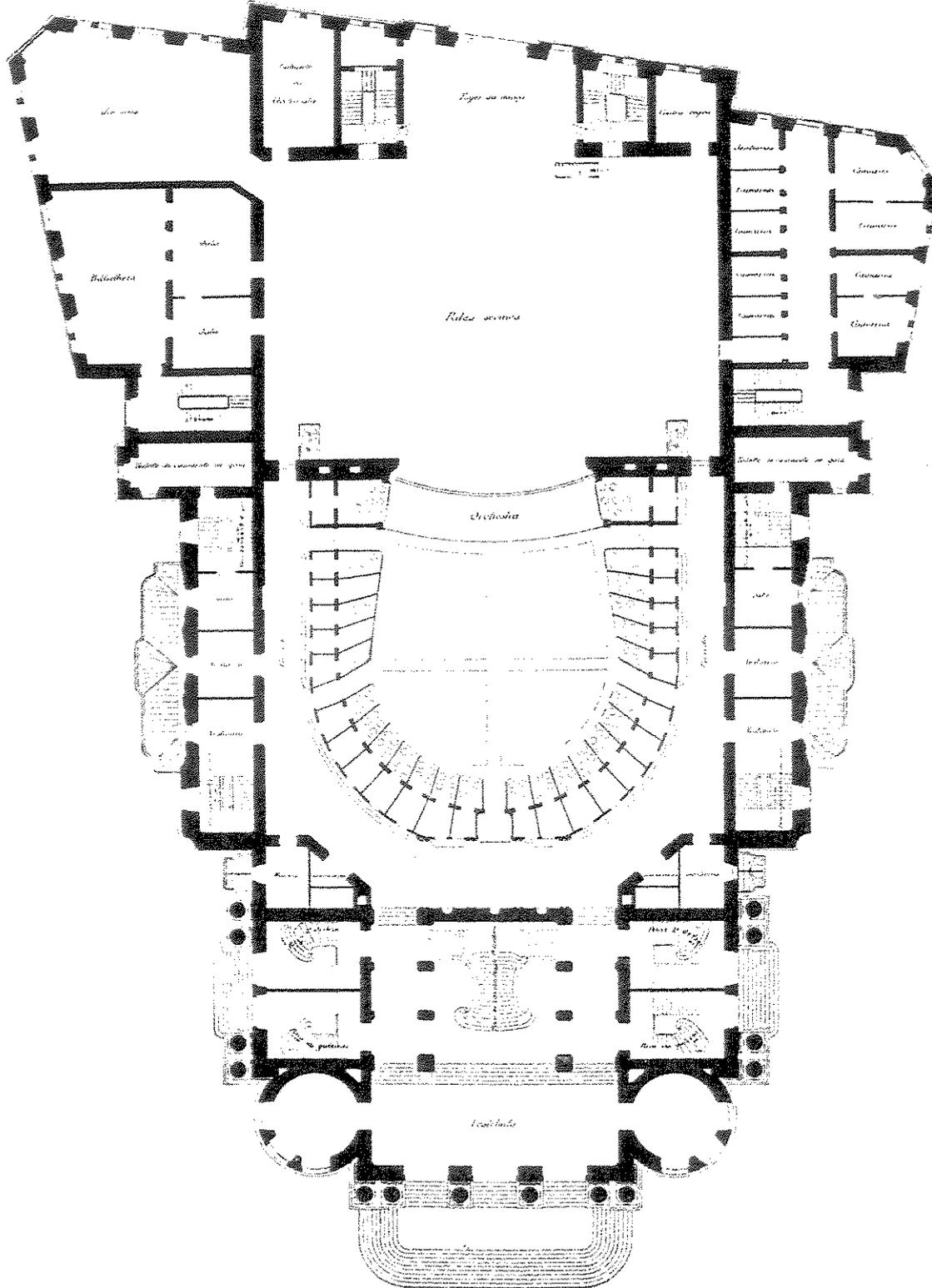


Fig. 34

Planta do pavimento
das frisas



Plan à l'étage
des baignoires

Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Planta com as alterações do teatro em 1934 aumentando a sua capacidade de acomodação de pessoas. A mudança aconteceu nas escadas, auditório e área de apoio do palco.

Fonte: *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: edição fac-simile de exemplar de 1913 de autoria de João do Rio, produzida por Salamandra Consultoria Editorial, out./ 1987, p. 35.

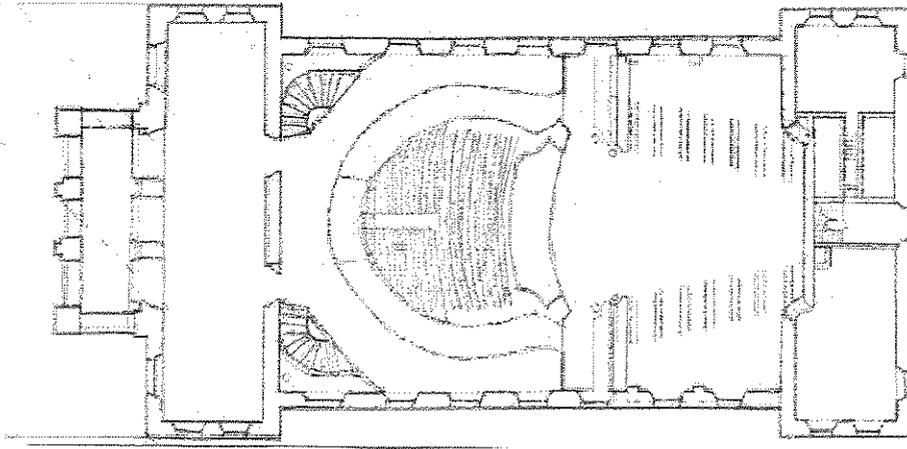


Fig. 35

Teatro Santa Isabel- Recife

A planta mostra as pequenas dimensões do edifício e os espaços básicos que o compõem. Dotado de um vestibulo na frontalidade do edifício, restringe a este espaço e à platéia a apresentação do cortejo do público com suas jóias e vestimentas de luxo. Esta simplicidade favorece a leitura da planta e das formas geometrizadas do projeto. A forma da platéia lembra o Municipal de Campinas e na exiguidade dos espaços, evoca o Theatro São Carlos.

Fonte: reconstituição de forma esquemática pela autora da tese de acordo com o CD- rom no V Seminário História da cidade e do Urbanismo PucC, trabalho apresentado por Silvana T. M. Pettinati

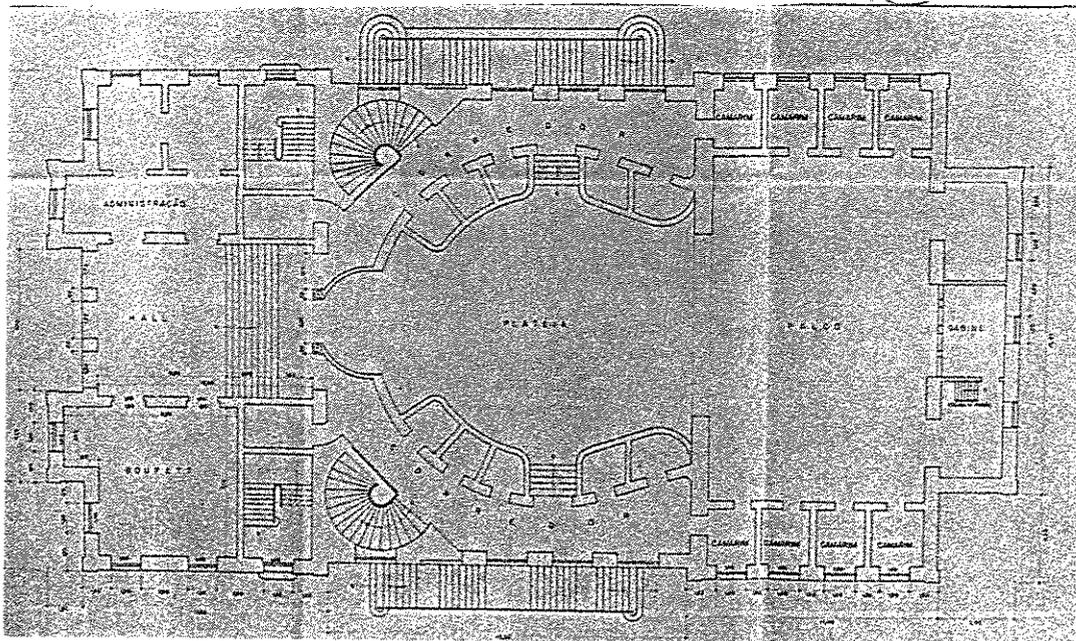


Fig. 36

Theatro Carlos Gomes – Ribeirão Preto

Planta reconstituída do nível térreo mostrando a articulação dos espaços e distribuição dos mesmos.

Fonte: *Revista Memórias de Ribeirão Preto – Rumo ao novo milênio*, Ribeirão Preto, Clips Editora 1999-2000, p. 28.

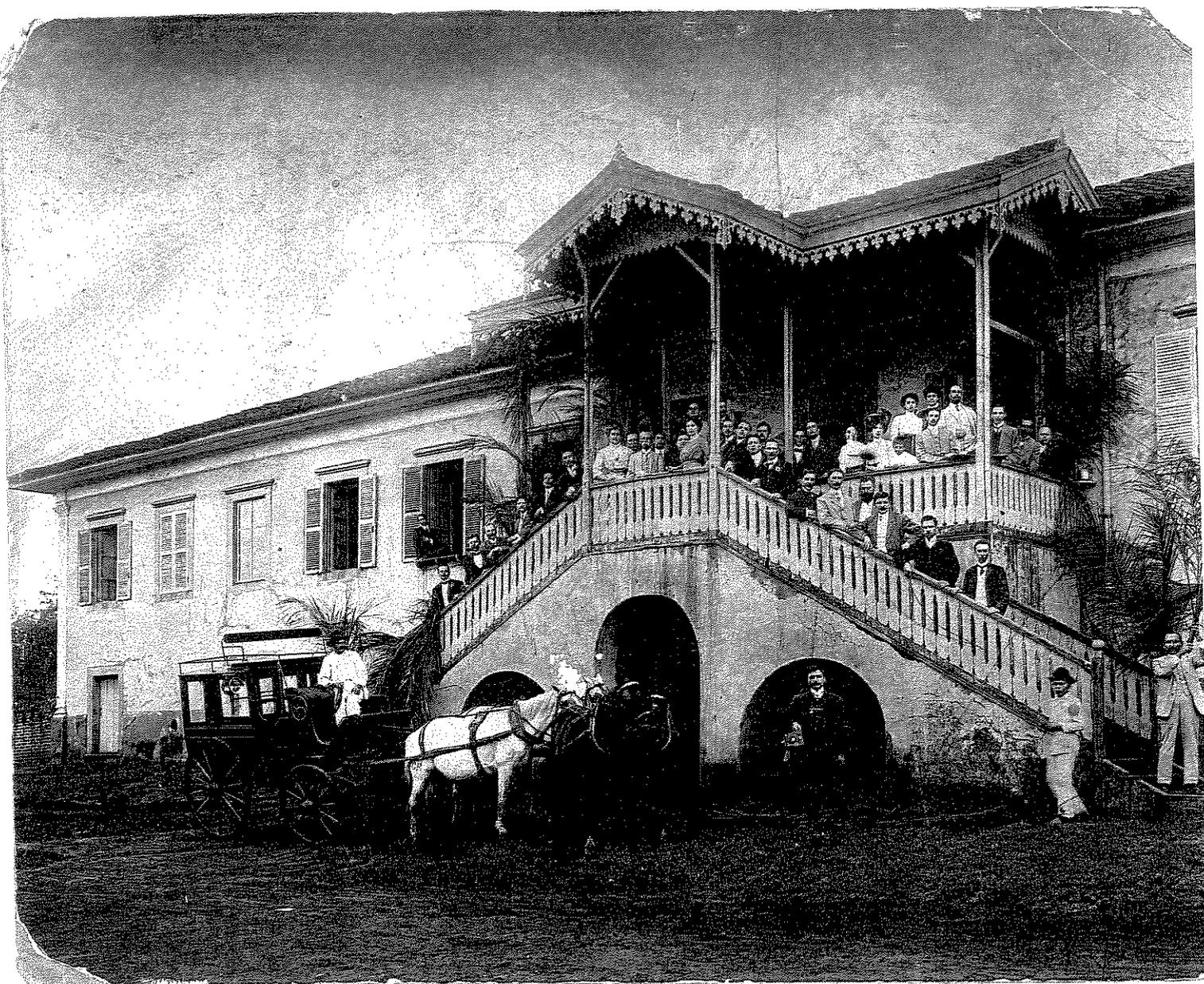


Fig. 37

Sede da fazenda Rio das Pedras de propriedade do Barão Geraldo de Rezende. Na varanda frontal da casa a família do proprietário e, no centro, a figura de Rui Barbosa em visita aos parentes de Campinas. A propriedade era grande produtora de café e os Barbosa de Oliveira uma das famílias tradicionais. Data provável da foto: 1885. Autor: desconhecido.

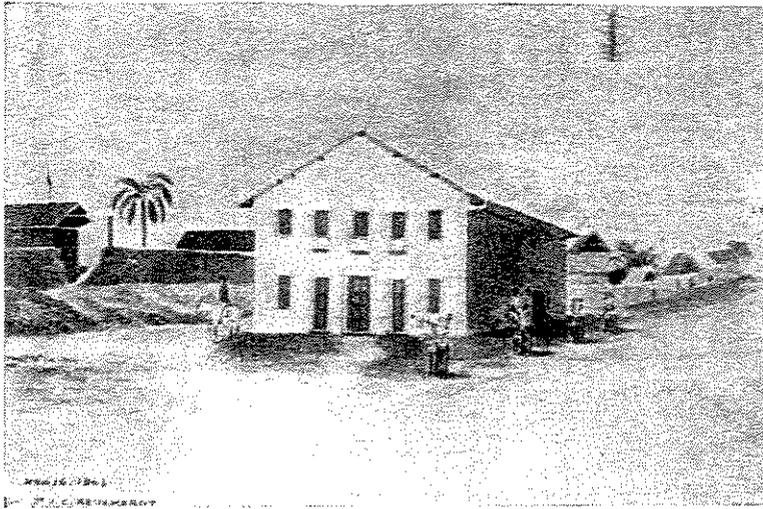
Fonte: acervo da Sra Terezinha de Oliveira Jorge, uma das descendentes do Barão.



Fig. 38

A estação da Companhia Paulista de Estrada de Ferro. Fachada principal com a torre do relógio, os trilhos dos bondes, que faziam a ligação da estação com o centro da cidade, e os automóveis. A sua inauguração abre o trecho Campinas-Jundiaí em 1872 e serviu também à Cia Mogyana a partir de 1875. Data da foto: 1934. Autoria : desconhecida.

Fonte: *Documento fotográfico Campinas de ontem 1774-1974 – II centenário de fundação.*

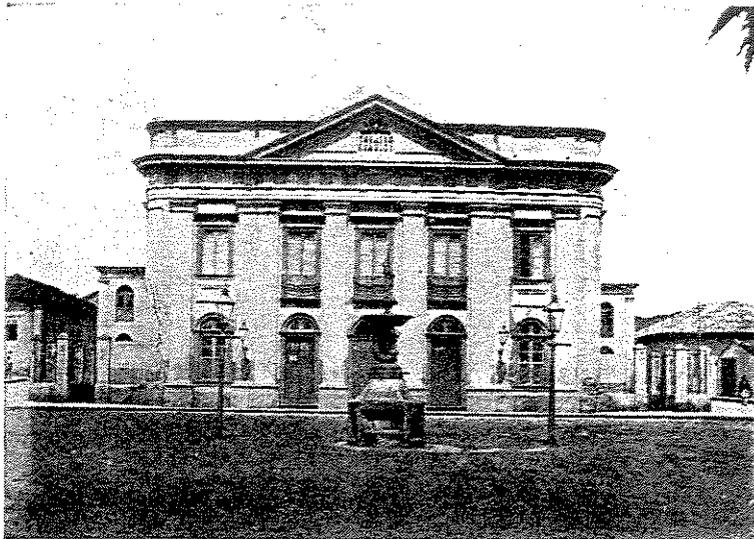


Desenho de H. Lewis, 1863

O Teatro São Carlos, primeira casa de espetáculos construída em Campinas, pertencia a uma sociedade organizada em 1846, entre José Franco de Andrade, Sebastião José Xavier de Brito, Manoel Cardoso de Almeida e Silva e Francisco de Paula Antunes, sendo inaugurado em agosto de 1850.

b)

TEATRO SÃO CARLOS — 1867



Cenário de acontecimentos que ficaram registrados em letras de ouro na história artística local, o Teatro São Carlos, reformado em 1867, prestou grandes serviços à cultura popular. Figuras de relêvo e prestígio nos palcos internacionais aí estiveram, como: Brazão, Tetrzzini, Scott e outros, destacando-se a grande trágica francesa Sarah Bernhardt, com a representação da peça "A Dama das Camélias", em 1886. Demolido em 1921 foi substituído pelo magestoso Municipal.

Fig. 39 a e b Theatro São Carlos (1850-1922)

a) Desenho de J.C.Reinhardt (ou H. Lewis) mostra a fachada do teatro em 1863 com telhado de duas águas, balcões nas janelas centrais superiores e ausência dos blocos laterais. À sua volta, existia um descampado com pouca vegetação.

Fonte: MENDES, J.C. *Retratos da Velha Campinas*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1951, p. 158.

b) Fachada do teatro com a praça, o chafariz e lampiões de gás. O teatro modernizou-se e ganhou distinção entre as construções envoltórias. Notar os elementos neoclássicos na composição da fachada, os acréscimos laterais e a calçada em volta, no ano de 1867.

Fonte: *Idem* acima.



Fig. 40

Praça José Bonifácio ou Largo da Matriz Nova em 1930. Ao fundo aparecem a Casa di Lascio, o prolongamento da Rua Conceição até a escadaria da igreja e a parte superior do imóvel sede do CCLA. De costas para a catedral, o monumento a D. João Batista Correia Nery e, de frente, o automóvel modelo T da Ford.

Fonte: *Documento fotográfico Campinas de ontem 1774-1974, II centenário de fundação.*



Fig. 41

Interior do Theatro São Carlos em noite de espetáculo. Vêem-se as cadeiras móveis da platéia, os espectadores acomodados nos balcões e a estrutura em ferro dos pavimentos superiores. As companhias realizavam *tournées* e Campinas acolheu várias delas em seu teatro reforçando sua reputação de cidade culta e formando um público cativo. Data da foto: início do século XX. Autoria: desconhecida.

Fonte: *ALBUM de Campinas, comemorativo do centenário da Independência do Brasil, 1922, p. 34.*

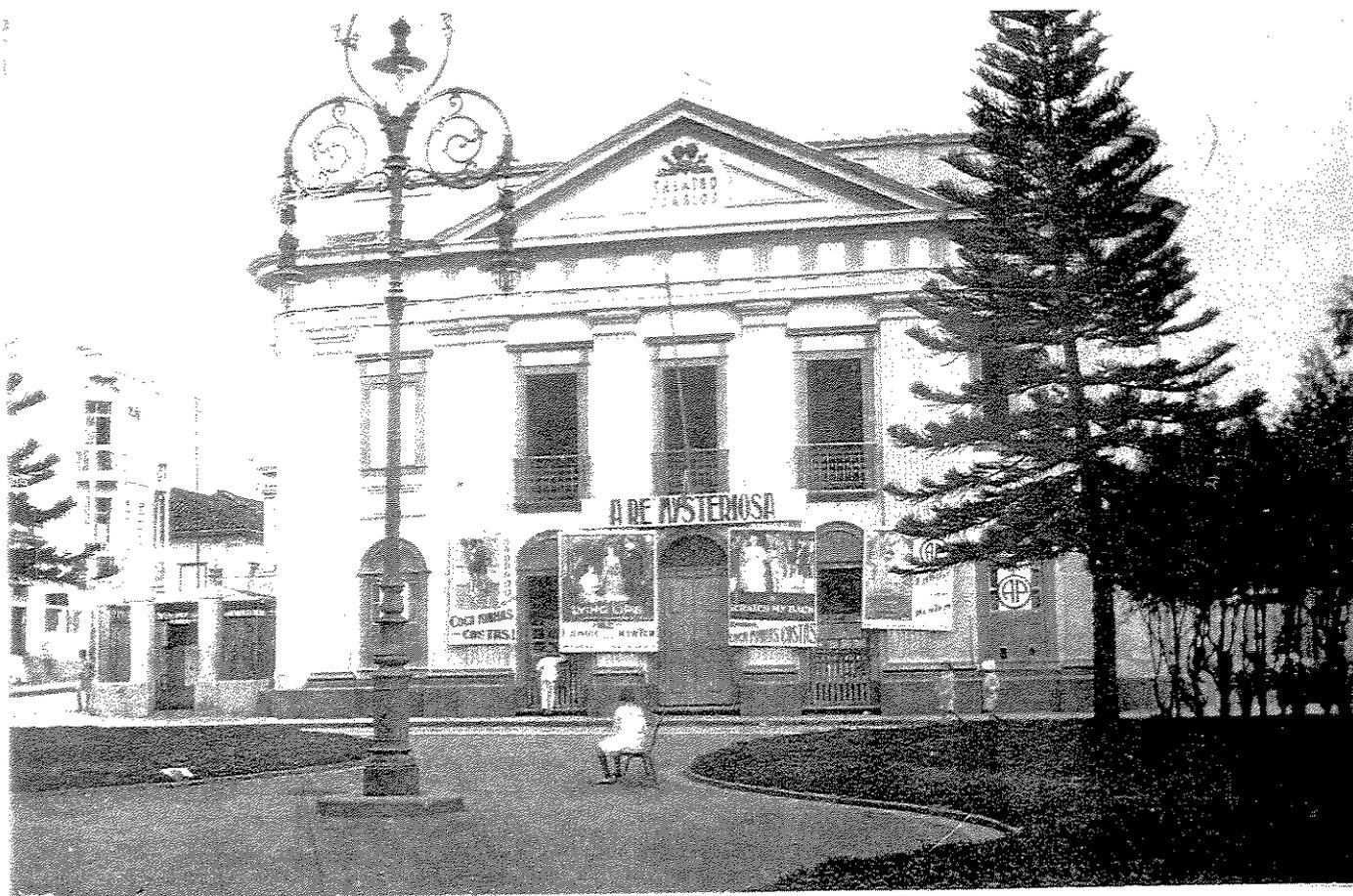
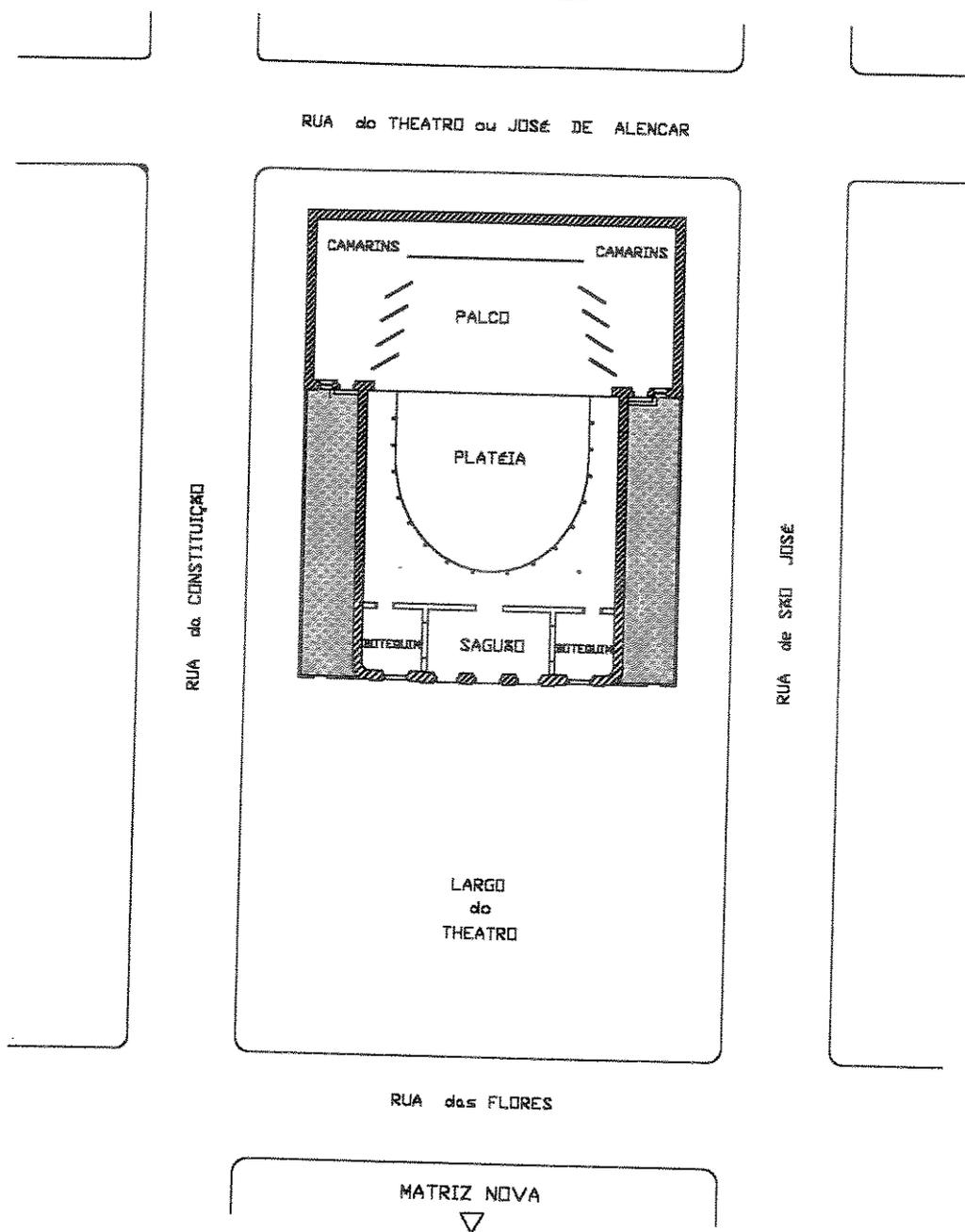


Fig. 42

Fachada do Teatro São Carlos e a praça com nova configuração. Já aparecem na fachada a modenatura, o frontão clássico, o ático e uma ornamentação bem cuidada sobre as paredes de taipa. A publicidade revela o uso eclético do edifício. A foto de autoria desconhecida é do início do século XX.

Fonte: Centro de Memória da Unicamp- acervo de Benedito Barbosa Pupo.

THEATRO SÃO CARLOS
(1850 - 1922)



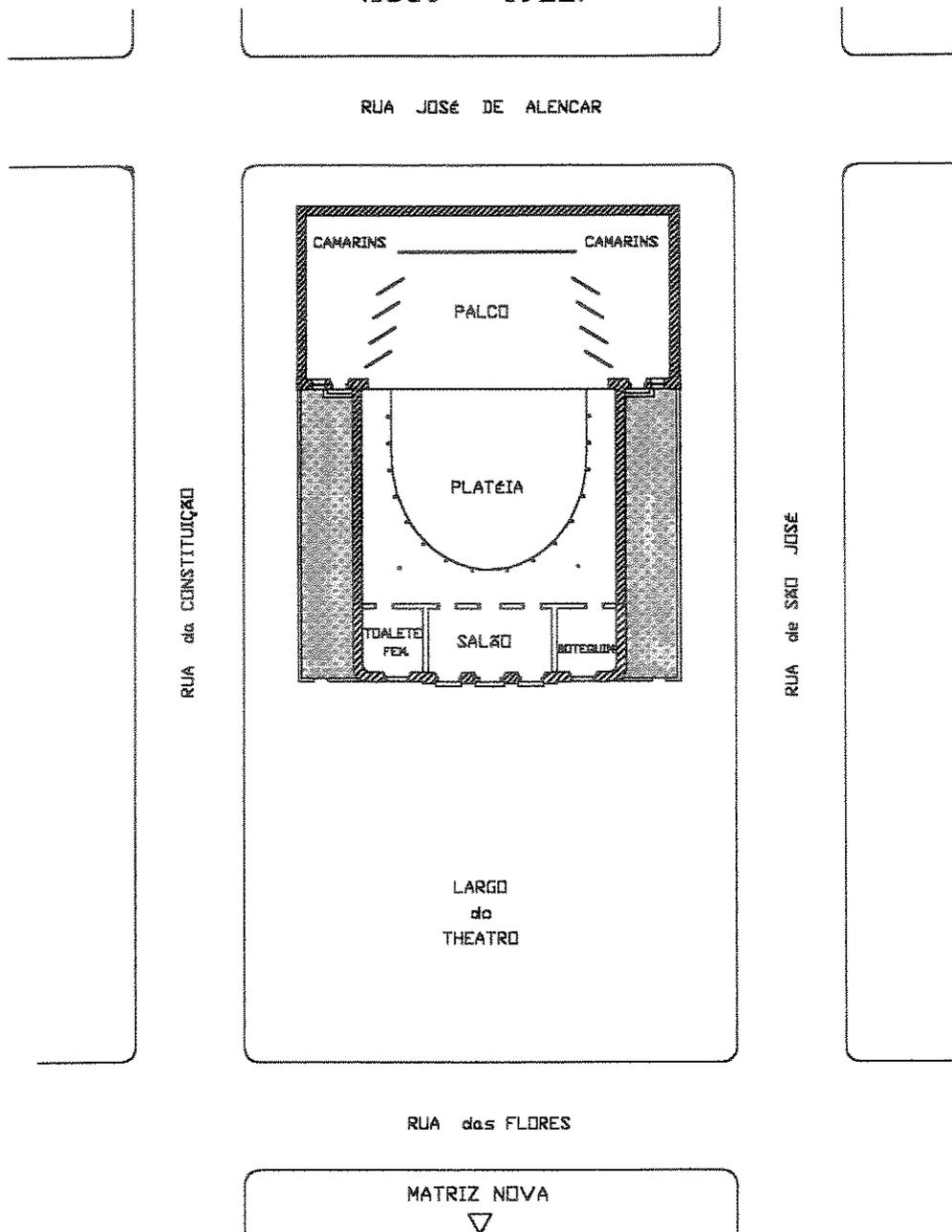
PAVIMENTO TÉRREO S/ ESC.
FONTE DE REFERÊNCIA PARA A IMPLANTAÇÃO E ESCALA DO
EDIFÍCIO : MAPA DA CIDADE DE CAMPINAS EM 1900
Organizado por Leopoldo Amaral e editado pela Casa Livro Azul

Fig. 43

Planta do pavimento térreo do Theatro São Carlos (1850-22) No início a estrutura dos pisos da platéia era em madeira, depois foi trocada por pilares e guarda-corpos em ferro.

Fontes: descrição de Leopoldo Amaral no Almanaque de 1901 e o mapa da cidade de Campinas em 1900.
Execução do desenho: Alessandra Carvalho e Silva Skuja e Marialice F. Pedroso.

THEATRO SÃO CARLOS
(1850 - 1922)



PAVIMENTO SUPERIOR

A DESCRIÇÃO DESTE TEATRO FOI EXTRAÍDA DO LIVRO:
A CIDADE DE CAMPINAS EM 1901 de LEOPOLDO AMARAL.

Fig. 44

Planta do 1º Pavimento do Theatro São Carlos por volta de 1900. Era um programa muito simples com as estruturas básicas para acomodar cerca de 1000 pessoas. Havia um primeiro bloco de recepção, o anfiteatro e o palco com os espaços de apoio.

