

## São Paulo em dois tempos (1911-1954)

### O papel do edifício do Theatro Municipal de São Paulo na gênese das modernidades paulistas referentes à virada do século XX e à comemoração do IV Centenário da Cidade

São Paulo in two times (1911-1954): the role of the Theatro Municipal de São Paulo building in the genesis of the paulist modernities regarding the turning of the XX century and the celebration of the IV Centenary of the city

**Beatriz Fernandez Vaz Oliveira**

Departamento de História da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, Brasil.

#### Abstract

The present work aims to approach the concepts of modernity mobilized by the urban transformations of the city of São Paulo in two moments (1911-1954) from the history of one of its representative buildings: the Theatro Municipal. The periods that comprise the first half of the 20th century will be analyzed, with emphasis on the stage of the construction of the Theater building (1903-1911) and its first major intervention (1952-1955), which corresponds to the celebration of the IV Centenary of the City (1954). The building in question makes itself interesting precisely because it was conceived within the parameters of eclecticism, at a time when it corresponded to the ideal of modernity, and renovated at a later time, in which the relations between modernity and modernism became more complex, starting to deny eclecticism as such. This complexity, materialized in a conception of modernity that simultaneously denies eclecticism as an authentic style, but is dedicated to renovating an eclectic object such as the Theater, intends to be understood in the light of other contemporary São Paulo urban events, as is the case with the creation of the Parque do Ibirapuera complex (1953-1955), the restoration of Casa Bandeirista do Butantã (1954), the demolition of the remains of Pateo do Colégio (1954) and the completion of the construction of Catedral da Sé (1954). To achieve this goal, documentary and bibliographic sources were mobilized, in the form of architectural projects, photographs, specialized publications, theses and dissertations, referring to both contexts covered.

#### Resumo

O presente trabalho tem como objetivo abordar os conceitos de modernidade mobilizados pelas transformações urbanas da cidade de São Paulo em dois momentos (1911-1954) a partir da história de um de seus edifícios representativos: o Theatro Municipal. Serão analisados os períodos que compreendem a primeira metade do século XX, sendo enfatizadas a etapa de feitura do edifício do Theatro (1903-1911) e sua primeira grande intervenção (1952-1955), que corresponde à comemoração do IV Centenário da Cidade (1954). O edifício em questão interessa justamente por ter sido concebido dentro dos parâmetros do ecletismo, em um momento no qual esse correspondia ao ideal de modernidade, e reformado em outro momento posterior, no qual se complexificavam as relações entre modernidade e modernismo, que passou a negar o ecletismo como tal. Essa complexidade, materializada em uma concepção de modernidade que simultaneamente nega o ecletismo como estilo autêntico, mas se dedica a reformar um objeto eclético como o Theatro, pretende ser entendida à luz dos demais acontecimentos urbanos paulistanos coetâneos, como é o caso da criação do conjunto do Parque do Ibirapuera (1953-1955), da restauração da Casa Bandeirista do Butantã (1954), da demolição dos remanescentes do Pateo do Colégio (1954) e da conclusão da construção da Catedral da Sé (1954). Para cumprir com tal objetivo, foram mobilizadas fontes documentais e bibliográficas, na forma de projetos de arquitetura, fotografias, publicações especializadas, teses e dissertações, referentes a ambos os contextos abordados.

Keywords: modernity, restoration, renovation, eclecticism and modernism.

Palavras-chave: modernidade, restauro, reforma, ecletismo e modernismo.

Recibido el 13 de abril de 2021

Aceptado el 21 de mayo de 2021

Publicado el 28 de junio de 2021



## Introdução

O Theatro Municipal de São Paulo é um edifício simbólico para a constituição da paisagem e memória paulistas. Sua construção, datada na primeira década do século XX (1903-1911), marcou um período importante de transição entre uma cidade com feições de vila colonial e sua versão cosmopolita europeizada (Simões, 2004). Desde então, o edifício passou por uma série de intervenções arquitetônicas, cujo caráter variou entre maior ou menor preocupação com sua integridade material e conservação. Essas intervenções, ocorridas respectivamente durante as décadas de 1950, 1980 e 2010, foram objeto da pesquisa de mestrado desenvolvida pela autora no programa de pós-graduação em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo da FAU-USP (São Paulo, Brasil), que teve como objetivos principais a verificação das correspondências – ou não – entre esses projetos, o *corpus* teórico do campo epistemológico da restauração e as práticas restaurativas nacionais coetâneas.<sup>1</sup>

No presente trabalho, efetuar-se-á a análise da trajetória do Theatro Municipal de São Paulo ao longo da primeira metade do século XX, que compreende sua construção e sua primeira grande reforma (1952-1955). A elaboração desse recorte em duas etapas cronológicas tem como objetivo fornecer uma entrada para a discussão das intensas transformações às quais a capital paulista e seus equipamentos foram submetidos, no período que se inicia com a virada do século e culmina na comemoração do IV Centenário da Cidade (1954), conceituando assim o que se constituiria como modernidade em cada uma delas.<sup>2</sup>

Em um primeiro momento, serão contextualizados os processos de encomenda, construção e inauguração do edifício, nos âmbitos social, urbano e arquitetônico que permeavam a cidade de São Paulo durante a primeira década do século XX. Posteriormente, dar-se-á enfoque aos processos referentes à obra de intervenção ocorrida durante a década de 1950, suas relações de encomenda

com a comemoração do IV Centenário e as transformações sofridas pelos demais equipamentos urbanos no mesmo período, como a construção do conjunto do Parque do Ibirapuera, a restauração da Casa Bandeirista do Butantã, a demolição dos remanescentes do Pateo do Colégio e a conclusão da Catedral da Sé. Para tal, foram usadas fontes documentais e bibliográficas na forma de projetos, fotografias, publicações especializadas, teses e dissertações que remontam aos contextos a serem analisados.

Dentre as fontes mobilizadas, cabe destacar o papel das fotografias em seu duplo estatuto documental e ilustrativo. Sobre elas, ora recai um olhar de preocupação filológica como documento em si, ora como registro de elementos da cultura material entendidos, por sua vez, como documento/monumento dentro da concepção de Le Goff (1996). A multiplicidade dessas imagens, que ocupam papel de destaque quantitativa e qualitativamente no presente trabalho, também pode ser lida como uma tentativa de aproximação ao modelo de *revista ilustrada*, que circulava de maneira corrente no Brasil da primeira metade do século XX, nas quais as fotografias operavam como “janelas que se abriam para o mundo retratado na foto”, através das quais se construía a assimilação dos novos padrões de sociabilidade que estavam sendo gestados (Mauad, 2005, p. 152). Uma vez que o artigo objetiva desvelar essas transformações, a apropriação dessa linguagem nos parece pertinente, sendo capaz de aproximar a leitura historiográfica de seu objeto.

