

RENATA ALVES SUNEGA

QUARTEIRÃO PAULISTA
Um conjunto harmônico de edifícios monumentais

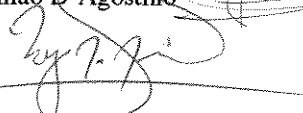
Dissertação de Mestrado apresentada
ao Departamento de História do
Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual
de Campinas sob a orientação do
Prof. Dr. Marcos Tognon.

Este exemplar corresponde à redação final da
Dissertação defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
/ / 2003

BANCA


Prof. Dr. Marcos Tognon (orientador)


Prof. Dr. Mário Henrique Simão D'Agostino


Prof. Dr. Edgard De Decca


Prof. Dr. Luciano Migliaccio (suplente)

Janeiro/2002

UNIDADE	B2
Nº CHAMADA	7/11 1911
	3456
V	EX
TOMBO BC/	53107
PROC.	124103
C ☐	D ☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	15/09/03
Nº CPD	

CM001B2198-7

D 21/09/03

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

Sunega, Renata Alves

Su72q Quarteirão Paulista : um conjunto harmônico de edifícios monumentais / Renata Alves Sunega . - - Campinas, SP: [s.n.], 2003.

Orientador: Marcos Tognon.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Teatros. 2. Patrimônio histórico - Brasil. 3. Monumentos - Preservação. I. Tognon, Marcos. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

RESUMO

Essa pesquisa tem como objetivo o estudo de um conjunto arquitetônico denominado Quarteirão Paulista, composto por um teatro, um hotel e um edifício de escritórios, na cidade de Ribeirão Preto. Analisamos o desenvolvimento da Praça XV de Novembro, fronteira a esse conjunto e de grande importância no crescimento da cidade, e a construção dos três edifícios pertencentes ao Quarteirão.

A formação acadêmica e o trabalho do arquiteto Hyppolito Gustavo Pujol Júnior também mereceu destaque. Apresentamos também informações sobre o restauro do Theatro Pedro II e do Palace Hotel, além de um Atlas Iconográfico.

ABSTRACT

This research aims at studying the “Quarteirão Paulista”, an architectural complex composed of theatre, a hotel and a office’s building in Ribeirão Preto city. It analyses the development of XV de Novembro Plaza, in front of this whole and your importance in growth of city, and the construction of the three buildings of the “Quarteirão”.

The works of the Quarteirão architect’s, Hyppolito Gustavo Pujol Junior, and his academic’s education were emphasized.

Also it presents information about Theatro Pedro II and Palace Hotel’s restoration and a Iconography Atlas.

2003/2387

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer sinceramente as pessoas que de alguma forma me ajudaram durante o período do mestrado.

Aos membros da banca, professores Mário Henrique D'Agostino e Edgard De Decca, pelas preciosas sugestões dadas durante a banca de qualificação, e que muito contribuíram para esse resultado final.

Ao meu orientador, professor Marcos Tognon, pela dedicação e estímulo.

A Patrícia Miguel Simonetti, amiga que me apresentou ao Theatro Pedro II e que muito me ajudou na busca a documentos em Ribeirão Preto.

A Érica Santos e Sr. Efrain Ribeiro dos Reis, que me abriram as portas do Theatro Pedro II, sempre atenciosos.

À arq. Regina Matos que me disponibilizou as imagens do arquivo histórico do Foto Esporte.

A Daniela Viana, amiga que dividiu as angústias do processo de elaboração da dissertação.

A Sérgio De Simone pela colaboração na pesquisa junto ao Condephaat.

A meus pais, Iberê e Marly, pelo constante apoio e presença.

SUMÁRIO

Introdução	11
Parte I – A Cidade	
1.1. Fundação e desenvolvimento de Ribeirão Preto	17
1.2. Praça XV de Novembro	29
Parte II – O Arquiteto	
2.1. Hyppolito Pujol Junior – técnica e arte	47
2.2. Comissionamento	67
Parte III – O Quarteirão Paulista	
3.1. Projeto e Construção	97
3.2. Theatro Pedro II – Marco cultural e arquitetônico	110
Parte IV – O Restauro	
4.1. Preservação do Patrimônio	123
4.2. Restauro Theatro Pedro II	131
4.3. Palace Hotel	146
ANEXOS	
Anexo 01 – Uma exposição de arte	155
Anexo 02 – Architectura	157
Anexo 03 – O Reservatório da Móoca	160
Anexo 04 – O Pavilhão de Exposição Preparatória do Estado de São Paulo	161
Anexo 05 – Uma estação modelo	163
Bibliografia	169
Atlas Iconográfico	175

Introdução

Um teatro de ópera implantado no centro do quarteirão, ladeado por um hotel e um edifício comercial, tendo como jardim uma praça. É neste cenário sobre o qual se desenvolveu a nossa pesquisa: objeto central dos nossos estudos é o conjunto arquitetônico denominado “Quarteirão Paulista”, definido pelo Dr. Meira Júnior, presidente da Companhia Paulista, como um “conjuncto harmonico de edificios monumentaes”.

Na primeira parte do trabalho apresentamos as informações referentes a fundação e desenvolvimento de Ribeirão Preto, enfocando a Praça XV de Novembro, suas transformações - desde o original terreiro, passando a “largo da Matriz” e posteriormente se transformando em praça ajardinada - e os edifícios mais significativos construídos no seu entorno até a década de 30, quando é inaugurado o Quarteirão Paulista.

Devido a escassez de informações sobre a “grilagem” ocorrida em 1890 da Praça XV de Novembro, dividindo-a em duas áreas segmentadas e formando a Praça Rio Branco, optamos por utilizar a versão apresentada na bibliografia referente a História de Ribeirão Preto. Devemos destacar que, analisando as plantas anteriores e posteriores a suposta “grilagem”, notamos que o comprimento da praça manteve-se o mesmo, indicando incoerências entre os fatos descritos e as plantas apresentadas. Seja pelo caráter da nossa pesquisa e seus prazos institucionais, assim como a grande lacuna de registros sobre esse episódio, não foi possível avançar além do inédito quadro evolutivo morfológico da Praça XV de Novembro que apresentaremos, desde a sua demarcação como “locus” inaugural da cidade até a consolidação do passeio público e seu cenário monumental arquitetônico.

Na parte do trabalho intitulada “O Arquiteto” destacamos a formação na Escola Politécnica do arquiteto Hyppolito Gustavo Pujol Júnior, autor do projeto dos novos

Theatro Pedro II e edifício Meira Júnior, e da reforma do Palace Hotel, destacando especialmente a sua participação na “Revista Politécnica”, da qual foi presidente da comissão redatora em 1904/1905 e, posteriormente, colaborador.

Através do estudo desse periódico, particularmente dos textos referentes a arquitetura – seus “estilos”, suas “técnica” - pudemos compreender o conceito de racionalidade utilizado por H.G. Pujol Júnior em seus projetos. E vale a pena lembrar a sua máxima, que a edificação deveria expressar ao observador sua estabilidade construtiva e possuir uma “ornamentação equilibrada”.

Não se pode negar a influencia das atividades no pioneiro Gabinete de Resistência dos Materiais da então jovem Escola Politécnica, progressos técnicos conquistados sobretudo com o concreto, e que foram empregados em várias obras de Pujol. Não foram poucas as ocasiões nas quais o Gabinete, com as suas experimentações e provas de cargas, orientou as decisões técnicas em canteiros do “engenheiro-arquiteto”.

Assim, os principais edifícios de autoria de H.G.Pujol Junior, desde o Pavilhão Preparatório da Exposição de Turim, cujo processo de construção foi apresentado na Revista Politécnica, até o Hospital São Joaquim, são apresentados nessa perspectiva.

É devido a polêmica causada no concurso para o projeto do Hospital São Joaquim que encontramos declarações de H. G. Pujol Junior que definem a arquitetura produzida por ele como sendo “a mais adequada para a realidade brasileira”, sentença acompanhada com as devidas críticas à Arquitetura Moderna de Le Corbusier.

No capítulo referente ao comissionamento apresentamos as pranchas originais do projeto apresentado por Pujol Junior à Companhia Cervejaria Paulista, além da descrição do processo de escolha do arquiteto. Os problemas apresentados no decorrer da obra de construção do Theatro Pedro II até o abandono das obras pelo arquiteto são detalhadamente

estudados, podemos mesmo considerá-la uma pequena mas rica história das relações profissionais e das dificuldades entre comitente e autor.

Ribeirão Preto já possuía várias opções de atividades culturais antes da construção do Theatro Pedro II na década de 1930. Cassinos, “café-cantantes” e teatros se espalhavam pela cidade quando a Companhia Cervejaria Paulista prepara a iniciativa de constituir o “Quarteirão Paulista”. Na terceira parte do estudo apresentamos esse contexto em que o teatro se insere, destacando as modificações durante sua construção, sua maioria executadas pelo arquiteto sem a autorização da Companhia Paulista, motivo pelo qual processos judiciais foram movidos por ambas as partes.

O teatro sofreu transformações desde sua inauguração até o incêndio que destruiu parte do interior do edifício. Esse processo, que ocorreu devido a mudança de seu uso de teatro para cinema, é detalhado e através de imagens demonstra a descaracterização que o espaço da platéia, palco, balcões e galeria sofreu.

Iniciando a quarta parte de nossa pesquisa, referente ao restauro do Theatro Pedro II e do Palace Hotel, apresentamos a política preservacionista do período do tombamento do teatro e como esses valores foram responsáveis pelo desaparecimento de diversos edifícios representativos da arquitetura denominada polemicamente “ecclética”.

O restauro do teatro, simultaneamente a recuperação da Praça XV de Novembro, foi o início de um processo de recuperação do centro histórico de Ribeirão Preto. Seguindo a metodologia correta para uma intervenção de restauro, a equipe responsável iniciou um levantamento do estado do edifício após o incêndio. Parte desse levantamento iconográfico apresentaremos, seguido pela descrição dos principais trabalhos efetuados no processo de restauração.

Deve-se destacar a principal intervenção ocorrida durante as obras de recuperação, justamente a construção da contemporânea e inovadora cúpula sobre a platéia, projetada pela artista plástica Tomie Ohtake, substituindo a original que foi gravemente danificada, restando apenas a estrutura de ferro.

Sobre o Palace Hotel apresentamos apenas informações referentes ao estado de conservação do edifício e ao projeto de restauração que está em andamento. Destacamos a mudança de uso do hotel, passando a abrigar um Centro Cultural, buscando desta forma uma maior integração com a população e reforçando o caráter cultural do centro histórico da cidade de Ribeirão Preto.

Hoje, graças a políticas públicas que na última década requalificaram o centro de Ribeirão Preto, o Quarteirão Paulista continua ocupando o mesmo papel na dinâmica urbana do velho tecido na capital da Mogiana; e tal “conjunto harmônico” oferece, com seus “estilos”, com suas tecnologias, com a sua imponente monumentalidade, a oportunidade para compreendermos os diversos valores de uma modernidade que se afirmou pela serena tradição avançada da arquitetura clássica.

Parte
I
A CIDADE

1.1. Fundação e desenvolvimento de Ribeirão Preto

Em 19 de Junho de 1856, data de fundação de Ribeirão Preto, José Antonio Rodrigues Mendes, suplente do Juiz Municipal dos Termos Reunidos, deferiu o pedido dos “fabriqueiros”¹ para que a área doada a capela fosse demarcada em um único quinhão, localizado entre o Córrego do Retiro e o Ribeirão Preto.²

As terras foram doadas por fazendeiros da região: José Mateus dos Reis, José Alves da Silva, Miguel Bezerra dos Reis, Luiz Gonçalves Barbosa, Antonio Bezerra Cavalcanti, Alexandre Antunes Maciel, Mateus José dos Reis, Mariano Pedroso de Almeida, João Alves da Silva Primo, Severiano Joaquim da Silva, José Borges da Costa, Ignácio Bruno da Costa e Ana Zeferina Terra.³

Logo após sua fundação, surgem a partir do terreiro da Matriz (atual Praça XV de Novembro) os primeiros eixos de ruas, sendo que a Igreja Matriz só foi construída em 1868 localizando-se onde hoje está a Fonte Luminosa, entre as ruas Tibiriçá e Visconde de Inhaúma. [fig.01]

¹ O “fabriqueiro” designado foi Manuel de Nazareth Azevedo que demarcou o limite das terras doadas, cerca de 64 alqueires, e o local onde se ergueria a capela, posteriormente substituída pela Matriz.

Fabriqueiro – Pessoa que cuidava do patrimônio de qualquer santo. Encarregado de receber as rendas da fábrica de uma igreja e de cuidar das alfaías, paramentos e administração interna da mesma igreja. Não são sujeitas a administração da junta de paróquia as fábricas ... das igrejas em que as colegiadas ou irmandades forem ou se prestem a ser fabriqueiras. (Cód. Port., art. 160º, § ún., nº2)

² O documento da Fundação de Ribeirão Preto encontra-se no Cartório do Primeiro Ofício de Casa Branca: “Ilustríssimo Senhor Juiz Municipal. Diz Manuel do Nazareth Azevedo, na qualidade de fabriqueiro e curador da capela de São Sebastião da Barra do Retiro que estando a proceder-se a divisão das terra onde a dita capela é interessada e o suplicante julgue como mais conveniente a bem do cômodo desta, que o respectivo quinhão seja marcado entre os ribeirões Retiro e Preto. Portanto, pede a V.S. se digne mandar que os louvados divisores assim o observem. Manuel do Nazareth Azevedo”. O despacho do Juiz: “Apresente-se aos louvados divisores que deverão atender na forma requerida. Fazenda do Retiro, 19 de Junho de 1856” In Apud CIONE, Ruben, *História de Ribeirão Preto*, Ribeirão Preto, Legis Summa, 1996, vol.1, p.73.

³ “Para reconhecimento das doações de terras à Igreja o Estado, nesta época, designava um Juiz que determinava providências jurídicas adequadas, entre as quais, a nomeação de um fabriqueiro, e a comprovação de posse das terras dos doadores. Isso demonstra também que o constante interesse dos moradores locais em construir uma capela na região, poderia ser em função de oficializar suas posses.” In GAETANI, Marcelo, *Arquitetura Residencial no Centro da cidade de Ribeirão Preto no período de 1915 a 1945*, dissertação de mestrado, São Paulo, Mackenzie, 1999, pp.11-12.

Acredita-se que a primeira ocupação de terras em Ribeirão Preto ocorreu no século XVIII, como resultado da passagem de bandeirantes a caminho de Goiás e Mato Grosso em busca de jazidas de ouro e pedras preciosas. Alguns pioneiros se fixaram na região, criando os primeiros povoados.⁴

Toda a região de Ribeirão Preto constituiu uma sesmaria doada ao Cel. João Pedro Diniz Junqueira, pelo Conde de Palma, em 1820, com a tarefa de colonizá-la no período máximo de dois anos.

A colonização dependia da imigração de trabalhadores, e era muito importante não só para o povoamento de extensas áreas ainda não ocupadas, mas também para sustentar o funcionamento das grandes lavouras, cuja mão-de-obra já se tornava escassa.

Apenas em 1840 o governo passa a assinar contratos com firmas particulares para o estabelecimento de núcleos colônias, sendo que até 1833 todas as iniciativas de imigração eram particulares, financiadas pelos próprios imigrantes.⁵

O povoado de São Sebastião do Ribeirão Preto torna-se Freguesia no mesmo ano da construção da Matriz e apenas uma no depois é elevada à categoria de Vila, sendo desmembrada de São Simão.

A cidade cresceu consideravelmente nos anos seguintes e em 1884 a cidade já possuía sua planta delineada, desenvolvida pelo engenheiro alemão Artur Greisenheur.

⁴ “Caminho forçado das bandeiras de 1700, pouso de boiadas em meados do século XIX, simples ponto de referencia pela sua privilegiada situação topográfica, entre dois grandes rios, o Pardo e o Mogy, dos casebres toscos de 1871, surge a esplendida cidade (...). Dizem os alfarrábios que há setenta annos aqui imperava a floresta virgem, os animaes selvagens e o solo riquíssimo de húmus aguardava serenamente a estrada do homem branco, na sua faina de progresso, desbravando a região que constituiria dentro de um futuro relativamente curto, a mais arrojada e extraordinária realisação, plantando nesta gleba roxa, a mais admirável lavoura cafeeira do mundo, transformando o ambiente, mudando a feição da própria natureza e criando essa photographia que só a mão do homem, guiado pela fé, poderia concretisar.” In “Ribeirão Preto Grandioso” in Revista de Ribeirão Preto, no. 02, maio de 1939.

⁵ Cf. BORGES DA SILVA, Adriana Capretz, *Imigração e Urbanização: O Núcleo Colonial Antônio Prado em Ribeirão Preto*, Dissertação de Mestrado, São Carlos, UFSCar, 2002, p.29.

Seus limites iam da Praça da Estação até a rua Sete de Setembro e do Córrego do Retiro até a rua Florêncio de Abreu. Na época a população urbana era de 2.500 habitantes e existiam aproximadamente 500 casas. [fig. 02-04]

Nesse período ocorrem mudanças na política de colonização, sendo que, em março de 1884, uma Lei imperial fornece fundos para subsidiar a imigração e autoriza o governo da província a instalar nos principais pólos agrícolas que possuíam estradas de ferro até cinco núcleos coloniais.⁶

No final do séc. XIX, a expansão da agricultura e do comércio, a introdução do café tipo “Bourbon” feita pelo Dr. Luiz Pereira Barreto⁷ e a implantação da Cia. Mogiana de Estradas de Ferro (1883) foram responsáveis pelo crescimento da cidade de Ribeirão Preto.

A expansão do café até o Oeste Paulista ocorreu principalmente como resultado do avanço da estrada de ferro pelo interior do Estado de São Paulo, seguindo onze zonas de expansão, sendo que a quinta zona era denominada de Mogiana.⁸

A Companhia Mogiana de Estradas de Ferro foi criada em 1872 e sua extensão iniciava-se em Campinas em direção a Minas Gerais, passando por Ribeirão Preto. Em algumas zonas de expansão, entre elas a que inclui Ribeirão Preto, a estrada de ferro não tinha como objetivos a abertura e o desenvolvimento de novos territórios, mas a função de

⁶ Cf. Idem, *Ibidem*, p.29.

⁷ Dr. Luiz Pereira Barreto, nascido em 11 de Janeiro de 1840, era médico e agrônomo diplomado pela Universidade de Bruxelas em 1865. Com seus irmãos, Miguel Pereira Barreto e Candido Pereira Barreto, possuía diversas fazendas no estado, principalmente no Vale do Paraíba, onde já plantava o café tipo Bourbon. Mas foi em Ribeirão Preto, propiciado pela fertilidade da terra, que esse tipo de café se desenvolveu. Dr. Luiz Pereira Barreto escreveu diversos artigos para a Província de São Paulo sobre as terras de Ribeirão Preto, intitulados “A Terra Roxa”, a partir de dezembro de 1876 no qual descreve as qualidades daquela terra. Como consequência desses artigos, muitos fazendeiros e homens de negócios, como o Sr. Martinho Prado Junior, passam a viajar a Ribeirão Preto para comprovar a produtividade das terras. In CIONE, Ruben, op. Cit, vol.1, p.55-6.

⁸ Cf. BORGES DA SILVA, Adriana Capretz, op. Cit, p.47.

“explorar o potencial mercante”⁹ já que nessas áreas as plantações de café já estavam estabelecidas.

Em 23 de Novembro de 1883 chegam a Ribeirão Preto os trilhos da Companhia Mogiana de Estradas de Ferro e uma estação é construída provisoriamente em frente à Chácara Villa-Lobos (atual Av. Caramuru). A localização não agradou os vereadores, já que se tratava de um local próximo ao leito do córrego e longe do centro urbano da cidade e por isso resolveu-se construir uma nova estação, na Rua General Osório, mais próxima ao Largo da Matriz.¹⁰

Esse eixo entre o Largo da Matriz e a nova Estação direciona o crescimento da cidade e propicia que nessa área novos comércios se instalem, se utilizando das facilidades de localização próxima a ferrovia.

A ferrovia teve também um papel muito importante no deslocamento dos materiais importados que chegavam ao país, trazendo para a cidade de Ribeirão Preto os materiais de construção industrializados, que davam uma nova feição à cidade e as fazendas, além de máquinas de beneficiar café, entre outros.

As plantações de café no “Oeste Paulista” geraram riquezas mais rapidamente do que as do Vale do Paraíba.¹¹

O café determinava a riqueza e o crescimento da cidade, e o centro tornar-se-ia um local privilegiado destinado à classe emergente e fazendeiros de café. Os “barões do café” importavam a cultura européia, refletida nos vestuários, nas habitações e nos modos.

⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁰ Cf. Idem, *ibidem*.p.52.

¹¹ “Isso aconteceu pelo fato de no Oeste Paulista não ter havido limitação em relação as terra, tanto no que se refere à disponibilidade quantitativa, quanto às condições de clima, fertilidade e topografia. Somam-se a esse fator a menor idade média dos cafeeiros e técnicas agrícolas mais eficientes, fazendo com que o café do oeste paulista tivesse uma produtividade física cerca de cinco vezes maior do que a verificada na antiga região.” In Idem, *ibidem*.

O Coronel João Franco de Moraes Octávio¹² foi um dos primeiros cafeicultores a se instalar na região de Ribeirão Preto, em 1870. Era de sua propriedade a fazenda Monte Alegre, que posteriormente foi vendida ao Coronel Francisco Schmidt.

Em Ribeirão Preto estavam as principais fazendas do Estado, sendo as mais importantes a fazenda Dumont, que pertenceu a Henrique Dumont¹³; a fazenda Guatapará, de propriedade de Martinho Prado Júnior¹⁴ e onde encontramos hoje o distrito de Guatapará; as fazendas de Joaquim da Cunha Diniz Junqueira, que também foi importante líder político e fazendas do Coronel Francisco Schmidt¹⁵, que chegou a ser considerado o maior produtor de café do país.

¹² O Coronel João Franco de Moraes Octávio foi responsável por grande parte dos investimentos feitos em Ribeirão Preto na época. Chegou em Ribeirão Preto entre os anos de 1869 e 1870 e participou ativamente de toda a política local, aparecendo nas Atas da Câmara Municipal a partir de 1874. “Na questão do Imposto do café para a criação de um fundo para o cemitério local, para a formação da cadeia, para os momentos mais excepcionais da Vila de então, sempre estava o nome do Cel. João Franco de Moraes Octávio. Foi também um idealizador de melhoramentos, tais como eletricidade, serviço de água para a cidade, etc.” in CIONE, Ruben, op. cit, vol.1, p.148-149.

A sede da sua fazenda Monte Alegre possuía “todos os detalhes da modernidade arquitetônica da época. Possuía ladrilhos hidráulicos e louça sanitária importada da Inglaterra. Em estilo Neocolonial foi uma edificação de grande eloquência para a época.” GAETANI, Marcelo, op.cit. p.32.

¹³ Henrique Santos Dumont possuía em sua Fazenda Dumont em 1915 cerca de 2.419.392 cafeeiros produtivos. Posteriormente a fazenda foi vendida a “capitalistas ingleses” que formaram a companhia Coffee&Co. Idem, *ibidem*, p.33.

¹⁴ Martinho Prado Júnior além de proprietário da fazenda Guatapará, que lhe rendeu enorme fortuna, também escreveu artigos na “Província de São Paulo” em outubro de 1877 denominados “Municípios Paulistas: os Municípios de São Simão e Ribeirão Preto” nos quais apresentava “um pequeno tratado de corografia regional, estudando as posições da terra e da região; seu aspecto geral e físico, as montanhas, as planícies, os rios e os lagos; o clima e o revestimento vegetal; a fauna; e as riquezas minerais e extrativa.” In CIONE, Ruben, op. cit, vol.1, p.55.

¹⁵ O Coronel Francisco Schmidt foi proprietário de várias fazendas na região, são elas: Iracema, Pau-Alto, São José, Macahubas, Conquista, Santa Luzia, Santa Gertrudes, recreio, Bela Aurora, Freitas e Rio Preto Acima. Chegou a possuir nessas fazendas o total de 12 milhões de pés de café.

Sua fazenda mais conhecida, a fazenda Monte Alegre que atualmente é o campus da Faculdade de Medicina da USP, possuiu “4.048.500 cafeeiros produtivos, cerca de 1.185 famílias de colonos que, juntamente com outros trabalhadores indiretos da fazenda, perfizeram no auge da produção cafeeira de Ribeirão Preto, um total de 8.613 trabalhadores”. GAETANI, Marcelo, op.cit., pp. 32-33.

A Câmara, em sessão realizada em 14 de Julho de 1874, propõe a criação de uma comissão de “obras públicas” para determinas “as raia do largo da Matriz”¹⁶. Desta forma, foram determinados os seguintes largos, ruas e travessas:

1. Rua da Esperança (atual Visconde do rio Branco)
2. Rua N.S. das Dores (atual D. Mariana Junqueira)
3. Rua Quatro de Junho (atual Duque de Caxias)
4. Rua do Bonfim (atual General Osório)
5. Travessa do Botafogo (atual rua Saldanha Marinho)
6. Travessa da Alegria (atual rua Amador Bueno)
7. Travessa da Boa-Vista (atual rua Álvares Cabral)
8. Travessa das Flores (atual rua Tibiriça)
9. Travessa do Comércio (atual rua Visconde de Inhaúma)
10. Travessa da Lage (atual rua Barão do Amazonas)
11. Largo da Matriz (atual Praça XV de Novembro)
12. Largo das Dores (atual Praça Tiradentes)

O crescimento do “tecido urbano” não foi proporcional ao crescimento populacional da cidade, por isso foi necessário um projeto de expansão urbana, com a criação de novas ruas, avenidas em torno do centro e criação de novos bairros para a instalação da população. Esse projeto teve início em 1886 com o “mapeamento dos terrenos nacionais” além do planejamento para a instalação do Núcleo Colonial Antônio Prado.¹⁷

¹⁶ CIONE, Ruben, op. cit, vol.1, p.125.

¹⁷ Cf. BORGES DA SILVA, Adriana Capretz, op.cit.,p.53.

Ribeirão Preto recebe em 1887 o seu Núcleo Colonial Senador Antônio Prado¹⁸, construído em terras devolutas do Estado, consistia em um loteamento de chácaras com a função de abrigar os imigrantes que chegavam a cidade.¹⁹

Em 1 de Abril de 1889, Ribeirão Preto se eleva à categoria de cidade e em 1890 o Largo da Matriz é demarcado por Manuel Fernandes do Nascimento possuindo 400 metros de profundidade por 100 metros de largura. A partir deste inicia-se o traçado urbano, constituído por uma malha ortogonal, a cada 100 metros, em forma de tabuleiro de xadrez. [fig. 05]

Após um ano os vereadores, alegando que o Largo era muito grande, resolveram grilar parte dele entre a rua Visconde de Inhaúma e a cadeia velha. “O povo revoltou-se, arrancou a cerca e queimou-a, conseguindo salvar a parte conhecida por esplanada Carlos Gomes”.²⁰ Desta forma o antigo Largo da Matriz se dividiu em dois, formando a Praça Rio Branco.

Ribeirão Preto não se destacava das demais cidades paulistas apenas pela sua produção cafeeira, mas também pelas oportunidades na área do comércio, como podemos notar no relatório de Júlio Brandão Sobrinho sobre o “movimento comercial do município” em 1892.²¹

¹⁸ “Após várias tentativas frustradas, em 1886, o Governo conseguiu enfim incentivar a formação dos núcleos coloniais em São Paulo. Mas não sem algumas alterações nos seus objetivos. Para os fazendeiros de café, os núcleos coloniais passaram a constituir ‘viveiros de mão-de-obra’ à medida que fosse necessário, na época das grandes safras. Além disso, abasteciam as fazendas, cujas terras eram ocupadas exclusivamente com café, fornecendo alimentos e outros produtos de subsistência. Assim, governo e fazendeiros se aproveitaram da maior aspiração do imigrante, que era a aquisição da pequena propriedade, para conseguir mão de obra e assegurar abastecimento de gêneros de subsistência. Especialmente os fazendeiros passam a enxergar os núcleos como ‘iscas’ para atrair imigrantes, garantindo uma reserva de trabalhadores nos períodos de colheita de café.” In *Idem, ibidem*, p.35.

¹⁹ Cf. GAETANI, Marcelo, *op.cit.*, p.43.

²⁰ CIONE, Ruben, *op. cit.*, vol.1, p.66.

²¹ “Ribeirão Preto, depois da Capital e de Santos, é sem dúvida alguma, a cidade paulista de maior desenvolvimento comercial. E sob este ponto de vista, é a cidade de todos os recursos, nada faltando a ela para ser cômoda aos seus habitantes. As suas casas comerciais são das mais importantes, e as que vendem por

Em consequência do crescimento da economia na cidade, o centro urbano começou a ser ocupado não só pelos imigrantes, mas também por famílias de regiões próximas que buscavam em Ribeirão Preto novas oportunidades.²²

Em 1897, na Praça XV de Novembro, encontramos de um lado o vistoso Teatro Carlos Gomes e do outro a Igreja Matriz em ruínas e já sem as suas duas torres, que cederam por causa dos cupins dois anos antes. [fig. 06-07]

A demolição da Igreja Matriz foi iniciada em 2 de Junho de 1904 após celebração de missa pelo Monsenhor Joaquim Antônio de Siqueira.²³ O projeto de construção de uma nova Matriz começou em 1900, quando em uma reunião na velha Matriz foi constituída uma comissão permanente, composta por políticos, fazendeiros do município e autoridades eclesiásticas para tratar do assunto.²⁴

Entre as primeiras providências da comissão estavam a escolha do local onde seria construída a Catedral de Ribeirão Preto, o encaminhamento de desapropriação da velha Matriz e a obtenção de renda para a nova construção.²⁵

A concorrência de projetos para o edifício teve prazo de 60 dias e prêmio estipulado em dois contos de réis. Os candidato deveriam apresentar plantas, memorial descritivo e

atacado representam capitais avultados como os principais estabelecimentos do Rio e São Paulo. É também das cidades do interior uma das raras que oferecem bons hotéis, boas casas de diversões, casas de banhos, etc. etc. mas cumpre dizer: está ainda em tudo muito aquém do que devia ser, atendendo-se ao seu movimento agrícola, industrial e comercial, que valem quase pela vida de um pequeno Estado. É o município colosso, na linguagem de todos, é o “rendevous” dos estrangeiros porquanto, quem vem a São Paulo e não vê Ribeirão Preto, é como quem fosse à Roma e não visse o Papa.” In BORGES DA SILVA, Adriana Capretz, op.cit.,p.51.

²² Em 1886 a população de Ribeirão Preto já havia ultrapassado a de Franca, esta principal cidade da Zona Mogiana, que perdeu quase metade se sua população em menos de 10 anos enquanto a população de Ribeirão Preto duplicou sua população nesse mesmo período. Comparando os anos de 1874 e 1900, notamos que enquanto a população de Franca diminuiu de 21.419 para 15.491 habitantes, a de Ribeirão Preto cresceu extraordinariamente de 5.552 para 59.195 habitantes. In Idem, *ibidem*, p. 52.

²³ Cf. CIONE, Ruben, op. cit, vol.1, p.72.

²⁴ Cf. VALADÃO, Valéria, *Memória arquitetônica de Ribeirão Preto*. dissertação de mestrado, Franca, 1997, p.118.

orçamento, obedecendo as dimensões exteriores determinadas pela comissão (vinte e sete metro de frente por sessenta e sete metros de comprimento) e o orçamento entre 400 e 500 contos de réis.²⁶

Foram apresentadas 33 plantas de 25 engenheiros e arquitetos dos quais foram selecionados dois projetos, o de Victor Dubugras, considerado o mais belo, e o de Carlos Ekman, o “mais exequível e o que mais se aproximava do edital”. Após a escolha do projeto de Ekman para a Catedral, este foi convidado a “estudar melhor o local e apresentar um projeto mais modesto”.²⁷

O lançamento da pedra fundamental da Catedral de São Sebastião, edifício que seria construído em estilo neogótico, na atual Praça da Bandeira, ocorreu em 1903.²⁸

Com Washington Luiz no governo paulista, ocorreu a grande valorização do café, e os ricos fazendeiros da cidade possuíam influência nacional como Henrique Dumont (reconhecido como I rei do café, e tendo na sua fazenda a maior plantação cafeeira do mundo²⁹) e Coronel Francisco Schmidt (que em 1906 se tornou o maior cafeeiro do país e assim permaneceu até 1923).

Esses dois poderosos fazendeiros exerciam grande influência na política nacional graças ao considerável peso que suas produções possuíam na balança comercial brasileira.

“A riqueza do café foi fortemente responsável pela importação de novas idéias”.³⁰

²⁵ “Além do investimento público resultado da desapropriação, foram efetuados donativos pelos fiéis, como também ficou aprovada pela comissão a proposta de pedir aos fazendeiros do município para concorrerem com 60 réis por arroba de café, durante três anos.” In Idem, *ibidem*, p. 118.

²⁶ Cf. Idem, *ibidem*, p. 119.

²⁷ Cf. Idem, *ibidem*, p. 119.

²⁸ Cf. CIONE, Rubens, op. cit., vol. I, p. 83.

²⁹ “O Rei do Café” já possuía cinco milhões de cafeeiros, uma estrada de ferro particular para Ribeirão Preto e sua propriedade era a maior daquele tempo. Representava trezentos e quatorze milhões de metros quadrados”, in Idem, *ibidem*, p. 160.

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 171.

O café produzido no estado de São Paulo despertava tanto interesse no exterior que em 1909 é publicado em Paris o livro “Le Café – Dans L’Etat de Sant Paul” por A. Lalièr³¹. O Autor cita as principais fazendas da Região, a Guatapará e a fazenda Dumont, destacando principalmente a grandeza das plantações. Também cita o Cel. Francisco Schimidt como sendo o “maior proprietário de plantações de café do mundo inteiro” e diz que “uma fazenda de café em São Paulo forma, em verdade, uma pequena comunidade que, sob certos aspectos, se compara às plantações do sul dos Estados Unidos”.³²

A cidade ia se transformando na mesma velocidade que a prosperidade surgia. O desenvolvimento urbano não ocorria proporcionalmente ao crescimento populacional, o que acarretou diversos problemas em muitas cidades brasileiras.³³

A produção do café criava a necessidade da formação de um centro urbano que propiciasse todas as etapas de negociação e serviços de apoio a produção. Desta forma encontrávamos nesse centro o comércio de importação, intermediações financeiras, fábricas, e os serviços de apoio a produção, que alavancavam o crescimento do comércio varejista, construção civil, serviços em geral, etc.

Os Comissários³⁴ fazem fortunas na mesma proporção que os grandes fazendeiros, já que lucravam com as grandes produções e com a procura no mercado externo pelo produto.³⁵

³¹ A. Lalièr era engenheiro agrícola e professor de Produtos Comerciais e de Tecnologia do Instituto Superior de Comércio de Anvers.

³² Idem, *ibidem*, p. 151.

³³ “As primeiras duas décadas do século 20 testemunharam transformações nas cidades brasileiras numa escala e num ritmo até então sem precedentes: altas taxas de crescimento populacional nas principais capitais pressionavam a demanda por habitação e serviços urbanos; a prosperidade proporcionada pelo café trazia benefícios materiais e novos padrões de consumo para alguns segmentos da população, mas as estruturas urbanas, em sua maioria herdadas do período colonial, não se coadunavam com as expectativas de uma sociedade que se urbanizava em passo acelerado, embora sustentada por uma economia agroexportadora de valores arraigadamente rurais. As cidades transformavam-se nas plataformas rumo ao mundo moderno, isto é, em busca de um nível de vida à maneira das grandes metrópoles européias ou norte-americanas.” In

Fazendeiros e comerciantes de café importavam hábitos e costumes europeus, tentando dar uma feição européia à pequena cidade através da construção de palacetes. A cidade conhece um novo estilo, signo do progresso e da riqueza vindos do café e provenientes da expressão do novo poder econômico que surgia na Europa, a burguesia industrial. Podemos verificar isso a seguir na Praça XV de Novembro.

Apesar da cidade ter se desenvolvido muito até os anos 20, contando com várias indústrias, como as cervejarias Antartica e Paulista, além de uma Usina Eletro-Metalurgica, os efeitos da crise econômica mundial, e como consequência o crack da bolsa de N.Y.³⁶, abalaram a cidade de forma única. O café ainda era o principal produto da economia cafeeira e fonte de riquezas e, com o “crack” da bolsa em 1929, o país entra em crise e a cidade entra em um período decadente.

A crise atinge a todos, desde os fazendeiros até os comerciantes e comissionários, e o Governo Provisório para amenizar as dificuldades dos agricultores decreta a moratória dos débitos agrícolas mediante o pagamento com títulos federais pelos credores.

SEGAWA, Hugo, *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p.22.

³⁴ Podemos notar que várias casas comissionárias eram de propriedade dos próprios fazendeiros. “Em Ribeirão Preto forma estabelecidas importantes casas comissionarias, através das quais seus proprietários acumularam fortunas: Penteado&Dumont, criada em 1890 por Henrique Dumont e Ignacio Penteado; Junqueira,Guimarães, Leitão e Cia., criada em 1901 por um grupo de fazendeiros de café da Mogiana, entre eles o Coronel Joaquim da Cunha Diniz Junqueira; Junqueira Cia. Exportadora, criada em 1902 pela associação do Coronel Francisco Maximiano Junqueira e outros familiares residentes em Batatais; Whitaker, Bonfim & Cia., organizada por José Whitaker em sociedade com o médico baiano Francisco de Azevedo Bonfim e o médico egípcio, naturalizado italiano, Constantino Panayotti, ambos radicados em Ribeirão Preto. Esta sociedade foi posteriormente transformada em Whitaker & Brotero, Whitaker se associou a Frederico de Barros e Brotero, após rompimento da sociedade com Bonfim e Panayotti; e a Levy e Barros, atuante em Limeira, também estabeleceu filial em Ribeirão Preto.” In BORGES DA SILVA, Adriana Capretz, op.cit. p.51.

³⁵ “Representavam os fazendeiros na venda ou na providencia de outros bens necessários, em uma época em que o sistema bancário ainda estava sendo formado. Eram eles que financiavam a produção cafeeira, cobrando geralmente 3% da comissão daquela produção, fazendo ao mesmo tempo adiantamentos sobre a safra futura, de modo a garantir a colheita do fazendeiro.” In Idem, *ibidem*.

³⁶ A bolsa de N.Y caiu 12,8 por cento, criando uma quebra em série das principais bolsas de valores do mundo.

Sem conseguir exportar seu produto para os Estados Unidos, muitos fazendeiros vendem suas terras para o Estado, entre eles o cel. Francisco Schmidt.³⁷

Uma nova economia surge, os investimentos são diversificados. Passa-se a aplicar os recursos existentes em pecuária, empreendimentos imobiliários, pequenas e médias indústrias, etc.

Entre os que se destacaram no ramo de empreendimentos imobiliários está Antonio Diederichsen que a partir de 1934 passa a investir na cidade construindo, entre outros, o Edifício Diederichsen (1936), o Banco Construtor (1941) e o Hotel Umuarama.

A Companhia Cervejaria Paulista havia inaugurado, logo após a quebra das bolsas de valores, em 1930, o seu “Quartirão Paulista”, e com ele conseguiu se equilibrar financeiramente nos dez anos seguintes.

³⁷ Cf. CIONE, Ruben, op. cit, vol.3, p.533.

1.2. Praça XV de Novembro

No cenário da cidade de Ribeirão Preto temos na Praça XV de Novembro um verdadeiro palco onde ocorrem as principais atividades da sociedade desde sua origem. Surge inicialmente como um espaço livre em frente à primeira igreja da vila, o terreiro da igreja, local onde a população se reunia para os atos religiosos, como procissões e missas ao ar livre. Proporcionalmente ao crescimento populacional, sua importância como centro da “vida sacra e mundana” aumenta. “Uma igreja, uma praça: regra geral das nossas povoações antigas.”³⁸

Nas cidades coloniais os jardins eram raros, sendo apenas encontrados nas propriedades religiosas e nos quintais das residências. Plantava-se principalmente árvores frutíferas e hortaliças, tendo como objetivo apenas a utilização familiar.³⁹ Apenas na segunda metade do século XIX se torna algo usual a utilização dos jardins em residências e áreas públicas. A função dos jardins deixa de ser meramente utilitário, para se tornar um elemento embelezador da cidade.⁴⁰

Em Ribeirão Preto, apesar de várias tentativas de arborização da Praça XV de Novembro, que veremos a seguir, essa mudança apenas ocorre no início do século XX.

³⁸“Os templos, seculares ou regulares, raramente eram sobrepujados em importância por qualquer outro edifício, nas freguesias ou nas maiores vilas. Congregavam os fiéis, e os seus adros reuniam em torno de si as casas, as vendas e quando não o paço da câmara. Largos, pátios, rocios e terreiros, ostentando o nome do santo que consagrava a igreja, garantiam uma área mais generosa à sua frente e um espaço mais condizente com seu frontispício.”in MARX, Murillo, *Cidade Brasileira*, São Paulo, Melhoramentos, Editora da Universidade de São Paulo, 1980, p.54.

³⁹ Idem, *ibidem*, pp.57-58.

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p.67.

O próprio centro do desenvolvimento da cidade de Ribeirão Preto se deu a partir da Praça XV de Novembro, que inicialmente constituía o terreiro da Matriz, como podemos notar no “Esquema de Ocupação da Praça XV de Novembro”.⁴¹ [prancha VI]

Em uma planta de 1874 da cidade de Ribeirão Preto nota-se um pequeno aglomerado urbano exatamente na área da praça, um pequeno povoado com casas espaçadas. Em 1884 observamos uma expansão da área urbana e a iniciativa de dar diretrizes sólidas para o crescimento da cidade.⁴² [ver Fig 01-02]

Os políticos das principais cidades brasileiras que enriqueciam com a política de exportação dos produtos passaram a se preocupar com o embelezamento da cidade, das áreas públicas e privadas.⁴³

Em Rubem Cione, encontramos informações e documentos transcritos da Câmara Municipal de Ribeirão Preto contendo a primeira intervenção para a criação de um jardim na Praça XV. Em 25.02.1888 foi apresentado um requerimento à Câmara para que mandasse

“[...] feixar o perímetro do largo da Matriz (Praça XV) em frente a Igreja, cujo feixe esta orçado em 500\$000, obrigando os Supptes. a fazerem a sua custa um jardim perfeitamente arborizado para recreio da população”⁴⁴.

⁴¹ “Naquele tempo, quando surgia a cidade entre os cafezais, a praça central acolhia a velha matriz, sob a qual receberam as bênçãos os primeiros casais, aconteceram os primeiros batismos, os primeiros cortejos fúnebres e também era o ponto das primeiras quermesses e festas religiosas.” In CIONE, Ruben, op. cit, vol 1, p. 66.

⁴² COSTA, Osmani Emboaba da, *Historia da fundação de Ribeirão Preto*, São Paulo, Coleção da Revista de História, 1955.

⁴³ “Sempre à luz das reformas que foram empreendidas pelo barão Georges Eugène Haussmann em Paris, no final do século XIX, algumas cidades foram transformadas. Bairros-jardim e *boulevards* começaram a ser abertos em Belém, Recife, São Paulo e Rio de Janeiro; programas de saneamento básico foram executados em Recife, Rio de Janeiro e Santos. Belo Horizonte foi planejada e implantada como a primeira cidade republicana do Brasil, repleta de jardins projetados, um parque urbano, avenidas e *boulevards*” in ROBBA, Fabio, MACEDO, Silvio Soares, *Praças Brasileiras*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do estado, 2002, p.27.

⁴⁴ Apud CIONE, Ruben, op. cit, vol.3, p.561.

Algumas outras tentativas para a arborização da área da Praça XV e de outros logradouros ocorreram nos anos seguintes. Em Janeiro de 1889 a Câmara concedeu licença ao Te. Luiz Franco de Moraes Otávio

“[...] para feixar e ajardinar o pátio do lado de traz da Matriz e no centro edificar chalet para recreio”. [Em 1 de Abril de 1891, conforme se vê na ata de 20.05 deste ano, Tibúrio Augusto pedia licença para] “ajardinar o largo da Matriz, fazendo os fechos necessários com arame lizo, madeira rachada e o mais que for necessário”⁴⁵.

Todas as propostas foram negadas pela Câmara que em ata de 25 de Outubro de 1891, justificando que “o serviço de ajardinamento dos largos e praças deve ser por elle feito logo que a cidade seja dotada e outros melhoramentos urgentes”⁴⁶, mas no mesmo dia é apresentada a Câmara a seguinte indicação:

Indico que se chame concorrentes para arborisar todo o quadro da Igreja com árvores de figueira branca ou vermelha, isto em roda do pátio e crusando de quarteirão em quarteirão⁴⁷.

Em 11 de Novembro de 1891, o vereador Virgilio da Fonseca Nogueira envia uma nova indicação à Câmara que é, posteriormente, também negada.

Indico que a intendência mande feixar o largo XV de Novembro ou pôr gradilho ou por arame lizo conforme é feixado o Jardim de Campinas, visto já ter resolvido arborisar o dito largo. Aprovado feixando-se unicamente o quarteirão da praça comprehendido entre as ruas Álvares Cabral e Tibiriçá, ficando encarregado para contractar e fiscalizar o serviço o cidadão Tte. Luiz Franco de Moraes Otavio⁴⁸.

⁴⁵ Apud Idem, *ibidem*.

⁴⁶ Idem, *ibidem*.

⁴⁷ Apud Idem, *ibidem*.

⁴⁸ Apud Idem, *ibidem*.

O Teatro Carlos Gomes inicia o processo de investimentos privados na área que envolve a Praça XV de Novembro.

Em Ata de 26-12-1895, o Cel. Francisco Schmidt encaminha o pedido de permissão para a construção do Teatro.

Indico que esta Camara conceda permissão á companhia ou sociedade que se organizar para construção de um edifício ou prédio para theatro no quarteirão em frente á Matriz d'esta cidade, Praça XV de Novembro com o encargo de fazer o fecho do mesmo, ajardinal-o ou raborisal-o como mais conveniente e sempre no pleno dominio e lougradouro público. Sala da Camara Municipal 26 de Dezembro de 1895. Francisco Schmidt. Aprovado.⁴⁹

Proveniente dos lucros dados pelo café, surge então em 1895 o primeiro teatro de Ribeirão Preto, localizado na Praça XV de Novembro, reforçando a existência de um centro histórico-cultural. Construído por vários cafeicultores como cel. Francisco Schmidt, conhecido como “Rei do café”, Joaquim da Silva Gusmão, Francisco Augusto Sacramento, Virgílio da Fonseca Nogueira e Luiz Pereira Barreto, tem sua autoria desconhecida, sabendo-se apenas que o construtor foi Désio E. Fagnani.⁵⁰ [fig. 08-11]

Em 26 de dezembro de 1895, para a construção do teatro, o cel. Francisco Schmidt requere junto à Câmara Municipal o terreno fronteiro à Igreja Matriz. A idéia era viabilizar a construção através da parceria entre investimentos públicos e privados.⁵¹

Inaugurado em 7 de dezembro de 1897 com a ópera “O Guarani”, o teatro possuía “a platéia com forma oval, com capacidade para 400 pessoas, circundada pelas frisas de veludo, cadeira estilo Luiz XV, e galeria com mais de duzentas poltronas. No piso superior,

⁴⁹ Apud CIONE, Ruben, op. cit., vol. 1, p. 252.

⁵⁰ VALLE SOUBIHE, Maria Lúcia Chagas, *Ribeirão Preto - Restauração do patrimônio do centro*, dissertação de mestrado, Universidade de São Carlos, 1998, pp. 49-50.

⁵¹ VALADÃO, Valéria, op. cit., p. 114.

logo acima do foyer encontrava-se uma grande sala utilizada para as recepções e bailes da sociedade ribeirãopretana”⁵².

A presença do teatro na Praça XV de Novembro atraiu importantes empreendimentos para o seu entorno, e passou a enfatizar ainda mais o centro efetivo da cidade.

Os acabamentos do teatro eram na sua maioria importados da Europa. Escadarias de mármore de Carrara, canaletas de bronze alemão, lustre central com cristais de Murano, madeira de lei, pinho de Rigas, vitrais italianos, telhas francesas, materiais do proscênio e da ribalta importados da Europa, todos os detalhes demonstravam a prosperidade que o café trouxe à cidade.⁵³

Apenas em 1900 ocorre efetivamente a primeira ação de arborização e melhorias na Praça XV de Novembro, proposta pelo advogado Dr. Augusto Ribeiro de Loiola, que consta na ata da sessão da Câmara de 15.08.1900:

Tendo o ilustre advogado desta cidade o Sr. Dr. Augusto Ribeiro de Loiola se oferecido a ajardinar o quadro do largo XV de Novembro entre a praça General Ozório, Tibiriçá, Duque de Caxias e Álvares Cabral, desde que a Câmara feche essas ruas á mesma quadra, peço a Câmara, autorizar o feicho da mesma quadra. APROVADO⁵⁴.

Desta forma começaram os trabalhos de ajardinamento da Praça XV, com o Dr. Loiola à frente de todas as decisões.

⁵² VALLE SOUBIHE, Maria Lúcia Chagas, op.cit., p.51.

⁵³ CIONE,Ruben, op. cit., Revivescências, vol.1,p.213; VALLE SOUBIHE, Maria Lúcia Chagas, op. cit., p.51.

⁵⁴ Apud CIONE,Ruben, op. cit, v.3, p.562.

Durante as obras, outras personalidades da época se dispuseram a ajudar no embelezamento da Praça XV, como se pode notar na ata da Câmara de 24.11.1900.⁵⁵ O vereador Te. Cel. João Evangelista Guimarães se compromete a doar um chafariz para o novo jardim; o coreto seria doado pelo Cel. Francisco Schmidt e o Dr. João Caetano Alves declara estar autorizado pelo Cel. Artur Diederichsen a doar todos os bancos necessários para a finalização do jardim. A colocação de equipamentos, como fontes, quiosques e coretos, foi uma prática comum no século XX.⁵⁶ A praça passava a ser, além de ajardinada, equipada e pavimentada.

Em 14 de Julho de 1901, são abertos os portões do “Jardim Dr. Loiola” com o Hino Nacional sendo executado pela banda “filhos de Euterpe” sob a regência de Maestro José Delfino Machado. Em vários pontos da Praça encontravam-se letreiros onde se podia ler “Confia-se ao público a guarda deste jardim”.⁵⁷ [fig. 12-13]

A praça ajardinada representava a modernidade urbana.⁵⁸

Esse ajardinamento da Praça XV de Novembro marca o início de um período em que a área central passa por importantes transformações. O entorno da praça passa a ser mais valorizado contando com edifícios representativos, grandes comércios e espaços culturais como veremos a seguir.

Em 1903, já em plena produção cafeeira o centro já estava formado e a ocupação territorial já avançava das barreiras naturais, que eram os córregos Retiro Saudoso e Ribeirão Preto. Dois anos depois a Praça deixa de contar com a presença da Igreja Matriz

⁵⁵ Apud Idem, *ibidem.*, p.562.

⁵⁶ Cf. In MARX, Murillo, op. cit., p.67.

⁵⁷ Apud Idem, *ibidem.*, p.562.

⁵⁸ “As praças já não podiam ter as características dos largos coloniais, sem vegetação ou sem os elementos pitorescos da *Belle Époque*. Evidentemente, esse processo de produção de projetos para praças estava diretamente ligado a questões econômicas e políticas: apenas as praças mais importantes ou nobres receberam projetos ou foram reformadas.” In ROBBA, Fabio, MACEDO, Silvio Soares, op. cit., p.30.

que é demolida, e iniciam-se as obras de construção da catedral em outra área do centro da cidade.⁵⁹

Situada de frente para os fundos do Teatro Carlos Gomes, na esquina da rua Duque de Caxias com a rua Barão do Amazonas, é construída em 1905 a sede da Sociedade Recreativa. Projeto do engenheiro-arquiteto Antônio Soares Romeo, o edifício possuía dois pavimentos, sendo que o térreo era composto pelo hall de entrada, salão, salas menores e sanitários. No segundo pavimento temos a repetição da divisão interna do térreo, tendo o salão duas varandas.⁶⁰ [fig. 14-17]

O edifício é cercado por gradil de ferro e se encontra implantado no lote de maneira que ficasse recuado do alinhamento da rua, e possuísse jardins laterais.

Os edifícios construídos no entorno da Praça XV reforçam a importância no cenário político-cultural desta área para a cidade.

O Palácio Rio Branco, projetado em 1911 também pelo engenheiro-arquiteto Antônio Soares Romeo, na Praça Rio Branco que até 1891 fazia parte do Largo da Matriz, foi inaugurado em 1917 como “Paço Municipal do Rio Branco”. [fig. 18-23]

A localização de um edifício público importante, como o Palácio Rio Branco, fronteiro a uma praça cívica era algo raro na época.⁶¹

Diversos elementos demonstram a presença marcante dos modelos arquitetônicos europeus na construção, desde as telhas de ardósia francesa, até as paredes alicerçadas

⁵⁹ CIONE, Rubem, op. cit., v.1, p.125-127.

⁶⁰ “Suas fachadas apresentam vários elementos decorativos e ostentam platibanda. As aberturas em variados desenhos denunciam suas influências ecléticas. A presença de delgadas pilastras de ferro estruturam as varandas e do guarda corpo do mesmo material, reforçam essa influência” in VALADÃO, Valéria, op. cit., 1997, p.122.

⁶¹ “Nem sempre nossas Câmaras Municipais ou nossas sedes de governo tiveram prédio próprio; freqüentemente se instalaram em casas alugadas, mudando muitas vezes, como se fossem nômades da cidade. E quando o esforço comum erguia uma construção para esse fim, era pouco provável que se situasse num ponto condigno, como uma praça que acolhesse os cidadãos, valorizasse o significado do prédio ou tirasse partido de seu partido arquitetônico mais elaborado.” In MARX, Murillo, op. cit., p.50.

sobre uma camada de pedras e ferro, uma inovação para a época. Segundo Rubem Cione, “foi inspirado nas fachadas de Mirie e Meullie-sur-Seinne e no Hotel de Ville de Suresne.”⁶²

Uma nova reforma ocorre na Praça XV em 1919, quando o Dr. João Rodrigues Guião assume a prefeitura e propõe o remodelamento da cidade. O antigo coreto é substituído por um novo, os passeios recebem novas formas e iluminação adequada. No centro da praça, ocupando o lugar da Antiga Matriz, a Cervejaria Antarctica instala um bar, de formato circular, circundado por colunas em todo o seu perímetro. Paralelepípedos lisos de pedra ferro substituem, no centro e nos bairros, o calçamento de pedra britada socada com saibro, e é feita a retirada da linha de bonde da rua Duque de Caxias. [fig. 24-26]

As novas formas da praça, seus passeios e seus novos equipamentos seguem um padrão influenciado pelos projetos paisagísticos franceses e ingleses que são introduzidos no país na segunda metade do séc. XIX na reforma do Passeio Público do Rio de Janeiro pelo paisagista francês Auguste François Marie Glaziou.

O ajardinamento das praças faz parte das grandes modificações sofridas nas fisionomias urbanas das grandes cidades no início do século XX.⁶³

Devido ao seu programa e sua forma, podemos denominar a Praça XV de Novembro como uma “praça eclética”.⁶⁴

⁶² CIONE, Rubem, op. cit. v. 2, p.406.

⁶³ “A criação de bulevares, o ajardinamento das ruas e praças, a criação de recintos ajardinados foram iniciativas características das primeiras décadas da República.” In SEGAWA, Hugo, op.cit., p.22.

⁶⁴ “Essa linha, que engloba desde os jardins do final do século XVIII até as grandes praças ajardinadas construídas nas primeiras décadas do século XX, se caracteriza pela apropriação de vários estilos e influências. Seu nome foi inspirado pelo padrão arquitetônico contemporâneo à sua época.” In ROBBA, Fabio, MACEDO, Silvio Soares, op. cit., p.30.

Utilizando a metodologia de análise de Robba-Macedo, concluímos que o desenho dos passeios, o tipo de vegetação utilizada e os elementos pitorescos definem a Praça XV de Novembro como pertencente a “linha clássica” dentro das praças ecléticas.

Os jardins clássicos ecléticos são inspirados nos jardins palacianos franceses que seguem o traçado geométrico e a centralização dos jardins renascentistas. Os principais elementos de um projeto clássico eclético estão aparentes no projeto da Praça XV de Novembro que são: “simetria e regras acadêmicas de composição, organização axial dos caminhos, implantação de elementos pitorescos, poda topiária e vegetação arbórea plantada ao longo dos caminhos.”⁶⁵

A praça apresenta propriedades “pinturescas”⁶⁶, atestadas através da variedade de suas partes e da série contínua de objetos harmoniosos.⁶⁷

Nos projetos clássicos ecléticos normalmente os caminhos levavam a um “estar central”, que consistia em uma área de passeio circular, que possuía no seu ponto focal um elemento verticalizado que poderia ser um monumento, uma fonte, um chafariz, um coreto entre outros.⁶⁸

A Praça XV de Novembro possui duas “áreas de estar” com ponto focal, a central possui como elemento verticalizado o bar da Cervejaria Antarctica em formato circular e o localizado a direita destacava o ponto focal através do coreto. À esquerda encontramos no

⁶⁵Idem, *ibidem*, p.57.

⁶⁶ “Gombrich recupera citações em que se constata a preocupação dos pintores flamengos em não apenas retratar a paisagem com fidelidade, mas recria-la ao sabor do artista. Foram precursores naquilo que se tornou conhecido como ‘pinturesco’, ou simplesmente ‘pitoresco’. A expressão máxima dessa atitude está contemplada nas obras de Nicolau Poussin (1594-1665) e sobretudo nas do francês radicado na Itália Claude Lorrain (1600-82), artista da ‘paisagem ideal’ - paisagens espirituais com alusões e alegorias da mitologia antiga e poesia épica, animadas com construções, ruínas e vigorosa presença da natureza. (...) ‘A uma paisagem ou um jardim que os fazia pensar em Claude chamavam ‘pinturesco’ – idêntico a uma pintura.’” In SEGAWA, Hugo, op.cit., p. 27.

⁶⁷ Cf. PEVSNER, Nikolaus, *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1983, p.117.

⁶⁸ Esquema fig. 27, in ROBBA, Fabio, MACEDO, Silvio Soares, op. cit., p.57.

local do “estar central” o Teatro Carlos Gomes, reforçando o eixo principal da Praça e funcionando como um terceiro e importante ponto focal.

Os caminhos principais são dispostos em cruz e cada um dos três elementos principais da Praça (Teatro, Bar e Coreto) é envolto por um passeio perimetral. Podemos assim dizer que a Praça XV de Novembro segue o esquema da “tríade clássica básica”, já que reuni os três elementos necessários: caminhos em cruz, “estar central” com um ponto focal e seu elemento verticalizado e passeio perimetral.

Analizando as praças ecléticas de linha clássica anteriores a 1919, podemos notar a precedência direta do desenho da Praça da República de Recife, de 1875, de autoria de Emile Beringer. [fig. 28]

A Praça da República de Recife também possui três “estar centrais”, dividindo a área em três partes, sendo que no estar esquerdo temos como ponto focal o Teatro Santa Isabel. O teatro, da mesma forma que em Ribeirão Preto, ocupa local de destaque na praça, sendo envolvido pelo jardim e fortalecendo o eixo principal da praça.

Na década de 20 a arquitetura em Ribeirão Preto passa por inovações. A Câmara Municipal, em 1921, passa a exigir através do Código de Posturas novas diretrizes nas construções. Exige-se simetria e proporcionalidade nas aberturas das fachadas, altura dos pés-direitos e utilização de ferro fundido ou cantaria nas sacadas e nos gradis dos jardins.

A Municipalidade não poderá oppôr-se à forma ou architectura do edificio, uma vez que tenham sido observadas as disposições deste artigo, salvo quando o conjuncto não offerecer um dispositivo harmônico e satisfactorio em relação à esthetica.⁶⁹

⁶⁹ Código de Posturas da Câmara Municipal de Ribeirão Preto, 1921.

Encontravam-se também, no entorno da Praça XV, palacetes e residências dos mais importantes fazendeiros e de burgueses que enriqueceram com o comércio do café. Essas edificações espelhavam os desejos dos proprietários, que tinham contato com a cultura européia, e modificaram o aspecto da cidade. Uma arquitetura que pertencia a uma “cultura eclética”.⁷⁰

Esses palacetes se diferenciavam das demais habitações pelo fato de possuírem um cômodo para cada atividade.⁷¹

Localizada em quadra fronteira à Praça XV de Novembro, a residência do Cel. Francisco Maximiliano Junqueira foi construída em 1926, e hoje abriga a Biblioteca Municipal Altino Arantes. [fig. 29-30]

A implantação segue os moldes do projeto da Sociedade Recreativa, construída em 1905, que busca a “libertação da arquitetura em relação aos limites dos lotes.”⁷² O projeto prevê a construção do térreo diretamente sobre o solo, eliminando o porão e criando a edícula, que abrigava os quartos dos empregados e a área de serviço. A residência possui dois pavimentos e um grande hall de distribuição.

⁷⁰ O Ecletismo era a cultura arquitetônica própria de uma classe burguesa que dava primazia ao conforto, amava o progresso (especialmente quando melhorava suas condições de vida), amava as novidades, mas rebaixava a produção artística e arquitetônica ao nível da moda e do gosto.” In PATETTA, Luciano, *Considerações sobre o Ecletismo na Europa*, in Ecletismo na arquitetura brasileira, org. Annateraza Fabris, São Paulo, Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p.13

⁷¹ “O estar desmembrou-se em salão de recepções, sala de visitas, sala de música, sala de estar, sala da senhora, sala de jogo, bilhar, *fumoir*, sala de estudos, biblioteca, gabinete, hall, jardim de inverno, etc.(...) Entre a cozinha e a sala de jantar, surgiram a copa, a sala de almoço e a sala de refeições das crianças. A casa ganhou porão e, nos fundos, manteve pomar, forno, horta e edículas, como coqueiras ou garagens, quarto de empregados, casa do porteiro, lavanderia, etc.” in HOMEM, Maria Cecília Naclério, *O Palacete Paulistano e as outras formas urbanas de morar na Elite cafeeira 1867-1918*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, p.127-129

⁷² REIS FILHO, Nestor Goulart, *Quadro da Arquitetura no Brasil*. Coleção Debates, São Paulo, Perspectiva, 1983, p.50.

No segundo pavimento podemos notar algumas das transformações ocorridas na arquitetura do período. Entre elas a existência do banheiro principal voltado para frente da casa, dando a fachada um colorido vitral e a criação de um jardim de inverno.⁷³

No ano de 1929 temos o início da construção do palacete do Sr. Paschoal Inecchi, localizado na esquina da rua Duque de Caxias com Barão do Amazonas, projeto de Hyppolito Gustavo Pujol Júnior. Por essa construção ter sido executada durante o desenvolvimento das obras do Theatro Pedro II e finalização do Edifício Meira Júnior, pelo mesmo arquiteto, passa a ter grande importância no nosso estudo. [fig. 31-38]

O Palacete Inecchi foi uma das construções mais famosas da cidade, pela arquitetura e pelos eventos culturais nele promovidos, dizia-se que era o maior palacete no centro da época.⁷⁴

Essa construção se transformou em testemunha da riqueza que o comércio era capaz de trazer na época áurea do café. A família Inecchi imigrou da Itália no final do século XIX, quando Paschoal Inecchi tinha doze anos de idade. Tornou-se grande comerciante, possuindo um grande pastifício, uma indústria de sabão, uma mercearia e alguns outros negócios na cidade.⁷⁵

Com uma área construída de aproximadamente 670 m², o Palacete ocupava um terreno de 980 m², na área mais nobre da cidade na época.⁷⁶

⁷³ “As características arquitetônicas do edifício denotam a presença marcante do Ecletismo pelo uso de elementos Art Nouveau nos vitrais da escada, no dos banheiros, onde o ferro recebe um delicado tratamento artesanal nas aplicações de gesso que acompanham as pinturas das paredes. Encontram-se detalhes nas janelas com trabalhos em vitral, a presença de simulação das colunatas apoiadas nas ombreiras, e até mesmo, a clave de coroamento dos arcos.” In VALLE SOUBIHE, Maria Lúcia Chagas, op. cit. p.53.

⁷⁴ Cf. MERCADANTE Jr. Carlos Mauricio Dias, *características do desenvolvimento arquitetônico de Ribeirão Preto 1856-1960*, dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, s.d.