Fontes: descrição de Leopoldo Amaral no Almanaque de 1901 e o mapa da cidade de Campinas em 1900.
Execução do desenho: Idem 43.

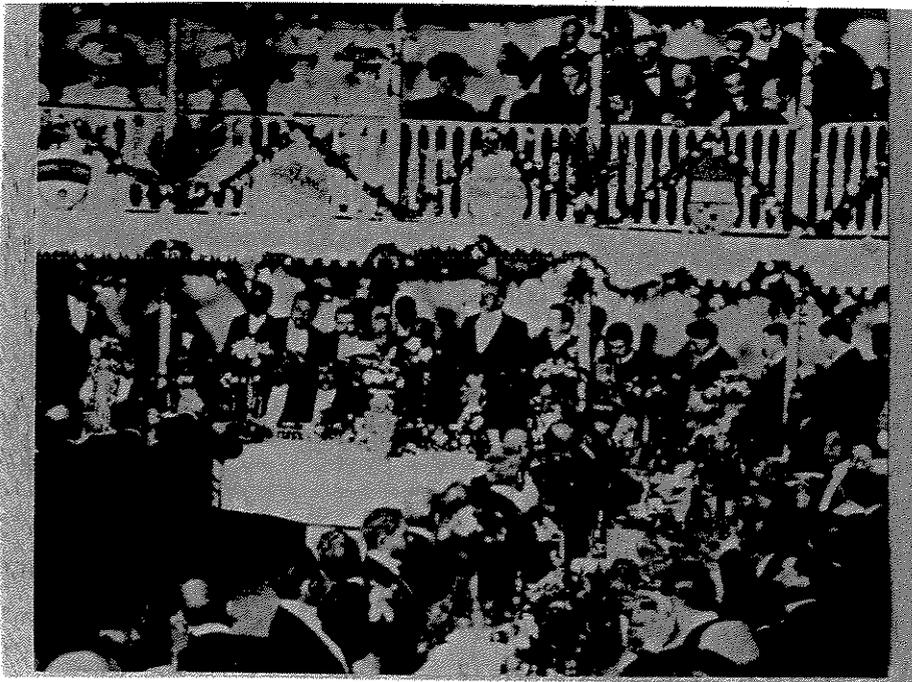


Fig. 45

Banquete na platéia do teatro homenageia os deputados da Província: Campos Sales, Martinho Prado, Rangel Pestana, Gabriel Piza e Prudente de Moraes. Durante o discurso, os políticos do PRP ouvem bem como as senhoras que se acomodam nos balcões do piso superior. O local está ornamentado com flores, festões e brasões nos guarda-corpos e colunas de ferro. Data do evento: 05/ 01/1882.

Fonte: ALMANAQUE *A cidade de Campinas em 1900* (Org. Leopoldo Amaral).1899.

Gráfico do interior do Teatro S. José (1º), de autoria do litógrafo Jules Martin, feito no verso de um cartaz de propaganda do depósito de calçados situado à R. Da Imperatriz, 20.

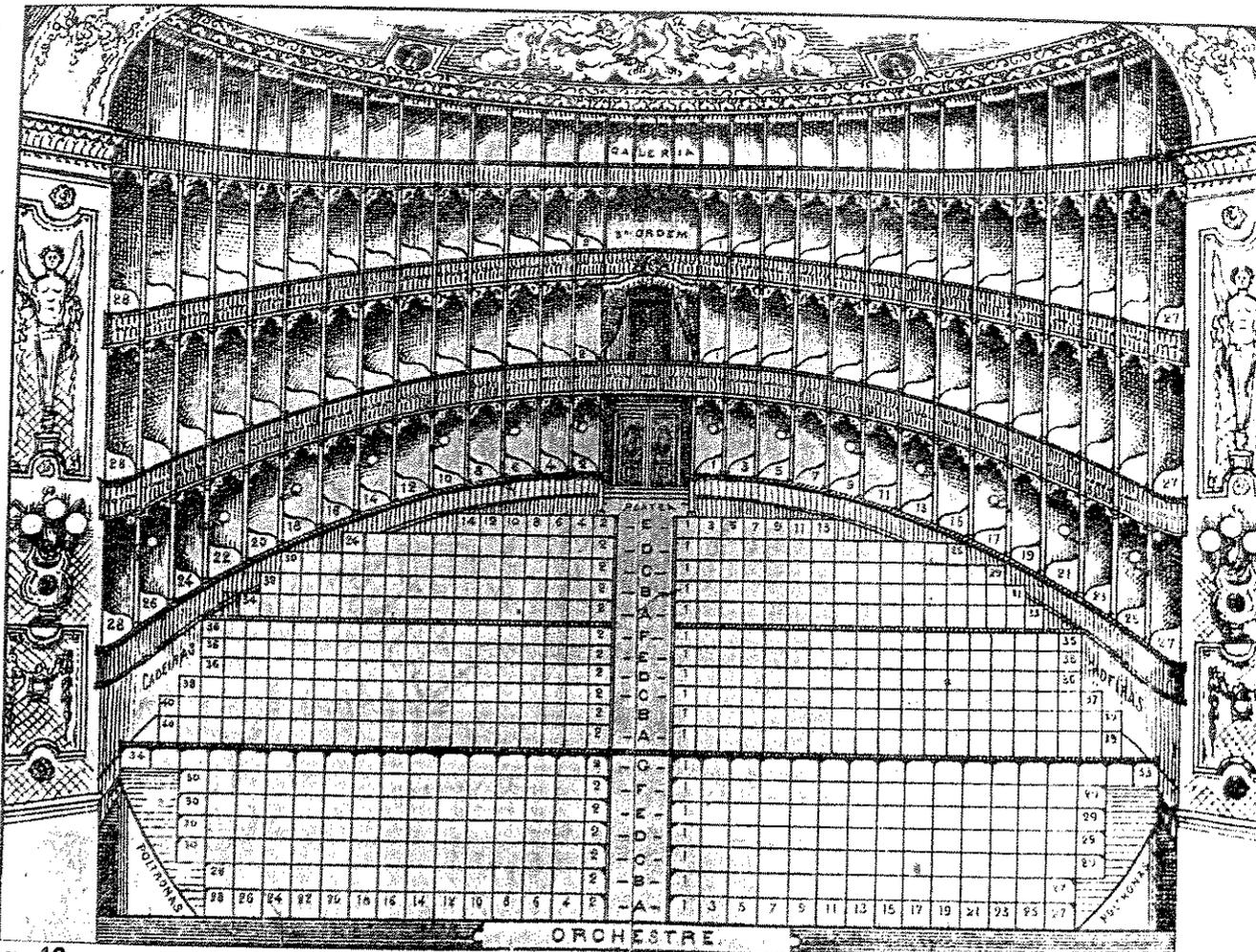
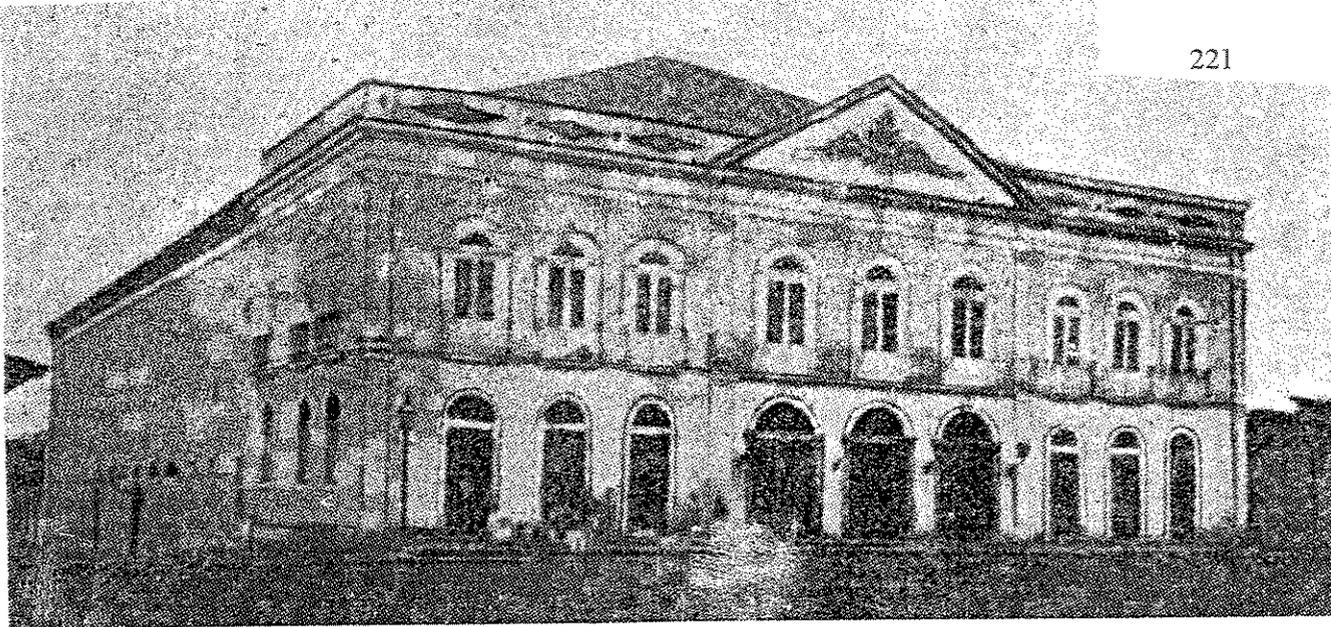


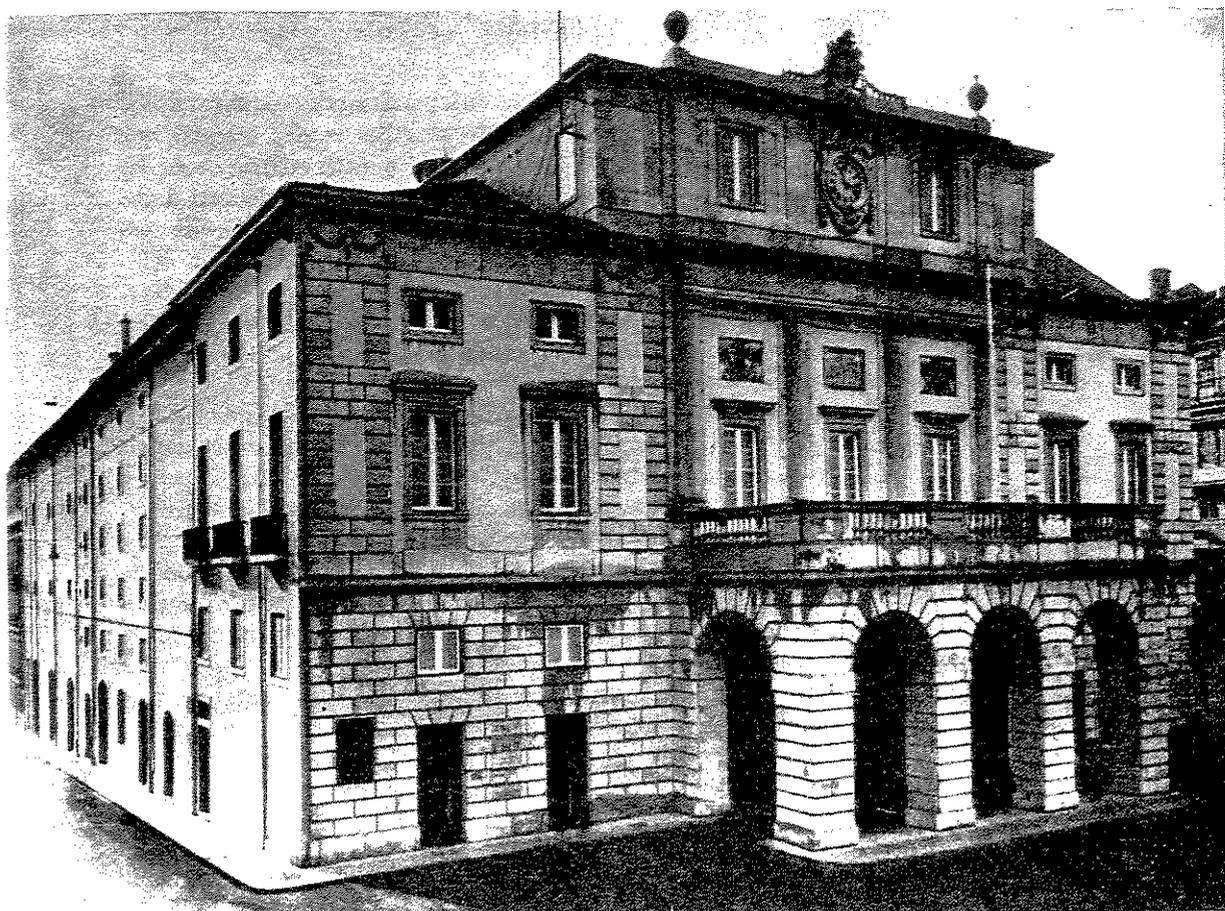
Fig. 46

Gráfico do Theatro São José em São Paulo reproduzido em litogravura de Jules Martin, o mesmo autor do desenho da estação campineira no dia da inauguração. É um diagrama com vista do palco e a divisão dos camarotes seguindo a tradição all'italiana.

Fonte: Livro: *A História dos velhos teatros de S. Paulo*, de Antonio Barreto do Amaral, 1979, p. 89.



O Teatro S. José após a reforma



Figs. 47 e 48

- Fachada do Theatro São José em São Paulo com uma composição referenciada no Neoclássico como apresentava-se em 1887. Em 15/02/ 1898 foi totalmente destruído por um incêndio.

Fonte: *Idem* figura 46, p. 87.

- Perspectiva do Teatro São Carlos de Lisboa (1792-93) um herdeiro da tradição das casas de espetáculo all'italiana com projeto de autoria do jovem arquiteto português José da Costa e Silva, formado em Bolonha, desenhador do Erário e professor na Escola de Arquitetura do Reino.

Fonte: FRANÇA, J. A. *A arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand Ed., 1990, p. 49.



Fig. 49

A atriz Sarah Bernhardt fotografada por Nadar. A grande figura do teatro francês apresentou-se em Campinas no Theatro São Carlos em 04/07/1886 quando fazia uma tournée pela América. No teatro campineiro representou a Dama das Camélias de Alexandre Dumas Filho.

Fonte: Caderno Cultural da Gazeta Mercantil, em 16/set/ 2001, pág. 01.

THEATRO SÃO CARLOS

A VOZ DO MUNDO
THEATRE MARIE ANTOINE

DE
Sarah Bernhardt

DIREÇÃO DE
 Enry E. Abbey e Maurice Grau

C. CIACCHI

HOJE HOJE

em **Domingo 4 de Julho**

A única representação da celebre artista **SARAH BERNHARDT**,
 com o drama em 5 actos de A. Dumas Filho

DAMA

Camélias

DISTRIBUIÇÃO

Merrille Gauthier	Mr. Pa. Garnier
Armand Durai	François
Derval (Père)	Ducot
Gaston des Rieux	Fourcade
Saint Gaudens	Trévid
Gustave	Alpide
Le Baron de Varville	Berthier
Le Comte de Grez	John
Le Docteur	Carlier
Un Comédien	M. Saylor
Un Domestique	Renard
Nichette	Laurois
Prudence	Vallet
Marcelle	Robis
Olympe	Robis
Arthémise	Robis
Adèle	Robis

PREÇOS:

Camarões de 1^a a 5^a de 1000000
 Cadeiras de 1000000 a 1000000
 Galerias de 1000000 a 1000000

A 8 1/2 em ponto.

Os bilhetes em casa dos srs. J. Azevedo & C.
 até às 11 horas do dia.

Fig. 50

Recorte do jornal Gazeta de Campinas anunciando a apresentação da peça *Dama das Camélias* em Campinas, no Theatro São Carlos, sob a direção de Enry E. Abbey e Maurice Grau da Empresa C. Ciacchi, às "8 1/2 em ponto".

Fonte: Gazeta de Campinas, 04/julho/1886.

THEATRO S. JOSÉ

Amanhã Quinta-feira, 1 de Julho **Amanhã**

COMPANHIA DRAMATICA FRANCEZA

SARAH BERNHARDT**DIRECCÃO--HENRY E. ABBEY E MAURICE GRAU****EMPRESA C. CIACCHI****3ª RECITA DE ASSIGNATURA**

Primeira e unica representação do drama-comedia, em cinco actos, de Scribe e Legouvé :

ADRIANA LECOUVREUR

DISTRIBUIÇÃO

Adriana Lecouvreur . . . Mme. SARAH BERNHARDT

Mauricio de Saxe . . .	Mr. Felipe Garnier.	Princesa de Bouillon. . .	Mlle. Jeanne Malva.
Principe de Bouillon . . .	Mr. Decori.	Athenais.	Mlle. Vallot.
Abbadé de Choiseuil. . .	Mr. Thefer.	A marquezã.	Mlle. Fontanges.
Michonnet	Mr. Lacroix.	A baroneza	Mlle. Marcelle.
Guinault.	Mr. Piron.	Donzella Souvenot . . .	Mlle. Seylor.
Poisson	Mr. Fournier.	Donzella Dangeville . .	Mlle. Rolin.
Um avisador	Mr. Joliet.	Uma mulher de Chartres	Mlle. Lacroix.
Um criado	Mr. Carterau.		

A's 8 1/4 horas em ponto.**PREÇOS**

Camarotes de 1ª e 2ª ordem.	60\$000
Idem de 3ª ordem	30\$000
Poltronas.	12\$000
Cadeiras	8\$000
Platêa.	5\$000
Entradas para camarotes.	3\$000
Galerias	2\$000

Fig. 51

Anúncio de apresentação de Sarah Bernhardt como Adriana Lecouvreur, no Theatro S. José da capital paulista, o mesmo edificio da figura 47.

Fonte: O Estado de S. Paulo do acervo do Arquivo Histórico de S. Paulo em 01/ julho/ 1886.

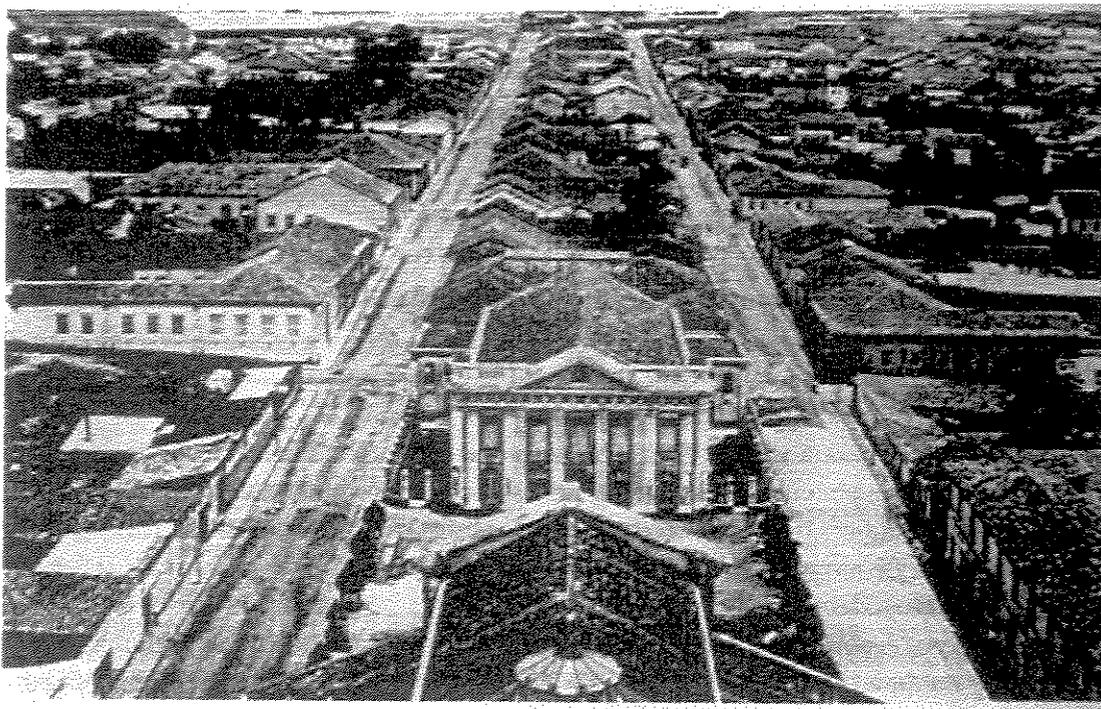
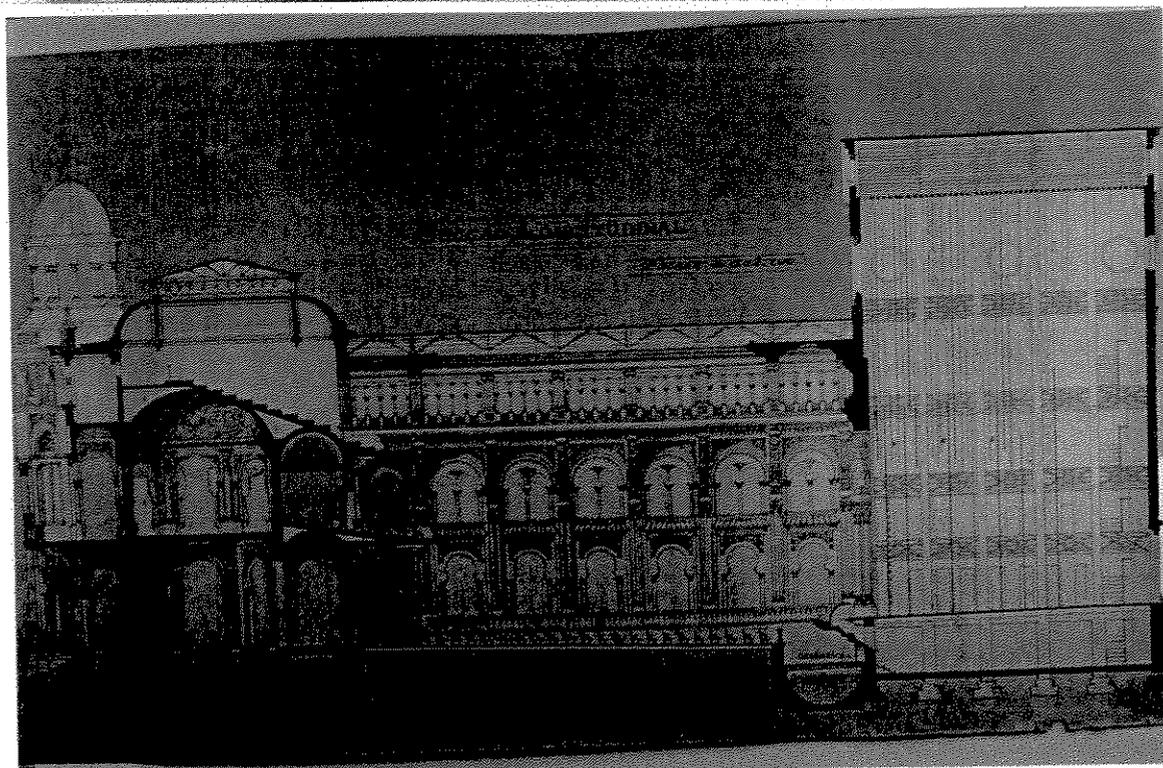
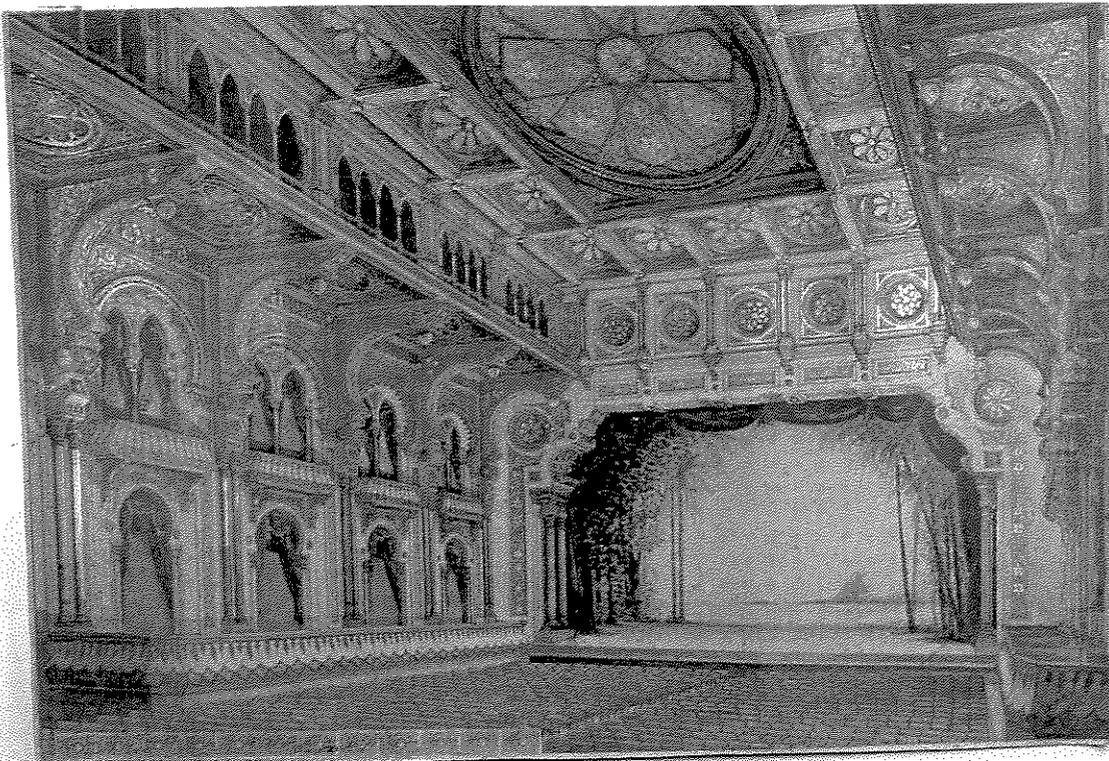


Fig. 53

O antigo teatro campineiro e seu entorno vistos da torre da Matriz Nova. À esquerda a Rua Costa Aguiar (antiga Rua da Constituição) e à direita a Rua 13 de Maio (antiga Rua de São José) formam o grande eixo em direção à praça da estação. O teatro sobrepõe-se às construções residenciais mas recua com relação ao telhado da igreja, finalizada em 1883 e consagrada a N.S. da Conceição no dia 08/dezembro. Data provável e autoria da imagem; 1892. Atribuída a Kowalsky.

Fonte: Livro: FABRIS, A. *Eclétismo na arquitetura brasileira*, p. 78.



Figs. 54 e Fig. 55

- Desenho aquarelado da perspectiva interna para o concurso de projetos do teatro em 1922, de autoria de Hettore Battiti. Este projeto não foi o vencedor mas um daqueles de orçamento mais elevado.

Fonte: fotografia tirada do original no acervo do Prof. Dr. Arquimedes Perez.

- Desenho do corte longitudinal do edifício apresentado no concurso de "Plantas e projectos" para o Theatro Municipal de Campinas de autoria de Hettore Battiti. Em escala 1:100, mostra a espacialidade e os elementos ornamentais e estruturais do projeto.

Fonte: *idem* fig. 55.

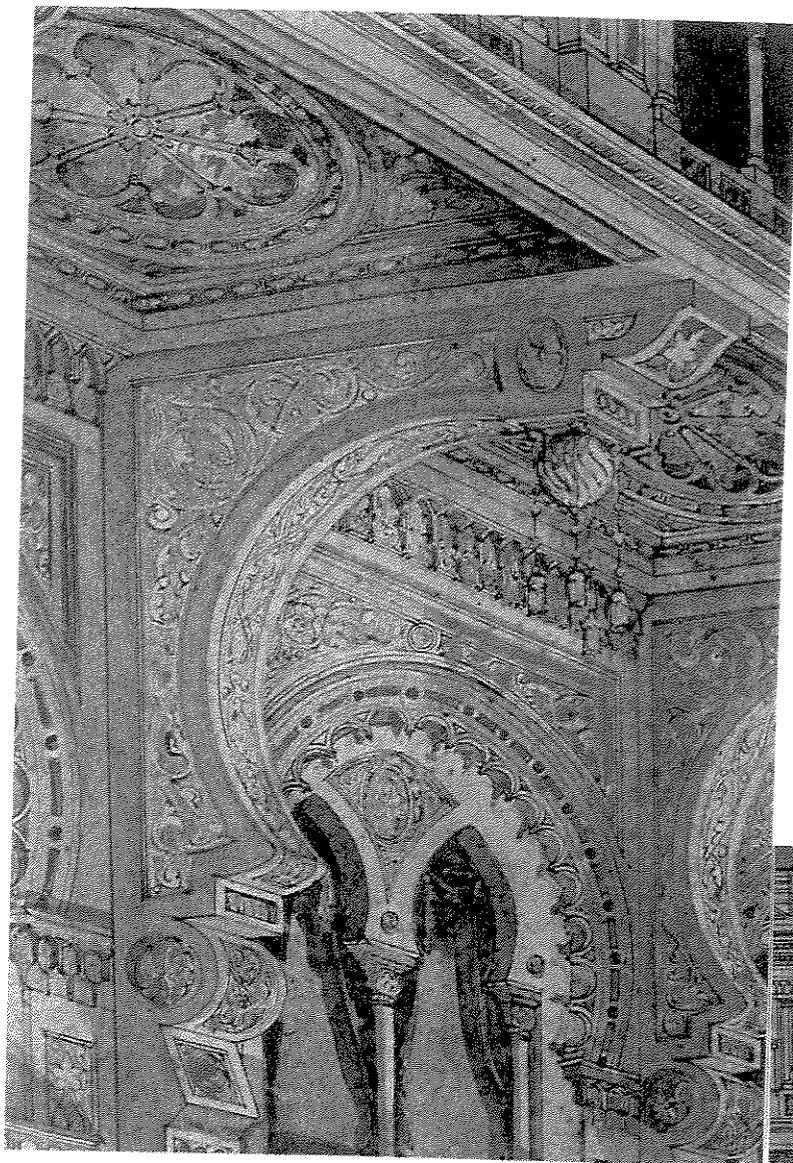


Fig. 56

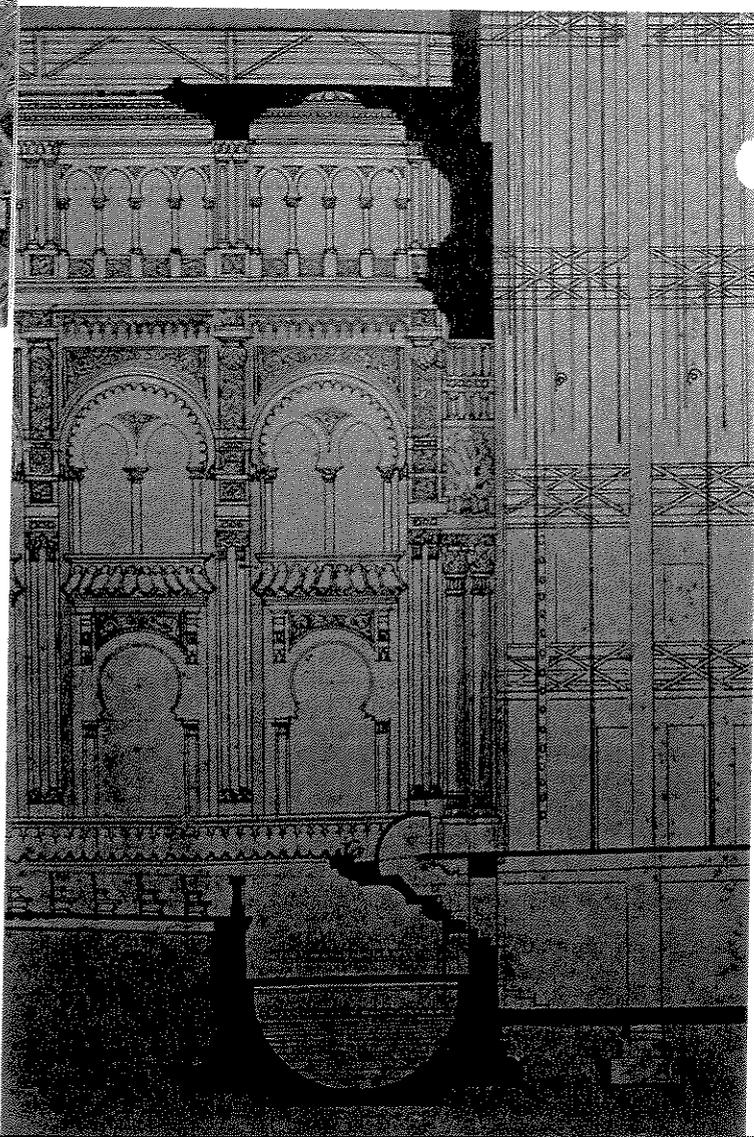
Detalhe de perspectiva interna do projeto de Battiti.