Finalmente, acredita-se que a aproximação do Theatro Municipal de São Paulo nesses dois momentos de gênese da modernidade paulista lance as bases para o entendimento mais geral das mudanças materiais e discursivas que alteraram as feições urbanas da cidade no decorrer da primeira metade do século XX. Nesse sentido, a análise diacrônica da trajetória do edifício serve para colorir esse contexto de intensas transformações, das quais a cidade de São Paulo continua devedora.

## 1. (1903-1911) A virada do século XX: primeira modernidade

A segunda metade do século XIX representou, para a Europa, um momento de intensa repaginação urbana, do qual o processo de modernização das capitais brasileiras na virada do século XX é devedor. O maior desafio para os europeus, à época, foi adequar a morfologia das cidades às novas escalas resultantes do crescimento populacional e da implementação de ferrovias e novos programas. Algumas das ferramentas usadas para tal consistiam na hierarquização de estruturas urbanas, no isolamento de equipamentos monumentais a partir de eixos perspectivados e na abertura de grandes *boulevares*, parques e jardins (Patetta, 1987). São exemplos dessa empreitada o Plano Cerdá, que reformulou a cidade de Barcelona em 1858 e o Plano Haussmann, que fez o mesmo com a Paris de 1853.

No Brasil, foram a entrada no século XX e a transição para o período de república (1889)<sup>3</sup> as responsáveis por alavancar as grandes transformações urbanas que, como se verá a seguir, se deram nos moldes do planejamento europeu oitocentista (Brenna, 1987). A cidade do Rio de Janeiro, então capital do país, exemplifica o anseio pela aquisição de uma roupagem europeia para as cidades da nova república, uma vez que passou por uma extensa remodelação durante os anos de 1903 e 1906, que culminou na abertura da Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), fortemente inspirada na *Champs Élysées* de Haussmann.

Algumas cidades do norte do país, como Manaus e Belém, também experimentaram grandes transformações urbanas no mesmo período, resultantes da era de ouro da economia extrativista dos seringais durante o ciclo da borracha. Em todos os casos, incluindo-se o Rio de Janeiro, a construção de grandes casas de ópera teve papel central dentro dessas reformas. O Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o Theatro Amazonas em Manaus e o Theatro da Paz em Belém são todos edifícios que não apenas incorporaram a tipologia da casa de ópera europeia, como também sua linguagem arquitetônica

ancorada nos revivalismos históricos, que ficaria conhecida como ecletismo (Fabris, 1987).

A cidade de São Paulo e seu respectivo Theatro Municipal, objeto do presente estudo, não escaparam a esse padrão, resultante da relação imbricada entre apogeu econômico e mudança de aspecto tipológico urbano. Como se sabe, a virada do século XIX para o XX na capital paulista foi atravessada por processos como o intenso crescimento populacional, a criação de ferrovias e a expansão da economia do ciclo do café, que implicaram diretamente em sua configuração social e urbana. A inauguração do Theatro Municipal de São Paulo (1903-1911), como se verá a seguir, não apenas veio no bojo dessas transformações, mas atuou como importante catalisadora da transposição da malha urbana para além do Vale do Anhangabaú (Costa, 2017).

A criação do Theatro, nesse sentido, derivou da necessidade de existência de uma casa de ópera capaz de receber as grandes companhias de teatro europeias, que vinha se alastrando desde o último quarto do século XIX, e se agravava com o incêndio sofrido pelo antigo Theatro São José em 1898, até então o único que possuía infraestrutura adequada para tal (Amado, 2016). Esse anseio por um teatro nos moldes europeus dialogava diretamente com o desejo generalizado das elites cafeeiras paulistas de cosmopolitização e transformação das feições urbanas coloniais com as quais a cidade de São Paulo havia cruzado o século XIX e adentrado os primeiros anos da república (Amaral, 1979).

A partir de 1895, foram promulgadas sucessivas leis de fomento para construção de um teatro que contemplasse as necessidades da metrópole em feitura. Esses instrumentos jurídicos forneciam as mais variadas concessões de pagamento de impostos a qualquer particular interessado na empreitada. Após incontáveis propostas frustradas de execução do edifício por meio de licitação pública, foi promulgada a lei N. 750 de 13 de novembro de 1900, que encarregou o já então conhecido arquiteto Ramos de Azevedo

de elaborar um projeto condizente com as diretrizes estabelecidas (Cardim, 1911). Devido a recessão da indústria do café, provocada pela crise mundial da virada do século, a proposta ficaria arquivada pelos próximos anos até que, em 1903, a construção seria autorizada e seria dado início à obra.

Do projeto de Ramos de Azevedo participaram outras duas figuras de relevo: o arquiteto Domiziano Rossi e o cenógrafo Cláudio Rossi que, apesar da coincidência nominal, não possuíam relação de parentesco. Domiziano Rossi foi um arquiteto genovês radicado em São Paulo a partir do ano de 1894, tendo atuado como professor do Liceu de Artes e Ofícios e da Escola Politécnica, o que impulsionou a parceria que estabeleceria com o escritório técnico de Ramos de Azevedo, junto ao qual desenvolveu o projeto do Theatro Municipal de São Paulo. Cláudio Rossi, por sua vez, chegara ao Brasil em 1871 como cenógrafo da Companhia de Teatro Ferrari e, por meio de sua amizade pessoal com o prefeito Antônio Prado, foi colocado em contato com Ramos para execução do projeto em questão. A historiografia da arquitetura, no entanto, não é unânime no que tange à participação efetiva de cada uma das três partes dentro do projeto. Para alguns, os três profissionais teriam

se encarregado em conjunto da proposta (Lemos, 1993); já para outros, Ramos teria encabeçado o processo criativo do edifício (Carvalho, 2000).

Descrito por Ricardo Severo (1911) em sua *Monographia de Inauguração* como “renascimento barroco”, o edifício do Theatro é entendido como um expoente da arquitetura eclética brasileira, sendo essa entendida como a cultura arquitetônica de uma classe burguesa, que priorizava o conforto e o progresso (Patetta, 1987), por meio do léxico historicista somado às mais recentes inovações construtivas (Lemos, 1987). Sua tipologia, claramente inspirada no modelo francês da Ópera Garnier (Paris, 1861), reproduz tanto interna como externamente algumas referências compositivas e espaciais do edifício análogo europeu.