⁷⁵ Cf. GAETANI, Marcelo, op.cit. p.85.

⁷⁶ Idem, *Ibidem*, p.85.

Analisando as plantas localizadas no Arquivo Histórico e Público de Ribeirão Preto⁷⁷ notamos que o edifício possuía um porão com quatro quartos, vestíbulo, adega e uma grande sala de bilhar. Conta-se que o palacete chegou a possuir 14 empregados trabalhando simultaneamente. No térreo, um hall, jardim de inverno, sala para visitas, gabinete, terraço, cozinha, copa e sala de jantar. No pavimento superior, além de um grande hall de circulação, temos seis quartos, sendo que um deles possuía banheiro, closet e um grande vestiário.

No último pavimento foi projetado um mirante e aos fundos tínhamos uma edícula, construída sob três garagens. A construção contava com um requintado acabamento, o que reforçava a opulência daquela construção.⁷⁸

Não poderia ser diferente, o palacete era o local dos encontros sociais da alta sociedade ribeirãopretana.⁷⁹

Em 1930, na administração do Dr. Joaquim Camilo de Moraes Mattos é retirado o coreto⁸⁰ para a substituição por uma fonte luminosa, o que acaba não ocorrendo por motivo de mudança administrativa, sendo colocado no mesmo local, anos depois, o “Monumento ao soldado da Revolução de 1932”. [fig. 39]

⁷⁷ As plantas do edifício se encontram no Arquivo Histórico e Público de Ribeirão Preto; Pasta da Diretoria de Obras n.200. Data registrada no projeto : 12 de julho de 1929.

⁷⁸ “(...) paredes pintadas com motivos florais e acabamentos em gesso com a mesma proposta, lustre de bronze e opaline, escadas de mármore e inúmeras outras peças importadas da Europa, chegando a um piano de cauda alemão, colocado junto à biblioteca para ser tocado em solenes recepções.” In MERCADANTE Jr. Carlos Mauricio Dias, op. cit.

⁷⁹ “Uma bela construção. Ali reunia-se a sociedade, promoviam-se bailes de sucesso e festas fidalgas. Era ponto da alta representação da cidade e bem testemunha o fausto que aqueles tempos advinha das fabulosas colheitas de café, derramando dinheiro por toda a parte e por toda a gente, enriquecendo fazendeiros, comerciantes, industriais e todos aqueles que giravam em torno do café. Recepções, visitas, festas sociais, tinham acolhida cavalheiresca dos Inecchi, que eram abastados homens de negócios, industriais e comerciantes.” In CIONE, Ruben, op. cit., vol.2, p. 411.

⁸⁰ “lindo coreto, todo pintado de verde e amarelo, circundado por graciosas pontes,(...) cercado por um lago onde viam-se peixes dourados.” in CIONE, Ruben, op. cit., vol.1, p.127.

Nessa área, que compreende o entorno da Praça XV de Novembro, pode-se notar a presença dos vários tipos de construções, desde edifícios públicos, como teatro e paço municipal, até edifícios comerciais, passando pelas residências e palacetes.⁸¹

No entorno da Praça XV de Novembro surgiram as mais importantes representações da arquitetura residencial e pertencente a “cultura eclética” de Ribeirão Preto, sempre representando as aspirações das elites.⁸²

No auge do período cafeeiro, a Companhia Cervejaria Paulista resolve construir na rua Álvares Cabral, na parte fronteira da Praça XV de Novembro, um conjunto arquitetônico denominado Quarteirão Paulista. Este seria, como veremos posteriormente, um grande empreendimento que tinha como objetivo, além do “embelezamento” da cidade, a fortificação da cidade de Ribeirão Preto como pólo do interior paulista.

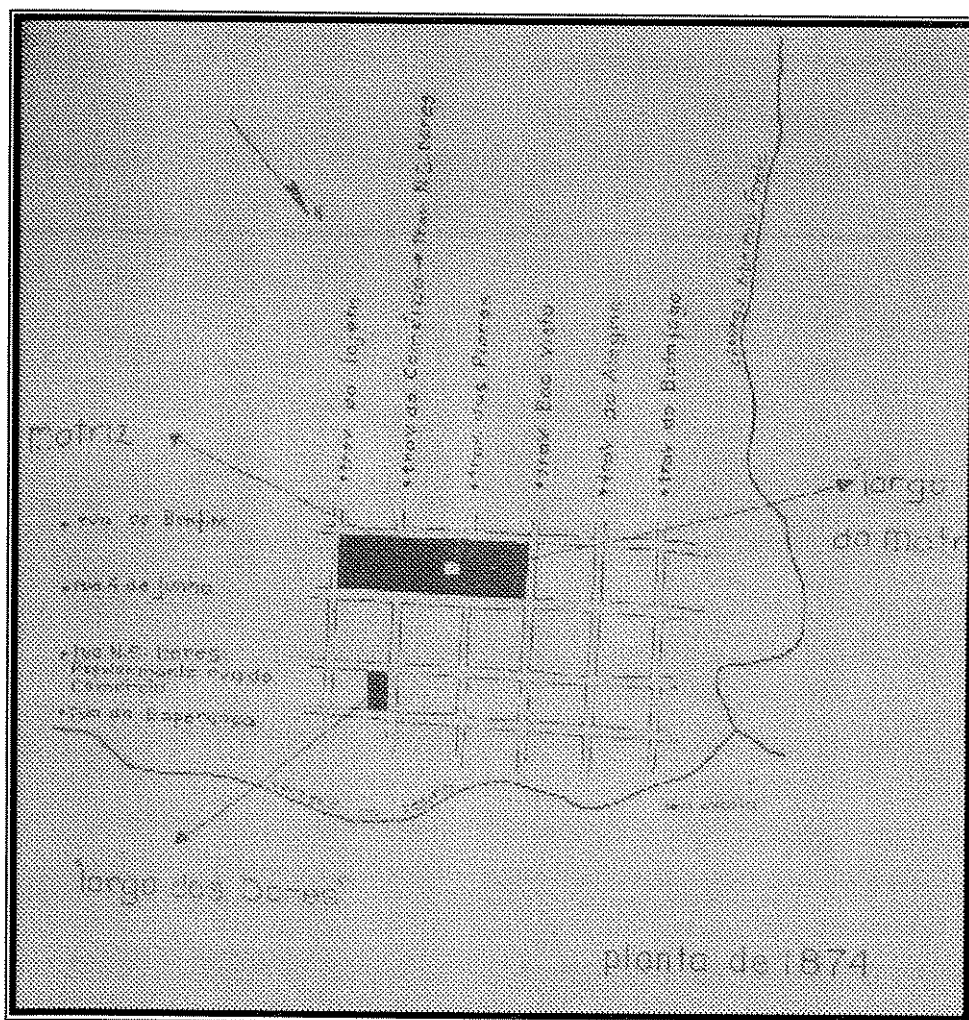
⁸¹ Segundo Carlos Lemos, o estilo arquitetônico adotado nas construções segue alguns critérios:

“Quanto à intenção plástica, ou melhor, quanto à eleição do estilo a ser seguido nas construções paulistanas, já insinuamos ter havido dois critérios, um relativo às construções oficiais e outro ligado às residências particulares, estas, por sua vez, divididas em dois grupos: as ricas e as de classe média para baixo. As construções oficiais, seria preferível dizermos as obras públicas, e nelas também estaríamos incluindo as igrejas, teatros, escolas, mercados, além das chamadas ‘repartições de governo’, todas elas eram concebidas dentro das lições acadêmicas ligadas à ‘caracterologia dos edifícios’ e preferivelmente dentro da rígida ortodoxia contida nos textos dos tratadistas consagrados. As ricas mansões, também ‘eruditamente’, se sujeitavam aos ditames inflexíveis dos estilos eleitos pelo pensamento vigente, mas não eram necessariamente projetados a partir de uma teoria ou de um conjunto de regras tendo-se em vista uma expressão própria ou um personalismo identificador – pois inúmeras delas foram simplesmente copiadas, numa verdadeira transposição, de modelos europeus integralmente reproduzidos aqui em novas avenidas. As casas, digamos populares, no sentido amplo da expressão, que vão desde aquelas da classe média até as proletárias, tinham os seus estilos confusamente determinados, sem policiamentos maiores, implicando sempre processos de recriação” in LEMOS, Carlos, *Alvenaria Burguesa*, São Paulo, Nobel, 1985, p.102.

⁸² Cf. REIS FILHO, Nestor Goulart, *Quadro da arquitetura no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1983, pp.183-218. “As condições de desenvolvimento das correntes ecléticas no Brasil são peculiares. a revolução industrial em andamento na Europa apenas repercutia – e de modo indireto – sobre a economia do País. A adoção de elementos construtivos produzidos industrialmente e de padrões formais capazes de assimilá-los, dentro das soluções tradicionais, significava, nessas condições, ao mesmo tempo um avanço da tecnologia e o reforço de laços de tipo colonial.” [...] “Assim é possível reconhecer que as tendências da arquitetura brasileira da segunda metade do século XIX encontravam apoio em duas correntes, da maior importância no pensamento brasileiro: de um lado o positivismo, procurando estimular o desenvolvimento e o amadurecimento tecnológico do País, criando condições de receptividade para todos os aspectos da tecnologia da era industrial, e, de outro lado, o Ecletismo, propondo uma conciliação que facilitava essa transformação, assimilando as inovações aos padrões anteriores. O Ecletismo foi, pois, em arquitetura, conciliação e progresso, tradicionalismo e progresso ou, como se diria depois, ordem – com uma conotação determinada – e progresso.”

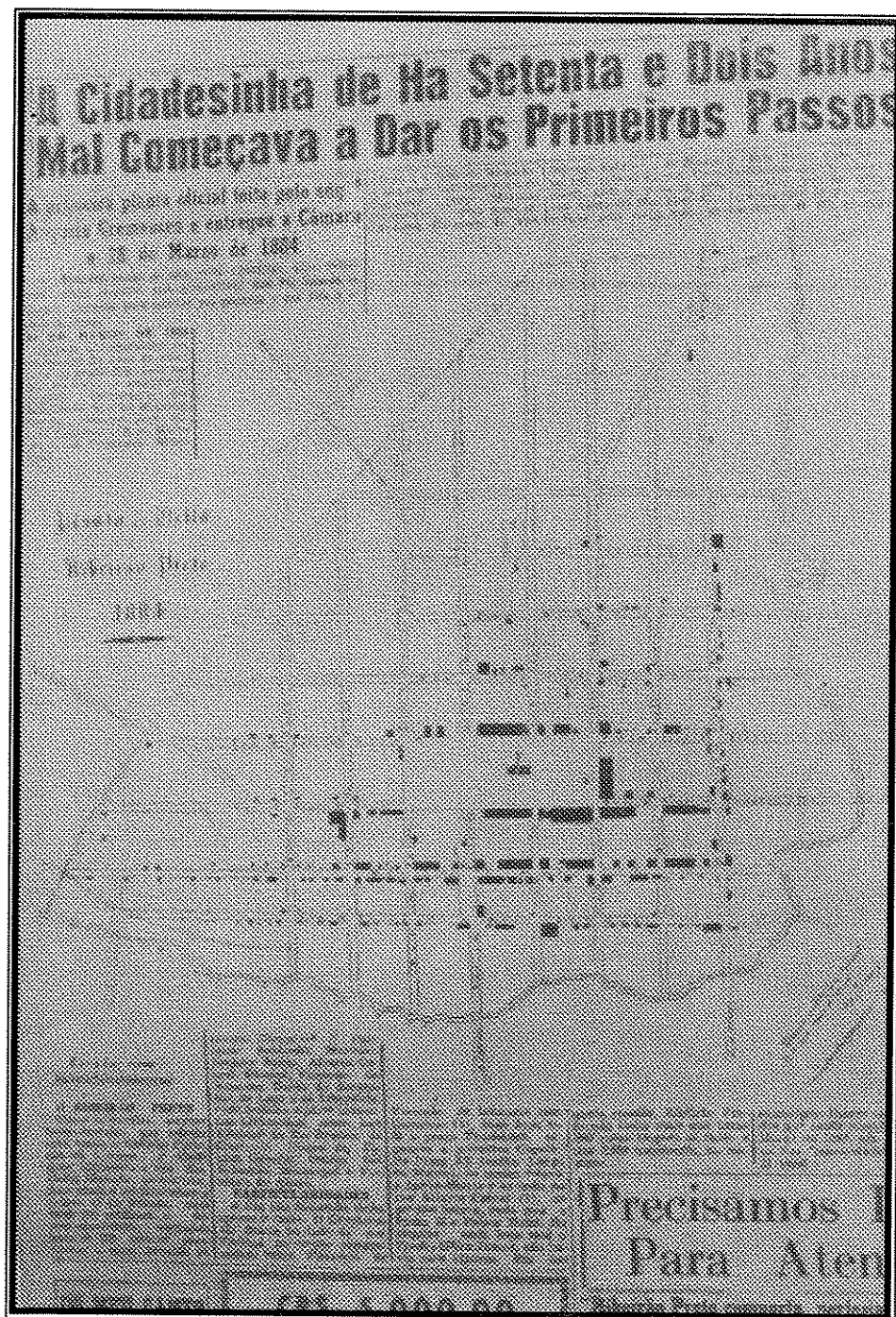
O Quarteirão Paulista é a conclusão do processo histórico de transformações da Praça VX de Novembro.

Figura 01 Planta esquemática - 1874



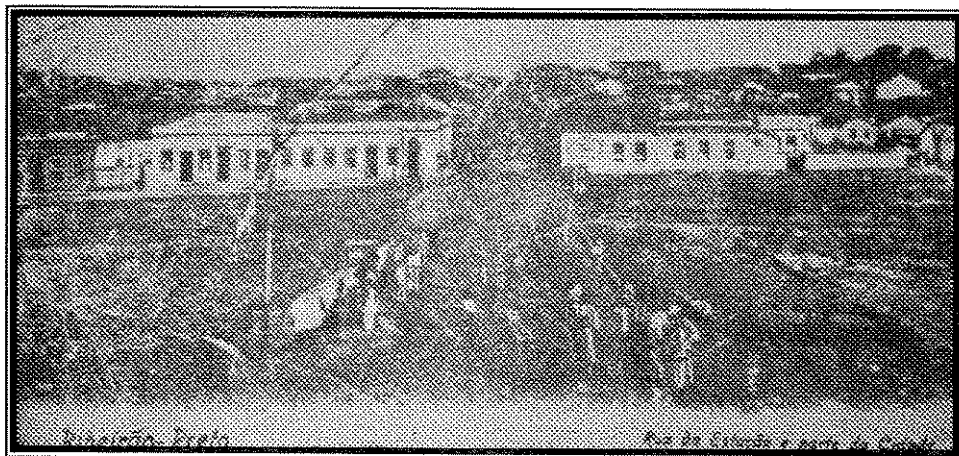
Fonte: EMBOADA

Figura 02 Planta de Ribeirão Preto - 1884



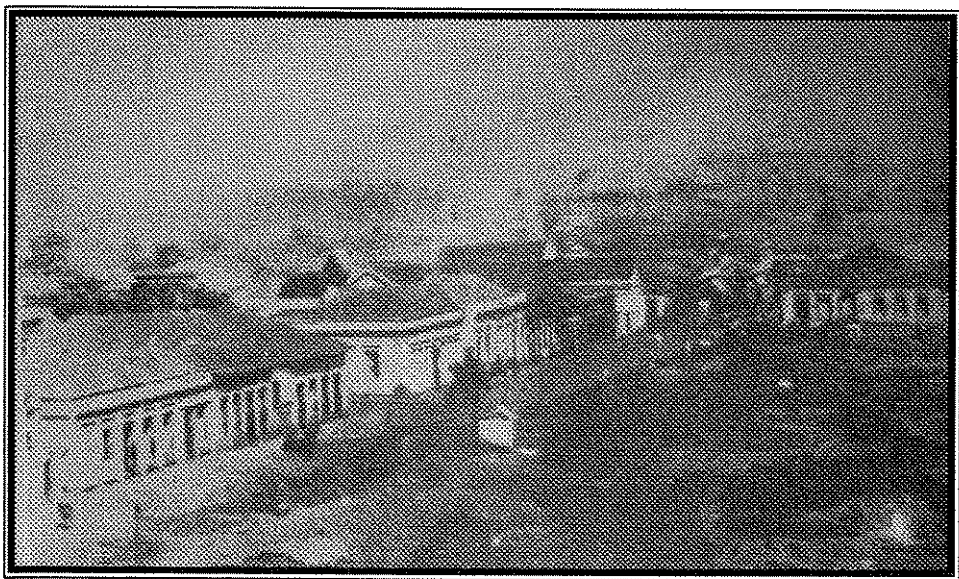
Fonte: Arquivo Municipal de Ribeirão Preto

Figura 03 Rua General Osório - 1886



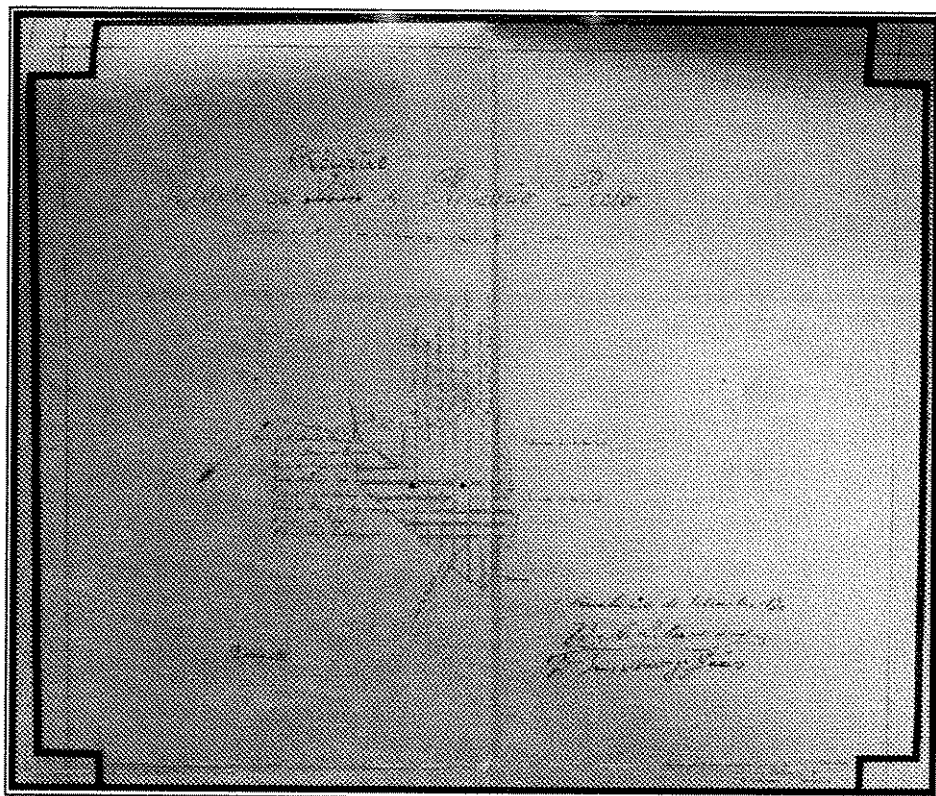
Fonte: Arquivo Foto esporte

Figura 04 Praça XV de Novembro - 1890



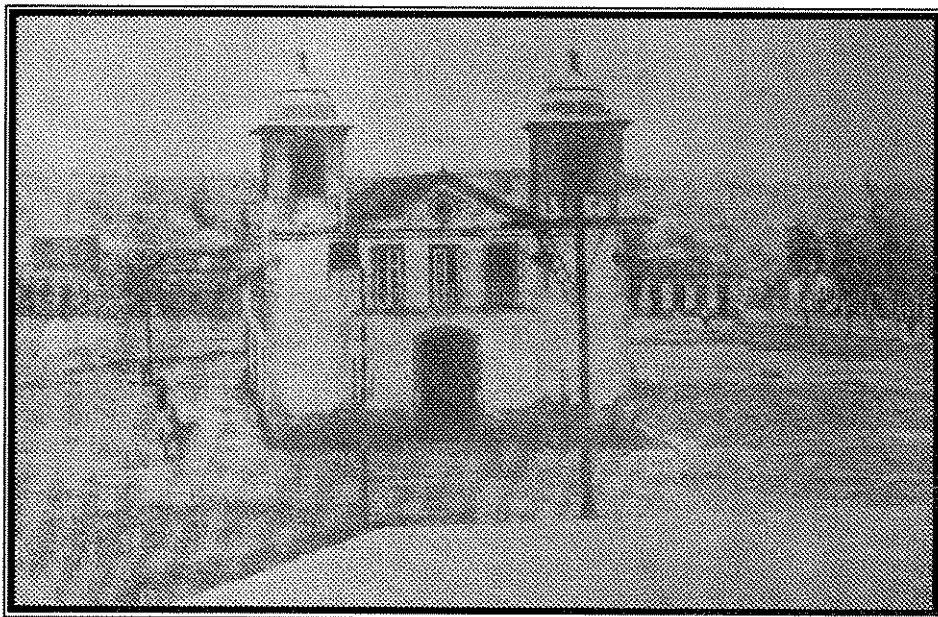
Fonte: Arquivo Foto esporte

Figura 05 Planta de Ribeirão Preto - 1890



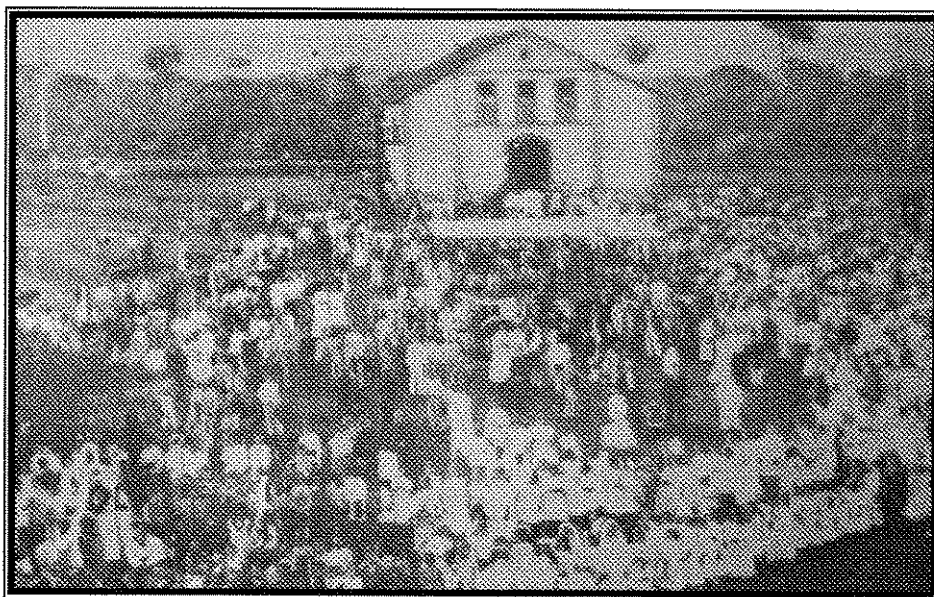
Fonte: Arquivo Municipal de Ribeirão Preto

Figura 06 Igreja Matriz 1904

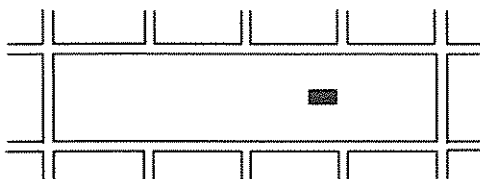


Fonte: Álbum Comemorativo do 1º Centenário da fundação de Ribeirão Preto

Figura 07 Igreja Matriz 1956 – dia da demolição

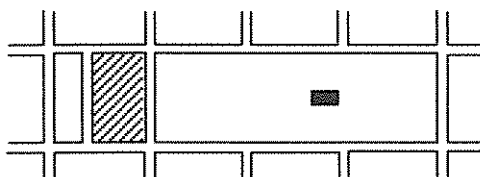


Fonte: Álbum Comemorativo do 1º Centenário da fundação de Ribeirão Preto

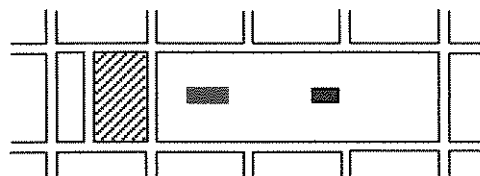
**1868**

Construção da Igreja Matriz.

A partir do terreiro da Matriz surgem os primeiros eixos de ruas.

**1890**

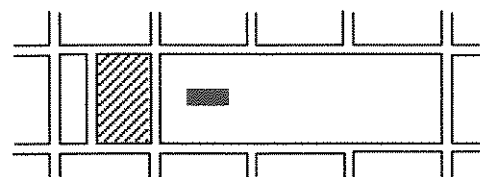
O Largo da Matriz é demarcado por Manuel Fernandes do Nascimento. Alegando que o Largo era muito grande vereadores resolvem grilar parte dele, dividindo o antigo Largo em dois, formando a Praça Rio Branco.

**1897**

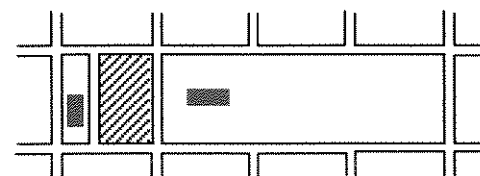
Inauguração do Teatro Carlos Gomes.

Construído por um grupo de cafeicultores do qual fazia parte o "rei do café", cel. Francisco Schmidt.

Após três anos iniciam-se os trabalhos de ajardinamento da Praça XV de Novembro.

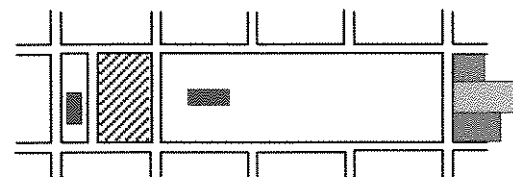
**1905**

A Igreja Matriz, que já se encontrava em ruína e sem as duas torres que cedera devido ao cupins, é demolida. Logo após, na atual Praça das Bandeiras, é iniciada as obras de construção da Catedral.

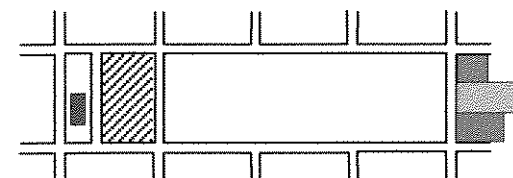
**1917**

Inauguração do "Paço Municipal do Rio Branco".

Dois anos depois uma nova reforma na Praça XV de Novembro modifica as formas dos passeios além de incluir um novo coreto, um bar da Cervejaria Antartica no local da Velha Matriz e iluminação adequada.

**1930**

Inauguração dos edifícios que compõem o "Quarteirão Paulista" (Theatro Pedro II, Edifício Meira Júnior e Palace Hotel), construído pela Companhia Cervejaria Paulista.

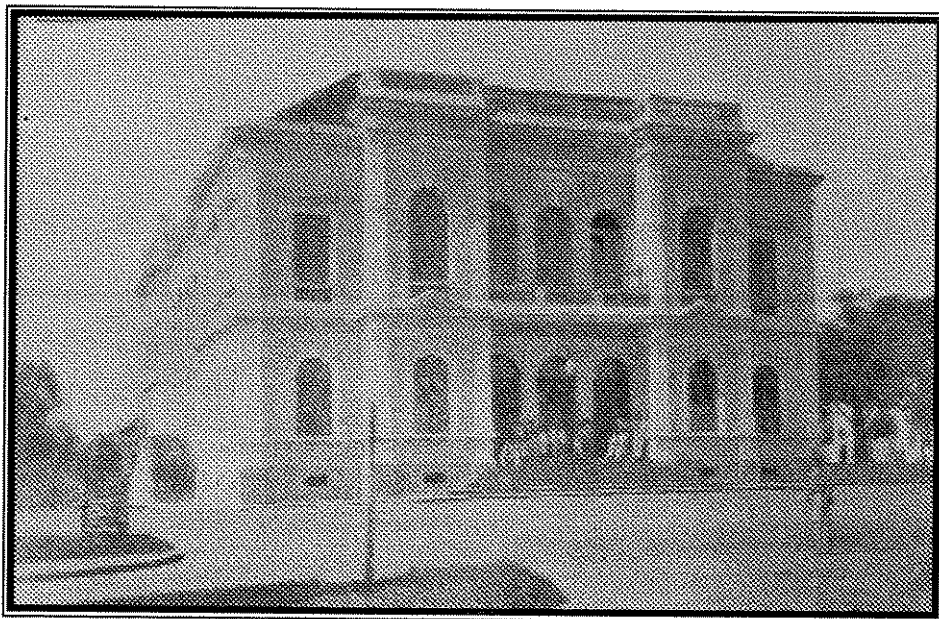
**1944**

Demolição do Teatro Carlos Gomes

**Legenda**

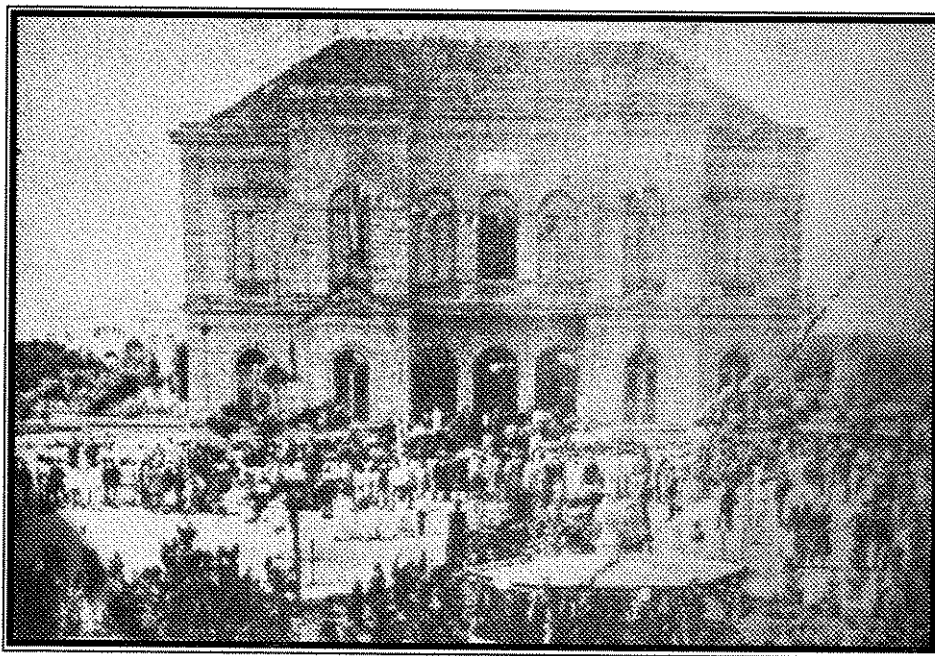
	Área grilada
	Edifício Meira Júnior
	Theatro Pedro II
	Palace Hotel
	Igreja Matriz
	Teatro Carlos Gomes
	Palácio Rio Branco

Figura 08 Teatro Carlos Gomes



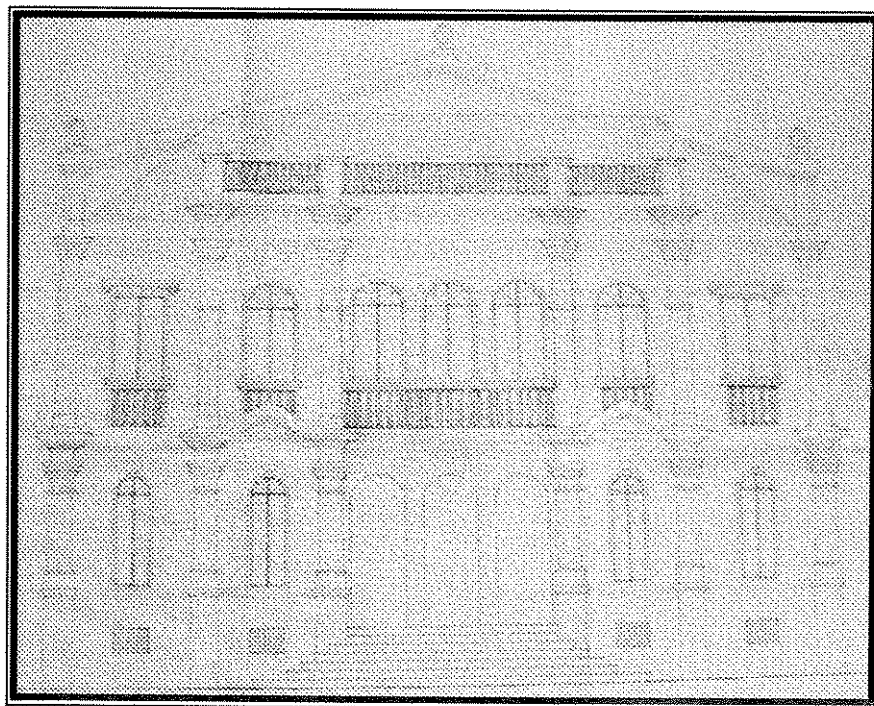
Fonte: Álbum Comemorativo do 1º centenário da cidade de Ribeirão Preto

Figura 09 Teatro Carlos Gomes – déc 10



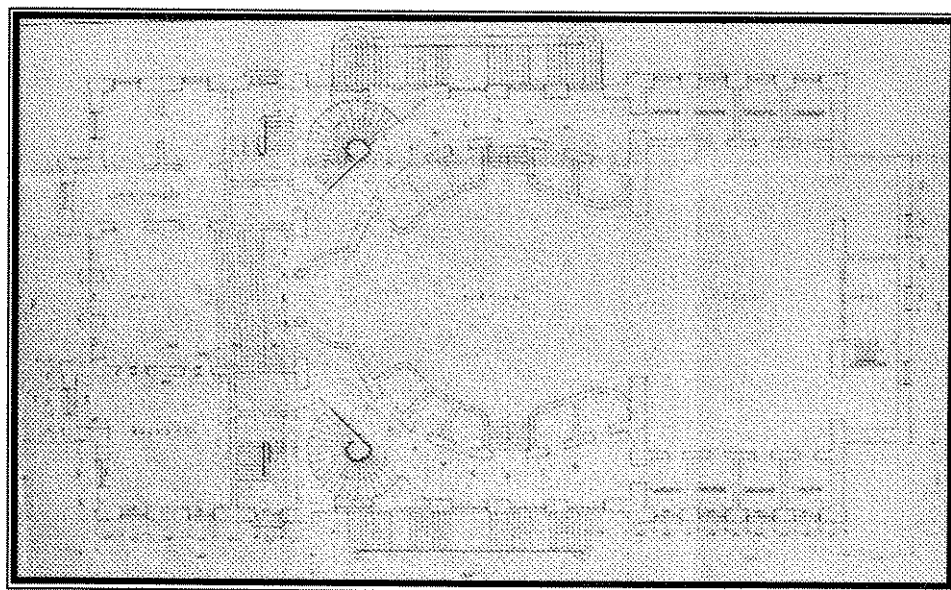
Fonte: Almanach Ilustrado 1913

Figura 10 Elevação Teatro Carlos Gomes - 1895



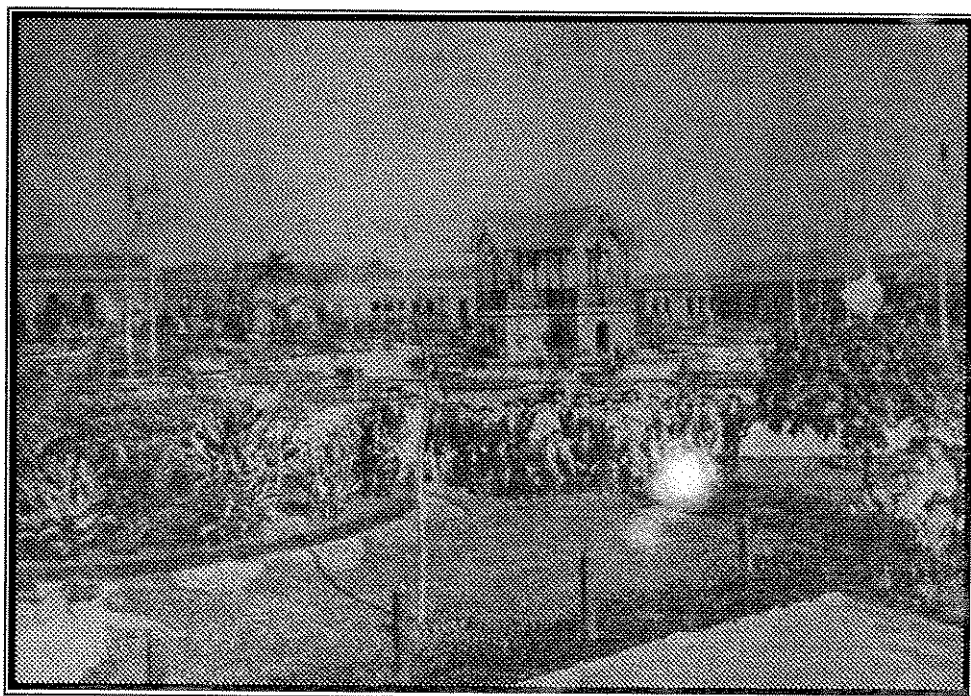
Fonte: Arquivo Municipal de Ribeirão Preto

Figura 11 Planta Teatro Carlos Gomes - 1895



Fonte: Arquivo Municipal de Ribeirão Preto

Figura 12 Inauguração Praça XV de Novembro - 1901



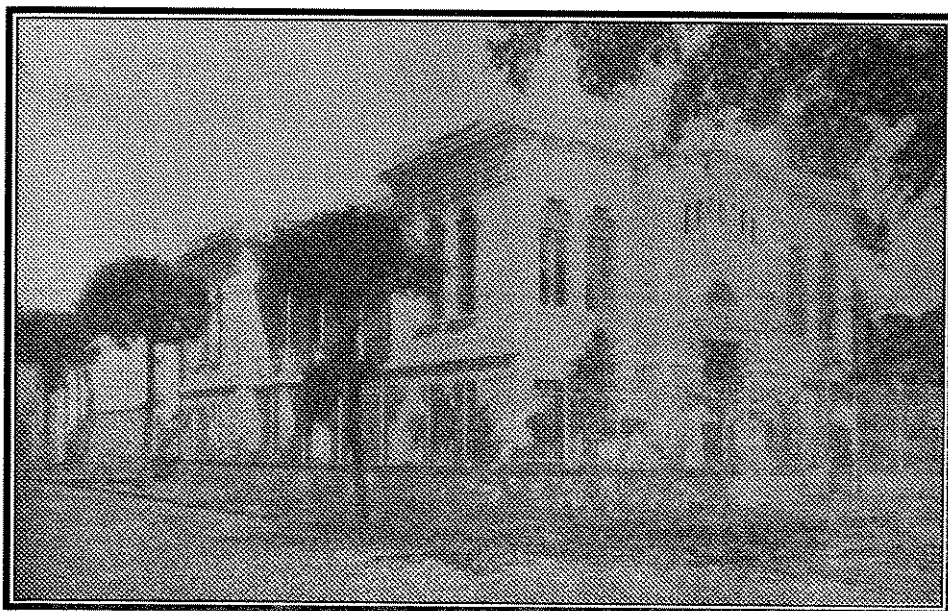
Fonte: Arquivo Foto Esporte

Figura 13 Inauguração Praça XV de Novembro - 1901



Fonte: Arquivo Foto Esporte

Figura 14 Sociedade Recreativa de Ribeirão Preto - 1905



Fonte: Álbum Comemorativo do 1º centenário da fundação de Ribeirão Preto

Figura 15 Sociedade Recreativa de Ribeirão Preto – atual MARP

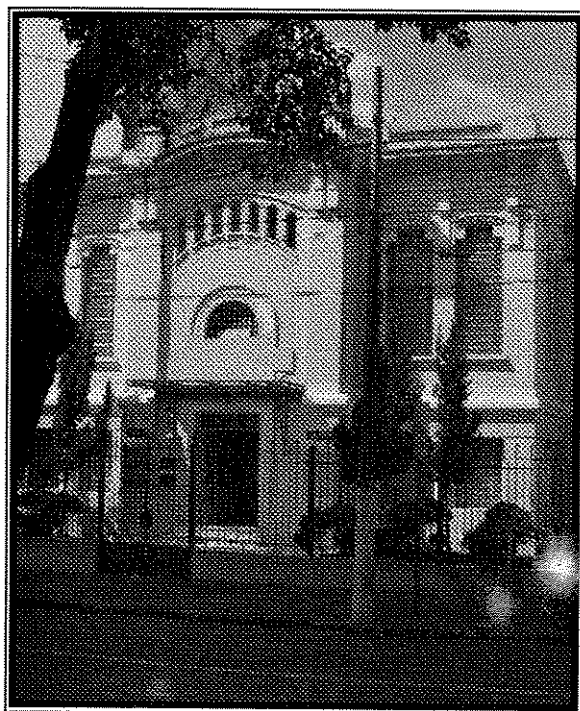


Foto: Renata Sunega

Figura 16 Sociedade Recreativa de Ribeirão Preto – atual MARP - detalhe

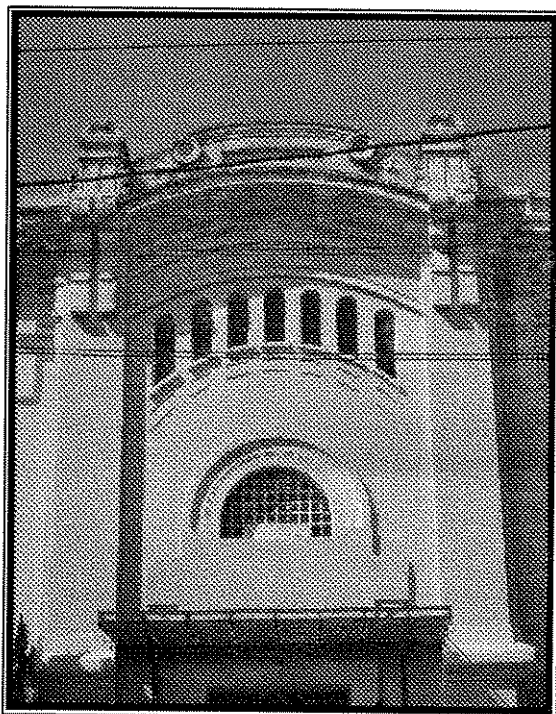


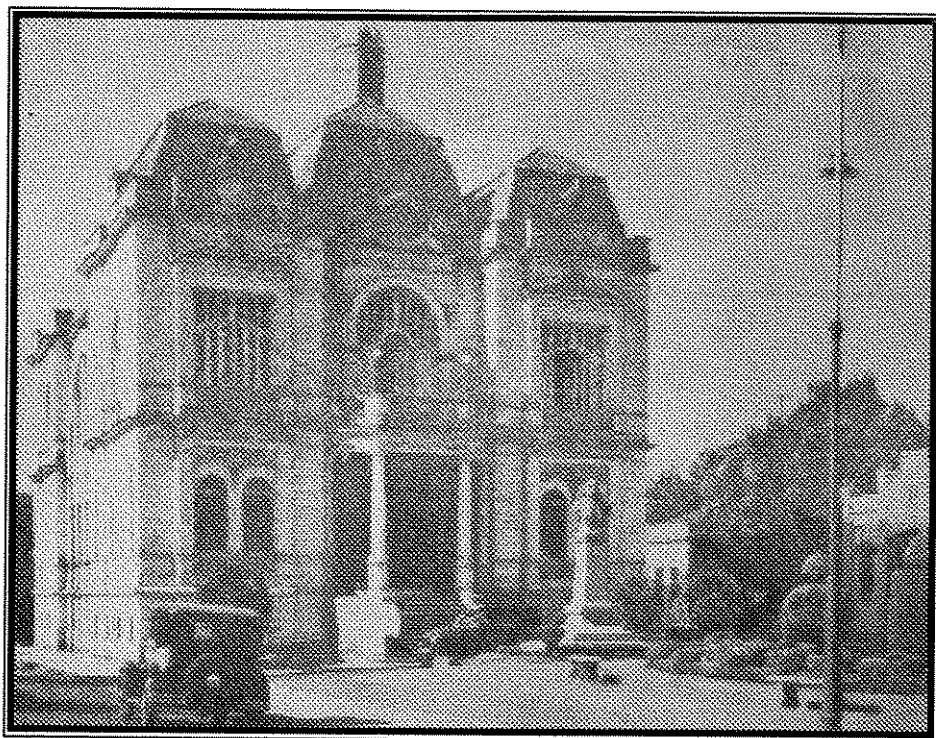
Foto: Renata Sunega

Figura 17 Sociedade Recreativa de Ribeirão Preto – atual MARP - detalhe



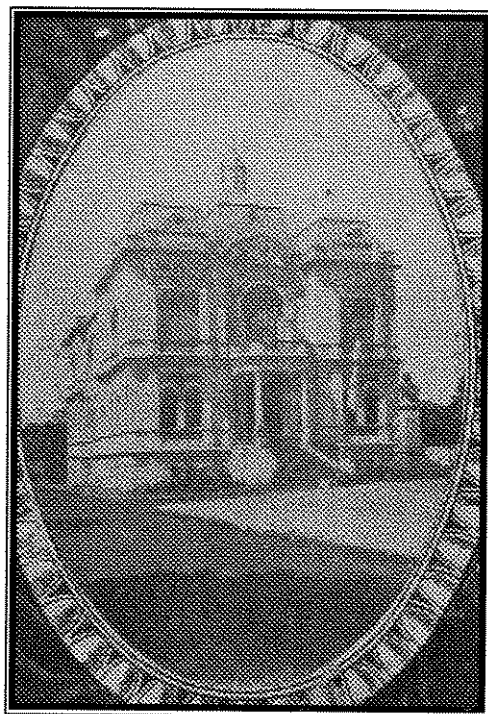
Foto: Renata Sunega

Figura 18 Palácio Rio Branco – déc. 30



Fonte: Álbum Comemorativo do 1º centenário da fundação de Ribeirão Preto

Figura 19 Palácio Rio Branco - 1922



Fonte: Capa – 1º Centenário da Independência

Figura 20 Palácio Rio Branco - atual



Foto: Renata Sunega

Figura 21 Palácio Rio Branco - atual

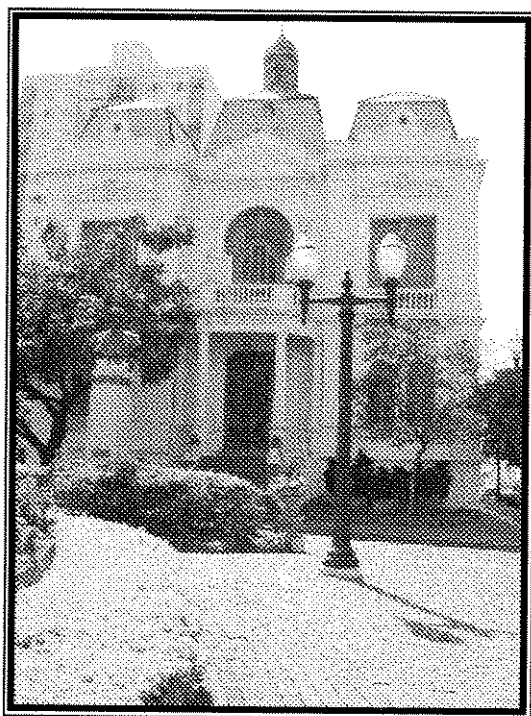


Foto: Renata Sunega

Figura 22 Palácio Rio Branco – vista lateral

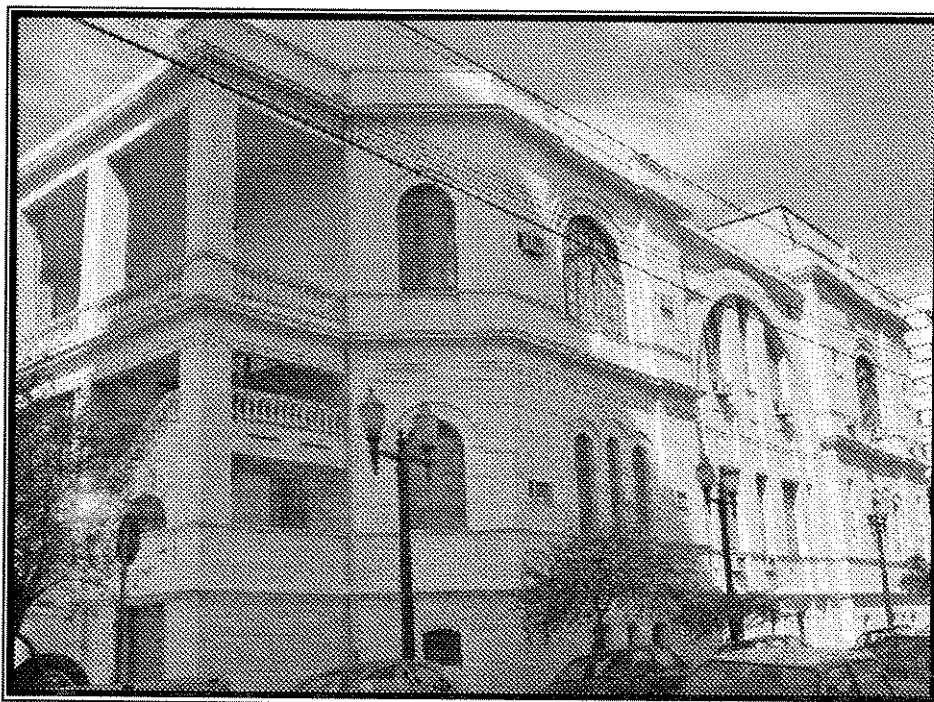


Foto: Renata Sunega

Figura 23 Palácio Rio Branco – fachada posterior

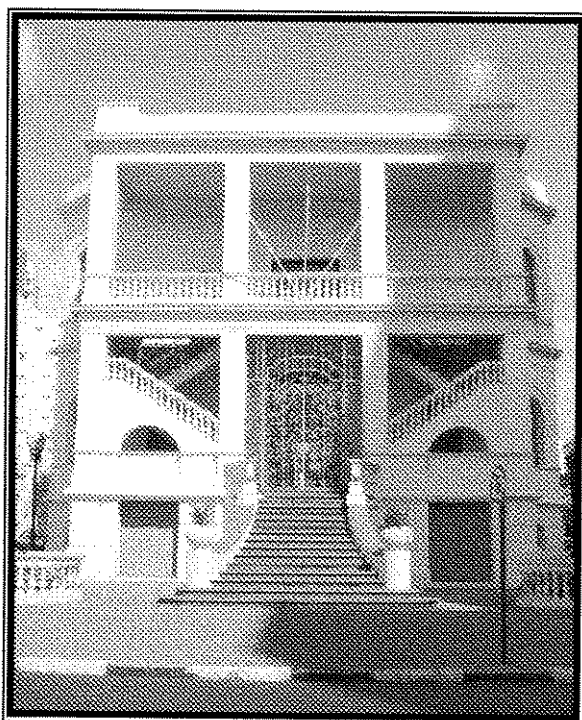
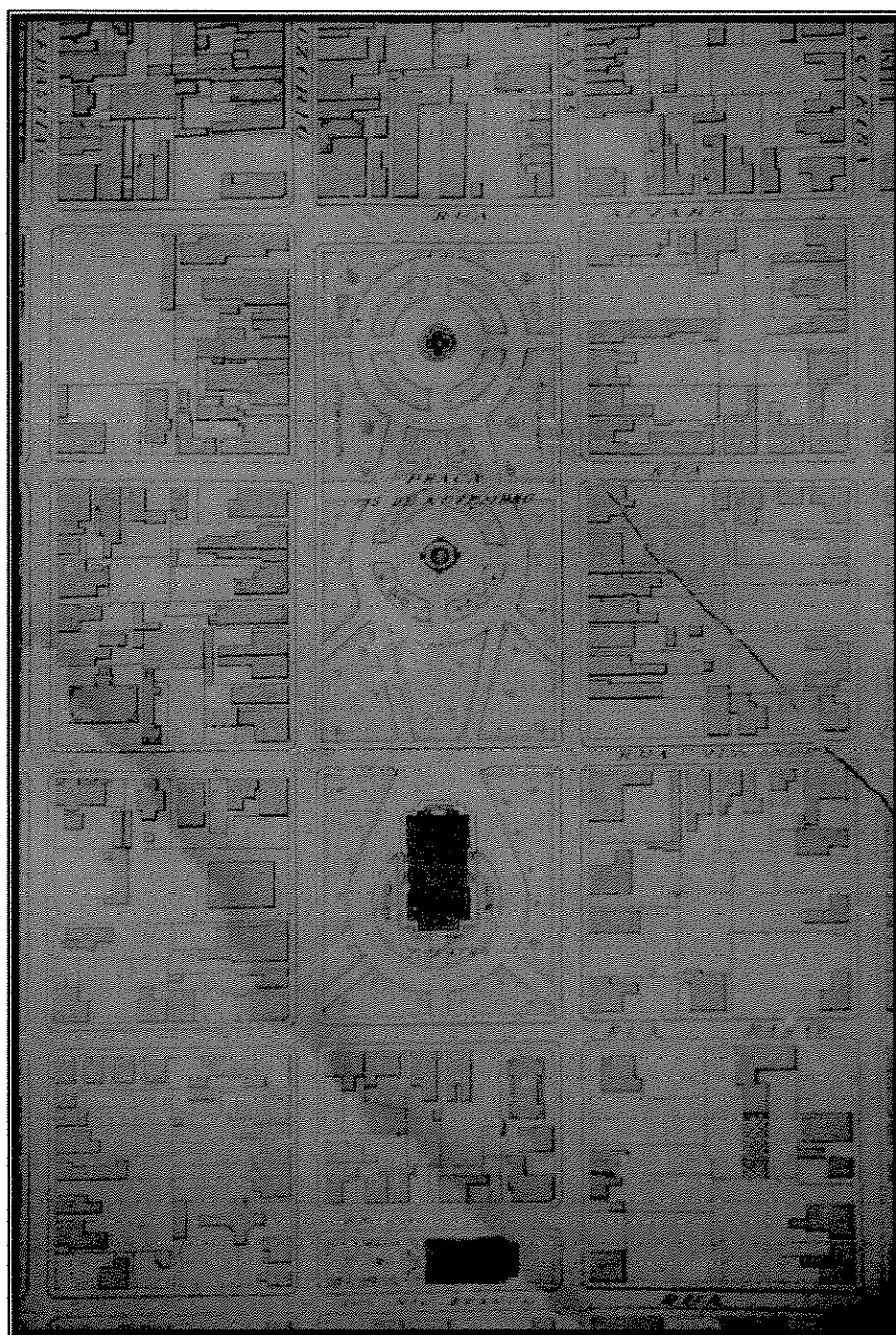


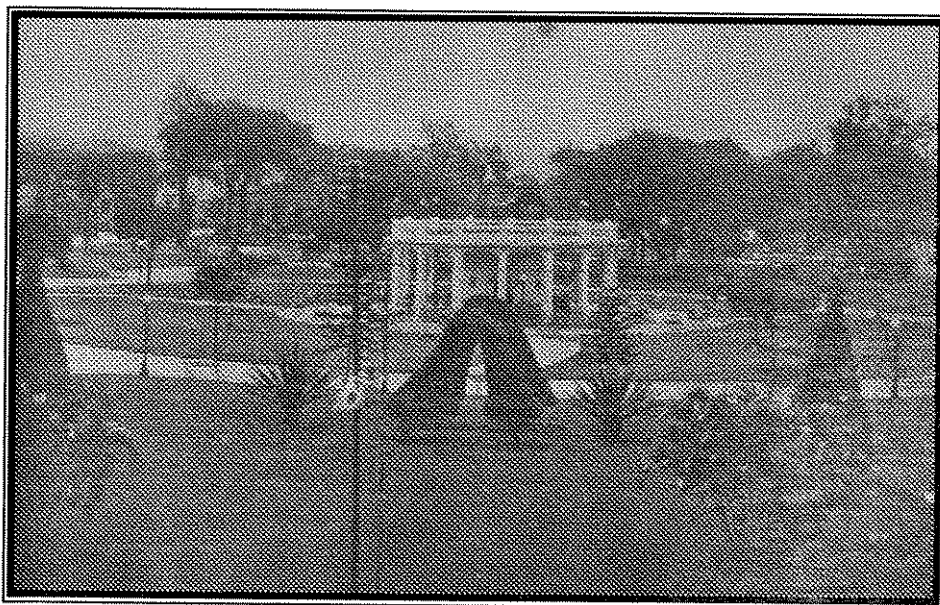
Foto: Renata Sunega

Figura 24 Planta Praça XV de Novembro - 1919



Fonte: Arquivo Municipal de Ribeirão Preto

Figura 25 Praça XV de Novembro - 1920



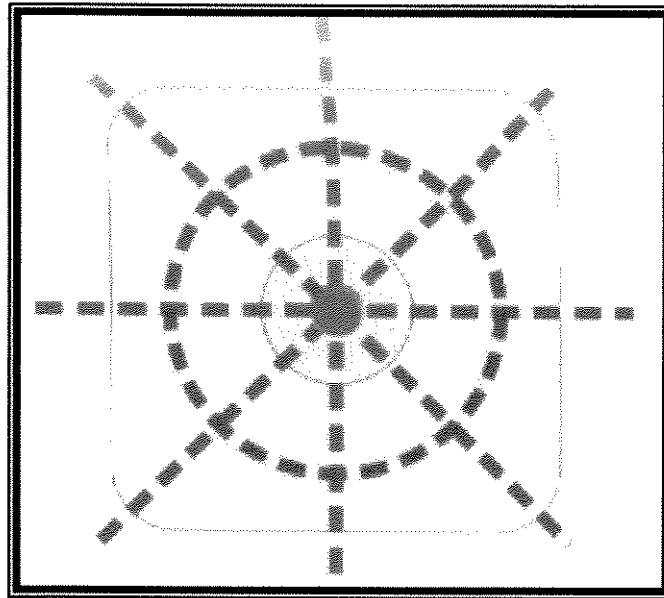
Fonte: Arquivo Municipal de Ribeirão Preto

Figura 26 Praça XV de Novembro - 1920



Fonte: Arquivo Municipal de Ribeirão Preto

Figura 27 Esquema tríade clássica básica

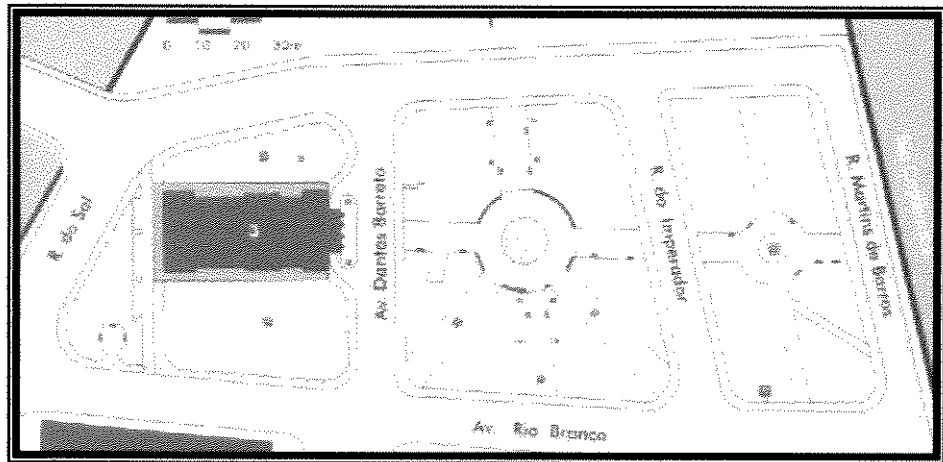


Esquema da tríade clássica básica com:

1. Caminhos em cruz (verdes);
2. Estar central (amarelo) com ponto focal (vermelho);
3. Passeio perimetral (azul).

Fonte: ROBBA, MACEDO, 2002.

Figura 28 Praça da República – Recife/PE



Fonte: ROBBA, MACEDO, 2002.