Fonte: *Idem* fig. 55.

Fig. 57

Detalhe do corte do projeto de Battiti.

Fonte: *idem* fig. 54.



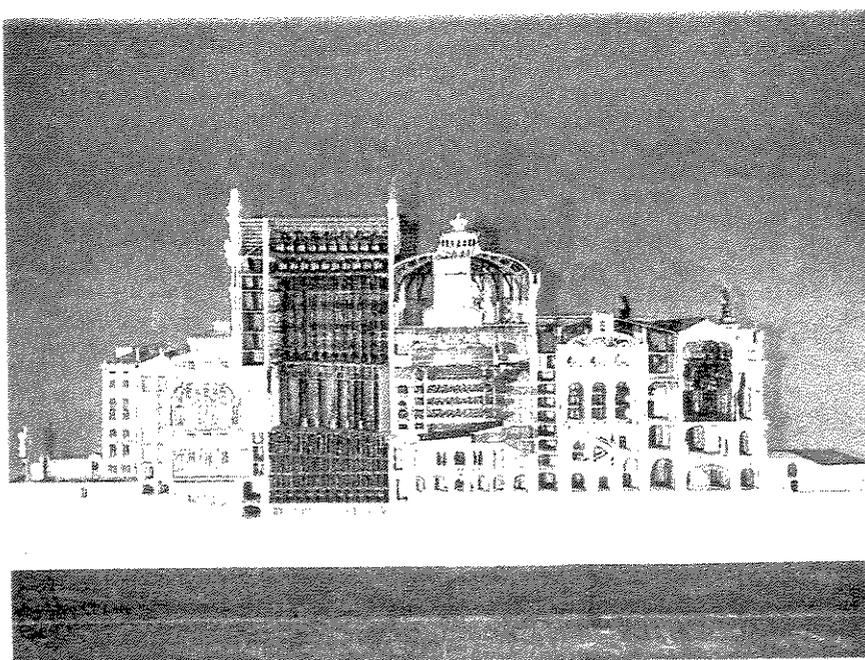


Fig. 58

Maquete em corte do Teatro da Ópera de Paris.

Fonte: Livro: *Orsay el museo, las collecciones, da coleção Beaux-arts. Los grandes Museos.Orsay. P. 11.*

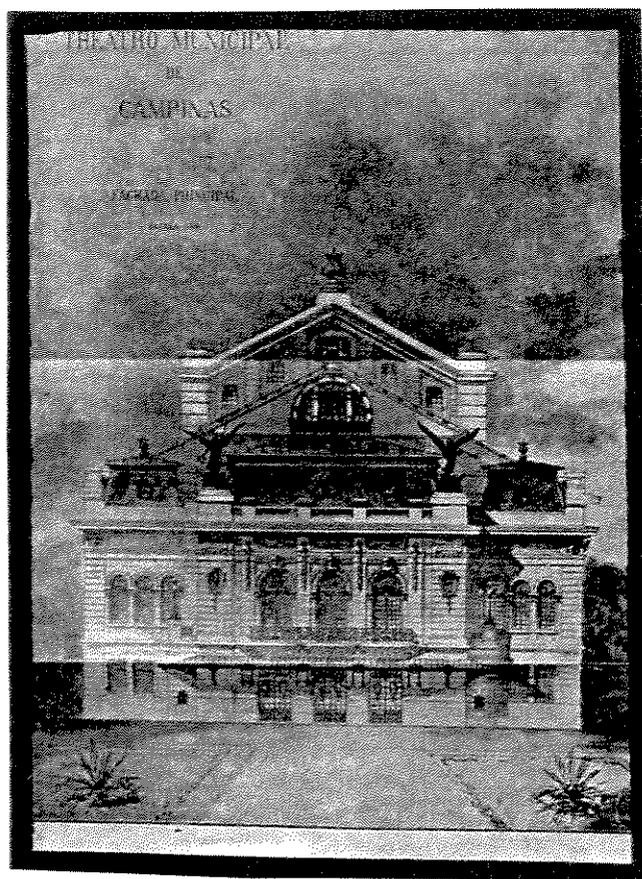


Fig. 59 - Theatro Municipal de Campinas

Desenho de fachada para o concurso . Autoria de Aquilles Nacarato e Augusto Lefèvre. 1922.

Fonte: Memorial Explicativo e Expositivo para o Concurso do Theatro Municipal – acervo do CMU-Unicamp.



Fig. 60 - Theatro Municipal de Campinas

Desenho em perspectiva do projeto de Lefèvre e A. Nacarato para o concurso.
 Fonte: *Idem* fig. 59.

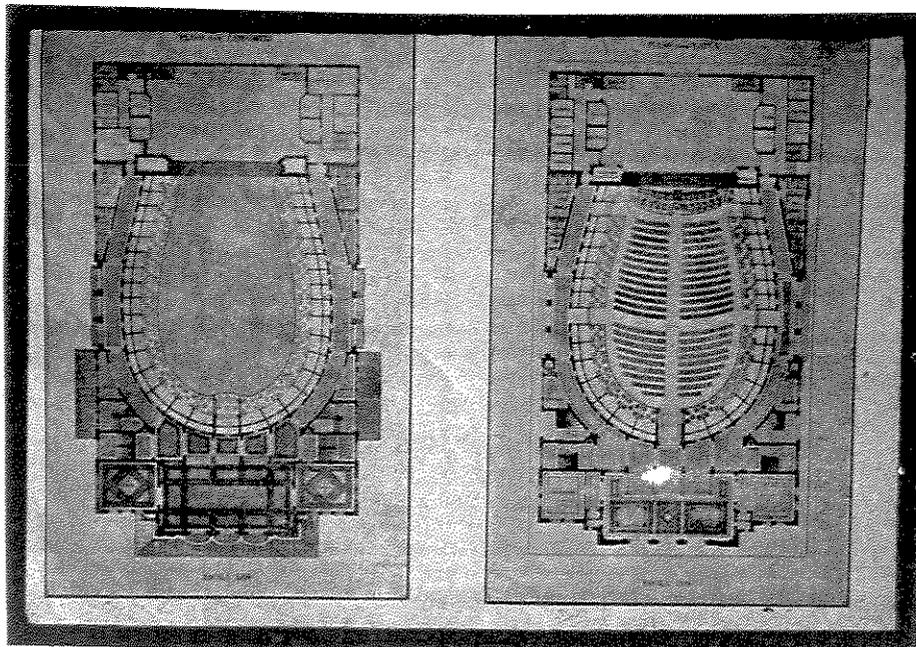


Fig. 61 – Theatro Municipal de Campinas

Desenhos de plantas do piso térreo e 1º pavimento para o Concurso de plantas e projetos do Theatro Municipal feito pelos autores A. Lefèvre e A. Nacarato, em 1922. Percebe-se uma forte influência do modelo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro neste projeto.
 Fonte: *Idem* figura 59.

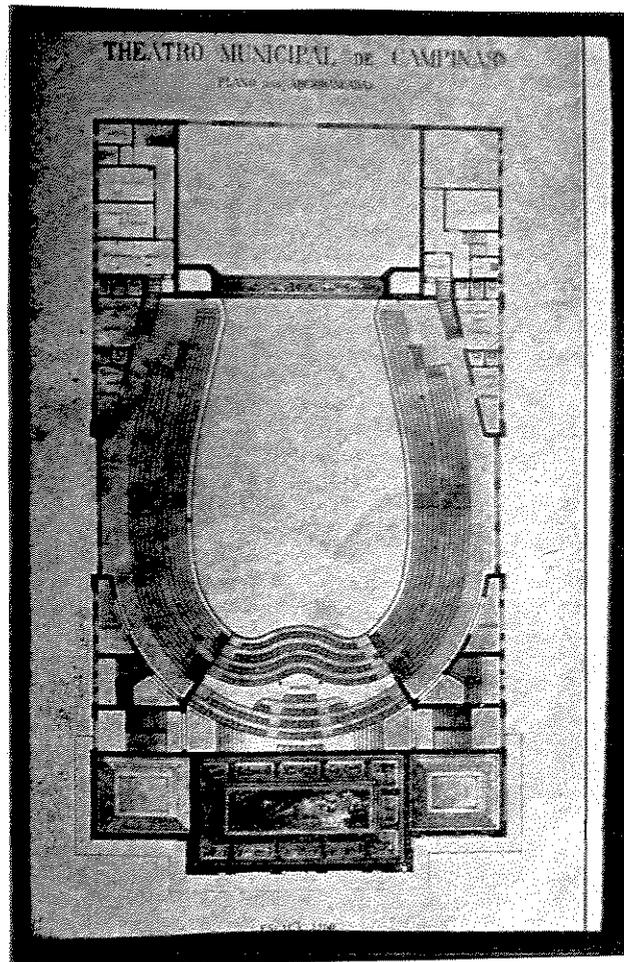


Fig. 62 - Theatro Municipal de Campinas

Planta do plano das arquibancadas para o teatro campineiro. Autores: A. Lefèvre e A. Nacarato. 1922.

Fonte: *Idem* figura 59.

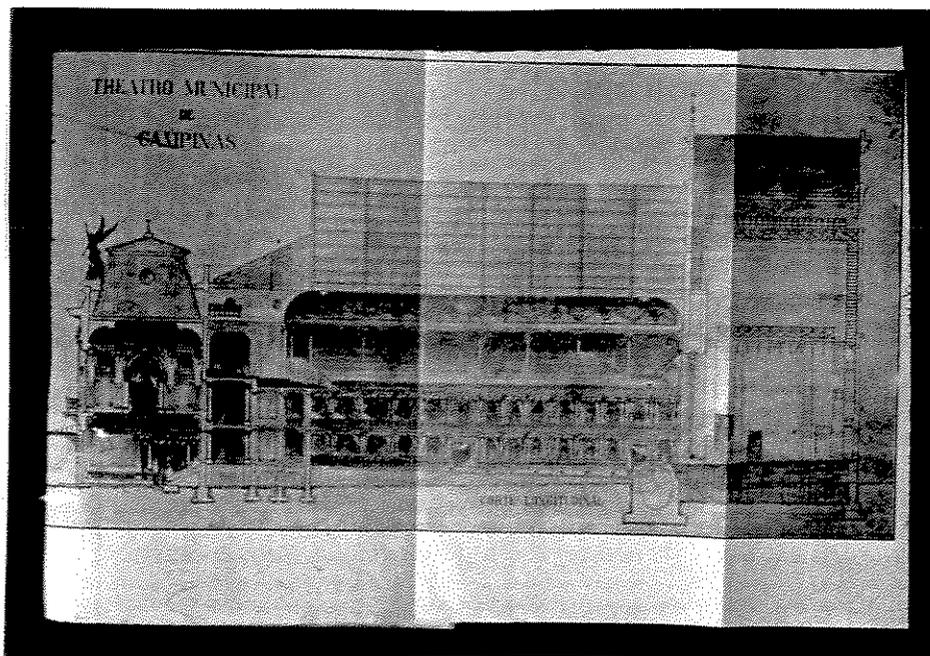


Fig. 63 - Theatro Municipal de Campinas

Corte longitudinal no desenho de A. Lefèvre e A. Nacarato.

Fonte: *Idem* figura 59.

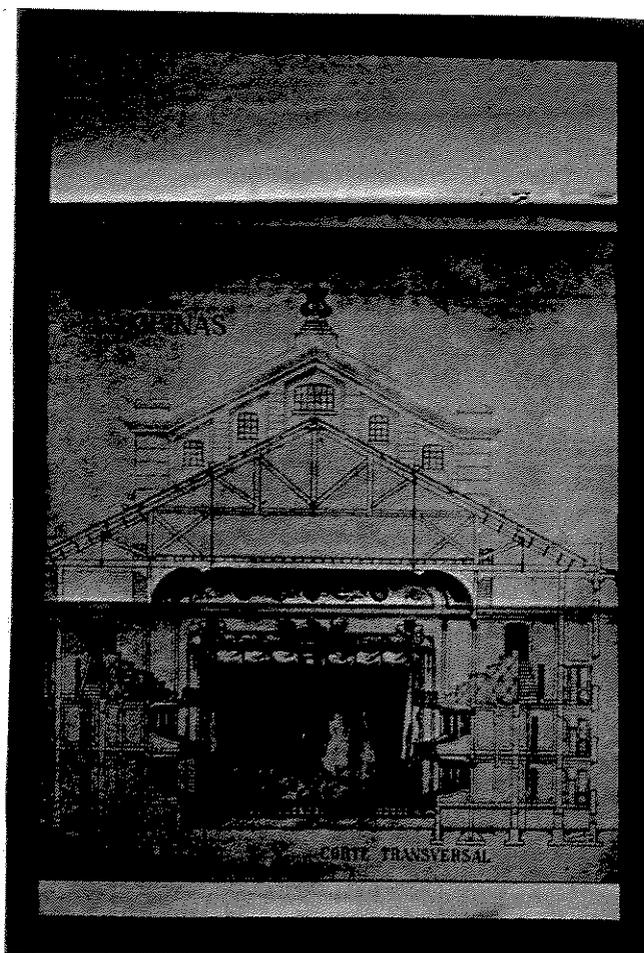


Fig. 64 - Theatro Municipal de Campinas

Corte transversal no desenho de A. Lefèvre e A. Nacarato.

Fonte: *Idem* figura 59.

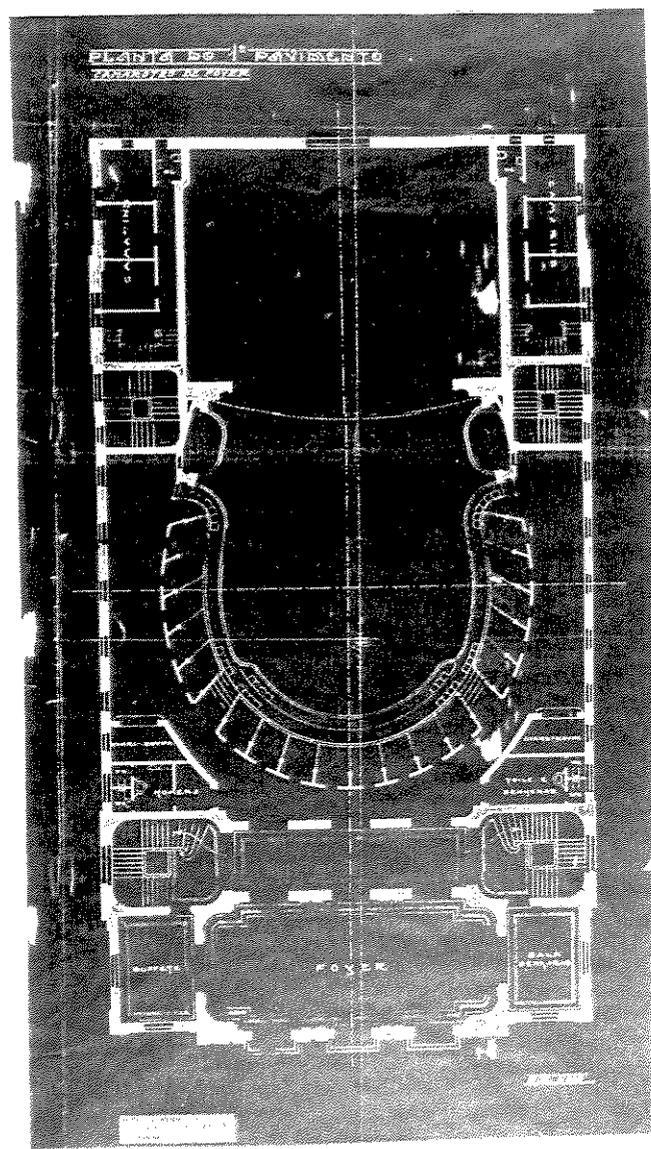


Fig. 65 - Theatro Municipal de Campinas

Planta original do 1º Pavimento do Theatro Municipal de Campinas- 1922. Projeto do engenheiro Chiappori e do arquiteto Aldo Lanza.

Fonte: Arquivo do Escritório Samuel e Christiano das Neves da Fau-Usp , São Paulo.

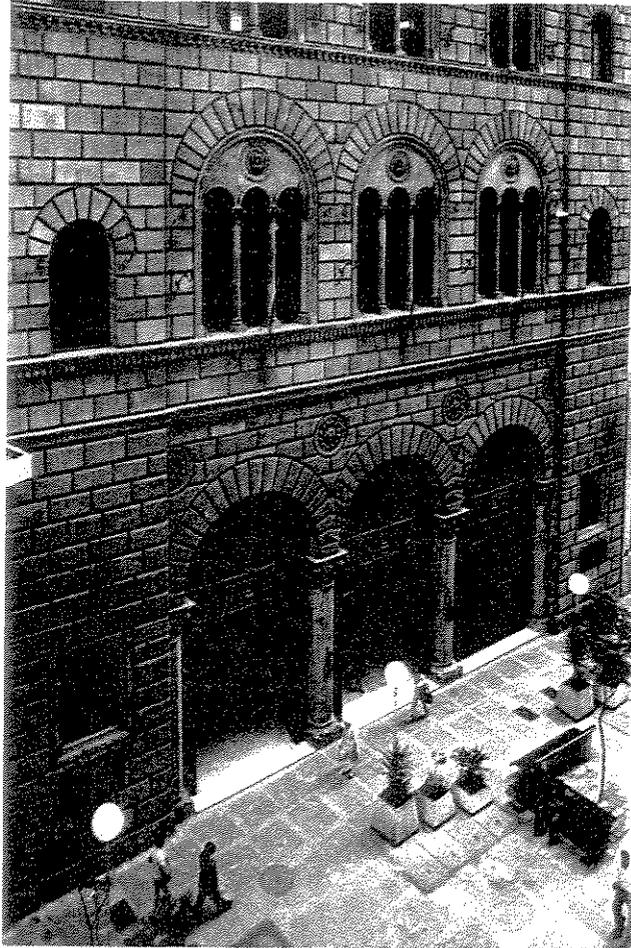


Fig. 66

Fachada do Banco Francês e Italiano para a América do Sul em São Paulo. Projeto de Giorgio Micheli e Giuseppe Chiappori, faz referências ao Palazzo Strozzi de Florença.

Fonte: Calendário Papaiz sobre a arquitetura italiana em S. Paulo, 1996.

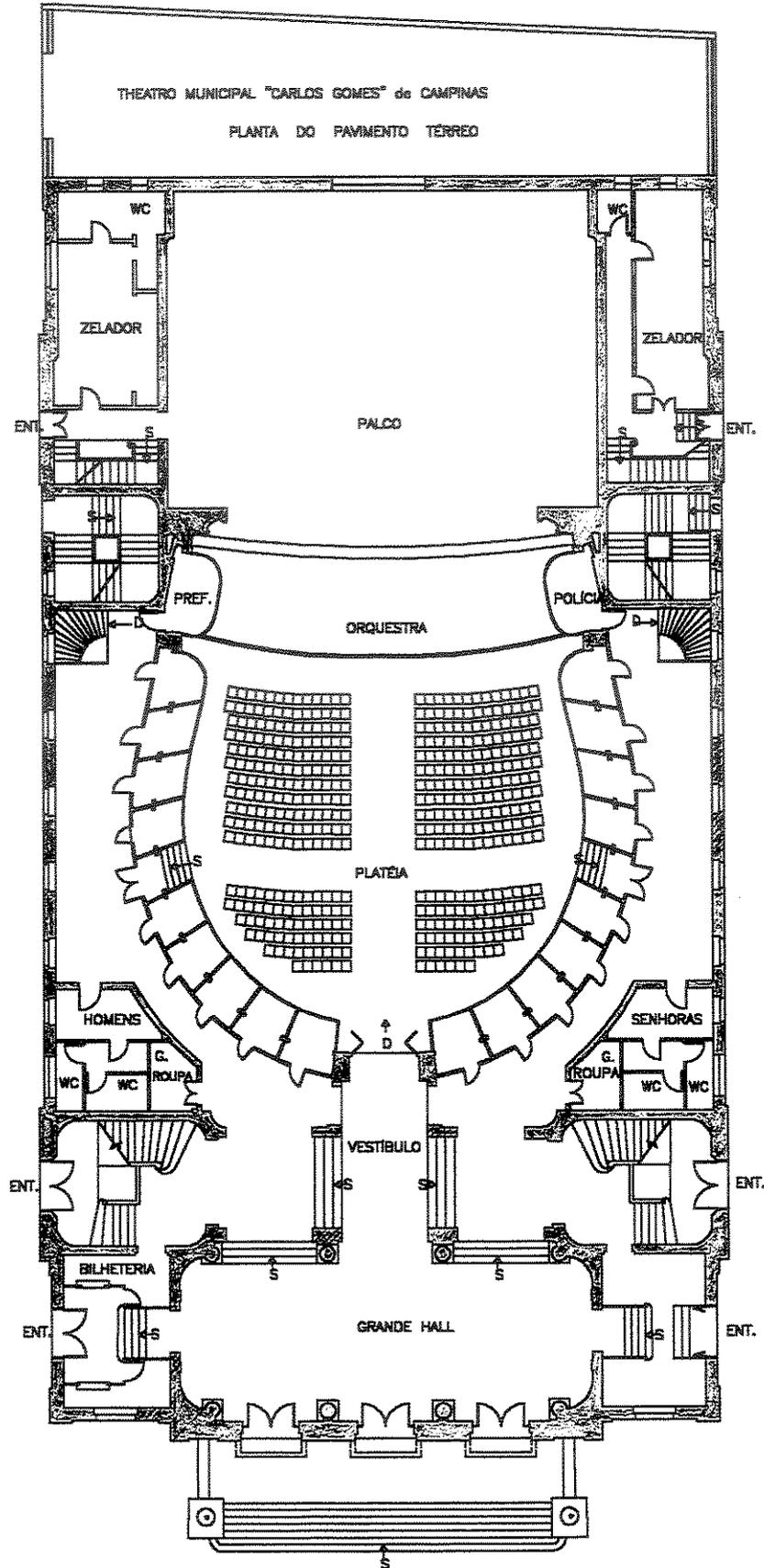


Fig. 67

Reconstituição da planta do Theatro Municipal de Campinas. Pavimento térreo. Esc.: 1:300.

Fontes: para as medidas: projeto original da firma Chiappori & Lanza (1922). Para a distribuição dos espaços: cópia do projeto do Condepacc (cerca de 1960).

Autoria : Alessandra C.S.Skuja e Marialice F. Pedroso.

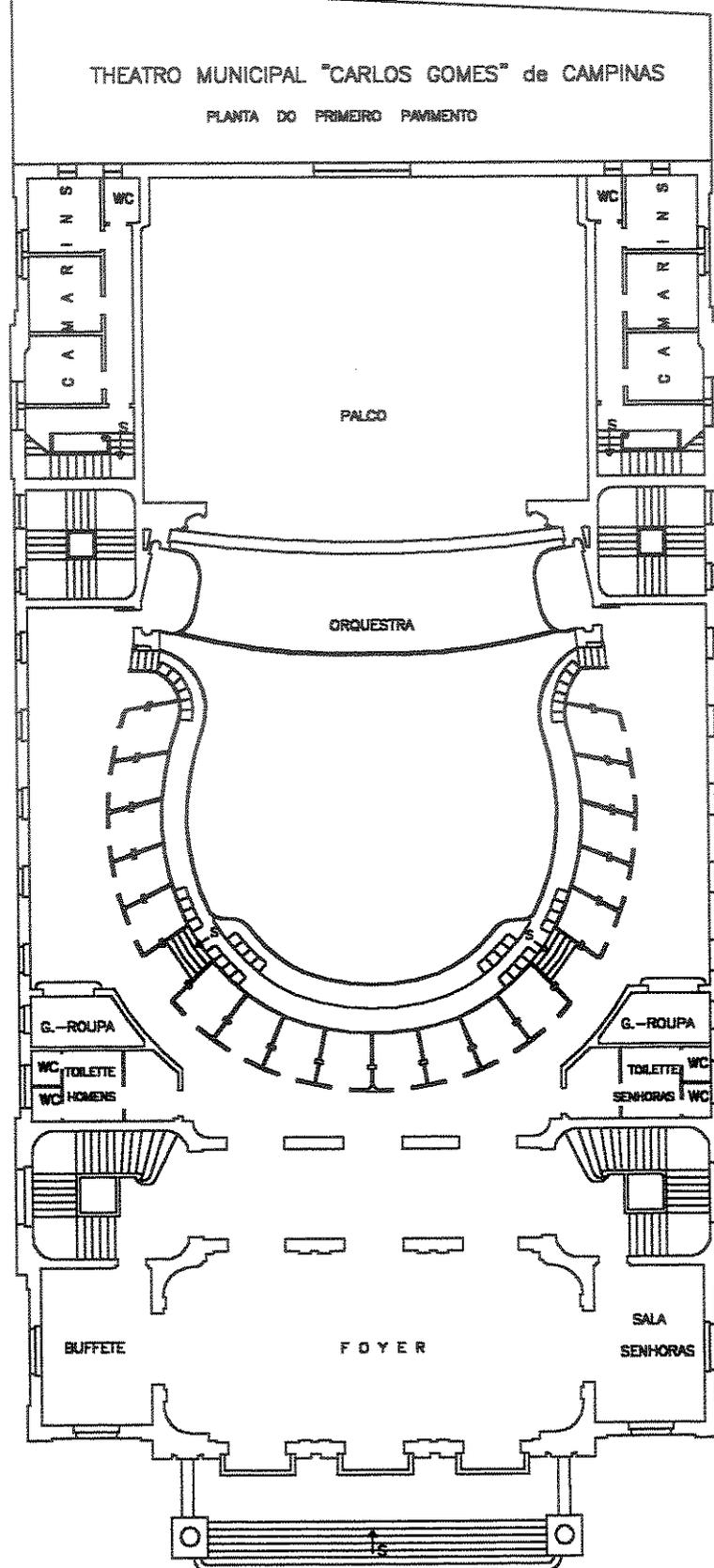
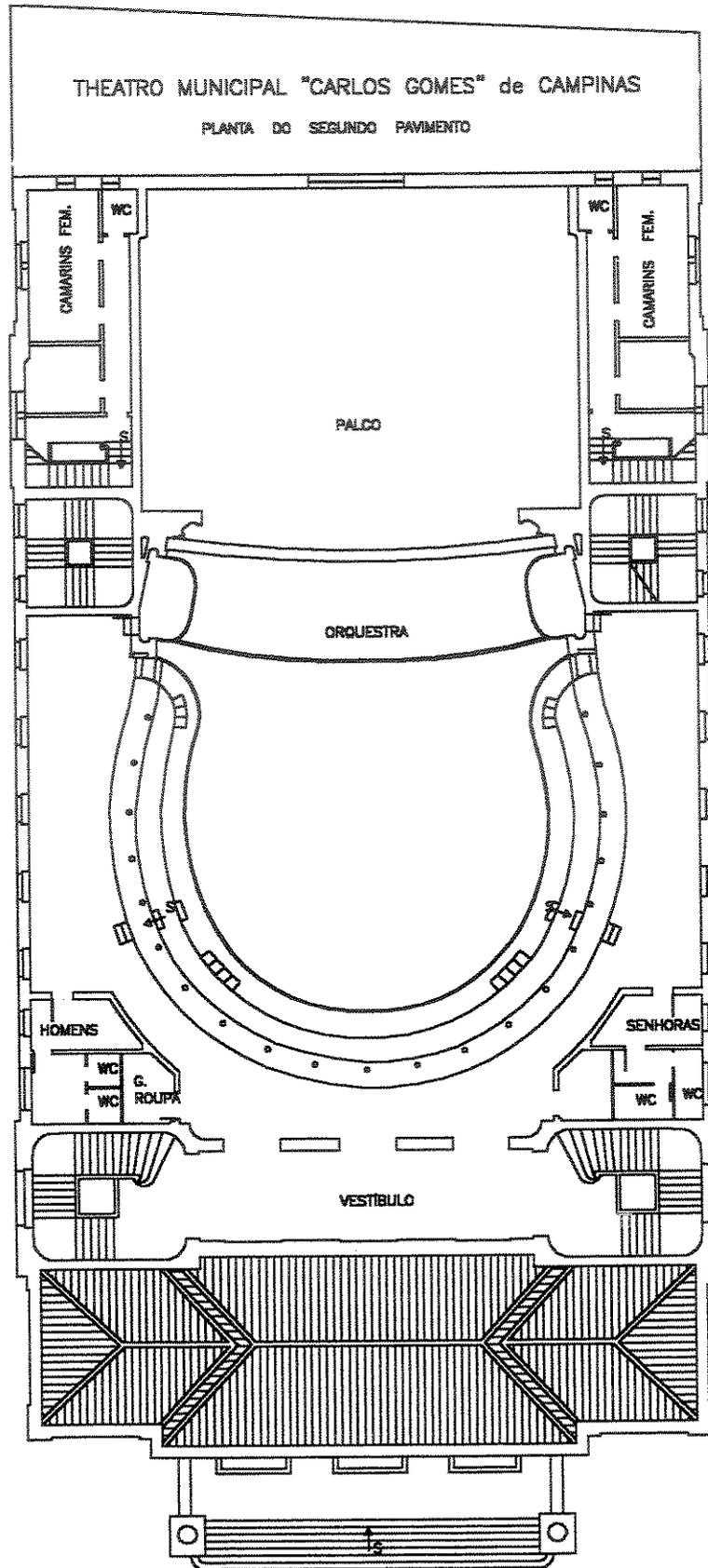


Fig. 68

Reconstituição da planta do Theatro Municipal de Campinas. 1º Pavimento. Esc.: 1:300

Fonte: planta original de Chiappori & Lanza existente no Arquivo do Escritório Samuel e Christiano das Neves da Fau-Usp, São Paulo. Autorias: Alessandra C.S. Skuja e Marialice F. Pedrosa.



Planta no. 03

Fonte : CONDEPACC - Campinas

Esc.: 1 : 300

Fig. 69

Reconstituição da planta do Theatro Municipal de Campinas. 2º. Pavimento. Esc.: 1:300

Fontes: *Idem* figura 67.