A principal semelhança entre ambos os edifícios, no entanto, diz respeito à divisão tripartite da volumetria, composta pelos corpos da fachada, central e posterior. No caso do Municipal paulista, o corpo da fachada compreende o saguão, a escadaria principal, o Salão Nobre, o restaurante e a bilheteria; o corpo central, a sala de espetáculos; e o posterior, a ala de camarins e o palco. (Figura 1)

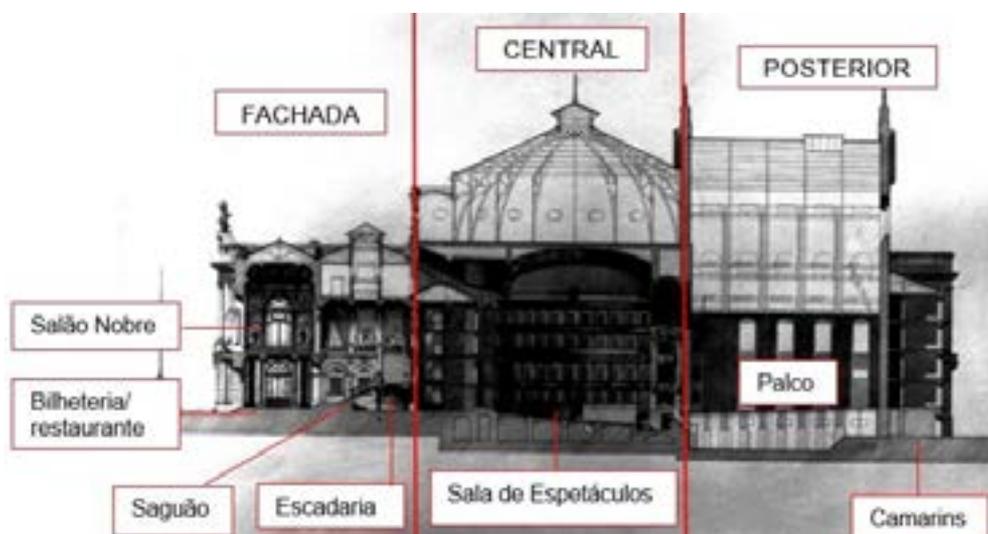


Figura 1. Corte longitudinal do projeto original do TMSp, no qual se identificam seus principais ambientes. Acervo de fontes iconográficas da biblioteca da FAU-USP

O saguão principal foi construído usando-se de materiais de origem nobre e suas paredes foram pintadas na técnica da *scaiola*, que consiste na aplicação de uma textura que remete ao padrão dos veios de uma peça de mármore. A caixa da escada era ladeada por duas colunas monumentais de granito cinza do Lageado e seus degraus de mármore branco eram iluminados por meio de caixilhos envidraçados e delimitados por balaustradas em mármore amarelo italiano. (Figura 2)

O ambiente contíguo ao saguão, que correspondia ao restaurante, era profundamente marcado pela presença de pinturas decorativas nos forros e paredes e pelo chão de ladrilhos hidráulicos norte-americanos. O teto era formado por molduras douradas que delimitavam o espaço dos forros e as portas eram ornamentadas por vitrais de vidros coloridos e motivos botânicos. (Figura 3)

A sala de espetáculos, protagonista do edifício, possuía planta em formato de ferradura e balcões apoiados parcialmente por finas colunas douradas. A coloração geral do ambiente fora descrita na já referida *Monographia de Inauguração* como sendo branca e dourada, com elementos decorativos cuja temática aludia à arte dramática, canto, dança e poesia. (Figura 4)

O salão nobre, por sua vez, era um ambiente suntuoso ligado às antecâmaras da sala de espetáculos por meio de três portas em arco de bronze dourado com lâminas de cristal. Suas paredes, cujas pilastras repousam sobre bases de mármore dos mais variados, sustentam enormes espelhos com aplicações decorativas metálicas e arandelas para iluminação. O piso, em parquet de marchetaria de pau-marfim e peroba rosa e o forro, adornado por pinturas decorativas realizadas diretamente sobre o estuque de gesso (Figura 5), cuja autoria remonta a Oscar Pereira da Silva, importante artista fluminense formado pela Escola Nacional de Belas Artes e referência no desenvolvimento do que se tornaria conhecido como “pintura histórica”.



Figura 2. Fotografia do saguão principal em 1911. *A Ilustração Paulista* (1911), 1(35), p. 22.



Figura 3. Fotografia do restaurante à época de sua inauguração em 1911. Chama a atenção o fato de esse ser o único registro iconográfico do ambiente original, que seria profundamente alterado na intervenção da década de 1950. Severo, 1911, p. 20.



Figura 4. Fotografia interna da sala de espetáculos na ocasião da inauguração do Theatro. Acervo de fontes iconográficas da biblioteca da FAU-USP.



Figura 5. Fotografia do salão nobre na ocasião da inauguração do Theatro. Acervo de fontes iconográficas da biblioteca da FAU-USP.



Figura 6. Respectivamente, detalhe da “Planta Geral da Cidade de São Paulo”, levantada por Alexandre Cococi e Luiz F. Costa, de 1905. Destacado em vermelho, Theatro em construção. Em azul, fica delimitada a área conhecida como Triângulo Histórico e em amarelo, o Viaduto do Chá (esq.) e vista do Viaduto do Chá em 1911, logo após a inauguração do Theatro. Chama a atenção o caráter das edificações circundantes, em primeiro plano, de feições contrastantemente coloniais (dir.). Amado, 2016, p. 258.

Uma vez destacados os aspectos culturais e formais da construção do Theatro, além da relevância que sua inauguração representaria nos contextos sociais e arquitetônicos da cidade, cabe entender a localização do edifício como reveladora de sua importância no âmbito urbano. Sua implantação, para além dos limites do Triângulo Histórico (correspondente à área determinada pelas implantações do Largo São Bento, do Largo São Francisco e do Pateo do Colégio), é indicativa do processo de modernização e ocupação do Centro Novo (Toledo, 1989). A construção do edifício opera, à época, como importante catalisador da transposição do

Vale do Anhangabaú, que marcava a distinção entre os lotes coloniais estreitos e compridos do Triângulo e a possibilidade de edificar em escalas monumentais do Centro Novo, da qual a própria construção do Theatro é sinalizadora. (Figuras 6):

Em torno (do Theatro) tudo se amesquinha; e como vassallos curvados sobre os primeiros degraus de um throno régio, os outros edifícios se prostram reverentes, tal como uma corte muda, humilde e submissa (...) N’esta impressão, que se vae generalizando, está o efeito da acção moral e civilizadora do Monumento. (Severo, 1911, p. 27)

Até aqui, foi analisada a importância do edifício do Theatro Municipal de São Paulo à época de sua construção, como catalisador de uma nova forma de ocupação urbana e como revelador de um anseio burguês por europeizar-se, durante os primeiros anos do século XX. Sua relevância, no entanto, se estende por toda a primeira metade do século, culminando no momento de celebração do IV Centenário da Cidade, em 1954, quando sobre ele é lançado um primeiro olhar reformulador. A seguir, será estudado o contexto que envolveu essa intervenção, as respostas dadas aos anseios modernizantes daquele tempo e seus reflexos nos demais equipamentos urbanos coetâneos.