Figura 29 Residência Cel. Francisco Maximiliano Junqueira - atual

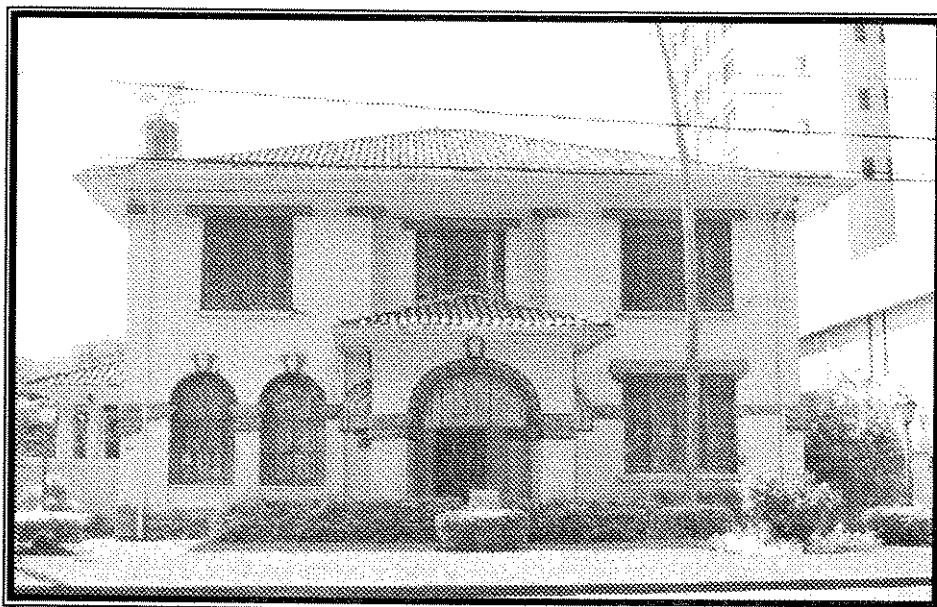


Foto: Renata Sunega

Figura 30 Residência Cel. Francisco Maximiliano Junqueira - detalhe



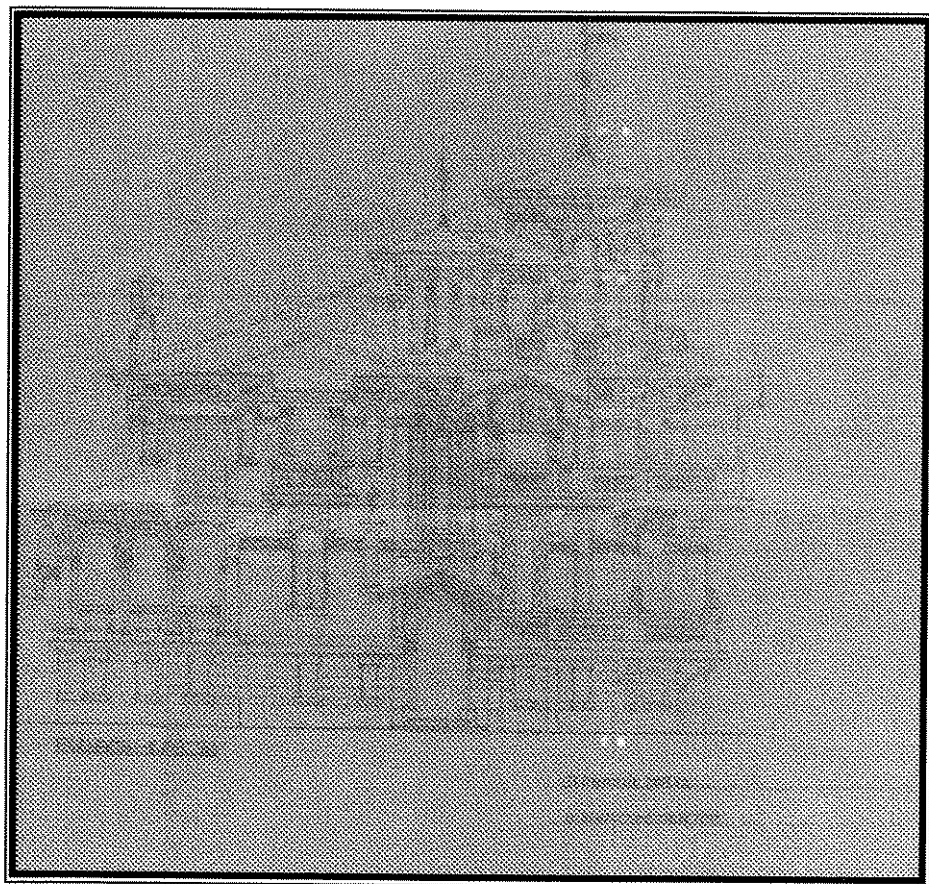
Foto: Renata Sunega

Figura 31 Palacete Innechi 1956



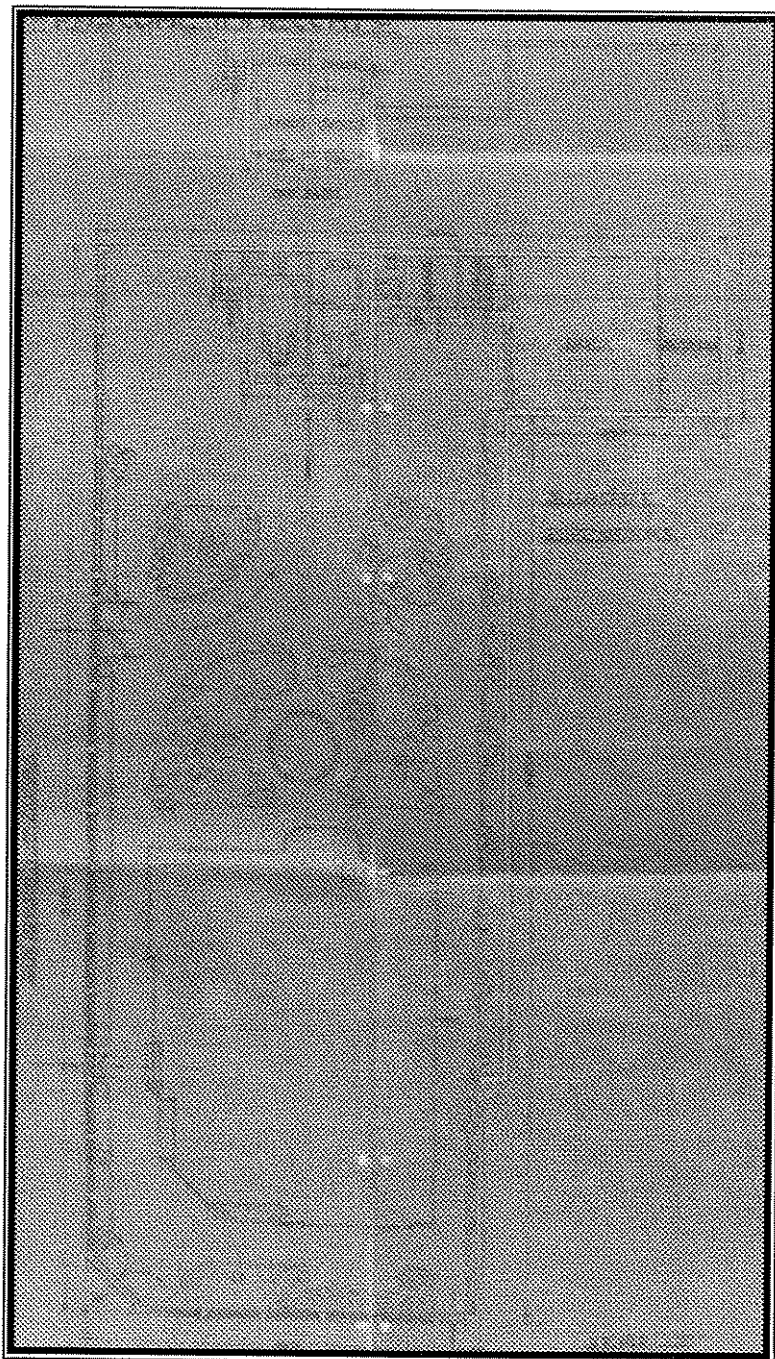
Fonte: Álbum Comemorativo do 1ºcentenário da fundação de Ribeirão Preto

Figura 32 Fachada Palacete Inecchi



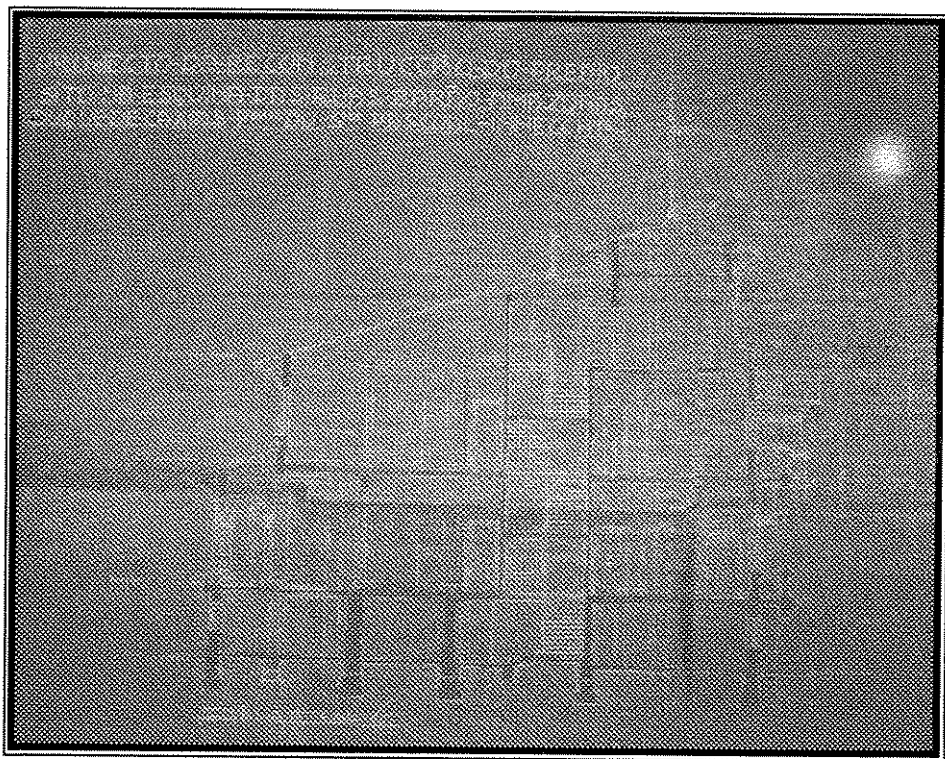
Fonte: Arquivo Municipal de Ribeirão Preto. Proc. 200

Figura 33 Palacete Innechi - Implantação



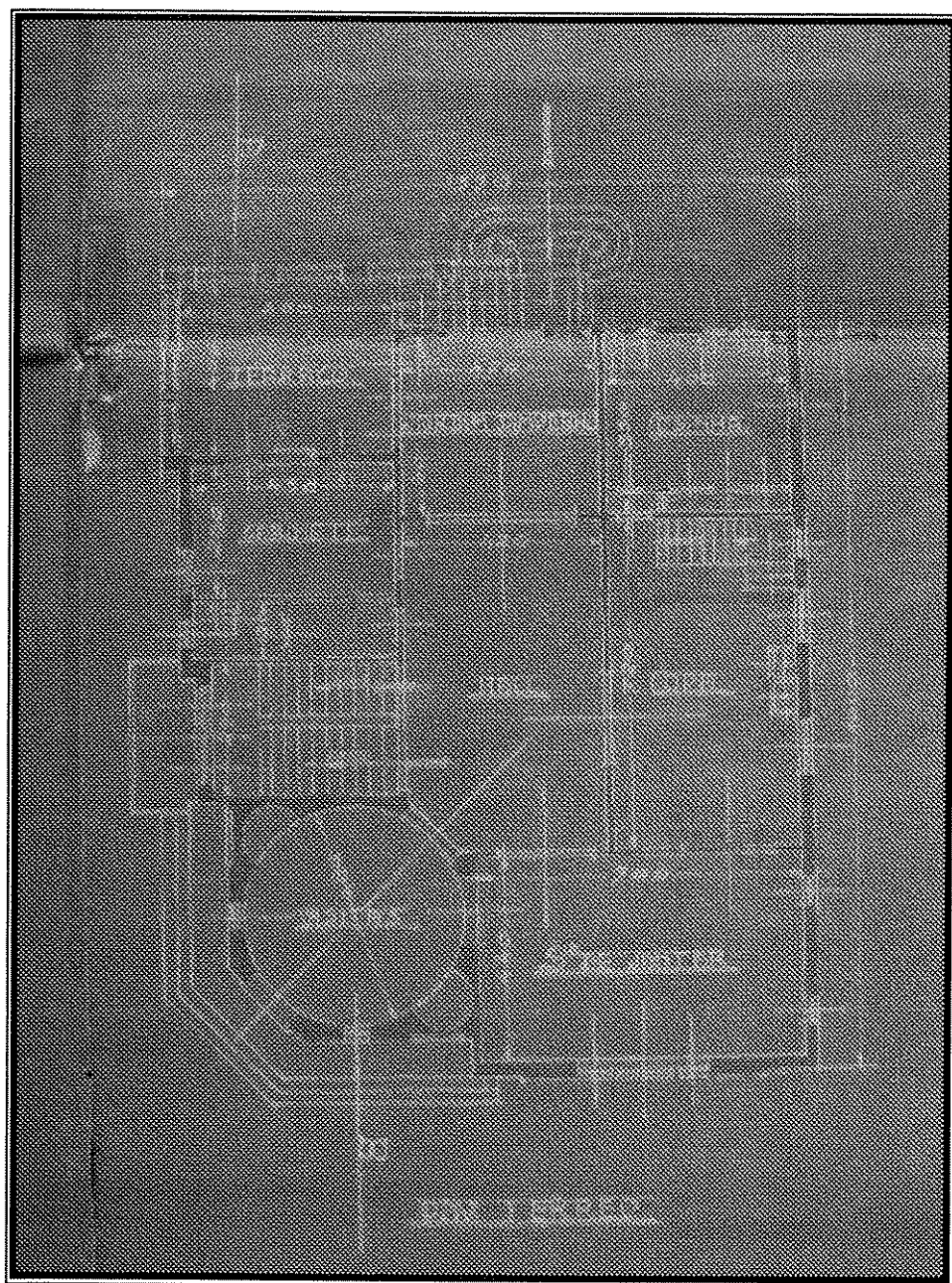
Fonte: Arquivo Municipal de Ribeirão Preto. Proc. 200

Figura 34 Palacete Innechi - corte



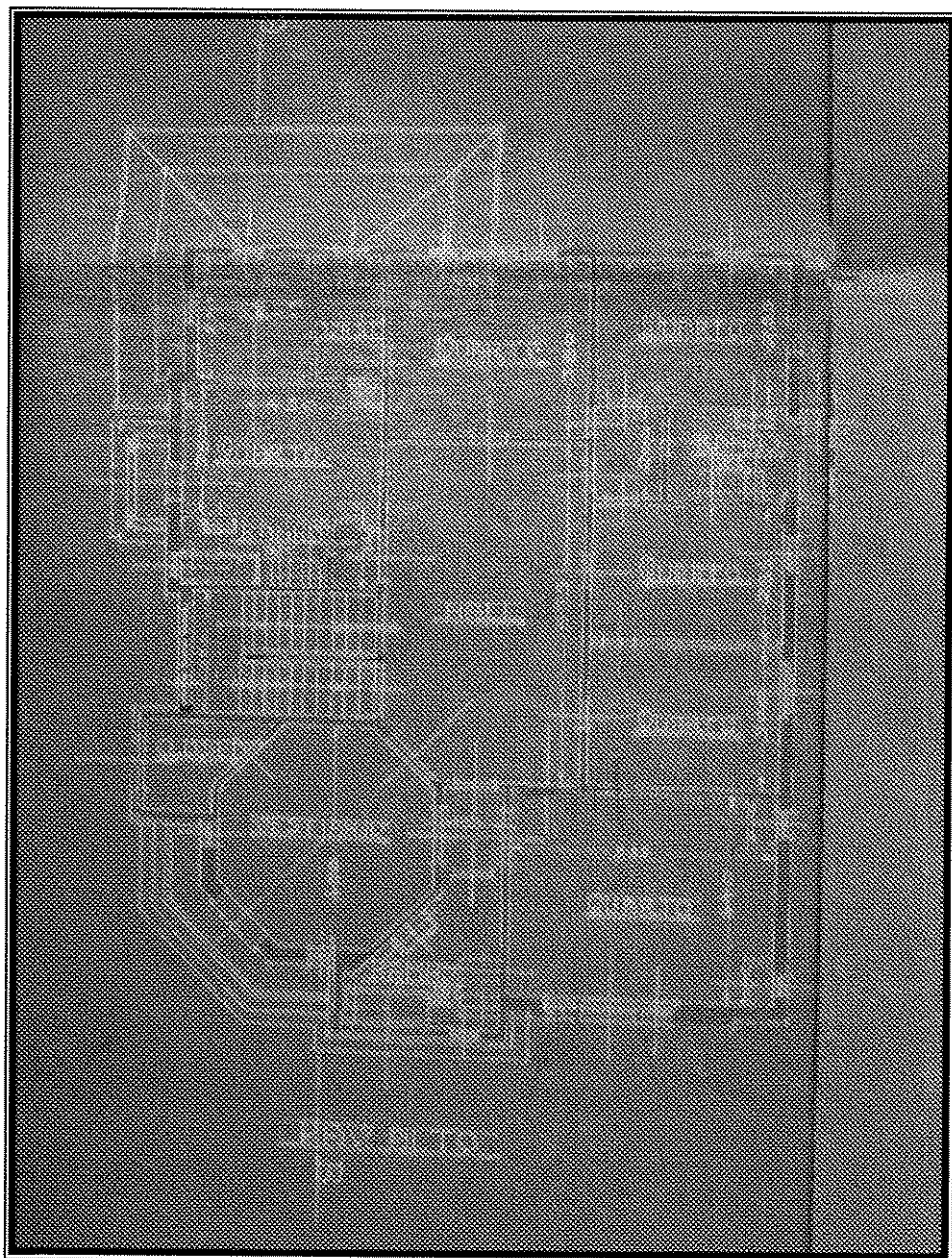
Fonte: Arquivo Municipal de Ribeirão Preto, Proc.200

Figura 35 Palacete Innechi – Pavimento Térreo



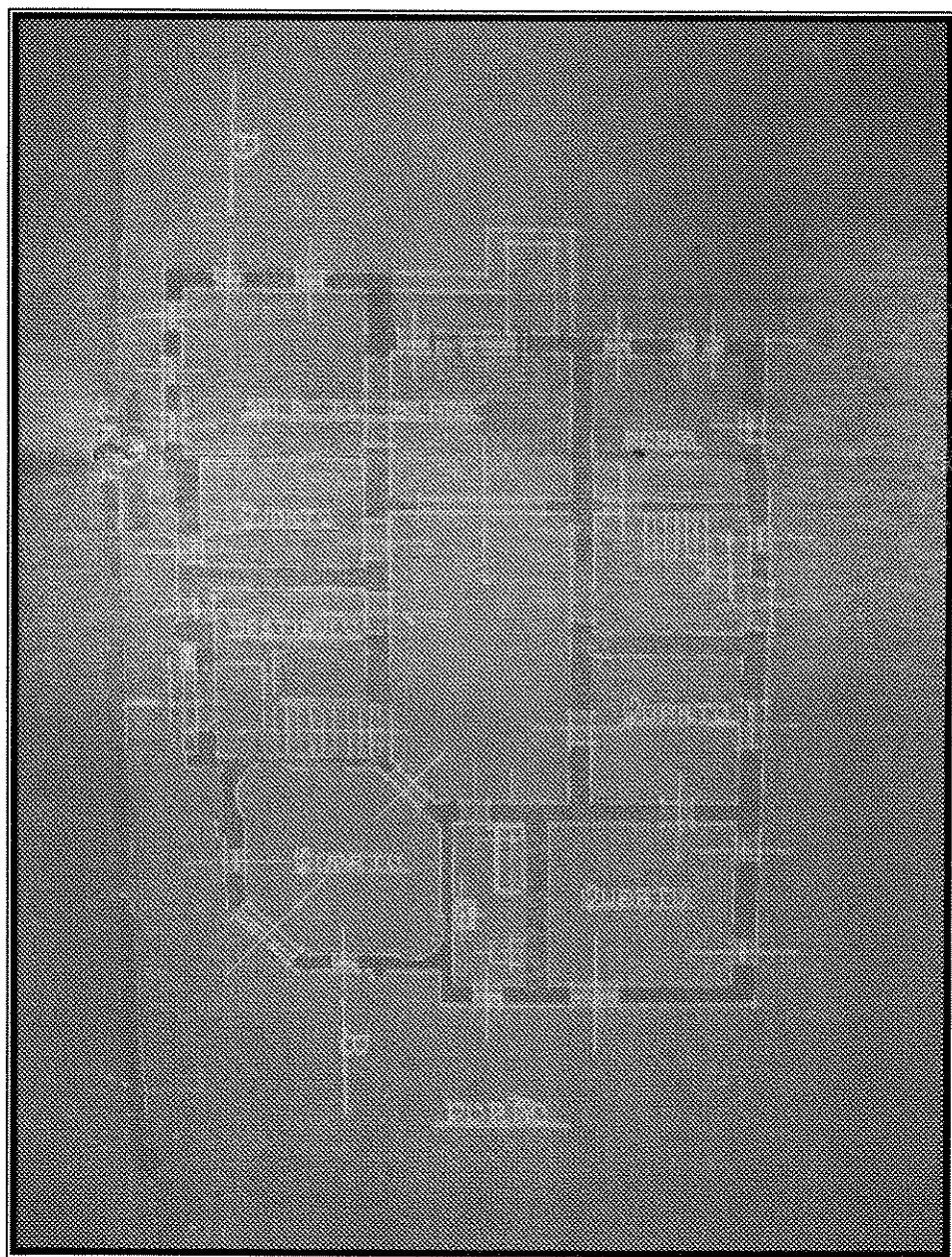
Fonte: Arquivo Municipal de Ribeirão Preto. Proc.200

Figura 36 Palacete Innechi – Pavimento Alto



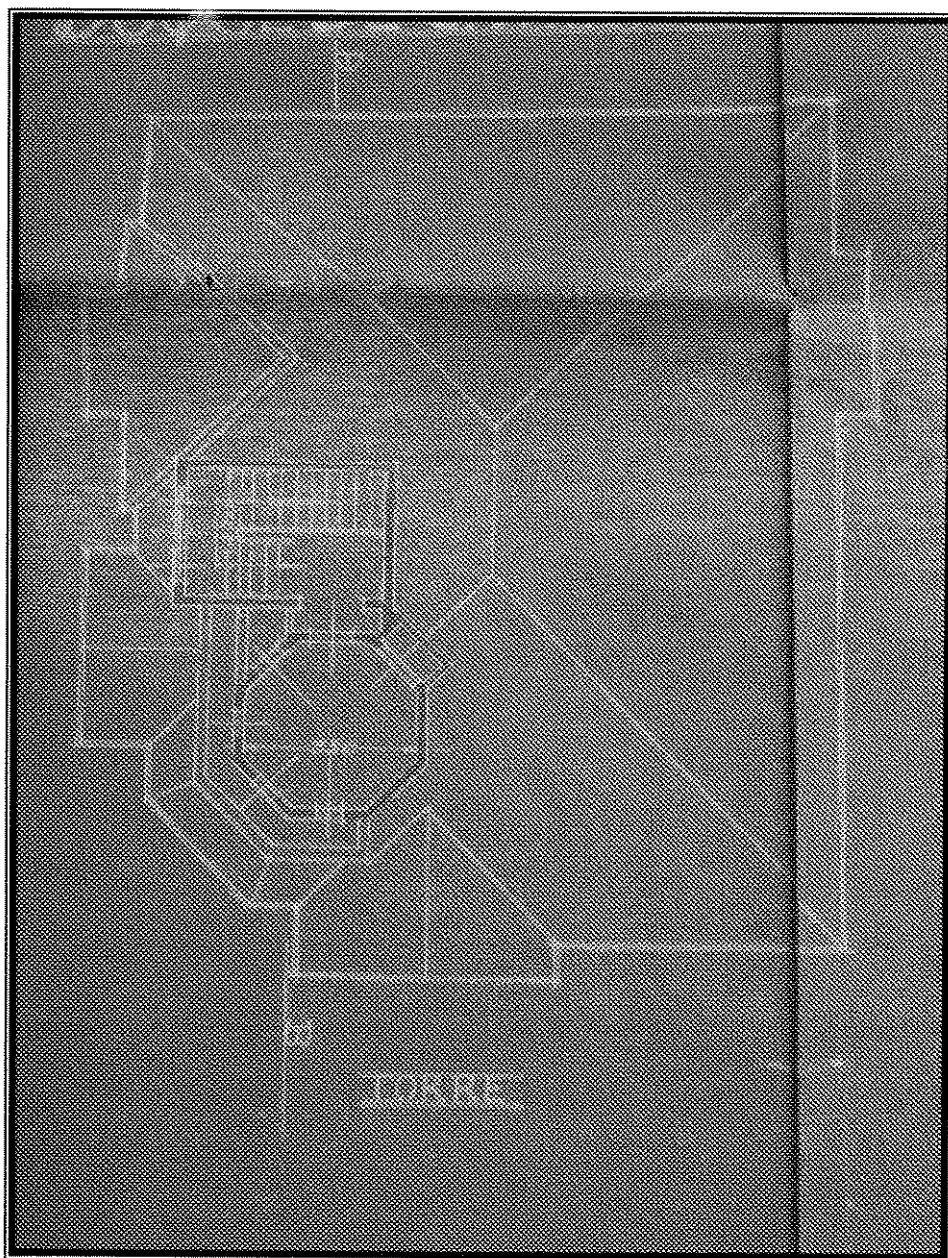
Fonte: Arquivo Municipal de Ribeirão Preto, Proc.200

Figura 37 Palacete Innechi - Porão



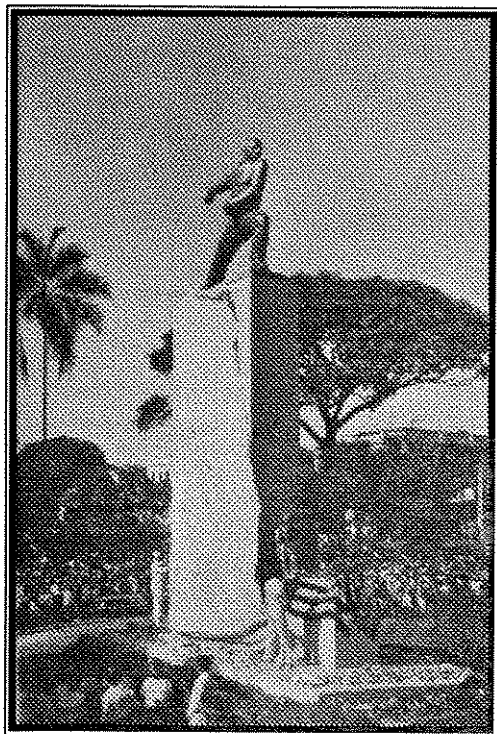
Fonte: Arquivo Municipal de Ribeirão Preto. Proc. 200

Figura 38 Palacete Innechi -Torre



Fonte: Arquivo Municipal de Ribeirão Preto, Proc.200

Figura 39 Monumento ao soldado da Revolução de 1932 - inauguração



Fonte: Arquivo Foto Esporte

Parte
II
O ARQUITETO

2.1. Hyppolito Pujol Junior – técnica e arte

A figura do engenheiro-arquiteto era uma novidade até 1894, quando o curso é criado na Escola Politécnica de São Paulo. Havia uma grande necessidade de profissionais principalmente na área de construção civil.¹

Pujol Junior fazia parte da primeira turma ingressante. Para se ter uma idéia da inovação que isso significava, enquanto no período de 1899–1917 o curso de engenharia civil formou 220 profissionais, apenas 20 engenheiros-arquitetos se graduaram. “O aluno formado pelo curso de engenheiro-arquiteto possuía uma visão humanista que lhe conferia maiores oportunidades de disputa de cargos públicos, e até cargos ligados a política. Tratava-se de uma elite dentro da escola.”²

Na cidade de São Paulo, até 1873, não haviam arquitetos trabalhando, apenas engenheiros. Os arquitetos eram itinerantes e permaneciam fora da capital.³ A necessidade da formação de profissionais era evidente, “era necessário que as escolas, academias, preparassem um sistema de regras razoáveis e concretas, de acordo com as atribuições exigidas pelo tempo, colocando a liberdade criadora em limites bem definidos.”⁴

¹ “A cidade em crescimento espantoso necessitava urgentemente de arquitetos, de engenheiros civis, eletricitas, metalúrgicos, geólogos, mestres-de-obras qualificados, marceneiros, carpinteiros, serralheiros, estucadores, pintores, moldadores, escultores, e de mais uma infinidade de ocupações exigindo um prévio aprendizado técnico. Daí, a urgente criação de uma escola de engenharia e arquitetura e outra profissionalizante ligada às artes e ofícios em geral.” In LEMOS, Carlos A.C., *Ramos de Azevedo e seu escritório*, São Paulo, Pini, 1993, p.43.

² CARAM, André Luís Balsante, *Pujol – Concreto e arte*, São Paulo, Instituto Takano, 2001, p. 55.

³ “Aliás, vejamos as informações do Almanak da Província de São Paulo para 1873 quanto aos engenheiros (nenhum arquiteto) que trabalhavam aqui naquele ano: eles eram dez ao todo e cinco moravam no Hotel da Europa, hotel fino daquele período. Metade dos profissionais não tinham endereço fixo na cidade. Isso é sintomático e reforçou nossa idéia de arquitetos itinerantes trabalhando por encomenda fora da capital.” in LEMOS, Carlos, *Ecletismo em São Paulo*, in *Ecletismo na arquitetura brasileira*, org. Annateresa Fabris, São Paulo, Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p.77.

⁴ PATETTA, Luciano, *Considerações sobre o ecletismo na Europa*, in *Ecletismo na arquitetura brasileira*, org. Annateresa Fabris, São Paulo, Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p.12.

O engenheiro Antônio Francisco de Paula Souza, fundador da Escola Politécnica, pretendeu criar cursos voltados para a indústria. Posteriormente se constatou a necessidade de criar outros cursos que formariam técnicos especializados, culminando na criação do curso de engenheiro-arquiteto.⁵

Sobre a estrutura didática da Escola Politécnica, Caran afirma que “era semelhante ao sistema germânico da E.T.H. de Zürich (apenas o curso fundamental era análogo ao da École Polytechnique de Paris), sendo a primeira e única escola de engenharia existente na capital de São Paulo no final do século XIX”.⁶

O curso especial de Engenheiros-Arquitetos possuía duração de seis anos e era dividido em duas partes. Nos três primeiros anos os alunos faziam o curso fundamental, e nos três seguintes o curso especial.⁷

O curso fundamental era comum a outros cursos da Escola Politécnica, enquanto o especial era restrito aos arquitetos. No último ano, no curso especial, os alunos faziam estudos completos dos diversos estilos, desenvolvendo fachadas monumentais.⁸

A bibliografia básica do curso de arquitetura era composta por expressivos títulos, entre eles *Traité d'architecture*, de Louis Cloquet, *Petit manuel d'architecture* de A. Krafft, *La villa moderne* de Th. Bourgeois, *Histoire d l'architecture* de A. Choisy, *L'enseignement à l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts. Section d'architecture* de H. Guedy.⁹

Os tratados de arquitetura que influenciaram os alunos da Escola Politécnica possuem alguns pontos em comum.¹⁰ Todos os tratados consideram a história da arquitetura

⁵ Cf. CARAM, André Luís Balsante, op. cit., p. 53.

⁶ Idem, *ibidem*, p. 53.

⁷ Cf. CARVALHO, Maria Cristina Wolff de, *Ramos de Azevedo*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p.113.

⁸ Cf. CARVALHO, Maria Cristina Wolff de, op. cit., p. 114.

⁹ Idem, *ibidem*, p. 116.

¹⁰ Informações obtidas através da pesquisa em andamento na Linha de pesquisa em História da Arquitetura.

como uma história evolutiva, não como evolução dos estilos, mas da evolução da técnica de edificar. Nesta história evolutiva das técnicas os tratados destacam a racionalidade no desenho e nos sistemas estruturais, evidenciando o período da arquitetura românica e gótica.

Todos os tratados procuram atualizar a técnica de edificar (os processos de reforço das estruturas de pedra com barras de metal, a elevação de estruturas muralhas nos quais seus componentes também apresentam ornatos, a aplicação da geometria descritiva na definição volumétrica das formas arquitetônicas, incorporação dos equipamentos modernos industriais no estabelecimento do conforto do ambiente). Também reconhecem as grandes perspectivas que a estrutura metálica e o concreto devem proporcionar em um breve futuro.

Uma teoria da morfologia dos espaços correspondendo a função e ao uso dos espaços também é levantada nos tratados.

A passagem de Hyppolito Pujol Júnior deixou marcas na Escola Politécnica, não só por meio do Gabinete de Resistência de Materiais, onde teve papel importante na modernização e desenvolvimento, mas também pela criação do *Manual de Resistência dos Materiais* e fundação do Grêmio e da Revista da Politécnica, como veremos em detalhes a seguir.

A família Pujol ocupava posição de destaque na sociedade devido a criação do Colégio Pujol no Rio de Janeiro, pelos pais de Pujol Junior, Hippolyto, sua esposa e pela carreira política de Alfredo Pujol, seu irmão mais velho.¹¹

¹¹ Cf. Nelson Martins de Almeida, em sua obra "Eles Fizeram a Grandeza de São Paulo" escreve sobre Alfredo Pujol: "ALFREDO PUJOL - O antigo Colégio Pujol, que os abnegados professores Hyppolito Pujol e sua esposa dirigiram durante 36 longos anos, numa luta altruística em prol da mocidade brasileira, deveria ser a forja onde se modelaria um dos maiores propagandistas da República. Ali cresceu e teve seus primeiros estudos o grande tribuno Alfredo Pujol. Formado em Direito, em 1890, pela Academia de Direito de São Paulo, já por essa época repercutia por todos os recantos da Capital bandeirante a fama de eloquente tribuno do jovem causídico. (...) Em Campinas, grande reduto da conspiração contra a monarquia, alia-se ao grande

Hippolyto Pujol Junior trabalha com Paulo Cavalheiro, no início do século XX, fazendo levantamento fotogramétrico dos arredores da Luz em São Paulo, durante seus estudos na Politécnica, e participa da fundação do Grêmio Politécnico, se tornando presidente do Grêmio no segundo ano de funcionamento.¹²

A frente do Grêmio, Pujol Junior publica o primeiro número da Revista Politécnica e passa a ser o presidente da comissão de redação.¹³ Uma das suas maiores realizações durante a graduação na Escola Politécnica foi, sem dúvida, a elaboração de um *Manual de Resistência dos Materiais*.¹⁴

Francisco Glicério, na campanha republicana, cujas lições de democracia e abolicionismo trazia consigo, desde 1887, redigindo jornais e folhetos. E assim, em franca atividade revolucionária, usando de seu invejável talento para redigir fôlhas partidárias, como o 'Diário de Campinas', a 'Revolta', 'A Cidade de Campinas' e pronunciando inúmeras conferências em diversas cidades do interior de São Paulo.(...) Na imprensa, dedicou-se, além dos assuntos políticos, à própria literatura, ao lirismo e ao nacionalismo da arte. Vários são seus trabalhos, dos quais se destacam as 'Conferências sobre Machado de Assis'; 'Processo Criminal'; 'Arte de ser Feliz'; 'Mocidade e Poesia'; 'Discursos a George Dumas e de saudação a Ruy Barbosa'; 'Conferência Política', 'Pro-Rui Lins'; 'Discurso em Homenagem a Antônio Prado em 1905'; e outros. Em 1910, Alfredo Pujol é escolhido pelo Conselheiro Ruy Barbosa, para seu advogado, a fim de pleitear o reconhecimento do imortal brasileiro na verificação da eleição de Presidente da República. E eleito, em 1917, membro da Academia Brasileira de Letras, preenchendo a vaga deixada pelo Conselheiro Lafayette Rodrigues Pereira, ocasião em que é saudado pelo grande poeta Olavo Bilac. Eleito e reeleito deputado à Assembléia Legislativa de São Paulo, preocupa-se com especial atenção das questões do ensino, recebendo seus cuidados a reforma da Escola Normal, a nova organização das escolas públicas, a difusão do ensino por todo o Estado, o bem estar de todos os professores públicos, além de outros pontos primordiais do ensino em geral. Retirado da Câmara, pelo Presidente do Estado, Dr. Bernardino de Campos, veio a ocupar o cargo de Secretário do Interior e Instrução Pública, em que permanece até à posse do Presidente Campos Salles. (...) Redigia o grande órgão da imprensa paulista, 'O Estado de São Paulo', revivendo o espírito de Rangel Pestana, quando é convidado para a Secretaria do Interior. Reeito deputado estadual, em 1896, é eleito, em 1900, deputado federal pelo Estado de São Paulo, na Presidência de Campos Salles. Mais tarde é reeleito deputado estadual em sucessivas legislaturas, para no final, na escolha do sucessor de Rodrigues Alves, retirar-se da política a fim de dedicar-se à advocacia e à lavoura. Nasceu Alfredo Pujol a 20 de março de 1865, na cidade de São João Marcos, Estado do Rio ; era filho de Hyppolito Pujol e de D. Maria José de Castro Pujol.", Edição do IV Centenário da Capital Paulista, p. 153.

¹² Cf. CARAM, André Luís Balsante, op. cit., p. 55-56.

¹³ Cf. Revista Politécnica no. 01, Novembro 1904, segunda capa. [fig. 40]

¹⁴ "O projeto para elaboração do Manual foi apresentado ao Grêmio 'pelo sócio honorário Pujol, a cuja aprovação sucederam o estudo e a discussão de um projeto no sentido de o Grêmio tomar a iniciativa de uma série de estudos regulares sobre a resistência e mais propriedades dos materiais de construção empregados no estado e particularmente na capital', como registrado na introdução da primeira edição do Manual de resistência dos Materiais, de 1905. As experiências foram realizadas nas oficinas da escola, que contava com o Gabinete de Resistência dos Materiais. Para tanto solicitou-se o auxílio do diretor da Escola e lente da cadeira de Resistência dos Materiais, Paula Souza, colaborador e incentivador dos alunos, e de Ramos de Azevedo e Vitor da Silva Freire." In CARAM, André Luís Balsante, op. cit., pp. 58-60.

O Manual apresentava o estudo, através de tabelas e coeficientes, de cimentos, cales, concretos, pedras, tijolos, telhas, madeiras e metais em 320 páginas, que foram concluídos em maio de 1905.¹⁵ O pedido para a aquisição do Manual poderia ser feito através de ficha anexa a Revista Politécnica. [fig.41]

Em 1900 alunos da Politécnica já haviam tentado publicar um jornal de estudos, o que infelizmente não teve continuidade, mas cujo esforço é reconhecido na “Apresentação” do primeiro número da Revista:

Apparece a Revista Polytechnica. Realisa-se, assim, a mais elevada e a mais legitima aspiração do Gremio Polytechnico. Não é recente a lembrança da fundação de uma revista entre os alumnos da Escola Polytechnica de S. Paulo: já em 1900 foi tentada, entre nós, a publicação de um jornal de estudos, redigido e mantido por um grupo de collegas activos e emprehendedores. Não foi feliz, porém, essa primeira tentativa: a excellente Revista Polytechnica, de então, não passou do seu segundo número.(...) Com a fundação do Gremio Polytechnico, há apenas um anno, reapareceu, afagada por todos os seus iniciadores e, para logo, consignada na sua lei fundamental, a idéia da publicação, tão necessaria, de uma revista.¹⁶

Também no primeiro número encontramos uma matéria na qual Pujol Junior expõe o método utilizado pelo prof. Victor Dubugras para se executar uma perspectiva linear.¹⁷ [fig.42]

O prof. Victor Dubugras¹⁸ tem duas obras analisadas nos números seguintes da Revista. No número dois, Augusto de Toledo, que viria a ser sócio de Pujol, escreve sobre a

¹⁵ Cf. Idem, *ibidem*, p. 61.

¹⁶ Revista Politécnica no. 01, Novembro 1904, p.03.

¹⁷ “Método expedito applicavel ao desenho architectônico – Apresentando aos colegas o pequeno trabalho que se segue, anima-nos a modesta intenção de facilitar o estudo prático da perspectiva linear, tão completamente feito entre nós, pela exposição concisa do methodo essencialmente prático adotado pelo illustre professor dessa matéria, o Sr. Dr. Victor Dubugras.” in Revista Politécnica no. 01, p.37.

¹⁸ “Dubugras desempenhou papel fundamental no desenvolvimento de uma mentalidade racionalista na arquitetura de São Paulo e no uso do concreto, com objetivos de modernização arquitetônica. Pelos seus elementos de linguagem e processos construtivos, parte importante de suas obras tem sido considerada como

Villa Flávio Uchoa e no terceiro número da Revista, em um artigo assinada apenas como S., no qual o autor analisa o projeto apresentado pelo professor para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1904. [fig.43-44]

Este texto demonstra pontos importantes da arquitetura que se pretendia fazer e ensinar. Um novo método de construção, ainda pouco estudado, aparecia como tendência e uma “crítica” ao caminho que a arquitetura deveria seguir também é explicitado. [anexo 01]

Sobre a arquitetura do teatro, evidenciava que através da perspectiva apresentada é possível entender o seu interior. Os volumes do vestíbulo, platéia, e demais dependências são “acusadas francamente no exterior”.

E, ao contemplar a perspectiva, abraçando, com a vista, a sua amplidão, poderá entreter, mercê de sua tradução exterior, todas as peças do interior. Porque o vestibulo, a plateia, o palco e as demais dependencias fora acusadas francamente no exterior, por uma construção bem ponderada.¹⁹

O artigo também descreve a disposição “original” dos ambientes, as inovações técnicas e os elementos decorativos que estariam presentes no Theatro de Dubugras.

O estudo da planta vêm dar nitidez ás ideias confusas do observador; confirmar suas hypotheses, baseadas no aspecto exterior; impressionar-o á vista de surpresas innumerables. Primeiramente o vestibulo, vastissimo, no rez do chão, em que a concorrência é enorme, diminue gradualmente de dimensões, á medida que attinge os diversos andares, porquanto a corrente dos espectadores vai se derivando em ramoes, destinados às diversas ordens, Essa peça fórma uma grande hall, com galerias, na altura dos pavimentos dos

se enquadrando no que se costuma classificar como proto-racionalismo, isto é, uma forma incipiente de modernismo. Se compararmos o sentido precursor dessas obras com o estágio e o desenvolvimento da arquitetura em alguns dos principais países europeus nessa época, as avaliações podem ser feitas muito mais favoráveis ao arquiteto de São Paulo”. In REIS FILHO, Nestor Goulart, *Vitor Dubugras*, FBSP, São Paulo, 1997, p.30.

¹⁹ Revista Politécnica no. 03, Março 1905, p.155.

andares superiores, supportados, respectivamente, por colunas ou consolos.

Disposição esta muito original e de deslustrante effeito, como demonstra uma vista perspectiva tomada do plano do primeiro andar.

A plateia tem o soalho não e plano inclinado, como é comum, mas em curva suave que attenua o máu effeito de um pavimento em rampa. Essa curva foi cuidadosamente estudada e cautelosamente traçada, tendo o architecto o especial cuidado de dar a cada espectador uma visual conveniente.

Outra innovação consiste na collocação da orchestra em baixo do strado do palco, invisível para o publico e separada nos fundos por um muro em curva acustica e no alto por uma persiana. De sorte que o artista, a prumo sobre a orchestra, sendo igualmente visto pelo publico: seus olhos ficam de nivel com o soalho do palco.

As telas de decoração podem subir ou descer num poço situado abaixo do palco; e todas as condições de boa manobra dos machinismos foram estudadas com criterio. Antecede o vestibulo um portico carrossavel, coberto por abobada byzantina, na qual os carros podem circular, entrando lateralmente por uma arcada e saindo por outra, do outro lado. Na frente uma abertura maior, igualmente coberta em arco pleno, sustenta a fachada principal, ricamente coroada em frontão. Este é uma curva suave, ou antes, é uma combinação de várias curvas, concordadas entre si de um modo admiravel. Decora-o uma fileira de estatuas de mulheres, representando as protagonistas das obras mais celebres do theatro, tendo de permeio os bustos dos auctores, em elegantes medalhões.

Em movimento discreto e gracioso, essas figuras plasticas prescintam o frontão, dando-lhe um corôamento condigno, cheio de graça e originalidade. E sobem, dando-se as mãos, em innocente folguedo, acariciadas pelo olhar cheio de brandura de seus auctores, até ao vertice; ahi, destaca-se a figura sympathica do genial maestro brasileiro Carlos Gomes, corôado pela Arte e pela Patria. Duas elegantes columnas, encimadas por bellissimos grupos, ladeiam a entrada principal, completando a sua belleza.²⁰

²⁰ Revista Politécnica no. 03, Março 1905, pp.156-157.

Pujol Junior permaneceu na presidência da Comissão Editorial da Revista Politécnica, do no. 01 (Novembro de 1904) ao no.07 (Outubro/Novembro de 1905) e posteriormente atuou como colaborador.²¹

Em Outubro de 1905, na Revista Politécnica no.08 encontramos um interessante ensaio sobre “Architectura”, no qual a abordagem principal são os vários estilos na arquitetura e os sistemas de construção. Como o próprio texto cita, as notas “são de estilo mas sem pretensão a estilo”. [anexo 02]

A definição de estilo aparece como “o conjunto de caracteres que distinguem as construções dos diversos povos nos vários períodos da história”²². O texto também destaca que os materiais empregados e o clima definem as características das construções.²³

A transição entre estilos ocorreria quando “nelle não há a nitidez perfeita dos caracteres nem do novo, nem do antigo estylo”.²⁴ A decadência ocorreria quando o estilo apresentasse “a falta de pureza e harmonia nas linhas, os ornamentos em abundância, as formas torturadas, tudo enfim faz perder o caracter de concepção racional, ponto de apoio de todas as produções em Architectura”.²⁵

²¹ Na Revista Politécnica no. 06 (Junho/Julho 1905) encontramos a seguinte nota : “A Dr. Pujol Junior, presidente da comissão redactora da Revista, continuará a exercer esse cargo, até findar o seu mandato de presidente do Gremio Polytechnico.” p. 383.

²² Revista Politécnica no. 08, Outubro 1905, p.65.

²³ “As materias empregadas dão ainda uma direcção principal ás construcções architectonicas. São os monolytos enormes, exigindo a multiplicação dos pontos de apoio que caracterizam as construcções da Grecia. É ainda o emprego dos pequenos materiaes dando origem ao arco que synthetiza de um modo tão nobre as construcções romanas.O clima é finalmente a terceira grande causa modificadora dos estylos. Nas regiões cálidas da parte meridional da Europa onde são desconhecidas as brumas nevadas do norte, os edificios se apresentam amplos, as frestas recebem em abundancia a luz e o ar. O contrario ao norte: os telhados quasi verticaes escôam rapidamente os blocos de neve; as frestas pequenas evitam a penetração do frio e da chuva.” In Revista Politécnica no. 08, Outubro 1905, pp.65-66.

²⁴ Revista Politécnica no. 08, Outubro 1905, p.66.

²⁵ Revista Politécnica no. 08, Outubro 1905, p.66.

O arquiteto necessariamente deveria ter conhecimento da ciência e da história da arquitetura, apenas assim conseguiria “satisfazer as condições geraes do bello”.²⁶ Essas condições são apresentadas ao leitor e no final do artigo, o autor conclui que: “Uma obra de architectura é bello, aos olhos de um espectador é intelligente, quando é racionalmente motivada em todas as suas partes. O raciocinio é o pharol que illumina todas as obras de verdadeira arte”.

Na Revista Politécnica no. 09 Pujol Junior apresenta um relatório sobre seu mandato frente ao Grêmio Politécnico e uma dissertação em resposta ao parecer do “Clube de Engenharia” sobre o “Manual de Resistência dos Materiais”.²⁷

Após terminar o curso de engenheiro-arquiteto Pujol Junior vai para Santos trabalhar na Comissão de Saneamento, e em 1906 retorna a Escola Politécnica para lecionar e trabalhar no Gabinete de Resistência dos Materiais.²⁸

Como professor da Escola Politécnica ocupava a vaga de “lente substituto contratado da cadeira de Teoria da Resistência dos Materiais e Grafo-Estática, Estabilidade das Construções, Tecnologia do construtor Mecânico e Industria Têxteis”.²⁹

Os laboratórios na Europa evoluem e o Gabinete passa a necessitar de novas máquinas e instalações.³⁰ Paula Souza comissiona Pujol Junior para estágios nos laboratório de Zurique, Stuttgart, Viena, Berlim e Paris, de onde traria, após um ano, um “plano de

²⁶ “O estylo sendo o effeito de causas particulares para cada época e paiz, não pode ser importado intacto de uma para outra região. Deve ser racionalmente applicado, e é nesta applicação que se evidencia o genio do artista. Para ser architecto não basta saber copiar o Vinhola ou retirar de uma revista alleman o que de exquisito produziu a imaginação extranha deste povo. Aos que só sabem fazer architectura deste modo devemos muitos dos *monumentos que embellezam* as nossas capitaes. A architectura é uma arte, e como tal é a applicação de principios ensinados pela sciencia. Como arte, não pode estar sujeita a moldes, encaixada em modulos. O architecto pensa e produz. Precisa conhecer a sciencia e a historia da architectura, para que suas obras possam satisfazer as condições geraes do bello.” In Revista Politécnica no. 08, Outubro 1905, p.67.

²⁷ Revista Politécnica no. 09, Dezembro 1905, p.148.

²⁸ Cf. CARAM, André Luís Balsante, op. cit., pp. 83-84.

²⁹ Idem, *ibidem*, p.90.

³⁰ Cf. Idem, *ibidem*, p. 84.

desenvolvimento racional e metódico das instalações”. As novas instalações do Gabinete seguiriam o programa do laboratório de Viena.³¹

O laboratório desenvolvia principalmente pesquisas de metalografia e concreto armado, sendo que as primeiras aplicações conhecidas do método foi a análise do comportamento das vigas de ferro da primeira obra de Pujol em São Paulo, o edifício Guinle.³²

Sua primeira obra analisada nas páginas da Revista Politécnica foi a Casa de Manobras (Reservatório da Móoca), em 1907.³³ O artigo cita a técnica construtiva utilizada, o concreto armado, além do programa do edifício.³⁴ [anexo 03] [fig. 45]

No ano seguinte a revista Politécnica no. 21 publica um artigo sobre o Pavilhão da Exposição Preparatória do Estado de São Paulo que, segundo Caram, seria um projeto do escritório de Pujol e Augusto de Toledo.³⁵ Reis Filho afirma haver possibilidade desta obra

³¹ Cf. Idem, *ibidem*, pp. 84-85.

³² “Sabemos que Pujol projetou obras de engenharia e escreveu textos críticos sobre arquitetura e tecnologia no período que vai da fase de formação na Escola Politécnica até a década de 1910, quando recebe a proposta de projetar o Edifício Guinle. Essa produção, registrada na Revista Politécnica, pode ser considerada fruto de experimentação e amadurecimento tanto de Pujol quanto da própria publicação.” In Idem, *ibidem*, p.112.

³³ “Depois de formado, Pujol intensificou suas pesquisas e experimentações. Seu primeiro estudo a respeito da nova tecnologia do concreto armado chama-se ‘Determinação experimental da resistência e elasticidade efetivas dos elementos em concreto armado no Reservatório da Mooca’, publicado no *Anuário da Escola Politécnica* em 1907 e que foi talvez o primeiro estudo de tecnologia do concreto armado realizado no Brasil. Esse trabalho foi realizado por ocasião do projeto para o reservatório da Mooca, que incluía, além dos compartimentos técnicos, uma Casa de manobras, que de acordo com as fontes pesquisadas foi o primeiro projeto de arquitetura desenvolvido por Pujol..” in Idem, *ibidem*., p.113.

³⁴ “Foi ella [Casa de Manobras] inteiramente construida em concreto armado, pelo mesmo systema adoptado no reservatorio, isto é, armadura de ferro laminado e paineis de metal expandido.” In Revista Politécnica no. 18, Outubro/Novembro 1907, p.354.

³⁵ “O texto não indica que foi o criador do projeto, mas sabe-se pela tese de Benedito Lima de Toledo, ‘Victor Dubugras e as inovações do seu tempo’, que foram Pujol e Augusto de Toledo seus projetistas e construtores. Em entrevista com Cristiano Stockler das Neves, o estudante de arquitetura Alexandre Luis Rocha colheu a seguinte informação: ‘A primeira construção em concreto armado e São Paulo foi o Pavilhão Preparatório da Exposição de Turim, na Avenida Tiradentes, de autoria de Pujol e Augusto de Toledo’. De acordo com Toledo e outras fontes, o escritório montado em sociedade pelos dois localizou-se na rua 15 de Novembro, 3, segundo andar, e na época ocupava ‘um lugar proeminente na capital de São Paulo’. Não se sabe quando a sociedade de Pujol e Augusto de Toledo começou nem quando foi desfeita.” In CARAM, André Luís Balsante, op. cit., pp.119-120.

ser de autoria de Victor Dubugras.³⁶ Fotos da construção e do pavilhão terminado acompanhavam o artigo. [anexo 04] [fig. 46-51]

O Pavilhão Preparatório da Exposição de Turim, na Avenida Tiradentes, não se destaca apenas pela composição do edifício, mas também pelo emprego simultâneo de alvenaria de tijolos, de madeira, cimento armado e ferro laminado na construção.³⁷

Como colaborador da Revista Politécnica Pujol Junior escreve no no. 22 um artigo sobre a Estação Mayrink, de Victor Dubugras, definida como sendo “uma estação modelo” devido a sua qualidade no aspecto construtivo e arquitetônico.³⁸ [anexo 05] [fig.52-56]

Pujol analisa o edifício como sendo “o exemplo da mais judiciosa aplicação do cimento armado”. A descrição da composição geral do edifício demonstra a originalidade e racionalidade utilizadas na projeto e a possibilidade de unir o “bello” e o novo sistema construtivo utilizado, o cimento armado.³⁹

³⁶ REIS FILHO, Nestor Goulart, op. cit., p.13.

³⁷ “A construção do pavilhão é do typo mixto, comportando o emprego simultaneo da alvenaria de tijolos, de madeira, do cimento armado, do ferro laminado, etc. Assim, sobre um embasamento geral de alvenaria de tijolos, ergue-se o esqueleto resistente da obra, todo executado em madeira assemblada por juntas metallicas, sobre este esqueleto estende-se na parte interna um forro continuo de madeira, na parte externa, um lençol de cimento armado que se adapta as formas architectonicas, recebendo toda a decoração em estuque, pintura, etc. A cobertura geral do edificio é supportada por tesouras metallicas em arco, que contribuem para o contraventamento dos grandes muros isolados. Sob o ponto de vista architectonico, filia-se o pavilhão ao moderno estylo, seguindo a feição mais sobria que têm tomado na Austria as obras ditas da secessão.” In Revista Politécnica no. 21, Abril/maio 1908, p.143.

³⁸ Revista Politécnica no. 22, Junho/Agosto 1908, p.187.

³⁹ “A composição geral externa do edificio é, sobretudo, extremamente original e feliz. O corpo central que se eleva em hall, largamente illuminado pelos grandes pannos envidraçados em arco pleno; os dois corpos secundários semi-circulares vasados por grandes portas e pela serie de pequenas frestas em venezianas; os ante-corpos superiores em *bow-window*, adossados ao hall; o alpendrado elegante e leve, que circunda todo o edificio, estendendo o seu abrigo acolhedor sobre a gare e, mais curiosos que nenhum outro elemento, os interessantes torreões que se elevam aos cantos do corpo principal, tudo se ajunta e se completa naturalmente, sem esforço, compondo um conjunto cheio de originalidade, de elegância e de vivacidade, conjunto que revela toda a simplicidade da disposição interna, que traz a primeira vista toda a distribuição, cheia de critério; do interior confortável, arejado e claro; conjunto que na sua inteireza e unidade perfeitas, na simplicidade da sua ordenança quase geométrica, lembra desde logo o material novo de que é feita a obra – o cimento armado, que fal-a effectivamente inteiriça, inevitavelmente simples em suas linhas de composição. E, se em conjunto a composição exterior é original, raciocinada, elegante e simples, adaptando-se a maravilha ao material empregado, resultando logicamente do novo recurso de construção utilizado, mais se accentua ainda essa inestimável qualidade de bom senso e de sinceridade, na composição dos detalhes: os quatro torreões engenhosamente utilizados como torres de connexão e distribuição das linhas telegraphicas, com os seus

O artigo apresenta também críticas as edificações estrangeiras que se utilizam do cimento armado sem preocupações estéticas, reforçando o mérito da Estação de Dubugras na “rehabilitação esthetica do cimento armado”.⁴⁰

O professor Victor Dubugras contou com a colaboração de Pujol Junior e Augusto de Toledo em alguns projetos, como na Casa de Detenção de São Paulo.⁴¹ A arquitetura de Dubugras influenciou diretamente os projetos de Pujol Junior e Augusto de Toledo, como afirmaria Reis Filho em uma monografia sobre Dubugras.⁴²

chapéus achatados em plataformas intencionalmente balançadas até o exagero, com os seus montantes de ferro forjado, ligeiros e elegantes, bem ligados ao concreto a que se prendem, a serie de pequenas janellas dos corpos lateraes e dos *bow-windows*, na singeleza do seu desenho simplesmente cortado em formas facilmente exequíveis, a simplicidade da perfilação de todas as molduras, tudo, em summa, lembra o material de que se lançou mão e o relativo methodo de construcção, que não permittem, senão artificialmente, a applicação posticha dos estafados motivos de decoração, tão facilmente trabalhados no misero reboco das nossas edificações ordinárias ...

A bella composição do Sr. Dubugras tem, sobre todos, este grande mérito – o de convencer da possibilidade de fazer bella uma obra de cimento armado os descrentes da esthetica do novo systema de construcção, os que acreditam que o único meio de tornar attrahente uma obra executada com este material é esconder a natural rigidez geométrica das fórmaz que decorrem da construcção mesma, fazendo-a desaparecer sob successivas camadas de emboço e reboco, que docilmente se deixam modelar na mais abominável pastellaria e sobre as quaes se póde commodamente applicar toda a hedionda serie dos *motivos feitos*, inexpressivos e impessoaes, que se encontram até catalogados nas officinas dos estucadores.” In Revista Politécnica no. 22, Junho/Agosto 1908, pp.188-189.

⁴⁰ “E para mostrar que não é fácil chegar a uma composição tão racional, tão elegante e aparentemente tão espontanea e (p.189) fácil, para eccentuar todo o merecimento desta bella construcção, basta lembrar o deplorável aspecto das edificações em cimento armado que se alastram pelos Estados Unidos e pela Itália, pela Inglaterra e pela França, recordando particularmente as casas em *cemento semi-armato* de Alzano di Sopra e a memorável casa do engenheiro Hennebique, em Paris – em que, ora se descursa inteiramente do effeito architectonico, tratando apenas da parte constructiva e utilitária, ora como no caso da Villa Hennebique, se sacrifica todo o effeito decorativo, afogando a construcção de cimento armado em uma imitação ridícula e complicada de alvenaria de pedra ...É que é effectivamente difficil escapar á insensível repetição das velhas normas de composição, adaptar-se a um material inteiramente novo, seguindo unicamente as indicações do bom senso, procurar uma composição geral e uma decoração inspirada na própria construcção, chegando, enfim, a uma obra original, intelligente e bella ... E essa é precisamente a difficuldade que supera magistralmente o insigne architecto, que nos dá com a Estação Mayrink em brilhante exemplo a seguir, no caminho da rehabilitação esthetica do cimento armado, tão cedo e tão injustamente condemnado como coisa fundamentalmente desgraciosa e feia ...” in Revista Politécnica no. 22, Junho/Agosto 1908, pp.189-190.

⁴¹ Cf. CARAM, André Luís Balsante, op. cit., p.131.

⁴² Cf. REIS FILHO, Nestor Goulart, op. cit., p.11.

Em 1909, a Revista Politécnica no. 26 publica na sua primeira página ilustração do projeto do escritório de Pujol e Augusto de Toledo para a Polícia Central do Rio de Janeiro.⁴³ [fig. 57]

Ainda neste ano Pujol Junior volta à França, onde acompanha as pesquisas nas Usinas Schneider de Creusot, sob orientação do engenheiro De Jean.⁴⁴

Na arquitetura de Pujol Junior, associados aos elementos estilísticos utilizados, estão as inovações técnicas que encontramos em cada projeto executado. A arquitetura apresentava não apenas os elementos decorativos utilizados nas construções da época, mas também uma nova tecnologia que se desenvolvia através das experiências no Gabinete de Resistência dos Materiais na Politécnica de São Paulo.

A racionalidade consistia na integração da estabilidade evidente no edifício, “quer pelo evidenciamento das nervuras e emprego de materiais de natureza diferente” ou pela “transmissão conveniente das cargas” e pela utilização equilibrada das ornamentações.⁴⁵

O edifício Guinle, projetado em 1912 e concluído no ano seguinte em São Paulo, possuía um gabarito, até então, inédito na cidade. Enquanto os demais edifícios da cidade seguiam o gabarito de altura da cidade, que eram de três andares, Pujol projeta um edifício com sete andares. Para a aprovação da construção, o arquiteto envia com as plantas do edifício os gabaritos de altura de cidades americanas e européias, entre elas a de Paris (gabarito de 29 metros) e de Chicago (63 metros).⁴⁶ [fig.58]

⁴³ “Com o escritório montado na rua 15 de Novembro, Pujol e Augusto de Toledo trabalharam juntos no projeto ‘Edifício para a Polícia Central do Rio de Janeiro’ e receberam o primeiro lugar no concurso. A única foto representativa desse projeto revela que a obra apresenta influências do estilo *secession* austriaco, a notar pelas formas dos torreões; mas está envolvido por um ‘pastiche’ decorativo que a remete ao ecletismo. Parece que esta obra foi idealizada com uma estrutura de concreto armado preenchida com alvenaria de tijolos e ornatos em argamassa de cimento e areia.” In CARAM, André Luís Balsante, op. cit., p.122.

⁴⁴ Cf. Idem, *ibidem.*, p.88.

⁴⁵ Cf. Revista Politécnica, no.08, Outubro/Novembro 1905, pp.65-69.

⁴⁶ Cf. CARAM, André Luís Balsante, op. cit., p.128.

Os vãos de doze metros do edifício foram possíveis devido as “experiências diretas das grandes vigas no laboratório da Escola Politécnica, com as lajes submetidas a provas de carga diretas”.⁴⁷

Caram descreve a obra como possuindo “uma certa influência do estilo *art nouveau* austríaco, principalmente nos detalhes decorativos. Os motivos florais permeiam alguns detalhes da fachada e foram colocados para dar uma certa leveza e sobriedade ao edifício”.⁴⁸

Devemos lembrar da importância do *Manual de Resistência dos Materiais* e dos artigos da Revista Politécnica para a divulgação dos novos métodos construtivos. Matérias como “Uma glória do cimento armado”⁴⁹ e “Cimento armado”⁵⁰ apresentavam as possibilidades desse novo material na engenharia e arquitetura.

O trabalho do Gabinete de Resistência do Materiais para o edifício Guinle é apresentado em 1916 no artigo “Estudo experimental de uma obra em cimento armado - Capital” da Revista Politécnica no. 53.⁵¹

⁴⁷ Idem, *ibidem*, p.128.

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p.128.

⁴⁹ Revista Politécnica, Outubro/Novembro 1906, no. 14, p.103.

⁵⁰ “A obra de que damos hoje uma rápida notícia é mais uma eloquente prova da perfeita viabilidade da aplicação economica do cimento armado, entre nós. Tal é a galeria de aguas pluvias, construida em Jahú, pelo Eng. Pujol Junior. A obra, primitivamente projectada em alvenaria de tijolos e lajões de pedra, como um boeiro commum, estava orçada, com a mais stricta economia, com tão grande economia que o empreiteiro geral dos melhoramentos locais foi obrigado a dal-a em sub-empregada ao seu collega – em 56\$000 por metro linear. Estudado o projecto substitutivo em cimento armado, verificou-se para logo, que só pela sua adopção poderia ser mantido o preço contractado com a municipalidade, com margem sufficiente para os benefícios superpostos do empreiteiro geral e do sub-empreiteiro das obras.” In Revista Politécnica, Abril/Maio 1911, no. 34, pp.196-197.

⁵¹ “Recebemos dos Eng.os H.G. Pujol Junior e C.A.Barbosa de Oliveira os seguintes documentos relativos aos ensaios de resistencia, elasticidade, etc., a que se procederam sobre os principaes elementos do grande predio que acabam de construir nessa Capital os Snrs. Guinle & Co. Esses ensaios formam executados com a collaboração dos alumnos desta Escola, no nosso Gabinete de Resistência e no próprio canteiro das obras. Os numerosos e pacientes estudos preliminares que exigem taes provas foram feitos, uma vez por todas, para os materiaes usuaes entre nós, de modo que o Gabinete conserva no seu archivo a documentação preliminar necessária a qualquer estudo dessa natureza.” In Revista Politécnica no. 53, 1916, p.261.

O primeiro projeto de Pujol em Ribeirão Preto foi a Estação de Tratamento de água de Ribeirão Preto, também documentada pela Revista Politécnica.⁵²

Durante os anos que lecionou na Politécnica, além de trabalhar em seu escritório de arquitetura, Pujol trabalhou também em outras empresas. Através desses projetos grandes experiências construtivas foram feitas contando com a assessoria do Gabinete de Resistência dos Materiais.⁵³

Entre 1910 e 1920, Pujol também trabalha na construção de casas operárias através da Empresa Imobiliária de São Bernardo, empresa que dirigia com seus irmãos Ernesto e Adolfo; eram projetos simples e auto-explicativos para que os clientes, na sua maioria fazendeiros, e não exigiam engenheiros ou mestre de obras para a construção.⁵⁴

Pujol Junior a partir de 1918 começa a ter problemas relativos as licenças da Escola Politécnica, o que cria desentendimentos entre Pujol e Ramos de Azevedo.⁵⁵ Em 1922 Pujol passa a se afastar com maior frequência da Escola Politécnica devido as construções, no

⁵² “Depois da larga experiência adquirida no projeto e construção de obras de engenharia de médio porte, Pujol recebe a incumbência de projetar uma estação de tratamento de água em Ribeirão Preto junto com uma equipe de engenheiros. O projeto deveria prever o aproveitamento das obras existentes executadas pela empresa local de águas e esgotos. Para tanto, utilizou-se o sistema construtivo à base de cimento armado porque havia uma empresa industrial de extração de pedregulho e areia e também por a obra situar-se longe das olarias e não haver pedra apropriada na região.” In CARAM, André Luís Balsante, op. cit., p.147. O artigo sobre a construção se encontra na Revista Politécnica Maio/Julho 1913, no. 43/44, pp. 23-33.

⁵³ “Por volta de 1909 Pujol era também Diretor da Companhia Industrial de Cananéia e, em 1910, dirigiu a Empresa Imobiliária de São Bernardo, loteando e construindo casas operárias, juntamente com seu irmão Ernesto. Com o sucesso alcançado no projeto para o Reservatório da Mooca, Pujol aparece na *Revista Politécnica* número 34, de 1911, com outro projeto de engenharia hidráulica: a galeria de águas pluviais da cidade de Jaú, construída em cimento armado e fiscalizada pelo engenheiro José Custódio Cotrim.” In CARAM, André Luís Balsante, op. cit., pp. 122-123.

⁵⁴ Cf. Idem, *Ibidem*, p.150.

⁵⁵ “Até 1917 Pujol se afastava normalmente da Escola, em licenças regulares ou em Comissão na Europa, e cumpria rigorosamente as disposições do regulamento interno quanto à apresentação das matérias por ele processadas. Mas a partir de 1918 suas licenças se tornaram freqüentes e sucessivas para cuidar de assuntos pessoais. Desta data até sua exoneração, Pujol teve cerca de 25 meses ausente da escola; mas procurou sempre cumprir e esgotar o programa de aulas de suas matérias. (...) As sucessivas licenças requeridas por Pujol tornaram sua situação na Escola Politécnica complicada e irregular, eclodindo, assim, uma crise entre Pujol e o diretor, Francisco Ramos de Azevedo. A crise começou com o julgamento do concurso de cátedra do substituto Oscar Machado de Almeida e culminou na demissão de Pujol em 1922, conforme ofícios que fazem parte do acervo de Prédio do Biênio EPUSP.” In CARAM, André Luís Balsante, op. cit., p.90.