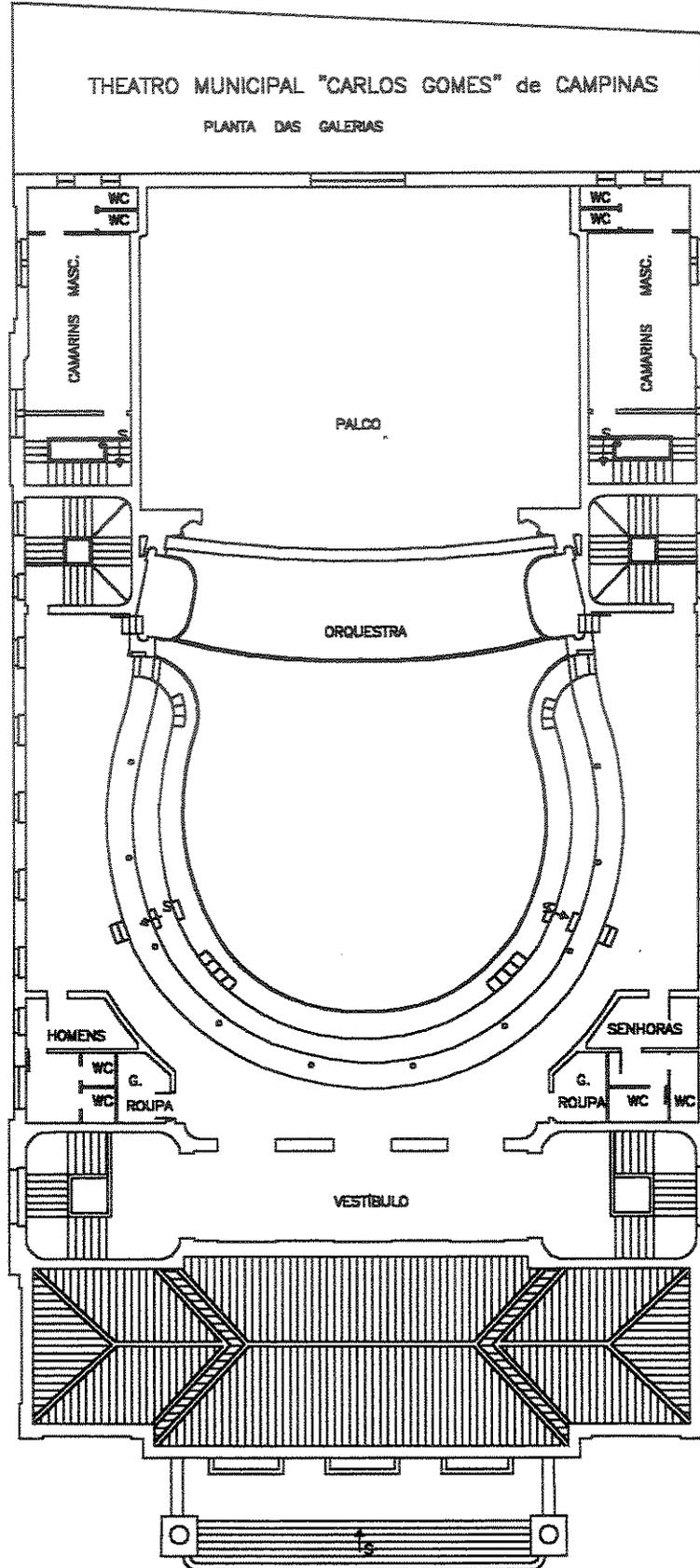


Fig. 70

Reconstituição da planta do Theatro Municipal de Campinas. Planta das Galerias. Esc.: 1:300

Fontes: *Idem* figura 67.



Figs. 71 e 72

- Perspectiva do Theatro Municipal Carlos Gomes de Campinas e sua relação com o entorno. Percebe-se a grande concentração dos edifícios comerciais e a situação do teatro no tecido urbano em 1960. A praça funciona como um estacionamento atrás da catedral. Notar a cobertura original do edifício.

Fonte: foto de Gilberto de Biasi publicada na revista de Domingo do Correio Popular em 25/10/ 1998, n. 83, p. 12.

- Fachada em perspectiva do teatro e o seu entorno.

Fonte: cartão postal Colombo. Doação : Marisa Medeiros.

THEATRO MUNICIPAL CARLOS GOMES



FACHADA PRINCIPAL

DATA DE CONSTRUÇÃO :1924 – 1930

AUTORIA DOS DESENHOS : ALESSANDRA CARVALHO e SILVA SKUJA e ARQ. MARIALICE F. PEDROSO

Fig. 73

Desenho da fachada do TMCG levantada com base na planta original e em documentos fotográficos.

Fonte: desenho de Chiappori & Lanza e fotografias.

Autoria: Designer Alessandra C.S. Skuja e arquiteta Marialice Faria Pedroso. 2002.

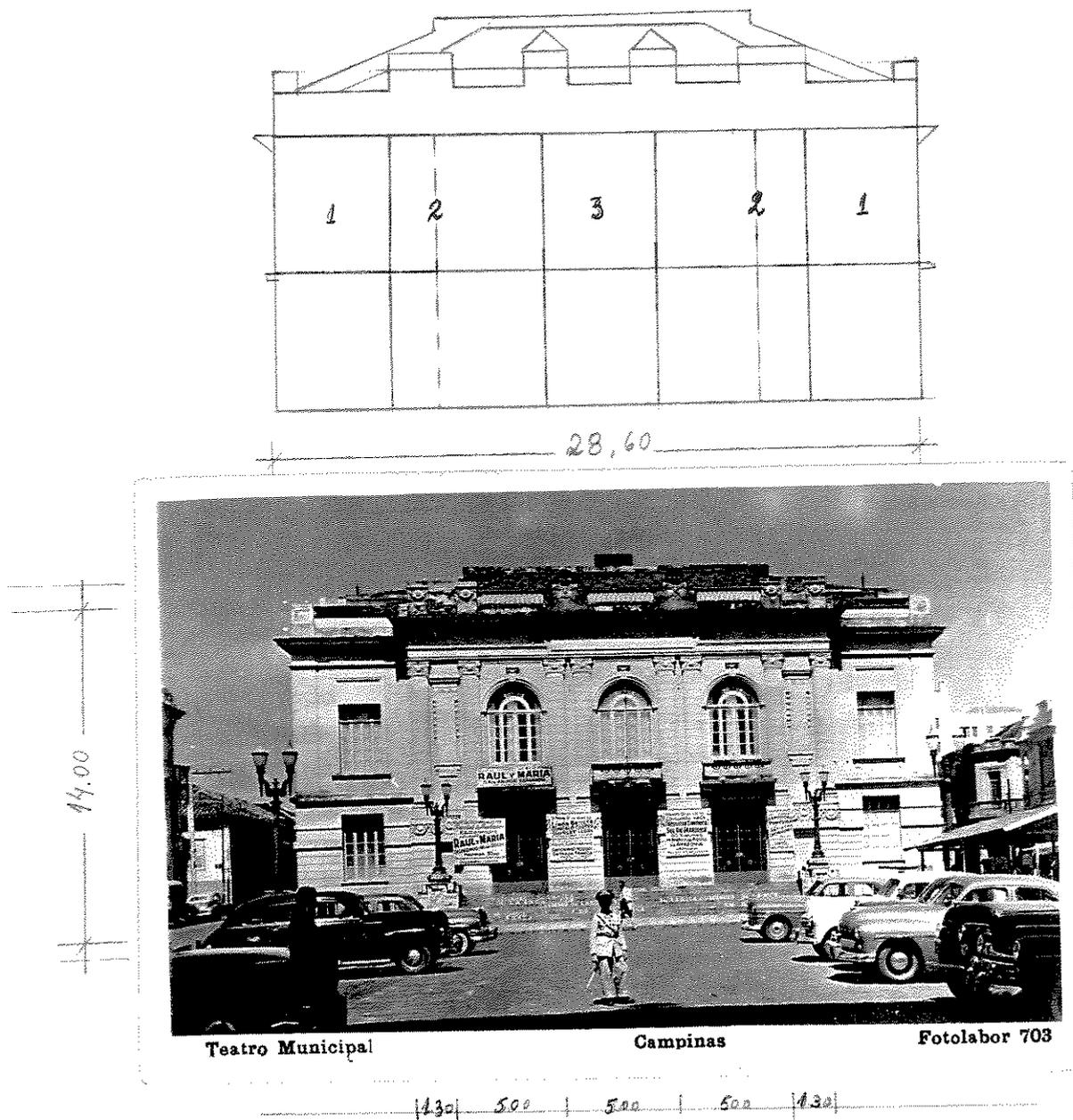


Fig. 74

Estudo das proporções da fachada do teatro sobre foto datada de 1950.

Fonte: Fotolabor no. 703. Doação de Paula Monteiro.

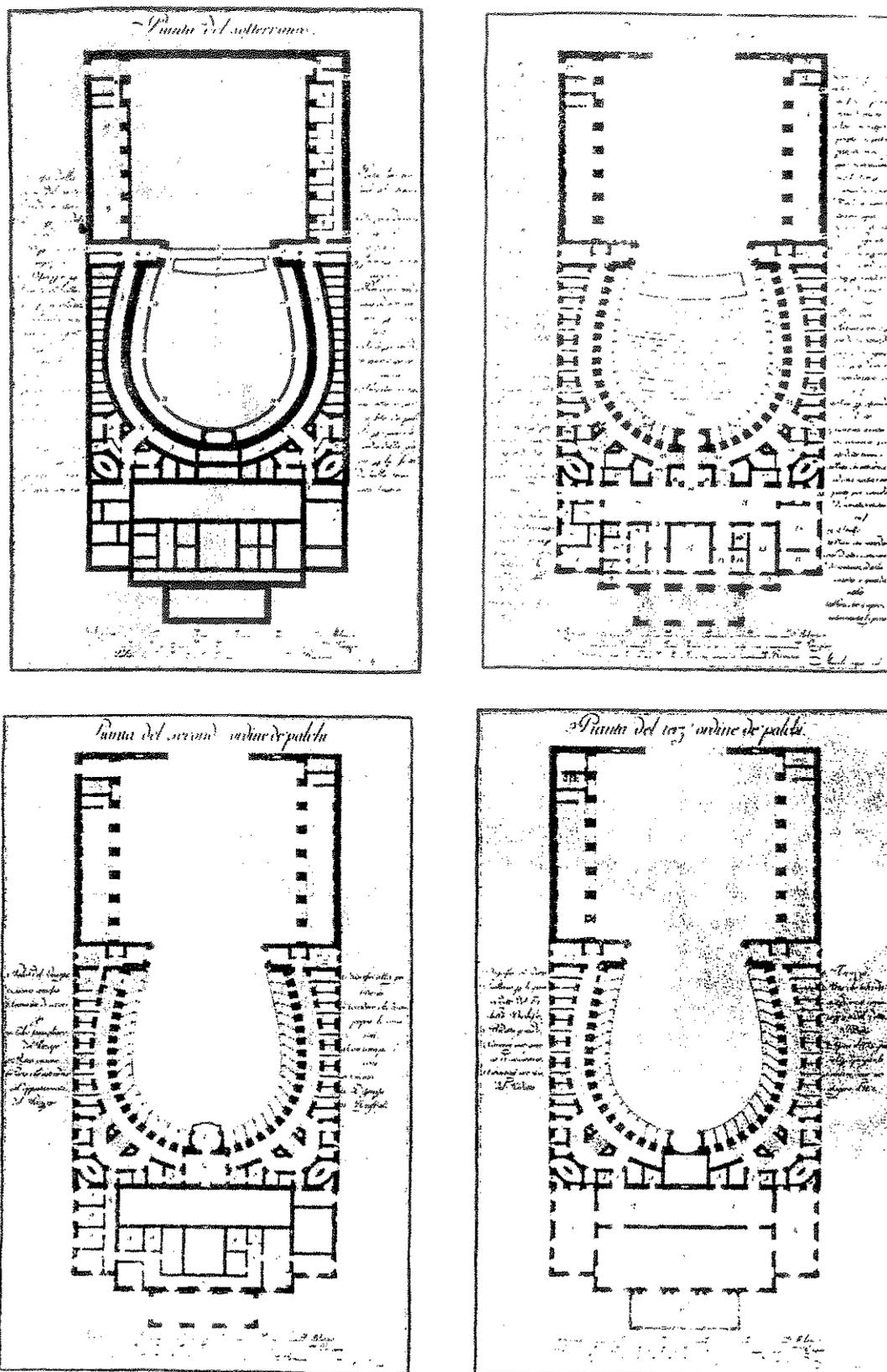


Fig. 75

Plantas do Teatro alla Scala de Milão, projeto de Giuseppe Piermarini, 1789.

Fonte: *idem* figura 02, p. 37.

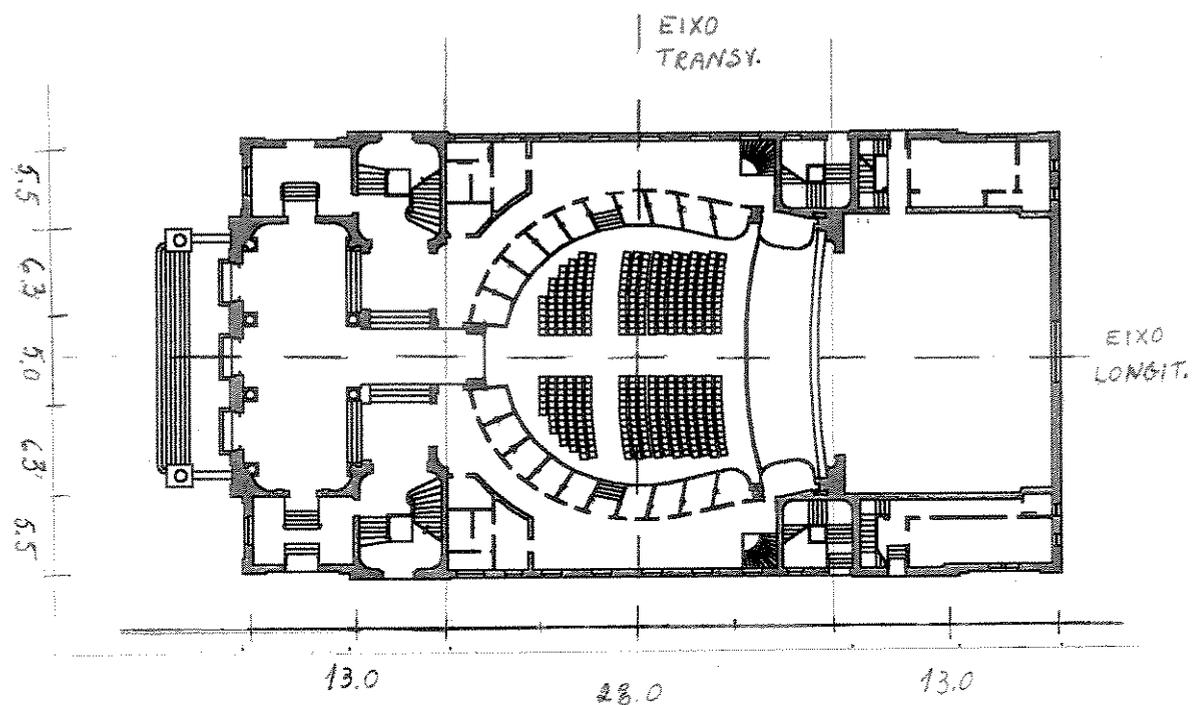


Fig. 76

Estudo das proporções da planta do teatro.

Fonte: planta original de Chiappori & Lanza existente no Arquivo do Escritório Samuel e Christiano das Neves da Fau-Usp, São Paulo.

Programa do Theatro
Municipal - 10/05/40
página 10

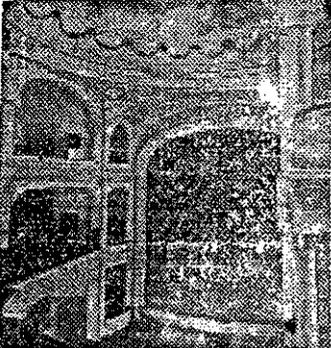
Officina Artística de Escultor e Estucador

Octavio Papais

Especialidade em FONTES LUMINOSAS
Fabrica de Ladrilhos em desenhos modernis-
simos. — Columnas em MARMO-PEDRITE
e moldura em gesso.

Pia com Armario embutido, para copa e co-
sinha, typo moderno. — Bancos, estatuas e
poster de luz para jardins.

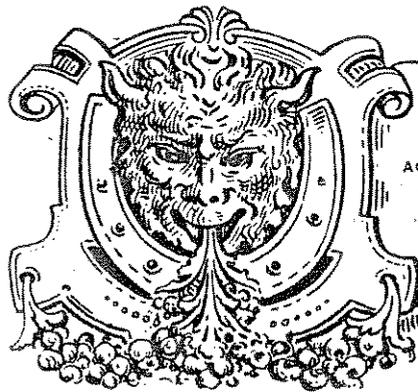
Rua Dr. Moraes Salles n. 200
Bondes 1 e 2 - Caixa Postal. 385 - Tel. 3497



Executor das decorações internas em
gesso do Theatro Municipal de Campinas

Officina Artística de Escultor e Estucador

Premiado na Exposição Regional de Campinas. — Aceita-se
serviços em simi pierr. Especialidade em estuque, lustro e
fini. jentos em marmores e granitos, assim como sejam barras,
columnas, paredes, etc. - Nesta officina executam-se todo e
qualquer serviço em ornamentações tanto em torro de gesso
como forrada em diamante polinado.



Octavio Papais

ACCEITA-SE QUALQUER ENCOMENDA EM LEGITIMA TERRA
COTA, VASOS ARTISTICOS, BANCOS PARA JARDIM, ESTA-
TUETAS E JARDINEIRAS, SENDO TAMBEM EM CIMENTO.
ACCEITA-SE QUALQUER ENCOMENDA A PREÇOS MODICOS

CAIXA POSTAL, 285 + TELEPHONE, 69
RUA GENERAL OSORIO, 111-A
CAMPINAS

O Exmo. Srr.

Campinas, de de 192

10315

DEVE HAVER

Fig. 77

a) Anúncio publicado no Programa Semanal do TMCG de Campinas em 10/05/1940, p. 10.

Fonte: Acervo da autora da tese — doação Luciane de Oliveira.

b) Cabeçalho da folha de notas com o logotipo da empresa.

Fonte: arquivo da Prefeitura Municipal.

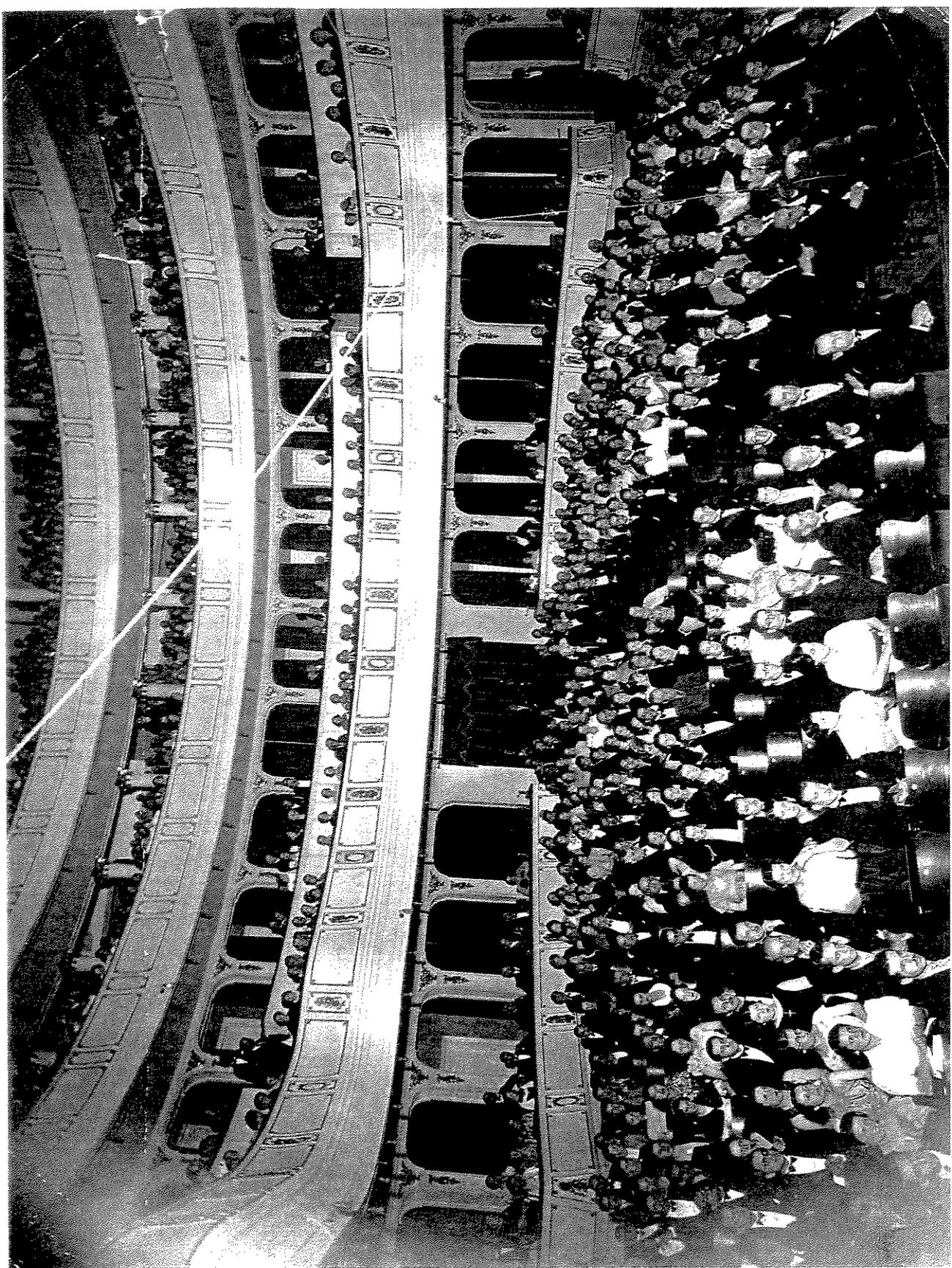


Fig. 78

Foto do interior do teatro durante um espetáculo por volta de 1955. Podem ser vistos o mobiliário da plateia e a decoração das frisas e camarotes segundo projeto do arquiteto Christiano das Neves.

Fonte: acervo do Sr. Benedito Barbosa Pupo.

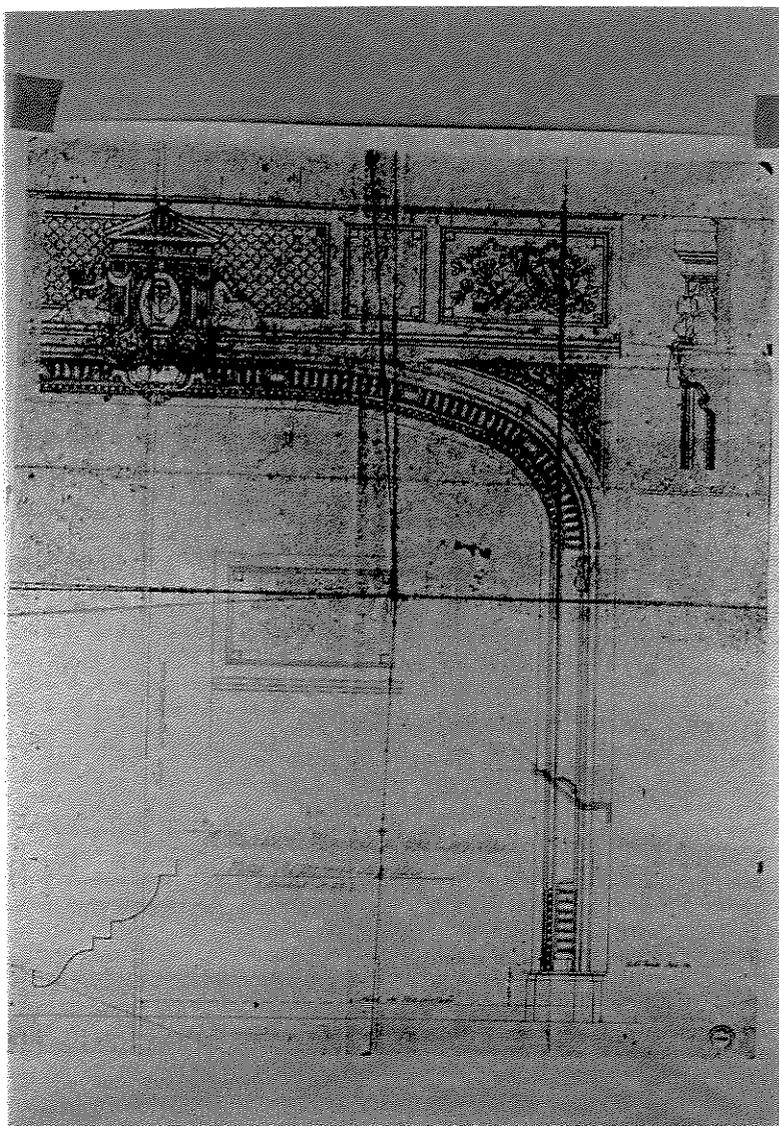


Fig. 79

Desenho de Christiano das Neves para o interior do Theatro Municipal de Campinas.

Fonte: Arquivo do Escritório Samuel e Christiano das Neves da Fau-Usp, São Paulo.

Fig. 80

Detalhe do desenho para a decoração do interior do Theatro Municipal de Campinas.

Fonte: *Idem* figura 79.

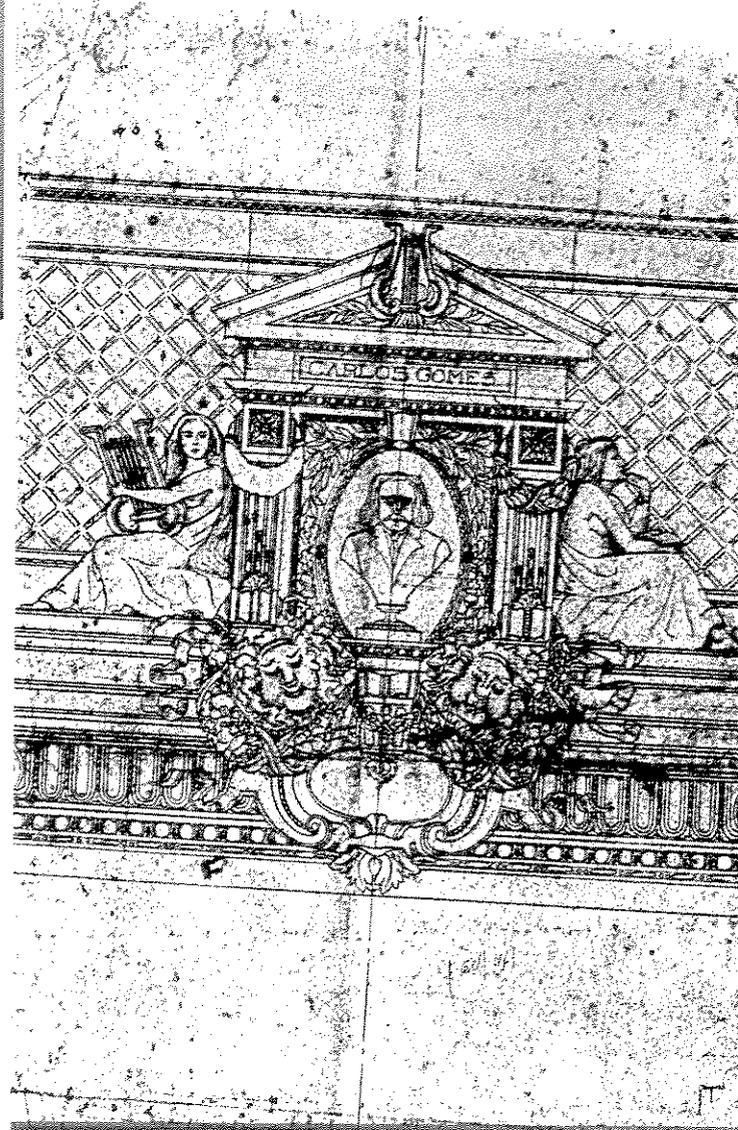




Fig. 81

Estudo para o pano de boca do Theatro Municipal de Campinas representando Carlos Gomes ao piano e os personagens de suas diversas óperas. É um óleo sobre tela, em técnica pontilhista, medindo 0.93 X 0.56, de autoria do pintor carioca Dakir Parreiras e executado a pedido do prefeito Orozimbo Maia, em 1928.

Fonte: Pinacoteca do CCLA.



Figs. 82

As duas fotos mostram o material e a técnica construtiva empregada na construção do teatro . A demolição aconteceu em setembro de 1965 e foi documentada pelo fotógrafo Aristides Pedro da Silva, o V8.

Fonte: Acervo V8 – CMU – Unicamp.



Fig. 83

Detalhe da ferragem do viaduto Santa Efigênia em São Paulo. Obra de Giuseppe Chiappori sob projeto de Giulio Micheli.

Fonte: acervo da autora . Foto de setembro / 2002.



Fig. 84

Perspectiva do Jockey Club Campineiro, edifício inaugurado em 1925 que era propriedade do Club Campineiro, uma das instituições tradicionais de Campinas. A planta do prédio leva a assinatura do engenheiro A. Lefèvre e do arquiteto Christiano das Neves na sua finalização. À frente, aparece parte da Praça Bento Quirino onde existe o monumento-túmulo a Carlos Gomes cuja construção coube ao escultor Rodolfo Bernardelli. Inaugurado em 29/06/1904 no centro histórico avizinha-se do marco de fundação da cidade. Este espaço urbano contou com a contribuição de figuras importantes das artes no período.

Fonte: *Documento fotográfico Campinas de ontem 1774-1974*, II centenário de fundação.

Atelier de
Costura e Cha-
peos para
Senhoras



Telep. 2787
Caixa
Postal, 81
CAMPINAS

Para a temporada lyrica

Adimrem as nossas Exposições de :

**Sedas finas, rendas de se-
da e de metal, lindas e char-
pes, finissimos leques, bel-
lissimos modelos de luvas
e mais pertences indispensaveis
para uma fina toilette para a
inauguração do **Theatro Mu-
nicipal.****



CASA BUCCI

R. Barão Jaguará, 1381-CAMPINAS

Fig. 85

Anúncio para a inauguração do Theatro Municipal em 10/set/1930.

Fonte: Jornal A Tribuna de 10/ 09/30, p. 03- Acervo do Museu Arquidiocesano.