## 2. (1952-1955) IV Centenário de São Paulo: segunda modernidade

No dia 25 de janeiro de 1954, a cidade de São Paulo completou quatrocentos anos. O que salta aos olhos é que a própria eleição da data comemorativa reiterava o mito fundador católico, correspondendo à ocasião da fundação do Colégio Jesuítico de São Paulo por Anchieta (25 de janeiro de 1554). A função da comemoração à época, mais do que nunca, esteve relacionada à constituição da memória social e da valorização da figura do bandeirante como elo condutor da identidade empreendedora paulista que vinha se construindo desde a virada do século (Quarenta, 2009).

Nesse cenário, também seria papel da celebração afirmar e divulgar São Paulo como modelo para o Brasil, fazendo frente à então capital, alocada no Rio de Janeiro, sobre a qual recaíam todos os olhares (Lofego, 2004). Efetivamente, a pujança manifesta nos festejos culminou em uma série de eventos que remodelaram, não apenas a identidade paulista, como sua materialização nos espaços da cidade. Alguns desses eventos, como é o caso da primeira reforma a qual o edifício do Theatro Municipal seria submetido, são recuperados aqui no sentido de compreender o que se consideraria o ápice de modernização urbana, iniciado algumas décadas antes, com a virada para o século XX.

Para além da reforma do Theatro, houve mudanças significativas no patrimônio edificado da cidade, assumindo essas a forma de intervenções sobre o pré-existente ou novas construções. Entre os exemplos, destacam-se a restauração da Casa Bandeirista do Butantã,<sup>4</sup> a conclusão da Catedral da Sé, a demolição dos remanescentes do Pateo do Colégio e a construção do conjunto do Parque do Ibirapuera. Essa amostragem interessa sobre maneira como aproximação dos discursos impressos sobre a identidade paulista de então, marcada pela importância da presença católica, da figura do bandeirante e da promissora metrópole moderna/ modernista (Farias, 2004).

A Casa Bandeirista do Butantã, um exemplar da arquitetura rural do período colonial, apenas recebe esse nome por ocasião do IV Centenário, como decorrência dos estudos tipológicos que tematizavam tais edificações, que vinham sendo realizados pelo SPHAN<sup>5</sup> desde a década de 1940 (Mayumi, 2017). O arquiteto Luis Saia, figura de relevo no órgão, foi o responsável tanto por tais pesquisas como pelo processo restaurativo ao qual a Casa do Butantã seria submetida em 1954. (Figura 7)

Dentro da análise de Saia, que cotejava a Casa do Butantã com outras sedes de propriedades rurais paulistas dos séculos XVII a XIX, esta assumira um papel desviante, que escapava do “padrão puro” da tipologia estabelecido por tais estudos. Dessa forma, a intervenção encabeçada pelo arquiteto na ocasião do IV Centenário visava suprimir os traços arquitetônicos considerados em desacordo com esse esquema tipológico pré-estabelecido e “resgatar” o estado de pureza que aproximaria o edifício daquilo que seria entendido como um modelo, dentro da lógica evolutiva pautada pelas noções de “apogeu e decadência” (Mayumi, 2006).

Se para o restauro da Casa foram mobilizados repertórios que diziam respeito ao resgate da identidade bandeirante, pode-se dizer que, nos casos da Catedral da Sé e do Pateo do Colégio, o que importava era a mobilização do imaginário católico constituinte da fundação



Figura 7. Respectivamente, da esquerda para direita, fotografias do estado de conservação da Casa Bandeirista do Butantã antes do restauro de Luis Saia (esq.) e seu resultado (dir.). Destacam-se a reformulação quase completa dos elementos originais e o aspecto de novo conferido ao edifício após o término das obras. Arquivo do DPH, In Mayumi, 2017, pp. 80-81.



Figura 8. Respectivamente, Catedral da Sé em processo de construção (esq.) e seu aspecto atual (dir.). Geronazzo, F., Bertolino, F. C., Jr. (2014, 11 de setembro). *No coração da cidade, a Catedral da Sé, dedicada há 60 anos*. Recuperado de <http://arquisp.org.br/regioase/noticias/no-coracao-da-cidade-a-catedral-da-se-dedicada-ha-60-anos>

da cidade. A primeira, construída no lugar que uma vez fora ocupado pela igreja matriz primitiva (1616- 1745); e o segundo, referente ao lugar mitológico de fundação da Vila de São Paulo de Piratininga pelos jesuítas (Kuhn, 2016).

A Catedral vinha sendo construída desde 1913, sob a responsabilidade do arquiteto alemão Maximilian Hehl, no estilo neogótico, tendo sido concluída em 1954. (Figura 8) Já o Colégio havia passado por processos extensivos de reforma no período que transcorreria entre

os séculos XVII e XIX, tendo sido demolido integralmente em 1953 para posterior reconstrução, que se concluiria somente em 1979. (Figura 9) Vale destacar que, no caso do Pateo do Colégio, os remanescentes que seriam demolidos se apresentavam dentro dos parâmetros do ecletismo, tendo sido resultados da reforma empreendida em 1881 pelo engenheiro Eusébio Stevaux que, antes de Ramos de Azevedo, desempenhava o papel de construtor oficial da cidade (Campos, 1995).



Figura 9. Respectivamente, estado do conjunto em 1891, após a reforma de Eusébio Stevaux (esq.) e processo de demolição do conjunto do Pateo do Colégio em 1953 (dir.) Acervo Museu Paulista, In Kuhn, 2016, p. 37(esq.); Sebastião A. Ferreira – Casa da Imagem, In Kuhn, 2016, p. 74 (dir.)

Para além do resgate da identidade católica de São Paulo, os processos aos quais tanto a Catedral como o Pateo foram submetidos à época diziam respeito ao aspecto fundacional da cidade. O primeiro como Marco Zero<sup>6</sup> e o segundo, como o próprio *locus* histórico da fundação. Simultaneamente, na região sul da cidade, erigia-se o conjunto de monumentos constituintes do Parque do Ibirapuera que, segundo o historiador Paulo César Garcez Marins, “tornava-se o novo marco zero da capital, refundando-a” (Marins, 2003, p. 33).

Tal conjunto era constituído pelo Monumento às Bandeiras, pelo Mausoléu ao Soldado Constitucionalista de 1932 e pelos edifícios projetados por Oscar Niemeyer. (Figura 10) Ainda de acordo com a leitura de Marins (2003), os três monumentos operavam com o mito do bandeirante como essência paulista, ora manifesta no passado, quando referida às próprias bandeiras; ora no presente, quando realiza a operação de relacionar as figuras dos bandeirantes com a dos soldados de 1932 e ora no futuro, ao exercitar a já conhecida relação entre as concepções arquiteturais do passado colonial com o modernismo (Chuva, 2003).