Rio de Janeiro, do Pavilhão de São Paulo na Exposição Nacional do Centenário da Independência e do Estádio do Fluminense Football Club, o que provocou sua demissão.⁵⁶

Após sua saída da Escola Politécnica, Pujol teria se associado a Fred Reimann, Tito de Carvalho e D.Tassini, e começa um período de grande produção arquitetônica, que durou até a década de 30 com a execução de importantes projetos, como: o Edifício do Banco do Brasil, o Edifício Rolim (1928) e, o que nos interessa diretamente, o conjunto do Theatro Pedro II (1930).⁵⁷

Conforme análise de Caram, o Edifício do Banco do Brasil segue as mesmas influências do Edifício Guinle. [fig. 59-60] Ambos possuem a divisão do edifício em três partes, principal característica da arquitetura da Escola de Chicago, que se apresenta no edifício da seguinte forma: “o embasamento marcado por uma entrada principal, o corpo do edifício com seus caixilhos idênticos e simétricos e nos últimos andares um diferenciamento compositivo da fachada”.⁵⁸ O edifício do Banco do Brasil possui cinco andares mais o torreão e foi construído em concreto armado e alvenaria de tijolos.⁵⁹

Existe a possibilidade de que o edifício tenha sido construído aproveitando partes de um já existente, mas não há comprovações de que a fachada tenha sido conservada ou se seria totalmente projetada por Pujol.⁶⁰

⁵⁶ Cf. Idem, *ibidem* p.150.

⁵⁷ A sociedade é citada por Caram e comprovada através dos documentos das “Allegações finais da ré” na qual os sócios depõem no processo de Pujol Junior contra a Companhia Cervejaria Paulista.

⁵⁸ Idem, *ibidem*, p.150.

⁵⁹ Cf. Idem, *ibidem*, p.150.

⁶⁰ “Conforme mostram as plantas e os documentos para aprovação junto à Prefeitura, o Edifício do Banco do Brasil foi objeto de reforma sobre um edifício existente naquele terreno. Sendo assim, o edifício a ser construído conservaria parcialmente as paredes externas existentes no alinhamento e demoliria a parte interna para ajustar-se a uma edifício bancário, levando-nos a imaginar que a fachada atual do Banco do Brasil não foi um projeto de Pujol, pertencendo na verdade ao antigo edifício. Analisando os fac-símiles das plantas originais apresentadas à Prefeitura, observa-se claramente a demarcação de um perímetro externo a ser conservado. Porém, conforme foi mencionado, o edifício do Banco do Brasil apresenta uma linha de projeto e de composição arquitetônica típica das obras de Pujol, o que coloca em dúvida a hipótese de que a fachada do Banco do Brasil tenha sido realmente aproveitada dos edifícios que lá existiam.” In Idem, *ibidem* p.152.

O Edifício Rolim foi construído com o mesmo preceito do Edifício Banco do Brasil, em concreto armado e alvenaria de tijolos, com treze andares, um porão e torre na esquina. O fato do edifício apresentar uma varanda curva demonstra “muita ousadia do arquiteto”.⁶¹ Os elementos presentes na construção remetem à arquitetura francesa e a arquitetura da Escola de Chicago.⁶² [fig.61-62]

Na década de 30 Pujol participa do concurso para a sede do Tennis Club Paulista, com um projeto que ele mesmo definia como art-déco. Nota-se a importância dada ao salão de festas, que ocupa toda a área central do edifício e a composição da fachada através de elementos geométricos. O projeto vencedor foi do escritório Oswaldo Bratke & Botti, e o segundo lugar foi do projeto de Pujol Junior.⁶³

Após a construção do Theatro Pedro II, em Ribeirão Preto, Pujol trabalha em vários projetos residenciais e, em 1945, participa do concurso para o Hospital São Joaquim promovido pela Sociedade Portuguesa de Beneficência. [fig. 63]

⁶¹ Cf. Idem, *ibidem* p.152.

⁶² “O edifício implantado na esquina foi solucionado com bastante engenhosidade. As curvas da fachada ressaltam o caráter da esquina e seu lanternim reforça a verticalidade do edifício, que pela foto demonstra não ser uma construção de área muito grande. A cadência dos caixilho dá um ritmo interessante à fachada, pois algumas janelas possuem balcão e outras apenas o guarda-corpo. A varanda curva também é um aspecto diferenciado do prédio. Numa região onde o valor do solo e da construção era dos mais altos da cidade, criar este edifício com uma varanda demonstra muita ousadia do arquiteto. Esta edificação é uma das poucas da região central que apresenta essas características. Até o terceiro andar, o edifício foi concebido com pouca ornamentação, destacando-se a presença de mãos-francesas em forma de volutas que sustentam a marquise. Nos andares-tipo, recebeu ornamentação bastante simples, marcada mais pela geometrização de seus planos do que pela profusão de detalhes. A marcação do embazamento, andares-tipo e cobertura também faz referência à Escola de Chicago. Os caixilhos desenhados à moda francesa são bastante interessantes, e integram-se perfeitamente ao conjunto compositivo da fachada. Mas é nos últimos andares que se vê um aspecto diferenciador do edifício, pela forma do desenho do torreão e do lanternim, sendo até mesmo um exemplo singular na região central da cidade.” In Idem, *ibidem*., pp. 152-153.

⁶³ Cf. Idem, *ibidem*, pp. 157-159.

É neste concurso que Pujol define “com clareza a arquitetura que ele considerava a mais adequada para a realidade brasileira”, como crítica a arquitetura apresentada no edifício do Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro.⁶⁴

Em 1942, o edifício do Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro, em processo de conclusão, recebia críticas pela sua arquitetura através de “uma série de ironias, referentes tanto ao aspecto formal, quanto ao caráter funcional da obra”.⁶⁵

O concurso de anteprojetos para o edifício do Ministério, realizado em 1935, teve como escolhido um “projeto acadêmico, decorado em estilo marajoara”, do professor Archimedes Memória. Acreditando que “os estilos históricos já faziam parte do passado, nada se podendo esperar dos pastichus ou elucubrações imaginárias totalmente desvinculados das necessidades do presente”, o Ministro da Educação, Gustavo Capanema decide não executar o projeto vencedor, convidando Lúcio Costa, que teve seu projeto desclassificado, para apresentar um novo projeto.⁶⁶

Segundo Bruand a escolha de Lúcio Costa se justificava já que ele era a “figura de maior destaque dentre os adeptos da arquitetura ‘moderna’”.⁶⁷ O projeto, desenvolvido por Lúcio Costa e equipe (A. Reidy, J. Moreira, C. Leão, E. Vasconcellos e O. Niemeyer) teve seu esboço preliminar executado por Le Corbusier.⁶⁸

A aceitação popular desta arquitetura apresentada não foi imediata, acusando-a de monótona, de “não levar em conta os elementos espirituais, a arte e a fantasia”.⁶⁹

⁶⁴ Idem, *ibidem*, pp. 165.

⁶⁵ Cf. BRUAND, Yves, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1981, p.93.

⁶⁶ Idem, *ibidem*, pp. 81-82.

⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 82.

⁶⁸ “Lúcio Costa e equipe tomaram como ponto de partida o croqui de Le Corbuier para o terreno definitivo, transformando-o fundamentalmente, mas com o empenho de conservar ao máximo o espírito da obra, bem como os elementos formais preconizados pelo mestre.” In Idem, *ibidem*, p. 91.

⁶⁹ BARDI, Pietro Maria, *Lembranças de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*, São Paulo, Nobel, 1984, pp.91-92.

O concurso para o Hospital São Joaquim gerou polêmicas, retomou as discussões sobre a arquitetura moderna brasileira e levantou suspeitas sobre irregularidades no julgamento do vencedor.⁷⁰

Amplamente divulgado pela imprensa, o concurso teve um total de 56 inscritos mas apenas cinco candidatos se classificaram, entre eles Pujol Junior e João Khair.⁷¹ A imprensa declarava Khair como o provável vencedor, já que o seu projeto moderno possuía os votos dos três arquitetos pertencentes ao júri. Pujol Junior acabou vencendo o concurso com seu projeto art-déco, o que causou discussão sobre as tendências arquitetônicas da época.⁷²

Posteriormente Khair pede intervenção do IAB no concurso já que o consultor do concurso, Ernesto Souza Campos, havia trabalhado com Pujol em 1938 no projeto do Hospital de Ensino da Faculdade de Medicina da Bahia.⁷³

O ato final de carreira de H.G.Pujol Junior é marcado por esse concurso, ocasião na qual esse maduro arquiteto aproveita para expressar o seu repúdio ao racionalismo que se pretendia implantar no Brasil através da presença e projetos de Le Corbusier.

Mas a campanha que aqui se esboçou, sem maiores conseqüências, sobre o julgamento dos trabalhos apresentados terá servido para alguma coisa muito necessária. Terá chamado atenção dos engenheiros e arquitetos moderados

⁷⁰ “A comissão julgadora era composta por Antônio Silva Parada e Edmar Nobre, respectivamente presidente e diretor da Sociedade Portuguesa, os arquitetos: José Maria da Silva Neves, Rino Levi e Carlos Lodi; o engenheiro sanitário Gastão Moreira e o engenheiro civil Osório Alves Cardoso, membro diretor da Sociedade, tendo como membro do Conselho Consultor da Real Beneficência Portuguesa o Dr. Ernesto de Souza Campos, que organizou as bases do concurso para construção do novo hospital.” In CARAM, André Luís Balsante, op. cit., pp. 165.

⁷¹ Os outros classificados foram : Oscar F. Souza Pinto, Francisco Beck e B. Castro de Melo. Cf. Idem, *ibidem*, pp. 165.

⁷² “A divisão do júri mostra bem a falta de consenso quanto às tendências arquitetônicas e culturais que predominavam naquele tempo, tendo de um lado os arquitetos, com uma visão mais moderna ao eleger o projeto de Khair, que tinha influências da arquitetura moderna, e oposição ao conservadorismo dos outros membros, que elegeram o projeto art-déco de Pujol. Essa tese pode ser confirmada em discurso de Pujol feito na comemoração pela vitória, no qual critica a arquitetura moderna, com base no projeto do Ministério da Educação e Saúde, arquitetura que segundo ele foi reproduzida exaustivamente, servindo até mesmo para o anteprojeto do hospital.” In Idem, *ibidem*, pp. 165.

⁷³ Idem, *ibidem*, pp. 166.

para a intransigência, a intolerância com que se pretende impor à aceitação, senão a admiração universal, uma arquitetura por demais avançada, que fanatizou certo grupo de arquitetos brasileiros ou pseudo-taes, particularmente do Rio de Janeiro.⁷⁴

Sobre Le Corbusier e sua arquitetura:

Rabiscado à pressa esse genial projeto [Cidade Universitária do Brasil] foi ainda o experto inovador consultado sobre o edifício que se projetava construir para o Ministério da Educação. E, nos poucos momentos que lhe sobraram para isso, traçou, em rápidos croquis de um sabor muito ingênuo e curioso – que depois fez escola indiscutível no Rio – as diretrizes essenciais dessa obra-prima, a saber: não tocar no solo, que não foi feito para assento de qualquer edifício e deve ser reservado para a circulação do vento, para gramados, pastinhos ou abrigo de gado. Arranha-céu de plano retangular alongado, pendurado a vinte metros do chão sobre os queridos pilotis. As duas paredes de topo completamente cegas, de alto a baixo, as duas outras, uma toda de vidro e a outra toda em reticulado de quebra-sol. Bem no alto, bem visíveis, sobre o terraço de cobertura, os reservatórios de água, de planta em violão ou bidet, pintados de azul.⁷⁵

⁷⁴ Apud, Idem, *ibidem*, p. 171.

⁷⁵ Apud, Idem, *ibidem*, p. 172.

2.2. Comissionamento

Utilizamos como fonte para escrever o “comissionamento” as alegações finais da Companhia Cervejaria Paulista no processo movido pelo arquiteto Hyppolito Gustavo Pujol Junior. O texto, redigido pelo presidente da Companhia e advogado Dr. João Meira Junior, apresenta transcrições de importantes documentos e de depoimentos decorrentes do processo.

Através desse texto pudemos compreender o processo de construção do Quarteirão Paulista, desde os desejos que levaram a Companhia Paulista a construção do conjunto até a finalização da construção sem o acompanhamento do arquiteto H.G. Pujol Junior.

Apresentamos também nesse capítulo um conjunto de pranchas referente aos projetos do Theatro Pedro II e Edifício Meira Junior. Fazem parte desse conjunto: pranchas apresentadas a Câmara Municipal de Ribeirão Preto (Comissão de Obras) e pranchas pertencentes à Companhia Cervejaria Paulista. [fig.64-73]

Para a construção do “grandioso empreendimento” que seria o Quarteirão Paulista, a Companhia Cervejaria Paulista estabeleceu um concurso entre quatro arquitetos pré-selecionados. Cada arquiteto deveria apresentar a Companhia além do projeto, um memorial descritivo e seu respectivo orçamento.⁷⁶

A escolha do projeto ocorreu seguindo algumas diretrizes.

Ligava-se muita importância às linhas architectonicas, às condições de segurança e solidez dos prédios, ao melhor aproveitamento do terreno e, quanto ao theatro, seria elemento

⁷⁶ MEIRA JÚNIOR, João Alves, *Alegações finais da Ré*, 1932, p.03.

ponderoso para a preferencia mais um requisito: o da maior lotação sem o sacrificio do conforto dos espectadores.⁷⁷

O grande interesse pelo concurso que o arquiteto Hyppolito Gustavo Pujol Junior demonstrava e sua insistência ficam evidentes na declaração do Dr. Meira Júnior, presidente da Companhia Cervejaria Paulista.

O Dr. Hyppolito Gustavo Pujol Junior foi o typo do “candidato” que dia a dia, por carta, telegrapha e telephone, se interessava pela solução da concorrência e não nos deixou em paz sinão quando se certificou de que a acceitação do seu era aconselhado pelos technicos que, em jury, examinaram, criticaram e julgaram os treis projetos apresentados.⁷⁸

O presidente da Companhia também reforça os méritos do projeto de Hippolyto Pujol e descreve o esmerado projeto apresentado ao júri.

Não se lhe fez favôr algum; o projecto Pujol fora realmente o de mais perfeita concepção architectonica, o que melhor aproveitava o terreno e o que attribuia maior capacidade ás salas de espectaculos do theatro. A par de tudo isso, fora o seu projecto caprichosamente apresentado e artisticamente apresentado em custoso papel. Como detalhe, para impressionar melhor, em rica moldura, acompanhava, finamente aquarelada, a fachada que parecia reproduzida de photographia tomada ao natural: em frente a montra de uma das lojas elegante dama, segurando o indefectível tótó, ralava-se de inveja diante das offuscantes jóias alli expostas; á porta da confeitaria um garoto chupava o dedo para acalmar as lombrigas assanhadas com as gulodices que entupiam vitrines e estufas; á porta do theatro caríssima limousine parada; á saccada do grande salão da confeitaria viam-se pares já cansados do chá dansante; no terraço do theatro haviam espectadores risonhos que pareciam dizer: “ mas que bella peça a Paulista levou!”...

E junto aos lindos desenhos e á espalhafatosa aquarela, lá estava a descripção verdadeiramente seductora de como seria

⁷⁷ Idem, *ibidem*, pp.03-04.

⁷⁸ Idem, *ibidem*, p.04.

executado aquelle “conjuncto harmonico de edificios monumentaes”.⁷⁹

O parecer do Júri foi emitido em 23 de Janeiro de 1928, o projeto é aprovado pela prefeitura em março e só após isso, em 26 de maio do mesmo ano é que o contrato com o arquiteto é assinado. [fig. 74]

Sabe-se que, mesmo antes da escolha final do Juri, em novembro de 1927, o arquiteto Hyppolito Pujol já havia sido contratado para consolidar as fundações do Central Hotel.⁸⁰ Não se sabe porque a escolha recorreu sobre Pujol, nem se isso favoreceu o resultado do concurso.

Conforme o Dr. Meira Júnior afirma diversas vezes no documento “Allegações finaes da Ré”, durante todo o processo de contratação do arquiteto e construção dos edificios, a preocupação pelo custo final da obra era evidente.⁸¹

Os custos das construções foram fixados em 1.959:592\$800, sendo que 1.529:278\$100 seriam gastos na construção do Theatro e 430:324\$700 no Edifício Comercial. O arquiteto receberia 14% de honorários, chegando ao custo total de Rs. 2.223:347\$034.⁸²

⁷⁹ *Idem, ibidem*, pp.04-05.

⁸⁰ Conforme carta anexa ao processo, fls.274.

⁸¹ O documento “Allegações finaes da Ré” foi escrito pelo advogado e diretor-presidente da Companhia cervejaria Paulista na defesa da companhia frente ao processo que teve como autor o arquiteto do Quarteirão Paulista, Hyppolito Gustavo Pujol Júnior. O arquiteto, como veremos a diante, processa a Companhia com o argumento que todo o valor de seus honorários não foram pagos e exige uma indenização. A Companhia, em contrapartida, alega que o arquiteto descumpriu o contrato em vários pontos, principalmente no que se referia aos gastos, e abandonou a obra antes de finaliza-la.

⁸² MEIRA JÚNIOR, João Alves, op. cit., p.07.

A Companhia Paulista, em carta escrita a Hyppolito Pujol pelo seu presidente em janeiro de 1928, exterioriza a intenção de seguir o orçamento e de não iniciar a construção se isso não fosse possível.⁸³

Antes da assinatura do contrato definitivo, novamente a Cervejaria Paulista pede ao arquiteto que reduza o orçamento apresentado durante a concorrência dos projetos. Este responde em carta no dia 05 de janeiro de 1928:

Assim, pensamos que si V. Sas. Concordarem na organização do orçamento definitivo com um acabamento de primeira ordem e digno do edificio, porém sóbrio sem excesso de decoração, poder-se-á facilmente reduzir a nossa primeira estimativa de cerca de 2.240:000\$000, obtendo com segurança uma economia de 15 a 20% no orçamento total.⁸⁴

Hyppolito Pujol entrega a Companhia Paulista a “nota de dispendio de cada trimestre” para que esta conseguisse junto ao Banco de São Paulo uma abertura de crédito de 2.000:000\$000 para a construção.

O Dr. Meira Júnior afirma que a operação de crédito teria dois objetivos.

(...) uma a de assegurar a mais rigorosa pontualidade no pagamento do custo das construcções, outra a de conjurar possível perturbação da vida economica-financeira da Companhia com a retirada do gyro commercial e a immobilisação do grande capital a se inverter nas mesmas obras.⁸⁵

Seguindo o conselho do próprio Pujol, o contrato é assinado adotando como modalidade a administração por empreitada parcial em 26 de maio de 1928. No contrato o cumprimento rigoroso do orçamento apresentado pelo arquiteto e a apresentação mensal

⁸³ “É evidente que si a paulista não puder obter um theatro com menos de tres ou quatro mil contos – não o fará. Na base tudo 2.000 contos (theatro e confeitaria) esta supportavel e mais 50 menos 50 – não será ahi que pegará o carro” (carta particular, junta pelo Autor a fls.1.306, 2º pag.) in Idem, *ibidem*, p.07.

⁸⁴ Idem, *ibidem*, p.11.

dos gastos executados, para “confronto com as respectivas verbas do orçamento especificado” estavam detalhadamente especificados em várias cláusulas.

Meira Junior afirma que ao longo da obra o arquiteto descumpriu o contrato e desrespeitou a planta original, modificando alguns ambientes, alterando acabamentos, excedendo o orçamento e cometendo erros projetuais.

E o mais curioso de tudo isso, é que o Autor fugiu á planta, supprimiu obras previstas como o salão de chá na confeitaria, quatro salas e um foyer no teatro, a columnata ou terraço na frente dos treis edificios; reduziu a lotação do teatro; não assentou aparelhos, como telephones, campainhas, e o regulador de intensidade de iluminação do palco scenico; abandonou o teatro antes de concluil-o e lá deixou uma serie de defeitos que não recommendam o seu apregoado renome de architecto...⁸⁶

Ao falar do arquiteto do Quarteirão Paulista, o Dr. Meira Junior cita a seguinte passagem do Padre Vieira, deixando claro todo o repudio que passou a ter por Hyppolito Pujol Júnior e seus atos:

A raposa, quando salteia um gallinheiro faminta, cerva-se bem nos dois primeiros pares de gallinhas que mata; e como se vê farta, degola as demais, e vae-lhes lambendo o sangue por acepipe. Isso mesmo succede aos que furtam com unhas fartas, que não param nos roubos, por se verem cheios, antes não fazem maior carniceria no sangue alheio: são como as sanguexugas, que chupam até que arrebetam. (Arte de Furtar, ed.1919, pg.219)⁸⁷

As primeiras modificações no projeto ocorrem antes mesmo da assinatura do contrato entre a Companhia e o arquiteto. Em 5 de abril de 1928 o arquiteto propõe o

⁸⁵ Idem, *ibidem*, p.07.

⁸⁶ Idem, *ibidem*, pp.12-13.

⁸⁷ Idem, *ibidem*, p.13.

aproveitamento da área do porão do Theatro para a construção de um “salão de cabaret” que, não causaria grande aumento no orçamento e que serviria como fonte de renda.⁸⁸

Durante as obras de estrutura dos edifícios ocorre o primeiro erro no pagamento dos serviços executados. A empresa E. Kemnitz & Cia. recebeu duas vezes pela execução do Porão da Frente, no valor de 24:000\$000.⁸⁹

Esse seria apenas o primeiro de uma série de “equívocos” cometidos pelo arquiteto.

O mesmo abuso no exceder os orçamentos, os mesmos enganos de contas e outras regularidades apresentam as medições dos demais empreiteiros, especialmente as de Guilherme Degen (alvenaria de tijolos), de Ulysses Pellicioti & Cia (ornatos), Irmãos Granja (esquadrias) e B. Sant’Anna & Cia (instalações electricas).⁹⁰

No caso das obras a cargo de Guilherme Degen, a Companhia não concordou com o valor da primeira medição de serviços e quando se dirigiu a Hyppolito Pujol sobre o fato, esse ameaça abandonar a administração das obras. A Companhia não aceita e posteriormente acusa o arquiteto de exagerar nas medições.

A primeira medição dos serviços a cargo de Guilherme Degen era evidentemente imaginaria. Não havia na obra trabalho ou material em quantidade que pudesse justificar a

⁸⁸ “Em 5 de abril de 1928, isto é, mez e meio antes da assignatura do contracto a fls.12, em carta dirigida ao presidente da ré, suggeriu o Autor:

‘No desenvolvimento do projecto de execução, surgiu-nos a possibilidade, com pequeno augmento de despesas, de aproveitar todo o porão do Theatro em um magnifico ‘salão de cabaret’ ou ‘dancing’ – que se poderá acabar e apparellhar desde logo ou pelo menos deixar em bruto, preparado para quando a Companhia entender-se terminal-o, decorar-o, etc.. para dahi tirar magnifica renda de uma nova casa de diversões, independente e confortavel. Isso tudo fica previsto e estudado para que vocês resolvam posteriormente, sendo bem certo que em nada ficam affetadas as disposições do Theatro, Café e Charutaria, nas quaes não tocamos.’ “Após conferencia havida nesta cidade, no mesmo dia da assignatura do contracto, o Autor ficou certo de que a directoria da Ré acceitava a suggestão.” Idem, *ibidem*, p.16.

⁸⁹ Em 9 de Julho de 1928 a Companhia Paulista autoriza o contrato de empreitada parcial com a E. Kemnitz & Cia. A empresa ficaria encarregada de executar, em cimento armado, as estruturas do Theatro, Predio comercia, cabaret e porão da frente, no valor de 806:500\$000. O arquiteto escreve para a Companhia dizendo que conseguiu firmar o contrato no valor de 794:900\$000, resultando em uma economia de 11:600\$000. Com a adição da adega ao projeto o orçamento é elevado à 818:970\$000, mas o arquiteto paga a E. kemnitz 863:802\$300, o que causa indignação por parte de Meira Junior. Cf. Idem, *ibidem*, p.18.

⁹⁰ Idem, *ibidem*, p.19.

cifra da conta apresentada. Á simples observação nossa a esse respeito, o Dr. Pujol Junior abespinhou-se e veio aqui, cheio de fingida indignação, “entregar á Companhia Cervejaria Paulista as obras cuja administração renunciava”! A Ré [Companhia Cervejaria Paulista] não podia concordar com isso e não concordou tão só porque não possuía uma única planta de detalhe, de modo que lhe seria difficil encontrar quem quizesse assumir a continuação e conclusão das obras. Afinal, a coisa teve a sua explicação: Guilherme Degen estava innocente; o Dr. Pujol Junior é que exagerava as medições para, fazendo dinheiro, acudir às suas aperturas, valendo-se do nome dos empreiteiros.⁹¹

Outro fato provado pela Companhia Paulista é que o arquiteto Hyppolito Pujol recebia dinheiro para o pagamento das medições e não repassava este para os empreiteiros, pagando os serviços com terrenos próprios em São Paulo. Além disso, cobrava da Companhia as medições durante vários meses, tendo pagado ao empreiteiro uma vez apenas.

Durante a execução da obras o Dr. Pujol Junior, recebeu da Ré, para pagar, em conta de medições, a B.Sant’Anna & Cia. a quantia de Rs. 29:096\$100. O Dr. Pujol Junior pagou a B.Sant’Anna & Cia.com terrenos em São Paulo, não lhes tendo chegado ás mãos aquella quantia de Rs. 29:096\$100. Aqui esta a prova: “B.Sant’Anna & Cia. – é o sócio solidario Benedicto Servulo de Sant’Anna - B.Sant’Anna & Cia. Ltda. Receberam de uma só vez a importancia das installações, de modo que o Dr. Pujol Junior não disse a verdade quando apresentou medições á Companhia Cervejaria Paulista em março, abril e julho de 1929 e si recebeu da Companhia as quantias destas medições, as mesmas não forma entregues a B.Sant’Anna & Cia. Ltda.”⁹²

Um balanço geral das obras é proposto em carta do arquiteto Hyppolito Pujol Junior em 10 de Outubro de 1929 a Companhia Paulista. Nesta o arquiteto explica que os atrasos nas obras foram causados pelas chuvas e pelos trabalhos de fundação e

⁹¹ Idem, *ibidem*, pp.19-20.

apresenta previsões de gastos e de datas para o término das obras do Theatro e do Edifício Comercial.⁹³

O Edifício Comercial seria entregue ainda em 1929 e o Theatro no final de fevereiro ou início de Março de 1930.

São também apresentados previsões das medições mensais até o término das obras.⁹⁴ No final da carta o arquiteto afirma:

Esperamos seguil-o sem sacrificios da qualidade da obra e do effeito do seu acabamento decorativo, como vamos fazendo com os primeiros trabalhos de estuque e illuminação decorativa.⁹⁵

Como veremos a seguir o arquiteto não obedeceu aos orçamentos dos trabalhos de estuque e continuou excedendo nos gastos. Uma nova crise entre as relações Dr. Pujol Junior e Companhia Cervejaria Paulista ainda estava por vir.

⁹² Idem, *ibidem*, pp.21.

⁹³ Sobre os prazos para o término da obra o arquiteto afirma:

“Praso de execução : O praso actual de 18 mezes expira no fim do próximo mez de Novembro. Apesar de todos os nossos esforços e devido principalmente ao tempo absorvido pelos penosos trabalhos de fundação e ao tempo perdido com a ultima estação de chuvas que attingiu as obras sem cobertura – achamo-nos nesta data com um atraso bastante grande que, entretanto, contamos reduzir com segurança a treis mezes.

Nestas condições acreditamos poder assegurar a V.S. o completo acabamento do predio commercial antes do fim deste anno e a completa conclusão de todas as obras em finas de Fevereiro ou principio de Março próximo, de maneira a estar o Theatro prompto para sua instalação na estação mais favoravel.” Idem, *ibidem*, pp.37-38.

⁹⁴ “Distribuição approximada das medições :

A liquidação das obras por executar comportará aproximadamente a seguinte distribuição:

Outubro (1929)	160:000\$000
Novembro (1929)	120:000\$000
Dezembro (1929)	80:000\$000
PREDIO COMMERCIAL TERMINADO	
Janeiro (1930)	50:000\$000
Fevereiro (1930).....	30:000\$000
TOTAL	440:000\$000

No sentido de se cumprirem tão exactamente quanto possivel os prazos e algarismos acima mencionados, estamos organisando uma minusiosa revisão do programa e orçamentos do acabamento geral da obra, de maneira a manter perfeitamente em dia um controle mensal da despesa que nos garanta a conclusão das obras dentro das verbas previstas” in Idem, *ibidem*, pp.39.

⁹⁵ Idem, *ibidem*, pp.39.

Em Outubro de 1929 a empresa Ulysses Pelliciotti & Cia. não aceita “tomar de empreitada o forro do foyer e da platea compreendendo esta última parte a cupula e o arco de scena do theatro”⁹⁶. A Companhia Paulista não é informada de que a contratação passa a ser por ponto diário e só é informada quando, em dezembro do mesmo ano, o Dr. Pujol Junior escreve a Companhia explicando o motivo dos excessos nas medições.

Motivaram unicamente esse excesso os trabalhos de estuque do forro da cupula e da platea, da bocca de scena e do foyer do Theatro, obras especiaes que, sendo quasi impossivel orçar com exactidão e, portanto, não podendo ser empreitadas, tivemos que executar por administração e ponto direto, com pessoal dos diversos empreiteiros, fiscalizado pelo mestre geral.

Infelizmente, apesar dos nossos maiores esforços para dar a essas tres partes essenciaes do interior do Theatro o acabamento mais economico que fosse compativel com o conjuncto da obra, fomos levados pelo serviço por ponto, de todo inevitavel, ao accrescimo de custo que estamos verificando.⁹⁷

O Dr. Meira Junior reforça que o arquiteto não agiu de forma correta, já que o trabalho não foi feito por diversos empreiteiros, como afirma na carta, mas sim através de uma única empresa contratada e sem fiscalização.⁹⁸

O Dr. Tito de Carvalho, engenheiro do escritório técnico Pujol, em depoimento na cidade de Santos afirma:

O Dr. Pujol Junior, querendo dar melhor acabamento ao Theatro, introduziu neste melhoramentos não autorizados que vieram encarecer a obra como, por exemplo, a cupola do Theatro, executada em gesso, serviço que o Dr. Pujol executou por sua própria deliberação; dizendo a uma observação d'elle depoente que ainda que tivesse que pagar a

⁹⁶ Idem, *ibidem*, pp.22.

⁹⁷ Idem, *ibidem*, pp.23.

⁹⁸ Idem, *ibidem*, pp.23.

diferença pelo seu bolso particular era assim que queria acabar aquella parte do Theatro.⁹⁹

Os trabalhos relativos a cúpula do Theatro foram os que mais criaram desentendimentos já que, além das modificações relativas ao material usado e detalhes, a obra também foi acelerada pelo Dr. Pujol Junior, que tinha o interesse que acontecesse no teatro o banquete oferecido a Júlio Prestes, aumentando consideravelmente os custos dessas obras, tudo isso sem a autorização da Companhia Cervejaria Paulista.

José Luini, sócio e diretor técnico da firma Ulysses Pelliciotti & Cia, em seu depoimento, justifica parte das razões do excesso nas obras do estuque:

Ulysses Pelliciotti & Cia.- dise José Luini – contractaram com o Dr. Pujol Junior o estuque da cupola da platéa, o arco do palco scenico, o estuque do tecto e paredes do foyer. Os trabalhos relativos á cupola do Theatro foram acelerados por ordem do Dr. Pujol Junior e executados em gesso em lugar de cal e areia, soffrendo ainda modificações de detalhes. A aceleração dessas obras, segundo foi dito a Luini pelo Dr. Pujol, era devida ao facto de dever realisar-se um banquete no Theatro, offerecido ao Dr. Julio Prestes, o que aliás não se deu.¹⁰⁰

Um outro fato levantado no depoimento de Domingos Fallani foi que, além do trabalho ter sido ininterrupto para que a cúpula ficasse pronta no prazo para o banquete, quase metade dela já estava pronta quando Pujol Junior resolveu construí-la com outro material.

Durante os trabalhos da cupola os operarios trabalharam á noite durante uns tres mezes, mais ou menos, ganhando ordenado dobrado e trabalhando por ponto; que dessa cupola já estava feita mais ou menos uma metade quando se teve de desmanchal-a para se a fazer de novo em gesso.¹⁰¹

⁹⁹ Idem, *ibidem*, pp.23-24.

¹⁰⁰ Idem, *ibidem*, p.25.

¹⁰¹ Idem, *ibidem*, p.26.

Para se ter uma idéia do quanto essa modificação de ponto e de material representou em custos, um dos dois administradores gerais da obra, Julio Martins, disse que “a cupola do theatro veio a custar quatro vezes mais cara!”¹⁰²

Sobre a atitude o Dr. Pujol Junior em relação ao banquete, o Dr. Meira Júnior afirma:

O Dr. Pujol Junior – que é pae do banquete no Theatro, poe cavação feita na Secretaria do Interior, de cujo titular se aproximou quando soube que se cogitava de mandar construir um pavilhão apropriado para áquella festa – de sua alta recreação, para offerecer um recinto superior a qualquer pavilhão, mandou tocar, dia e noite, os serviços do Theatro, sem olhar salarios extrordinarios e custo do material, nem o projecto e orçamentos, que lhe cabia cumprir e respeitar. Não se realisando o banquete, o homensinho derribou a crista e engendrou a explicação que se lê no tópico de sua carta de 10 de dezembro¹⁰³, já transcripto!¹⁰⁴

O Presidente da Companhia, o Dr. Meira Junior, admite que sabia do interesse em se realizar no Theatro o banquete, mas deixa claro que não houve nenhuma autorização para a aceleração, e conseqüente aumento dos custos, das obras da cúpula.

Por certo que a Cia. Cervejaria Paulista sabia que se pretendia alli realizar o banquete com que os lavradores, industriaes e politicos do Estado queriam homenagiar Julio Prestes. Sabia-o. O Autor não fallava noutra coisa. O que a Ré [Companhia Cervejaria Paulista] jamais soube, nem podia adivinhar, é que o Autor alterara o orçamento, e que toda aquella prêssa lhe ia custar muito dinheiro. Por maior que fosse o entusiasmo do Senador Meira Junior pela candidatura Julio Prestes, não se justificaria que o mesmo sacrificasse a Companhia Cervejaria Paulista em dezenas de contos de réis a mais na construção do fôrro do Theatro, que para o banquete deveria ser confeccionado de panno sobre sarrafos, a custa da commissão

¹⁰² Idem, *ibidem*, p.27.

¹⁰³ Nota 173

¹⁰⁴ MEIRA JÚNIOR, João Alves, op. cit., p.27.

de festejos. Este é que era o plano traçado e ao qual dá a Ré [Companhia Paulista] a sua aprovação ao Dr. Pujol Junior. Entretanto, o Dr. Pujol Junior, no seu unico interesse, antes que, marcada a festa, não pudesse a mesma alli realizar-se, atacou de rijo, dia e noite, os serviços. Mas explicava que o açodamento era indispensavel por causa da liga do material que se empregava...¹⁰⁵

Ainda na carta enviada pelo arquiteto, em 10 de Dezembro, este explica ao diretor-presidente da Companhia, Dr. Meira Junior, que pretendia economizar nos trabalhos que ainda faltavam, equilibrando os gastos, e explicando a necessidade das modificações e do apoio dos demais membros da diretoria..

[...] vamos tratar de attenuar o excesso daquelles tres serviços (cupola, foyer e bocca de scena), na execução ultra economica do resto.

Espero que V. obtenha dos companheiros de Directoria o apoio de que precisamos para dar ao Theatro um acabamento direito. Pelos nossos orçamentos, o Theatro era bem mediocre. Com a economia das disposições do projecto, fomos obtendo meios de melhorar muito, sem accrescimo, a cobertura, as fachadas, sua decoração, as esquadrias finas e a serrilharia artistica que são trabalhos admiraveis, como nem aqui se encontram.

Agora, para que o interior fique de accordo com o resto, precisamos que voces nos auxiliem um pouco. Não será muita coisa: espavorido com as contas da cupola vou dar uma lavagem no resto – bocca de scena, foyer, etc. – para ver ao certo o que é preciso com a maior economia.¹⁰⁶

O arquiteto Pujol Junior, também abre mão dos seus honorários de administração decorrentes das obras não contidas nos orçamentos, demonstrando assim sua “extrema boa

¹⁰⁵ Idem, *ibidem*, pp.27-28.

¹⁰⁶ Apud. MEIRA JÚNIOR, João Alves, op. cit., pp.40-41.

vontade”, tendo como objetivo que “a Companhia receba, com o seu Theatro, uma obra verdadeiramente digna mediante o minimo gasto possível”.¹⁰⁷

Os diretores da Companhia “cahindo das nuvens”, ao tomarem conhecimento do andamento das obras, respondem a carta do arquiteto:

Seria faltarmos á sinceridade se lhe não manifestassemos a grande surpresa que foi para nós a sua revelação, quanto á dificuldade, senão mesmo impossibilidade de dentro do respectivo orçamento, V.S. executar as obras que confiamos á esclarecida administração de V.S. Quer pelas suas cartas anteriores, quer das conversas que temos tido aqui, sobre as marchas dessas construcções, já poderíamos concluir pelo estado precario em que se acha o orçamento das obras, verdadeiramente estourado.¹⁰⁸

Os desentendimentos em relação ao orçamento ocorrem também na execução da marcenaria fina. Duvidas sobre pedidos ou não de autorização para as obras e certas mudanças são esclarecidas em carta do arquiteto aos Diretores da Companhia Paulista, de 13 de Dezembro de 1929.

[...] si na ocasião da execução da cobertura, das fachadas, das esculpturas destas, da marcenaria fixa, etc., nós tivéssemos feito ver a V.Sas.- um ao lado do outro – o serviço previsto no orçamento e o que pensavamos executar e executamos, pedindo-lhes então autorisação necessaria para o melhoramento de taes trabalhos, V.Sas. não se teriam certamente negado a alargar as verbas respectivas talvez de uma centena de contos de réis.

Não o fizemos, então, preferindo compensar a diferença com restricções e economias feitas em outras verbas. E agora, arrastados inevitavelmente a um déficit relativamente pequeno em serviços essenciaes para o effeito do Theatro, de execução complicadíssima, inteiramente inedita e de custo absolutamente imprevisivel, não podemos

¹⁰⁷ Em carta de 10 de Dezembro de 1929, o arquiteto declara que “para attenuar ainda mais os accrescimos inevitaveis do acabamento condigno das obras dessa Companhia, desde já abrimos mão dos nossos honorários de administração sobre todo o excesso que se verificar nas obras executadas, alem dos orçamentos primitivos e orçamento supplementares autorisados ou não que venham a sel-o por V.Sas.” in Idem, *ibidem*, pp.42-43.

¹⁰⁸ Idem, *ibidem*, p.43.

senão parcialmente compensar esse accrescimo inevitavel com a redução de outras verbas que já agora escasseiam.¹⁰⁹

Como resposta a Companhia Cervejaria Paulista deixa claro que não tinha a intenção de modificar os acabamentos do Theatro e que desejava que o orçamento pré-estabelecido fosse cumprido, desta forma afirma que não teria autorizado qualquer modificação pretendida pelo arquiteto. Na carta ao arquiteto Pujol Junior a Diretoria afirma:

Como sempre tivemos em conta a renda provavel dos dois predios e ainda que desde começo demos a conhecer a V.Sas. que a construcção deles não deveria affetar o nosso movimento commercial, razão pela qual, antes de assignarmos o contracto para as obras, fizemos uma operação de credito, attendendo a tudo isso – é mais certo que se tivessemos sido consultados não teriamos autorizado obras de mero luxo ou de melhor acabamento, em accrescimo aquellas orçadas, sem bem medirmos as nossas possibilidades e circumstancias.¹¹⁰

O Dr. Meira Junior afirma que o arquiteto foi advertido inúmeras vezes de que “os orçamentos se exgottavam ao passo que as obras não avançavam parallelamente”¹¹¹. Os Diretores da Companhia visitavam periodicamente as obras, demonstrando a preocupação com o orçamento. O arquiteto tranquilizava os diretores “e batendo no peito jurava que não havia excesso; que tudo ia perfeitamente dentro dos orçamentos; os materiaes estavam pagos, a mão de obra custava pouco...”¹¹².

A insatisfação da Companhia em relação a forma que o arquiteto Pujol Junior administrava as obras fica explicita quando, em 21 de Dezembro de 1929, o gerente da

¹⁰⁹ Idem, *ibidem*, pp.35-36.

¹¹⁰ Idem, *ibidem*, pp.36-37.

¹¹¹ Idem, *ibidem*, p.37.

¹¹² Idem, *ibidem*, p.37.

Companhia nega dinheiro ao arquiteto que imediatamente recorre, por telefone, ao Dr. Meira Junior, presidente da Companhia. Neste momento “percebeu então o Dr. Pujol que a Companhia estava decidida a dar um golpe á forma desastrosa pela qual vinha elle conduzindo as obras”.¹¹³

Um encontro entre o Dr. Pujol Junior e o Dr. Meira Junior ocorre nos “últimos dias de Dezembro” em São Paulo, na casa do seu concunhado Adolpho Oliveira. Este relata o encontro em que esteve presente.

Na conferencia o Dr. Meira Junior exigia do Dr. Pujol que este fixasse a quantia bastante para terminação ou conclusão das obras da Cia. Cervejaria Paulista, em Ribeirão Preto, allegando o Dr. Meira Junior que as verbas dos orçamentos estavam exgottadas e que á Companhia não convinha terminal-as sem saber ao certo quanto ia gastar; o Dr. Pujol respondeu que para chegar ao resultado desejado pela Companhia seria preciso fazer meticoloso estudo e uma revisão geral, o que demandava tempo.¹¹⁴

Com a falta de liberação de verbas ao arquiteto, pagamentos são atrasados o que causou um movimento grevista dos operários de Guilherme Degem, abafado logo em seguida.

A confiança entre o arquiteto Dr. Pujol Junior e a Cia. Paulista já não existia mais, o que notamos no discurso do Dr. Meira Junior.

A Ré [Companhia Cervejaria Paulista], entretanto, estava resolvida a não mais se deixar embair pelas labias e algarismos que lhe apresentava o Autor [Arq. Hyppolito Gustavo Pujol Junior] – tanto mais que sabia do atrazo em que elle estava com os fornecedores e operarios, do seu truc de assignar duplicatas em vez de pagar os fornecimentos com o dinheiro que a Cervejaria Paulista lhe dava mensalmente, e via que nos dois predios muita coisa faltava: as escadarias, os pisos, as installações sanitarias, o vestibulo, as balaustradas, o

¹¹³ Idem, *ibidem*, p.44.

¹¹⁴ Idem, *ibidem*, p.45.

arco de scena, o foyer, o palco do Theatro, a pintura de ambos os predios....¹¹⁵

Em 18 de Janeiro de 1930 houve um novo encontro entre o Dr. Meira Junior e o Dr. Pujol Junior, também na casa de Adolpho Oliveira em São Paulo, onde segundo depoimento deste, o arquiteto aceita modificar o contrato de administração e determina o orçamento final para a conclusão das obras.

Nessa segunda conferencia o Dr. Pujol Junior, apresentando orçamentos ou estudos da situação das obras necessarias ao acabamento da construcção, declarou ao Dr. Meira Junior que estava prompto a terminar as obras por empreitada pela importancia de trezentos e tantos contos de réis.¹¹⁶

Ocorre uma discordância entre a Cia. Paulista e o arquiteto em relação à vigência ou não contrato de administração já que o Dr. Pujol Junior afirma ter feito a proposto a Companhia Paulista, em 25 de janeiro de 1930, e não ter recebido uma resposta afirmativa desta. O Presidente da Companhia, Dr. Meira Junior, através de um recibo assinado pelo arquiteto em 20 de março de 1930, prova que o contrato vigente era de empreitada.¹¹⁷

Em mais uma carta, esta não datada, ao Dr. Meira Junior, o arquiteto Pujol Junior escreve sobre o “prejuizo consideravel que me vem dando, irremediavelmente, apesar de meus maiores esforços, a empreitada global que tomei pelo novo contrato que fizemos”.¹¹⁸

¹¹⁵ Idem, *ibidem*, p.46.

¹¹⁶ A informação da mudança do contrato de administração é confirmada também pelo Dr. Tito de Carvalho, auxiliar no escritorio técnico do Arq. Pujol Junior em depoimento, que afirma que o contrato passa a ser de empreitada global. In Idem, *ibidem*, p.47.

¹¹⁷ Transcrição do documento : “Rs. 100:000\$000 – recebi da Companhia Cervejaria Paulista a importancia de cem contos de réis, correspondente a prestação deste mez de Março, referente ás obras executadas durante o mez de Fevereiro, em cumprimento do NOSSO CONTRACTO DE EMPREITADA. Para clareza e todos os effeitos firmo o presente. Ribeirão Preto, 10 de Março de 1930. (a.) H.G.Pujol Junior” in Idem, *ibidem*, p.51.

¹¹⁸ Idem, *ibidem*, p.59.

Cita também que ficará devendo apenas a “gente de confiança”, que esperarão sem problemas (Sant’Anna, Pelliciotti, Granja e Fichet), até o pagamento que, conforme pretendido, ocorreria de três a quatro meses depois.

Pujol Junior também obtém um crédito em Ribeirão Preto para saldar as dividas, dando como garantia um edifício de sua propriedade na cidade de Santos.¹¹⁹

Para que isso ocorresse o arquiteto Pujol Junior necessitaria saldar a dívida com o “Lar Brasileiro”, que auxiliou na construção do edifício em Santos. Atendendo a pedido do arquiteto, o Dr. Meira Junior “se dirigiu ao corretor Dr. Daniel Kujawski solicitando-lhe empréstimo hypothecario bastante para que o Dr. Pujol Junior saldasse a sua divida com o Lar Brasileiro e conseguisse ainda os 150:000\$000 que desejava para liquidar contas com operarios e fornecedores das obras da mesma Companhia”.¹²⁰

Sobre o fato de o arquiteto receber os pagamentos referente as medições pontualmente da Companhia Paulista e não repassa-las aos fornecedores, entregando-lhes duplicatas, o Dr. Meira Junior diz:

O Dr. Pujol Junior recebia da Ré [Cia. Cervejaria Paulista] com a maxima pontualidade, quando não adiantadamente, o valor de cada medição mensal que lhe apresentava e na qual se compreendiam o custo dos materiaes adquiridos no mez e os serviços dos sub-empreiteiros, embolsava as quantias recebidas, e chorando miséria aos fornecedores e aos sub-empreiteiros, dava duplicatas... que não resgatou. Recebia papel moeda de cá e emittia, pelo equivalente, duplicata papel de lá.¹²¹

¹¹⁹ Foi obtido um “crédito suplementar de uns cento e cincoenta contos, em conta corrente, a seis mezes de praso, garantida sob o meu predio de Santos, cuja venda estou promovendo e que me permittirá, com grande folga, saldar esse compromisso”. In Idem, *ibidem*, p.60.

¹²⁰ Idem, *ibidem*, p.64.

¹²¹ Idem, *ibidem*, p.66.

Dr. Pujol Junior também negocia com alguns fornecedores, Antonio Diederichsen, Beschizza & Cia, Serra & Cia, A. Pasqualin & Filhos, Baudilio Domingues & Cia e Barreto & Cia., o encerramento das contas que estavam no nome da Companhia Paulista, transferindo o saldo devedor para uma nova conta em seu nome, que abrangeriam todas as negociações desde Outubro de 1929.¹²²

Alguns outros fornecedores, como a B. Sant'Anna & Cia. Ltda receberam do Dr. Pujol Junior terrenos em São Bernardo como pagamento dos serviços executados no Theatro..¹²³

Antonio Agnello Serra, sócio-gerente da firma Serra & Cia em depoimento, explica o motivo para a emissão de duplicatas:

O Dr. Pujol disse ao depoente que esta [Cia. Paulista] não aceitava duplicatas e como era preciso garantir com um documento a Serra & Cia., elle, Pujol, é quem aceitaria as duplicatas, tendo explicado que a Paulista lhe pagava de facto, pelas medições feitas, mas que como elle avançara nas obras, nas quaes empregava quotas maiores do que aquellas que havia combinado com a Companhia Cervejaria Paulista, era justo que os fornecedores lhe cedessem praso para, assim, ser restabelecido o equilibrio entre os fornecimentos e os pagamentos, que a Paulista fazia dentro destas quotas.¹²⁴

Além da mudança do contrato de administração para empreitada global, o arquiteto negocia novamente com a Cia. Cervejaria Paulista o prazo para a entrega dos edifícios. O prédio comercial, que havia como prazo 31 de Dezembro de 1929 e o Theatro, para fim de fevereiro ou começo de março de 1930, passam a ter como data de entrega o dia 30 de Abril de 1930.¹²⁵

¹²² Idem, *ibidem*, pp.66-67.

¹²³ Idem, *ibidem*, p.67.

¹²⁴ Idem, *ibidem*, p.74.

¹²⁵ Idem, *ibidem*, p.91.

Estes prazos novamente não foram cumpridos pelo arquiteto. A Companhia Paulista em maio de 1930 resolve terminar o Edifício Meira Junior, para aluga-lo em seguida, segundo declaração de Julio Martins.¹²⁶

Em Junho do mesmo ano com o Theatro ainda inacabado, o arquiteto Pujol Junior escreve aos diretores da Companhia Cervejaria Paulista afirmando que “estava resolvido a não voltar mais a Ribeirão Preto enquanto a Companhia não considerasse os seus trabalhos terminados.”¹²⁷

Sobre esse fato, o diretor-presidente da Companhia declara:

Não estavam terminados os trabalhos, mas o Dr. Pujol pretendia que se os considerasse tal, só e só, para receber dinheiro, eis que na mesma carta dizia ele: “persistindo a Companhia, irreductivel, no seu ponto de vista de nada mais pagar das obras enquanto o Theatro não estiver terminado...”¹²⁸

Em carta datada de dois de junho de 1930, ao Sr. Gustavo Zieglitz, fornecedor das cadeiras do Theatro, o arq. H.G.Pujol Junior declara que não executará mais nenhum serviço no Theatro, apenas terminará os que ainda constam no contrato.

Conforme depoimentos, esse fato é confirmado, deixando explicito o desinteresse do arquiteto em terminar as obras de mobiliário e tapeçaria do Theatro.

Dr. Tito de Carvalho¹²⁹: - “Não tem certeza, por não se lembrar no momento, si faziam parte ou não integrante do contracto celebrado entre o Autor e a Ré os serviços de mobiliario e tapeçaria do Theatro pedro II; sabe todavia que o Dr. Pujol Junior esteve em entendimento com a ‘Casa Allemã’ e outros, parecendo-lhe tambem om a ‘Casa Schultz’, para a execução daquelles serviços de tapeçaria, organizando um orçamento; sabe que a Ré achou caro o orçamento,

¹²⁶ Idem, *ibidem*, p.91.

¹²⁷ Idem, *ibidem*, p.91.

¹²⁸ Idem, *ibidem*, p.91.

¹²⁹ Dr. Tito de Carvalho era auxiliar nò escritório técnico do arq. H.G. Pujol Junior.

parecendo ao depoente que o Dr. Pujol Junior se desinteressou desse serviço, porquanto não mais tratou do assumpto.”¹³⁰

Antonio José Corrêa: - “Foi a Casa Allemã, na qual é gerente nesta cidade, que fez todo o serviço de tapeçaria no Theatro Pedro II, tendo, antes, o Dr. Pujol Junior pedido o orçamento, e posteriormente sido o mesmo serviço tractado directamente com a Ré, a qual também fez o pagamento directamente, - tendo antes do depoente contractar o serviço com a Companhia Ré, dito o Dr. Pujol - ‘que não queria se envolver mais nos serviços de decoração do Theatro Pedro II’. E continua: ‘ Somente depois que o mesmo[Dr. Pujol] declarou não mais se querer envolver na decoração do Theatro Pedro II é que a Companhia Cervejaria Paulista entrou em negociações com a mesma Casa Allemã.’”¹³¹

O próprio arquiteto envia em 18 de junho de 1930 uma carta a Cia. Paulista afirmando:

A terminação completa dos trabalhos a meu cargo, do Theatro, como já lhes foi demonstrado pelos meus companheiros de escriptorio, depende essencialmente de diversos grandes serviços apenas começados ou nem ao menos tratados, que a Companhia tratou ou deve tratar directamente, como: assentamento de cadeiras, tapeçarias geraes, guarnições e scenarios de palco, aparelhos de cinema, etc.¹³²

A partir da resolução do arquiteto de abandonar as obras, a Companhia passa a administrar as obras do Theatro, até que o arquiteto consegue judicialmente o fechamento do Theatro.

A’ vista daquella resolução do Autor, a Ré tomou a si também a conclusão do Theatro e deu inicio ás obras preliminares para o assentamento das poltronas, como a collocação de taco no cimento da platéa, o alargamento dos degraus dos balcões; apressou o serviço de tapeçaria, encommendou o aparelhamento sonoro, cuidou da pintura, e trabalhava

¹³⁰ Idem, *ibidem*, pp.120-121.

¹³¹ Idem, *ibidem*, pp.120-121.

¹³² Idem, *ibidem*, p.122.

activamente quando um bello dia o Theatro amanhece com os portões fechados com corrente e cadeado, ficando, assim, impedida a entrada dos operarios e tambem a dos directores da proprietaria, em cuja posse estava Theatro. Foi isso no dia 16 de agosto de 1930.¹³³

O Dr. Pujol Junior, alegando que não foi integralmente pago pelas obras que executou no Theatro, consegue o “direito de retenção”.¹³⁴

A Companhia Cervejaria Paulista consegue a reintegração de posse do Theatro e, segundo Dr. Meira Junior, o arquiteto Pujol Junior não mais esteve, desde aquela data, na obra.¹³⁵

Após esses acontecimentos o arquiteto Dr. Hyppolito Gustavo Pujol Junior entra judicialmente com uma ação contra a Companhia Cervejaria Paulista, na qual exige o pagamento de rs. 366:885\$925 referentes ao saldo da medição final das obras e da multa contratual. O arquiteto alega ter executado as obras em regime de administração, negando que houvesse modificado o contrato dos seus serviços para empreitada global.

No processo o Dr. Pujol Junior afirma que a medição total dos edifícios foi de rs. 3.072:222\$894, e que desses a Companhia Paulista havia pagado rs. 2.875:235\$600. O Dr. Pujol Junior explica que a medição final por ele apresentado¹³⁶ “abrange não só as obras inicialmente contractadas e approximadamente orçadas em simples orçamentos prévios,

¹³³ Idem, *ibidem*, pp.91-92.

¹³⁴ O arquiteto, negando a transformação do contrato de administração em empreitada global, cobra da Cia. Paulista rs. 366:885\$925 referentes ao saldo da medição final das obras (rs. 266:885\$925) acrescido da multa contratual de rs. 1000:000\$000.

¹³⁵ “Por meio de acção de esbulho, a Ré deu dois trancos no hypothetico direito de retenção, foi judicialmente reintegrada na posse do Theatro e lá não mais appareceu o Autor nem nenhum de seus prepostos”. in MEIRA JÚNIOR, João Alves, op. Cit., p.92.

¹³⁶ no artigo VII da replica de fls, 138, in Idem, *ibidem*, p.93.

como também todas as obras complementares, de modificações em accrescimento, etc. e ainda os honorarios contractuaes do Autor [Pujol Junior].”¹³⁷

A cobrança da multa contratual é justificada pelo arquiteto Pujol Junior da seguinte forma:

A Ré [Companhia Cervejaria Paulista] incidiu na multa pactuada pelos seguintes motivos:

- a) Até hoje não liquidou, como lhe competia, de accordo com a clausula V do contracto de 26 de maio de 1928, as medições finaes dos diversos empreiteiros, as facturas mensaes e as folhas de pagamento do pessoal operario, conforme a medição final das obras em 31 de julho do corrente anno;
- b) Retirou arbitrariamente dos trabalhos contractados com o Autor [Hyppolito Gustavo Pujol Junior] toda a decima quinta secção das obras, expressamente incluída na clausula III do contracto – trabalhos de mobiliario e tapeçaria, comprehendendo a instalação de cadeiras fixas e móveis, bancadas do amphitheatro, guarnição do foyer, dos salões, dos camarins, cortinas, tapeçarias, passadeiras, etc., tendo contractado, desde muito tempo, todos esses serviços diretamente com os fornecedores e empreiteiros, á revelia do Autor reconvindo e com evidente intuito de lesal-o, nos respectivos honorários.¹³⁸

O Dr. Meira Junior, diretor-presidente e advogado da Companhia Cervejaria Paulista defende-se da cobrança judicial dos honorários afirmando que “tal lançamento é indecoroso por dois motivos”:

1. Porque, no regime de empreitada não ha honorarios. O empreiteiro tem o lucro ou prejuizo que o negocio lhe deixa ou dá. É pacifico.
2. Porque, mesmo que o Autor [Pujol Junior] tivesse levado as obras até o fim sob o regime de administração:
 - a. Elle renunciou a toda e qualquer remuneração a titulo de honorários;

¹³⁷ fls. 141 do Autos in Idem, *ibidem*, pp.94-95.

¹³⁸ Idem, *ibidem*, pp.91-92.

b. As obras teriam sido autorizadas na quantia fixa de rs. 2.865:095\$754 – sem possibilidade de quaesquer accrescimos.¹³⁹

Como vimos anteriormente, em carta enviada pelo arquiteto Hyppolito Pujol Junior, em 10 de dezembro de 1929, este renunciava aos honorários de administração das obras executadas além dos orçamentos.¹⁴⁰

Em “Nota de custo final das obras do Theatro Pedro II e do prédio commercial”, datada de 25 de janeiro de 1930, o arquiteto H.G.Pujol Junior cobra os honorários da administração geral das obras até sua conclusão, “apenas sobre o valor dos orçamentos officiaes das obras”.¹⁴¹

Sobre a cobrança de honorários sobre serviços executados sem autorização expressa do contratante, o Dr. Meira Junior afirma:

A tradicional velhacaria dos architectos é que dictou aos legisladores dos povos cultos a excepcional medida de somente exhibindo documento escripto, emanado do proprietário, poderem elles cobrar o valor das obras em augmento ou excesso dos orçamentos approvados pelo dono destas.¹⁴²

Para reafirmar a necessidade da aceitação escrita por parte do contratante, o Dr. Meira Junior cita o artigo 1.246 do Código Civil de 1932, Pacifici Manzoni (Cod. Civil Italiano – Trat. Delle locazione, pags. 528/529) e G. Lomonaco (Inst. Di Dir. Civ. Ital. Vol. VI, pags. 373/374).¹⁴³

¹³⁹ Idem, *ibidem*, p.101.

¹⁴⁰ Em carta particular ao Dr. Meira Junior, o arquiteto reforça a sua intenção: “Emfim, para ficar inteiramente á vontade neste desagradável imprevisto e provar que não temos o menor interesse em exceder os orçamentos, escrevo também á Companhia desistindo de qualquer honorario sobre o excesso que se verificar sobre os orçamentos e supplementos autorisados por elle.” In Idem, *ibidem*, p. 102.

¹⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 105.

¹⁴² Idem, *ibidem*, p. 110.

¹⁴³ Idem, *ibidem*, pp.108-110.

O Dr. Meira Junior afirma que a Companhia Paulista aceita o orçamento de 25 de janeiro de 1930 apresentado pelo arquiteto H.G. Pujol Junior, mas firma também que nesse orçamento constam obras que não foram executadas, ou então, foram executadas diferentemente do que acordado anteriormente.

Portanto, sustentando a empreitada global, a Ré [Companhia cervejaria Paulista] acceita os novos levantamentos em 25 de janeiro de 1930 e a mais do que a quantia nelles fixada, sommando rs. 2.865:095\$754, não estaria, como não está, obrigada. Vem a calhar a seguinte circumstancia: nesses orçamentos estão incluídas obras que não foram executadas, de modo algum, ou que o foram de forma differente e de custo menor ao orçado, assim como ali se comprehendem todos, mas absolutamente todos, os accrescimos, augmentos, modificações, extraordinarios com que o Autor fermentou sua conta para fazel-a subir a rs. 3.072:222\$894, a saber ;

- Cabaret
- Porão do sub-sólo da frente do Theatro
- Augmento de ponto para agua e exgottos
- Installação de pontos de telephone
- Adega no sub-sólo do predio commercial
- Cobertura da area do predio commercial
- Passagem da galeria para o Hotel
- Passagem de canalisação pelas fachadas
- Agua exgottos do cabaret
- Letreiros diversos, reclame no fundo da scena, letreiro em bronze na fachada e monogrammas dourados
- Para-raios
- Augmento da caixa d'água
- Agenciamento mecanico e electrico da caixa de scena
- Canalisações electrica para cabine do cinema
- Porticos cobertos de ingresso ao cabaret
- Installação electrica para cabine do cinema

De quanto temos allegado e provado até aqui, parece inilludivelmente claro que o Autor nada mais póde reclamar da Ré, quer a titulo de construcção, quer a titulo de honorarios pelas obras que lhe confiou a Companhia Cervejaria Paulista.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Após a demonstração das modificações sofridas pelo projeto, o advogado Meira Junior afirma que o saldo das contas é de 24:569\$785 in *Idem, ibidem*, pp.113-114.

Frente a esses fatos, a Companhia Paulista alega que foi o arquiteto que infringiu o contrato firmado entre as partes, e desta forma esta é que estaria sujeita a pena prevista.¹⁴⁵

O arquiteto Pujol Junior, nas suas alegações finais do processo, afirma que, independentemente do resultado judicial em relação ao tipo do contrato valido entre as partes, o autor da ação (arq. H.G.Pujol Junior) deverá receber a multa contratual, o que é firmemente rejeitado pelo advogado Dr.Meira Junior.¹⁴⁶

A Companhia Paulista entra com um pedido de indenização, compensação, reembolso e restituição contra o arquiteto H.G. Pujol Junior conforme veremos a seguir.

A Companhia Cervejaria Paulista, como reconvinte, reclama do Autor a compensação, reembolso, restituição e indemnização a que tem direito pelos seguintes títulos:

- a) resgate de títulos e pagamentos de dívidas do Autor (H.G.Pujol Junior);
- b) adiantamento de dinheiro e materiaes a prepostos, operarios e a sub-empregados delle;
- c) gastos extraordinarios pelas obras previstas, contractadas e não executadas pelo Autor;
- d) remate, reparações, substituições e diferenças de obras e serviços não concluidos ou mal executados por elle;
- e) multa convencional de rs. 100:000\$000 em que incorreu o reconvindo por infracção de diversas clausulas contractuaes e inadimplento de obrigações por elle primitivamente contrahidas;
- f) penalidade do artº 1.531 do Codigo Civil.¹⁴⁷

¹⁴⁵ “Antes de tudo: quem infringio o contracto e ficou sujeito á pena convencional foi o Autor, já deixando de executar obras contractadas, já não fazendo á Ré, no praso ajustado, a entrega dos predios, e por motivos outros que esplaneremos quando nos occuparmos da reconvenção”. in Idem, *ibidem*, p.115.

Reconvenção : “ É a ação proposta pelo réu contra o autor no mesmo feito e juízo em que é demandado” (Cândido de Oliveira Filho, apud Léo Caldas Renault). É um contra-ataque do réu. Este demandado em juízo e tendo direito de ação que vise modificar ou excluir o pedido do autor, poderá, no prazo da contestação, propor essa ação contra o último. A isso chama-se reconvenção.” In NAUFEL, José, *O novo dicionário jurídico brasileiro*, São Paulo, Ícone editora, 1989, p. 780.

¹⁴⁶ Nas razões finais do Autor, o advogado afirma:

“Si a empreitada fôr judicialmente declarada aprovada, si a empreitada fôr judicialmente declarada aprovada, será este último o ponto de vista victorioso. Si a administração fôr o regimem reconhecido por sentença, estará o pedido do Autor [H.G.Pujol Junior] inteiramente provado, pelas contas e documentos que elle apresentou e pelo resultado do exame dos livros da própria Ré [Cia. Cervejaria Paulista].

Uma coisa porém, sempre ficará em relevo na pior das hypotheses: a Ré não se pode furtar ao pagamento da multa contractual.”In Idem, *ibidem*, p.117.

¹⁴⁷ Idem, *ibidem*, pp.125-126.