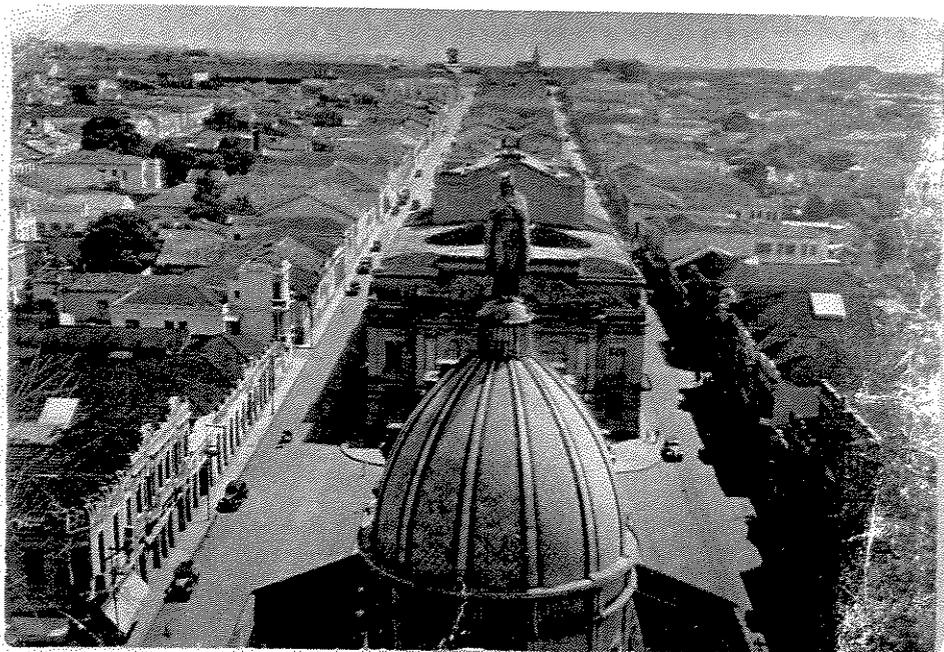


Fig. 86

Vista do eixo que leva à estação e o teatro no alinhamento da catedral cuja cúpula aparece em primeiro plano. É o mesmo ponto de vista da fig. 53.

Fonte: acervo da autora da tese, doação da família Jesuíno Bicudo.

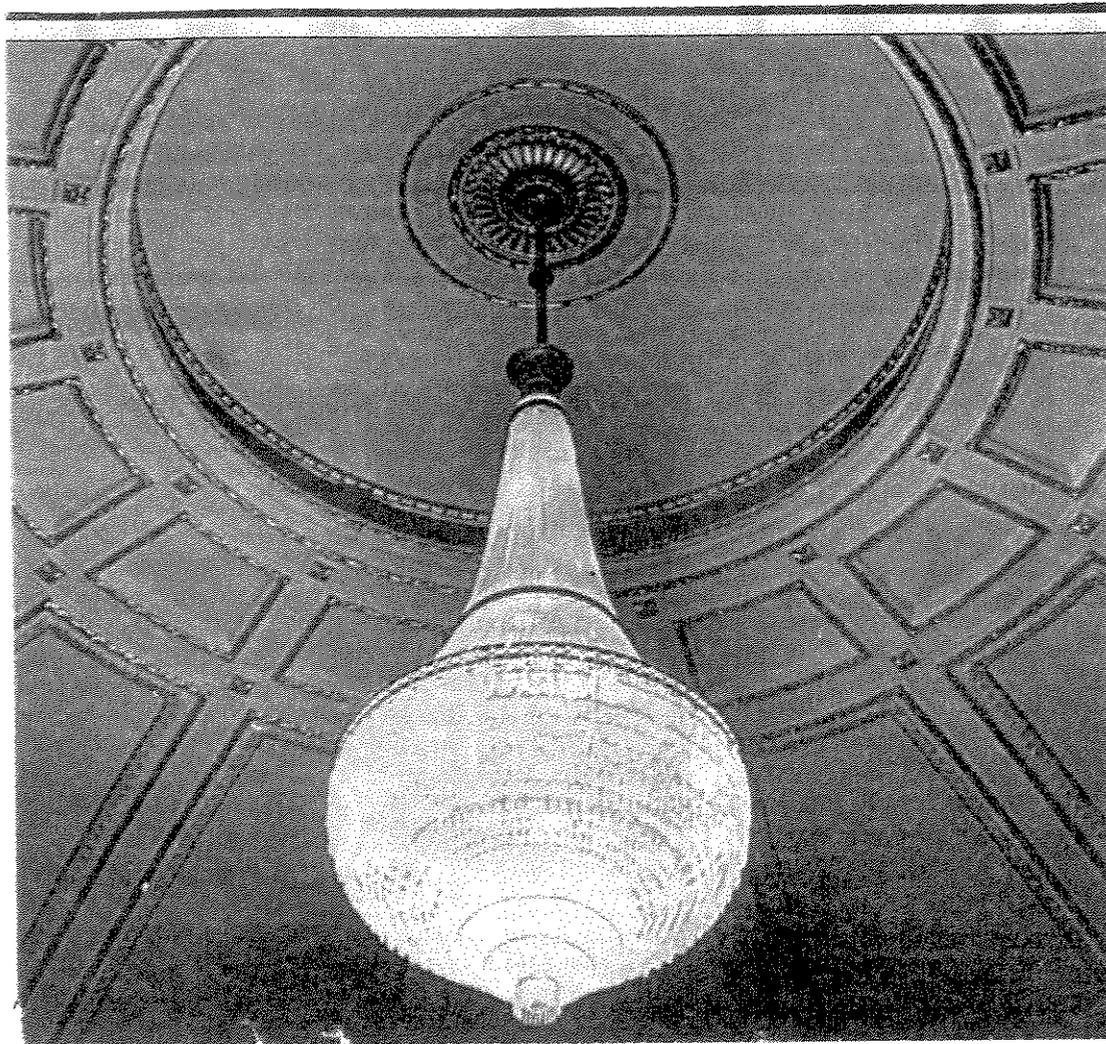


Fig. 87

Lustre de cristal da Bohemia que adornava a platéia do Theatro Municipal de Campinas. Foi tombado pelo Condepacc para que permaneça na cidade como um testemunho da antiga casa de espetáculos e cultura da cidade.

Fonte: foto publicada no jornal A Tribuna em 03/maio/1998, p. 2. Autoria da foto: De Biasi por volta de 1960.

TEATRO MUNICIPAL

"Prata da Casa" apresenta grandiosa "Noitada de Gala", em homenagem ao Rotary Club de Campinas, pela passagem de seu "Jubileu de Prata"

PROGRAMA

Homenagem ao Rotary Club de Campinas

SESSÃO SOLENE

- 1 - Abertura da sessão pelo sr. Antonio Nithack, Presidente da Comissão Executiva de "Prata da Casa".
- 2 - Palestra pelo Prof. Ruy Pupo sobre o tema: "A UTILIDADE DO ROTARY EM NOSSA SOCIEDADE"
- 3 - Condecoração com "Medalha de Ouro" ao Rotary Club de Campinas.
- 4 - "Ofertando" - Homenagem as "Senhoras dos Rotarianos", na pessoa da Sra. Margarida Genevois pela senhorita Célia Maria Chagas Nithack.
- 5 - Encerramento da solenidade.

* * *

PARTE ARTISTICA

A cargo do Curso de "BALLET" do Instituto Musical Dr. Gomes Cardim - sob a direção coreográfica da Profa. Dra. MARY ANN ANDERSON COUTINHO

PRIMEIRA PARTE

1 - BAZAR DE BONECAS

Borboleta Encantada -	Cleide Brandão dos Santos
Boneca Bailarina	Vera Batibugli
• Japonesa	Rosa Yukiko Kawaguchi
• Pano	Vera Heloisa Boldrini
• Parcelana	Bernadette Cecarelli Pita
• Marinheiro	Sandra Mara Gozzi
Paihaçinhos	Emília Cursio Maluf
	José Cursio Netto

- 2 - W. Forrest - "Balagandãs" - Marylena Ferreira Costa
- 3 - Holliner - "Padam-Padam" - Terezinha Margarida Gozzi
- 4 - Offenbach - "Barcarola" - Elaine da Silva

SEGUNDA PARTE

- 1 - Otto Cesana - "Hey, professor" - Marylena Ferreira Costa
- 2 - Kurt Weil - "September Song" - Terezinha Margarida Gozzi.
- 3 - N. N. - "Moulin Rouge" - Maria de Lourdes Boldini
- 4 - M. Monnot - "Pobres de Paris" - Elaine da Silva

TERCEIRA PARTE

- 1 - Arr. Gould - "Temptation" - Terezinha Margarida Gozzi
- 2 - Arr. Ary Barroso - "Aquarela do Brasil" - Maria de Lourdes Boldini.
- 3 - Charles Williams - "Swe Dish Rhapsody" - Cleide Brandão dos Santos.
- 4 - Tchaikowsky - "Cisne Negro" - Marylena Ferreira Costa

Coreografia de TOMAZ PERINA e FRITZ HUSEMAN.

Som em alta fidelidade pelo Técnico HENRIQUE DE OLIVEIRA JUNIOR.

Direção e Apresentação de **RUY PUPO**

CAMPINAS, 31 DE JULHO DE 1957 — AS 20 HS.

CORTUME CANTUSIO S. A.

firma destacada de Campinas que passa a ser a patrocinadora exclusiva de "Prata da Casa", entidade que tem como diretor o Prof. Ruy Pupo e como presidente da comissão executiva o Sr. Antonio Nithack.

Fig. 88

Filipeta com programa de uma das apresentações "Prata da Casa".

Fonte: acervo da autora da tese. Doação Sra Mary Ann Anderson Coutinho.



Fig. 89

Foto do baile de debutantes da Sociedade Hípica de Campinas em 1956. Do espaço de circulação pode-se ver as paredes do foyer e uma das escadas laterais que conduzia os espectadores ao 2º. pavimento. O piso em madeira formava desenhos que evocam o pavimento existente no Jockey Club Campineiro. Autor da foto : Balay.

Fonte: Album de baile de debutantes da Sra Yeda X. de Siqueira, a 4ª. pessoa da esquerda para a direita.

ANEXOS

ANEXO 01: Editorial do jornal *Gazeta de Campinas* .

ANEXO 02: Edital de concorrência pública para apresentação de projetos e plantas para o Theatro Municipal.

ANEXO 03: Leis 272, 286 e 304.

ANEXO 04: Parte da programação do Theatro São Carlos de 1850 a 1922.

ANEXO 05: Memorial Explicativo e Expositivo para o concurso do teatro (Cap. I).

ANEXO 06: Programação do Theatro Municipal Carlos Gomes.

ANEXO 07: Certidão de compra e venda do terreno remanescente .

ANEXO 08: Cronologia do histórico do Theatro Municipal.

ANEXO 01- Editorial do jornal Gazeta de Campinas em 27/05/1887:

O NOVO THEATRO

Estará definitivamente assentado que não vá por diante a projectada empresa da construcção do Theatro Carlos Gomes?

Eis a pergunta que continuamente nos fazem, sem que possamos responder de maneira segura e cabal. Por nós, devemos confessal-o, custa-nos a crer que não seja levado a effeito tão brilhante projecto.

Será esta a primeira vez que uma bela iniciativa em Campinas fique em simples esboço, sem ir além dos dominios de uma idea apenas aventada e discutida.

Fallam-nos em uma serie de difficuldades a vencer, para chegar-se ao desejado resultado, sendo uma das principaes a questão monetária em suas relações com a *crise* de que tanto se tem fallado ultimamente.

Sem desconhecer que é realmente difficil obter-se actualmente capitães para a realisação de empresas desta ordem, somos entretanto de parecer que o mais forte dos motivos que actuam para que a idéa em questão caia em comisso, é a falta real de vontade da parte do maior numero dos cavalheiros que entraram nesse commettimento, chegando mesmo a tomar um certo numero de acções...

A principio, quando foi apresentada a idéa, houve applauso geral, acquiescencia absoluta, e contávamos todos com uma perspectiva grandemente animadora.

Choveram os accionistas; emcheram-se listas... de nomes.

Pouco depois appareceu a celebre questão do local para o theatro, e crearam-se os grupos dos que queriam que se conservasse o velho S. Carlos e dos que opinavam para que fosse o novo feito no lugar em que se acha aquelle outro.

D'ahi um pretexto para reconsiderações e anulação de assignaturas.

Mas emfim deu-se remédio ao mal decidindo-se que fosse comprado um optimo terreno na rua da Conceição, em frente ao grande largo Carlos Gomes, para ahi ser feito o projectado edificio.

Infelizmente, porém, sem que se saiba de uma maneira positiva o porquê, os cavalheiros que compunham a commissão incumbida da compra do terreno e de dar impulso ao projecto, despedem-se de sua tarefa, eximem-se á missão que lhes havia sido conferida, e deixam que assim esmoreça a iniciativa.

Houve falta de dinheiro para o começo das obras, ou houve discordância de vistas e de opiniões entre os referidos cavalheiros?

Eis o que forçosamente todos perguntam-nos sem que queiramos arriscar uma resposta que poderia não ser agradável.

Não nos parece que seja, absolutamente fallando, a falta de dinheiro, o que concorre para não ser levado a effeito o novo theatro.

Somos antes de opinião que há manifesta falta de vontade...

Felizmente alguns dos autores da idea acham-se firmes no seu propósito, e que parece-nos que ainda não é caso de desesperar-se...

Editorial do jornal **Gazeta de Campinas**, dia 27/05/87, pág. 01, sendo proprietário e diretor o Sr. Carlos Ferreira e gerente o Sr. Pedro Franzen. Este artigo foi publicado meses antes da apresentação de Sarah Bernhardt no Theatro São Carlos.

ANEXO 02: **Edital de concorrência pública** para apresentação de
 “projectos e plantas para o Theatro Municipal”

Raphael de Andrade Duarte, Prefeito Municipal de Campinas, etc...

Faço saber aos interessados que, nos termos da Lei ns. 272, de 3 de setembro de 1921, e 286, de junho deste anno, se acha aberta concorrência publica pelo praso de 60 dias a contar desta data para apresentação de projectos e plantas para a construção do Theatro Municipal desta cidade.

Ditos projectos e plantas deverão obedecer as clausulas abaixo mencionadas.

- A) O Theatro, destinado a representações lyricas, dramaticas, de comedias e outros, será situado na Praça Ruy Barbosa , em terreno rectangular comprehendido entre as ruas 13 de Maio, José de Alencar, Costa Aguiar e José Paulino não podendo ter mais de trinta metros de largura e a profundidade de 55 metros, no maximo, sendo de 2% o acclive do terreno da frente para o fundo.
- B) Como todos os edificios deste gênero, terá sua fabrica duas secções distinctas, embora formando conjunto:
- 1ª. secção – O auditorium, ou sala de espectaculos e suas dependências, destinado ao publico; 2ª. secção – a scena ou palco de exhibições e câmaras accessoradas, para a administração, para a acolhida dos artistas, para aparelho de socorro e para habitação do porteiro, guarda ou zelador.
- C) Estas duas grandes secções de communicação por aberturas pouco numerosas e sempre exiguas, de fácil interceptação.
- D) Todas as localidades destinadas ao publico ou ao serviço de scena deverão ter acesso franco por duas entradas distinctas.
- E) As escadas serão, o quanto possível, constituídas de lanços rectos.
- F) Os batentes das portas deverão sempre abrir para o exterior.
- G) A secção destinada ao público deverá comportar:
- 1) O auditório e duas ou três ordens de estrados para frisas, camarotes e archibancada superior, comprehendendo conveniente espaço para a platéa e orchestra. Sua capacidade total será de 1.500 localidades;
 - 2) Galerias ou corredores de circulação e acesso as diversas situações da sala;
 - 3) Escadas principaes e secundarias de acesso aos planos altos. Escada particular ampla e independente para a galeria superior ou archibancada;

- 4) Salão de foyer para o publico com pequeno bufete e uma camara de toilette para senhoras;
- 5) Grande vestiario no plano terreo para a platéa e pequenos vestiarios com gabinetes de toilette nas galerias das frizas e camarotes;
- 6) Gabinetes para privadas nos planos da platéa e da archibancada;
- 7) Vestibulo de acesso ao plano terreo;
- 8) Tejadilho exterior de protecção para o publico nos ingressos;
- 9) Guechets para a venda de bilhetes;
- 10) As frizas e camarotes não poderão ter columnas junto às balaustradas, devendo seus pavimentos ser em lages de cimento armado em balanço sobre as paredes dos corredores.

H) A secção de scena deverá comprehender:

- 1) A sala de exhibições com um subsolo para o machinario da scena, com alçado suficiente para a elevação, alçapões e deposito, sem enrolamento de pannos de fundo e outros elementos dos scenarios e para as instalações das peças de urdimento e, finalmente, com uma ou duas ordens de estrados pendentes lateraes para a aparelhagem de luz, etc.
- 2) 14 a 16 camarins individuaes e uma sala commum, para artistas, acompanhados de gabinetes de toilette em todos os planos e de um vestiário para a sala commum;
- 3) Uma sala para a policia e para os bombeiros;
- 4) Um gabinete para a administração;
- 5) Uma camara de habitação para o porteiro, guarda ou zelador;
- 6) Localidades para o pessoal da scena, para o quadro de comendo da luz e para depositos de pequenos accessorios;

I) Cada projecto deverá ser acompanhado de um memorial descriptivo, em que fiquem bem esclarecidos os seguintes pontos: fundações, alvenaria, cimento armado, descripção dos pisos de entrada, corredores, platéa, frizas, camarotes, archibancada, palco e armários, descripção do tecto, armação do telhado e cobertura, descripção das balaustradas e divisão das frizas, camarotes e

archibancada; do urdimento do palco, da cabine de electricidade que terá as chaves independentes para todos os pontos do teatro; instalações de aguas e esgotos; descripção das esquadrias, mármore, escadas, relevos e pintura.

- J) Todas as condições exigidas pelo Código Sanitário do Estado deverão ser contempladas no projeto e memorial respectivo.
- K) Assim tambem dito projecto deverá ser acompanhado de : planta geral do nivel da platéa; dita do nivel da sala de foyer; dita do auditorium ao nivel da archibancada, em escala 1/100; elevação fachada principal; secção longitudinal em escala 1/50 e orçamento detalhado.
- L) O projecto para este Theatro deverá ser feito dentro do limite maximo de 600:000\$000, importância essa computada para o custo do edificio, não comprehendidos a ornamentação, mobiliario, lustres de iluminação e accessorios que constituirão objecto de concorrência aparte.
- M) Encerrada a concorrência e feita a classificação dos projectos apresentados mediante julgamento de uma comissão constituída por tres profissionais idoneos, nomeados pela Prefeitura, esta concederá os premios seguintes : de 10:000\$000 ao classificado em primeiro lugar; de 3:000\$000 ao classificado em segundo; e de 1:000\$000 ao classificado em terceiro.
- N) O autor do projecto escolhido terá preferéncia, em igualdade de condições, para a construcção do teatro, mediante concorrência publica e nesse caso perderá o direito ao premio concedido.
- O) Os projectos e plantas para esta construcção deverão ser apresentados á Secretaria da Prefeitura Municipal em envelopes ou envolucros fechados até 15 horas do dia 22 de Setembro, trazendo as firmas de seus autores devidamente reconhecidas por official publico. Outrosim, deverão trazer o recibo do deposito da quantia de Rs. 500\$000, feito na Thesouraria Municipal como caução.
- P) A Prefeitura se reserva o direito de regeitar todos os projectos e annular a concorrência, e não se obriga a aceitar o mais barato, levando em conta a idoneidade do concorrente.

E para conhecimento de todos, mandei baixar o presente edital.

E, eu, Amilar Alves, secretario da Prefeitura, o escrevi.

Campinas, 22 de Julho de 1922.

Raphael de Andrade Duarte.

ANEXO 03: Leis 272, 286 e 304.

Raphael de Andrade Duarte, Prefeito Municipal de Campinas, etc.
Faço saber que a Câmara Municipal decretou e eu promulgo a seguinte

LEI N. 272

(Autoriza a Prefeitura a construir o Theatro Municipal)

Art. 1º. – Fica a Prefeitura Municipal autorizada a construir um “Theatro Municipal”, nesta cidade, em local e sob projectos e plantas previamente approvados pelo legislativo municipal.

Art. 2º. – Para occorrer ás despesas com a construcção referida, fica a Prefeitura Municipal autorizada a contrahir um emprestimo interno até a quantia de 700:000\$000 (setecentos contos de réis), pagavel no prazo maximo de 10 (dez) annos, a juros de 8 por cento e amortização de 7 por cento.

§ unico – Este emprestimo deverá ser levantado ao par.

Art. 3º. – Para garantia de pagamento dos juros e amortizações acima referidos, ficam alterados a contar do exercicio de 1922 em diante, os impostos predial, viação (metros corridos) e industrias e profissões, na seguinte base de acordo com a tabella annexa:

Predial, em vez de 4,375 por cento, para 5 por cento;

Viação, em vez da média de \$714, para 1\$214;

Industrias e profissões, em vez de 5 por cento addicionaes, para 10 por cento.

§ 1º. – A modificação do imposto de viação só deverá attingir a parte relativa á frente de predios não abrangida pela lei n. 252, de 1919.

§ 2º. – As alterações constantes desta lei, e com especial applicação ao serviço do pagamento do juros e amortizações do emprestimo a que se refere o artigo 2º., vigorarão sómente pelo prazo de 10 annos, e vencido este será suspensa a cobrança ora autorizada.

Art. 4º. – Os augmentos de impostos só se referem na séde do Municipio.

Art. 5º. – O edificio do theatro a ser construido por autorização da presente lei, fica incorporado ao patrimonio municipal e garantindo todos os encargos do municipio.

Art. 6º. – Fica ainda a Prefeitura Municipal autorizada a des-pender pela verba “Eventuaes”, do presente exercicio, as quantias necessarias para os trabalhos preliminares de execução desta lei.

Art. 7º. Revogam-se as disposições em contrario.

Raphael de Andrade Duarte, Prefeito Municipal de Campinas, etc.
 Faço saber que a Câmara Municipal decretou e eu promulgo a seguinte

LEI N. 286

(Autoriza a Prefeitura a demolir o Theatro São Carlos, para construção do Municipal, mediante concurso de projectos e plantas)

A Câmara Municipal de Campinas decreta:

Art. 1º. – Fica a Prefeitura autorizada a demolir o Theatro São Carlos, adquirido pela Municipalidade, para no mesmo local e mais a área que fôr necessária, da praça Ruy Barbosa, construir o projectado Theatro Municipal.

Art. 2º. – A Prefeitura, para este fim, abrirá uma concorrência publica, nos termos da lei n. 19, dando preferencia a quem mais vantagens offerecer.

Art. 3º. – Fica tambem o Executivo autorizado a abrir um concurso, pelo praso de 60 dias, para o recebimento de projectos e plantas para a construção do Theatro Municipal, em bases technicas previamente estipuladas e que constarão do edital respectivo, dentro do limite maximo de Rs. 600:000\$000 (seiscentos contos de réis) e a conceder premios aos concorrentes no valor de Rs. 10:000\$000 (dez contos de réis), sendo Rs. 6:000\$000 (seis contos de réis) ao primeiro, 3:000\$000 (tres contos de réis) ao segundo e Rs. 1:000\$000 (um conto de réis) ao terceiro, conforme a classificação obtida.

Art. 4º. – O concurso referido no art. anterior será julgado por uma commissão constituída de tres profissionaes idoneos e por maioria destes, devendo tal commissão ser nomeada pela Prefeitura, após o encerramento do concurso.

Art. 5º. – O autor do projecto escolhido terá preferênciã, em igualdade de condições, para a construção, mediante concorrência publica e nesse caso perderá o direito ao premio concedido, correndo todas as despesas com a execução da presente lei pela verba do emprestimo para a construção do Theatro Municipal.

Art. 6º. – Revogam-se as disposições em contrario.

Mando, portanto, a todas as autoridades a quem o conhecimento e execução da presente lei competir, que a cumpram e façam cumprir tão inteiramente como nella se contem.

Campinas, 24 de Março de 1923.

Raphael de Andrade Duarte.

Publicada na Secretaria da Prefeitura, aos 24 de Junho de 1922.

O Secretario,

Amilar Alves.

Dr. Miguel de Barros Penteado, Prefeito Municipal de Campinas, etc.

Faço saber que a Camara Municipal decretou e eu promulgo a seguinte

LEI N. 304

(*Dispõe sobre a localização do Theatro Municipal e declara de utilidade publica os predios com frente para a rua Dr. Costa Aguiar, de propriedade da "Associação Beneficente Salles de Oliveira"*)

A Camara Municipal de Campinas decreta :

Art. 1º. – Fica revogado o art. 1º. *in fine* da lei no. 286, de 24 de Junho de 1922, devendo o Theatro Municipal ser construido na área comprehendida pelo local onde esteve situado o antigo Theatro São Carlos, o trecho da rua José de Alencar comprehendido entre as ruas 13 de Maio e Costa Aguiar e os predios n. 16 da rua José de Alencar e n. 1 da rua 13 de Maio, ambas com frente tambem para a rua Costa Aguiar.

Art. 2º. – Entre estas duas ultimas ruas, nos fundos do Theatro, ficará aberta uma rua, que substituirá o trecho, cujo fechamento se autoriza por esta lei.

Art. 3º. – São declarados de utilidade pública, para o fim de serem desapropriados, amigavel ou judicialmente, os predios acima referidos, pertencentes á Associação Beneficente Salles de Oliveira, necessarios á ampliação do largo Ruy Barbosa, onde deverá ser construido o Theatro Municipal, assim como os respectivos terrenos.

Art. 4º. – As despesas com a execução da presente lei correrão por conta do emprestimo autorizado pela lei no. 272, de 5 de Setembro de 1922, ficando a Prefeitura autorizada a fazer as operações de credito necessarias, no caso de ser insufficiente essa verba.

Art. 5º. – Fica a Prefeitura ainda autorizada a entrar em accordo com o contractante das obras de construcção do Theatro para prorrogar, até o maximo de seis mezes, por uma só ou mais vezes, conforme fôr mais conveniente aos interesses do Municipio, o prazo marcado para inicio dellas.

Art. 6º. – Revogam-se as disposições em contrario.

Mando, portanto, a todas as autoridades a quem o conhecimento e execução da presente lei competir, que a cumpram e façam cumprir tão inteiramente como nella se contem.

Campinas, 24 de Março de 1923.

Dr. Miguel de Barros Penteado.

Publicada na Secretaria da Prefeitura, aos 24 de Março de 1923.

O Secretario,

Amilar Alves.

ANEXO 04: A programação do Theatro São Carlos de 1850 a 1922

1850

Agosto : inauguração com a peça "Os dois sargentos" encenada por grupo amador.

A primeira companhia profissional a atuar no teatro foi a Cia do ator Macedo.

1859

23/04: Concerto musical com a participação de Sant'Ana Gomes, Antonio Carlos Gomes e Henrique Luiz Levy.

1870

22/05: Fundação da "Sociedade Teatral Bohemia Dramática Campineira".

1871

04/02 : Antonio Carlos Gomes rege grande orquestra.

1872

11/08: Baile comemorativo da inauguração da Cia. Paulista de Estradas de Ferro.

07/09: Concerto da Sra. D. Joaquina Gomes.

1875

16/01: apresentação da ópera "Ermani" de Verdi pela Cia J. Ferri (primeiros espetáculos líricos). Durante 2 meses: temporada lírica desta companhia com apresentação de 20 óperas.

29/07: apresentação da orquestra local e coquetel comemorativo da iluminação a gás, com a presença de importantes personalidades entre as quais o Sr. Dr. Campos Salles.

20/11: estréia da Cia. Lírica "Bouffes Parisiens".

Apresentação permanente da Cia de Zarzuelas dirigida pelo Maestro Sant'Ana Gomes com espetáculos às 5as feiras, sábados e domingos com artistas contratados entre os estrangeiros que residiam na cidade.

1879

19/ 09: Ernesto Rossi apresenta-se interpretando tragédias de Shakespeare. Início de temporada com 4 espetáculos: "Morte Civil," "Sullivan" ou "O negociante Artista", "Hamlet" e "Romeu e Julieta".

1880

14/06: "Pai e Filho" drama original dos alunos do Colégio Culto à Ciência com apoio de João Batista Correia Néri e Joaquim Gomes Pinto, pela Companhia Couto da Rocha.

22/09: "A Calúnia" peça de Carlos Ferreira que contou com a presença de Carlos Gomes que em visita à cidade, entrega cartas de liberdade a 2 escravos do Comendador Lidgerwood durante o intervalo do 3º. ato.

1881

16/06: realiza-se grande assembléia para organização da sociedade "Circolo Italiani Uniti".

17/09 : Adelaide Tessero apresenta-se em “Dama das Camélias”, “Divorziamo”, “Sóror Tereza”, “Elizabetha, rainha da Inglaterra”, “Maria Stuart” e “Dois sargentos”.

17/11: Genina Ciniberti apresenta-se com as peças: “Primo Dolore”, “Babbo Cativo”, “Così vai il mondo”, “Um chiodo nella seratura”, “La figlia del ciecco”, “Mario e Maria”.

1882

05/01: Grande banquete republicano em homenagem aos deputados provinciais : Campos Sales, Martinho Prado, Rangel Pestana, Prudente de Moraes e Gabriel Piza.

15/04 : representação do drama “Pequenos e grandes”.

1883

08/06: apresentação da peça “O Gato de Botas” pelos alunos da Escola Luís de Camões em benefício do Colégio Culto à Ciência.

1885

26/12 : Espetáculo vocal e instrumental em benefício de Antonio Carlos Gomes.

1886

11/03: Drama em 5 atos : O Modelo vivo .

10/04: Espetáculo de Thaumaturgia e ventriloquia com o prestidigitador Ávila.

15/04: Drama em 3 atos : Diana de Rione, em benefício de D. Maria Lima.

15/06: Grande Companhia de Operetas (Empreza Braga & Comp.) com o espetáculo “O Bilontra” de Arthur Azevedo, o célebre Lundu- ataca Felipe no jongo dos pretos sexagenários e ainda a despedida dos artistas Peixoto e Hermínia.

04/07: “A Dama das Camélias” peça de Alexandre Dumas com Sarah Bernhardt.

1887: (após uma grande reforma)

17/08 : Giovanni Emmanuel apresenta-se em “Othelo”.

1892

09/10: Certamen familiar cômico-musical com apresentação dos alunos do Liceu Coração de Jesus de São Paulo em prol do lançamento da pedra fundamental do Liceu de Campinas.

1893

04/09: estréia da Cia Lírica Ferrari com a ópera “Favorita” de Donizetti . Elenco: Eva Tettrazini, Judice Costa, Ferrari e Rapini, Scotti (barítono) , Cremonini (tenor) e Cromberg (baixo).

05/09: Cia Lírica Ferrari apresenta “Falstaff” de G. Verdi.

1894

19/06: estréia da Cia. Lírica Verdini apresentando “Il Guarani” de C. Gomes.

1895

25/08: exibição do “Kynetoscópio” de Edson , o precursor do cinematógrafo.

1896

Óperas “Favorita”e “Falstaff” com a Companhia Ferrari e mais orquestra com 40 executantes.

1897

21/09: estréia da Cia Silva Pinto com a peça de costumes “A Capital Federal”.

02/10: estréia o cinematógrafo trazido pela Cia de Variedades Fauré Nicolai.

1898

12/03: Cia de Novidades Cunha Sales apresenta o cinematógrafo "Lumière".

02/06: Cia Lírica Verdini apresenta, com libreto em português, a ópera "Noite do Castelo" primeiro trabalho escrito por C. Gomes.

1903

25/12: Estréia a "Pastoral" de Coelho Neto, peça escrita especialmente para os amadores do Clube Livro Azul.

1905

Fevereiro: início de temporada com a Companhia Donato Rotoli apresentando 11 óperas entre as quais: "Tosca", "Carmen", "O Guarani" e "Fausto".

10/05: estréia do cinematógrafo "Candburg" .

1906

11/09: Peça "Um naufrágio nas costas da Inglaterra".

1909

Discurso de campanha de Rui Barbosa à presidência da república. O candidato foi saudado por Basílio de Magalhães, lente do Ginásio Culto à Ciência.