Até agora, debruçou-se sobre o contexto das celebrações do IV Centenário e seus impactos nas feições urbanas da cidade de São Paulo de maneira mais geral. Resta especular, no entanto, o que a intervenção sofrida pelo

edifício do Theatro Municipal, objeto do presente trabalho, pode informar sobre o olhar modernizador dirigido aos monumentos paulistanos na ocasião e, sobretudo, como esse olhar incidiu sobre um objeto eclético, entendido como estilo desviante da história arquitetônica brasileira.

O caso do Theatro interessa sobretudo no que tange a compreensão dessa modernidade impressa sobre um edifício que, a princípio, não mobiliza nem a identidade católica nem a bandeirante. Além disso, a já mencionada relação de continuidade entre arquitetura colonial brasileira e sua expressão moderna exclui da equação o fenômeno eclético, manifesto no edifício em questão, uma vez que esse é entendido como *pastiche* de uma sintaxe historicizada europeia, alheia aos processos nacionais de feitura do espaço e da história (Chuva, 2003).

Apesar disso, o Theatro Municipal foi objeto de uma extensa reforma encomendada pela comissão dos festejos, que visava adequar suas instalações para receber, em seu palco, o balé comemorativo do IV Centenário.<sup>7</sup> Ora, no que consistia essa adequação e quais anseios de modernidade foram por ela expressos, em se tratando de uma obra cuja constituição se via intrinsecamente ligada à gênese de uma primeira modernidade paulista, fixada na virada do século XX.

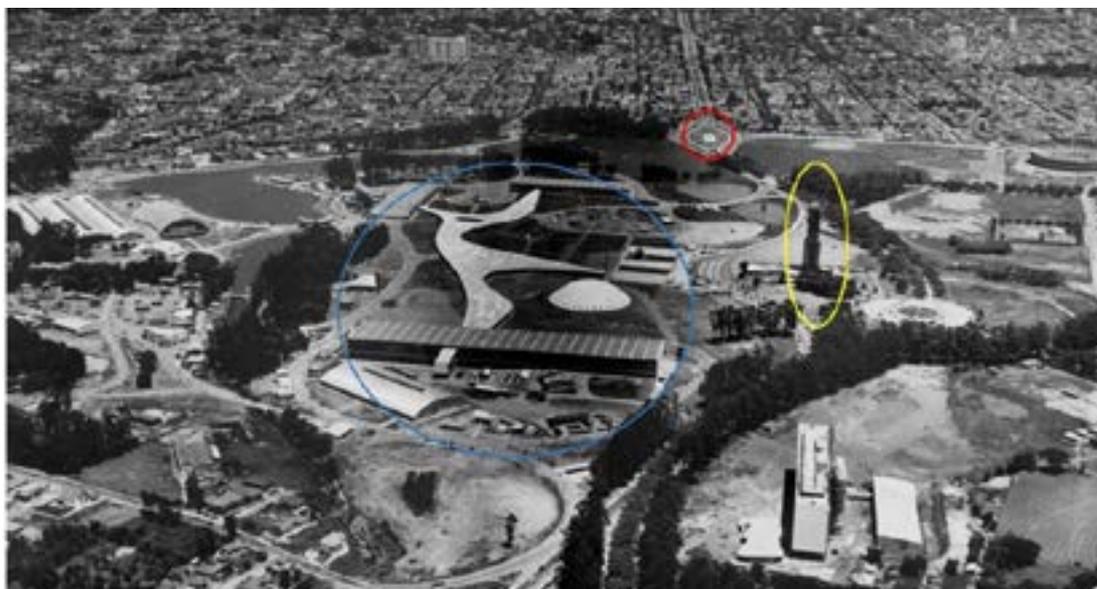


Figura 10. Fotografia aérea atual do conjunto de monumentos que configuram o Parque do Ibirapuera. Destaque em amarelo para o Mausoléu ao Soldado Constitucionalista de 1932 (em construção); em vermelho, para o Monumento às Bandeiras e, em azul, para as construções de Oscar Niemeyer. Fotografia de Werner Haberkorn In Magalhães, R. C. (2016). *Passeio com música no Ibirapuera IV*. São Paulo, SP. Recuperado de <https://parqueibirapuera.org/passeio-com-musica-no-ibirapuera-iv/>.

Após a análise de uma série de publicações, cuja autoria remonta ao arquiteto responsável pela reforma; de fotografias da obra em processo e dos desenhos técnicos correspondentes ao projeto, concluiu-se que a intervenção orbitou três conceitos-chave: a modernização, a inovação técnica/tecnológica e a adequação funcional. A partir daí, também se apreendeu que a intervenção se fez muito mais presente no interior do edifício, sendo os ambientes mais profundamente alterados aqueles correspondentes aos camarins, palco, sala de espetáculos, bilheteria e restaurante.

As transformações das áreas relacionadas à recepção e acomodação do público, assim como àquelas relativas ao conforto dos artistas, tinham intenção corretiva. A redistribuição da bilheteria visava a otimização do encaminhamento do público; a reformulação da sala de espetáculos e do palco, a supressão dos pontos “cegos e surdos” e a modernização de equipamentos cênicos; e a ampliação dos camarins, a possibilidade de acomodar companhias maiores.

A existência de uma única bilheteria para servir a todos os setores do auditório foi apontada pela equipe de projeto como problemática, uma vez que acarretava filas e aglomerações. A princípio, foi elaborada uma proposta de setorização da bilheteria que implicava na ocupação das varandas laterais do edifício. Tal projeto não foi levado a cabo devido a interferência que eventuais fechamentos, que se fariam necessários no caso de adaptação das varandas em bilheteria, efetuariam no aspecto das fachadas do edifício.

A solução encontrada, de caráter mais discreto, envolvia a subdivisão da bilheteria original em dois setores, sendo o primeiro deles destinado à plateia, frisas e camarotes; e o segundo, à galeria e anfiteatro (Figura 11). Para otimizar a distribuição dos espectadores desse segundo grupo, fez-se necessária a construção de uma escada e um elevador, que dariam acesso direto da bilheteria aos espaços referentes ao anfiteatro e à galeria, localizados no quinto pavimento (Figura 12).



Figura 11. Planta do projeto executivo da década de 1950 para reformulação da bilheteria. Identificados em vermelho, os dois novos setores. Acervo do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.



Figura 12. Fotografias do processo da obra de reformulação da bilheteria. Para tal, foi necessária a construção de um elevador (esq.) e de uma escada (dir.) destinados ao acesso direto do público do segundo setor da bilheteria aos assentos correspondentes, localizados na galeria e anfiteatro. Acervo de Fotografias do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.