A Companhia Paulista resgatou os seguintes títulos de dívida de responsabilidade do arquiteto H.G. Pujol Junior:

- a) letra de cambio paga ao Banco do Commercio e Industria, no valor de 3:377\$000
- b) duplicata paga ao Banco do Brasil, no valor de 6:000\$000
- c) duplicata, e juros, paga ao Banco do Commercio e Industria, no valor de 7:297\$400¹⁴⁸

Os adiantamentos de dinheiro e material a prepostos, operarios e sub-empregados do arquiteto foram:

- a) a Adolpho Zoccola, no valor de 2:200\$000
- b) a Julio Martins, no valor de 1:2000\$000
- c) folha de pagamento a operarios que perfuraram as lajes para a collocação das cadeiras, no valor de 798\$800
- d) cal e areia entregues a Guilherme Degen, no valor de 850\$000¹⁴⁹

Um laudo pericial¹⁵⁰ é executado para definir a indenização devida pelo empregado a Cia. Paulista.

O laudo final¹⁵¹ apresenta o orçamento das reparações, substituições, faltas, diferenças, obras e instalações que fez a Companhia Cervejaria Paulista nos edifícios do Quartirão Paulista.¹⁵²

¹⁴⁸ dados obtidos in Idem, *ibidem*, p.126.

¹⁴⁹ dados obtidos in Idem, *ibidem*, p.126.

¹⁵⁰ No laudo “os srs. Peritos arbitram a indemnização devida pelo empregado á proprietária pelas reparações, substituições, faltas, diferenças, obras e instalações que fez, e a que se referem os quesitos anteriores, e ainda os itens 21,22 e 23 da reconvenção, tendo em consideração os orçamentos, os documentos e os depoimentos de Adelmo Perdiz, João Henrique Flor Barreto, Aristides Motta, Pedro Marzola, Dr. João da Silva Monteiro, Vittorio Pasqualin, Baudilio Domingues e João Bredariol.” In Idem, *ibidem*, p.129.

¹⁵¹ Idem, *ibidem*, pp.130-132.

¹⁵² Orçamento das reparações, substituições, faltas, diferenças, obras e instalações executadas pela Companhia Paulista:

Diferença em degraus de granito para degraus de simile mármore, 1:010\$000

Diferença pela substituição de balastrada e parapeitos de cimento armado, estuque e ferro forjado, por cimento armado e estuque somente, 4:080\$000

O laudo afirma que não foram incluídas no levantamento as obras de conservação e aquelas alheias as condições do contrato.

Em posse desses documentos e laudo, a Companhia Paulista calcula a quantia que o arquiteto H.G.Pujol Junior deveria-lhe como reconvindo.¹⁵³

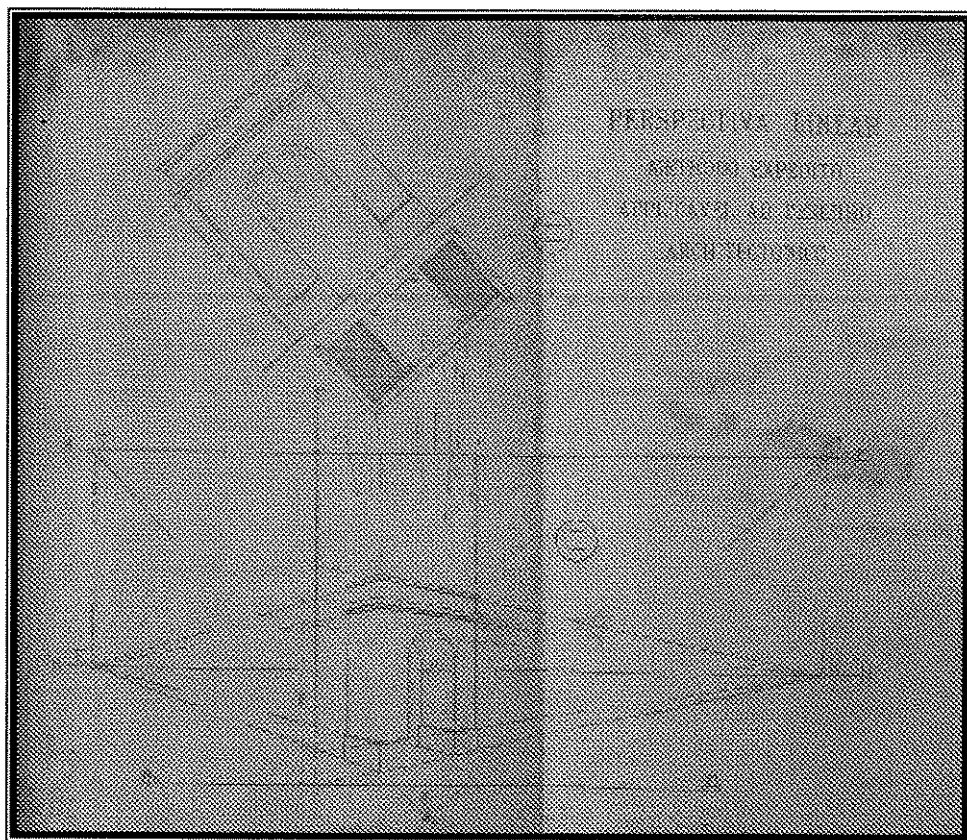
Aumento da cabine e respectiva pavimentação com ladrilhos de marselha, 3:000\$000
Mudança a fazer, considerada necessária, dos pisos das galerias e mictórios do Theatro, 5:500\$000
Abertura de uma porta para entrada independente dos balcões, incluindo preço da porta e seu assentamento, pintura e reparos, 600\$000
Aumento da largura nas archibancadas dos balcões, colocação de tacos e poltronas, 1:041\$700
Mudança de espelhos no salão nobre, 700\$000
Mudança no sentido da abertura das portas dos mictórios, 30\$000
Mudança de mosaicos canelados por mosaicos lisos, na área da confeitaria, 1:239\$000
Quantia paga a Adelmo Perdizze por desmanchar e completar pintura, 4:000\$000
Regulador elétrico da intensidade luminosa do palco do Theatro, 10:000\$000
Serviços executados para reparação da instalação elétrica feita por B.Sant'Anna & Cia. no Theatro, 5:000\$000
Reparos de fendas, rachas e trincas nas paredes e vigas do Theatro e do prédio comercial, 5:000\$000
Colocação de grade que falta no posto de regente da orquestra, 600\$000
Decoração e pintura da concha do Theatro, 400\$000
Parte do corrimão da escada do fundo do palco, 200\$000
Diferença em preço de banheiros de 4 1/2 para 5 pés, 200\$000
Falta de seis chuveiros niquelados, 300\$000
Falta do posto de serviço do maquinista, 500\$000
Fornecimento de lâmpadas, 15 refletores duplos, com 30 lâmpadas de 50 velas, 540\$000
Oito refletores portáteis, com 8 lâmpadas de 600 velas, 1:728\$000
Colocação de cadeiras e abertura de furos para pregação, 798\$000
Pano de projeção do cinema que o empreiteiro deixou de colocar, 1:200\$000
Instalação de telefones e campainhas que o empreiteiro deixou de fazer, 1:500\$000
Serviços de A. Pasqualin & Filhos feitos para a Companhia Cervejaria Paulista, 500\$000
Esmalte do corrimão das balaustradas das varandas, camarotes e galerias, 1:000\$000
Conserto nos prédios vizinhos ao Theatro e ao prédio comercial, 6:000\$000
Duas grades de fechamento nas galerias, 160\$000
"Abat-jours", 100\$000
Substituição de bomba para abastecimento d'água, 1:000\$000
Acabamento e limpeza geral, 6:670\$000
Lâmpadas do Theatro, 3:000\$000
Serviço de mão de obra para levantar o lanternim do pátio da Confeitaria (pedreiro, carpinteiro e vidraceiro), 500\$000
Armários de guarda roupa geral prometidos no Memorial, 4:000\$000
Falta de dois lavatórios instalados, 220\$000
Falta de "linoleum" de 3m/m de espessura nos camarins e vestiários, 4:029\$600
Falta de legeão de cimento armado para forro do Cabaret, 6:000\$000

¹⁵³ Os cálculos partiriam da quantia a pagar pela conclusão das obras, 376:009\$085, subtraindo-se o que foi pago diretamente ao arquiteto H.G.Pujol Junior e seu escritório (316:394\$600), os títulos de responsabilidade de Pujol Junior e resgatados pela Cia. Paulista (16:674\$400), o dinheiro pago diretamente a Julio Martins e Adolpho Zoccola e seus prepostos (3:400\$000) e as faltas, diferenças, serviços de remate, modificação, etc., apresentados no laudo (82:352\$300).

Desta forma chega-se a quantia de 42:812\$215 que deveria ser paga pelo arquiteto a Companhia Paulista.

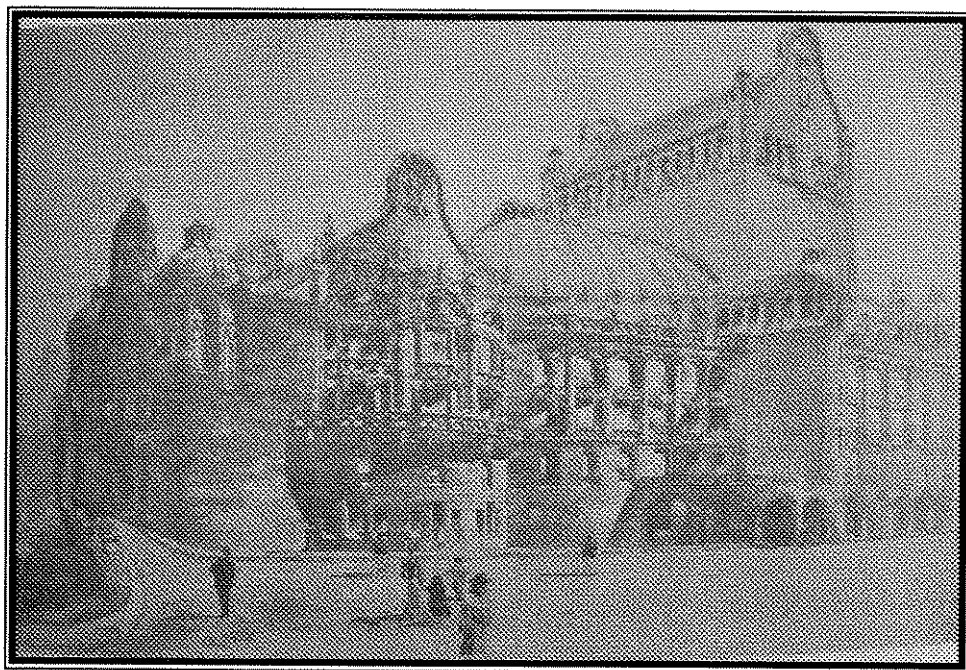
A ação é julgada e a Companhia Cervejaria Paulista é absolvida do processo movido pelo arquiteto H.G.Pujol Junior que é condenado a reembolsar, restituir, compensar e indenizar a Cia.Paulista pelos danos causados.

Figura 42 Perspectiva Linear – H.G. Pujol Junior



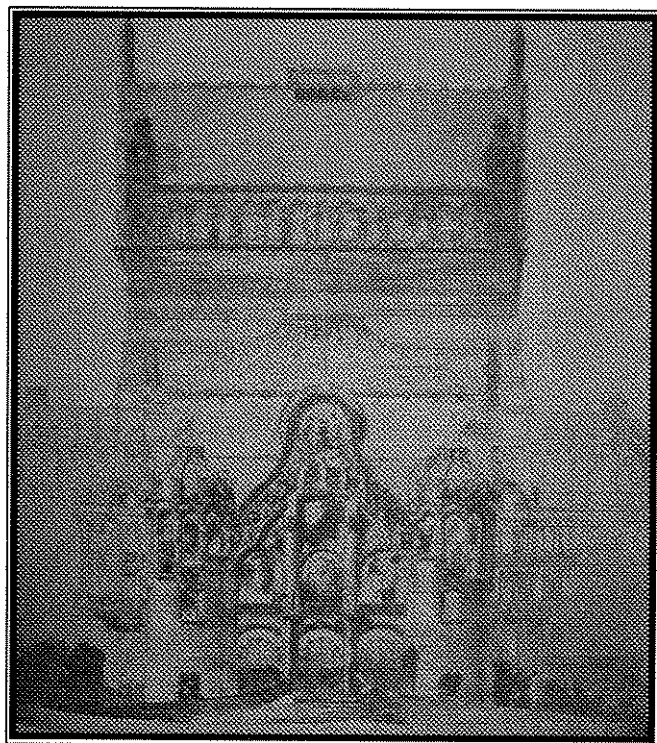
Fonte: Revista Politécnica no. 01, Novembro 1904

Figura 43 Projeto Theatro Municipal do Rio de Janeiro – Victor Dubugras



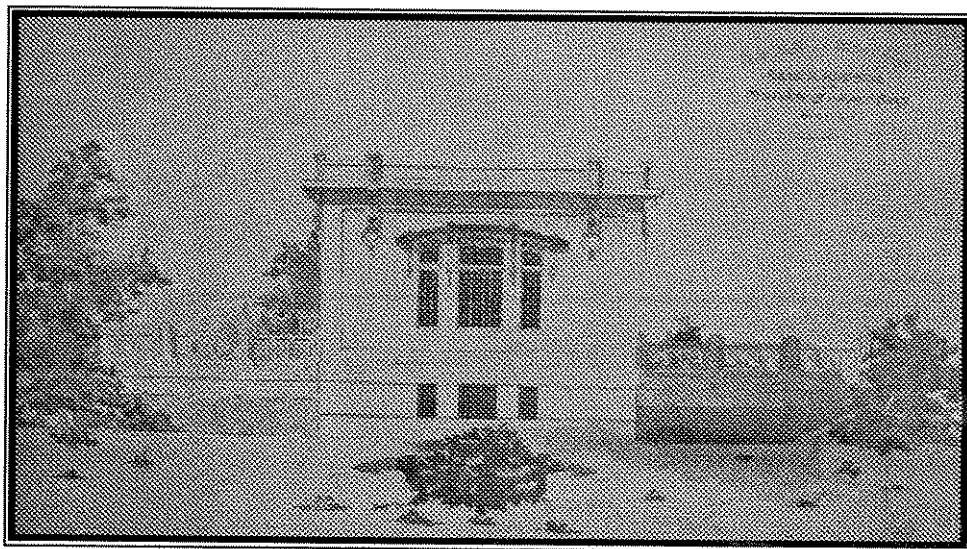
Fonte: Reis Filho (1997)

Figura 44 Projeto Theatro Municipal do Rio de Janeiro – Victor Dubugras



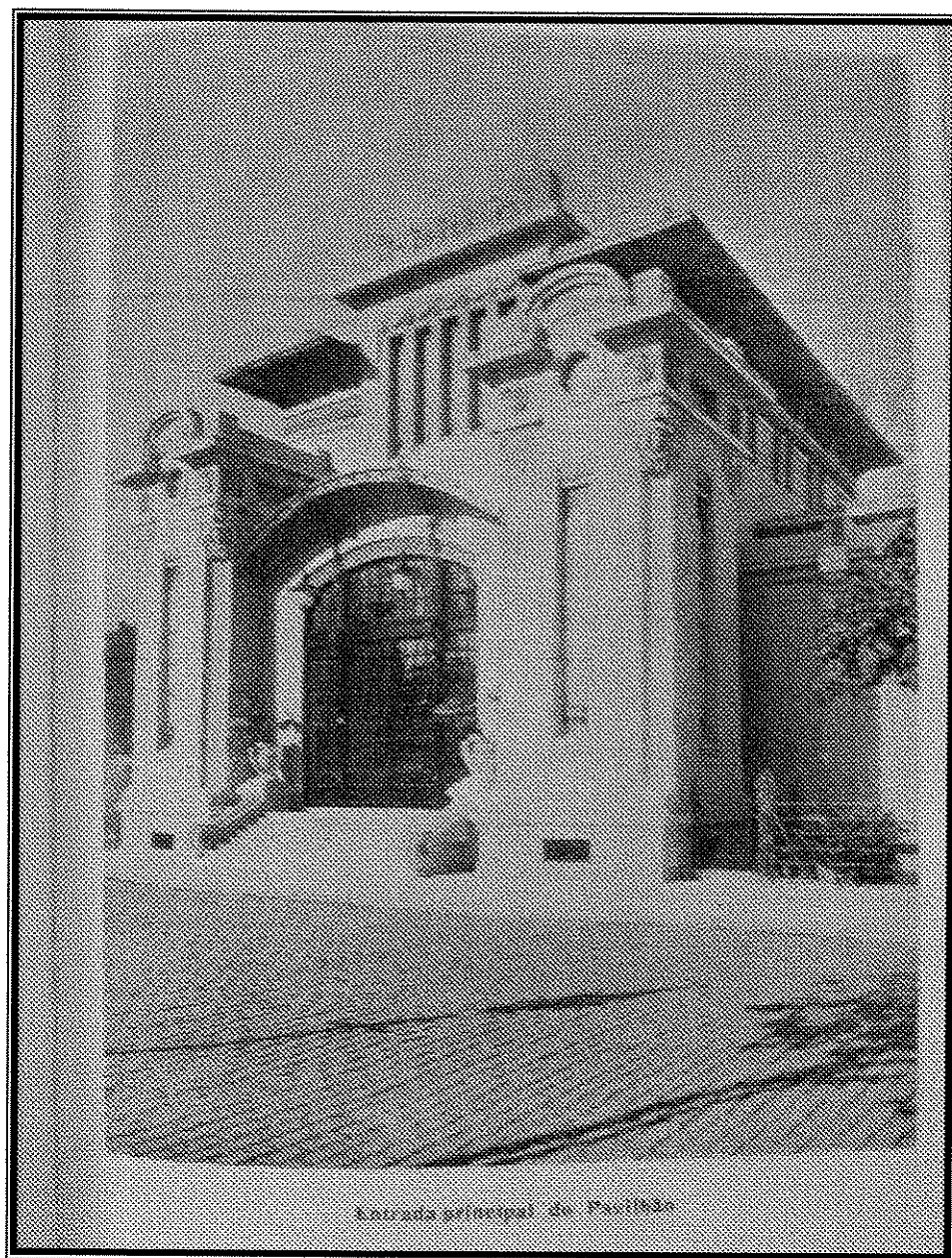
Fonte: Reis Filho (1997)

Figura 45 Projeto Casa de Manobras – H.G. Pujol Junior



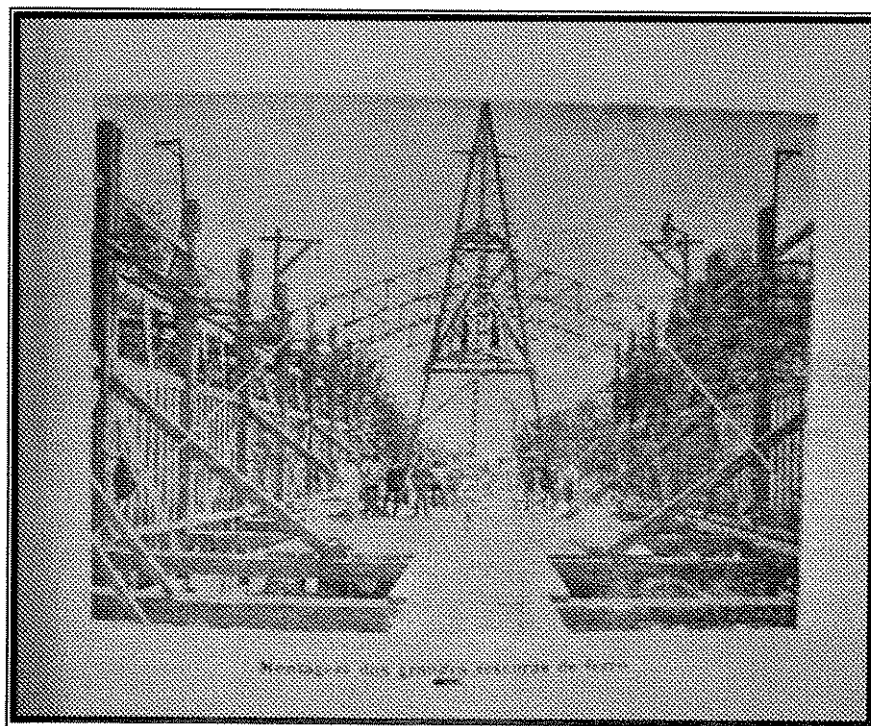
Fonte: Revista Politécnica no.18, Outubro/Novembro 1907

Figura 46 Pavilhão de Exposição Preparatória do Estado de São Paulo – H.G. Pujol Junior



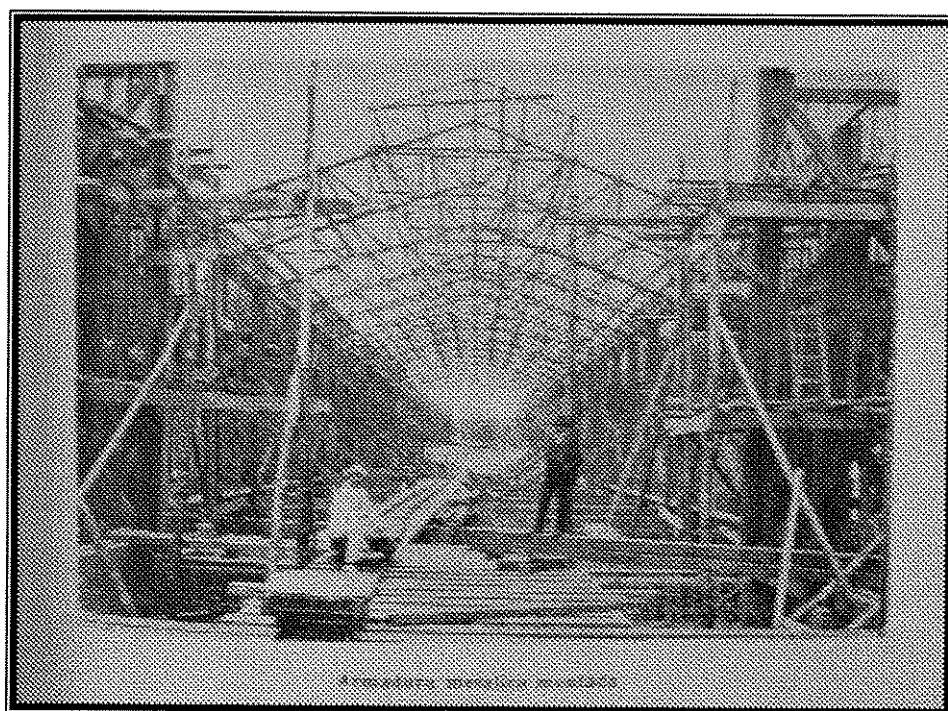
Fonte: Revista Politécnica no. 21, Abril/maio 1908

Figura 47 Pavilhão de Exposições – Montagem das tesouras de ferro



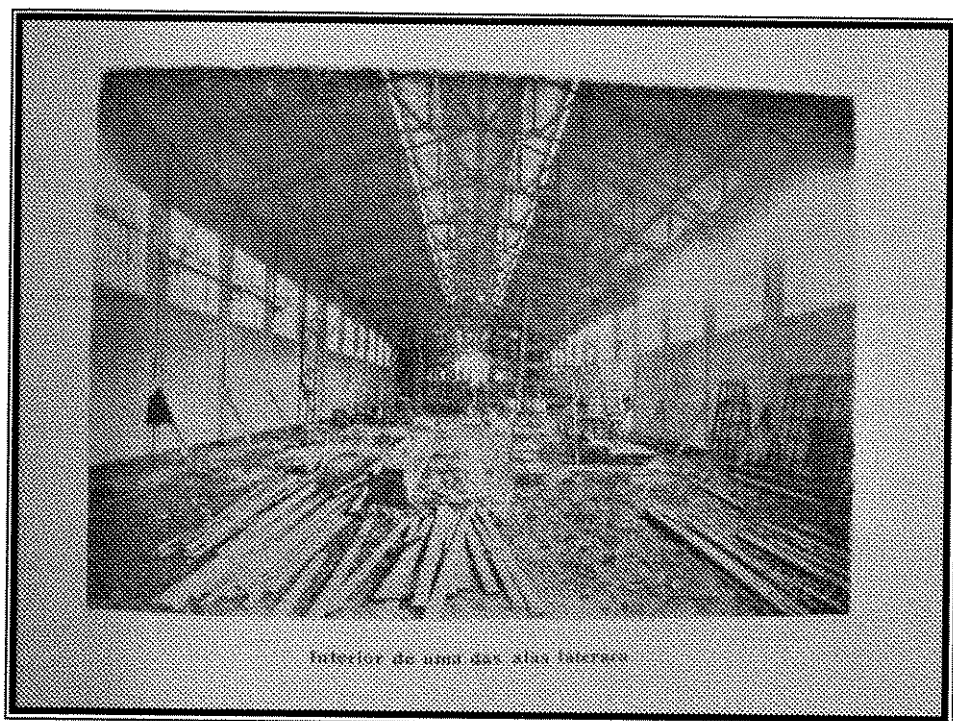
Fonte: Revista Politécnica no. 21, Abril/maio 1908

Figura 48 Pavilhão de Exposições – Armadura metálica



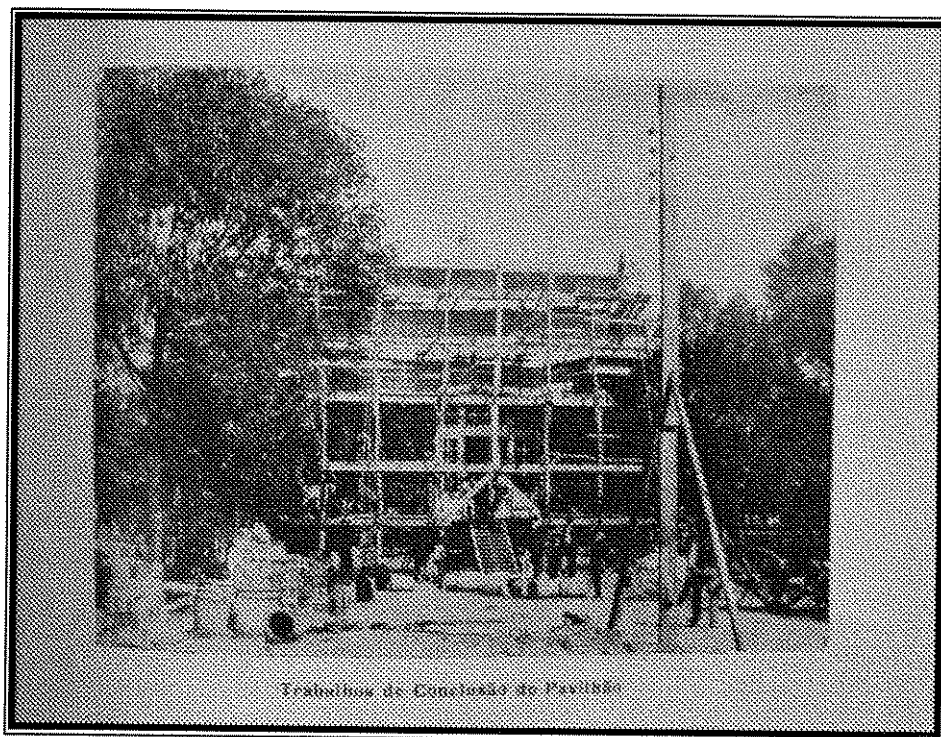
Fonte: Revista Politécnica no. 21, Abril/maio 1908

Figura 49 Pavilhão de Exposições - construção



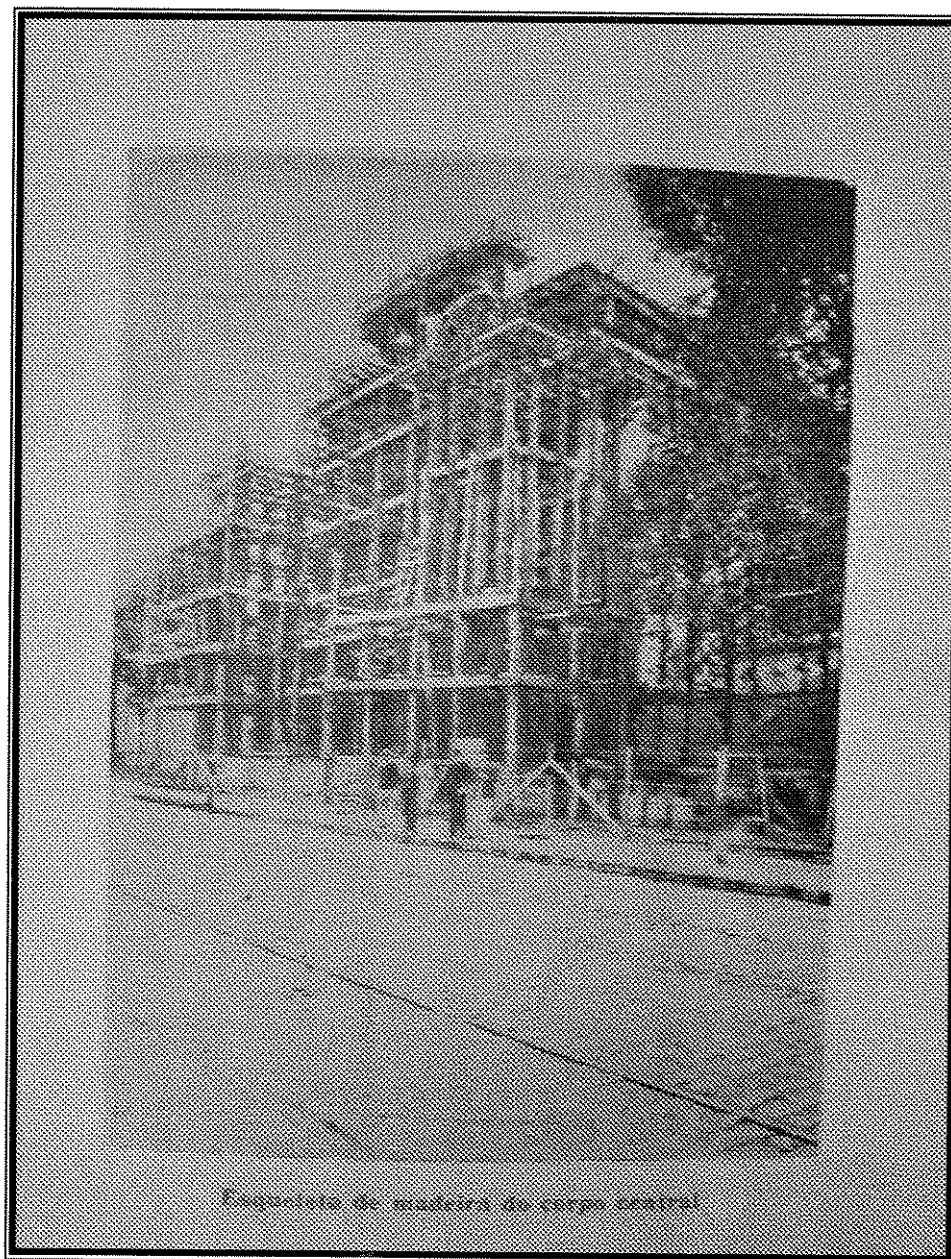
Fonte: Revista Politécnica no. 21, Abril/maio 1908

Figura 50 Pavilhão de Exposições - construção



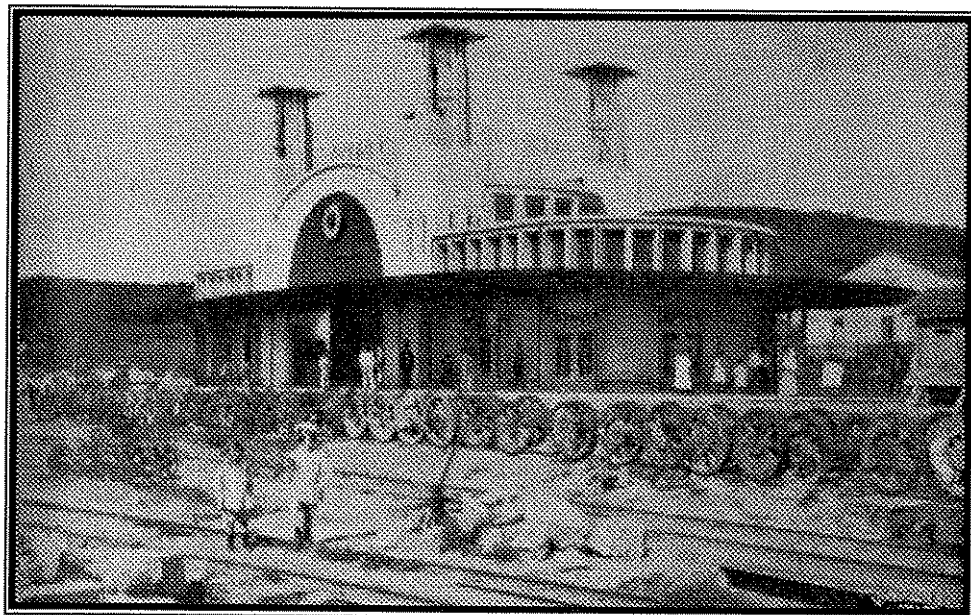
Fonte: Revista Politécnica no. 21, Abril/maio 1908

Figura 51 Pavilhão de Exposição Preparatória do Estado de São Paulo - construção



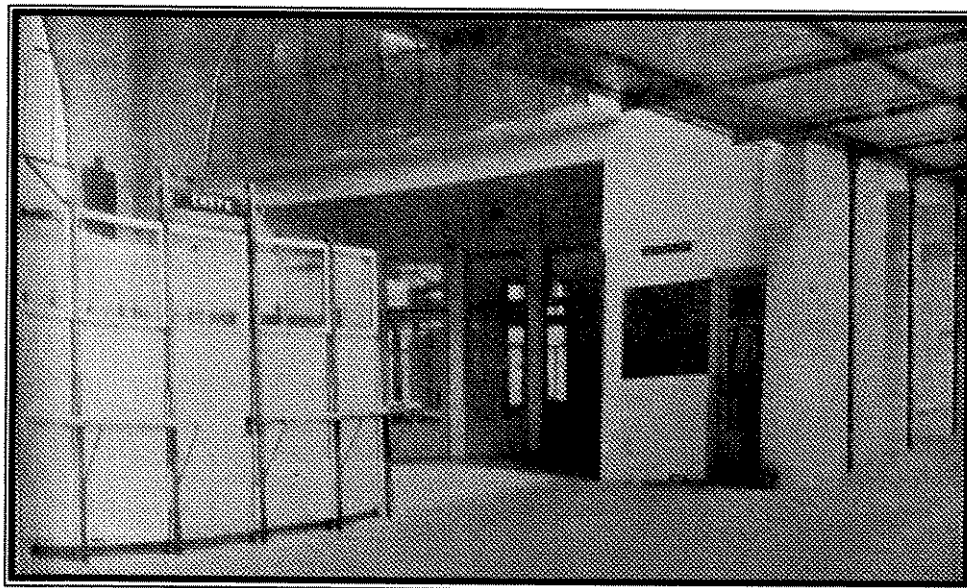
Fonte: Revista Politécnica no.21 Abril/Maio 1908

Figura 52 Estação Mayrink – Victor Dubugras



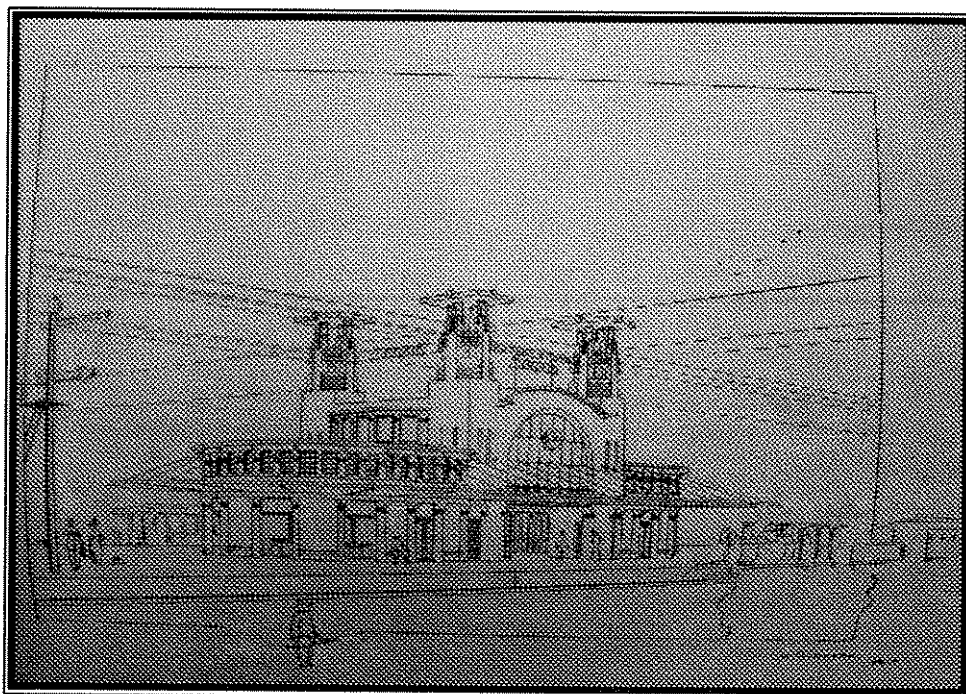
Fonte: Revista Politécnica no. 22, Junho/Agosto 1908

Figura 53 Estação Mayrink – Victor Dubugras



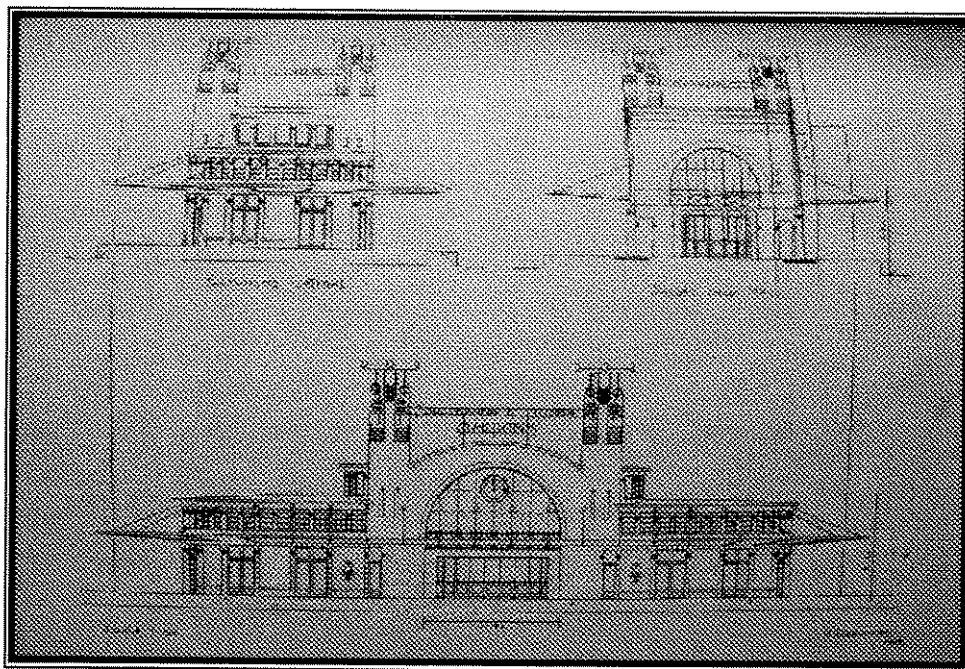
Fonte: Revista Politécnica no. 22, Junho/Agosto 1908

Figura 54 Estação Mayrink – Victor Dubugras



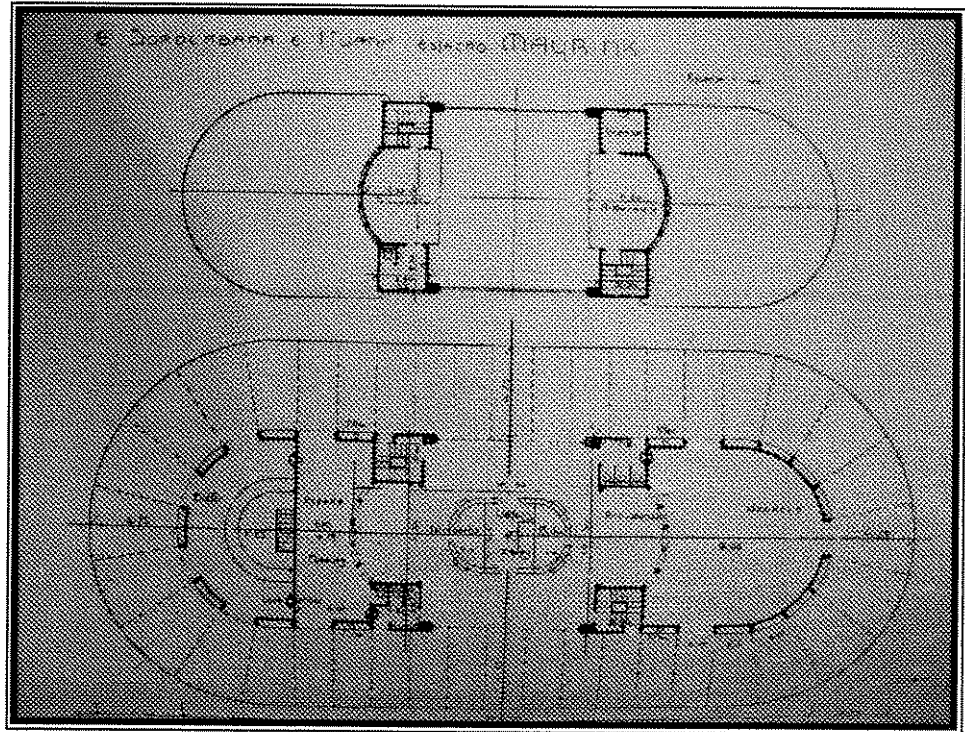
Fonte: Revista Politécnica no. 22, Junho/Agosto 1908

Figura 55 Estação Mayrink – Victor Dubugras



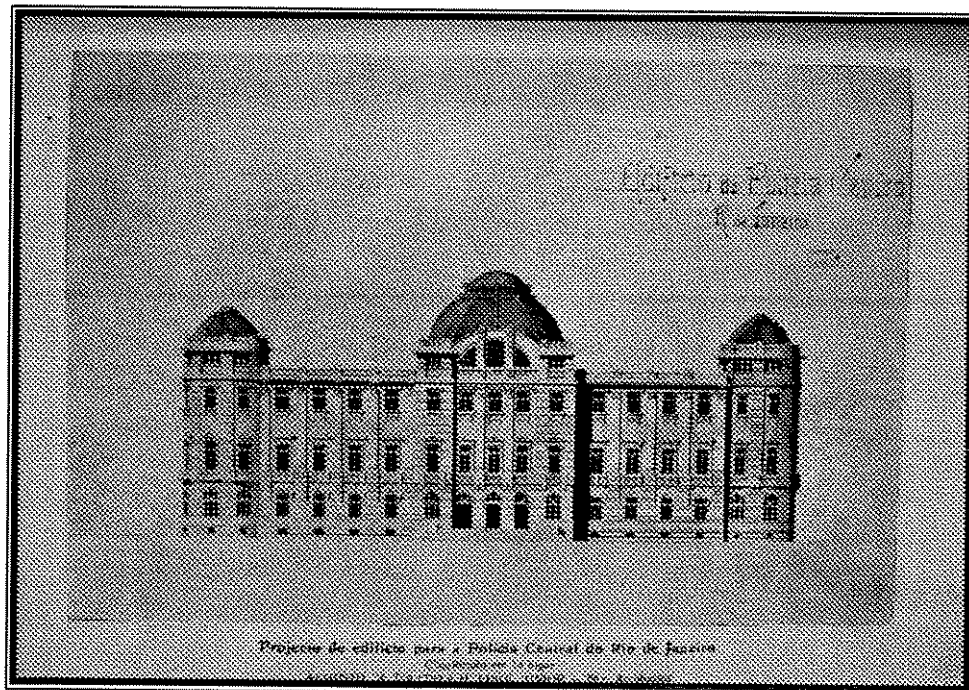
Fonte: Revista Politécnica no. 22, Junho/Agosto 1908

Figura 56 Estação Mayrink



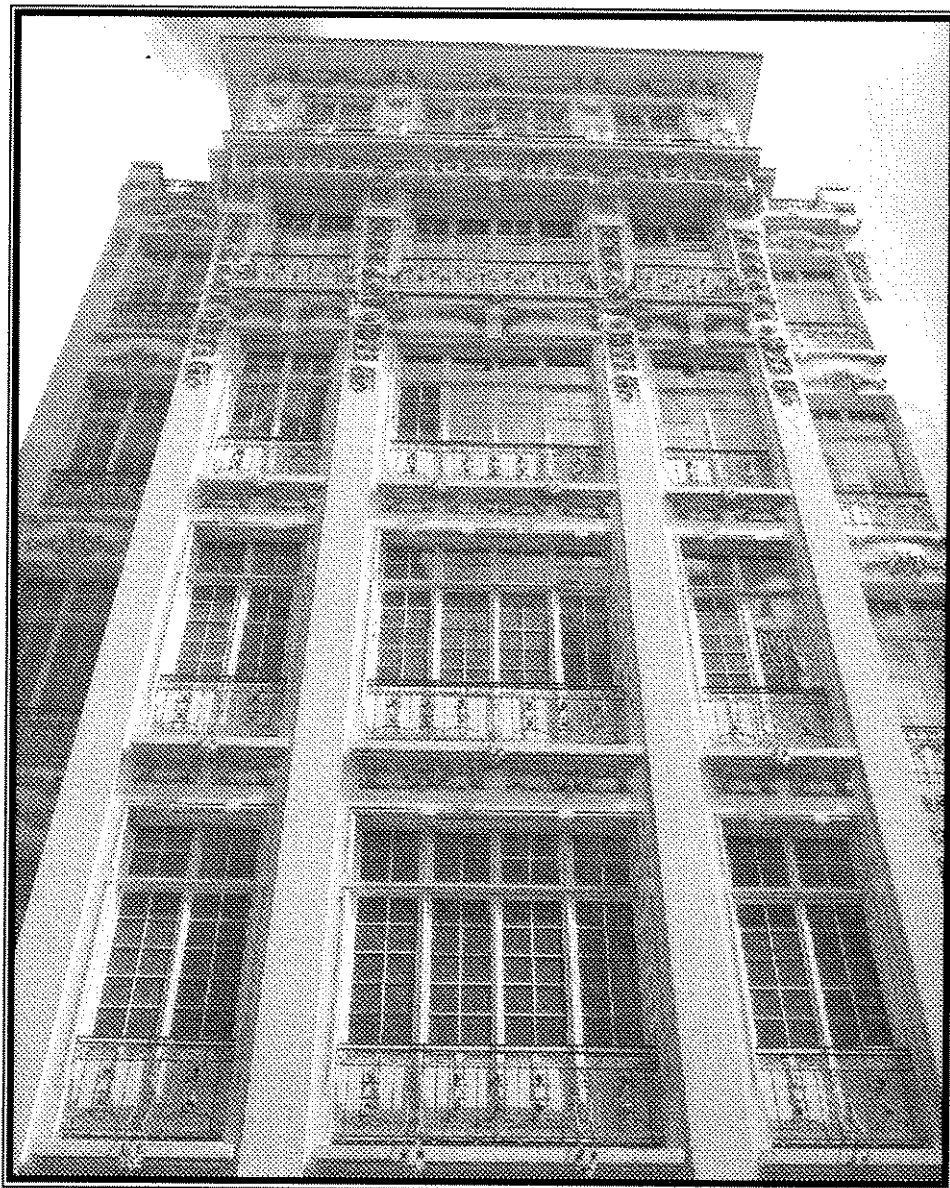
Fonte: Revista Politécnica no. 22, Junho/Agosto 1908

Figura 57 Edifício da Polícia Central do Rio de Janeiro – H.G. Pujol Junior e Augusto de Toledo



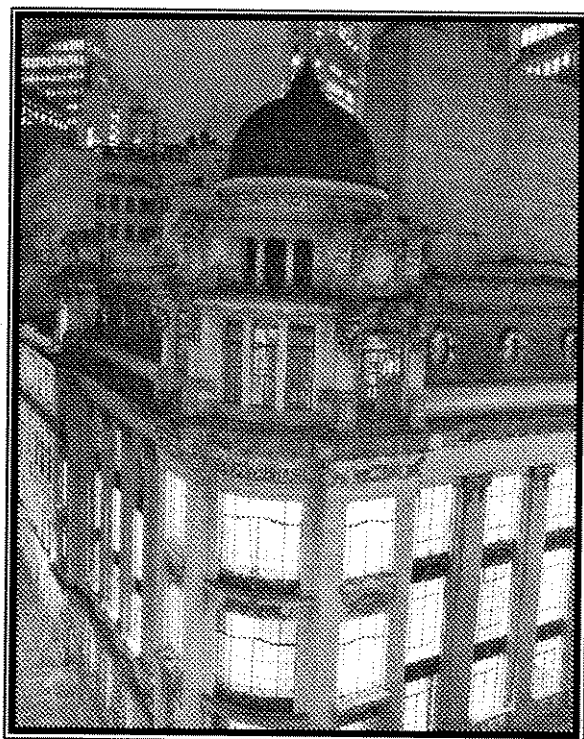
Fonte: Revista Politécnica no. 26, Fevereiro 1909

Figura 58 Edifício Guinle – H.G. Pujol Junior



Fonte: Caram (2002)

Figura 59 Edifício Banco do Brasil – H.G. Pujol Junior



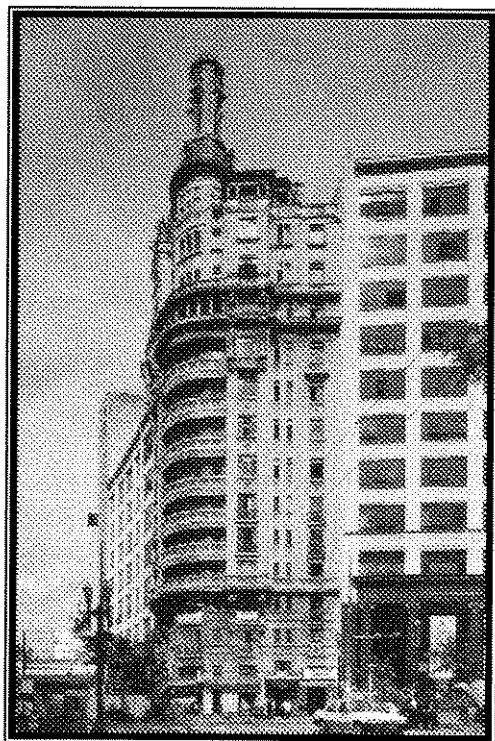
Fonte: Caram (2002)

Figura 60 Edifício Banco do Brasil – H.G. Pujol Junior



Fonte: Caram (2002)

Figura 61 Edifício Rolim – H.G. Pujol Junior



Fonte: Caram (2002)

Figura 62 Edifício Rolim – H.G. Pujol Junior



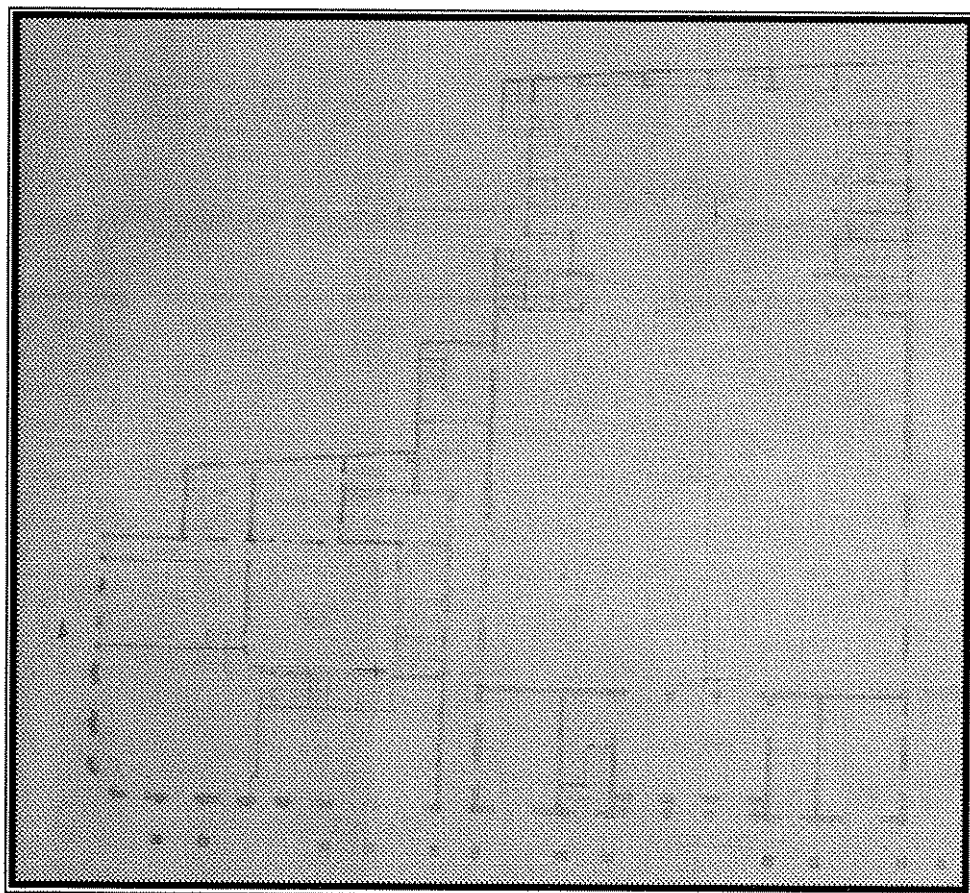
Fonte: Caram (2002)

Figura 63 Hospital São Joaquim



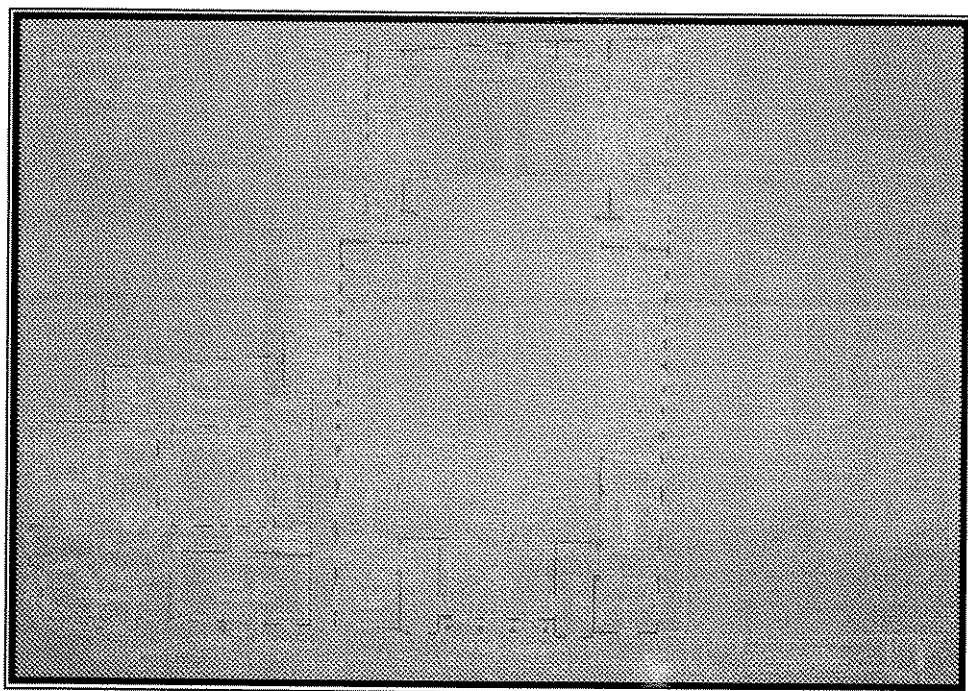
Fonte: Caram (2002)