1922

10/06: " Realizou-se, domingo, às 14 horas no salão superior da sede social a última assembléia geral extraordinária da Associação Campineira Theatro Carlos Gomes para discutir-se a proposta para dissolução e liquidação da Associação, nomeação dos liquidantes e venda das ações à Prefeitura Municipal com a transferência do edifício do teatro e terrenos que lhe pertencem. Posta em discussão foi ella aprovada por unanimidade ".²⁷⁵

²⁷⁵ Publicado em O Mensageiro de 10/junho/1922.

ANEXO 05:

MEMORIAL

EXPLICATIVO E EXPOSITIVO

--DO--

PROJECTO APRESENTADO

PARA O

CONCURSO DO THEATRO MUNICIPAL DE CAMPINAS

PELOS ENGENHEIROS

ACHILLES NACARATO

e

AUGUSTO LEFÈVRE

S. PAULO

TYPOGRAPHIA PIRATININGA

Rua Brigadeiro Tobias N. 16

1922

THEATRO MUNICIPAL DE CAMPINAS

Memorial explicativo do projecto

CAP. I

Fundamentos geraes de sua composição

I — FUNDAMENTO MORAL — CONCEITOS ANALOGICOS

Entre a *cocotte* — *la femme chic du monde* — sumptuosamente preparada, coberta de ouro, sedas e pedrarias, a balçoar-se despreocupada e felina por entre os rebrilhos faiscantes dos adereços que lhe roçiam a pelle assestada do collo nu, como rosarios esplendorosos de beijos sensuaes e ardentes, canalizados luxuriosamente, roncando ao encontro dos pomos turgidos que mal se conteem no corpete, e que, amontão esses attractivos todos, para mais lindamente pedestalar a sua cabeça doidivanas — cabeça de saetan armada sob tufo de cabellos encaracolados, de espaço a espaço, singrada por cintas de pedrarias que culminam n'um diadema — com os olhos rasgados mais do natural, ao fundo de círculos negros que teem adiante a arabesca-os, o negro move-dico das postanas, eternizadas n'um pisca-pisca de concurrencia aos dondoleios dos custosos pinçotes, quasi sempre dependurados aos lobulos das orelhas, em posição e á maneira de reflectores de proscenio para melhor illuminar a boca pintada, onde — oh! irrisão diabolica! — se estampa bipartido pelos labios, um coração vermelho de sangue — o grande symbolo humano reduzido duramente, ao escarneo de uma mancha de carmin;

entre essa boneca lethal dos dominios do Styx e a mulher honesta, a mulher lar, aquella que refulge sob o sol grandioso dos seus predicados sem artificios; a mulher que se entronisa nos primores de uma cultura limpida, sã, proveitosa á familia e á sociedade; a mulher que se engalana vestindo as purpuras de uma educação de esmero que lhe permite dispensar os rebuscados dos atavios espectaculosos porque delles não precisa para conquistar uma elegancia bruscamente focalisadora; a mulher que atrae por aquella simplicidade boníssima de uma não falsa modestia e que a faz rainha, princeza e anjo a um tempo — rainha porque lembra a magestade grandiosa de nossa Mãe idolatrada — princeza porque recorda os carinhosos affectos de nossas irmãs queridas — e anjo, porque nos transmite as alegrias crystallinas de nossas filhinhas innocentes; a mulher que encanta pela formosura dos seus adornos sem disfarces, e que se emoldura na luz suave de uma irradiante essencia perfumosa, essencia que se evola subtil de entre as frestas do relicario de sua virtude — quaes pulverisações divinamente brancas; a mulher que nos inspira um amor santo por tudo isso e porque reflecte no seu aura a inteira belleza de sua alma pura, do seu espirito modelar, de sua imagem physica verdadeira, offerecidos em penhor, sem mentiras, como affirmação duradoura da sua personalidade real e sincera;

entre a miragem d'aquella que offerrece os prazeres fugazes do vicio, e a sublimidade d'esta que impõe a accitação simente dos doces e dos impereciveis encantos que Deus lhe deu, não ha espirito são que vacille.

A primeira, embriaga, fascina e oblitera por um momento; a segunda nos força a um recolhimento perpetuo e á prosternação para o culto eterno dos grandes arcanos da Vida.

A primeira passa como uma lufada, para se desvelar abruptamente, após o tumulto tempestuoso do delírio que nos embolçou e arrebatou.

N'aquella, o espirito reconhece a covardia de uma individualidade que apenas ousa apresentar-se escondida. Satisfaz-se por isso, em perscrutar quaes os defeitos e falhas que tanto se empenha mascarar.

E' a pesquisa do feio através do bello, tão violentamente pretendida impôr, mas que uma vez achado não mais interessa.

N'esta, ao contrario, surprehe-se com a despreocupação superior em que se mantém para offerecer-se como objecto de exame; admira-lhe a coragem consciente do seu valor inestimavel; enthusiasma-se com a grandeza da personalidade que tão luminosamente expõe, deixando-se possuir da plethora de excavar o bello que não se ostenta e que também não se quer mostrar facilmente;

E' a corrida perenne ao esmiuçamento dos dotes velados, dotes que á medida que se decifram, proporcionam maiores gozos, maiores encantos e os mais afincados desejos de os penetrar até os mais reconditos escaninhos.

Da parca volúpia de um instante que só a pode aspirar o desequilibrio e o devario, ou das docuras continuamente hauridas nos ensinamentos que illustram, nas bellezas conquistadas através de uma peleja de intelligencia progressivamente illuminadora do espirito, encaminhada para enriquecer cada vez mais a vida — a preferencia talvez, só encontraria antagonistas n'aquelles* que, sem temor, se alistam voluntariamente na phalange dos anormaes.

As obras duradouras devem possuir predicados duradouros, sem que jámais se admitta que se lhes ajuntem attributos de interesse effimero, seja pela sua falta de logica, seja ainda porque os hajam creado propositadamente com o intuito de supprir uma necessidade de occasião.

Ao demais, ninguém contesta que, logica e moralmente, as cousas simples saem o supremo condão de agradar por tempo mais duravel, que não chocam esmagando os que não tiveram os hafejos da fortuna; que não deprimem os abastados e nem mesmo offendem aquelles que só vivem para inebriar-se loucamente nas ostentações desnecessarias do luxo excessivo, culminadas nas erupções neurasthenicas da lassidão, porque a suavidade do ambiente saber-lhes-á tão bem que, si por mais não fôr, ao menos, pela novidade de uma occorrença desconhecida no momento, sentir-se-ão mitigados das algemas pesadas em que prendem a sua vida febril e agitada.

Ora, um theatro — um theatro municipal — é a casa festiva de todos, é a escola do povo. N'elle impera a promiscuidade de classes, cuja separação se consente, ainda hoje, apenas nos curtos espaços da representação.

Todos se julgam com eguaes direitos, para fruir o que de bom, de bello, de instructivo offereça, por não ser somente na representação que está a escola, como pode parecer a muita gente, mas também no edificio, onde se plasmam assumptos de meditação, de exame e até de educação.

Uma casa distincta e decentemente posta, com os seus repartiços devidamente entrelacados nos serviços que desempenham, com as proporções elegantemente justas, com sua endumentaria nobre, sem ser extremada, com os detalhes condizentes sufficientemente com o fim que se tem em vista — e sobretudo — com aquelle cinho incisivo de que ao fazel-a, se teve em alta estima o conforto e vantagens iguaes para todas as classes, inspira, desde logo, profundos sentimentos de respeito, de decencia e de sympathia.

O do respeito dos humildes e dos simples para com os de cima, afim de que estes não encontrem justificativa na repulsa contra qualquer acto inconsciente, de deprecação e quicá de menosprezo ao equilibrio harmonico de relações, no momento; e o de sympathia dos grandes e abastados por aquelles, por se não verem per-

— 5 —

turbados no gozo tranquillo dos principios sociais que adoptam, partam de velha tradição, ou se originem no imperio das circumstancias.

Onde, pois, buscar esse justo meio termo de fronteiras de classes?

A imagem de que nos servimos a conieço, parece-nos que insculpe maravilhosamente o canone a adoptar.

A mulher merece o carinho de todos os homens, qualquer que seja a sua categoria social.

A mulher virtude, a mulher simplicidade, a mulher transpirante doçura e bondade, não só faz dobrar os joelhos, ainda que ante desclassificados, como domina, abate, posterga e inutilisa as peores organizações dos mais legitimamente representantes da fereza.

Seja-nos, portanto, consentido tomal-a como espelho inspirador, na concepção do nosso projecto e seja-nos tambem dado esperar que este fundo o espirito dos julgadores para admittal-a, como a magestade mais digna de todas as exteriorizações.

II — FUNDAMENTOS LOGICOS

Asseveram os Mestres de composição que a Architectura tem por objecto realisar o bello, caracterisando-se assignaladamente por um traço forte de utilidade — thema primordial da razão de ser das obras que inspira — (*Mixere utile, dulci*).

Ora, um edificio só é util, quando *serve, durando* vantajosamente, isto quer dizer que duas qualidades estreitamente unidas, deve possuir: — *commodidade e solidez* — aquella significando que os espaços utilisaveis e as aberturas foram aproveitados nas proporções mais convenientes; e esta, que as pressões se repartiram como era devido, quer sobre muros corridos da construcção, quer sobre supportes isolados, quer sobre systemas armados em urdiduras ou arcabouços, para chegarem ao solo de repouso, em quantidade insignificante, relativamente á sua capacidade de resistencia.

Para que um edificio seja *commodo* e mister que tenha todas as suas partes *bem distribuidas e bem dispostas*.

Entende-se por "*bem distribuir*", o arranjo feliz dessas partes na collocação que toca a cada uma relativamente ás outras; e por "*bem dispôr*", o preenchimento exakte das condições especiaes attribuidas a cada uma dellas, visando a consecução perfeita do proposito final que se tem em mira.

Nestes termos, é clarissimo que, não obstante um projecto se antolhe com a felicidade de uma illusoria excellencia de distribuição, isto é, conte com todas, absolutamente todas, as peças necessarias — e mesmo até — arranjadas encantadoramente, na ordem que mais pareça convir, acontece entretanto estar ou ficar mal disposto, porque as suas peças não podem gozar nem da forma e nem das dimensões que lhes devem caber, e por tal causa, condemnamas a servir apenas, para a denuncia de uma ruim utilisação dos espaços e para accusar effeitos desagradaveis e desastrosos.

E' que na disposição impera a belleza tambem, como factor, que na distribuição é quasi, sendo totalmente, dispensavel.

Quando, pois, é uma distribuição para considerar-se boa?

Quando as diversas partes estiverem agrupadas devidamente, de accôrdo com as suas respectivas funcções; quando essas funcções se entrelaçam de tal maneira que mais avisinhadas fiquem as peças complementares, prestando entre si e sem entraves, um concurso mutuo de desempenho; e quando os varios agrupamentos se communiquem facilmente uns com os outros, sem que entretanto obriguem a uma sujeição de dependencia prejudicial.

Alcançamos esse *desideratum*. E' o que veremos adiante. Aliás, não constitue elle tarefa das mais difficéis, porquanto, está quasi todó delineado luminosamente, nas clausulas do Edital cujas prescripções traçam com precisão, os contornos dos

grandes agrupamentos e os limites dos secundários, si bem que, ora amarrando-os a systema de antemão imposto, ora abandonando-os á fantasia, ao criterio, ao bom senso e á justa medida dos concorrentes.

Ha, porém, uma outra contribuição muito necessaria para que se tenha commodidade completa, dissemos: — é a que se refere ás **exigencias de disposição** — problema um pouco mais complexo, cujo deslinchamento exige do architecto maiores sommas de esforços e de intelligencia si quer conseguir melhores e mais bellas soluções.

Depois que haja assentado os agrupamentos maiores — no caso vertente, as duas secções — **auditorium** e **scena** — e onde incluiríamos outrossim, a **vestibular** e de **repouso nos intervallos**; feito o arranjo geral das divisões principaes cujo numero e ordem de importancia são prestabelecentes; e incluídos, por fim, em cada um delles, as peças necessarias que lhes dizem respeito e que melhor respondem ao desenhamento funcional de cada grupo — cabe vér:

- 1.^o — si as formas e os desenvolvimentos dados correspondem satisfactoriamente ás peças;
- 2.^o — si é imperioso que se estabeleça interminavel numero de planos ou andares sobrepostos — e nessa hypothese — quaes as peças que forçadamente se devem incluir em cada um delles;
- 3.^o — si ha facilidade de communicação de um agrupamento para outro e de uma peça para outra da mesma divisão;
- 4.^o — si as salas secundarias estão convenientemente postas ao derredor das principaes, prestando desembaraçadamente os serviços que as suas relações de dependencia lhes marcam;
- 5.^o — si, finalmente, as peças accessorias servem de bons liames e offerecem ampla liberdade de transição.

Isto, que é um pouco de distribuição e que muito attende nas condições da disposição, é um trabalho preliminar dos mais delicados que pode até implicar na inutilidade do projecto, pois que da sua imperfeição mais que certo resultará: a) — não se conseguir dar a cada sala a forma que melhor convem; b) — as dimensões incozaveis e indispensaveis á sua importancia, quer em superficie, quer em altura; c) — não permitir assignalar externamente, pelos meios variados que a arte offerece, as mais importantes. Verdade é que a fantasia sem estribo logico e sem freios economicos, poderá objectar que o **silhouetamento** de um edificio, está hoje livre das peias constructivas de antanho e que os materiaes hodiernos facultam e auctorisam mesmo, aos lances de grande audacia. Não contestamos porque, felizmente, conhecemos sufficientemente os recursos da engenharia moderna em que somos batalhadores, embora dos mais modestos. A seu tempo — quando estudarmos a função esthetica da solidez, responderemos cabalmente á objecção. Por ora, assignalamos apenas que se pode ter a liberdade de uso da regularidade, sem monotonia, ou do uso da variedade sem confusão, uma vez que não se abandone a idéa central do programma. O que nunca porém se deve admitir é que taes recursos sejam motivos de peccado canonico a ser imposto por quem aude alcançar uma originalidade doentamente pessoal. O destino de um edificio é preciso que elle o diga, ao primeiro golpe de vista, seja por aquelle cunho proprio que os artistas desde tempos lhes veem imprimido; seja pelo pronunciamiento dos seus contornos e de suas frestas quando alvejados ao alto e mais perceptíveis á distancia; seja pela perfeição e propriedade dos detalhes quando em plano, só se podendo contemplar-o ao perto; seja pelo jogo intelligente de suas massas architectonicas; seja, enfim, pela apresentação decente e distincta de suas partes essenciaes.

Não seria positivamente de boa norma que um edificio erguido em uma cidade tomasse as formas tormentadas campesinas, para crear uma nota violentamente inter-

— 7 —

ruptora do assento e da imponência dos predios que lhes estivessem nas circumjancias. Que no campo tal se faça, comprehende-se, porque ali, o espaço aberto justifica a inteira liberdade — que mal se empregaria, si pretendesse o opposto.

Assim:

- si as dimensões das salas são as que mais convem;
- si as suas formas representam o melhor que se pode obter;
- si as aberturas forem bem proporcionadas e postas nos logares exactos em que devem estar;
- si o modo de construir não foi totalmente desprezado, de forma a tornar o projecto uma simples chimera condemnada a ter vida somente nos rabiscos que se fizeram no papel;
- si não se tem repousos falhos dos cavalletes e das armaduras de todo o genero;
- si no jogo das communições se aproveitaram as opporrtunidades de augmentar os effeitos perspectivos, buscando emprestar maior aspecto de largura ás salas que se succedem, com o alinhar das frestas no mesmo eixo ou com o rasgal-as amplamente, mediante interposições de attenção immediata;
- si, enfim, se vestiram cada um dos compartimentos, com a endumentaria propria, nobre, distincta, sem exaggeros, ora ajuntando-lhe attributos modelados, ora simplesmente requadrandoz-a — pode-se estar confiantes de que se ha feito uma **boa-disposição**.

Nós, de nossa parte, estamos convencidos de que o projecto que apresentamos responde soberbamente a todas essas exigências e que não encontraremos a menor peia, para o justificar em todas as suas minucias, como havemos de fazer ver, folhas adiante, por occasião do estudo particularizado de cada um dos elementos do edificio ideado para o concurso.

*
* *

Outro elemento que ainda falta considerar como complemento da utilidade, é a **solidez** ou a certeza de que a construcção foi aparelhada para se manter cohesa e estavel por tempo mais ou menos longo.

Edificios ha que exigem essa condção em maior gráo, e até ás vezes, que se a exaggera, mediante o jogo de linhas massudas e pesadas. Outros, ao envez, tornarse-iam ridiculos, si essa preoccupação fosse o principal motivo do seu erguimento.

Na antiguidade tinha-se em conta absoluta a solidez, porque os homens de então, visavam transportar as suas obras de arte ás posteridades longínquas, com o fim de perpetuar os nomes dos seus autores e a lembrança de sua civilização.

Hoje porém que as actividades humanas se multiplicaram infinitamente, que as grandes obras consubstanciam conquistas de muitas intelligencias, que as espantosas descobertas actuaes permitem levar seculos adiante tudo quanto se haja feito, gravado, photographado, pintado ou escripto, a humanidade aproveita melhor os recursos de que dispõe e prefere confiar essa tarefa á historia. Em consequencia, levanta os edificios submettidos apenas á utilidade geral e immediata.

A questão da solidez, por essa forma, torna-se uma questão francamente adstricta á sciencia de estabilidade e da resistencia dos materiaes que só encontra nos seus surtos alguns obstaculos em certas mãos de obra e em algumas normas constructivas correntes a que não lhe é dado sobrepor-se. Dest'arte, solidez e duração não mais se confundem, e áquella cabe mostrar que todos os elementos resistentes são capazes dos esforços a que se sujeitam, n'uma união e solidariedade garantida em larga escala; e a esta, que os materiaes escolhidos supportam valentemente as intemperies e as degradações do uso, por um tempo mais ou menos dilatado.

— 8 —

E' claro que para uma obra publica, cujas transformações futuras não exigirão grandes mudanças nos dispositivos adoptados, porque vai servir sempre a usos analogos, a duração reclama imperio mais pronunciado.

Ora, como foi por nós encarada a questão da solidez no projecto?

Dil-o cabalmente o memorial dos calculos do concreto armado, que este acompanha.

Partindo de amplas sapatas de concreto, cujo assento se dá sobre sólo fortemente apiloado e ao qual não devem transmitir senão pequenas fracções do kilogramma por centimetro quadrado — sapatas essas que correrão no perimetro externo da zona vestibular e da sala, sob o muro da boca de scena e no perimetro da caixa, com a largura de 2^m,00; no perimetro em ferradura de implantação das columnas apparentes internas, e nos contornos dos muros que limitam a zona occupada pelo pessoal do theatro, com 1^m,30 — construir-se-á, engastada na mesma, uma gaiola de concreto armado, cintada e contraventada em todos os planos, quer por vigas proprias — quer pelas nervuras das lajes de piso — constituída por columnas que se erguerão solidarias, até o nivel de repouso do telhado. Obtido assim um esqueleto monolithico e resistente, encher-se-ão os quadros com o minimo de alvenaria de tijolos que for permittido, em pannos successivos que se descarregam sobre os que lhe ficam por baixo e sobre as vigas de cintagem, previa e devidamente calculadas para tal fim.

Sobre isso, pouzaremos, sem nenhum temor, poderosas armaduras de madeira do typo Palladio, que de preferencia foram por nós escolhidas, porque nos permittem aproveitar a parte de cima do fórrô, para o estabelecimento de um vasto Salão de Pintura, departamento theatral este tão necessario mas que infelizmente — no dizer de pessoa ligada inteiramente á vida de theatro, só existe nos nossos grandes theatros municipaes. A incombustibilidade das salas garantir-se-á, então, por meio de tectos de estuque puchados sobre cimento armado com tela metallica **Rib-Lath** ou **Lattis**. Ao demais, essa questão da incombustibilidade foi por nós tão completamente resolvida, que, á simples vista, resalta do projecto, onde se veem nitidamente os isolamentos-murarios utilizados, quer entre a Sala e a Scena, quer entre a parte em que esta forma a Caixa propriamente dita e suas dependencias para o pessoal, quer entre os varios planos destas dependencias, que tambem se farão de concreto armado. Em outras particularidades, a questão da solidez e assumpto tão comestinho da vida profissional de qualquer engenheiro que se presa, que pedimos permissão para não as alinhar fastidiosamente e nem as encarar justificando os seus calculos.

Entendemos que ellas devem estar plenamente garantidas pela idoneidade dos concorrentes. E isso basta.

Não obstante dispormos de um arcabouço lançado de solidez — e aqui cabe o cumprimento de uma promessa que fizemos folhas atraz — comtudo muitas vezes proporcionámos as alvenarias com algum exaggero de massa, como se pode verificar na linha da fachada principal, nas entradas lateraes e na boca de scena. E' que a solidez tem uma função esthetica tambem, de que o architecto não pode prescindir e que o obriga a sacrificar as suas conquistas nos dominios das forças, em nome de um principio mais elevado que é o do bello. E' preciso que a solidez se exteriorise evidenciada, para tranquillidade absoluta, mesmo dos olhos leigos. Exagere-se embora a sua expressão, aproveitando-se ao maximo para estabelecer decorações que a tornem mais sensivel, nunca se abandone, porém, o ponto de vista de que é melhor imprimir escancaradamente um caracter de solidez, de facto desnecessario, do que agarrar-se á verdade, só porque ella é exacta, sem que entretanto pareça verosimil. O gosto por estas cousas, a attracção pelas apresentações de aspecto amalucado seduzem, não ha duvida, os temperamentos caprichosos, mas fatigam os espiritos rectos e as pessoas de boa educação artistica.

— 9 —

A durabilidade, pelo que acabamos de dizer, vê-se que ficou sufficientemente assegurada e que sómente nas partes onde se terá de fazer imprescindivelmente o emprego da madeira, é relativamente menor. Contudo, a utilização de essências seccas e de primeira qualidade e os cuidados e proteções posteriores, prolongar-lhes-ão por muito tempo a vida, como estão a provar innumeradas casas, entre nós, que dactam até de centenios.

III — FUNDAMENTOS DE ARTE

Das formas que pode ter um objecto e das proporções que se lhe podem dar, nem todas satisfarão ao nosso gosto, embora todas ellas respondam perfectamente ás exigências do seu destino. Quêr isto dizer que a belleza não acompanha, no mesmo grão de intensidade, todas as formas que se imaginam.

O bello, em architectura, é essencialmente o coroamento do bom, e nenhum valor teria si se limitasse á função dissimulativa das falhas e dos defectos constructivos ou de composição.

Em principio constitue elle o anel supremo da cadeia que se amarra á verdade das formas, á ordem e á variedade de suas combinações.

A verdade encara, ou o aspecto material da cousa, isto é, a sua existencia concreta tal como a natureza a offerece, ou a feição moral, isto é, o proposito de affirmar incisivamente os característicos principaes e a idéa central da obra, a que poderíamos chamar tambem a sua alma.

Para o nosso caso, como teríamos dado expressão á verdade material?

Sendo um edificio de varios andares, com pequenas peças e grandes salas, a sua triplice elevação indica immediatamente tres agrupamentos principaes, succedendo-se harmonicamente na ordem imposta pela idéa principal. As molduras horizontaes marcam na fachada as divisões dos planos, variando sua altura, conforme a importancia de cada um delles. As janellas dos ambientes principaes são muito mais amplas do que as dos secundarios. Assim, no **Foyer**, que é um logar onde o publico procura distrahir-se e repousar, ha necessidade de offerecer-lhe frestas de formas mais graciosas e de proporções mais lançadas, do que nos **buffets** e **bars** onde elle entra apenas para se retemperar do estomago, e, portanto, dispensando a abundancia de luz. As entradas e saídas são amplas e numerosas, é mister attender a necessidade de um desafogo rapido em caso de panico. As cornijas saem em grande balanço para centralisarem perfectamente nos muros de apoio, as reacções dos cavalletes de cobertura. E assim por diante.

Quanto á verdade moral?

Exteriormente, com a apresentação pura e simples: 1.º) — da idéa capital, patentesando que aquelle edificio é um Theatro; com a sobre-elevação da Caixa sobre a Sala e desta sobre a parte de descanso ou vestibular; e, 2.º) — que o seu delineamento aereo esboça um Templo de arte e de educação, na altura do desenvolvimento e posses da localidade. Interiormente, pela classificação dos logares e das funções de cada parte, assim como do respeito, commedimento e latitude de manifestações que cada cathegoria pode manter nas suas expansões.

*
* *

A marcha que o espirito segue para traduzir exteriormente, com natural simplicidade, as formas e as proporções que resultam das grandes divisões de um edificio e de seus respectivos destinos, chama-se ordem. E' uma lei de intuição immediata ou que emana da reflexão deductiva do programma a realisar, e que regula de um modo geral a successão e a importancia das diferentes partes do edificio.

Tanto mais estará este em conformidade com a ordem, quanto maior simplicidade apparentar, dando plena satisfação ao programma. Entretanto, nada impede que, em muitas circumstancias admitta uma grande variedade e uma grande riqueza. O que porém, repudia vigorosamente é a confusão e a exuberancia desnecessaria. A sua modalidade mais corrente é a da symetria absoluta que espeinha o maximo de sua simplicidade representativa.

Si, contudo, cabe ampla liberdade ao artista, neste terreno, myster é todavia — e essencial é que assim seja — que não sacrifique nunca a verdade e que jámais esqueça o elemento moral — aquelle principio do seu pensamento central que deseja transfundir em sua plenitude e que deve fazer viver através da obra que lhe inspirou, a despeito do facto de não constituir a architectura, a arte mais amiga para o alcance de tal fim.

Nós, de nossa parte, estamos convencidos de que demos ao nosso projecto com verdade, ordem, variedade, attributos, decorações, proporções e harmonia, aquella apresentação de linha nobremente distincta, suavemente encantadora, bastante serena e magestosa que inspira a mulher honesta — ideal culminante das satisfações de todos os gozos espirituaes, em sua maior plenitude.

Si outros preferem a estereotypia da figura viscosa e irradiada da mulher serpente, porque os engolpha nas deliquescencias inebriantes de momentos morbidos de vibração, e porque lhes empolga aquella parcella de egocentrismo na participação das alegrias de certos prazeres que jámais admittem sigam para adiante, conforta-nos, ao menos, a consciencia de não lhes havermos querido dar pasto e de termos timbrado resolutamente em não concorrer para que se implante, ou mesmo se tente implantar — na terra onde todas as virtudes civicas imperam, onde a alma brasileira acaricia os seus melhores dotes de sentimentalidade e onde, ainda, vive fulgentemente o orgulho de residir o berço das mais lindas celebrações democraticas, cuja memoria imperecivel se guarda religiosamente dentro de sacarios alvinitentes que um simples toque poderia macular.

Ahi está porque na ornamentação architectonica e nos recursos que offerece a decoração — esculptorea ou pintorica — fugimos cautelosamente á precaução de ofuscar a vista e não empregamos meios artificiosos com cujo poder pensam os futeis conquistar vanglorias e mascarar os defeitos de concepção artistica ou constructiva, e lhes pedimos apenas a inspiração da sua simplicidade e da sua rigidez, na obtenção das formas.

Fizemos bem? Fizemos mal? O *veredictum* imparcial da Commissão julgadora nol-o dirá.

Nós é que não temos de que nos arrepender, por havermos assim procedido.

ANEXO 06:

Agenda dos acontecimentos artísticos apresentados no Theatro Municipal “Carlos Gomes” de Campinas de 1930 a 1962

Desta resenha constam informações colhidas e gentilmente cedidas por D. Maria Luísa Pinto de Moura, pesquisadora e bibliotecária do CCLA, extraídas de publicações de jornais de época e dos exemplares de divulgação do teatro. Anexamos outros eventos que encontramos durante a pesquisa para a tese mas ainda existe um rico material e ser explorado.

Algumas siglas que aparecem neste elenco têm o seguinte significado:

GAB = Grêmio Artístico Bandeirantes

GARD = Grêmio Artístico Rafael Duarte.

IAB = Instrução Artística Brasileira.

1930:

10/ Set- Inauguração do teatro com a presença do vice-presidente do Estado em exercício, Dr. Heitor Penteado. Apresentação pela Sociedade Theatral Italo-brasileira da ópera “*Il Guarany*” de Carlos Gomes com: Reis e Silva (Peri), Carmen Gomes (Ceci), Asdrúbal Lima (Gonzales), J. Athos (Cacique), S. Perrota (Dom Antonio) e N. Colombo (Dom Álvaro) e S. Simoni (Alonso). Diretor de Orquestra: Francisco Mignone.

11/Set: “*Barbieri di Siviglia*” com Bidu Sayão (Rosina) e A. Pilotto (Barbeiro). Maestro: J. Manfredini.

12//Set: “*La Boheme*” com Matilde Russo(Mimi), Felix Bocchini (Rodolfo), Asdrúbal Lima (Marcelo), Gilda Colombo (Musetta), Stefano Bruno (Achaunnard) João Athos (Collini), Emílio Marangoni (Alcindo) e Benoit N.N.

13/Set: “*Rigolletto*” com Bidu Sayão e Reis e Silva. Diretor de orquestra: J. Manfredini.

14/ Set: Matinée com “*Il Guarany*”. Espetáculo noturno com “*Il Trovatore*” : tenor Reis e Silva e soprano Carmen Gomes. Diretor de orquestra: Santiago Guerra.

30/ Nov.: Concerto organizado pelo Conservatório Musical Carlos Gomes , onde se apresentam Francisco Mignone e o violinista Patrício Leônidas Antuosi.

04/Dez : 11º. concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.

29/Dez: Cerimônia de entrega de diplomas da Escola Normal.

1931:

10/Jan.: 12º. concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.

05/Fev.: Concerto do pianista cego Arnaldo Marchesotti.

10/Fev.: Concerto de Ilara-Iberê e Alda Gomes.

12/Fev.: 13º. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.

14/Março: 14^o. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.
 15/Abril: 15^o. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.
 16/Abril: Concerto de canto da Baronesa Alice Palos de Roca.
 25/Maio: 16^o. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.
 15/Julho: 17^o. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.
 19/Agosto: 18^o. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.
 19/Setembro: Cia. Dramática Orlando Lippi.
 15/Outubro: 20^o. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.
 13/Novembro: Cia. Italiana apresentou "Cavaleria Rusticana" com Ema Rocha Brito e Tina Alebardi.
 14/ Novembro: Mme. Butterfly.

1932:

28/Janeiro: Estréia da Cia. de Comédias Adelina e Áurea Abranches com a peça "O Rosário".
 11/Fevereiro: 23^o. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.
 28/Abril: Cia. de transformismo Fátima Miris- Viúva. Alegre.
 28/Abril: Cia. de transformismo Fátima Miris- Gheisa.
 30/Abril: Cia. de transformismo Fátima Miris- Nozze di Figaro.
 01/Maio: Cia. de transformismo Fátima Miris- matinée.
 14/Maio: Recital de piano com Guiomar Novais.
 17/Maio: 25^o. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.
 28/Maio: Espetáculo de amadores com "O interventor".
 10/Junho: Festival do Ginásio em homenagem à rainha Ana Maria C. Lima.
 30/Junho: 26^o. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.
 09/Julho: 3^o. Festival do G.AR.D. – "Onde canta o sabiá".
 05/Novembro: Recital de Olga Husseman e Carlos Maia.
 14/Dezembro: 27^o. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.
 15/Dezembro: Festival Pró Monumento aos Voluntários.