Figuras 13. Respectivamente, demolição dos setores originais da sala de espetáculos (esq.), construção de nova laje em concreto armado (centro) e armação da nova estrutura perimetral (dir.). Acervo de Fotografias do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

A intervenção na sala de espetáculos, por sua vez, não prezou pela discricção. Para resolver os entraves relativos aos inúmeros pontos cuja acústica e visibilidade encontravam-se prejudicadas, decidiu-se pela total reformulação do ambiente e de seus setores. A sala, originalmente em formato de ferradura, teve suas paredes, bem como os pilares de sustentação de seus balcões, completamente demolidos. O antigo sistema estrutural foi suplantado por outro, mais moderno, em concreto armado. (Figura 13)

Para concluir a reformulação total do ambiente, o palco teve sua boca de cena alargada e seus mecanismos cênicos modernizados. Para tal, fez-se necessária a demolição dos camarotes do proscênio, que dariam lugar ao órgão, instalado durante a década seguinte. Além disso, para a implantação de um sistema de elevação cênica de maior amplitude, foi necessário escavar a área sob o palco o que, por sua vez, resultou na inevitabilidade da realização do rebaixamento do lençol freático. Os quadros de manobras

e os manipuladores da cabine do palco também foram integralmente substituídos por equipamentos que se usavam de tecnologia bastante avançada para a época.

O setor de apoio ao palco, marcadamente ocupado pelos camarins, também foi radicalmente transformado. Originalmente, a área destinada aos camarins do Theatro correspondia a quatro andares, que passaram a ser insuficientes para acomodar os corpos artísticos das apresentações. A solução encontrada à época pela reforma resultou na demolição da configuração interna original dos camarins, para a construção de novas lajes que totalizariam seis andares (Figura 14). Tal decisão impactou o aspecto externo da fachada posterior do edifício, que teve suas janelas seccionadas pelas novas lajes construídas.

A reformulação do restaurante, que teve seu espaço subdividido e partilhado com as áreas referentes a funções administrativas do edifício, também alterou significativamente sua arquitetura. A espacialidade original do ambiente, que se dividia entre bar e restaurante através de um pórtico de colunas duplas, foi transformada por meio da construção de paredes e divisórias, que serviam para conferir privacidade às salas administrativas ali implantadas. Seu aspecto decorativo e ornamental foi severamente prejudicado, tendo sido suas pinturas murais encobertas por pintura acrílica lisa. (Figura 15)

Essas escolhas, operadas pela reforma encomendada por ocasião da celebração do IV Centenário, são reveladoras de uma postura tecnicista e funcionalista, que acabou por eclipsar qualquer preocupação com soluções menos invasivas e mais conservadoras. Não houve, por parte da equipe responsável, comprometimento pela manutenção da matéria ou concepção estética original do monumento, o que coaduna com a percepção moderna do ecletismo como desvio da história arquitetônica paulista, incompatível com

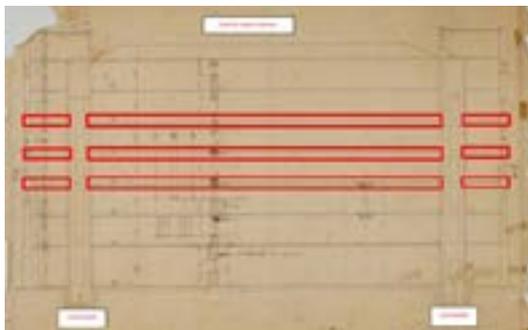


Figura 14. Corte longitudinal do setor de camarins no projeto de 1950. Em vermelho, destacam-se as novas lajes que seccionaram as janelas da fachada posterior. Acervo do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.



Figura 15. Planta do primeiro andar do projeto executivo de 1952-1955, com destaque em vermelho para a área do restaurante. As linhas em preto representam as paredes que seriam construídas como divisórias das áreas administrativas a serem implementadas e a linha azul, a parede existente. Acervo do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

uma postura mais alinhada a um processo restaurativo, por exemplo.

Sabe-se que a primeira metade do século XX foi palco de intensas discussões dentro do campo epistemológico da restauração. Sob o triunfo do Restauro Filológico - preconizado por figuras como Alois Riegl (1858-1905), Max Dvorak (1874-1921), Gustavo Giovannoni (1873-1947) e Camilo Boito (1836-1914) e condensado nos postulados de ordem internacional da *Carta de Atenas* (1931) -, o olhar voltado aos monumentos se cristaliza através da preocupação documental com a conservação de sua autenticidade material e o respeito por todas as fases de sua constituição (Kuhl, 2013, 2014a, 2014b). Dessa forma, a operação realizada coetaneamente no Theatro Municipal de São Paulo não pode ser lida como um restauro, uma vez que o objeto não era entendido como parte integrante do patrimônio a ser preservado, e sim como um equipamento cultural urbano em funcionamento que necessitava de atualização.

Apesar do semelhante descompromisso com a salvaguarda da autenticidade material no caso da Casa Bandeirista do Butantã, o processo coetâneo ao qual ela havia sido submetida continuou sendo entendido como restauro, uma vez que seu *status* patrimonial como bem cultural, reconhecido pelo SPHAN, a diferenciava do Theatro Municipal com relação aos objetivos de tal intervenção. Enquanto a intervenção no Theatro prezava pela adaptação funcional, a intervenção na Casa almejava a construção de uma imagem histórica com vistas à transmissão para o futuro.

De fato, o edifício do Theatro apenas foi reconhecido como parte integrante do patrimônio histórico e artístico, tanto paulista como brasileiro, tardiamente. Em 1981, foi tombado pelo CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico e Turístico), a nível estadual; decisão que se repetiu *ex-officio* pelo CONPRESP (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo) em 1991. Em 2014, finalmente

obteve reconhecimento a nível federal, quando foi homologado seu processo de tombamento pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

Para que sejam evitados anacronismos, no entanto, é importante ressaltar que, à época da intervenção da década de 1950, o único órgão brasileiro responsável pela preservação do patrimônio era o SPHAN (atual IPHAN). O CONDEPHAAT e o CONPRESP foram criados *a posteriori*, respectivamente em 1968 e em 1985, no bojo dos alargamentos conceituais que acometeram as práticas historiográficas brasileiras a partir da segunda metade do século XX e que permitiram concepções de monumento mais extensas e democráticas no que tange a sua importância nos diferentes níveis local, estadual e nacional (Nascimento, 2016).

Cabe ainda destacar a afinidade entre o processo empreendido sobre o edifício do Theatro e a demolição dos remanescentes oitocentistas do Pateo do Colégio. Ambos eram representantes do ecletismo paulista da virada do século, mas sobre eles recaíram duas formas distintas de atuação.