Figura 64 Planta Térreo Theatro Pedro II / Edifício Meira Junior



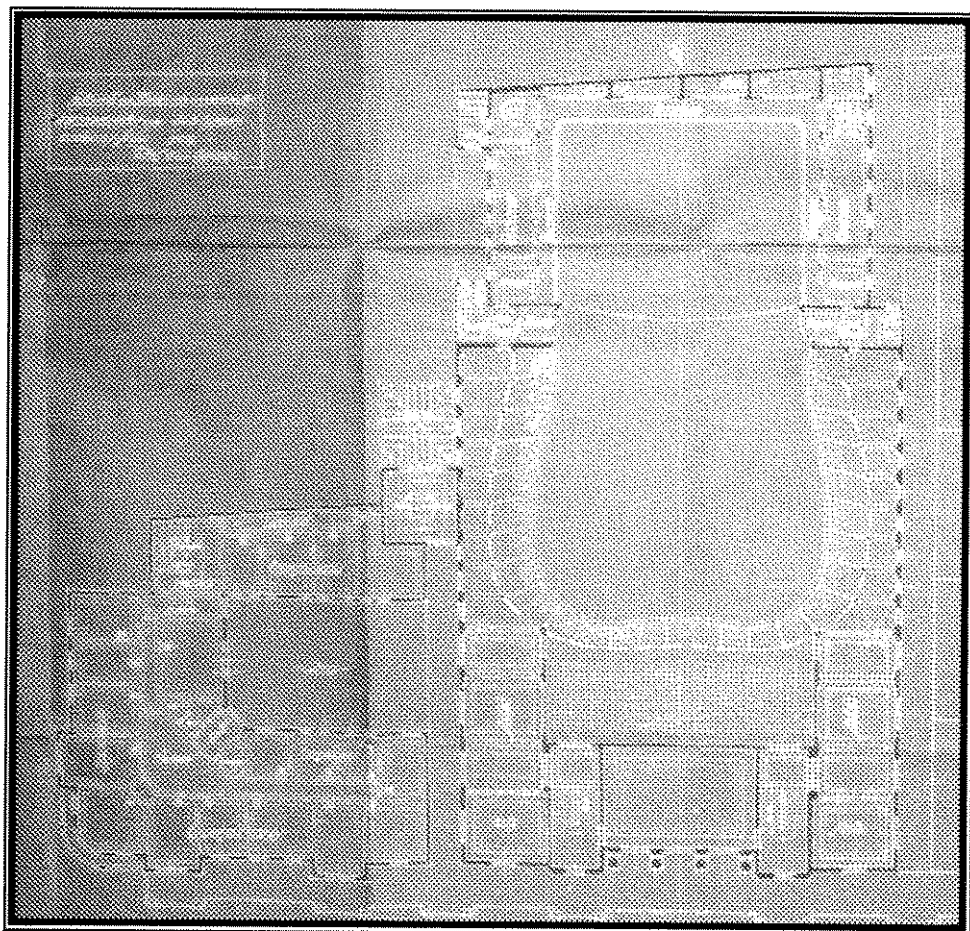
Fonte: Arquivo Particular

Figura 65 Planta Frisas Theatro Pedro II / Edifício Meira Junior



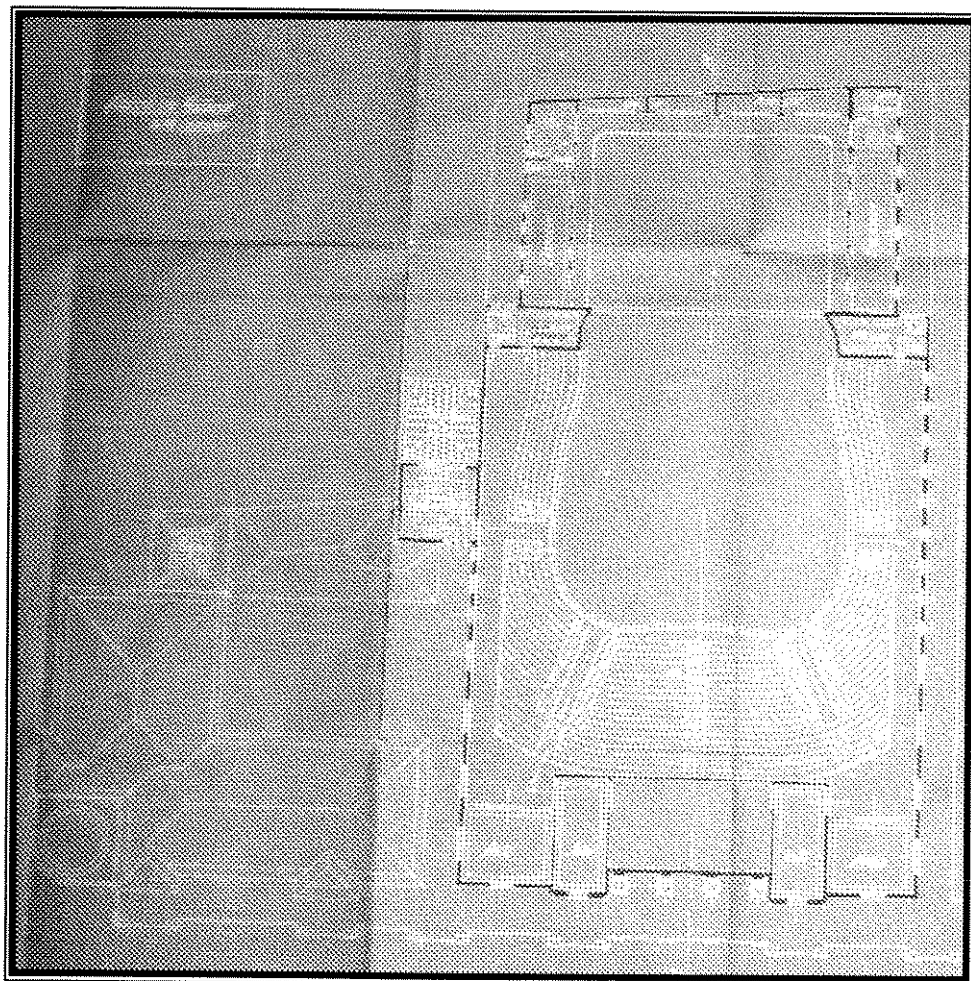
Fonte: Arquivo Particular

Figura 66 Planta Camarotes Theatro Pedro II / Edifício Meira Junior



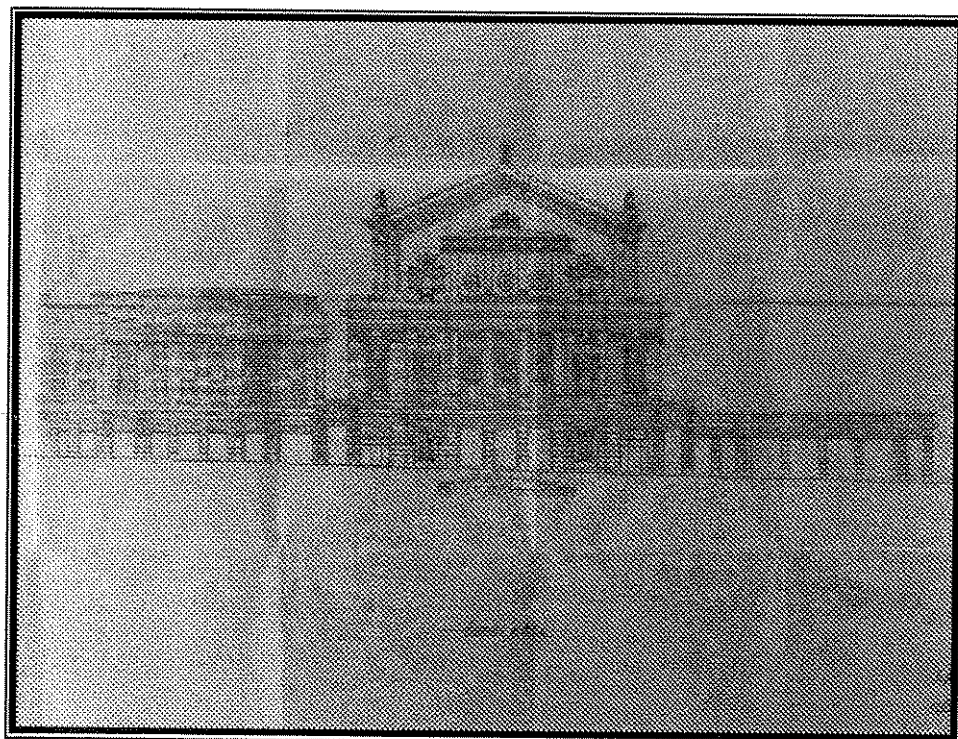
Fonte: Arquivo Particular

Figura 67 Planta Galerias Theatro Pedro II



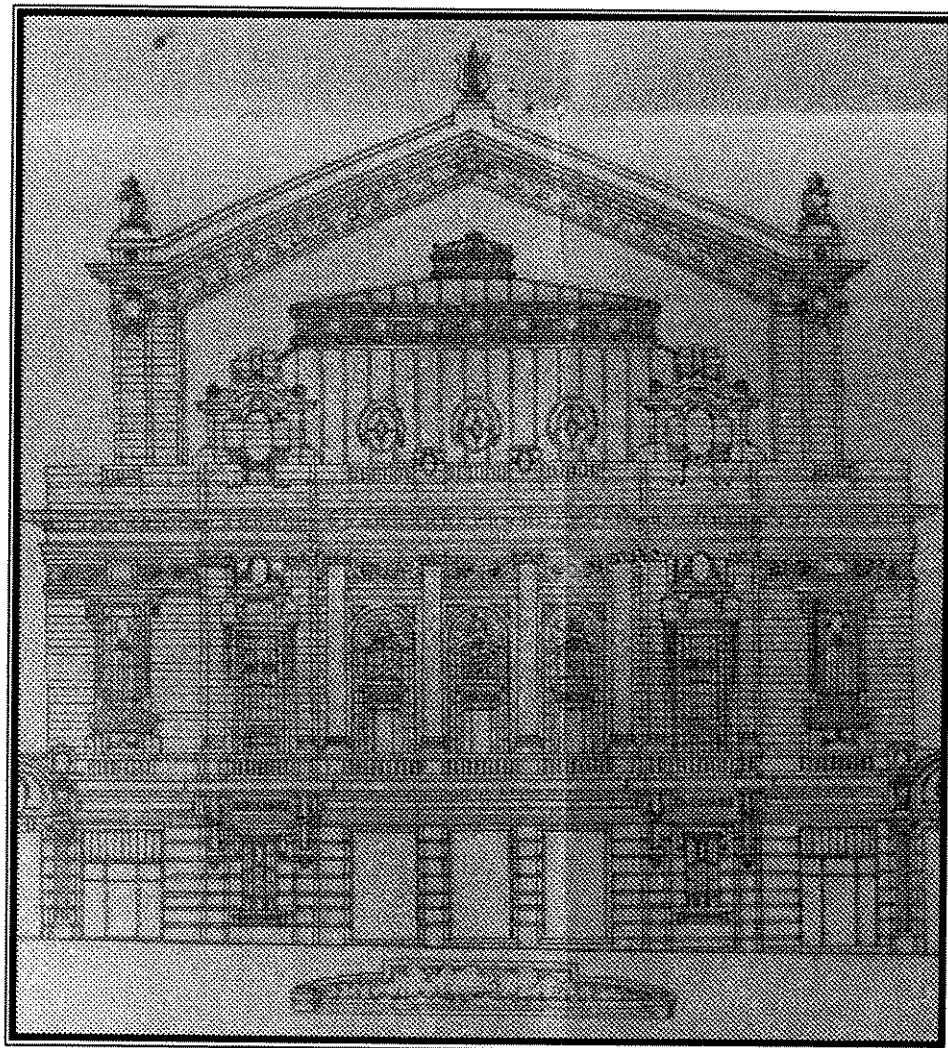
Fonte: Arquivo Particular

Figura 68 Elevação Theatro Pedro II / Edifício Meira Junior



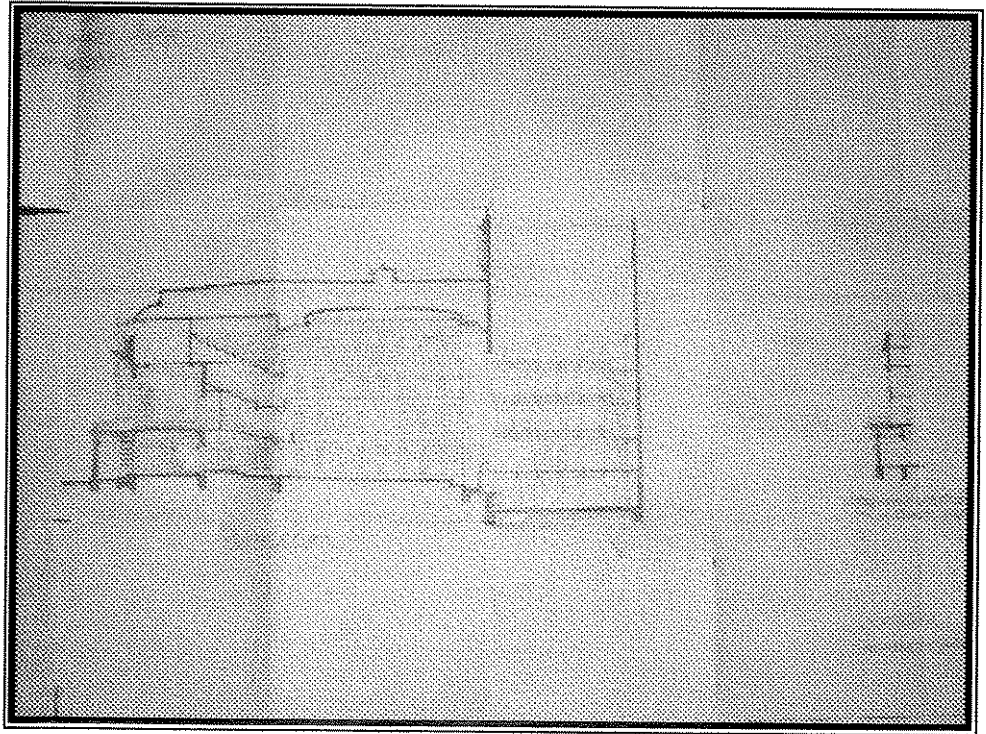
Fonte: Arquivo Particular

Figura 69 Fachada Theatro Pedro II



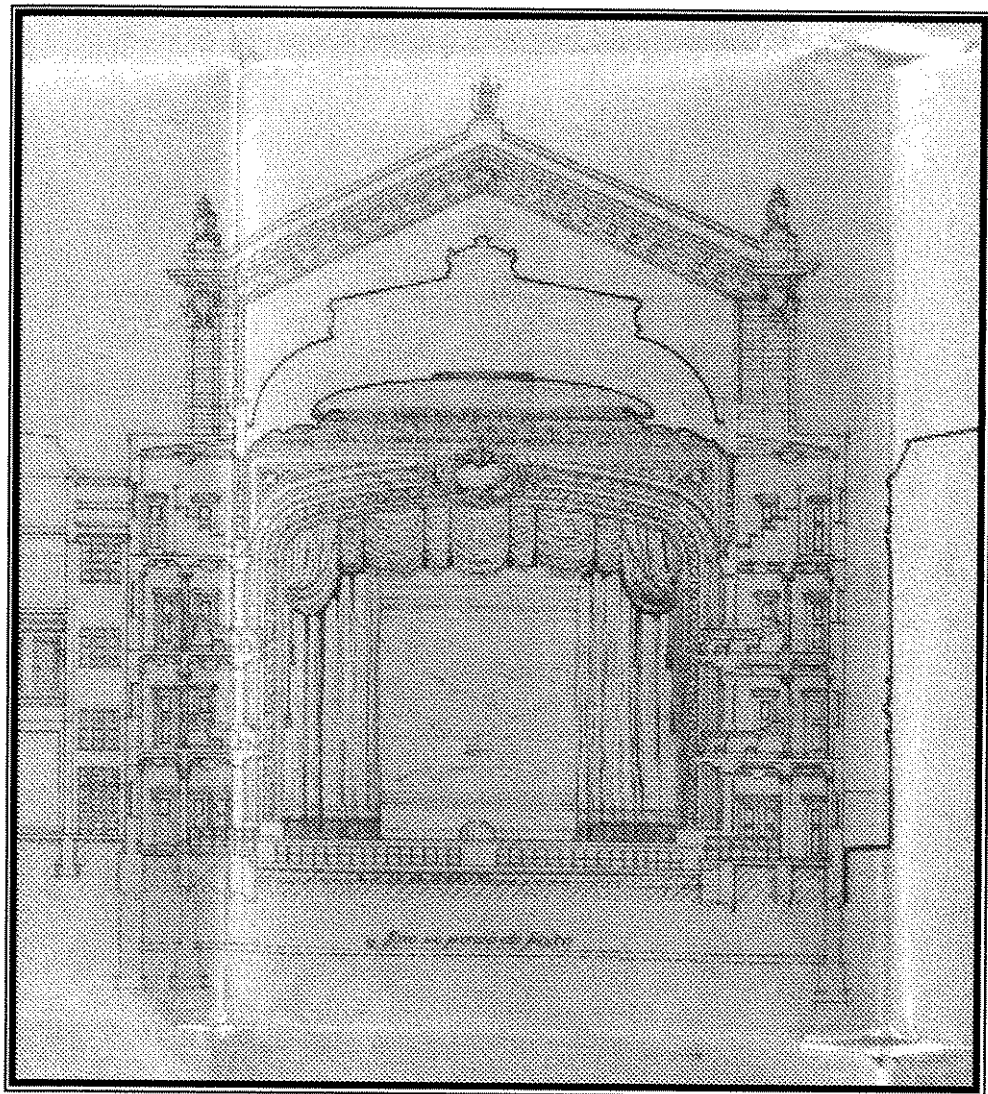
Fonte: Arquivo Particular

Figura 70 Corte Theatro Pedro II



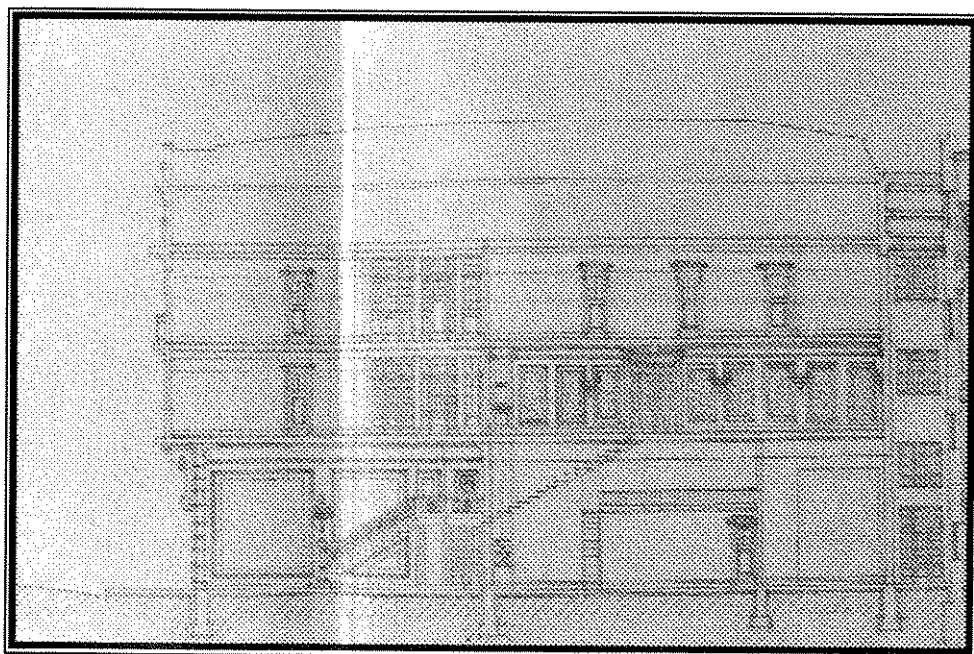
Fonte: Arquivo Particular

Figura 71 Corte Theatro Pedro II



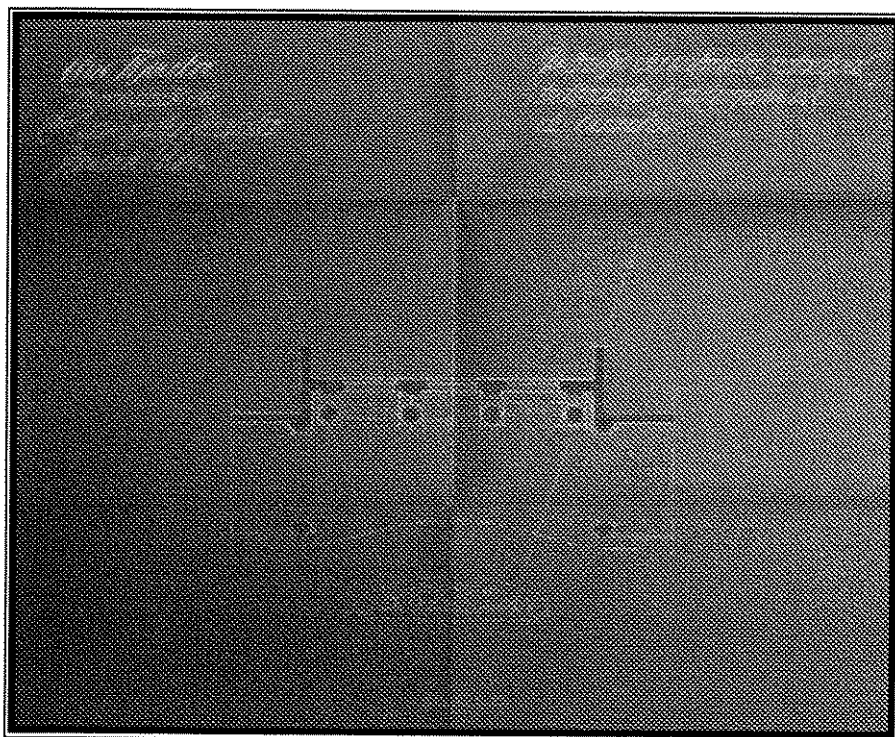
Fonte: Arquivo Particular

Figura 72 Corte Edifício Meira Junior



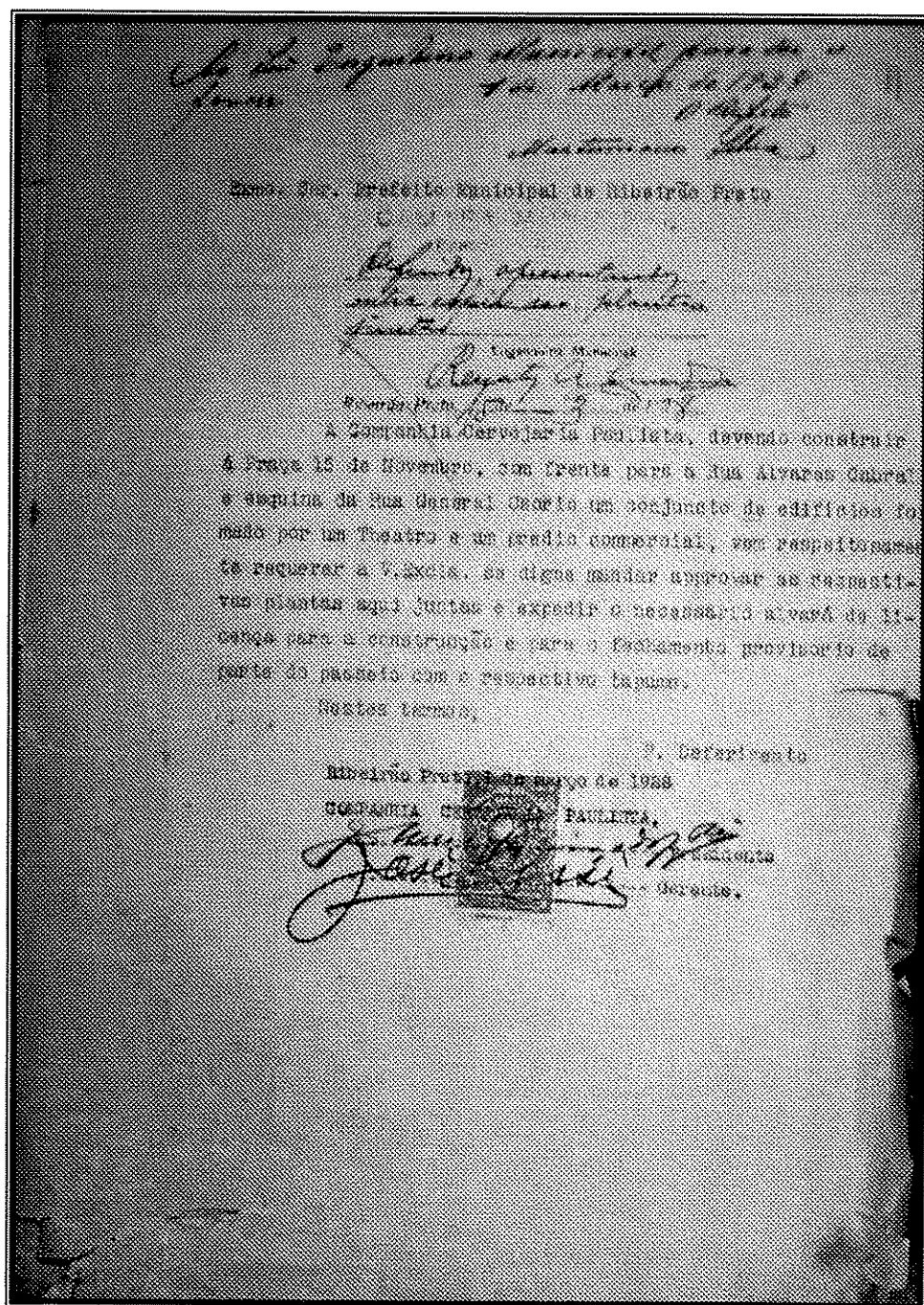
Fonte: Arquivo Particular

Figura 73 Detalhe do alargamento do passeio



Fonte: Arquivo Particular

Figura 74 Pedido de aprovação das plantas do Theatro Pedro II e Edifício Meira Junior à Prefeitura de Ribeirão Preto



Fonte: Arquivo Municipal de Ribeirão Preto

Parte

III

QUARTEIRÃO PAULISTA

3.1. Projeto e Construção

No início do século XX surgem as primeiras indústrias em Ribeirão Preto e os seus políticos alcançam uma emergência nacional. São instaladas duas grandes cervejarias: Companhia Antártica (principal empresa da Companhia no interior do Estado, instalada em 1911) e a Companhia Cervejaria Paulista (em 1914)¹.

Ribeirão Preto acompanha a euforia de São Paulo que, através do progresso, observa o crescimento das atividades culturais e a construção de inúmeras casas de espetáculos principalmente no centro da cidade.²

O ramo de cassinos e cabarés é explorado em Ribeirão Preto pelo francês François Cassoulet³, trazendo o “luxo” que os grandes “coronéis” buscavam ao voltar da Europa. “O café fazendo fortunas do dia para a noite, dando lucros tanto aos grandes senhores de terras como aos intermediários, era fatal que uma vida noturna surgisse logo. Grandes ‘coronéis’, grandes fortunas, e teríamos como aconteceu, de ‘importar’ uma civilização com todo o luxo condizente com o dinheiro que se derramava nas ruas”.⁴

¹ A Companhia Cervejaria Paulista foi inaugurada em 18 de abril de 1914, fundada com capital ribeirãopretano, tendo a frente dos negócios o Dr. Meira Júnior.

² “A sociedade encontrava-se no jardim da Luz, onde se realizavam concertos semanais, e no velódromo. As mulheres da elite aproveitavam para exibir as toilettes chegadas de Paris. Os lugares mais próximos eram disputadíssimos pelas outras senhoras para que pudessem observar melhor os modelos e a maneira como eram confeccionados. Posteriormente, o Teatro Municipal tornou-se importante ponto de encontro da burguesia.” In *HOMEM, Maria Cecília Naclério, O Palacete Paulistano e as outras formas urbanas de morar na Elite cafeeira 1867-1918*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, p.199. “A cidade contava com diversos teatros: o Teatro Apolo, o Santana, e o Politeama, na Rua de São João. Com o Cassino Antarctica e Cassino Paulista, na Rua Anhangabaú. O canção estava na moda e o primeiro espetáculo de nu artístico era apresentado no Politeama. O novo Teatro São José funcionou junto ao velho Viaduto do Chá, em frente ao Teatro Municipal”. In *Idem, ibidem*, p.197.

³ François Cassoulet chegou ao Brasil vindo de Buenos Aires, onde já havia explorado o ramo de cabarés e cassinos. Além de empresário do Eldorado Paulista, François Cassoulet também era proprietário da Rotisserie Sportmann. “Ele trouxe, para Ribeirão Preto, autêntica arte, através de companhias líricas do porte internacional de Ermete Noveli, Clara Della Guardia, Clara Weis, Ermete Zanconi e outras, cujo nome já não mais encontramos nos arquivos do cérebro”. CIONE, Ruben, *Revivescências*. op. cit., p.212.

⁴ CIONE, Rubens, *História de Ribeirão Preto*, op.cit., vol. 2, p. 208.

É inaugurado um dos primeiros “café-cantantes”⁵ do país, localizado na Rua São Sebastião, chamado de “Eldorado”⁶; e com o crescimento deste, outras casas do gênero foram surgindo.

Logo após a inauguração da Companhia Antártica, acompanhando o crescimento da vida noturna de alto nível na cidade, é inaugurado o “Cassino Antarctica” na rua Amador Bueno, também com François Cassoulet que se torna um dos maiores e mais conhecidos empresários da região.

O Cassino Antarctica representava “a loucura paga com o dinheiro do café”.⁷

A Companhia Cervejaria Paulista, idealizada por João Alves de Meira Júnior (importante advogado, empresário e político da região, presidente da Companhia), Albano de Carvalho e José Rossi, “começou a ter lucros no começo da déc. 20 e a diretoria da Cervejaria resolveu aplicar os referidos lucros na própria cidade de Ribeirão Preto.”⁸

Em 1927 compram do comerciante de café Adalberto de Oliveira Roxo terrenos no centro da cidade, na rua Álvares Cabral, entre as ruas Duque de Caxias e General Osório, com a finalidade de construir um teatro e um prédio de escritórios que junto com um hotel

⁵ “Os ‘cafés-cantante’ se originaram no século XVII na França e eram apresentados pelos Ballets du Roy ou baléts cômicos nas galerias das feiras em Saint-Germain. Ela consistia em espetáculos de dança, canto e ‘elementos espetaculares diversos’ tendo como tema a crítica dos costumes e seu enredo era apresentado em quadros ‘combinando diversos elementos espetaculares tomados de empréstimo ao circo, as exibições de feira, ao teatro mambembe, à pantomima, à fantasia, e mesmo ao bailado operístico’ in LIMA, Evelyn Furquim Werneck, *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000, p.78.

⁶ Explica-se o nome do “café-cantante” pelo fato de Ribeirão Preto ser conhecida como “Eldorado Paulista”, graças a quantidade de fortunas que por lá circulavam.

⁷ “Para o Cassino Antarctica não bastava importar a champanha ‘Viúve Clicquot’. Importavam-se também as francesas para o degustamento dos frequentadores. Jogavam-se milhares de contos de réis, acendia-se charutos cubanos com notas de mil réis. Viviam-se a larga(...) A jogatina era livre e espetacular. Bancava-se a roleta, jogos de dados, cartas. A época era sensacionalmente promiscua: no Cassino Antarctica misturavam-se grandes ‘coronéis’, políticos importantes, milionários, estrangeiros, pobres, boêmios, prostitutas de alto nível, gigolôs – enfim “o mundo” da época!” In CIONE, Rubem, *Revivências*, op. cit. p.208.

⁸ CIONE, Rubem, *História de Ribeirão Preto*, op.cit., vol. I, p. 355.

já construído, o chamado “Central Hotel”⁹, formaria o “Quartirão Paulista”. Para a construção dos demais edifícios do Quartirão, alguns imóveis foram demolidos.¹⁰

A Cervejaria “expõe as plantas do majestoso Theatro Pedro II e do Prédio Meira Júnior no centro da cidade (Praça XV)”¹¹ para que a população pudesse apreciar a mais nova expressão do poder e da riqueza da cidade. [ver Pranchas XLIII-LI]

O projeto do Quartirão Paulista surgiu da vontade da Companhia Cervejaria Paulista de construir, na área mais nobre da cidade, no entorno da Praça XV de Novembro dois edifícios, um Theatro de Ópera e um edifício que comportaria uma confeitaria e escritórios. Comandando esse empreendimento estava o seu presidente, Dr. João Alves Meira Júnior, que acompanhou todas as fases do desenvolvimento do projeto até a execução.

A construção dos edifícios seria um “agradecimento” da Companhia à cidade.

A Companhia Cervejaria Paulista, para corresponder ao favor publico a que devia o seu crescente desenvolvimento, deliberou cooperar no embelezamento da cidade, fazendo construir no centro do chamado ‘quartirão paulista’, á Praça 15 de Novembro, um theatro e ao lado deste, em pendant com o do Central Hotel, outro predio de lojas e escriptorios.¹²

A cidade já havia provado o potencial de absorver as atividades culturais mais diversas, já que estabelecimentos paulistanos abriram posteriormente filiais na cidade, como o Politeama e o Cassino Antarctica. [fig. 75]

⁹ O “Hotel Central” foi construído por Adalberto de Oliveira Roxo, na esquina da Rua Duque de Caxias, e inaugurado em 1926. Para a construção do Hotel, Adalberto Roxo comprou diversos imóveis da quadra, entre eles a “Casa de Bicicletas do Torres” e um escritório comercial. In VALLE SOUBIHE, Maria Lúcia Chagas, *Ribeirão Preto - Restauração do patrimônio do centro*, dissertação de mestrado, Universidade de São Carlos, 1998, p.53.

¹⁰ Os imóveis demolidos foram o “Café Triângulo”, a Livraria e Papelaria Kujawsky e o Escritório de Compra e Venda de Café de Jarbas de Alcantara, in VALLE SOUBIHE, Maria Lúcia Chagas, op. cit. p.53.

¹¹ CIONE, Rubens, *História de Ribeirão Preto*, op.cit., vol. II p. 355.

¹² MEIRA JÚNIOR, João Alves, *Allegações finais da Ré*, 1932, p.03.

O Theatro, principal edifício do Quarteirão Paulista, no projeto apresentado ao Júri e ganhador da concorrência, obra do arquiteto paulistano Hyppolito Gustavo Pujol Júnior, é descrito pelo Dr. Meira Jr. da seguinte forma:

O theatro conteria um vestibulo “monumental”, no primeiro pavimento o foyer de passeio e mais dois amplos salões de circulação e repouso, mais duas outras salas; no segundo pavimento os mesmos numeros de salas, salões e foyer. O “monumental” vestibulo de entrada, o foyer e os salões do primeiro andar deveriam ser tratados, como as peças principaes, com decoração rica em que se applicariam, como elementos predominantes, o estuque fino de gesso, escadarias de marmore e balustradas de ferro forjado. [...] As salas de espectaculos teriam a capacidade para accomodar confortavelmente duas mil oitocentas e quinze (2.815) pessoas, sendo 1.454 no pavimento terreo; 346 no primeiro andar; 401 no segundo e 614 no ultimo. Colossal!¹³

O presidente da Companhia também comenta o programa e alguns detalhes do Edifício Meira Júnior.

O pavimento terreo do edificio commercial seria destinado a installações de lojas e principalmente de uma confeitaria de luxo, sendo os andares superiores occupados com magnificos escriptorios. A confeitaria teria as portas á moda européa, em grandes vãos envidraçados, de entrada vedada; na area central graciosa pergola, com plantas verdes, daria a illusão de verdadeiro jardim e no primeiro pavimento um espaçoso salão de chá, finamente decorado.¹⁴

O Quarteirão Paulista seria composto pelos dois novos edificios (Theatro Pedro II e Edifício Meira Júnior) e pelo Central Hotel, construção já existente que após a reforma seria chamado de Palace Hotel, localizado na esquina das ruas Duque de Caxias e Álvares Cabral.

¹³ MEIRA JÚNIOR, op.cit., pp.05-06.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p.05.

Para que os três edifícios formassem um conjunto com a mesma linguagem arquitetônica o arquiteto propôs algumas modificações no Hotel Central. Foram aplicados diversos elementos decorativos na fachada, como frontões e florões, acompanhando as ornamentações dos demais edifícios que compõem o Quarteirão Paulista. As varandas de esquina são fechadas, a entrada recebe um toldo de vidro similar ao do Theatro Pedro II e uma cúpula igual ao do edifício Meira Junior é construída. [fig.76-77]

Para se criar uma unidade, o arquiteto propôs: “De fora a fora, desde o canto da rua General Ozorio até o canto da rua Duque de Caxias, havia uma “columnata” – que cobria largo ‘trottoir’, na frente dos edifícios...”¹⁵

Logo após a aprovação da planta pela Prefeitura, em março de 1928 começa a demolição dos edifícios localizados onde se construiria o Theatro e o Edifício Comercial.

Hyppolito Pujol havia sido contratado em 1927 para consolidar as fundações do Central Hotel, desta forma já possuía conhecimentos necessários sobre o solo, não só para a consolidação da fundação do Hotel, como também soluções para as fundações do Theatro.

O arquiteto escreve uma carta ao presidente da Companhia Paulista para comunicar o atraso das obras e os métodos que seriam utilizados na consolidação do Hotel e no Theatro:

CONSOLIDAÇÃO DO HOTEL – Uma vez tudo prompto para mandarmos atacar o serviço com todo o vigor, augmentaram as chuvas, tanto aqui [São Paulo] como em Ribeirão Preto, o que impediria a execução do serviço que, pondo as fundações a descoberto, faria correr sério risco a segurança do predio, pelas infiltrações possiveis. Nada podendo começar immediatamente, aproveitamos o tempo para estudar mais completamente o assumpto a ver se achamos um meio mais seguro de fazer a consolidação pelo lado externo, sem extragar e obrigar a desoccupar o interior. Esse meio procurei-o na aparelhagem de ar comprimido da

¹⁵ Idem, *ibidem*, p.06.

Companhia Ingersol, tendo obtido de empréstimo uma instalação que experimentamos, pessoalmente em um terreno meu daqui da Capital. O resultado foi maravilhoso: um solo que cedia com a pressão de 7 kilos por cm² atingiu em meia hora de trabalho a phantastica resistencia de 280 kilos por cm²!

Está, portanto, resolvida a questão, não só das fundações do Theatro, como da consolidação do Hotel.¹⁶

Durante a execução das obras do Quarteirão Paulista o arquiteto suprimiu algumas obras e adicionou outras, grande parte sem a autorização da Companhia Paulista, o que causou muitos descontentamentos como veremos a seguir.

O primeiro acréscimo foi a construção do Cabaret que ficaria no porão do Theatro Pedro II. A obra seria executada da seguinte forma:

Excavava-se toda a area central, por baixo da platéia e varandas; o piso desta parte do pavimento terreo do Theatro, que deveria ser feito sobre o chão devidamente preparado, seria construido sobre lageão de cimento armado. As columnas mestras do edificio teriam maior altura - correspondentes á do porão - e para suporte do lageão da platéia seriam necessarias novas vigas de cimento armado. Sob aquelle lageão, um outro serviria de forro ao salão do 'dancing'.¹⁷

A empresa contratada para a execução das obras de cimento armado foi a E. Kemnitz & Cia. que ficaria responsável inicialmente pelas estruturas do Theatro, Prédio Comercial, Cabaret e Porão da frente. Durante as obras resolveu-se que no subsolo do predio comercial, seria aproveitada parte do corredor lateral do Theatro para uma adega.¹⁸

As principais modificações feitas foram a exclusão do salão de chá da confeitaria, no pavimento térreo do edificio Meira Júnior, de quatro salas e um foyer no Theatro, a

¹⁶ Apud Idem, *ibidem*, p.14.

¹⁷ Idem, *ibidem*, pp.15-16.

¹⁸ Idem, *ibidem*, pp.17-18.

redução da capacidade do Theatro e a não construção do terraço na frente dos três edifícios como veremos no levantamento a seguir.

Foram autorizados pela Companhia Paulista apenas seis acréscimos à obra durante a administração do Dr. Pujol Junior: a construção do Cabaret, porão da frente e adega, ampliação do número de pontos para a instalação de água e esgotos, instalação de rede telefônica e cobertura do pátio interno do edifício Meira Junior.¹⁹

Julio Martins, que deixou a administração das obras em Outubro de 1929, reassumindo em Maio de 1930, informa em depoimento as seguintes modificações:

No predio commercial – augmento da cosinha, augmento da adega, lanternim de vidro na area central

No theatro – o porão para cabaret, o lageão de cimento armado onde está a platéa, a cupola em gesso.²⁰

Substituindo Julio Martins, de Outubro de 1929 a Maio de 1930, Adolpho Zoccola cita as pequenas modificações que ocorreram na época em que administrou as obras.

Durante o tempo em que o depoente [Adolpho Zoccola] administrou as obras, no Theatro nada foi feito em accrescimento ou alteração do que estava projectado, a não serem coisas insignificantes, como o desenho de moldura e tonalidade de tintas da cupola do Theatro; no predio commercial não houve nenhuma alteração no primeiro e no segundo pavimento, tendo obedecido á respectiva planta; as pequenas modificações havidas deram-se no pavimento terreo, na parte destinada á confeitaria e essas modificações foram a demolição da parede para ficar um arco aberto, abertura de duas janellas para o lado do Theatro, na sorveteria, e umas divisões internas nesse mesmo comodo da sorveteria; taes modificações foram solicitadas ao depoente por José Rossi e foram feitas porque era coisa sem importancia, mas o certo é que o depoente as levou ao conhecimento do Dr. Pujol e do Dr. Tito.²¹

¹⁹ Idem, *ibidem*, 1932, p.28.

²⁰ Apud Idem, *ibidem*, 1932, p.30.

O Dr. Meira Junior esclarece o fato citado da abertura de janelas novas:

Não houve propriamente abertura de janellas novas; as que dariam para a “pergola” foram removidas para o corredor do Theatro porque a “pergola”, area aberta, jardim, passou a ser area coberta.²²

Devido a uma decisão da Diretoria da Companhia Paulista e do Prefeito Municipal, houve uma modificação das portas de entrada dos automóveis no Theatro. A Diretoria explicava essa mudança devido a um “erro profissional do sublime architecto do Pedro II”.²³

Durante a vistoria foi detectada a impossibilidade da passagem de veículos por baixo do terraço do Theatro, como previa o projeto. Isso ocorreu porque “entre as bilheterias e as guias, raspando as quaes passariam os automoveis, deixara o Autor [Hyppolito Gustavo Pujol Junior] espaço de oitenta centimentros”²⁴.

Em relação a esse erro, os técnicos da vistoria declararam que:

Não era possivel admittir-se, sem risco para o publico, a projectada passagem de automoveis ou outros vehiculos por baixo da arcada, terraço ou marquise em frente do Theatro. A passagem tornar-se-ia ainda mais perigosa em vista da posição das bilheterias.²⁵

Devido aos desentendimentos entre o arquiteto e a Companhia Paulista, o Dr. Pujol Junior, em 18 de Junho de 1930 declara que não voltará mais a Ribeirão Preto até que as

²¹ Apud Idem, *ibidem*, p.31.

²² Idem, *ibidem*, p.33.

²³ Idem, *ibidem*, p.33.

²⁴ Idem, *ibidem*, p.33.

²⁵ Apud Idem, *ibidem*, pp.33-34.

obras, que estavam inacabadas, fossem consideradas como concluídas com isso a Companhia passa a cuidar diretamente da obra, até sua inauguração.²⁶

A Cia. Paulista executou “obras preliminares para o assentamento das poltronas, como a collocação de taco no cimento da platéa, o alargamento dos degraus dos balcões; apressou o serviço de tapeçaria, encommendou o aparelhamento sonoro, cuidou da pintura”.²⁷

Devido ao processo movido pelo arquiteto Pujol Junior que pretendia receber uma indenização da Companhia Paulista, uma vistoria nos edifícios foi feita por três engenheiros.

Como afirma o Dr. Meira Junior, essa vistoria “é um libello formidavel contra a competencia do architecto e a sua honestidade profissional”.²⁸

Trechos desse laudo demonstram claramente a qualidade dos edifícios construídos, bem como as diferenças entre o projeto apresentado a Companhia Cervejaria Paulista e o que se apresentava construído pelo arquiteto.

Quanto á estabilidade, apesar do Theatro e do predio commercial apresentarem rachas e fendas, como se acham especificadas nas respostas aos quesitos da Ré, julgamos que a construcção é bem estavel. Quanto á resistencia declaramos que, principalmente nos revestimento dos pizos, os materiaes empregados não são bastante resistentes; quanto á distribuição de todas as peças e dispositivos internos, achamos que os gabinetes sanitários estão mal dispostos e ha falta de visualidade para grande parte dos espectadores das frizas e camarotes; que pela disposição das escadas de acesso aos diversos andares do Theatro havia o inconveniente de não seleccionarem as diversas ordens de espectadores, tanto que, para remover esse inconveniente, foi aberta uma porta

²⁶ “Aos 18 desse mez [Junho de 1930] o Autor [Hyppolito Gustavo Pujol Junior], escrevendo aos directores da Ré [Cia. Cervejaria Paulista], declarava-se resolvido ‘a não voltar mais a Ribeirão Preto enquanto a Companhia não considerasse os seus trabalhos como terminados’. A’ vista daquella resolução do Autor, a Ré tomou a si tambem a conclusão do Theatro.” in Idem, *ibidem*, p.91.

²⁷ Idem, *ibidem*, p.92.

²⁸ Idem, *ibidem*, p.135.

transferindo o acesso aos balcões das escadas internas para as galerias. Sobre a dignidade, sobriedade e justa medida de riqueza, tanto externa como internamente, nada achamos que criticar; sobre o acabamento, achamos que em muitas peças é defeituoso, assim podemos mencionar os espelhos de ornamentação do foyer, o assoalho do mesmo, os pizos em geral, a declividade de alguns gabinetes sanitários, camarotes e frizas abertas e sem cortinas, soleiras de portas salientes sobre os pizos. Os defeitos principaes que possam justificar qualquer reclamação fundada da Ré são os seguintes: - Caixa da orchestra muito funda; falta da cabine de comando do palco, buraco exiguo para o ponto, falta dos chuveiros na caixa do Theatro, diminuição da lotação, falta de uma entrada abrigada para vehiculos, degraus das archibancadas e balcões estreitos, falta de guarda-roupa na caixa do Theatro, falta de commando da intensidade luminoso do palco, falta da lage de forro isolando o cabaret.²⁹

Indagados sobre as modificações e enriquecimento da decoração interna afirmam:

O Theatro construído é muito differente do que foi projectado e contractado; no projecto primitivo não figuram os detalhes especiaes de ornamentação, sendo que somente no orçamento de fls. 62 se falla em ornamentação de esculptura sobre modelos especiaes, no grande vestibulo, no foyer, nos salões lateraes, na bocca de scena e nos altos das salas; e no fls. 63 estão orçados: forração dos tectos em estuque de gesso, cal e cimento com grande decoração de esculptura corrida, revestimento em estuque de gesso sobre lages e vigas com grande decoração corrida no grande vestibulo e no foyer. Nestas condições julgamos impossivel affirmar si houve desenvolvimento e enriquecimento da decoração interna do Theatro. Apenas nos parece que houve antes diminuição do que augmento porque no memorial de fls. 283 se promettia decoração rica e sobria em que se applicariam estuque fino de gesso, os pizos de marmore ou ceramica fina, balaustrada de ferro forjado, etc.; e tambem por que foram diminuidas as superficies decoraveis, taes como, as do salão de chá do predio commercial e respectiva escada, as do salão do Theatro, peças essas que não foram construidas alem da diminuição da area annular da platea.³⁰

²⁹ Apud Idem, *ibidem*, pp.135-136.

³⁰ Apud Idem, *ibidem*, p.137.

Sobre o desenvolvimento da arquitetura externa dos dois edifícios, Theatro Pedro II e edifício “Meira Junior”, os peritos afirmam:

Não achamos que tivesse havido maior desenvolvimento na architectura externa do Theatro e do Palacete, sendo que as fachadas do projecto approved eram mais ricas do que as que se acham executadas.³¹

A lotação do Theatro e a possibilidade de um aumento são analisadas pelos peritos:

A lotação geral do Theatro é de 2.079 logares. Na platéa e varandas existem 952 poltronas. Nas frisas e foyers existem 364 localidades. Nos camarotes e balcões existem 322 localidades. Nas galerias, existem 431 logares. Tendo-se em conta a visualidade, e o regulamento policial e a commodidade publica, é impossivel se completar para 1.454 o numero de poltronas (platéa e varanda). Também não ha possibilidade de se augmentar a lotação das demais localidades. Achamos que, como commodidade para o publico, a lotação já esta completa; somente nas galerias, si forem feitas obras especiaes, poderão ser augmentadas as localidades, sendo que o augmento dependeria das disposições adoptadas.³²

Com relação a concordância da execução das obras com o memorial descritivo apresentado pelo arquiteto H.G.Pujol Junior a Companhia Paulista, que serviu de base para o contrato, os peritos afirmam que:

Os predios vistoriados não correspondem ao memorial, principalmente pelo seguinte:

- 1) Não ha arcadas ligando os 3 edificios.
- 2) O theatro não foi exposto para dar a maxima capacidade de lotação.
- 3) As escadas que levam aos pizos superiores não se acham no vestibulo.
- 4) Foram supprimidos os salões de circulação e repouso.
- 5) O numero de frisas e camarotes é menor
- 6) No quarto pavimento o amphitheatro é incompleto.

³¹ Apud Idem, *ibidem*, p.138.

³² Apud Idem, *ibidem*, p.138.

- 7) A caixa do Theatro não offerece a maxima comodidade: assim as portas dos camarins são baixas, os banheiros e lavatorios são pequenos, não ha chuveiro, em baixo do palco não ha mictorios e privadas, ha escadas sem corrimão, não ha armarios guarda-roupas, o pizo em baixo do palco não esta pavimentado, o buraco para o ponto é pequeno, a caixa de orchestra é funda demais, não ha dispositivos de signaes para o contra-regra, não ha regulação de intensidade luminosa por meio de resistencias ou outro systema.
- 8) Na sala da confeitaria (predio commercial) existem duas columnas que roubam espaço, as quaes não constam no projecto.
- 9) As portas externas da confeitaria não foram construidas em grandes vãos envidraçados, à européa
- 10) O grande salão de chá do predio commercial foi supprimido, e supprimida foi a escada que a elle dava accesso.
- 11) As instalações sanitarias da confeitaria não são confortaveis.
- 12) A columnata não se estende da esquina do Hotel Central á da Confeitaria.
- 13) Pelo memorial a composição interina do theatro deveria resultar a mais lógica e agradável, pois quatro grandes arcos abatidos, seriam sustentados em seus encontros por quatro columnas; entretanto, a construção foi feita de tal forma que dois destes encontros parecem suspensos, pois as columnas parecem não existir, recebendo-se assim uma impressão desagradável de instabilidade.
- 14) Os parapeitos não são guarnecidos por balaustradas ricamente tratadas em estuque e ferro forjado; sua decoração é mais modesta, sendo feita simplesmente em estuque.
- 15) O grande vestibulo, o foyer (os salões forma supprimidos na execução da obra) e as escadarias nobres não apresentam balaustradas de ferro forjado, pizos de marmore ou ceramica fina. O foyer é um pouco maior (assim como o vestibulo) de que o promettido no projecto, apresenta um assoalhado mal aparelhado e mal pregado; alem disso o mesmo compartimento nos apresenta como decoração um conjuncto de espelhos desagradaveis pela sua má qualidade.
- 16) A ardosia não foi empregada como cobertura
- 17) As escadas principaes não tem os pizos de marmore, as balaustradas não são de estuque e ferro forjado.
- 18) No segundo pavimento do theatro, alem do recinto dos espectadores, ha um salão nobre de passeio (foyer), não ha dois salões, ha uma sala que pode servir para senhoras e mais outra sala que esta occupada com botequim; alem disso, ha alguns cantos pequenos aproveitaveis e corredores curtos; no terceiro pavimento não ha o mesmo numero de commodos promettidos no memorial para o segundo pavimento.

- 19) Nos nove camarotes fronteiros ao palco cabem cinco espectadores; em oito camarotes se accommodam quatro espectadores e nos seis camarotes restantes accommodam-se treis. Tudo isto no terceiro pavimento, sendo que o regulamento policial não permite a venda de localidades como frisas ou camarotes que não comportem cinco cadeiras. No segundo pavimento seis frisas accommodam cinco espectadores; seis outras accommodam quatro, e outras quatro accommodam treis. Os numeros de accommodações se referem a cada friza ou camarote.
- 20) Os degraus das escadarias principaes do theatro não são de cantaria de granito. São feitas de uma composição em que entram como ingredientes pedaços de marmore e cimento branco e composto de magnésio. Esta composição não tem a durabilidade e a resistencia do granito; e a prova é que estão rachadas as escadas e os pizos nos quaes foi applicada essa composição.

Podemos concluir pela lista apresentada que, além da modificação dos custos da construção dos edificios, ocorreram também mudanças projetuais e de materiais resultando em diferenças entre o “Quarteirão Paulista” apresentado inicialmente aos diretores da Companhia Paulista e o “Quarteirão Paulista” apresentado a população na sua inauguração.

3.2. Theatro Pedro II - Marco cultural e arquitetônico

Antes da inauguração do Theatro, ocorrido em 8 de outubro de 1930, o jornal “A Cidade” realiza uma pesquisa popular para a escolha do nome da nova casa de ópera de Ribeirão Preto. Entre os nomes propostos estavam Pedro Álvares Cabral, François Cassoulet, Ruy Barbosa e Carmem Miranda. Mas o primeiro lugar do concurso foi de D. Pedro II.³³

A inauguração do Theatro Pedro II ocorre com o filme “Alvorada do Amor”, com Maurice Chevalier e Jeannete Mac Donald. O Dr. Meira Junior, em breve discurso, diz que “o Pedro II representava a expressão máxima da cultura” e que entregava o edifício ao povo de Ribeirão Preto.³⁴ Várias companhias de ópera haviam sido convidadas para a inauguração, mas por causa da instabilidade econômica e política, nenhuma aceitou o convite.

Segundo o jornal “O Estado de S. Paulo”, de 10 de Outubro de 1903,

[...] antes de iniciar-se a exibição do filme uma orchestra de 30 professores, sob regencia do maestro Ignacio Stabile, executou alguns números de fina música, sob os applausos da grande assistência que enchia literalmente o theatro.³⁵

No mesmo artigo comenta-se sobre o pano de boca:

O pano de bocca, conquanto apresente certas falhas, é no seu conjunto, uma obra digna de elogios. Custou para a Companhia Cervejaria Paulista este pano... 30:000\$000 sendo autor delle o jovem pintor patrício Dakir Parreiras.³⁶

³³ CIONE, Rubens, *Revivescências*, op. cit., p. 212.

³⁴ *Theatro Pedro II, Ribeirão Preto*, MIC Editorial Ltda, 1996, p.52.

³⁵ O Estado de S. Paulo, 10 de Outubro de 1930, p.02.

³⁶ Dakir Parreiras – nascido em 1894 em Niterói, RJ, filho do também pintor Antônio Parreiras. “Aperfeiçoou-se em Paris, com Jean Paul Laurens, Billout, Royer e Baschet. De tendencia impressionista e, sob influencia do academismo eclético, paisagista e pintor de história. Realizou composições e alegorias

O Theatro contava originalmente com pano de boca de 11 mts, de veludo azul marinho, bordado com fios de ouro e pintado pelo artista Dakir Parreiras, chamado de “Glorificação de Pedro II” retratava a corte e suas sete musas: Clio (história), Euterpe (música), Tália (comédia e poesia báquica), Melpômene (poesia trágica), Terpsícore (dança e canto coral), Erato (poesia amorosa) e Polímnia (oratória, poesia épica, eloquência).³⁷

Nos anos seguintes o Theatro Pedro II e sua Esplanada tornam-se local de comício e confrontos políticos.³⁸ O próprio Theatro serviu de palco para grandes reuniões do Partido Integralista durante alguns anos.³⁹

A Companhia Paulista havia investido na construção do Theatro mais do que o previsto, o que ocasionou a necessidade de em 1938 alugar o edifício para empresários de São Paulo. O arrendamento durou até 1943 quando o edifício passou a funcionar como “Cine-Teatro”, administrado por Osvaldo de Abreu Sampaio, o que se estende por 18 anos.⁴⁰ [fig. 78-83]

Após o término do contrato com a Rede de Cinemas, em 1961, o Theatro passa por uma reforma interna, para se adaptar ao novo uso como cinema apenas, na qual Lucílio

inspiradas em episódios e vultos do passado brasileiro.” In PONTUAL, Roberto, *Dicionário das artes plásticas no Brasil*, Rio de Janeiro, 1969, ed. Civilização brasileira, 1969, p. 407.

Além do pano de boca do Theatro Pedro II, Dakir Parreiras pinta também o pano de boca do Teatro Municipal de Campinas, chamado “Inspiração de Carlos Gomes”.

³⁷ CICCACIO, Ana Maria, *Theatro Pedro II - espaço reconquistado: reforma, restauro, modernização*, Ribeirão Preto, São Francisco gráfica e editora, 1996.

³⁸ Em 1932, “na Praça XV de Novembro, diante da esplanada do Theatro Pedro II erguia-se a tribuna, e oradores ardorosos apregoavam ao povo a necessidade da luta para redenção de São Paulo.” Após alguns dias “estourou o conflito na Praça XV com insultos e pancadarias. O general Manoel Rabelo subia à sacada do Theatro Pedro II para pedir ao povo calma e compreensão; políticos da cidade, em mangas de camisa saíam para ajudar a aplacar os ânimos.” In CIONE, Rubens, *História de Ribeirão Preto*, op. cit., vol. IV, p. 110.

³⁹ CIONE, Rubens, *Revivescências*, op. cit., p. 250.

⁴⁰ VALLE SOUBIHE, Maria Lúcia Chagas, *Ribeirão Preto - Restauração do patrimônio do centro*, dissertação de mestrado, Universidade de São Carlos, 1998, p.54.

Ceravollo isola as galerias e os balcões com lambris, destruindo vários elementos decorativos da platéia.⁴¹ A capacidade é diminuída para 800 lugares. [fig.84-88]

Devido a união das cervejarias Paulista e Antarctica, o Theatro passa a fazer parte dos bens da Companhia Antarctica Niter S.A. e na década de 70 passa a ser arrendado pela Cia. de Cinema Hilton Figueira.⁴²

Com a degradação do local nos anos seguintes, o Theatro passa a ser visado por empreendedores que desejavam a demolição para a construção de novos edifícios. Para evitar qualquer ação contra o Theatro, o vereador Flávio Condeixa Favaretto em 1973 apresenta a Câmara de Vereadores uma lei de “Proteção especial ao Theatro Pedro II” de número 2.764 que, entre outras coisas declara o valor histórico e artístico do edifício para o Município; proíbe a ampliação, demolição, mutilação e destruição do imóvel e afirma que só com autorização do Conselho de Defesa do Patrimônio Municipal o Theatro poderá ser pintado, reparado e restaurado e obedecendo a higiene, segurança e conservação da “originalidade do seu estilo arquitetônico”. [fig.89-90]

Para conservar a “monumentalidade” do edifício a lei define que as construções “confrontantes” não poderão ter altura superior à do Theatro Pedro II.

O Theatro Pedro II, como principal edifício do Quarteirão Paulista, se tornou não só o centro político e cultural da cidade, mas também um marco arquitetônico de Ribeirão Preto.

A localização do teatro, fronteiro a principal praça da cidade, reforça a intenção de se valorizar e embelezar a paisagem urbana, o que ocorria com as principais cidades brasileiras entre os séculos XIX/XX.⁴³ [fig. 91-94]

⁴¹ VALLE SOUBIHE, Maria Lúcia Chagas, op. cit., p.54.

⁴² *Theatro Pedro II*, Ribeirão Preto, MIC Editorial Ltda, 1996.

O teatro surgia como edificação monumental importante que representava o progresso da cidade, tão desejado pela sociedade, e da Companhia Paulista.⁴³

De 1930, data da inauguração do Theatro, a 1944, data da demolição do Theatro Carlos Gomes, esses dois edifícios coexistiram um fronteiro ao outro, criando um cenário incomum onde cada teatro se apresentava de uma forma na estrutura urbana.

Enquanto o Teatro Carlos Gomes se encontrava implantado isoladamente no lado esquerdo da Praça XV, cercado por passeios e vegetação, o Theatro Pedro II se localizava do lado oposto, com a fachada voltada para a praça e para o Teatro Carlos Gomes e ladeado por outros dois edifícios que reforçavam a sua monumentalidade.

Os dois teatros apresentavam grandes diferenças, não só estilísticas como também das técnicas utilizadas na construção. O Teatro Carlos Gomes, de estilo neoclássico, foi construído em alvenaria de tijolos, enquanto no Theatro Pedro II, representante de uma

⁴³ Cf. MOURA FILHA, Maria Berthilde de Barros, *O cenário da vida urbana: a concepção estética das cidades no Brasil da virada do século XIX XX*, in V Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, FAU, PUCCAMP. Pp. 02-12. “Segundo Aymonino, esse caráter de símbolo assumido pela arquitetura, se torna evidente na cidade burguesa, através da presença dos “bens coletivos”, edifícios que surgem para atender às novas atividades inerentes ao desenvolvimento econômico, político e social da burguesia. Tratados como “monumentos da ordem burguesa”, os bens coletivos, “os palácios do Parlamento, da Justiça (...) da cultura, das artes, etc.” tendem a diferenciar-se do conjunto das edificações, em virtude da sua própria representação arquitetônica e de uma nova forma de relação com a cidade. Diferenciam-se da “quantidade residencial”, pela sua localização morfológica, ficando protegidos por limites bem precisos e com posição de destaque em relação aos percursos viários, multiplicando a presença de monumentos isolados na massa de edificações, tornando-se os pontos de referência possíveis da nova estrutura urbana da cidade capitalista-burguesa.” [...] “Explorava-se uma forma de diálogo entre o edifício e o espaço urbano, onde a edificação era valorizada pela praça que a antecedia, ao mesmo tempo que a praça ganhava um edifício imponente como pano de fundo. Confirmando a presença de um dos princípios do projeto estético das cidades brasileiras daquele período, definia-se uma estruturação da paisagem onde cada elemento da morfologia urbana - edifícios, praças, vias de circulação - passava a ser tratado de uma forma integrada, que valorizava mutuamente todos os elementos, construindo um cenário para exibição dos signos do progresso: o teatro monumental e a praça aformoseada. Os novos “monumentos da ordem burguesa”, tratados como pontos focais, ganhavam posição de destaque na paisagem citadina, quando anteriormente esses equipamentos se inseriam de forma modesta no tecido urbano.”

⁴⁴ “Observou-se entre os equipamentos públicos erigidos naquela época, a presença constante das construções projetadas para teatros, e verificando que este era um dos equipamentos que melhor representava os conceitos de *progresso e civilização* almejados pela sociedade de então, fez-se uso dessas edificações em particular, como o elemento a partir do qual se analisa a estruturação da cena urbana adequada à época e orientada cada vez mais por questões de cunho estético, além daquelas preocupações com a higiene e a fluidez da cidade.” In Idem, *ibidem*, p.01.

arquitetura eclética, utilizaram-se novidades técnicas na sua construção através do uso do cimento armado.

Desta forma a cidade possuía um teatro que se implantava como monumento na própria Praça, podendo ser observado de todos os ângulos, e um teatro que, ao centro de dois edifícios que seguiam sua linha estilística, formava um grande pano de fundo para a praça.

Foi no renascimento italiano que ocorreram as grandes modificações relativas a apresentação teatral, é quando os teatros de arena que ocupavam os praças são substituídos por espaços fechados, com construções projetadas especialmente para a interpretação. A mais significativa modificação na arquitetura teatral ocorreu no período barroco, na Itália, com “la creación de la ópera, en la introucción de los bastidores y en la disposición del auditorio para acomodar los *intermezzí*”⁴⁵. O primeiro teatro construído para a apresentação operística é o de San Cassiano, de Veneza, em 1637.

O Brasil já contava com inúmeros teatros até 1930, quando foi inaugurado o Theatro Pedro II em Ribeirão Preto. As principais cidades possuíam pelo menos uma casa do gênero, e quase que a totalidade seguia a tipologia italiana.⁴⁶

Diferentemente do Theatro Pedro II, a maioria dos teatros de grande porte do país tiveram o patrocínio do poder público e foram construídos nas capitais das províncias ou Estados.⁴⁷

As dimensões do Theatro Pedro II já expressavam toda sua importância, era o terceiro maior teatro de ópera do país, e seu projeto sofre influência dos grandes teatros do

⁴⁵ Cf. PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las tipologias arquitectonicas*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1976, pp.80-81.

⁴⁶ Cf. SERRONI, J.C., *Teatros – uma memória do espaço cênico no Brasil*, São Paulo, Editora SENAC São Paulo, 2002.

país no momento: Amazonas⁴⁸ (Manaus-1896, capacidade: 661 espectadores), Municipal do Rio de Janeiro⁴⁹ (1909, capacidade: 2.365 espectadores) e Municipal de São Paulo⁵⁰ (1911, capacidade: 1.580 espectadores).⁵¹

O Theatro Pedro II de Ribeirão Preto segue a divisão básica em blocos funcionais da Ópera de Paris⁵² de Charles Garnier, como nos teatros municipais de São Paulo e Rio de Janeiro⁵³.

⁴⁷ SEGAWA, Hugo, *Arquitetura de teatros: o século XIX e a belle époque no Brasil*, Revista Projeto ed.112, 1988, p.125.

⁴⁸ Anterior a construção dos teatros municipais de São Paulo e Rio de Janeiro, o Teatro Amazonas foi o primeiro grande teatro de ópera do país. Em 1882 inicia-se o concurso público para o projeto que foi vencido pelo Gabinete Português de Engenharia de Lisboa. Com capacidade para 661 espectadores, o projeto só começou a ser executado em 1884, contando com vigas de aço importadas de Glasgow na Escócia. As obras permaneceram paradas entre 1885 e 1892 devido a “divergências” entre a Província do Amazonas e a construtora responsável pela obra. O cenógrafo da Comédie Française, Crispim do Amaral, é contratado para ser responsável pela ornamentação, pintura, decoração e instalação do mobiliário do teatro. Grande parte dos materiais utilizados são importados da Europa. Cf. SERRONI, J.C., op. cit., p.46.

⁴⁹ Para a construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro se estabelece um concurso de projetos, cujo edital é publicado em 15 de Outubro de 1903. De um total de sete propostas apresentadas, duas, com os pseudônimos “Isadora” e “Áquila”, recebem o primeiro lugar, sendo que após algumas modificações o segundo projeto, do filho do prefeito do Rio de Janeiro, é escolhido para a construção. Através do memorial descritivo de Francisco de Oliveira Passos notamos a influência da obra de Garnier na composição arquitetônica do edifício: “... suggere a simples leitura do edital, de que seja intenção da Prefeitura de dotar a Capital da República tanto de um Theatro Modelo como de um edificio digno de ser apresentado como monumento esthetico – escrevia Francisco de Oliveira Passos, filho do prefeito Pereira Passos, no memorial anexo ao projeto vencedor apresentado ao concurso para a construção do novo Teatro Municipal de 1904 -... sendo que ao meu ver a architectura ultramoderna incompatível com a seriedade do edificio.(...) Dirigi minhas vistas para os estylos clássicos, não vacilando em escolher a Renascença francesa, que a meu ver é estylo typico, para os edificios destinados a theatro. Não cingi-me, porém, ao rigor do clássico, indo procurar no mourisco uma variação para as cupolas e modernizando o estylo clássico por motivos puramente econômicos quando applicados às fachadas laterais e posteriores. (...) A característica de architectura theatral do projeto é formada pelo jogo das três cupolas que, juntamente com a parede isoladora artisticamente ornamentada, synthetizam a divisão geral do edificio em três partes principais: 1. a entrada do foyer. 2. a sala de espetáculos. 3. a caixa do theatro. Sem ambicionar uma comparação com o grande Garnier, ouso entretanto lembrar que foi esse effeito, assim obtido no seu monumental projecto Opera de Paris, um dos elementos que introduziram a ser considerada aquella obra uma verdadeira conquista na architectura theatral.” In DEL BRENNIA, Giovanna Rosso, *Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX)*, in *Ecletismo na arquitetura brasileira*, org. Annateresa Fabris, São Paulo, Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1987, pp.57-58. Inaugurado em 14 de julho de 1909, o teatro possui apenas 1700 lugares, o que seria resolvido posteriormente em uma reforma feita em 1934 pelo prefeito Pedro Ernesto, na qual, através da retirada de duas frisas e de 15 camarotes, ocorre o aumento para 2205 espectadores. Cf. LIMA, Evelyn Furquim Werneck, op. cit., p. 219.

⁵⁰ O projeto, proposto pelo senador Frederico Abranches em 1900, teve Ramos de Azevedo como responsável pelas plantas do edificio. O estudo preliminar teria sido executado por Cláudio Rossi, a cargo de Domiziano Rossi ficou o detalhamento dos “elementos de composição arquitetônica” e Ramos de Azevedo seria o construtor do Teatro. Cf. LEMOS, Carlos A.C., *Ramos de Azevedo e seu escritório*, São Paulo, Pini, 1993, p. 68.

⁵¹ dados obtidos em SERRONI, J.C., op. cit.

A arquitetura do Theatro Pedro II apresenta características da tradição clássica: ordens da arquitetura clássica, composição monumental da fachada e sistemas de ornamentação sendo as principais - molduras e entablamentos, e as secundárias - brasões e guirlandas.

⁵² A composição da Ópera de Paris ocorre da seguinte forma:

“A fachada do Ópera de Paris foi composta por Charles Garnier a partir da fachada leste do Louvre, projetada em meados do século XVII por Claude Perrault. A mesma colunata dupla do segundo pavimento do Louvre comparece no Ópera como um leitmotiv. No palácio a fachada é centrada por um corpo de acesso com frontão; já no teatro a colunata gera uma fachada divergente com corpos realçados nos extremos. O Ópera com sua arcada sobre escadaria no térreo é modelo do nosso Teatro Municipal [RJ] que substitui a colunata de Perrault por colunas que vencem os dois pavimentos. O teatro parisiense tem cinco módulos no centro e dois corpos nos extremos; o carioca tem apenas três módulos ladeados por torres elegantes com pequenas cúpulas. Ambos são coroados por uma grande cúpula verde-cobre e um frontão ao fundo que corresponde à parede de segurança que separa os foyers do auditório. Pois o mesmo tema da colunata de Perrault aparece logo em frente, no Museu Nacional de Belas Artes integrando, porém, uma fachada projetada no reinado de Luís XIII (1610-1654) em que a composição geral, incluindo as três cúpulas, é imitada das alas do mesmo Louvre.” In ROCHA-PEIXOTO, Gustavo, *O Ecletismo e seus contemporâneos na Arquitetura do Rio de Janeiro*, In Guia da Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro, [org.] Jorge Czajkowski, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2000, pp.10-11.

⁵³ “Percebe-se que Oliveira Passos soube articular bem os volumes, permitindo identificar as diferentes partes do edifício, deixando claro que o vestíbulo e o foyer, que englobam as diversas escadarias, tem altura diferente da altura da sala de espetáculos, que por sua vez não está sob a mesma cobertura da caixa cênica. Os diversos níveis e formas que assume cada setor projetado criam um efeito plástico para a percepção do fruidor. Para a fachada voltada para a Avenida Central, percebe-se, pela diferença de tratamento e pelas saliências e reentrâncias, um jogo de cheios e vazios de interessante composição. Nota-se que as coberturas seguem o contorno da volumetria interior. Pela pouca profundidade do terreno, de forma quadrangular irregular, os camarins e setor administrativo forma projetados ladeando a caixa cênica, podendo ser percebida a engenhosa articulação dos volumes de mesmo gabarito, arrematados por uma platibanda sobre a cornija. Uma análise acurada das fachadas laterais – uma das quais é voltada para o novo bulevar – remete o fruidor a outras obras de inspiração clássica, de diferentes períodos da história da arquitetura. (...) A decomposição das fachadas laterais – quase totalmente simétricas – em partes permite reconhecer a articulação de volumes com tratamentos bem diversos. O segundo desses volumes, que se integra à fachada principal, envolvendo, portanto, os acessos aos diferentes pisos, apresenta-se também como um templo coríntio, com quatro colunas caneladas, agrupadas duas a duas nas extremidades, envolvendo uma escadaria central. Em plano recuado, dois portões arrematados em arco pleno, encimados por balcões em balaústres e duas altas janelas retangulares. As colunas, sobre volumosos embasamentos em granito da Carioca, sustentam um entablamento contínuo que circunda toda a edificação, arrematando-a e conferindo unidade aos diferentes volumes articulados. O terceiro volume, que se projeta nas duas fachadas laterais, corresponde ao acesso do restaurante existente no subsolo, às caixas de escada secundárias e às loggias no nível do balcão nobre. Destaca-se como se fora uma edificação independente, um teatro menor, com seus três acessos em arcadas seccionados por uma marquise de ferro e vidro, ao gosto art nouveau, encimada por um balcão em balaústres de mármore e pela grande abertura das referidas loggias, onde seis colunas monolíticas sem caneluras sustentam a cornija. A fachada principal apresenta uma composição mais uniforme, onde o corpo central avança em relação as rotundas das extremidades, englobando no pavimento térreo três grandes portões, encimados por balcões em balaústres. No nível do pavimento superior, três altas janelas retangulares iluminam o foyer principal. Externamente à alvenaria, sob volumosos embasamentos, erguem-se seis colunas com fustes canelados e capitéis coríntios, sendo as das extremidades dispostas duas a duas.” in LIMA, Evelyn Furquim Werneck, op. cit., pp. 214-217.