1933:

06/Janeiro: Espetáculo do faquir Thaara Bey.
 16/Janeiro: 28^o. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.
 23/fevereiro: 19^o. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.
 30/ Março: 30^o. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.
 02/Abril: Espetáculo de Orlando Lippi.
 20/Abril: Recital de piano de Estelinha Epstein.
 29/Abril: Orfeão do Clube Português de S. Paulo.
 25/Maio: 31^o. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.
 10/Junho: Festival em homenagem à rainha do Ginásio: Maria Aparecida Mattosinho.

23/Junho: Recital de piano de Brailowski.
 08/Julho: Festival da Comédia Beneficente com "O amigo da Paz".
 15/Julho: Espetáculo de amadores com a "Pastoral" de Coelho Neto.
 27/Julho: Estréia da Cia. Alda Garrido.
 03/Agosto: 32º. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.
 13/Agosto: Estréia da Cia de Operetas Brasileiras dirigida por Marcelo Tupinambá.
 24/Agosto: 33º. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.
 21/Setembro: 34º. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.
 17/Outubro: 2º. Festival da Comédia Beneficente com "O vendedor de ilusões".
 19/Outubro: 35º. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.
 21/Outubro: Filodramática Dopolavoro com "Tosca".
 05/Novembro: Festival do G.A.R.D. com "Divino Perfume".
 12/Novembro: Espetáculo de Orlando Lippi "Tosca".
 22/Novembro: 36º. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.
 01/Dezembro: Formatura do Colégio Atheneu.
 12/Dezembro: Espetáculo da Comédia Beneficente "Deus lhe pague".
 13/Dezembro: Espetáculo da comédia beneficente "Deus lhe pague".
 15/dezembro: Formatura da Escola São Luiz.
 21/Dezembro: 37º. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira com Estelinha Epstein.
 23/Dezembro: Formatura da Escola Bento Quirino.

1934:

12/Janeiro: Estréia da Cia. Lírica Italiana com Mme. Butterfly.
 13/Janeiro: Lúcia de Lamermoor.
 14/Janeiro: "Fosca" de Carlos Gomes com os artistas: Fosca- Olga Simzis; Delia- Dora Solima; Paolo- Cav. Abele de Angeli; Cambrio- Edmundo Rigazzi; Gayolo- S. Perrota; O Boge-Giuseppe Zanzini. Regente: Arturo de Angelis.
 24/Janeiro: Reentrée da Cia Lírica com "Barbiere di Seviglia - Traviata - Bohème"
 08/Fevereiro: Concerto da Sociedade Sinfônica.
 22/Fevereiro: Festival do G.A.R.D.
 08/Março: Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.
 17/Abril: Concerto Iberê e Ilára Gomes Grosso.
 18/Abril: 40º. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.
 25/Maio: 41º. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.
 05/Julho: 42º. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.
 18/Agosto: Grande banquete oferecido ao Dr. Armando Sales de Oliveira.
 26/Agosto: Baile em benefício da Maternidade.
 20/Setembro: 43º. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.

11/Outubro: Concerto de Estelinha Epstein e Edgard Gomes Pinto.

20/Outubro: Estréia do Centro Dramático E. Novelli com "Scampolo"- direção: O Colombari.

21/Novembro: 44°. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.

1935:

11/Janeiro: Cia. Lírica Italiana com "Il Trovatore" . Elenco: Nadina Borina, Palu Ansaldi, Caravaglia e Ricardo Dominguez. Regente: Armando Belardi.

12/Janeiro: Rigoletto.

13/Janeiro: La Bohème.

18/Janeiro: Estréia da Cia. Miramar com "A menina do Chocolate". Elenco: Norma de Andrade, Emílio Russo, João Rios, Vanina Vitor, Mary Zebrien, Carlos Pereira, Plínio Ferraz, Letícia Ferraz, Renato Machado e Carlucio Medeiros.

Seguiram-se treze espetáculos.

31/Janeiro: 45°. Concerto da Sociedade Sinfônica.

01/Fevereiro: Reentrée da Cia Miramar

Seguiram-se mais treze espetáculos.

03/Abril: 46°. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.

09/Abril: Cia. Miramar.

Seguiram-se mais 22 espetáculos.

30/Abril: Despedida da Cia Miramar.

12/Junho: Grêmio Artístico Bandeirantes.

13/Junho: 47°. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.

11/Julho: 48°. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.

04/Novembro: Concerto de canto de Bidú Saião.

05/Novembro: 49°. Concerto da Sociedade Sinfônica campineira.

22/Novembro: 50°. Concerto da Sociedade Sinfônica Campineira.

25/Novembro: Concerto do violinista Andrés Dalmau.

08/Dezembro: Estréia da Cia. de operetas Pedro Celestino com Princesa das Czardas.

09/Novembro: Conde de Luxemburgo.

10/Dezembro: Viúva Alegre.

11/Dezembro: Princesa das Czardas.

12/Dezembro: Casa das Três Meninas.

13/Dezembro: Viúva Alegre.

14/Dezembro: Frasquita.

18/Dezembro: O Mano de Minas.

1936:

31/Janeiro: Reentrée da Cia Miramar com mais de 14 espetáculos.

- 13/Fevereiro: Despedida da Cia. Miramar.
- 23/Março: Quarteto Borguet – Alda Gomes.
- 21/Maio: Concertos com Cossacos do Don.
- 11/Julho: Concerto Vocal Sinfônico do 1º. centenário de Carlos Gomes.
- 27/Agosto: Grande Festival Episcopal de Dom Barreto.
- 10/Setembro: Concerto em homenagem a Carlos Gomes com a Sinfônica (51º.)—regência de Mário Monteiro.
- 25/Setembro: Concerto de músicas de câmara de Carlos Gomes com Maria do Carmo e Cândido Botelho.
- 28/Setembro: “Lo Schiavo” com a Cia Lírica Italiana – Elenco: Duílio Baronti, Aurélio Marcato, Gina Signa, Maria de Sá Earp, Armando Borgioli e José Perrota.
- Bailados sob a direção de Maria Olenewa.
- Regência de Mario Rossini.
- 29/Setembro: “O Guarani” com Bidú Saião e Ettore Parmeggiani.
- 23/Outubro: “Faceta Nera” com Cia. Canzoni di Napoli.
- Seguiram-se mais nove espetáculos.

1937:

- 06/Janeiro: Estréia da Companhia de Operetas Franca Boni apresentado “Princeza das Czardas”. Seguiram-se: “Bocaccio”, “La Danza delle Libellule”, “Eva”, “Frasquita”, “Tzarevich”, “Scugnizza”, “Conde de Luxemburgo”, “Cin-Ci- La”, “Adio Giovanezza”, “La Bayadera”, “Casta Suzana”, “Duchesa Del Bal Tabarin”, “Princeza dos Dolares” e “Santarellina”.
- 21/Janeiro: Despedida com “La Presidentessa”.
- 26/Janeiro: Espetáculo da Instrução Artística.
- 08/Março: 52º. Concerto da Sociedade Sinfônica.
- 16/ Março: Cia. Lison Gaster e Cia com teatro musicado.
- 07/Abril: Despedida de Lison.
- 18/Abril: Sessão solene do centenário de Bento Quirino.
- 22/Abril: 53º. Concerto da Sociedade Sinfônica.
- 03/Maio: Espetáculo da Semana Portuguesa comemorativa do Centenário da Imigração
- 17/Maio: Espetáculo da Semana Sírio-libanesa comemorativa do Centenário de Imigração.
- 22/Maio: Espetáculo de amadores comemorativo da coroação do Rei Jorge VI.
- 26/Maio: Espetáculo da Instrução Artística com Guiomar Novaes.
- 12/Junho: 54º. Concerto da Sociedade Sinfônica.
- 19/Junho: Espetáculo da Semana Alemã comemorativa do Centenário da Imigração.
- 23/Junho: Reentré da Cia. Lison.
- 03/Julho: Despedida da Cia. Lison.
- 15/Julho: Espetáculo da Instrução Artística.

20/Julho: Estréia da Cia. Nino Nelo.
 06/Agosto: Despedida da Cia. Nino Nelo.
 15/Agosto: Festival Beneficente.
 17-18/ Agosto: Espetáculo Semana Italiana- Centenário da Imigração.
 25/Agosto: Espetáculo de Instrução Artística com Altheia Alimonda.
 26/Agosto: 55°. Concerto da Sociedade Sinfônica.
 03/Setembro: Estréia da Cia. Típica Cubana de Revistas.
 07/Setembro: Despedida da Cia. Cubana.
 17/Setembro: Espetáculo de Amadores – Academia Amilar Alves.
 19/Setembro: Espetáculo de Ilusionismo com Chasman e Perez.
 22/Outubro: Espetáculo da Instrução Artística com Irene da Cunha Bueno.
 01/Novembro: Concerto de violino com Aimoré do Brasil.
 10/Novembro: Recital de Canto de Adília Proença.
 15/Novembro: Espetáculo de bailados com Francis Gaça e Ruth Walden.
 18/Novembro: 56°. Concerto da Sociedade Sinfônica.
 19/Novembro: Estréia da Cia. Piccoli di Podrecca.
 24/Novembro: Despedida da Cia. Piccoli.
 02/Dezembro: Espetáculo de Ilusionismo com Rocambole.
 15/Dezembro: 57°. Concerto da Sociedade Sinfônica.

1938:

16/Janeiro: Festival de amadores G.A B.
 17/Janeiro: Concerto de Iberê e Ilára Gomes Grosso.
 18/Janeiro: Estréia da Cia. Margarida Sper.
 21/Janeiro: Despedida da Cia. Sper.
 08/Fevereiro: Espetáculo de amadores A. Alves.
 23/Fevereiro: Espetáculo da I.A B. com Guilherme de Almeida.
 10/Março: Espetáculo de amadores.
 11/Março: Cia. Lírica Dora Solima apresentando “La Traviata”, “Tosca”, “Mme. Butterfly”, “Rigoletto”, “Cavaleria Rusticana” e “La Bohème”.
 05/Maio: 58°. Concerto da Sociedade Sinfônica.
 12/Maio: Cia. Genésio Arruda.
 17/Maio: Despedida da Cia. Genésio.
 18/Maio: Cia Lírica Brasileira com direção de Gabriela Benzazoni Lage apresentando “Lo Schiavo” e “Rigoletto”.
 20/Maio: Reentre de Genésio Arruda.
 30/Maio: Despedida de Genésio.

02/Junho: Cia. de Operetas Franca Boni apresenta Alba Regina em "Balo al Savoy", "Scugnizza", "Paganini", "Ao Cavalinho Branco", "Dolci tempi passati", "Sonho de Valsa", "Camponês Alegre", "Viúva Alegre", "Princesa das Czardas", "Mme de Thebes" e "Bocaccio".

19/Junho: Festival da Colônia Portuguesa.

30/Junho: 59º. Concerto da Sociedade Sinfônica.

28/Julho: 60º. Concerto da Sociedade Sinfônica.

10/Agosto: Recital de violino de Raul Laranjeira.

31/Agosto: Espetáculo da I. A B. com Souza Lima.

24/Setembro: com o Grêmio A. Bandeirantes, a peça "O Rosário".

27/Setembro: Espetáculo da I. A B. com Adolpho Tabacow.

06/Outubro: 61º. Concerto da Sociedade Sinfônica.

17/Outubro: Espetáculo da I. A B. com o Quarteto Teixeira Carvalho.

17/Outubro: "Ceia dos Cardeais" com Ghilardi, Carlos Maia e Moacir Santos.

23/Novembro: Espetáculo da I.A B. com Ortiz Tirado.

27/Dezembro: Concerto de Clara Yagudin.

30/Dezembro: Inauguração do cinema da Empresa Campineira de Diversões com o filme "Zola".

1939:

12/Janeiro: 62º. Concerto da Sociedade Sinfônica.

29/Janeiro: Festival de Carmem e Aurora Miranda.

31/Janeiro: Festival de Oriando Silva.

01/Fevereiro: Estréia da Cia. Procópio Ferreira.

10/Fevereiro: Despedida de Procópio.

28/Fevereiro: Espetáculo da I.A B.

27/Março: Espetáculo do G. A B.

30/Março: 63º. Concerto da Sociedade Sinfônica.

20/Abril: Concerto de canto de Rosina Rimini.

20/Junho: 64º. Concerto da Sociedade Sinfônica.

06/Julho: Cia. de Comédia Delorges.

25/Julho: Festival G.A B.

11/Agosto: 65º. Concerto da Sociedade Sinfônica.

12/setembro: Espetáculo da I. A B. com Guiomar Novais.

16/Setembro: Espetáculo do G.A B. e Academia A. Alves com "Fernão Dias".

19/Setembro: Rimac e sua orquestra.

14/Outubro: Festival dos Acadêmicos de Piracicaba.

27/Outubro: Espetáculo da I.A B. com Eunice de Conti.

29/Outubro: 66º. Concerto da Sociedade Sinfônica.

12/Dezembro: Estréia da Cia de Revistas Portuguezas Beatriz Costa com "Arre Burro", "Aldeias de Portugal" e "Pega-se ao colo".

1940:

03/Janeiro: cinema.

19/Janeiro: G.A B. – "Deus".

25/Janeiro : Cia Procópio Ferreira

27/Janeiro: Despedida de Procópio Ferreira

21/Fevereiro: Espetáculo I.A B. com Cristina Maristany.

15/Março: Espetáculo I.A B.- conferência de Malba Tahan.

16/Março: 67º. Concerto da Sociedade Sinfônica.

09/Abril: Espetáculo de amadores "Santa Cecília".

10/Abril: Espetáculo I.A B. com Althéa Alimonda.

17/Abril: "Retalho" com Eglê Bueno.

20/Maio: Espetáculo I.A B. com Madalena Tagliaferro.

20/Junho: Cia. Renato Viana.

04/Julho: 68º. Concerto da Sociedade Sinfônica.

08/Julho: Espetáculo I. A B. com Cacilda Ortigão.

15/Julho: espetáculo G.A B.

16/Julho: Cia. Lison Gaster.

31/Julho: Despedida de Lison.

24/Agosto: Espetáculo I.A B. : Orquestra feminina.

09/Setembro: Espetáculo lírico: "Madame Butterfly". Elenco: Toshico Hassegawa, Thomaz Alcaide, Vera Elisowa e Sílvio Vieira.

10/Setembro: Concerto de Tito Schipa.

19/Setembro: Espetáculo G.A B.

24/Setembro: 69º. Concerto da Sociedade Sinfônica.

08/Outubro: Espetáculo I. A B. com Frutuoso Viana.

16/Outubro: Singing Babies – coro americano feminino.

03/ Novembro: Estréia da Cia. João Rios.

17/Novembro: Despedida da Cia. João Rios.

03/Dezembro: Espetáculo I. A B. com Guiomar Novais.

22/Dezembro: Espetáculo G. A B.

23/Dezembro: 70º. Concerto da Sociedade Sinfônica.

1941:

08/Fevereiro: Espetáculo do G.A B. com "Yayá Boneca".

13/Fevereiro: 71º. Concerto da Sociedade Sinfônica.

21/Fevereiro: Espetáculo I.A B. com Helena M. Castro.
 23/Março: espetáculo de amadores.
 28/Março: Estréia da Cia Miramar.
 09/Abril: Despedida da Cia. Miramar.
 12/Abril: Estréia de George, o ilusionista.
 15/Abril: Despedida de George.
 22/Abril: Espetáculo I.A B. com Antonio Munhoz ao piano.
 12/Maio: Recital de Margarida Lopes de Almeida.
 28/Maio: Recital de Rute Lemos ao piano.
 04/Junho: Espetáculo I.A B. com Madalena Tagliaferro.
 10/Junho: Recital de Gessy Braga ao piano.
 14/Junho: Espetáculo do comediante Silvino Neto.
 17/Junho: Orquestra Cuban Boys.
 26/Junho: 72º. Concerto da Sociedade Sinfônica.
 29/Junho: Recital de Tito Schipa.
 14/Julho: Recital de Marília Jones ao piano.
 30/Julho: Recital de canto de Bianca Anthoni.
 24/Agosto: Marimbas Cusclacan.
 31/Agosto: Espetáculo com Dircinha Batista.
 07/Setembro: 73º. Concerto da Sociedade Sinfônica.
 14/Setembro: Espetáculo I. A B. Coral Paulistano.
 01/Outubro: Estréia da Cia. Palmeirim Silva.
 08/Outubro: Despedida de Palmeirim.
 09/Outubro: Recital de Canto de Tiana Amarante.
 10/Outubro: Orquestra Los Ases.
 20/Novembro: Espetáculo I. A B. com Ana Stela Schick ao piano e Ada Gesi (canto).
 27/ Novembro: Espetáculo I. A B. com Eva Kovack ao violino.
 04/Dezembro: Recital Adolph Tabacow e Raul Laranjeira.

1942:

15/ Janeiro: Espetáculo de piano do I. A B.
 28/Janeiro: 1º. espetáculo do Theatro Escola.
 29/Janeiro: Espetáculo I. A B. com Fritz Jank.
 05/Fevereiro: Festival comemorativo do 1º. centenário da elevação de Campinas à cidade com a Orquestra Sinfônica de São Paulo.
 26/Fevereiro: Espetáculo I.A B. com o trio Borghet, Estrela e Iberê.
 15/Março: Abertura solene dos cursos das Faculdades Campineiras.
 24/Março: Espetáculo I. A B. apresentação de Oriane de Almeida ao piano.

26 a 31/Março: Cia de Ilusionismo Cleópatra.
 13/Abril : Espetáculo I.A B. com Cristina Maristany.
 21/Abril: Estréia da Cia Eva Todor.
 28/Abril: Despedida de Eva Todor.
 08/Maio: 73º. Concerto da Sociedade Sinfônica.
 04/Julho: Espetáculo I.A B. com Oliveira Ribeiro Neto.
 26/Julho: Espetáculo de amadores : "Vendedor de Ilusões".
 07/Agosto:Espetáculo I.A B. com Ernesto Trepiccioni.
 31/Agosto: Estréia da Cia. Joraci Camargo.
 08/Setembro: Despedida de Joraci Camargo.
 02/Outubro: Espetáculo I. A B. : canto com Tiana Amarante.
 20/Outubro: Estréia da Cia Ferraz Salaberry.
 25/Outubro: Despedida da Cia Salaberry.
 29/Outubro: Espetáculo I. A B. com Madalena Tagliaferro.
 07/Novembro: Noite do fado.
 29/Novembro: Espetáculo Teatro Escola.
 11/Dezembro: 74º. Concerto da Sociedade Sinfônica.
 16/Dezembro: Espetáculo I.A B. com Eunice de Conti ao violino.

1943:

08/Fevereiro: Estréia da Cia Eva Todor.
 11/Fevereiro: Despedida da Cia Eva Todor.
 25/Fevereiro: 75º. Concerto da Sociedade Sinfônica com o maestro Salvador Bove.
 20/Março: Espetáculo do G.A B.
 22/Março; Recital de Raul Laranjeira e Alberto Salles.
 10/Abril: Espetáculo Teatro Escola : "Chuvas de verão" de Luiz Iglesias.
 01/Maio: Festival em homenagem a Getúlio Vargas: com a peça "Julho, 10!".
 07/Maio: Estréia da Cia Hortência Santos.
 12/maio: Despedida da Cia Hortência Santos.
 15/maio: Espetáculo Teatro Escola.
 04/Junho: Festival artístico em benefício da construção do Orfanato N. Sra. do Calvário.
 08/Junho: Estréia da Cia Delorges.
 09/Junho: Peça: "O neto de Deus" peça de Joracy Camargo.
 10/Junho: Peças: "O simpático Jeremias" de Gastão Togeiro e "Iaiá Boneca" de Ernani Fornari.
 13/Junho: Despedida da Cia Delorges.
 19/Junho: Espetáculo Teatro Escola.
 18/Agosto: Estréia da Cia de Ilusionismo Richiardi.
 26/Agosto: Despedida da Cia Richiardi.

25/Setembro: Espetáculo Theatro Escola.
 02/Outubro: Espetáculo G.A B.
 03/Outubro: 76°. Concerto da Cia Sinfônica.
 20/Outubro: Concerto da Banda Policial de S. Paulo.
 21/Outubro: Concerto da Banda Policial de S. Paulo.
 25/Dezembro: Apresentação do Coro Azul.
 08/Dezembro: Concerto Sila Ikanof, conjunto zíngaro.
 24/Dezembro: Inauguração do 1°. Salão de Belas Artes no saguão do teatro.

1944:

03/Fevereiro: Orquestra Brasileira de Câmara, regência de Leon Kaniefsky com Menininha Lobo ao piano.
 12/Fevereiro: Espetáculo G. A B.
 17/Fevereiro: Espetáculo G. A B.
 23/Fevereiro: Sociedade de Comédia Paulo Salles: "O café de Felisberto".
 16/Março: Concerto de piano de Nelly Martins.
 03/Abril: Concerto de Oscar da Silva ao piano.
 06/Maio: Espetáculo do G.A B.
 20/Maio: Espetáculo do Theatro Escola: "Pão duro" de Amaral Gurgel..
 01/Junho: Concerto de Orlando Fagnani ao piano.
 07/Junho: Recital com Helena de Magalhães Castro.
 09/Junho: Concerto de Raquel Souza Camargo ao piano.
 17/Junho: Espetáculo G.A B.
 22/Junho: Recital de Helena Magalhães Castro.
 13/Julho: 170°. Festival de Arte do GAB : "Tabu" de Francisco Svoboda.
 30/Julho: 77°. Concerto Sinfônico.
 10/Agosto: Espetáculo I.A B. com Lea Bach, harpista.
 12/Agosto: Espetáculo do Theatro escola.
 16/Setembro: 79°. Concerto da Sociedade Sinfônica.
 22/Outubro; Recital de Olga Prager Coelho.
 07/Novembro: Espetáculo I.A B. com Yara Bernete ao piano.
 11/Novembro: Espetáculo do G.A B.
 25/Novembro: Apresentação do Coro Azul.
 06/Dezembro: Recital de canto em benefício da Cruz Vermelha Brasileira.
 09/Dezembro; Espetáculo do Teatro Experimental de S. Paulo.
 22/Dezembro: 80°. Concerto da Sociedade Sinfônica.
 26/Dezembro: Festival "Bonecas vivas".
 27/Dezembro: Estréia da Cia Dea Cazarré.

1945:

- 15/janeiro: Despedida da Cia Cazarré.
 14/Fevereiro: Espetáculo do Teatro Escola.
 02/Março: Estréia da Cia Brasileira de Operetas Cezar Fronzi.
 19/Março: despedida da Cia Fronzi.
 25/Março: Espetáculo do G. A B. com o "Mártir do Calvário".
 31/Março: Último espetáculo do "Mártir do Calvário".
 06/Abril : Cia de Ilusionismo Richiardi.
 09/Abril: Espetáculo G.A B.
 18/Abril: Despedida de Richiardi.
 21/Abril: Espetáculo do Teatro Escola.
 24/Abril: Estréia da Cia Bibi Ferreira.
 01/Maio: Despedida de Bibi Ferreira.
 04/Maio: Estréia da Cia. Totó.
 20/Maio : Despedida de Totó.
 22/Maio: Reentree da Cia de Operetas Cezar Fronzi.
 28/Maio: Despedida da Cia Cezar Fronzi.
 30/maio: Espetáculo I.A B.
 02/Julho: Conferência da Jorge Amado.
 05/Julho: Espetáculo do Teatro Escola.
 13/Julho: Cia. Nino Nelo.
 22/Julho: Despedida de Nino Nelo.
 29/Julho: Festival de bailados Carmem Brandão.
 01/Agosto: Estréia da Cia Delorges.
 21/Agosto: Despedida da Cia. Delorges.
 30/Agosto: Recital de Margarida Lopes de Almeida.
 22/Setembro: Comédia Helena Machado.
 30/Outubro: Estréia da Cia Chang de Ilusionismo.
 07/Novembro: 81º. Concerto da Sociedade Sinfônica.
 22/Novembro: Festival do Instituto Musical Dr. Gomes Cardim.
 27/Novembro: Estréia da Cia. Procópio Ferreira.
 16/Dezembro: Despedida da Cia. Procópio Ferreira.
 26/Dezembro: Estréia da Cia. Eva Todor.

1946:

- 03/Janeiro: Despedida da Cia. Eva Todor.
 05/Janeiro: Festival da Bonecas Vivas.
 25/Janeiro: Colação de Grau da Faculdade de Filosofia.

- 05/Abril: 82º. Concerto da Sociedade Sinfônica.
- 08/Abril: Concerto de Orlando Fagnani.
- 11/Abril: Espetáculo G. A B. com o espetáculo "O mártir do Calvário".
- 22/Abril: Concerto de Dea Orcioli ao piano.
- 25/Abril: Recital Eliphaz Chinelato- Difusão Cultural.
- 28/Abril : Festival de bailados do Conservatório de Jundiaí.
- 05/Maio: Teatro Escola.
- 16/maio: Recital Salvador Caruso – difusão cultural.
- 19/maio : Teatro Escola.
- 23/maio: American Express Show.
- 02/Junho: Ballet Juventude.
- 06/Junho : Recital Mariazinha Gerin ao piano.
- 07/Junho : Festival C. C. Regatas.
- 08/Junho: Estréia da Cia Franca Boni.
- 16/Junho: Despedida de Franca Boni.
- 11/Julho: Cia Lírica do Teatro Sant'Ana com "Traviata", "Boheme", "Mme. Buttefly".
- 21/Julho : Casa das Três Meninas, por amadores.
- 25/Julho: Recital de Carlo Buti.
- 01/Agosto: Cia Lison Gaster.
- 29/Agosto: Recital de Tito Schipa- recorde de público: 1 308 espectadores.
- 08/Setembro: Recital de Judith Salem.
- 14/Setembro:Recital de Daisi de Lucca.
- 16/Setembro:Concerto da Sociedade Sinfônica e Filarmônica de Limeira.
- 17/Setembro:Recital de Guiomar Novais.
- 02/Outubro: Companhia Derci Gonçalves.
- 06/Outubro: Despedida de Derci.
- 13/outubro: Cia. Canzoni di Napoli.
- 20/Outubro: Despedida Canzoni di Napoli.
- 24/Outubro: Recital de Otavia Maia.
- 30/Outubro: Ballet Estrelas do Ópera de Paris.
- 10/Novembro:Orquestra Universitária de Concertos.
- 17/Novembro: Show de Rádio.
- 18/Novembro: Audição dos alunos de Zélia Lessa.
- 20/Novembro: Recital Lírico Clara Lafayete.
- 22/Novembro: Teatro Escola.
- 24/Novembro: Espetáculo de amadores Napule Canta.
- 26/Novembro: Estréia da Cia. Eva Todor.
- 16/Dezembro: Original Ballet Infantil.

30/Dezembro: Festival Amigos de Hildebrando Siqueira.

1947:

- 09/Janeiro: Recital de Canto de Pedro Aloisi.
 02/Fevereiro: Recital de Vicente Celestino.
 13/Fevereiro: Concerto de violino Dalmau.
 27/Fevereiro: Recital de Gioconda Peluso.
 12/Março: Rocambole ilusionista.
 16/Março: Despedida de Rocambole.
 23/Março: Recital de Emília Vidali.
 30/Março: "Mártir no Calvário" por um grupo de amadores.
 05/Abril: Despedida de "Mártir do Calvário".
 08/Abril: Estréia da Cia Lison Gaster.
 16/Abril: Despedida de Lison Gaster.
 17/Abril: Recital Lírico de Giulio Luchiarì.
 11/Maio: Festival de Bailados do Conservatório de Jundiaí.
 20/Maio: Recital de Pedro Vargas.
 21/Maio: Cia. Cazarré.
 26/Maio: Despedida de Cazarré.
 28/maio: Recital de Tiana Amarante.
 03/Junho: Trio Guarás.
 11/Junho: Grêmio Universitário.
 13/Junho: Espetáculo de Difusão Cultural.
 15/Junho: Recital de alunos de Otávia Maia.
 16/Junho: Estréia da Cia. Procópio Ferreira.
 30/Junho: Despedida de Procópio Ferreira.
 11/Julho: Orquestra Sinfônica.
 23/Julho: Recital de piano de Dea Orcioli.
 29/Julho: Cia Artistas do Povo.
 06/Agosto: Despedida dos Artistas do Povo.
 10/Agosto: Espetáculos de bailados.
 16/Agosto: Cia Italiana Emma Gramática com Thereza Raquim La Nemica.
 10/Setembro: Concerto de Guiomar Novais- Altheia Alimonda.
 21/Setembro: Ballet da Juventude.
 23/Setembro: Cia Artistas do Povo.
 30/Setembro: Despedida dos Artistas do Povo.
 18/Outubro: Banda da Força Pública de São Paulo.
 22/Outubro: Comédia Paulo Sales.

25/Outubro: Coral Carlos Gomes.
 04/Novembro: Cia de Revistas Chianca de Garcia.
 09/Novembro: Despedida de Chianca de Garcia.
 15/Novembro: Cia Brasileira de Operetas.
 27/Novembro: Despedida Cia de Operetas.
 08/Dezembro: Concerto de violino Ilze Dosow.
 12/Dezembro: Cia Italiana Diana Torriere Sergio Toffano.
 26/Dezembro: Banda do 8º. B.C.

1948:

03/Janeiro: La Gitanela.
 18/Fevereiro: Cia de Ilusionismo Cleópatra.
 23/Fevereiro: Despedida de Cleópatra.
 24/Fevereiro: Salão dos Novos artistas, no saguão.
 09/Março: Cia Dulcina Odilon.
 14/Março: Despedida de Dulcina.
 17/Março: Recital do tenor João Cunha.
 20/Março: Espetáculos de bailados Glória Bara.
 24/Março: "Mártir do Calvário" com grupo de amadores.
 28/Março: Despedida de "Mártir do Calvário".
 10/Maio: Recital de violino com Althea Alimonda.
 25/Maio: Recital de alunos de Zélia Lessa.
 17/Junho: Recital de piano de Jair Acioli.
 19/Junho: Recital de Rui Pupo.
 21/Junho: Recital de Helena Magalhães Castro.
 22/Junho: Cia de Comédias João Rios.
 30/Junho: Despedida de João Rios.
 15/Julho: Cia Italiana de Operetas Ernesto Del Rios.
 25/Julho: Despedida da Cia de Operetas.
 06/Agosto: Cia Max e Moritz Espetáculos infantis.
 21/Agosto: Recital de Violão José Ferreira.
 26/Agosto: Espetáculo I.A B. de Estelinha Epstein.
 09/Setembro: Show de Ilusionismo com Valdir e Neide.
 12/Setembro: Ballet Otto Werberg.
 19/Setembro: Recital de Vicente Celestino.
 21/Setembro: 1º. Concerto da Philarmônica Campineira dirigida pelo maestro Djalma C. Pádua.
 23/Setembro: Recital de Bertha Singermann.
 24/Setembro: Derci Gonçalves.

- 30/Setembro: Despedida de Derci Gonçalves.
 30/Outubro: Cia Iracema de Alencar.
 05/Novembro: Despedida de Iracema de Alencar.
 06/Novembro: Apresentação de Coral
 09/Novembro: Orquestra Filarmônica de Campinas.
 10/Novembro: Recital de Orlando Fagnani.
 14/Novembro: Comédia Paulo Sales.
 17/Novembro: Recital de Arlete Khouri.
 01/Dezembro: Estréia do grupo Teatro do Estudante de Campinas com a peça "Artimanhas de Scarpino" de Molière.
 07/Dezembro: Orquestra Filarmônica de Campinas.
 18/Dezembro: Comédia Paulo Sales.
 20/Dezembro: Orfeão Maestro Julião.
 24/Dezembro: Cia. Lison Gaster.
 26/Dezembro: Despedida de Lison Gaster.