Ao Pateo do Colégio, reconhecido dentro da narrativa fundamentalmente católica que buscava-se resgatar na ocasião do IV Centenário, não se podia associar uma expressão arquitetônica tão desviante, como era entendido o ecletismo pelos modernistas. Pelo contrário, deveria imperar o estilo colonial fundante, em sua relação de causa e efeito com a modernidade, por mais que para atingi-lo se fizesse necessária a demolição sucedida da implementação de um falso histórico. Já no caso do Theatro, seu não reconhecimento como objeto de interesse histórico, conferiu maior liberdade de atuação por parte dos responsáveis pela intervenção que, apesar de modificar seu interior extensivamente, pôde conservar sua linguagem arquitetônica, sobretudo no que diz respeito às suas fachadas, que foram pouco ou nada alteradas.

Nesse sentido, caberia aventar a hipótese de que, se o Theatro Municipal tivesse de alguma forma sido inserido na narrativa celebratória

calcada no catolicismo, no bandeirantismo ou no modernismo, tornando suas feições ecléticas incompatíveis com sua grandiosidade histórica, talvez seu destino se assemelhasse ao do Pateo do Colégio e, em seu lugar, tivesse sido erigido um falso de si mesmo. Em efeito, o papel que o edifício do Theatro desempenha com relação a esse segundo momento de modernidade paulista é de resistência, possibilitada apenas pela relação de desvio que a lógica moderna anterior significou para esta nova.

### Considerações finais

Como visto até agora, a materialidade do edifício do Theatro Municipal de São Paulo foi impactada nas duas principais etapas de modernização da cidade de São Paulo. A princípio, na virada do século XIX para o XX, sua construção respondeu aos anseios da elite cafeeira paulista de reproduzir o modelo de urbanidade e sociabilidade europeias. Naquele momento, a criação de uma casa de espetáculos nos moldes da Ópera Garnier catalisou uma série de processos urbanos que culminaram na transposição da ocupação da cidade para além do Vale do Anhangabaú.

Em outras palavras, além da incorporação de uma tipologia e linguagem arquitetônica importadas, a construção do Theatro modificou para sempre a paisagem urbana do centro de São Paulo, substituindo a dinâmica colonial dos lotes estreitos e compridos situados no Triângulo Histórico pela lógica monumental dos grandes projetos urbanísticos que haviam reformulado as capitais europeias nas décadas anteriores. Entender a importância simbólica, urbana, arquitetônica e social que o edifício condensou em si naquele momento implica em compreender também as transformações das formas de ócio e lazer almejadas por uma elite que se espelhava na burguesia europeia e que, em certo sentido, corria contra o tempo para melhor ambientar suas “ideias fora do lugar” (Schwartz, 1992).<sup>8</sup>

Nesse momento, o papel inovador desempenhado pela construção do Theatro fica evidente. Ele foi, para a primeira modernidade

paulista, que buscava distância das origens e feições coloniais, a sua própria casa de ópera europeia.

Algumas décadas mais tarde, a cidade de São Paulo foi atravessada pela comemoração de seu IV Centenário. Esse evento concentrou uma série de transformações que materializaram o mito de uma identidade católica e bandeirante por meio de demolições, construções e restauros. A mentalidade modernista, que efetuava uma relação de equivalência e continuidade histórica entre o estilo colonial e o modernismo, dedicou-se a conformar os monumentos paulistas a esse ideal.

Nesse contexto, o Theatro Municipal assumiu um papel diferente. A impossibilidade de inseri-lo nessa narrativa, justamente por ser um representante completo de uma modernidade anterior calcada na negação do período colonial, o permitiu resistir, embora profundamente modificado.

De tudo isso pode-se concluir que, de certa forma, as modernidades paulistas sempre estiveram atreladas ao passado colonial da metrópole. Em um primeiro momento, correspondente à virada do século XIX para o XX, a modernidade consistia em negá-lo; em um segundo momento, correspondente a meados do século XX, em recuperá-lo. Em ambos, o Theatro Municipal tornou-se objeto de atenção: primeiro como inovação, depois como resistência.

## Notas

<sup>1</sup> A dissertação, intitulada *Theatro Municipal de São Paulo: as implicações teóricas das intervenções de 1950, 1980 e 2010*, foi defendida em maio do ano de 2021 para obtenção do título de Mestre em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela FAU-USP (São Paulo, Brasil) e foi orientada pela Professora Doutora Maria Lucia Bressan Pinheiro, docente da mesma instituição.

<sup>2</sup> Apesar de situado no período cronológico compreendido pelo estudo, o evento da Semana de Arte Moderna de 1922, sediado no Theatro Municipal, não será analisado em suas particularidades, uma vez que para o objetivo do presente trabalho, interessa a dimensão material do edifício e suas transformações.

<sup>3</sup> Com a declaração da independência por D. Pedro I, em 1822, o Brasil adentrara seu período de Império. Em 1889, a monarquia foi substituída pelo regime republicano, apenas um ano depois da abolição da escravidão assinada pela princesa Isabel.

<sup>4</sup> Cabe destacar que a diferenciação entre os vocábulos “reforma” e “restauro” para classificar respectivamente o caso do Theatro Municipal e o da Casa Bandeirista é intencional. Nesse sentido, entende-se como restauração um processo empreendido no âmbito da oficialidade, por meio da atuação de um órgão responsável pela preservação do patrimônio (no caso da Casa Bandeirista, como se verá a seguir, o SPHAN), em oposição à reforma, realizada de modo independente, sem intervenção ou acompanhamento de uma entidade oficial voltada à preservação. Apesar de, como se verá a seguir, ambas as intervenções desrespeitarem a conceituação elaborada à época dentro do campo epistemológico da restauração, optou-se por manter a designação de “restauro” no caso da Casa Bandeirista do Butantã como meio de enfatizar seu *status* de bem patrimonializado, em oposição à ausência de reconhecimento formal do edifício do Theatro.

<sup>5</sup> O SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), atual IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), foi criado em 1937 como uma iniciativa relativamente tardia de institucionalização da preservação do patrimônio brasileiro. A própria criação do órgão se vê imbricada em um contexto de aproximação universalizante das manifestações coloniais da arquitetura nacional e a gênese do movimento modernista, encabeçado por Oscar Niemeyer e

Lucio Costa, tendo o último também participado ativamente do quadro original de funcionários do SPHAN.

<sup>6</sup> O Marco Zero da cidade de São Paulo fica localizado em frente à Catedral da Sé e é a partir dele que se marca o início da numeração das vias públicas e rodovias, bem como a medição das distâncias entre os demais municípios e estados brasileiros. O atual monumento em forma de coluna hexagonal revestida de mármore, cujo projeto fora responsabilidade do artista francês Jean Gabriel Villin, foi ali implantado em 1934.