Para reforçar a idéia de simetria, vários elementos são adicionados ao Palace Hotel para que esse funcionasse como em “pendant” com o Edifício Meira Junior. A cúpula, o toldo de vidro, os frontões e florões aplicados na fachada buscam harmonizar o edifício já existente com os construídos pelo arquiteto.

Pujol Junior usa a proporção não só na composição do Theatro, mas utiliza na relação entre os edifícios do Quarteirão Paulista. Para destacar o teatro dos outros dois edifícios, o arquiteto utiliza-se de dimensões avantajadas do frontispício. Não só os elementos deveriam conter proporções harmônicas, o edifício como um todo deveria seguir essa proporção.

“Architectura parlante” era um conceito acadêmico, característica essencial da produção eclética, que significava que o edifício deveria exprimir através do estilo e da tipologia a função a que se destinava.⁵⁴

No Theatro Pedro II podemos identificar através das diferenças de altura de cada corpo edificado a sequência vestíbulo, platéia e palco.

No bloco anterior, a delimitação das áreas de vestíbulo, e na sequência com o alçamento e curvatura da cobertura o grande corpo que abriga a platéia e os camarotes. A partir da linha definida pela boca-de-cena aparece o mais avantajado e verticalizado corpo do conjunto onde estão instalados o palco e os camarins.⁵⁵

Uma análise detalhada dos aspectos formais do conjunto apresentaremos no Atlas.

No dia 15 de Julho de 1980 o incêndio destrói poltronas, cortinas, cobertura, forros, além das galerias e boca de cena. A causa do incêndio é atribuída, conforme laudo técnico,

⁵⁴ “O conteúdo, a mensagem ideológica e estética, são substituídos pela ênfase tipológica: o que mais importa, é que cada edifício seja logo reconhecível como ‘o museu’, ‘a ópera’, ‘o banco’, ‘o palácio do governo’ de uma grande capital” in DEL BRENN, Giovanna Rosso, op.cit., p.57.

A um fenômeno termoelétrico ocorrido nos fios que alimentavam o motor do exaustor, situado à esquerda do palco. Devido à má qualidade da instalação, uma sobrecarga elétrica provocou um superaquecimento da fiação que passava junto ao madeirame, que sustentava as placas de compensado. Este madeirame, bastante seco, deu início à combustão, formando as fumas que se propagaram de baixo para cima, atingindo o forro e as demais dependências.⁵⁶

Somente em maio de 1982 o Theatro Pedro II é tombado pelo Condephaat. A importância do edifício é escrita na ficha de identificação do bem tombado:

O edifício do Theatro Pedro II tornou-se culturalmente, nas décadas seguintes à sua construção, pólo centralizador da região mogiana, ultrapassando assim, os limites municipais e, deste modo foi tombado como monumento histórico-cultural.⁵⁷

Em dezembro de 1993 são tombados os demais edifícios do Quarteirão Paulista e a Praça XV de Novembro,

Como bens culturais de interesse histórico-arquitetônico e paisagístico, o conjunto de imóveis situado à rua Álvares Cabral n. 332 a 354 e 390 a 396 – que compõem o chamado “Quarteirão Paulista”, bem como a Praça XV de Novembro, no município de Ribeirão Preto.

O tombamento dos imóveis referidos, bem como da praça, vem complementar o do Theatro Pedro II já tombado, dando ao conjunto a unidade arquitetônica e harmonia paisagística que lhe são peculiares para a caracterização deste tradicional núcleo histórico urbano.⁵⁸

“El caracter de un edificio deberia exprerlo el mismo perfectamente en su exterior, y el teatro solamente podia ser considerado com teatro.” Apud., PEVSNER, Nikolaus, op. cit., 1976, p.100.

⁵⁵ *Theatro Pedro II - a reconstrução*, Ribeirão Preto, ARQ ART, Souza e Sá Editora, 1996.

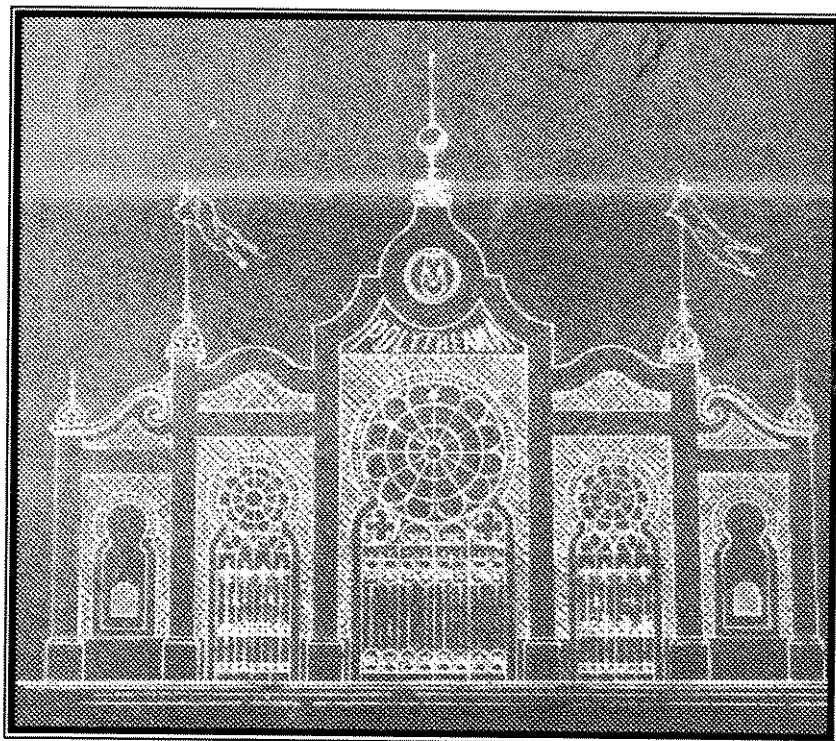
⁵⁶ *Theatro Pedro II*, Ribeirão Preto, MIC Editorial Ltda, 1996, p.28.

⁵⁷ Ficha de identificação Condephaat, processo 00297/73. Inscrito sob o no. 186 do livro do Tombo Histórico, pp. 1-44.

⁵⁸ Ficha de identificação Condephaat, processo 29840/92, p.46.

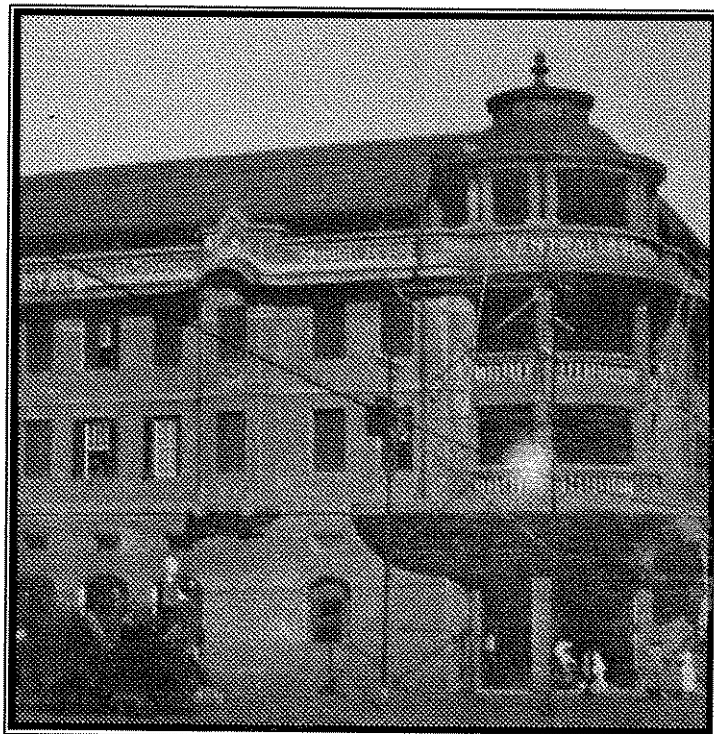
Em 1991 inicia-se o processo de restauro do Theatro Pedro II, que duraria até 1996 e contaria com o trabalho de mais de mil profissionais (operários, arquitetos, engenheiros e restauradores).

Figura 75 Fachada Polytheama



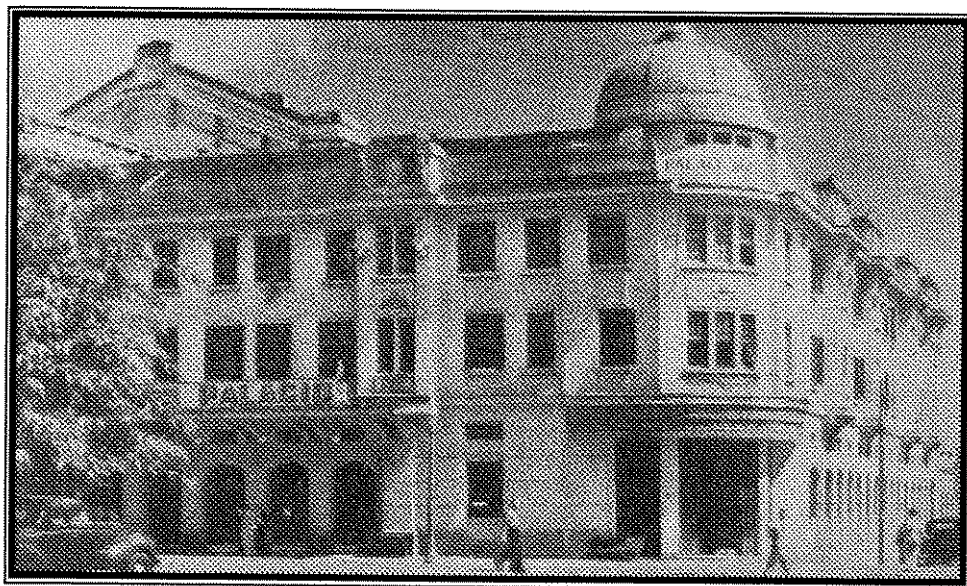
Fonte: Arquivo Municipal de Ribeirão Preto

Figura 76 Central Hotel



Fonte: Arquivo Foto Esporte

Figura 77 Palace Hotel - 1930



Fonte: Arquivo Municipal de Ribeirão Preto

Figura 78 Theatro Pedro II - 1937



Fonte: Arquivo Foto Esporte

Figura 79 Theatro Pedro II - 1939



Fonte: Arquivo Foto Esporte

Figura 80 Theatro Pedro II - 1940



Fonte: Arquivo Foto Esporte

Figura 81 Theatro Pedro II



Fonte: Arquivo Foto Esporte

Figura 82 Theatro Pedro II



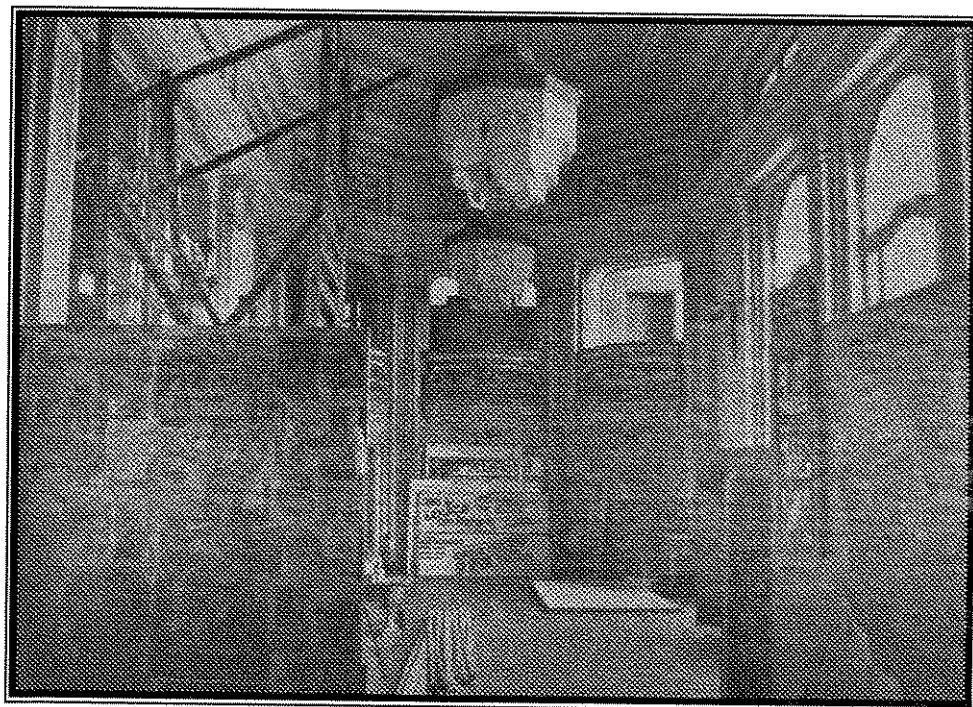
Fonte: Arquivo Foto Esporte

Figura 83 Theatro Pedro II



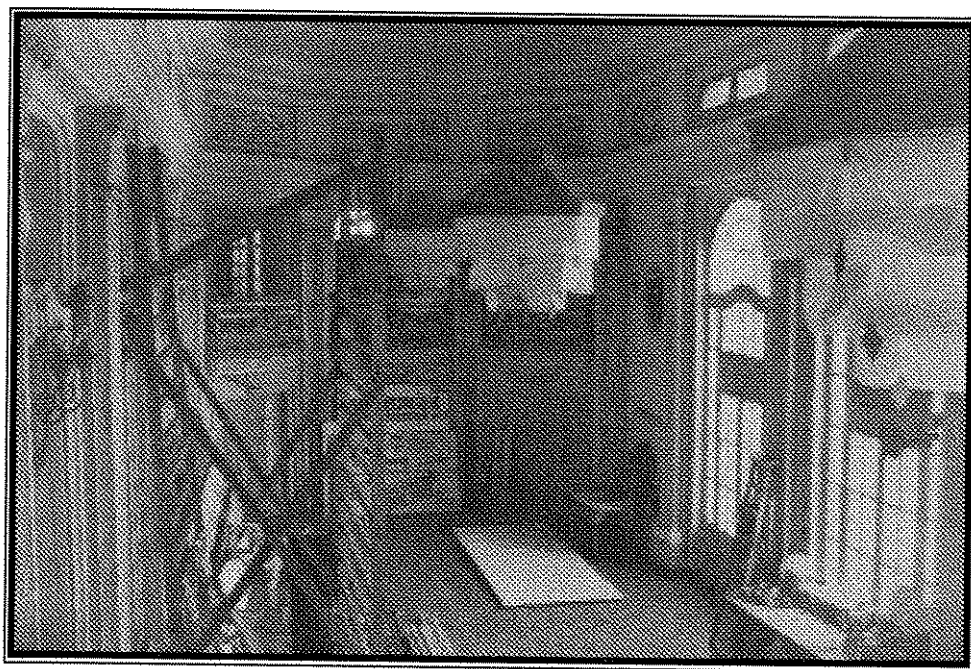
Fonte: Arquivo Foto Esporte

Figura 84 Foyer – depósito de cartazes



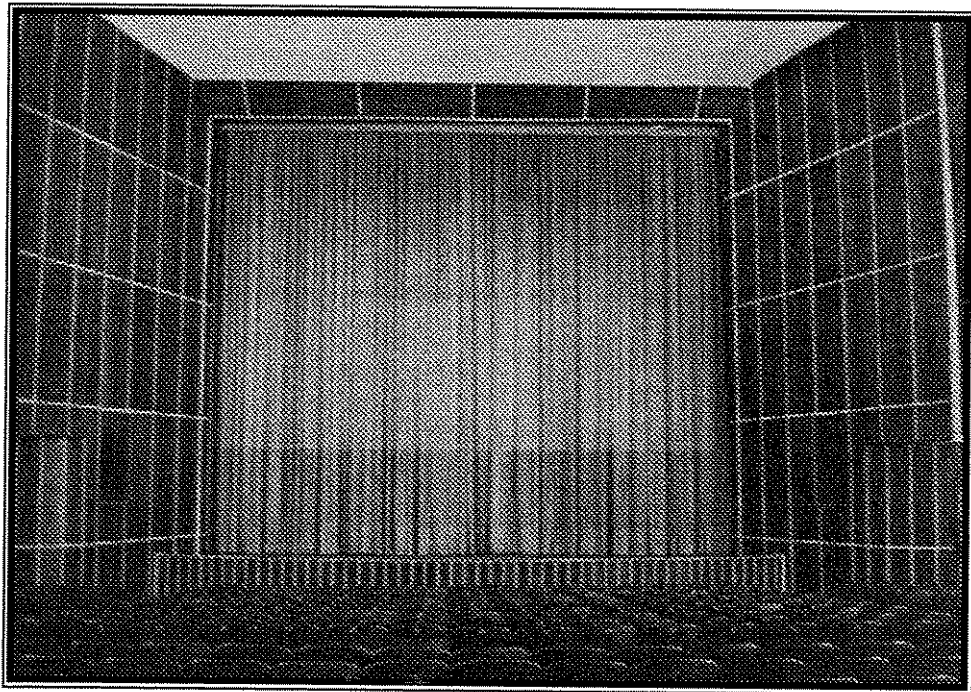
Fonte: Arquivo Foto Esporte

Figura 85 Foyer – depósito de cartazes



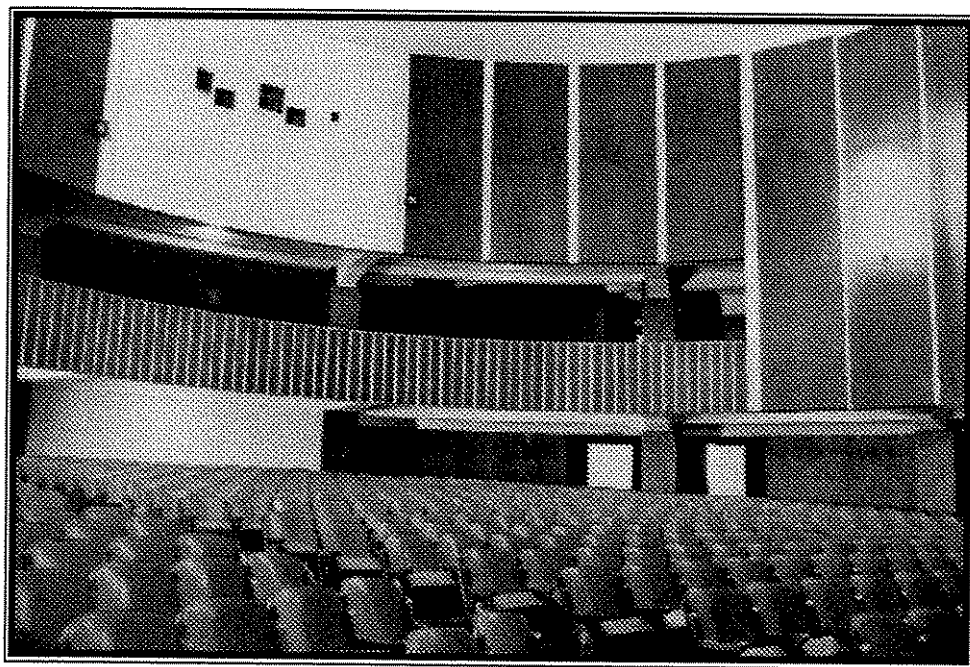
Fonte: Arquivo Foto Esporte

Figura 86 **Palco - cinema**



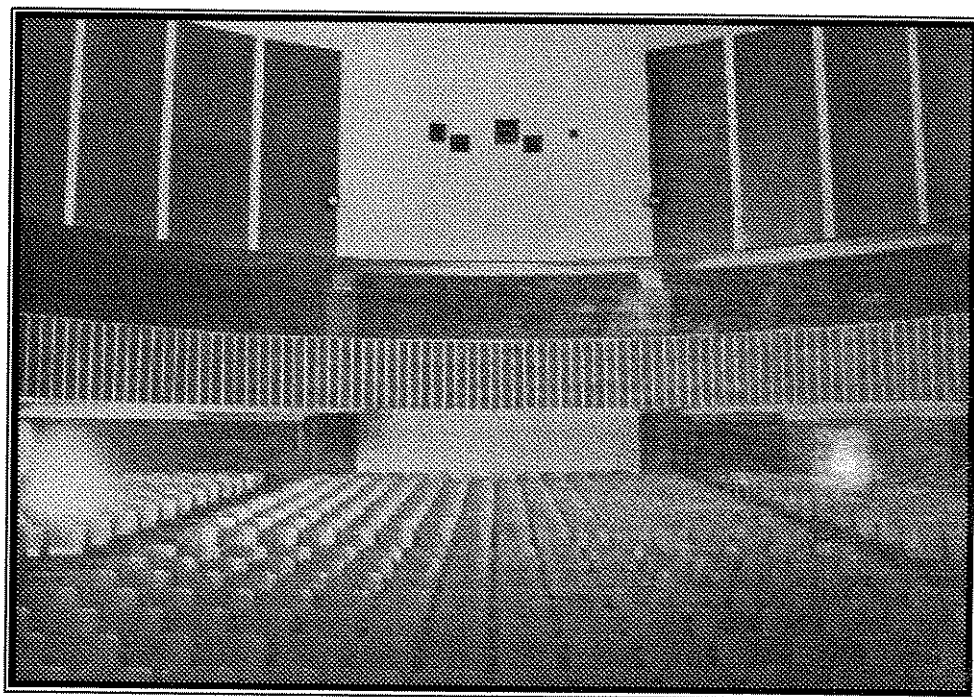
Fonte: Arquivo Foto Esporte

Figura 87 **Platéia - cinema**



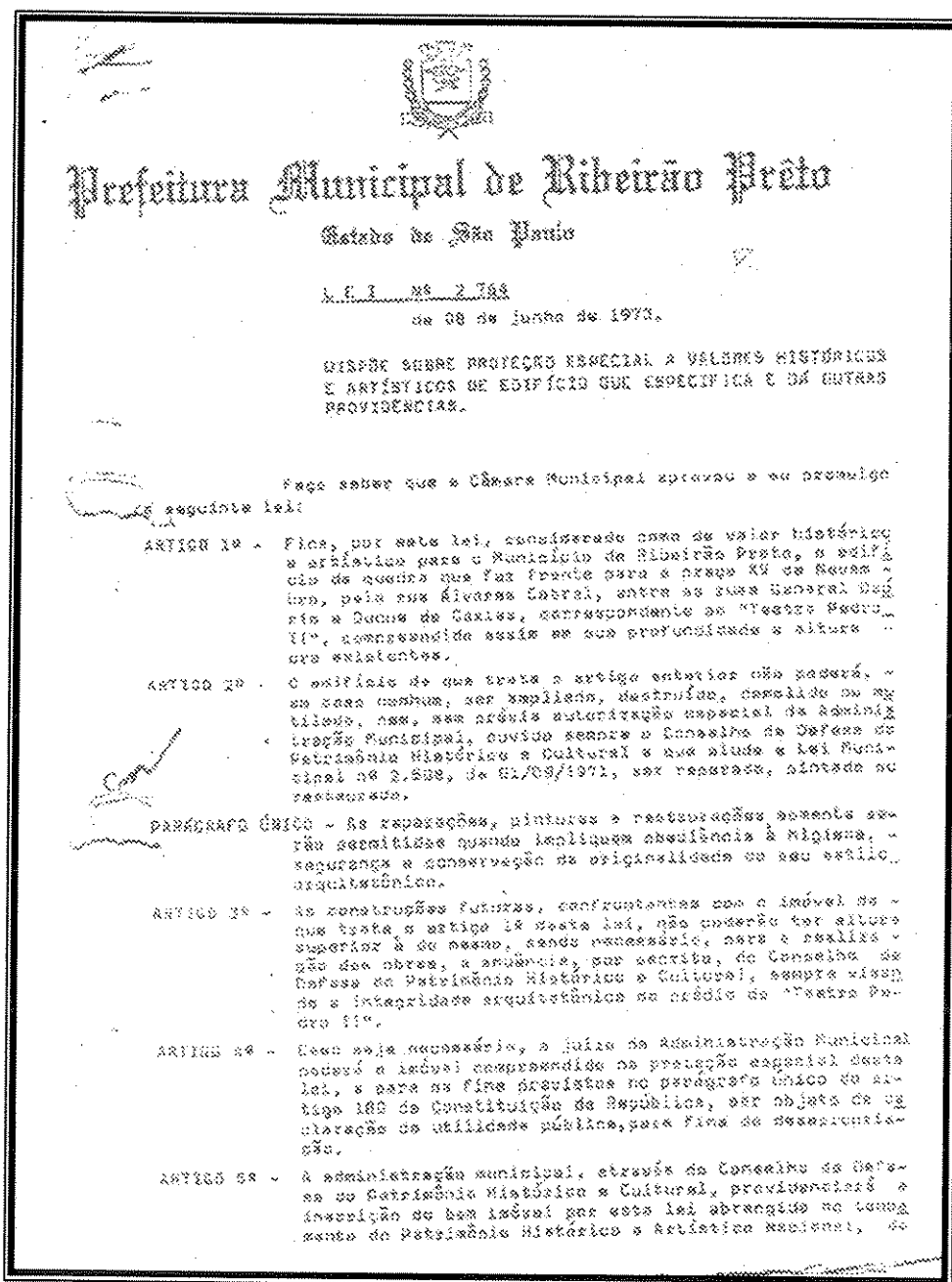
Fonte: Arquivo Foto Esporte

Figura 88 Platéia - cinema



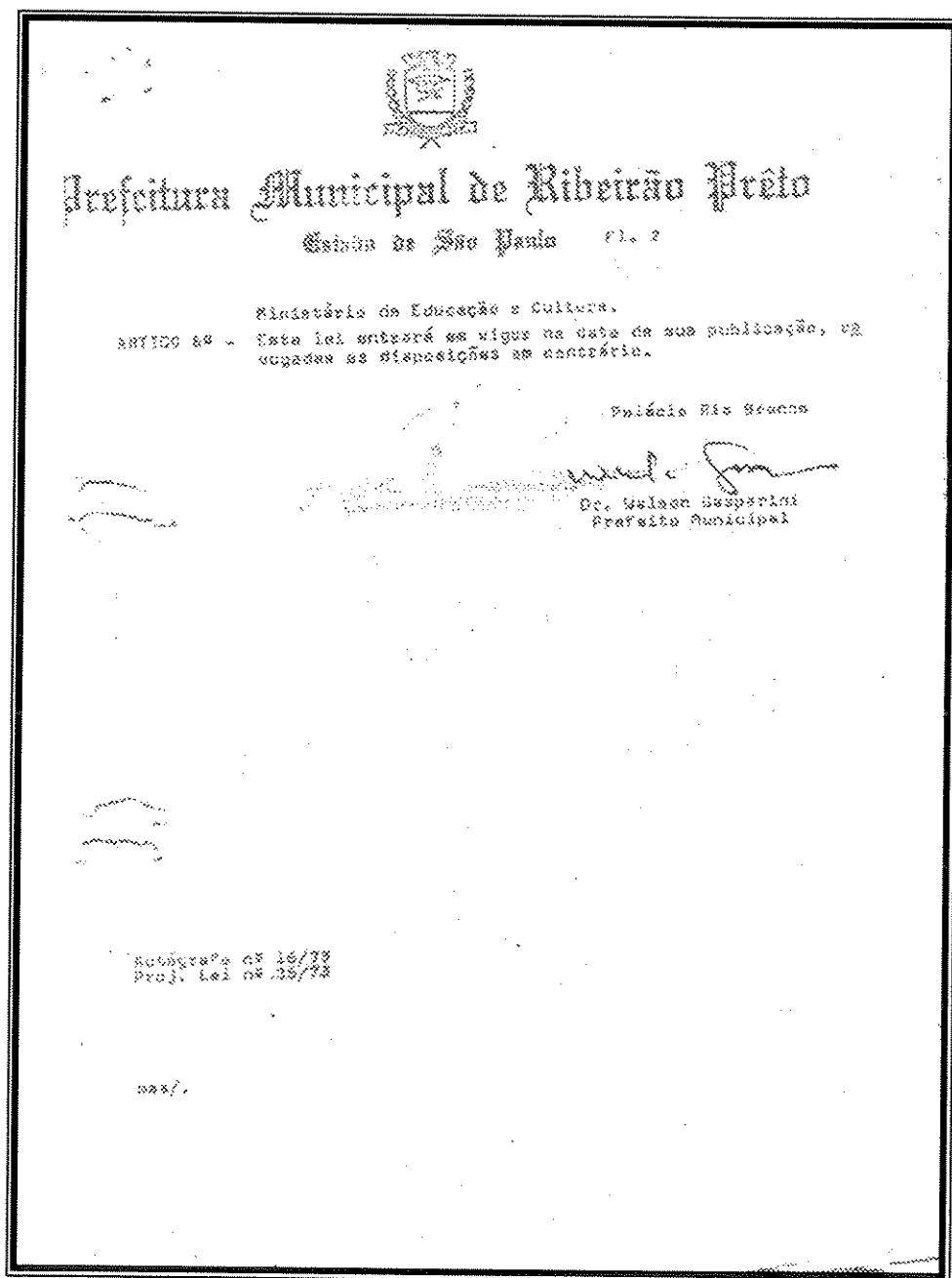
Fonte: Arquivo Foto Esporte

Figura 89 Lei no. 2.764 – Lei de proteção ao Theatro Pedro II



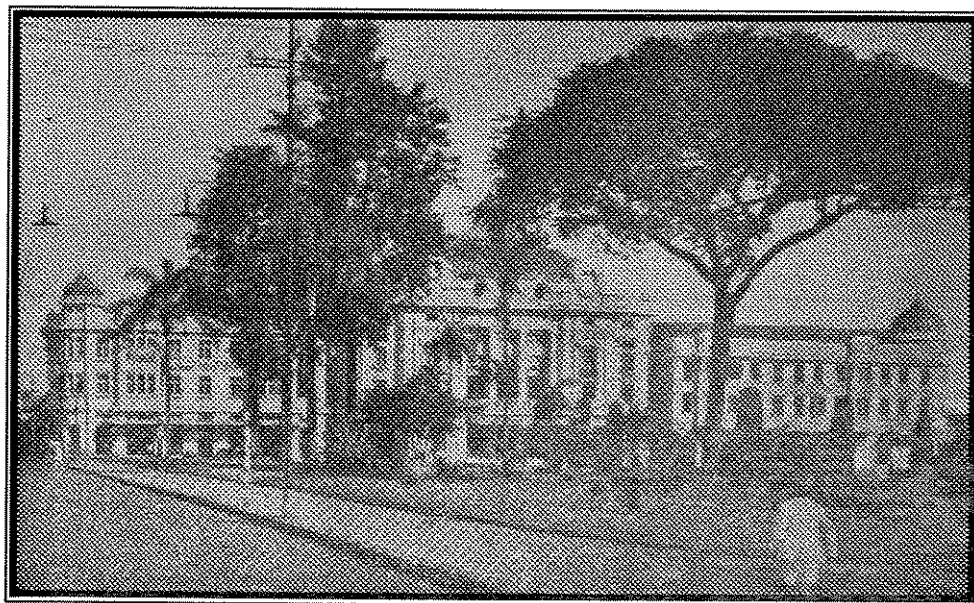
Fonte: Câmara Municipal de Ribeirão Preto

Figura 90 Lei no. 2.764 – Lei de proteção ao Theatro Pedro II



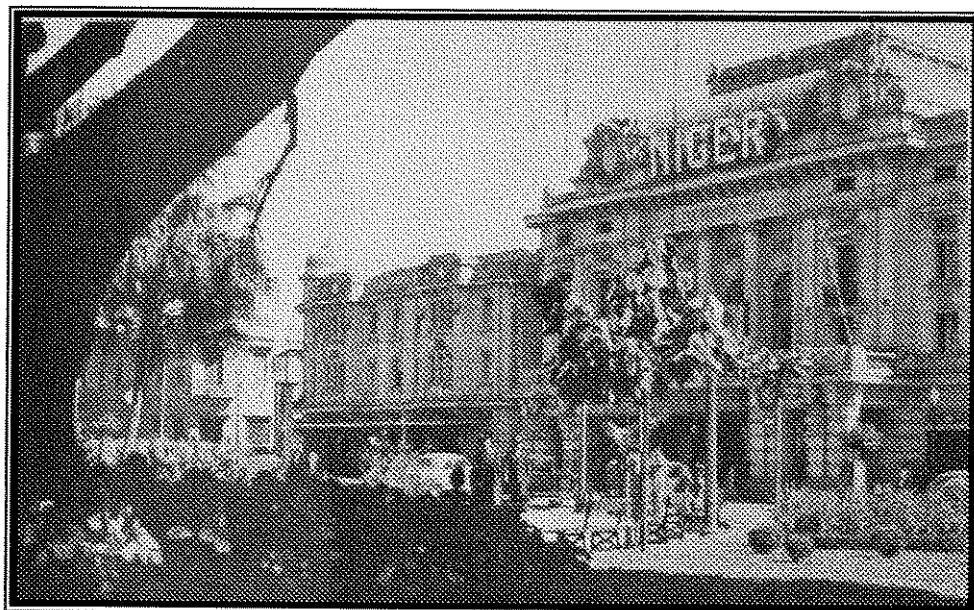
Fonte: Câmara Municipal de Ribeirão Preto

Figura 91 Quarteirão Paulista / Praça XV de Novembro – déc.30



Fonte: Arquivo Foto Esporte

Figura 91 Quarteirão Paulista / Praça XV de Novembro – déc.40



Fonte: Arquivo Foto Esporte

Parte
IV
O RESTAURO

4.1. Preservação do Patrimônio

O Theatro Pedro II, o Palace Hotel e o edifício Meira Júnior, na cidade de Ribeirão Preto, formam um conjunto arquitetônico, o denominado Quarteirão Paulista, representante de uma arquitetura que associa a diversidade estilística com inovações tecnológicas. Sua importância ultrapassa o valor arquitetônico passando a qualificar e personalizar o espaço em que se inserem, isto é, a área central da cidade e a sua mais importante praça, a XV de Novembro.¹

O restauro e a modernização tecnológica do teatro, assim como o restauro e a renovação do Palace Hotel, em curso, tem como objetivo a recuperação do “patrimônio físico, cultural, econômico e social” da área central, como vem ocorrendo em vários centros urbanos.²

A restauração de teatros com o objetivo de revitalizar áreas centrais, “devolvendo ao cidadão o pleno uso dos belos espaços públicos existentes”, é um modelo amplamente utilizado. Na cidade de São Paulo podemos citar como exemplo os restauros do Teatro Municipal e do Teatro São Pedro.³

O Teatro Municipal de São Paulo, localizado no centro da cidade, teve sua restauração executada pelo Departamento do Patrimônio Histórico com projeto de

¹ “Edifícios, conjuntos urbanos e logradouros públicos podem ser considerados bens artísticos arquitetônicos, e como tal são representantes de uma época, um ciclo econômico, uma técnica que talvez não esteja mais em uso; personalizam e qualificam o espaço tornando-se pontos de orientação da paisagem urbana, convertendo-se em símbolos e referenciais de uma comunidade. Além do valor histórico documental adquirem valores nem tão mensuráveis – afetivos e sociais, rituais e consuetudinários – de grande importância para seus usuários.” In ZEIN, Ruth Verde, *Sala São Paulo de Concertos – Revitalização da Estação Júlio Prestes : o projeto arquitetônico*, São Paulo, Alter Market, 2001, p.76.

² “A necessidade premente de recuperação do patrimônio físico, cultural, econômico e social das áreas centrais das grandes cidades está em curso, revertendo expectativas, e demonstrando sua importância na plena valorização da cidadania. O abandono das áreas históricas e a perda do caráter multifuncional dos centros urbanos, e seu conseqüente esvaziamento, acabaram por comprometer sua segurança e qualidades intrínsecas, ocasionando decadência e degradação física e humana.” In Idem, *ibidem*, p.25.

modernização tecnológica do arquiteto Nelson Dupré. Localizado mais afastado do centro, na Barra Funda, encontramos o Teatro São Pedro, edifício construído em 1917 e que teve sua recuperação coordenada pelas arquitetas Christina de Castro Mello e Rita Alvez Vaz.⁴

O tombamento de edifícios que não representavam uma “arquitetura brasileira” só começou a ocorrer depois de inúmeras discussões sobre os valores das edificações e seus méritos ou não para a preservação.⁵

A intenção de e criar uma política de construção da nacionalidade fez com que se privilegiasse as edificações com caráter de “monumento nacional” sobre as edificações que representavam o “cosmopolitismo cultural que havia vigorado entre o Império e a República Velha”.⁶

Mário de Andrade, na década de 30, já destacava o valor da arquitetura tradicional afirmando que a arquitetura paulista deveria primar a arquitetura histórica à estética.⁷ A discussão sobre a importância histórica dos bens iria se estender por várias décadas e

³ Cf. Idem, *ibidem*, p.101.

⁴ Cf. Idem, *ibidem*, p.101.

⁵ “Sobre o ecletismo Puppi afirma: “Desqualificado de antemão, desde o princípio, como uma arquitetura de origem estrangeira e de ‘fundo acadêmico’, para usar uma expressão de Lúcio Cota, sua fortuna crítica é certamente a menos feliz de toda a arquitetura brasileira”. In PUPPI, Marcelo, *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira*, Campinas, Pontes, CPHA, IFCH, UNICAMP, 1998, p.09.

⁶ *Um século de Luz*, vários autores, São Paulo, Scipione, 2001, pp.99-100.

⁷ “A valorização exclusiva da arquitetura tradicional já se manifestara em 1937, quando (...) Mario de Andrade, diante de São Paulo, cidade marcada pelo ecletismo, símbolo do progresso e da modernidade presente até mesmo nas casas de bairros populares e de classe média, ainda que apenas em detalhes decorativos, afirmou: ‘não é possível entre nós descobrir maravilhas espantosas, do valor das mineiras, das baianas, das pernambucanas e paraibanas em principal. A orientação paulista tem que se adaptar ao meio; primando a preocupação histórica à estética. Recensar e futuramente tomar o pouco que nos resta seiscentista e setecentista, os monumentos onde se passaram grandes fatos históricos. Sob o ponto de vista estético, mais que a beleza propriamente (esta quase não existe) tomar os problemas, as soluções arquitetônicas mais características e originais’.” In RODRIGUES, Marly, *Imagens do passado: a instituição do patrimônio em São Paulo 1969-1987*, São Paulo, Editora Unesp, Imprensa Oficial do Estado, Condephaat, FAPESP, 2002, p.28.

continua após a criação do Condephaat, Conselho de defesa do patrimônio arqueológico, artístico e turístico do Estado de São Paulo, em 1968.⁸

Até 1975 o Condephaat continuaria sem definir uma política de preservação, mas focando seus tombamentos em exemplares representativos do ciclo das bandeiras e, posteriormente, preservando exemplares de outros “ciclos” econômicos.⁹

Em 1971 a polêmica em torno do tombamento de edifícios ecléticos vem à tona com o parecer elaborado por professores da FAU-USP – Benedito Lima de Toledo, Eduardo Kneese de Mello, Nestor Goulart Reis Filho e Carlos Lemos - para o Palácio Pio XII , antiga residência dos arcebispos de São Paulo, no bairro do Paraíso.¹⁰

Na elaboração do parecer os professores utilizaram critérios que valorizavam apenas os edifícios representativos de uma “arquitetura brasileira”, considerando assim o Palácio Pio XII como um exemplar sem méritos para o tombamento.¹¹

⁸ “As divergências relativas aos critérios, procedimentos e métodos a serem adotados para o reconhecimento da importância histórica dos bens pelo Condephaat de pronto expressaram-se entre os conselheiros. Alguns, profissionais do patrimônio formados na perspectiva do Sphan, como Luís Saia entendiam que os bens deveriam ser avaliados como documentos da arquitetura, o que implicava a valorização de aspectos como o das técnicas construtivas, dos materiais e das formas que lhe davam concretude e os tornavam testemunhos da história e da cultura brasileira. Esses se oporiam frontalmente àqueles que pretendiam que antigos edifícios fossem valorados, predominantemente , como testemunho da tradição nobiliárquica ou pela relação com a vida dos grandes heróis do passado. Tais opiniões encontraram um ponto de convergência, a valorização do bandeirismo e dos primeiros anos da ocupação do litoral brasileiro, que representavam momentos básicos da memória histórica regional e nacional.(...) Em plano absolutamente secundário permaneceram outros processos regionais de importância, como a industrialização.” In Idem, *ibidem*, p.58.

⁹ “A determinação dos critérios de seleção dos bens continuava, porém, indefinida: no campo da arquitetura, irá o Condephaat tombar e preservar restos relativos ao ciclo das bandeiras. Seriam tombados exemplares construtivos civis e religiosos urbanos e rurais, exemplares escolhidos após triagem amparada por justos critérios críticos. (...) Ainda que presa ao período colonial, a proposta considerava outros “ciclos” econômicos, como o do café, no Vale do Paraíba e o Industrial. Palavra que envolve idéia de progresso, decadência e sucessão contínua de atividades exclusivas, o ciclo afigurava-se como forma de situar um bem material nos limites do tempo e espaço dando-lhe historicidade, embora restrita, pois o critério econômico não atende à complexa rede de relações culturais presentes em um período histórico. Reconhecer a indústria como possível elemento definidos do valor de um bem significou incorporar a produção cultural de fases mais recentes da história como parte do que deveria ser preservado; representou a aproximação com espaços cuja importância persistia viva na memória de boa parte da população urbana.” In Idem, *ibidem*, pp.63-64.

¹⁰ Cf. Idem, *ibidem*, p.68.

¹¹ “Embora mostrando-se atualizados em relação às modernas forma de proteção dos bens culturais, ao analisar o Palácio, os professores se utilizaram de critérios estéticos tradicionais fundados na valorização da arquitetura brasileira e, por isso, excludentes de ‘estilos importados’, como o eclético que orientava a

Esse “antieclecismo”, que afetava edifícios como o Theatro Pedro II, era um dos “componentes básicos” da atuação dos órgãos de preservação, o que causou o desaparecimento de diversos edifícios importantes que “desde a Belle Époque vinham pontuando as capitais brasileiras”.¹²

Entre os edifícios atingidos pelo “nacionalismo arquitetônico” estava o Palácio do Imperador, em Itapira. Este edifício, construído na segunda metade do século XIX, destinado ao abrigo das forças militares, era de grande importância do “ponto de vista da história oficial”. Segundo Rodrigues, Luís Saia, sobre o tombamento do edifício pelo Condephaat, afirmou não haver “nenhum sentido histórico no edifício, construção de um alemão, sem nenhuma vinculação com a arquitetura tradicional do Brasil”.¹³

A valorização de uma arquitetura de cultura eclética e, conseqüentemente, o interesse pela preservação de edifícios representativos desta fase só começa a ocorrer na década de 70 quando passa-se a admitir que essas edificações possuíam um valor histórico.¹⁴

O tombamento de um edifício muitas vezes não era bem aceito pelo proprietário pois esse não recebia nenhum tipo de compensação resultante desse ato que impedia “o uso pleno da capacidade construtiva” e conseqüentemente do seu valor imobiliário, além de ser

construção daquele edifício. Os professores arquitetos consideravam haver sido a residência executada ‘a partir de um risco amadorístico’, ‘sem unidade plástica’ ou ‘linha estética’, portando acréscimos posteriores que ‘desvirtuavam o prédio original’. E concluíram : ‘sob o ponto de vista arquitetônico o prédio em questão insere-se no movimento eclético que caracterizou a segunda metade do século passado, não apresentando méritos que distinguiam dos demais exemplares dessa época (...)’ E voltando ao problema da definição de uma política preservacionista, acrescentaram ser ‘importuno o tombamento do Palácio Pio XII, enquanto os poderes constituídos, tanto estadual quanto municipal, não estipularem de modo claro e preciso uma política de preservação de nossos bens culturais’.” In Idem, *ibidem*, p.69.

¹² Cf. Idem, *ibidem*, pp.69-70.

¹³ Cf. Idem, *ibidem*, p. 70.

¹⁴ “No início da década de 1970, começava a emergir uma revisão dessa postura excludente, talvez, também, sob a influência da abertura em curso da historiografia. Embora ainda não as considerando dignas de tombamento, forma máxima de reconhecimento do valor de um bem, os profissionais do patrimônio passaram

de responsabilidade do proprietário a manutenção do bem tombado sem receber nenhum incentivo do Estado.¹⁵

Como consequência dessa “política preservacionista” muitos atos “criminosos” ocorreram contra edifícios em processo de tombamento ou apenas com potencial para tal. Além do próprio caso do Theatro Pedro II, cujo incêndio até hoje levanta suspeitas, temos o amplamente divulgado episódio da Avenida Paulista em 1982 na cidade de São Paulo.

Durante uma entrevista o arquiteto Ruy Ohtake divulgou a intenção de se tombar alguns imóveis da Avenida Paulista, o que causou a reação dos proprietários que iniciaram as demolições dos edifícios antes mesmo da expedição dos alvarás pela Prefeitura.¹⁶

Dos 32 imóveis da Avenida Paulista que faziam parte do levantamento para o processo de tombamento apenas três tiveram parecer favorável pelo Conselho do Condephaat, sendo os demais edifícios liberados.¹⁷

a admitir o valor histórico de edificações que não se enquadravam na ‘arquitetura tradicional’.” In Idem, *ibidem*, p.70

¹⁵ Cf. Idem, *ibidem*, p. 113.

¹⁶ “A multiplicidade e diversidade de interesses inclusos na palavra sociedade, as contradições e a crise da ação preservacionista vieram à tona de modo violento no episódio da Avenida Paulista.(...)Durante sua gestão [João Carlos Martins], o Condephaat pretendeu tombar imóveis remanescentes da ocupação da Avenida Paulista, marco urbanístico de reconhecida significação na história da capital, intenção que geraria um episódio, a destruição dos antigos casarões daquela via. A idéia, ventilada por uma entrevista em que Ohtake afirmou estarem as casas da Paulista incluídas no amplo levantamento de bens culturais que o Condephaat vinha realizando, levou aos proprietários dos imóveis – seis dos quais já haviam recebido a notificação de abertura de processo de tombamento – a iniciar demolições antes mesmo da expedição dos respectivos alvarás pela prefeitura. O tombamento nessa área altamente valorizada apresentava-se como uma medida bastante delicada por contrariar interesses imobiliários de monta.” In Idem, *ibidem*, p. 112.

¹⁷ Cf. TOGNON, Marcos, *Arquitetura italiana no Brasil: a obra de Marcello Piacentini*, Campinas, Editora da Unicamp, 1999, pp.204 e 205. “Carlos Lemos, justificando o seu voto contra a preservação de dois edifícios ‘venezianos’ na Avenida Paulista: ‘No caso das construções do ecletismo, devemos levar em conta que as obras nos mais variados estilos, foram levantadas com materiais importados e a partir de mão-de-obra de fora, de modo que essas construções vêm ocupar nossas atenções como representativas de uma época de confrontos culturais em que a lenta miscigenação foi provocando adequações tanto nos programas como nos partidos arquitetônicos. No entanto, o maior interesse dessas construções ecléticas estava nas relações que mantinham entre si, mostrando a diversidade das soluções, de estilos, de origens – tudo isso desvinculado da ‘cultura local’” [...] “Os relatores conselheiros Eduardo Corona, Eduardo Kneese de Mello e Antônio Luiz Dias de Andrade retiveram do grupo de 32 imóveis apenas três. O argumento para a liberação dos outro 29 era de que a avenida fora um projeto urbano de concepção específica e global – e somente nesse projeto como um todo residiria o interesse das edificações. Como a avenida já se encontrava então alterada no seu espaço e bastante verticalizada, os relatores não viam por que conservar os edifícios remanescentes.”

Com a mudança da política preservacionista e a consolidação da atividade de preservação do patrimônio na sociedade, a substituição de exemplares representativos de outros períodos já não ocorre mais indiscriminadamente.¹⁸

Devido a conscientização pela sociedade da necessidade de preservação dos bens históricos surgem duas visões sobre o destino que deveria se dar ao imóvel tombado. A visão mais tradicional “tende a cristalizar o bem cultural”, através da “sacralização” do imóvel ou da transformação deste em casa de cultura, centro cultural ou ainda e museu, adequando esse novo programa no seu contexto urbano.¹⁹

Uma segunda visão se desenvolve na efetiva revitalização do imóvel, através da sua recuperação, garantindo através de uma nova função o seu uso pleno, se adaptando as necessidades da população. Na maioria dos casos para que essa revitalização seja possível há a necessidade de intervenções significativas no imóvel, mas sem descaracteriza-lo.²⁰

Em Ribeirão Preto o local onde encontramos os edifícios estudados, a Praça XV de Novembro, foi o espaço do início do crescimento da cidade. Por esse motivo a praça se localiza no centro da área delimitada para o concurso público de “Idéias para a renovação urbana da área central de Ribeirão Preto”, realizado em agosto de 1990.²¹

¹⁸ “Um velho sobrado, um chalé pitoresco, um bosque, um jardim, um marco referencial na paisagem, enfim, tudo o que possa ser elemento característico da formação de um logradouro ou possa fazer parte da memória de um determinado bairro passa a ser objeto de atenção do cidadão comum. Assim, as ações visando à preservação dos bens de interesse cultural começam a ir além daquelas tradicionais empreendidas pelos órgãos oficiais, passando a fazer parte da ação da chamada sociedade civil organizada.” In *Um século de Luz*, op. cit., pp.112-113.

¹⁹ Cf. ZEIN, Ruth Verde, op. cit., p.88.

²⁰ Cf. Idem, *ibidem*, p.88.

²¹ SOUHIBE, Maria Lúcia Chagas Valle, *Ribeirão Preto – Restauração do Patrimônio do Centro*, dissertação de mestrado, USP- São Carlos, p.10.

O restauro do Theatro Pedro II, iniciado em 1991 e concluído em 1996, e o restauro do Palace Hotel, em andamento, tem como o objetivo requalificar o centro da cidade, paralisando o processo de decadência e deterioração que vinha ocorrendo à décadas.²²

Para se recuperar um patrimônio edificado é necessário compreender sua relação com o entorno, apenas desta forma será possível reconhecer seu valor histórico, cultural e social e assim forma destinar o uso mais adequado ao imóvel.²³

Essa correta utilização é apontada por vários estudiosos e teóricos como Bernard Feilden, Paul Coremans, Hiroshi Daifuku, Benedito Lima de Toledo, Carlos Lemos, Renato Bazzoni, Paolo Ravenna e Renato Bonelli como a forma de garantir a sobrevivência do imóvel, funcionando como “mecanismo indutor de revitalização de toda a área circundante”.²⁴

A recuperação do “Quartirão Paulista” e dos demais investimentos na área central de Ribeirão Preto buscam na melhoria das condições ambientais atrair novos investimentos privados.²⁵

Desde 1991, a requalificação do centro histórico de Ribeirão Preto foi um processo encaminhado pelos diversos governos municipais que se sucederam, até o presente momento. Os trabalhos de restauro do Theatro Pedro II e reforma da Praça XV de Novembro, com a instalação do calçadão, começaram no governo de Welson Gasperini

²² Cf. Idem, *ibidem*, p.11.

²³ “É apenas com a escolha de uma destinação adequada ao imóvel, o atendimento às prioridades da comunidade imediata e seu uso efetivo que se poderá torna-lo útil e importante para essa comunidade. Polemica e simplista é a escolha reiterada de um uso “cultural” para qualquer edifício recuperado. Em princípio todos os usos arrolados para um determinado bem devem ser analisados, discutidos sem preconceitos, levando em conta a necessidade de adaptação do imóvel; mas o fundamental é que o edifício venha a abrigar uma atividade que possa ser assimilada pela população em geral. E é claro, quanto maior for a aceitação daquele espaço pelos usuários, menores serão as necessidades de uma intervenção mais drástica, na medida em que a própria população garantirá cuidar daquilo que é seu.” In ZEIN, Ruth Verde, op. cit., p.90.

²⁴ Cf. Idem, *ibidem*, p.90.

²⁵ Cf. SOUHIBE, Maria Lúcia Chagas Valle, op. cit.,p.64.

(1989-1992) e foram finalizados em 1996, na primeira gestão de Antônio Palocci (1993-1996). Nos últimos anos da administração de José Roberto Jábali (1997-2000) foram promovidas mudanças significativas, com a retirada do terminal de ônibus da praça Carlos Gomes – assim definida em homenagem ao teatro demolido – e restituindo a amplitude alcançada de quase 300 metros longitudinais da Praça XV de Novembro em 1944. Na gestão atual de Antônio Palocci, desde 2001, iniciaram-se as obras de restauro do Palace Hotel que terá seu uso modificado, passando a funcionar como um Centro Cultural.

4.2. Restauro Theatro Pedro II

As primeiras movimentações com o intuito de restaurar o Theatro ocorreram alguns dias após o incêndio, com a formação de uma comissão especial na Câmara Municipal solicitando providências à Prefeitura.²⁶

Quatro meses após o incêndio, que destruiu o Theatro Pedro II, a Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto realiza um concerto na esplanada do teatro, que reuniu 10 mil pessoas, em protesto e comemoração de 50 anos da fundação do Theatro Pedro II.²⁷

Um grupo, denominado SOMA, formado por artistas e intelectuais pela restauração do teatro organiza apresentações nos dias 16,17 e 18 de janeiro de 1981 com conjuntos musicais na esplanada. Esse movimento recebeu grande apoio popular.²⁸

Em maio de 1981 acontece a 2ª SOMA, na qual diversos artistas se apresentaram durante uma semana na esplanada e são reunidas milhares de assinaturas pedindo o tombamento e restauro do teatro.²⁹

Um terceiro show do SOMA acontece em 17 de Junho de 1981 com cerca de 3 mil pessoas presentes ao protesto e mais de 30 mil assinaturas no abaixo-assinado. A participação da população foi fundamental para que em 7 de maio de 1982 o Theatro Pedro II fosse tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat).³⁰

²⁶ Cf. CICCACIO, Ana Maria, *Theatro Pedro II - espaço reconquistado: reforma, restauro, modernização*, Ribeirão Preto, São Francisco gráfica e editora, 1996, p.101.

²⁷ Cf. *Theatro Pedro II*, Ribeirão Preto, MIC Editorial Ltda, 1996, p.29.

²⁸ Cf. Idem. *ibidem.*, p.29.

²⁹ Cf. CICCACIO, Ana Maria, op. cit., p.29.

³⁰ Cf. *Theatro Pedro II*, op. cit., pp.29-30.

Em 1983 o prefeito João Gilberto Sampaio sugere a permuta do teatro pelo edifício da Divisão Agrícola, ao lado da Cervejaria Antarctica. A proposta não foi aceita, da mesma forma que a proposta de trocar o teatro pelo ICMs devidos pela Companhia Artística.³¹

Em 23 de Agosto de 1985 a Companhia Antarctica Niterói, seguindo projeto do arquiteto Ricardo de Oliveira Barros, inicia os trabalhos de cobertura do teatro com a finalidade de preservar o interior do teatro das intempéries. Posteriormente, em 7 de Setembro de 1985 a Companhia publica nos jornais locais um compromisso público de restaurar o teatro, mas esse não se concretiza.³²

Com a paralisação das obras ocorre uma grande movimentação para a desapropriação pelo Governo do Estado de São Paulo, o que ocorre em 17 de maio de 1989 através do decreto 29.931.³³ Após a desapropriação o edifício teve a sua posse transferida para a Prefeitura de Ribeirão Preto.

O Theatro Pedro II, integrante do conjunto arquitetônico mais opulento do centro da cidade de Ribeirão Preto, encontrava-se danificado pelo incêndio ocorrido em 1980 e pela ação do tempo quando, em 1991, iniciam-se os trabalhos para a sua restauração.

Um minucioso levantamento sobre o estado do edifício é executado, fazendo-se posteriormente um diagnóstico arquitetônico. Para a execução de um projeto de restauro foi necessário um vasto levantamento iconográfico e um trabalho de prospecção por todo o edifício, o que revelou cores e pinturas originais.³⁴ [fig.95-112]

³¹ Cf. Idem, *ibidem.*, p.32.

³² CICCACIO, Ana Maria, op. cit., p. 108.

³³ “O artigo primeiro do decreto 29.931, assinado pelo então governador Orestes Quércia, declarava de ‘utilidade pública, a fim de ser desapropriado pela Fazenda do Estado, por via amigável ou judicial, o imóvel com benfeitorias, denominado Theatro Pedro II, situado na rua Álvares Cabral, números 358,370 e 382, no município de Ribeirão Preto, pertencente à Cervejaria Antarctica Niterói S/A’ com o objetivo de garantir a preservação do patrimônio histórico, artístico e cultural.” In *Theatro Pedro II*, op. cit., p.33.

³⁴ “A tarefa de prospecção revelou que o teatro possuía uma grande variedade de cores – cores diferentes foram encontradas tanto nas paredes chapadas quanto nas mais delicadas flores dos medalhões, passando

Nesse diagnóstico arquitetônico, elaborado pelo consórcio de empresas contratado³⁵, encontramos, além de uma descrição geral, uma análise dos pavimentos do teatro, suas características e seu estado de conservação.³⁶

O projeto inicial da reforma previa a construção de um novo edifício anexo ao teatro que abrigaria os recursos de infra-estrutura necessários. Por causa dos altos custos para a desapropriação de área vizinha ao Palace Hotel, onde se localizaria o edifício, o anexo foi descartado.³⁷

O edifício proposto pelo arquiteto Nelson Dupré seria de estrutura metálica, com paredes de vidro e sete andares. O prédio é descrito como sendo “bem ao estilo high-tech, teria tubulações e elevadores panorâmicos aparentes, numa simulação do movimento de varas e outros componentes da caixa cênica”.³⁸

O projeto de restauração do Theatro Pedro II previa a manutenção rigorosa do edifício e de sua configuração volumétrica, ressaltando os espaços nobres e fundamentais para o “atendimento de sua tipologia arquitetônica” ou incorporação de acréscimos necessários para o “bom funcionamento” e segurança.³⁹ [fig.113-128]

Para a concretização dessas diretrizes foram previstas no Memorial Descritivo as seguintes ações:

- a) Recuperação dos elementos que compõem as fachadas e coberturas através da revisão e recomposição da cobertura, completando os trabalhos iniciados em

pelos dourados da balaustrada etc. As cores foram reconstituídas a partir de vestígios, às vezes mínimos, encontrados nos elementos remanescentes ou em fragmentos deles.” in CICCACIO, Ana Maria, op. cit., p. 21.

³⁵ O consórcio era formado pelas seguintes empresas: S&G arquitetura, restauro e planejamento; CITEC escritório técnico de projetos e Oficina de Projetos Solé & Castro. *Projeto de restauração e modernização - memorial técnico*, Ribeirão Preto, 1991.

³⁶ *Projeto de restauração e modernização - memorial técnico*, op. cit., p.33, encontrado no Condephaat.

³⁷ CICCACIO, Ana Maria, op. cit., p. 31.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 31.

³⁹ *Projeto de restauração e modernização - memorial técnico*, op. cit., p.59.

1985-1986, incluindo a restauração das platibandas e balaustradas do lanternim; revisão e recomposição dos elementos decorativos da fachada e da argamassa de revestimento respeitando características como cores, textura e composição; revisão e restauração das esquadrias externas incluindo vidros e ferragens e restauração da marquise e terraço;

- b) Restauração dos elementos e das pinturas decorativas mais significativas nos “espaços nobres” do Theatro, valorização do vestibulo através de sua integração com a área externa sob a marquise e instalação de mobiliário adequado, restauração do foyer integrando-o com as salas laterais e terraço, além da substituição de alguns elementos destoantes não originais;
- c) Restauração das pinturas e ornados que compõem a boca-de-cena;
- d) Revisão e restauração das esquadrias internas seguindo as técnicas e cores originais;
- e) Valorização da área da platéia através da recomposição das pinturas e dos elementos decorativos e luminárias externas dos parapeitos;
- f) Recomposição de revestimentos originais que foram substituídos em reformas realizadas após a inauguração do Theatro;
- g) Valorização de alguns espaços com a colocação de materiais de revestimento de melhor qualidade do que as existentes, como a utilização de piso em mármore para valorizaras escadarias principais e áreas de circulação.⁴⁰

Em 1993 a Prefeitura cria um Fundo de Preservação e Conservação do Theatro Pedro II para a regulamentação de doações de pessoas físicas e jurídicas, receitas

⁴⁰ Idem, *ibidem*, pp.59-61.

publicitárias e aplicações no mercado financeiro. Diversos concertos, shows e exposições foram organizados para levantar fundos para a reconstrução do teatro.⁴¹

Com o início dos trabalhos de restauro o teatro destruído pela ação do tempo e pelo incêndio volta a demonstrar todo o luxo e beleza que possuía.

Segundo informações contidas no Memorial Técnico⁴² o subsolo que teria como função abrigar um cabaret nunca teve esse uso. Segundo depoimentos o subsolo funcionou como salão de “snooker” e posteriormente como salão para bailes e formaturas, se popularizando na déc. de 60.⁴³

As atividades ocorridas no subsolo eram independentes do funcionamento do teatro, pois as escadarias e corredores que ocupam os recuos laterais permitem o acesso dos usuários ao espaço do subsolo.⁴⁴

O subsolo possuía uma péssima qualidade em relação ao conforto ambiental devido a falta de ventilação e iluminação suficiente e além das infiltrações. A grande área livre e os acessos laterais independentes tornaram o subsolo, apesar do seu péssimo estado de conservação, um espaço com grandes possibilidades para um aproveitamento mais intenso.⁴⁵

Resolveu-se construir nesse subsolo nove camarins, um bar-restaurant e um auditório com capacidade para 200 pessoas com todas as inovações técnicas para que fosse possível o seu uso concomitantemente com a sala principal no térreo do teatro.⁴⁶ Em

⁴¹ Cf. CICCACIO, Ana Maria, op. cit., p. 112.

⁴² Cf. *Projeto de restauração e modernização – memorial técnico*, op. cit.

⁴³ Idem, *ibidem*, p.24.

⁴⁴ Idem, *ibidem*, p.24.

⁴⁵ Idem, *ibidem*, p.25.

⁴⁶ *Theatro Pedro II – a Reconstrução*. Ribeirão Preto, ArqArt, Souza e Sá Editora, 1996, p.44, *Projeto de restauração e modernização – memorial técnico*, Ribeirão Preto, 1991, p.42.

homenagem ao presidente da Companhia Cervejaria Paulista foi dado a esse novo espaço o nome de Auditório Meira Júnior.

No pavimento térreo vários setores possuíam um estado de conservação “bastante precário”. Os revestimentos de pisos e paredes, implantados na década de 60, foram quase que totalmente destruídos pelo incêndio em 1980. Com a destruição dos lambris e assoalhos revelou-se os revestimentos de parede originais da inauguração do teatro. Do piso original não havia vestígios, encontrando-se apenas o grande cimentado.⁴⁷

O incêndio destrói a boca de cena, ornada por medalhões, frisos, pinturas decorativas e baixos-relevos, e a cúpula da platéia. Além dos estragos ocasionados pela ação do fogo, boa parte dos elementos decorativos, moldados em gesso e argamassa, foram deteriorados também pela ação da chuva devido a destruição da cobertura.⁴⁸ Apenas o urdimento não foi afetado, sustentado por estrutura metálica inglesa.⁴⁹ [fig.100-101]

Durante as obras da boca-de-cena, em 30 de Junho de 1994, foi realizado um espetáculo na área da platéia para que a população pudesse acompanhar de perto as obras.⁵⁰

Para se refazer a pintura da boca-de-cena foram necessários vários meses de estudo e até a investigação do possível foco de luz usado pelo pintor Humberto Faggionato “a fim de recriar os mesmos efeitos de luz e sombra em todo o requintado trabalho que contorna a boca-de-cena”.⁵¹

⁴⁷ *Projeto de restauração e modernização – memorial técnico*, op. cit., p.28.