1949:

- 14/Janeiro: 84º. Concerto da Sociedade Sinfônica.
 22/Janeiro: Recital de Rui Pupo.
 04/Fevereiro: Festival pró Ângelo dei Bimbi.
 05/Março: Cia. Palmeirim.
 16/Março: Despedida de Palmeirim.
 17/Março: Recital de piano com Lilia Pires Ramos.
 28/Março: Recital de Higino Martins.
 02/Abril: Show Revista com Oscarito.
 06/Abril: Fu-Man-Chu Ilusionismo.
 09/Abril: Show com Oscarito.
 10/Abril: Despedida de Fu-Man-Chu.
 11/Abril: Encerramento do Festival de Consultoria à Opinião Pública, promovido pela Sociedade de Imprensa Interamericana do Rio de Janeiro.
 13/Abril: "Sinal da Cruz" por um grupo de amadores.
 17/Abril: Despedida de "Sinal da Cruz".
 22/Abril: Primeira exibição de filmes pelo Serviço de Cinema Educativo.
 23/Abril: Cia Mesquitinha.
 29/Abril: Despedida de Mesquitinha.
 14/Maio: Cia. Genésio Arruda.
 01/Junho: Recital Dea Orcioli.
 04/Junho: Show de rádio.

- 09/Junho: Recital de Otávia Maia.
 14/Junho: Recital Daisy de Luca.
 20/Junho: Recital Adolpho Tabacow.
 26/Junho: Bailados das alunas de Maria Olenewa.
 27/Junho: Recital de Menininha Lobo.
 29/Junho: Joracy Camargo.
 .../Junho: Fundação do Foto Clube de Campinas.
 05/Julho: Recital de cítara com Avena de Castro.
 09/Julho: Grêmio Teatral Campineiro.
 19/Julho: Festival do Parque Infantil da Vila Industrial.
 26/Julho: Trio Lírico Zé-Do-Va.
 02/Agosto: Festival de Arte patrocinado pelo Guarany Futebol Clube.
 25/Agosto: Grande concerto lírico.
 08/Setembro: Recital de Piano Fernando Kovary.
 18/Setembro: Festival de bailados.
 21/Setembro: Cia Procópio Ferreira.
 25/Setembro: Despedida de Procópio.
 14/Outubro: Concerto Madalena Bernhein.
 16/Outubro: Concerto de violão Mussaperê.
 20/Outubro: Cia Alda Garrido.
 30/Outubro: Despedida de Alda Garrido.
 15/Novembro: Espetáculo teatral em benefício da Associação dos Expedicionários Campineiros.
 18/Novembro: Apresentação de bailado e dramatização : "A gata borralheira".
 22/Novembro: Festival Artístico do Conservatório Musical Carlos Gomes.
 24/Novembro: Récita do Conservatório Musical de Campinas.
 25/Novembro: Alvarenga e Ranchinho.
 31/Dezembro: Espetáculo de amadores.

1950:

- 06/Janeiro: Apresentação da peça "Os transviados" de Amaral Gurgel.
 11/Janeiro: Concerto de canto com Jorge Said.
 12/Janeiro: Concerto de canto com Beatriz Curcio.
 17/Janeiro: Cia. Eva Todor.
 23/janeiro: Despedida de Eva.
 25/Janeiro: Concerto com Ana Stela Schick.
 12/Fevereiro: Show com Emilinha Borba.
 16/Março: Concerto de piano com Araci Leme.
 18/março: Bailados Laura Moret.

- 24/Março: Concerto de piano com Guaraciaba Cezar.
30/Março: Concerto com Stelinha Epstein.
31/Março: Concerto de piano com Jair Acioli.
03/Abril: Cia Silveira Sampaio.
11/Abril: Cia de Ilusionismo Richiardi.
16/Abril: Despedida de Richiardi.
21/Abril: Grêmio Carlos Gomes.
26/Abril: Concerto Rui Pupo.
30/Abril: Concerto Gianella de Marco.
03/Maio: Concerto de Stela Barreto.
20/Maio: Ballet de Maria Olenewa.
25/Maio: Concerto da Banda da Força Pública.
26/Maio: Concerto da Semana de Carlos Gomes.
27/Maio: Conferência do Dr. Pelágio Lobo.
28/Maio: Concerto de Stelinha Epstein.
29/Maio: Cia Sandro Polônio- Maria Della Costa.
31/Maio: Despedida da Cia Sandro Polônio.
13/Junho: Concerto de Violino com George Boulanger.
14/Junho: Homenagem a Rafael Duarte.
15/Junho: 1º. Concerto da Orquestra Estanislau F. Camargo.
16/Junho: Concerto de Stelinha Epstein.
25/Junho: Teatro Biriba.
28/Junho: Sessão de Cinema : " João da Mata".
20/Julho: Recital de canto com José Mojica.
27/Julho: Orquestra de Estanislau F. de Camargo.
03/Setembro: Recital com Martha Pozzoli.
10/Setembro: Festival comemorativo da inauguração do teatro.
14/Setembro: Recital Guiomar Novais.
16/Setembro: Semana de Carlos Gomes.
22/Setembro: Cia Gilda de Abreu/ Vicente Celestino.
27/Setembro: Despedida de Gilda de Abreu.
01/Outubro: Recital Edith Nicol.
04/Outubro: Recital de piano com Nagib Assis.
19/Outubro: Concerto com Magdalena Tagliaferro.
25/Outubro: Orquestra Cigana Gabor Radics.
30/Outubro: Show de Derci Gonçalves.
07/Novembro: Festa das Bonecas.
08/Novembro: Festival Radiofônico Irmãos Meireles.

- 09/Novembro: Festa das Bonecas.
 19/Novembro: Concerto Elizabeth Giró .
 23/Novembro: Espetáculo de marionetes.
 27/Novembro: Despedida de marionetes.
 30/Novembro: Recital de Consuelo Leite.
 01/Dezembro: Concerto lírico.
 05/Dezembro: Recital de Olga Catalano.
 06/Dezembro: Vocações Musicais Regina Normanha.
 07/Dezembro: Sessão solene de entrega de diplomas aos técnicos em contabilidade da Escola Técnica de Comércio da Academia "São Luís".
 14/Dezembro: Sessão solene de entrega de diplomas dos contabilistas da Escola Técnica de Comércio D. Pedro II.
 26/Dezembro: Teatro Folclórico Brasileiro.
 28/Dezembro: Despedida do Teatro Folclórico.

1951:

- 23/Janeiro: 85º. Concerto da Sociedade Sinfônica.
 28/Fevereiro: Concerto de piano de Mário Broder.
 03/Março: Quinteto Friuli.
 22/Março: "Mártir do Calvário".
 28/Março: Despedida de "Mártir do Calvário".
 01/Abril: Teatro de amadores do SESC.
 28/Abril: Ballet de Maria Lenewa.
 19/Maio: Ballet clássico grego.
 20/Maio: Ballet Clássico grego.
 23/Maio: Concerto de piano com Regina Pena.
 08/Junho: Gilberto Alves.
 16/Junho: Ballet São Paulo.
 22/Junho: Comédia Paulo Sales.
 25/Junho: "As mãos de Eurídice" com Rodolfo Mayer.
 28/Junho: Cia Argentina de atrações.
 01/Julho: Despedida da Cia Argentina.
 02/Julho: II Semana de Carlos Gomes.
 22/Julho: Escola de Arte Dramática de S. Paulo.
 26/Julho: Cia dos Piccoli di Podreca.
 01/Agosto: Despedida dos Piccoli.
 09/Agosto: Recital Rui Pupo.
 11/Agosto: Recital de cítara com Avena de Castro.

- 13/Agosto: Cia Armando Couto.
 17/Agosto: Cia Piccoli di Podreca.
 19/Agosto: Despedida dos Piccoli.
 23/Agosto: Rocambole Ilusionista.
 27/Agosto: Despedida de Rocambole.
 30/Agosto: Recital de piano de Thereza Castro.
 31/Agosto: Comédia Paulo Sales.
 01/Setembro: "Branca de Neve".
 02/Setembro: "Branca de Neve".
 08/Setembro: Sho-Kyoku-Sai Ilusionismo.
 13/Setembro: Sociedade Paulista de Teatro.
 16/Setembro: Teatro infantil "Raul e Maria".
 02/Outubro: Conservatório Carlos Gomes.
 04/Outubro: Estudantes de Coimbra.
 05/Outubro: Recital de piano Elza Beatriz.
 16/Outubro: Teatro Infantil "Raul e Maria".
 18/Outubro: Instituto Musical Gomes Cardim.
 26/Outubro: Recital de Otávia Maia.
 29/Outubro: Orquestra Sinfônica Sul Riograndense.
 07/Novembro: 86º. Concerto da Sociedade Sinfônica.
 10/Novembro: Orquestra Juvenil.
 11/Novembro: Orquestra Juvenil.
 14/Novembro: Comédia Paulo Sales.
 17/Novembro: Artistas Japoneses.
 21/Novembro: Recital José Gimeno.
 22/Novembro: Recital Rui Pupo.
 27/Novembro: Vocações musicais.
 21/Dezembro: Sessão solene de entrega de diplomas à 46ª. turma de professorandos da Escola Normal "Carlos Gomes".

1952:

- 08/Janeiro: Comédia Paulo Sales.
 09/Janeiro: Comédia Paulo Sales.
 29/Janeiro: Fernando Bonel.
 01/Fevereiro: Jaime Costa
 10/Fevereiro: Despedida de Jaime Costa.
 13/Fevereiro: Comédia Paulo Sales.
 14/Fevereiro: Comédia Paulo Sales.

- 15/Fevereiro: As Mãos de Eurídice/ Muniz Zalaf.
- 04/Março: Cia. Bibi Ferreira.
- 16/Março: Despedida de Bibi Ferreira.
- 07/Abril: Cia. Graça Melo.
- 16/Abril: Jubileu Monsenhor Salim.
- 20/Maio: Cia Procópio Ferreira.
- 01/Junho: Despedida Procópio Ferreira.
- 07/Junho: Bailado Maria Olenewa.
- 12/Junho: Cia. Graça Melo.
- 15/Junho: Despedida de Graça Melo.
- 16/Junho: Recital de piano com Cândida Reginato.
- 05/Julho: 88º. Concerto da Sociedade Sinfônica.
- 06/Julho: Danças espanholas.
- 08/Julho: Cia. Ítalo Curcio.
- 10/Julho: Despedida de Ítalo Curcio.
- 13/Julho: Cecarelli, o Ilusionista.
- 21/Julho: Despedida de Cecareli.
- 22/Julho: Cia. Milton Carneiro.
- 27/Julho: Despedida de Milton Carneiro.
- 10/Agosto: Teatro de Arte da Prefeitura: "O Casaco Encantado".
- 15/Agosto: Despedida de "O Casaco Encantado".
- 16/Agosto: Marionetes Rozana Picchi.
- 22/Agosto: Bailados e Orquestra Sinfônica de S. Paulo.
- 09/Setembro: Cia de Revistas Colé.
- 17/Setembro: Estréia da Orquestra Sinfônica Brasileira sob regência de Eleazar de Carvalho e como solista ao piano, Magdalena Tagliaferro.
- 22/Setembro: A Dama das Camélias / Cacilda Becker.
- 11/Outubro: Baile das debutantes.
- 05/Novembro: Recital de canto com Rina Giglé.
- 09/Novembro: Cia Lírica Nacional : Apresentando "Mme. Butterfly", "Rigoletto", "La Traviata", "O Guarani", "Il Trovatore" e "Tosca".
- 20/Novembro: 1º. espetáculo Prata da Casa.
- 21/Novembro: Cia. Nicete Bruno.
- 27/Novembro: Trío Bandeirantes.
- 27/Dezembro: Espetáculo de Difusão Cultural.

1953:

- 02/Janeiro: Recital de Canto Carmem Guerra.

- 15/Janeiro: Conferência de Sri Sevaranda
 21/Janeiro: Prata da Casa.
 23/Janeiro: Ling, o ilusionista.
 28/Janeiro: Despedida de Ling.
 07/Fevereiro: Companhia Jaime Costa.
 11/Fevereiro: Despedida Jaime Costa.
 25/Fevereiro: Prata da Casa.
 01/Março: Bailado Maria Olenewa.
 27/Março: "A Vida de Jesus", por grupo de amadores.
 04/Abril: Despedida de "A História de Jesus".
 13/Novembro: Cia Sandro / Maria Della Costa.
 23/Novembro: Despedida de Maria Della Costa.
 03/Dezembro: Prata da Casa.
 15/Dezembro: Sessão solene de entrega de diplomas aos licenciandos do Colégio Cesário Mota.
 22/Dezembro: Ivana, o transformista.

1954:

- 08/Janeiro: Folies 1954/ Tênis Clube.
 15/Janeiro: Ballet Flamengo.
 19/Janeiro: Despedida do Ballet Flamengo.
 25/Janeiro: Prata da Casa.
 30/Janeiro: Cia. Bibi Ferreira.
 31/Janeiro: Despedida de Bibi.
 19/Fevereiro: Prata da casa.
 24/Fevereiro: Carnaval Folclórico Carioca.
 23/Março: Escola Livre de Música São Paulo.
 25/Março: Festival IV Centenário São Paulo (Rotary).
 26/Março: Los Puppi.
 04/Abril: Despedida de Los Puppi.
 08/Abril: Rotary Clube – Festival do IV Centenário.
 09/Abril: A Vida de Jesus.
 17/Abril: Despedida de "A Vida de Jesus".
 21/Abril: Prata da Casa.
 22/Abril: Rotary Clube- Festival IV Centenário.
 27/Abril: Tito Schipa.
 02/maio: Festival Japonês.
 11/Maio: Concerto de violino Arnaldo Apostoli.
 18/Maio: Banda da Força Pública.

- 28/Maio: Prata da Casa.
29/Maio: Teatro de Arte da Prefeitura.
01/Junho: Concerto de piano Frederic Gueda.
03/Junho: Orquestra Cassino de Sevilha.
17/Junho: Cia. João Rios.
21/Junho: Despedida João Rios.
27/Junho: Orquestra Sinfônica Brasileira.
29/Junho: Prata da Casa.
30/Junho: Recital de Piano Marita Lofredo.
03/Julho: Teatro Exp. do Negro.
07/Julho: Recital de piano Daisy de Luca.
19/Julho: "As mãos de Eurídice" com Rodolfo Mayer.
21/Julho: Prata da Casa.
29/Julho: Orquestra Sinfônica Brasileira.
07/Agosto: Teatro da Segundas-feiras.
09/Agosto: C. Ulman e Décio Stuart.
20/Agosto: Prata da Casa.
22/Agosto: Arte no mundo dos cegos.
28/Agosto: Estudantes de Coimbra – Orfeão.
16/Agosto: Rocambole.
19/Agosto: Despedida de Rocambole.
25/Setembro: Bailados Léo Tigre.
27/Setembro: Conservatório de Jundiaí.
29/Setembro: Coral Andorinhas de Campinas.
09/Outubro: Baile das debutantes.
19/Outubro: Coral Evangélico.
22/Outubro: Los Puppi – marionetes.
01/Novembro: Despedida de marionetes.
07/Novembro: Semana de Carlos Gomes.
14/Novembro: Despedida da Semana Carlos Gomes.
16/Novembro: Conferência Sewananda.
21/Novembro: Despedida Sewananda.
25/Novembro: Prata da Casa.
07/Dezembro: Conservatório de Harmônicas – Edi Meireles.

1955:

- 07/Janeiro: Folies 1955 – Tênis Clube.
23/Janeiro: Ballet Leo Tigre.

- 28/Janeiro: Prata da Casa.
- 10/Fevereiro: Show Emilinha Borba.
- 16/Fevereiro: Prata da Casa.
- 25/março: Prata da Casa.
- 26/Março: Concerto de Harpa.
- 02/Abril: "Vida de Jesus".
- 09/Abril: Despedida de "A História de Jesus".
- 17/Abril: Cia. Dulcinéia - Odilon.
- 26/Abril: Despedida Dulcinéia.
- 15/Maio: Teatro do Estudante – Comédia do Coração.
- 17/Maio: Despedida Teatro do Estudante.
- 21/Maio: Orquestra Sinfônica Brasileira.
- 29/Maio: Prata da Casa.
- 09/Junho: Prata da Casa.
- 11/Junho: Cia de Revistas Siwa.
- 17/Junho: Concerto de violino com Alexandre Scholz.
- 21/Junho: Bárbara Virgínia, declamadora.
- 22/Junho: "Pega Fogo" com Cacilda Becker.
- 29/Junho: Prata da Casa.
- 30/Junho: Cia. Vera Nunes.
- 10/Julho: Despedida de Vera Nunes.
- 11/Julho: Orquestra Sinfônica Brasileira.
- 12/Julho: Festival Juventude Musical.
- 18/Julho: Cia. Milton Carneiro.
- 31/Julho: Prata da Casa.
- 01/Agosto: Concerto da Orquestra Schulz – acordeons.
- 02 a 10 de Agosto: Conferências de Sewananda.
- 15/Agosto: Orquestra Sinfônica Brasileira.
- 23/Agosto: Coral Carlos Gomes.
- 02/Setembro: Cia Dramática Oficina de Sérgio Cardoso.
- 07/Setembro: Despedida da Cia Dramática.
- 10/Setembro: Comemoração do 25º. Aniversário do Teatro Municipal com um concerto pela Banda da Força pública do Estado. Início da Semana Carlos Gomes.
- 19/Setembro: Teatro do Estudante.
- 24/Setembro: Cia Palmeirim Silva.
- 26/Setembro: Despedida da Cia Palmeirim.
- 03/04/ de Outubro: Teatro de Arte da Prefeitura.
- 23/Outubro: Prata da Casa.

- 24/Outubro: Orquestra Sinfônica Brasileira.
 07/Novembro: Baile das Debutantes.
 08/Novembro: Orquestra Sinfônica Brasileira.
 17/Novembro: Cia Derci Gonçalves.
 19/Novembro: Despedida de Derci Gonçalves.
 20/Abril: Concerto de Piano com Consuelo Fernandes.
 23/Abril: Derci Gonçalves.
 27/Abril: Prata da Casa.
 30/Abril: Orquestra de Câmara de Munich.
 01/02/Maio: Cia Maria Della Costa.
 06/Maio: Folies Campineiras – Tênis Clube.
 17/Maio: Prata da Casa.
 23/Maio: Cia Silveira Sampaio.
 27/Maio: Orquestra Chiquinho Radio.
 04/Junho: Bailados Japoneses.
 09/Junho: Show de Linda Batista.
 13/Junho: Recital Higino Martins.
 14/Junho: Recital Estelinha Epstein.
 15/Junho: Prata da Casa.
 18/Junho: "As Mãos de Eurídice" com Dulphe Barbosa.
 19/Junho: Apresentação de Ângela Maria da Radio Nacional.
 25/Junho: Espetáculo Harmônicas.
 29/Junho: Jaime Costa / Sérgio Cardoso.
 12/Julho: Emilinha Borba.
 15/Julho: Prata da Casa.
 22/Julho: Cia Italiana Renzo Ricci.
 24/Julho: Despedida de Renzo Ricci.
 26/Julho: Ivon Curi – radio.
 28/Julho: Cia. Bibi Ferreira.
 31/Julho: Despedida de Bibi Ferreira.
 06/Agosto: Teatro de Ensaio – Telefônica Club.

1956:

- 06/Out.: Último baile de debutantes da Sociedade Hípica de Campinas (Fig. 88).
 09/ Nov.: Estréia do Teatro Universitário com a peça "Édipo Rei".

1957:

- 31/Julho : Prata da Casa homenageia o Rotary Clube de Campinas com um ballet do Instituto Musical Dr. Gomes Cardim sob direção coreográfica de Mary Ann Anderson Coutinho (Fig. 89)
- Setembro: Primeira exposição do Grupo Vanguarda no saguão do teatro.

1958:

- 05/Fev.: Apresentação de Emilinha Borba.
- 31/Maio: "Prata da casa"- sessão solene em homenagem à Guarnição Militar de Campinas.
- 30/Junho: "Para da casa"- sessão solene em homenagem à Diocese pelo seu jubileu de ouro.
- 31/ Julho: Noitada artística prestigiando o Movimento "Faculdade de Medicina de Campinas".
- 31/Agosto: "Prata da casa" homenageia Estanislau Ferreira de Camargo com a peça "Choque de paternidade".
- 14/Out.: III grande show odontológico da VI Semana de Odontologia.
- 31/Out.: "Prata da casa"- noitada artística pelo centenário de Giacomo Puccini.
- 15/Nov.: Exposição de pinturas de José Ferraz Pompeu.
- 17/Nov.: 8ª. audição de músicas sacras com o Coral Evangélico Campineiro.
- 18/Nov.: Recital de piano com Walda Floehlich.
- 22/Nov.: Apresentação do tenor Ruy Pupo.
- 29/Nov.: 1º. Festival Campineiro de Teatro Amador.
- 18/Dez.: Solenidade de entrega de diplomas do Conservatório Musical Campinas.

1962:

- 18/Maio : Comemoração do 1º. Aniversário da Associação das Empregadas Domésticas.

ANEXO 07: Cópia da certidão de venda e compra do terreno remanescente do teatro.



REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

ESTADO DE SÃO PAULO - CAMPINAS - PALÁCIO DE JUSTIÇA

2º SERVIÇO NOTARIAL

Dr. Lauro de Paula Leite
 Oficial de Registro

Dr. Antônio Apudbansuete Pinto Leite
 Oficial de Registro

CERTIDÃO

LAURO DE PAULA LEITE
 NETO TABELIÃO INTERINO
 DO SEGUNDO SERVIÇO
 NOTARIAL DESTA CIDADE
 MUNICIPIO E COMARCA DE
 CAMPINAS DO ESTADO DE
 SÃO PAULO NA FORMA DA
 LEI ETC.

CERTIFICA - Atendendo a pedido verbal de pessoa interessada, que revendo em cartório a seu cargo, os livros de escrituras já arquivados, doles o de nº 422.- fls. nº 85 verificou uma escritura cujo teor é o seguinte: **ESCRITURA DE VENDA E COMPRA QUE OUTORGA A MUNICIPALIDADE DE CAMPINAS, A FAVOR DE ALMEIDA SILVA IMPORTAÇÃO E COMÉRCIO S.A NO VALOR DE RCR\$537.418,00 DE SEGUINTE TEOR:**

SABAM quantos esta virem que no ano do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil novecentos e sessenta e oito aos onze (11) dias do mês de Junho, do dito ano, nesta cidade de Campinas do Estado de São Paulo, em cartório, no Palácio da Justiça ante mim Oficial Maior, e as testemunhas ao final nomeadas e assinadas, compareceram partes entre si justas e contratadas, a saber: como outorgante vendedora a **MUNICIPALIDADE DE CAMPINAS**, neste ato representada por seu Prefeito, Exmo Sr. **RUY HELLMESTER NOVAES**, assistido pelos Drs. José Leite Carvalhaes, Secretário dos Negócios Jurídicos, Léllo Farago Lemos, Procurador do Departamento Legal e Paulo Andrade Nogueira, Engenheiro da D.O.V; e de outro lado como outorgada compradora a firma **ALMEIDA SILVA IMPORTAÇÃO E COMÉRCIO S.A**, com sede na capital do Estado, à rua Brigadeiro Tobias, nº 502, neste ato representada pelo Sr. Evaristo de Almeida Silva, brasileiro, casado, comerciante, residente e domiciliado em São Paulo- Capital, ora de passagem por esta cidade, os presentes meus conhecidos e das testemunhas que esta assinam do que dou fé: E perante estas pela outorgante vendedora, me foi dito que ajuste título é senhora e legítima possuidora do seguinte imóvel: Um Terreno sito no quarteirão 1017- do Cadastro Municipal, remanescente do terreno primitivamente ocupado pelo Teatro Municipal com 767,74ms² de área medindo 22,42ms pelo alinhamento da Rua 13 de Maio; 24,49ms pelo alinhamento da Rua José de Alencar e Ernesto Kuhlmann; 4,00ms nos chãos das esquinas Tanto da Rua 13 de Maio, como da rua Costa Aguiar; 23,42ms pelo alinhamento da Rua Costa Aguiar, 30,36ms nos fundos, ou melhor, na face oposta às Ruas José de Alencar e Ernesto Kuhlmann, imóvel esse adquirido, pela outorgante vendedora consoante, os termos da transcrição nº 16.846, livro 3P pág. 111 da 1ª Circunscrição imobiliária desta comarca de Campinas; Que, na conformidade dos atos e termos constantes do processo nº 12.910 de 11 de Abril de 1966, S.O.S.P.D.O.V e da lei municipal 3463 de 27 de Maio de 1966, e em virtude de ter sido a ora adquirente vendedora, por a aquisição do imóvel da concorrência Pública, realizada nos termos daquela lei de 29 de Maio de 1967, conforme despacho regular e legalmente publicado na Imprensa Oficial do Município (Diário do Povo) em 15 de Julho de 1967, foi lavrada nestas mesmas notas, em 28 de Julho de 1967, no livro nº 422. Fls. 41, a escritura de compromisso de venda e compra na qual, a outorgante vendedora se comprometeu a vender a ora outorgada compradora mediante o preço, forma de pagamentos e demais cláusulas e condições, o imóvel acima descrito e

caracterizado escritura essa que foi inscrita no Registro de Imóveis da 1ª Circunscrição Imobiliária desta comarca de Campinas, no livro 4 H, às páginas 142, sob nº 7363 de ordem. Que efetivamente, já tendo recebido integralmente o preço ajustado de NCR\$537.418,00 (quinhentos e trinta e sete mil, quatrocentos e dezoito cruzeiros novos), nos termos do mencionado compromisso, em boa e corrente moeda nacional e de cujo preço da quitação, vende ao outorgado comprador, como de fato vendido tem, o descrito imóvel transferindo-lhes de hoje para sempre, toda a posse, domínio, direitos e ação que sobre o mesmo vinha exercendo, obrigando-se ela outorgante, por si, seus herdeiros e sucessores a fazer esta venda sempre boa, firme e valiosa e responder pela evicção na forma da lei: A outorgante declara mais que não está enquadrada na lei 3807 de 5.9.1960- artigo 142, com a redação dada pelo Decreto Lei 66 de 21/11/1966 e de acordo com o V. Acórdão proferido no agravo de petição 111.354- da Comarca de São Bernardo do Campo, publicado no Diário Oficial da Justiça de 3/10/1961, páginas 11 e na Revista dos Tribunais Vol. 312, pág. 273, bem como ex-vi do artigo 1107 do Código Civil, responderá pelos riscos da evicção, ficando em consequência desta escritura o compromisso acima citado, inteiramente cumprido e demais nenhum efeito e valor. Então pela outorgada compradora, por seu nomeado representante, me foi dito que aceita esta escritura em todos os seus termos. E de como assim disseram, lhes lavrei esta escritura por me ser pedida e distribuída hoje, a qual feita e lhes sendo lida na presença das testemunhas, aceitariam-na por achá-la conforme, outorgaram e assinam com as testemunhas que são: Vanderli Volpini e Lazara de Oliveira, brasileiras, solteiras, maiores, cartorárias, domiciliadas nesta cidade e que também ouviram a sua leitura do que dou fé: Pela guia de recolhimento vizada sob nº 44 87 foi pago em data de 11 de Junho de 1968 na Coletoria Estadual de Campinas, em nome da outorgada compradora o imposto de transmissão "inter-vivos" do valor de NCR\$5.374,18, devidos por lei por esta transação, recolhimento este efetuado na forma da lei: Eu, José Ignácio de Paula Leite, Oficial Maior a escrevi. (a.a.) // JORGE FERREIRA DE CAMARGO // LELIO PARAGO LEMOS // PAULO ANDRADE NOGUEIRA // EVARISTO DE ALMEIDA SILVA // VANDERLI VOLPINI // LAZARA DE OLIVEIRA // JOSE IGNACIO DE PAULA LEITE, Escrivão Substituto. (Legalmente selada). NADA MAIS. Era o que continha em referida escritura para aqui bem e fielmente transcrita em forma de CERTIDÃO, nesta cidade de Campinas - SP, aos cinco (05) dias do mês de Dezembro do ano de dois mil e dois (2.002).- Eu, Antônio de Paula Leite conferi, dou fé e assino-

Antônio de Paula Leite
 198,70 e:82,72 p:90,46 m:90,17 f0:\$1,65

ANEXO 08: CRONOLOGIA do histórico do THEATRO MUNICIPAL

1921:

05/Set. - Lei 272 autoriza a construir um Theatro Municipal.

Autoriza a adquirir ações do Theatro S. Carlos pela Câmara Municipal- **Resolução 664** .

1922:

10/julho – Edital de concorrência pública para apresentação de projectos e plantas para construção do Theatro Municipal de Campinas.

Abertura de concorrência **Lei 286**

22/julho- publicação na Gazeta de Campinas.

23/julho- alteração do valor do 1º. prêmio de 10.000\$000 para 6:000\$000.

Prorrogação prazos para receber projetos - **Lei 292**

22/out. – morte de Luiz Pereira Barreto Filho, concorrente com 2 projetos apresentados.

23/out. – abertura das propostas de projetos e plantas.

Autorização da demolição do Theatro São Carlos - **Lei 286**

1923:

Dispõe sobre a localização : **Lei 304**

Sobre pagamentos dos materiais retirados do Theatro São Carlos : **Resolução 712** .

1926:

Autoriza rescindir contrato com o construtor- **Resolução 832**

1928:

Autoriza a finalização- **Resolução 861**

1930:

10/set: Inauguração do teatro.

1931:

Estabelecimento de tabela para aluguel : **Acto 20**

1934:

Inauguração do monumento a Campos Sales no Largo do Rosário, hoje está na Av. Campos Sales.

1934 a 38:

Elaboração do Plano Prestes Maia.

1948 a 52:

Governo de Miguel Vicente Cury.

1956 a janeiro de 59:

1º. Governo de Ruy H. Novaes - alargamento de ruas e demolição de prédios (Igreja do Rosário)

02/09/1965:

Início da demolição do teatro no 2º. mandato de Ruy H. Novaes.

ANEXO 09: Instituições pesquisadas para compor esta tese:

Accademia di Brera - Milano

Accademia di Belle Arti - Torino

Archivio Storico del Politecnico di Torino

Arquivo Arquidiocesano de Campinas

Arquivo Samuel e Christiano Stockler das Neves

Arquivo Edgar Lowenroth

Arquivo Histórico Washington Luiz

Arquivo da Prefeitura Municipal de Campinas

Arquivo Ramos de Azevedo

Biblioteca ed Archivio dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia

Biblioteca da Câmara Municipal de Campinas

Biblioteca Centrale del Politecnico di Torino

Biblioteca do Centro de Ciências Letras e Artes - Campinas

Biblioteca do Centro de Memória da Unicamp

Biblioteca Fau-Usp - São Paulo

Biblioteca do IEL - Unicamp

Biblioteca do IFCH - Unicamp

Biblioteca Mário de Andrade

Biblioteca Nazionale - Roma

Biblioteca di San Marco - Venezia

Fondazione Giorgio Cini - Venezia

Fondazione Querini Stampaglia- Venezia

Fondazione del Teatro La Fenice - Venezia.