<sup>7</sup> O Balé do IV Centenário foi uma companhia criada pela Comissão do IV Centenário para se apresentar ao longo do ano de 1954, como parte integrante dos festejos distribuídos pela cidade. Em suas montagens, percebia-se a busca por uma linguagem de dança mais moderna, em confluência com a tônica geral do evento. Apesar de concebido para apresentar-se no palco do Theatro Municipal, o atraso das obras de reforma fez com que o edifício apenas ficasse pronto em 1955, obrigando assim que as apresentações do Balé fossem executadas no Estádio do Pacaembu.

<sup>8</sup> Essa corrida para mimetizar os signos e equipamentos culturais do outro lado do Atlântico pode ser entendida na chave interpretativa proposta por Roberto Schwartz, que define a ideologia liberal da burguesia brasileira de finais do século XIX, de bases europeias, como um conjunto de “ideias fora do lugar”, uma vez que o liberalismo pressupõe o trabalho livre que, com a tardia abolição da escravidão em território nacional, ainda não era uma realidade para o Brasil até a última década do século retrasado.

## Referências

- Amado, M. R. (2016). *Teatros em São Paulo (1890-1911): cultura, arquitetura e cidade a partir de fontes primárias* (Dissertação de Mestrado publicada). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Brasil. Recuperado de: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-16022017-121415/en.php>
- Amaral, A. B. D. (1979). *História dos Velhos Teatros de São Paulo*. São Paulo, SP: Governo do Estado de São Paulo.
- Brenna, G.R. (1987). Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX). In A. Fabris. (Org.), *Ecletismo na arquitetura brasileira* (pp. 28-67). São Paulo, SP: Nobel/ Edusp.
- Campos, E. (1995). O Engenheiro Eusébio Stevaux e a Arquitetura Oficial Paulista, 1877-1885. *Revista Pós*, 1(5), 49-59.
- Cardim, G. (1911). Teatro Municipal: sua história. *A Ilustração Paulista*, 1(35), 1-21.
- Carvalho, M. C.W. (2000). *Ramos de Azevedo*. São Paulo, SP: Edusp.
- Chuva, M. (2003). Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. *Topoi*, 4(7), 313-333.
- Costa, R. S. (2017). *Parnaso Paulistano: história, arquitetura e decoração do Teatro Municipal de São Paulo* (Tese de Doutorado publicada). Universidade Estadual de Campinas, SP. Recuperado de: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/325756>
- Fabris, A. (1987). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo, SP: Nobel/ Edusp.
- Farias, D. D. (2004). Representações historiográficas católicas por ocasião da comemoração do IV Centenário da Cidade de São Paulo. *Revista da História*, 150(1), 81-95.
- Geronazzo, F., e Bertolino, F. C., Jr. (2014, 11 de setembro). No coração da cidade, a Catedral da Sé, dedicada há 60 anos. Recuperado de <http://arquisp.org.br/regiao/se/noticias/no-coracao-da-cidade-a-catedral-da-se-dedicada-ha-60-anos>
- Kuhl, B. M. (2013). Observações sobre as Propostas de Alois Riegl e de Max Dvořák para a Preservação de Monumentos Históricos. In M. Dvorak (Ed.), *Catecismo da Preservação de Monumentos* (pp. 35-57). Cotia, SP: Ateliê.
- Kuhl, B. M. (2014a). Observações sobre os Textos de Gustavo Giovannoni Traduzidos nesta edição. In B. Kuhl (Org.), *Gustavo Giovannoni: Textos Escolhidos* (pp. 11-29). São Paulo, SP: Ateliê.
- Kuhl, B. M. (2014b). Os restauradores e o Pensamento de Camillo Boito sobre a Restauração. In C. Boito (Ed.). *Os Restauradores* (pp. 9-28). Cotia, SP: Ateliê.
- Kuhn, J.C.S. (2016). *Resistências Sagradas: Pátio do Colégio, Secularização e Reconstrução*. (Dissertação de Mestrado publicada). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, SP. Recuperado de: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-20122016-160918/en.php>
- Le Goff, J. (1996). *História e Memória* (4 ed). Campinas: Unicamp.
- Lemos, C. (1993). *Ramos de Azevedo e seu escritório*. São Paulo: Pini.
- Lofego, S. L. (2004). *IV Centenário da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Editora Annablume.
- Magalhães, R. C. (2016). *Passeio com música no Ibirapuera IV*. São Paulo, SP. Recuperado de <https://parqueibirapuera.org/passeio-com-musica-no-ibirapuera-iv/>
- Marins, P. C. G. (2003). O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. *Anais do Museu Paulista*, 6 (7), pp. 9-36.
- Mauad, A. M. (2005). Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*, 13 (1), pp. 133-174.
- Mayumi, L. (2006). *Taipe, canela preta e concreto: um estudo sobre a restauração de casas bandeiristas em São Paulo* (Tese de Doutorado publicada). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, SP. Recuperado de: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-05052010-105239/en.php>
- Mayumi, L. (2017). Restauração de Casas Bandeiristas: Experimentações e permanências. *Revista Cpc*, 1 (22), pp. 62-114.
- Nascimento, F. B. (2016). Patrimônio Cultural e escrita da história: a hipótese do documento na prática do Iphan nos anos 1980. *Anais do Museu Paulista*, 24(3), pp.121-147.

- Patetta, L. (1987). Considerações sobre o Eclétismo na Europa. In A. Fabris (Org.). *Eclétismo na arquitetura brasileira* (pp. 8-27). São Paulo, SP: Nobel/ Edusp.
- Quarenta, E. A. (2009). *O Apóstolo progresso e as alegorias da fundação: Anchieta, um mito fundador no IV Centenário da Cidade de São Paulo* (Tese de Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, SP.
- Schwartz, R (1992). As ideias fora do lugar. In R. Schwartz (Org.), *Ao vencedor as batatas* (ed. 4.). São Paulo, SP: Duas Cidades.
- Severo, R. (1911). *Monographia do Theatro Municipal de São Paulo*. São Paulo, SP: Pocai & Weiss.
- Simões, J. G. S., Jr. (2004). *Anhangabaú: história e urbanismo*. São Paulo, SP: Editora Senac/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Toledo, B. L. (1989). *Anhangabahú*. São Paulo, SP: Fiesp.

### **Beatriz Fernandez Vaz Oliveira**

Graduação em Arquitetura e Urbanismo; Mestrado em História da Arquitetura e do Urbanismo. Departamento de História da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. Rua do Lago, 876 – São Paulo – SP – Brasil.

[bfernandezvaz@usp.br](mailto:bfernandezvaz@usp.br)

<https://orcid.org/0000-0002-7298-1851>