⁴⁸ *Idem*, *ibidem*, pp.28-29.

⁴⁹ *Theatro Pedro II – a reconstrução*, op. cit., p.08.

⁵⁰ “A boca-de-cena ainda estava em obras, no entanto o trabalho de restauro – o mais fino, de acabamento – andava acelerado agora. No espaço destinado à platéia improvisou-se um palco e, em torno dele, distribuíram-se as cadeiras para o público. O espetáculo ficou conhecido na cidade como *Concerto Pré-Reinaugural do Theatro Pedro II*. Apresentou-se a Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, regida pelo maestro Marcos Pupo Nogueira, tendo como solista o pianista Caio Pagano. No programa, a *Suite no. 3 para Orquestra* de J.S. Bach; *Suite Le Tambeau de Couperin*, de M. Ravel; e o *Concerto no. 05 para Piano e Orquestra* de Beethoven.” In CICCACIO, Ana Maria, op. cit., p. 113.

⁵¹ *Idem*, *ibidem*, p. 23.

Os balcões, as arquibancadas e os camarotes laterais encontravam-se em péssimo estado de conservação.⁵²

Outra área do teatro afetada pela falta de manutenção foi o foyer. Parte do estuque desse ambiente foi atacado por cupins, o que ocasionou a queda de um dos três lustres de cristal em estilo art-déco, localizado ao centro da sala. Esse lustre foi reconstruído e instalado junto com os demais lustres originais da época da construção.⁵³

Entre as seis filas de espelhos do foyer podemos encontrar três (as inferiores) em cristal bisotado italiano, que foram preservadas e restauradas. As demais fiadas são de vidro nacional.⁵⁴

A pintura decorativa que emoldura do teto da sala foi executada através da técnica do spolvero que consiste em decalcar um molde pré desenhado em papel com a aplicação de grafite ou carvão nos furos do contorno daquele desenho, que a partir dos orifícios transmite os pontos mestres das figuras.

Segundo Ciccacio o restauro modifica a função do foyer, o espaço deixa de ser apenas um local de espera para acolher apresentações de música de câmara, solos instrumentais e recitais de canto lírico.⁵⁵

No pavimento das galerias, devido a proximidade da cobertura, a ação das intempéries foi drástica o que causou danos ao arco da boca-de-cena e aos elementos decorativos.⁵⁶

No sótão, que possui estrutura em madeira, a maioria das peças estavam deterioradas pela ação das intempéries e insetos xilófagos.⁵⁷ No projeto original esse espaço

⁵² *Projeto de restauração e modernização – memorial técnico*, op. cit., p.29.

⁵³ CICCACIO, Ana Maria, op. cit., p. 26.

⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 26.

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 29.

não tinha uso definido, o que foi modificado após o restauro com a instalação de uma sala de dança com toda a infraestrutura necessária.⁵⁸

A cobertura metálica de procedência inglesa, que sustenta as mansardas, foi totalmente restaurada. O piso de madeira foi fixado com sistema de amortecimento e, para maior conforto, foram instalados equipamentos para garantir a climatização do sótão.⁵⁹

O revestimento externo, originalmente em argamassa rosa-claro raspada, foi substituído por plasticotê, já que reconstituir a textura original seria muito caro e demorado.⁶⁰

O medalhão externo, localizado no alto da cobertura do teatro, foi destruído após a sua queda decorrente do incêndio da cobertura. Ao refazê-lo optou-se pela utilização de fiberglass oco ao invés da argamassa usada originalmente. Essa modificação do material fez com que o peso do medalhão atual tenha um décimo de peso do original, que era entre 800 e 1000 quilos.⁶¹

O teatro recebeu novos equipamentos para sua modernização. Foram instalados seis elevadores, sendo que dos três que servem ao público, um deles é destinado a deficientes físicos. Um elevador ocupa a caixa cênica sendo utilizado para o transporte de instrumentos musicais pesados, e equipamentos de luz e som e um outro foi instalado na orquestra com capacidade de erguer 40 toneladas.⁶²

⁵⁶ *Projeto de restauração e modernização - memorial técnico*, op. cit., p.33.

⁵⁷ *Idem, ibidem*, p.17.

⁵⁸ Cf. CICCACIO, Ana Maria, op. cit., p. 44.

⁵⁹ Cf. *Idem, ibidem*, p. 44.

⁶⁰ Cf. *Idem, ibidem* p. 23

⁶¹ Cf. *Idem, ibidem* p. 30.

⁶² Cf. *Idem, ibidem* p. 34.

Ciccacio afirma que a grande intervenção modernizadora ocorreu na caixa cênica do edifício com a reconstrução de todo o urdimento.⁶³ A iluminação e sonorização do teatro também foram modernizadas com a utilização de novos equipamentos.

Originalmente não existiam paredes separando a platéia e os camarotes dos corredores de circulação laterais. Para melhorar a acústica do teatro essas paredes foram acrescentadas no projeto de restauro, tendo-se o cuidado de manter aparentes os ornatos das divisórias dos camarins. [fig.127-129]

Com o consentimento do Condephaat foi instalada no palco uma cortina de veludo vermelho plissado, tradicionalmente usado nos teatros de ópera, ao invés de uma cortina azul, como se descobriu ser a cor original.⁶⁴

A mesma cor vermelha foi utilizada no revestimento das poltronas da platéia do teatro. O mobiliário foi recriado pelo arquiteto Nelson Dupré, já que as referências sobre o mobiliário original eram mínimas, sabendo-se apenas que, por causa da crise financeira pela qual a Companhia Paulista passava, optou-se por cadeiras de assento de madeira.⁶⁵

Segundo Efrain Ribeiro dos Reis, engenheiro civil que acompanhou as obras de restauro, foram seguidas as recomendações da *Carta de Veneza*⁶⁶, optando-se pela criação nos casos de intervenção.⁶⁷

⁶³ “Vinte e sete varas de cenário foram instaladas. São elas que suportam, ainda, o planejamento de palco: 1) a cortina nobre, de veludo, que abre e fecha os espetáculos; 2) a cortina de corte (preta), utilizada para separar uma cena de outra; 3) as pernas, panos que descem lateralmente para esconder da platéia a movimentação das coxias; 4) a rotunda, pano de fundo do palco; 5) a bambolina, que contorna o espaço cênico ou finge teto, céu, folhagens, etc.; 6) a cortina corta-fogo, de sistema inglês, na forma de guilhotina, que desce automaticamente caso ocorra um incêndio no palco ou na platéia, isolando os ambientes; 7) ciclorama, que dá profundidade ao palco.” In Idem, *ibidem* p. 35.

⁶⁴ Cf. Idem, *ibidem* p. 49.

⁶⁵ Cf. Idem, *ibidem* p. 50.

⁶⁶ A Carta de Veneza “foi o primeiro documento a orientar internacionalmente a preservação dos bens arquitetônicos, além de consagrar a preservação de exemplares isolados que representavam culturas anteriores e ofereceriam um contraponto à racionalidade da estética e à eficiência dos modernos espaços urbanos”. In RODRIGUES, Marly, op. cit., p.27.

⁶⁷ Cf. CICCACIO, Ana Maria, op. cit., p. 51.

Sem dúvida a maior intervenção no teatro foi a construção da cúpula projetada pela artista plástica Tomie Ohtake. “Entre uma restauração duvidosa e uma intervenção absolutamente criadora decidiu-se pela segunda alternativa.”⁶⁸

Originalmente a cúpula era composta por “um forro branco, com uma pintura sem realce” com um lustre ao centro.⁶⁹ [fig.130-131]

Como podemos notar no conjunto de pranchas apresentados para o restauro, um levantamento para se reconstruir a cúpula original foi executado, mas posteriormente optou-se por uma intervenção contemporânea em relação a esse elemento arquitetônico.

A justificativa, segundo os livros publicados a respeito do restauro, seria de que não haviam informações suficientes para se refazer a cúpula como era originalmente. Devemos contestar essa informação já que existia uma foto da cúpula original, além de toda a sua estrutura de ferro que se manteve após o incêndio, o que seria o suficiente para reconstruí-la.

A aprovação da cúpula pelo Condephaat ocorreu só após vários pedidos de detalhamento e visitas a obra. Em 1994, em vistoria dos trabalhos de restauração do Theatro Pedro II, a Arq. Silvia Ferreira Santos Wolff declara:

As obras de restauração de cujo processo de aprovação não participei vão caminhando muito bem. Do ponto de vista da execução a qualidade dos trabalhos, que já se encontram em fase adiantada de recuperação de pinturas murais, compra de equipamentos e preparo para recuperação das fachadas, é muito boa e cuidadosa.

Do ponto de vista de aprovações considero oportuno solicitar o envio do projeto do forro que não foi enviado anteriormente.”⁷⁰

⁶⁸ Idem, *ibidem* p. 38.

⁶⁹ Cf. *Theatro Pedro II*, op.cit., p.46.

⁷⁰ Condephaat, proc. no. 31.955 – 1994, p.207.

O projeto da cúpula foi aprovado pelo Condephaat após envio de fotos da maquete e visita as obras pelo técnico responsável, o qual no seu relatório detalha o projeto que esta sendo executado e afirma que este pode ser aprovado integralmente pelo Conselho do Condephaat.⁷¹ [fig.132]

Duas calotas de gesso estrutural seriam colocadas uma sobre a outra. A de cima serviria de fundo branco para a outra, na cor verde-musgo, que possui recortes por onde a luz extravasa. Essas formas criadas pelos recortes são inspiradas no movimento das águas. Um lustre de cristal de 2,70 metros de altura por 2,2 metros de largura que reproduz uma gota d'água bem ao centro da cúpula completa a obra da artista plástica.⁷² [fig.133-134]

A cor do forro da cúpula é uma derivação cromática das paredes de fundo das galerias e balcões. Essas não existiam anteriormente e foram construídas para melhorar a acústica do edifício.⁷³

Devido a qualidade das obras do Theatro e a necessidade de valorizar os trabalhos da Prefeitura, que recebeu muitas criticas da imprensa local, os arquitetos do Condephaat

⁷¹ “Com relação ao forro da platéia há algumas considerações a fazer:

Seu projeto muito pouco detalhado havia sido aprovado em termos genéricos pelo Serviço Técnico, mas após a vistoria ele pode ser aprovado integralmente pelo Conselho. Chegamos a essa conclusão examinando maquete no local e os aspectos já executados do próprio forro. O forro vem sendo executado segundo um esquema de duas calotas de gesso superpostas com um espaço entre elas. A calota inferior, visível da platéia, é recortada com uma série de rasgos sinuosos. Por estes rasgos infiltra-se a iluminação artificial cujo sistema localiza-se na camada intermediária entre as duas calotas. Ainda produzirá luz um lustre central de forma simples, também marcado por linhas sinuosas que dialogam com as de forro de gesso. A cor prevista para o forro é um verde musgo que não agredirá elementos cromáticos originais recuperados no espaço da platéia. É necessário lembrar que a opção por uma concepção artística alheia ao forro original deu-se em função do fato que não se encontraram documentos da sua feição primitiva. Pelo exposto consideramos que por sua originalidade e beleza plástica o forro que vem sendo executado com base em idéia da artista Tomie Ohtake contribuirá para enriquecer o teatro que vem sendo recuperado com tanto apuro.” In Condephaat, proc. no. 31.955, vistoria realizada em 30 de Novembro de 1995 pelos arquitetos Silvia Ferreira Santos Wolff e Roberto Leme Ferreira.

⁷² CICCACIO, Ana Maria, op. cit., p. 38.

⁷³ Cf. *Theatro Pedro II*, op. cit., p.47. ‘

propõem o envio de louvor à Prefeitura pelo restauro do Theatro Pedro II, o que é aceito pelo Conselho.⁷⁴

Simultaneamente ao restauro do Theatro ocorreu a reforma da Praça XV de Novembro, reforçando a relação entre o conjunto arquitetônico e a praça.

As obras da Praça XV iniciaram-se em Agosto de 1994 e tinham como objetivo recuperar o seu aspecto original. Segundo relatório de visita do Condephaat ocorreram algumas alterações do projeto aprovado inicialmente, entre elas: alterações em alguns canteiros, alterações em acessos e localização de esculturas e substituição do projeto dos bancos de jardim por bancos de madeira tradicionais. O relatório também solicita o envio para aprovação da cobertura do coreto.⁷⁵

⁷⁴ “Pelo exposto somos pela aprovação do forro ainda não analisado pelo Conselho e do envio de louvor à Prefeitura pela qualidade das obras. Esta sugestão final se deve ao fato da raridade no cotidiano deste Conselho de obras realizadas tão ao contento. Podemos lembrar o risco que correu este espaço apenas na administração anterior quando chegou a vencer concurso local um projeto que copiava na praça a pirâmide do Louvre. Quanto ao Theatro lembremos que sofreu incêndio suspeito que o deixou descoberto ao relento. Também é importante valorizar o trabalho pois a Prefeitura local tem recebido críticas sem fundamento pela imprensa.” In Condephaat, proc. no. 31.955, vistoria realizada em 30 de Novembro de 1995 pelos arquitetos Silvia Ferreira Santos Wolff e Roberto Leme Ferreira.

⁷⁵ “Relatório de visita 3 e 4 de Agosto de 1994 a pedido dos técnicos da prefeitura local para avaliar algumas alterações que pretendiam fazer no projeto aprovado de reforma da Praça XV de Novembro. Aproveitei para vistoriar as obras de restauração do Theatro Pedro II. Em reunião sobre as Obras de Reforma da Praça XV, cujas obras iniciam-se esta semana, os técnicos alegaram não concordar com algumas alterações que o projeto anteriormente aprovado propunha e que desejariam realizar uma reforma mais de acordo com o espírito original da Praça. Analisamos, posteriormente ao exame das plantas, todas as propostas *in loco*, em vistoria à própria praça. Estas considerações forma bem ao encontro com nossa visão, sendo que por ocasião da aprovação consideramos que, diante do avanço representado pelo projeto aprovado diante do anterior, que descaracterizava completamente a praça, não cabiam muitas oposições. Neste sentido as reformulações propostas a nosso ver melhoram o projeto aprovado pelo Conselho, assim as incentivamos verbalmente, já que não alteram substancialmente o projeto aprovado, e solicitamos que sejam enviados relatórios e croquis das alterações que são basicamente as seguintes:

- 1) Alterações dos formatos internos e de espécies que compõem alguns canteiros sem contudo alterar em termos das demarcações com elementos construídos.
- 2) Alterações de alguns acessos e locais de algumas esculturas (bustos), neutralizando sua presença na paisagem, ao invés de enfatiza-los.
- 3) Alargamento ligeiro de alguns canteiros de forma a acomodar raízes volumosas de árvores muito frondosas.
- 4) Manutenção das novas construções propostas para o espaço semi-aterrado sob o coreto e alteração da cobertura.
- 5) Substituição do projeto dos bancos de jardim, por bancos de madeira tradicionais, conforme modelo que vem sendo utilizado em outras praças locais.

Em Dezembro de 1995 os arquitetos destacam em seu relatório o caráter de recuperação dos espaços que a praça está sofrendo e a qualidade na execução dos bancos.

A recuperação vem se fazendo de forma que os espaços estão sobretudo se recuperando do abandono que sofreram nos últimos tempos sem com isso perderem sua identidade.

Com relação a um aspecto que causou polêmica local que foi o projeto de bancos de jardim verificamos *in loco* que, além da qualidade estética e de execução, os bancos correspondem em linguagem a exemplares verificados em fotografia de 1940.⁷⁶

A prefeitura de Ribeirão Preto pretendia também valorizar a Esplanada do Theatro Pedro II, importante área entre o teatro e a praça. Os projetos para a área são expostos em relatório de vistoria:

É espaço urbanisticamente interessante, calçado com os bonitos paralelepípedos de Ribeirão Preto, escuros e polidos pelo tempo. Este calçamento por ocasião da execução dos calçadões da cidade na administração anterior chegou a ser retirado e foi repostado por interferência deste Conselho.

Este espaço é o tradicionalmente ocupado por manifestações políticas e comícios. Além disto por sua localização central e amplas dimensões tem sido usado como bolsão de estacionamento, aspecto considerado negativo pela atual administração.

A Prefeitura local legitimamente diante de todo o investimento que vem realizando para recuperação do teatro e da praça vem objetivando valorizar este espaço.

A opção apresentada na forma de um croqui pouco detalhado pretendia reduzir este espaço a uma rua estreita com um *cul-de-sac* para conversão dos automóveis cujo acesso limitar-se-ia a levar até a porta do teatro figuras ilustres, o restante do espaço transformar-se-ia em extensão da praça.

Por princípio achávamos que as características urbanísticas originais do espaço não deveriam sofrer grandes

Considerações: Conforme mencionado, o espírito das alterações vem de encontro a uma perspectiva que busca recuperar a praça com um mínimo de alterações, o que só podemos aprovar. O único item que consideramos que mereça uma aprovação em separado é a nova cobertura do coreto. O que solicitamos que nos seja enviado, assim que houver uma definição por uma proposta.

Arq. Silvia Ferreira Santos Wolff” In Condephaat, proc. no. 31.955 – 1994, p.207.

⁷⁶ In Condephaat, proc. no. 31.955, vistoria realizada em 30 de Novembro de 1995 pelos arquitetos Silvia Ferreira Santos Wolff e Roberto Leme Ferreira.

interferências. Afinal há mais de 60 anos o espaço tem a configuração atual sendo efetivamente apropriado pela população e intensamente ocupado.

Ainda assim fomos ao local para discutir possibilidades e abertos a aceitar mudanças. O assunto foi objeto de muitas deliberações e o conflito de idéias, mesmo entre os membros da Prefeitura, nos fez reforçar nossa idéia original de respeito á configuração existente. Sugerimos a realização de um controle severo da proibição de estacionamento, sugerimos também o estabelecimento de severos horários para o desembarque de mercadorias das lojas. Com relação ao desgaste e manchas no calçamento sugerimos uma limpeza geral.⁷⁷

Totalmente reformado, restaurado e modernizado o Theatro Pedro II é reinaugurado 16 anos depois do incêndio que, junto com o abandono e a ação das intempéries, destruiu o edifício que surgiu do desejo da Companhia Cervejaria Paulista de oferecer à cidade de Ribeirão Preto um teatro monumental.

A reabertura ocorreu no dia 27 de maio de 1996 com a apresentação da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto e Coral do Teatro Colón, de Buenos Aires, sob a regência dos maestros Roberto Minczuk e Isaak Karabtchevsky., sendo que foi programado mais de um mês de espetáculos. A reinauguração oficial aconteceu na data dos 14 anos da cidade de Ribeirão Preto, no dia 19 de Junho de 1996.⁷⁸

⁷⁷ In Condephaat, proc. no. 31.955, vistoria realizada em 30 de Novembro de 1995 pelos arquitetos Silvia Ferreira Santos Wolff e Roberto Leme Ferreira.

⁷⁸ Cf. CICCACIO, Ana Maria, op. cit., p. 118

Os Números do Theatro Pedro II – 1930 e 1996⁷⁹

Dependências	1930 inauguração	1996 restauro
Sala principal	1.200 lugares	1.580 lugares
Dimensão do palco	18 m de largura 13,5 m de profundidade 10,5 m de boca-de-cena	33,5 m de largura 13,5 m de profundidade 10,5 m de boca-de-cena
Coxias laterais ao palco	2 m x 3,5 m	2 m x 13,5 m
Elevador de orquestra	-	para 40 toneladas
Camarins coletivos	2 (10 m ² cada um)	4 (25 m ² cada um)
Camarins individuais	6 (5 m ² cada um)	5 (10 m ² cada um)
Camarotes do proscênio	6	6
Camarotes coletivos	28	28
Galerias	fundo e laterais	foram mobiliadas as laterais
Banheiros de uso público	1 masculino e 1 feminino por andar	mais 1 masculino e 1 feminino por andar, para deficientes físicos
Cozinha industrial	-	para servir o bar-restaurant e os cafés
Bar-restaurant	-	200 a 300 refeições por período
Cafés	-	4 (sendo 1 por andar)
Elevadores	-	5 elevadores e 1 monta-carga
Figurinos e sala de costura	-	1º subsolo, sob a coxia esquerda
Sala de instrumentos	-	1º subsolo, sob o palco
Sala dos músicos	-	1º subsolo (lateral esquerda)
Auditório	-	198 poltronas
Palco do auditório	-	12 m de largura 4,5 m de profundidade 8,5 m de boca-de-cena
Sala para ensaios de dança	-	7 m x 18,5 m (4º pavimento)
Sala para coreógrafo	-	1 (5º pavimento)
Vestiários para bailarinos	-	1 masculino e 1 feminino (5º pavimento)
Almoxarifado	-	1º subsolo, sob a coxia direita
Sala de controle de ar condicionado e outros	-	3º subsolo
Área de administração	sala à direita do saguão	10 salas
Sala de imprensa	-	ao nível do foyer ao lado da Sala dos Espelhos
Sistema de combate a incêndio	extintores	780 <i>sprinklers</i> . 20 hidrantes, 93 extintores, comunicação visual de saídas de emergência e sistema de alarme sonORIZADO
Reservatório água para o sistema de <i>sprinklers</i>	-	3º subsolo, sob o palco, com capacidade para 300 mil litros
Central de energia	Só transformadores de rua	3 transformadores de 300kwa e 1 gerador de 112 hp
Área total do teatro	4.500 m ²	5.800 m ²

⁷⁹ Idem, *ibidem* p. 54.

4.3. Palace Hotel

Dando continuidade a política de requalificação do centro da cidade, a prefeitura de Ribeirão Preto inicia em 1991 o processo para o restauro do Palace Hotel. [fig.135-136]

Foi executado um levantamento completo do edifício, desde sua estrutura até suas pinturas decorativas. Sobre a estrutura do edifício o laudo afirma:

O concreto armado está presente em todos os pavimentos (no interior do edifício), na forma de lajes, vigas e pilares, porém, nas elevações (tanto a externa quanto as internas) temos a impressão que em alguns trechos as vigas de concreto armado se apoiam em muros de alvenaria de tijolos.

Essa sensação se intensifica ao avaliarmos que no sentido longitudinal (maior comprimento das alas) temos vigas de concreto armado se apoiando em pilares afastados em até 8,00 m, podendo estar também sendo previsto o uso das paredes como apoio.

No outro sentido (transversal) temos como estrutura portante, diversas vigas à mostra, também em concreto armado que não coincidem necessariamente com as paredes divisórias dos quartos e tem como função estruturar as lajes dos pisos (lajes treliçadas), formando planos estruturais.⁸⁰

A existência de extensos corredores (37m e 28m respectivamente) sem larguras compatíveis (indo de 0,90m a 1,20m) cria uma sensação de desconforto ao usuário, apenas aliviada junto ao hall da escadaria.⁸¹ [fig.137]

Os ambientes possuíam uma hierarquia muito clara, não só pelo tamanho dos espaços, mas principalmente pela “exuberante decoração”, através das pinturas decorativas e apliques de gesso, encontradas nos ambientes “nobres” e contraste com a “simplicidade” dos dormitórios.⁸² [fig.138-140]

⁸⁰ Condephaat, processo 41359, 2001.

⁸¹ Cf. Idem, *ibidem*

⁸² Cf. Idem, *ibidem*

Diversas alterações foram executadas desde a inauguração do hotel, até os dias atuais. As mais significativa foram, sem dúvida, as promovidas pela Companhia Cervejaria Paulista, obedecendo projeto do arquiteto H.G. Pujol Júnior.

As adaptações na estrutura do edifício e as modificações estéticas das fachadas que visavam, através da integração ao recém construído Theatro Pedro II a formação de um conjunto harmonioso, criaram problemas na distribuição interna do hotel.

Percebe-se que no interior da edificação, principalmente nos pavimentos superiores (destinados aos quartos de hóspedes) esta modernização gerou paredes com trechos inclinados e enchimentos de alvenaria que impossibilitaram abertura de algumas janelas.⁸³

Entre as alterações apresentadas no relatório estão a criação de dois pátios internos:

A construção original, além de duas Alas da esquina (formando um L) possuía internamente uma outra ala perpendicular, formando então a construção uma letra “F” gerando dois pátios internos que aos poucos e desordenadamente foram sendo ocupados com a construção de anexos (tais como uma lavanderia que servia ao Hotel, e também uma ampliação do comércio situado na Ala voltada para a rua Álvares Cabral).⁸⁴

No pavimento térreo foram encontradas uma profusão de tipos de acabamentos nos pisos e paredes de todos os ambientes.⁸⁵

Outra alteração significativa foi a construção de uma cobertura sobre a laje do Salão de Eventos, a qual segundo relatos era descoberta. Essa cobertura foi executada em 05 águas, desta forma não afetaria as janelas dos quartos lindeiros.⁸⁶

⁸³ Idem, *ibidem*

⁸⁴ Idem, *ibidem*

⁸⁵ Cf. Idem, *ibidem*

⁸⁶ Cf. Idem, *ibidem*

No primeiro e segundo pavimento algumas esquadrias de madeira foram substituídas por basculantes de ferro e foram construídos quartos no terceiro pavimento da Ala Central.⁸⁷

As instalações sanitárias, originalmente, seriam coletivas e se localizavam ao lado da escada principal. Estes ambientes mantêm pisos de ladrilho hidráulico, o que reforça essa informação.⁸⁸

Segundo o relatório relatos afirmam que o terceiro pavimento, na Ala Central, era utilizado durante atividades do Theatro Pedro II, funcionando como um grande terraço coberto. Posteriormente foram construídos quartos e banheiros que, podemos observar, não possuem paredes originais.⁸⁹

O fato de que a cobertura desta ala é mais elevada do que a das outras alas do hotel demonstra uma possível intenção de uso deste espaço desde a sua construção.⁹⁰

Notam-se intervenções mais contemporâneas no edifício, como os aparelhos de ar condicionado que cortam janelas de madeira ou então embutidos na alvenaria, grades de proteção em vãos de janelas, carpetes revestindo os pisos de madeira, além de diversos padrões de pintura decorativa.⁹¹

A Prefeitura Municipal e o Conselho Municipal de Cultura iniciou uma campanha junto à população para resgatar informações e fotos antigas do Palace, já que esse edifício foi palco durante muitos anos dos eventos sociais mais importantes daquela sociedade.

O estado de conservação do edifício era precário devido a ação do tempo e de infiltrações. [fig. 141-142]

⁸⁷ Idem, *ibidem*.

⁸⁸ Idem, *ibidem*.

⁸⁹ Idem, *ibidem*.

⁹⁰ Idem, *ibidem*.

Quanto ao estado de conservação do Palace Hotel, em rápidas palavras podemos dizer que em relação as áreas originais (Alas) nos chamou a atenção umas fissuras diagonais localizadas na parede esquerda do Hall principal e outra no piso deste mesmo ambiente, que vai da escada e direção à porta principal; o desgaste sofrido pelas ferragens da laje que o Salão de Eventos (a qual sofreu infiltração de águas de chuva nos últimos 5 anos).

Neste Salão de Eventos e no Salão do Restaurante a decoração compota por apliques em gesso e os tacos de madeira que revestem os pisos estão se soltando, também por ação de infiltração de águas. Agora, com o início das obras de emergências, as infiltrações foram contidas com a execução de coberturas provisórias. Nos anexos (não originais) a situação é bem pior, construções precárias e com avançado grau de degradação nas estruturas.⁹²

A proposta de definir um novo uso ao edifício do antigo Palace Hotel, para assim inseri-lo no atual contexto do centro da cidade, criou a necessidade de novos programas e intervenções mais drásticas no edifício.[fig. 143-150]

Optou-se pela transformação do edifício em um Centro Cultural, onde funcionará além da Secretária Municipal de Turismo, o MIS (Museu da Imagem e do Som) com uma galeria de exposições permanente, um auditório para 118 pessoas, sala de ensaio para orquestra municipal e sala de dança.

Devido ao novo programa e, conseqüentemente, ao aumento e a diversificação do público que passará a freqüentar o edifício, foi necessário criar soluções para as circulações verticais e horizontais.

O projeto propõe a construção de uma nova escada para resolver o problema da circulação entre os andares e a demolição de diversas paredes para a criação de espaços mais amplos sem a existência de corredores “longos e estreitos”.

⁹¹ Idem, *ibidem*.

⁹² Idem, *ibidem*.

Novos eixos de circulação são apresentados no projeto:

No andar térreo este tráfego de pessoas em grupos deverá ser orientado para o pátio central, o qual também atrairá visualmente o público que frequenta a praça em frente. Apesar dos espaços originais serem amplos, pois serviam as atividades coletivas do Hotel, o tráfego de pessoas hoje cruza estes ambientes dificultando sua plenitude.

No primeiro pavimento o centro de gravidade passa a ser o “belvedere” que cobre parte do pavimento térreo e que também faz parte do pátio interno.

No segundo pavimento esta possibilidade não existe e a construção da passarela metálica supre essa necessidade de relocar circulação do público para o novo eixo de gravidade.⁹³

O pátio interno do pavimento térreo será preservado como espaço aberto, com a finalidade de proporcionar a livre circulação de pessoas nas atividades ao ar livre e garantir uma interligação dos diversos espaços desse pavimento.⁹⁴

A nova escada criada para facilitar a circulação vertical se localizará nesse pátio pois, com a inserção dessa escada no interior da Ala Central, o espaço destinado a duas salas grandes seria perdido “como consequência da demolição das lajes de piso”.⁹⁵

Nos andares superiores, a partir dos estudos sobre o sistema construtivo e as intervenções no edifício original, foi proposta a demolição de diversas vedações de alvenaria, com o intuito de ampliar os espaços e conseguir uma divisão espacial mais compatível com os novos usos do imóvel.⁹⁶

O restauro do Palace Hotel, ainda em andamento, fortalece a revitalização do centro da cidade em um caráter cultural e de serviços público pois, além de devolver à população um edifício que faz parte de um conjunto arquitetônico dos mais representativos, completa

⁹³ *Idem, ibidem.*

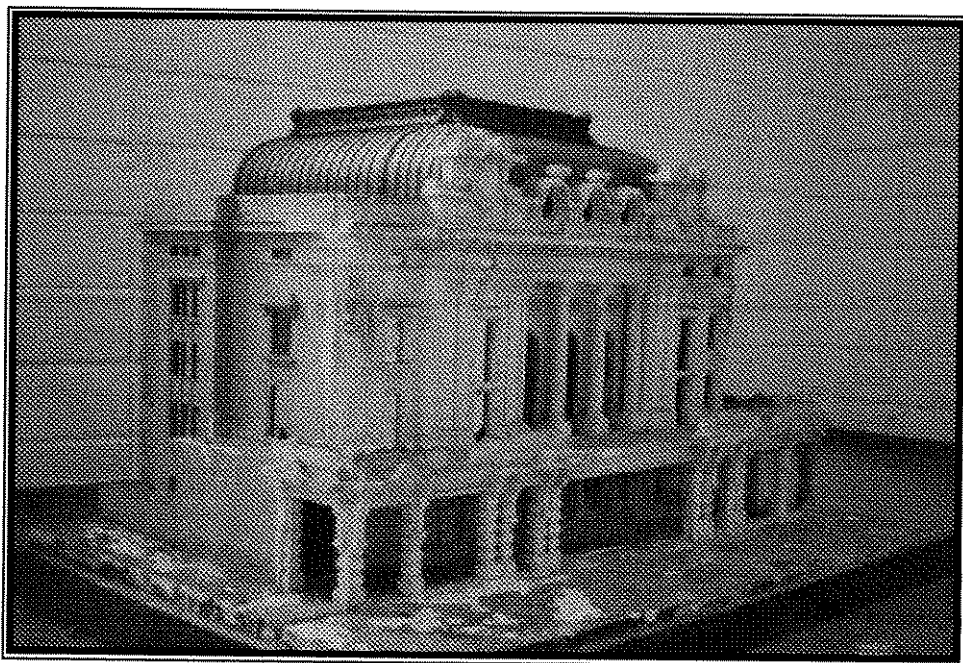
⁹⁴ *Idem, ibidem.*

⁹⁵ *Idem, ibidem.*

⁹⁶ *Idem, ibidem.*

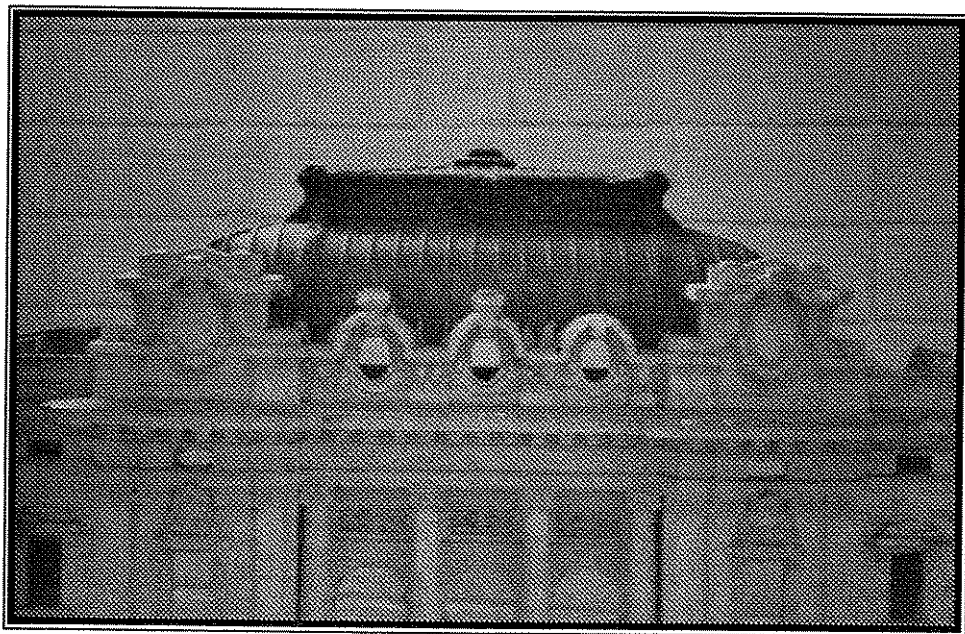
o “quadro” da Praça XV de Novembro, ao lado de um museu (MARP), do Theatro Pedro II e da Biblioteca Municipal Altino Arantes.

Figura 95 Maquete Theatro



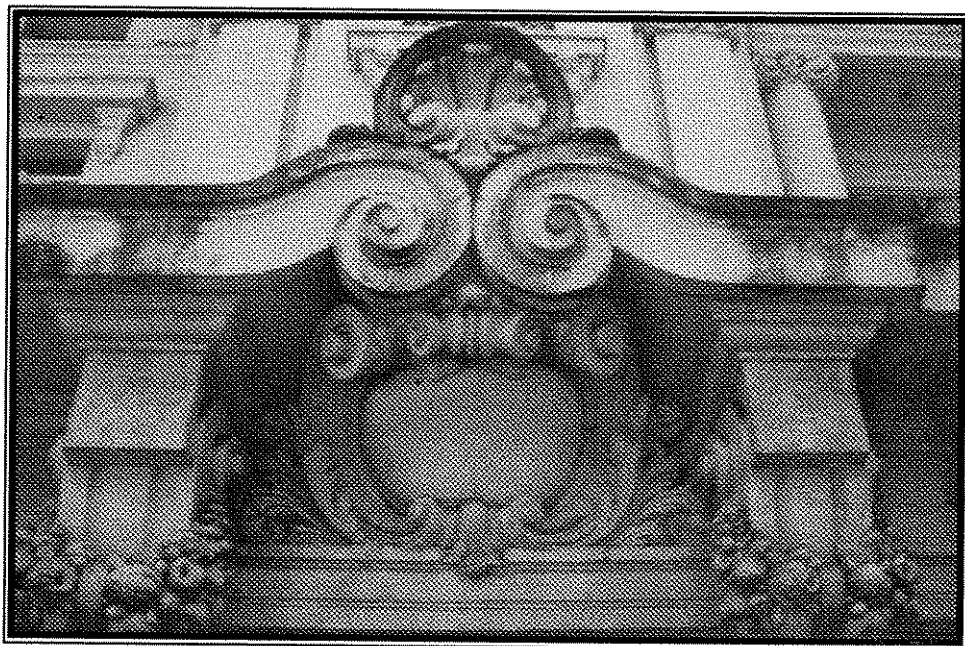
Fonte: Condephaat

Figura 96 Detalhe Maquete Theatro



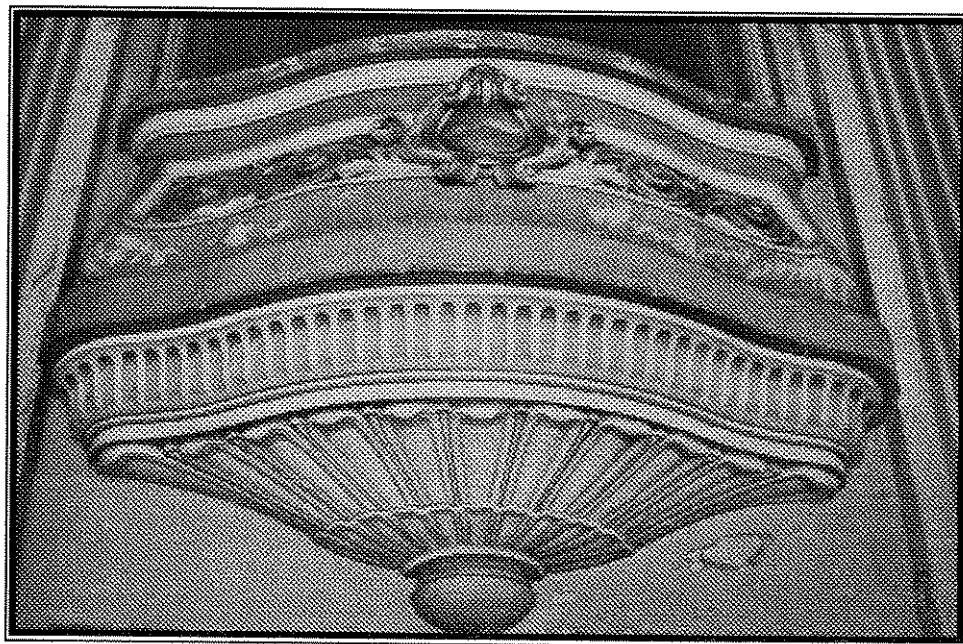
Fonte: Condephaat

Figura 97 Detalhe Externo



Fonte: Condephaat

Figura 98 Balcão Foyer



Fonte: Condephaat

Figura 99 Foyer



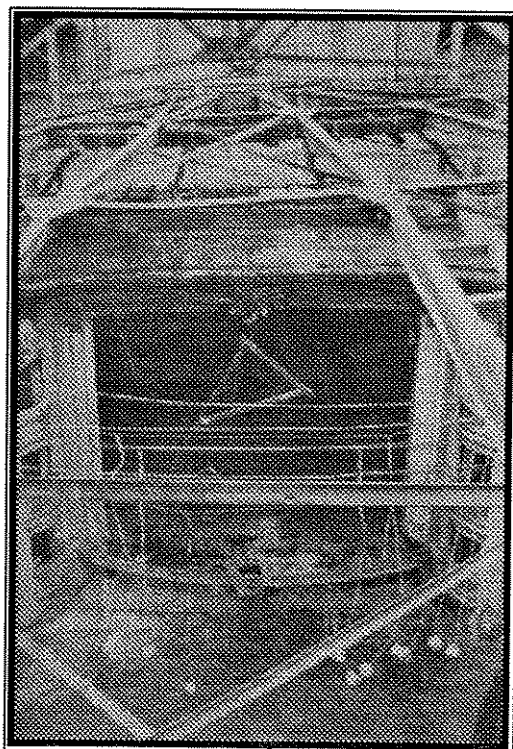
Fonte: Condephaat

Figura 100 Cobertura Platéia



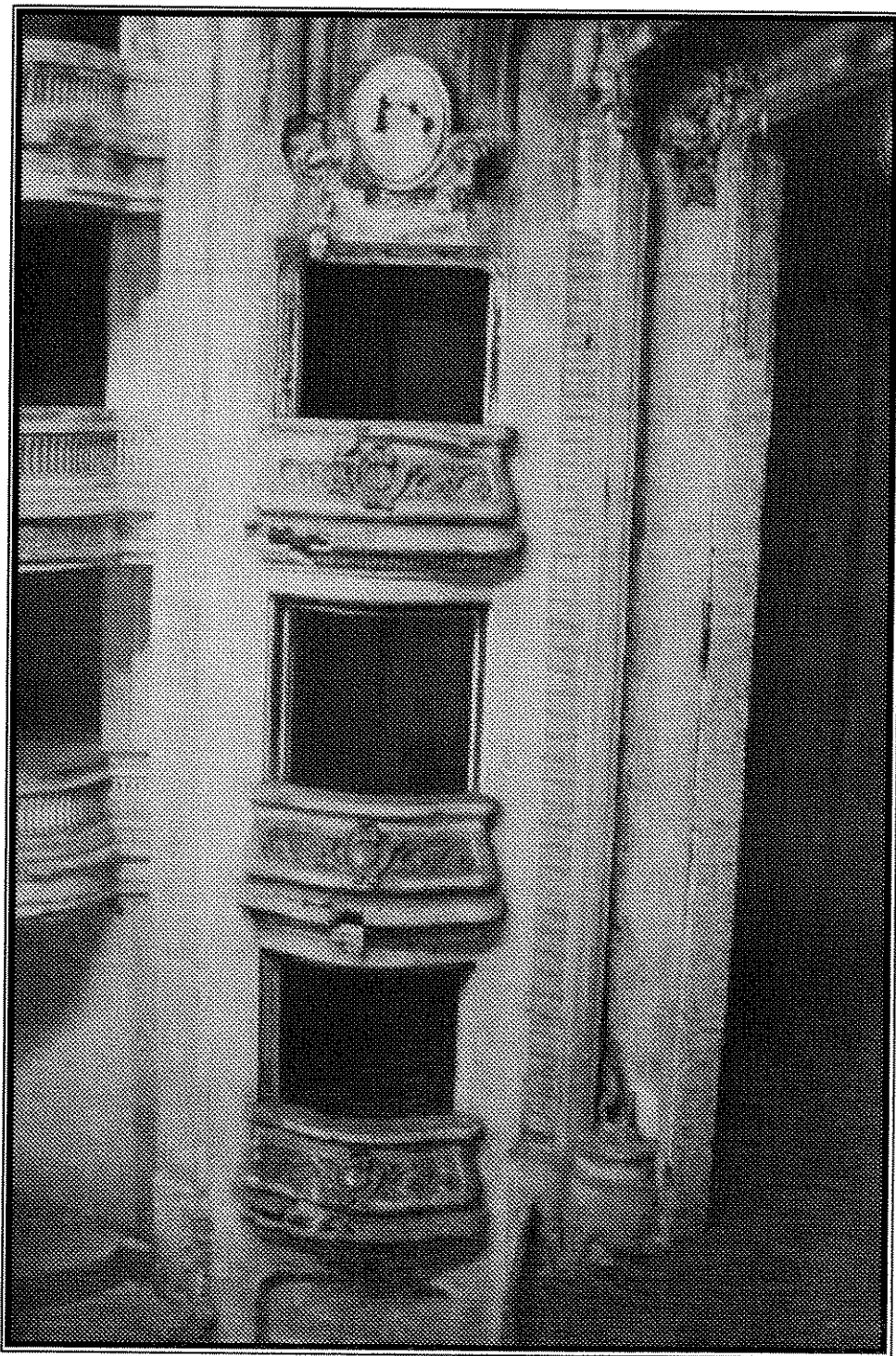
Fonte: Condephaat

Figura 101 Cobertura Platéia



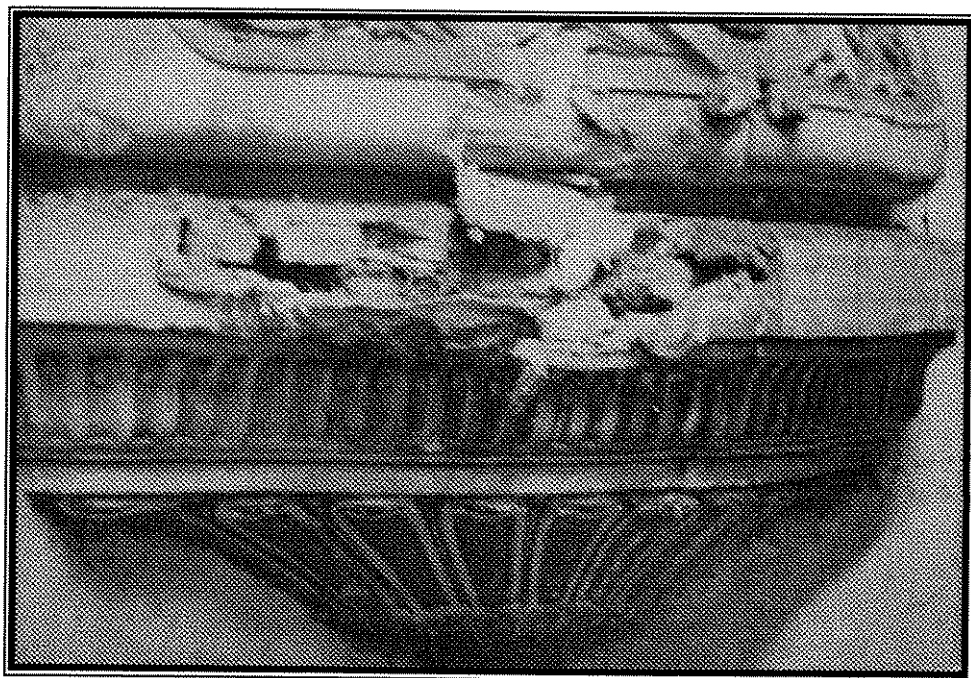
Fonte: Condephaat

Figura 102 Balcões palco



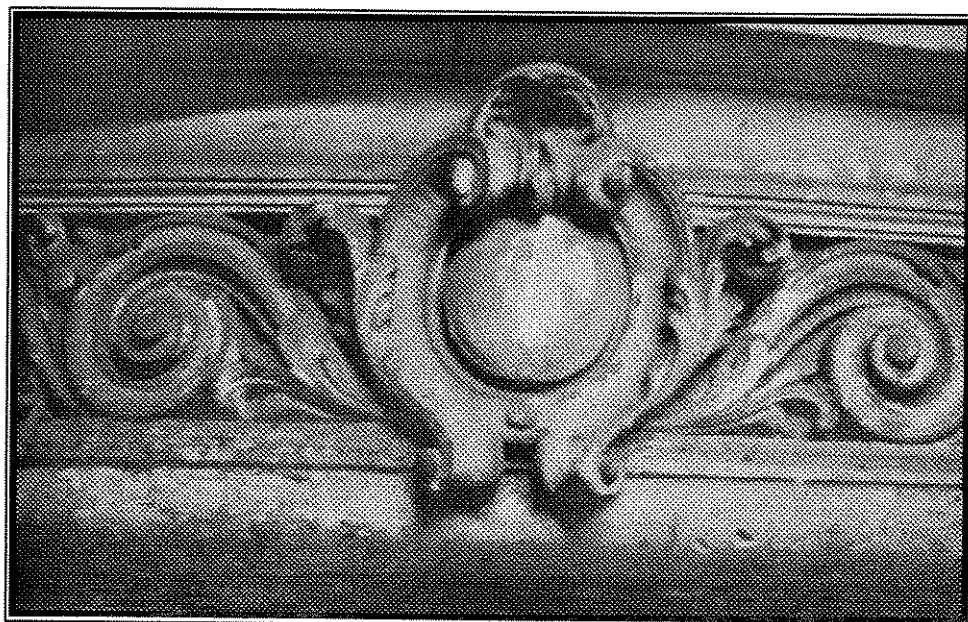
Fonte: Condephaat

Figura 103 Detalhe Balcão



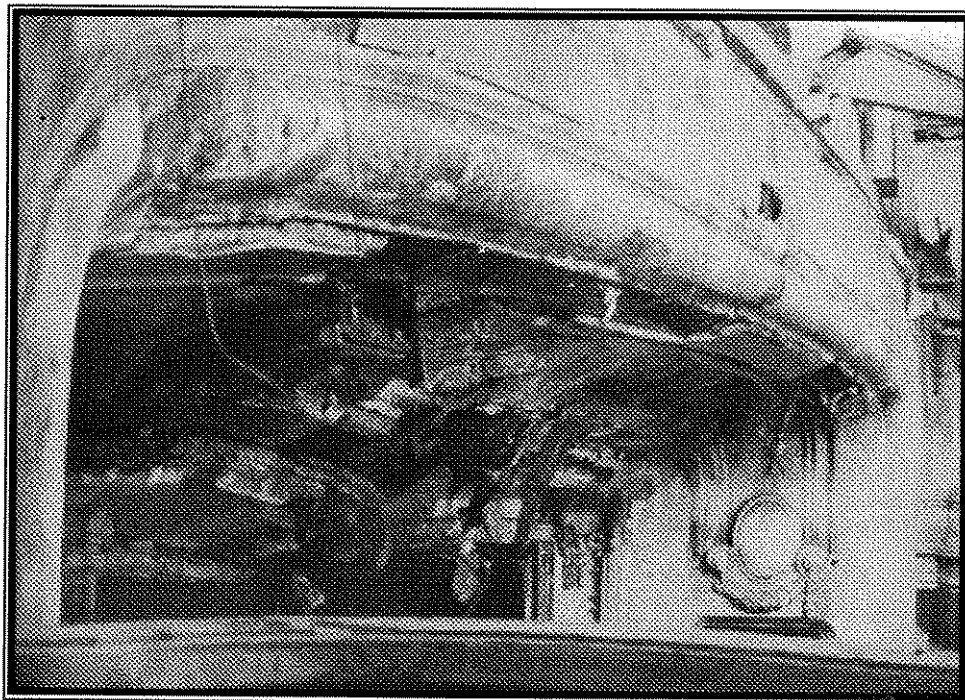
Fonte: Condephaat

Figura 104 Detalhe Balcão



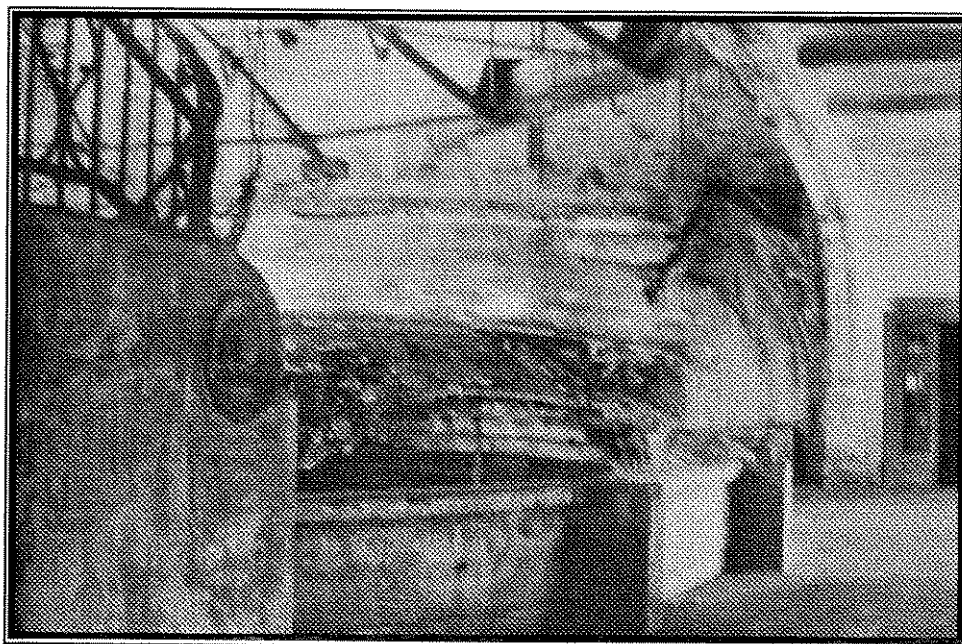
Fonte: Condephaat

Figura 105 Boca de cena



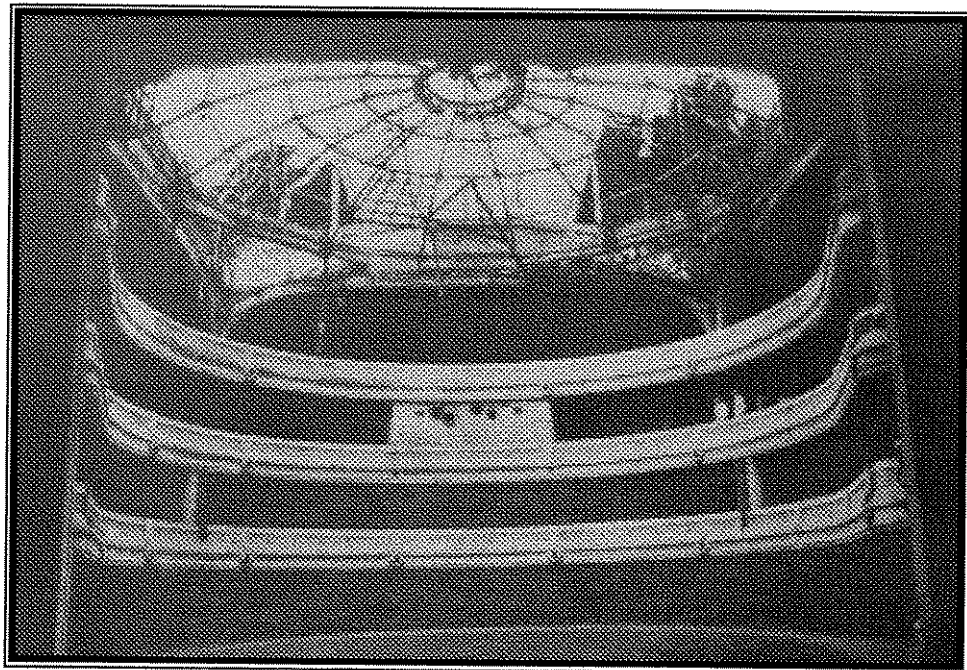
Fonte: Condephaat

Figura 106 Vista interna



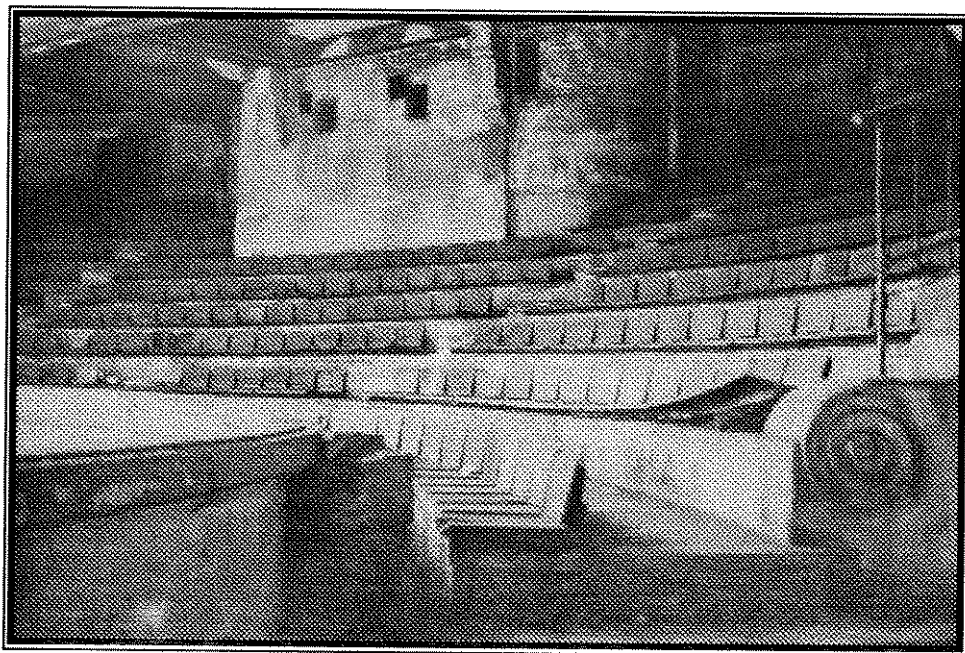
Fonte: Condephaat

Figura 107 Vista Interna



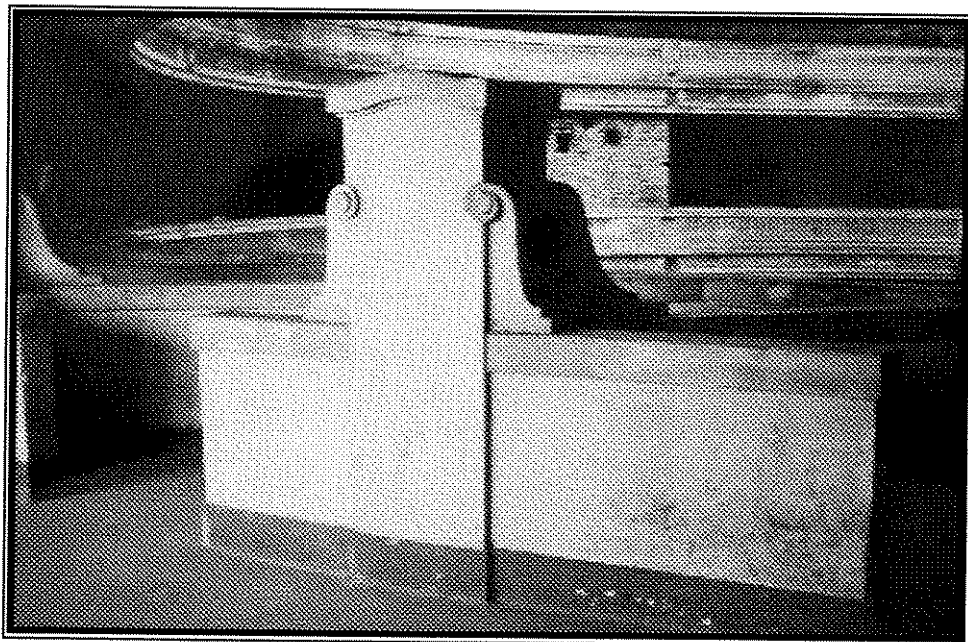
Fonte: Condephaat

Figura 108 Vista Interna



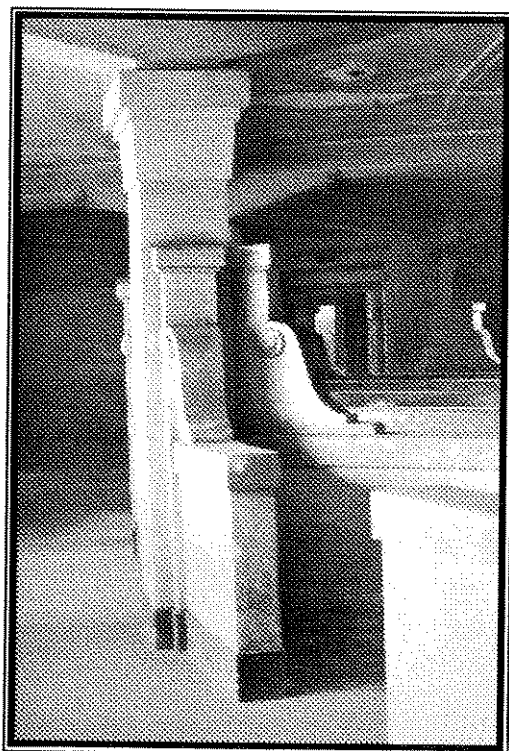
Fonte: Condephaat

Figura 109 Divisória dos camarotes e corredor



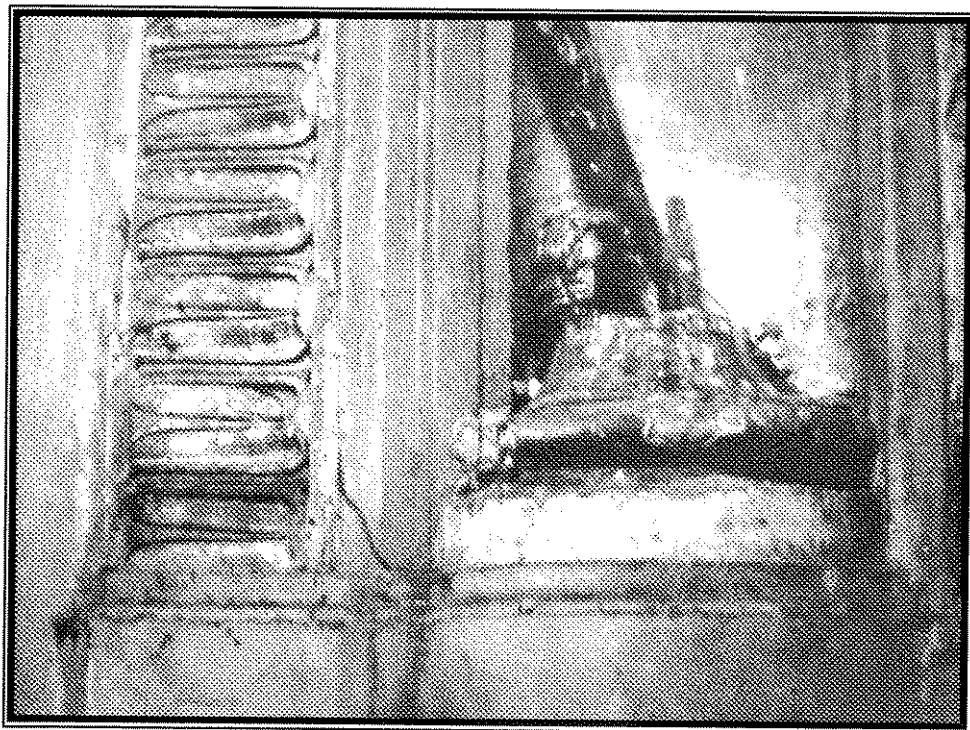
Fonte: Condephaat

Figura 110 Divisória dos camarotes e corredor



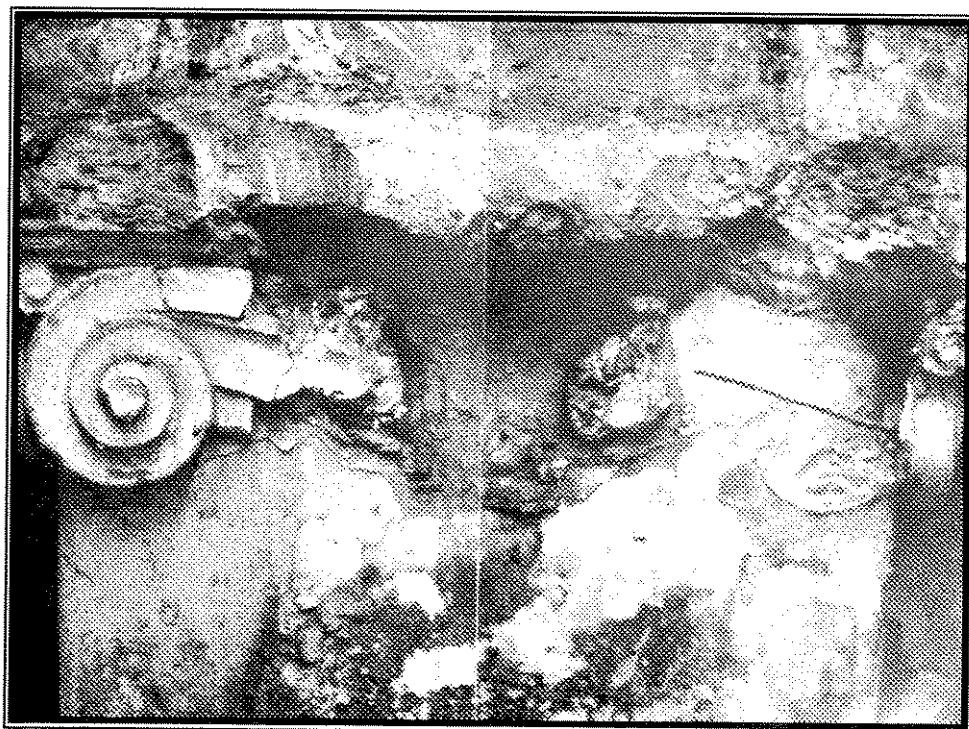
Fonte: Condephaat

Figura 111 Detalhe



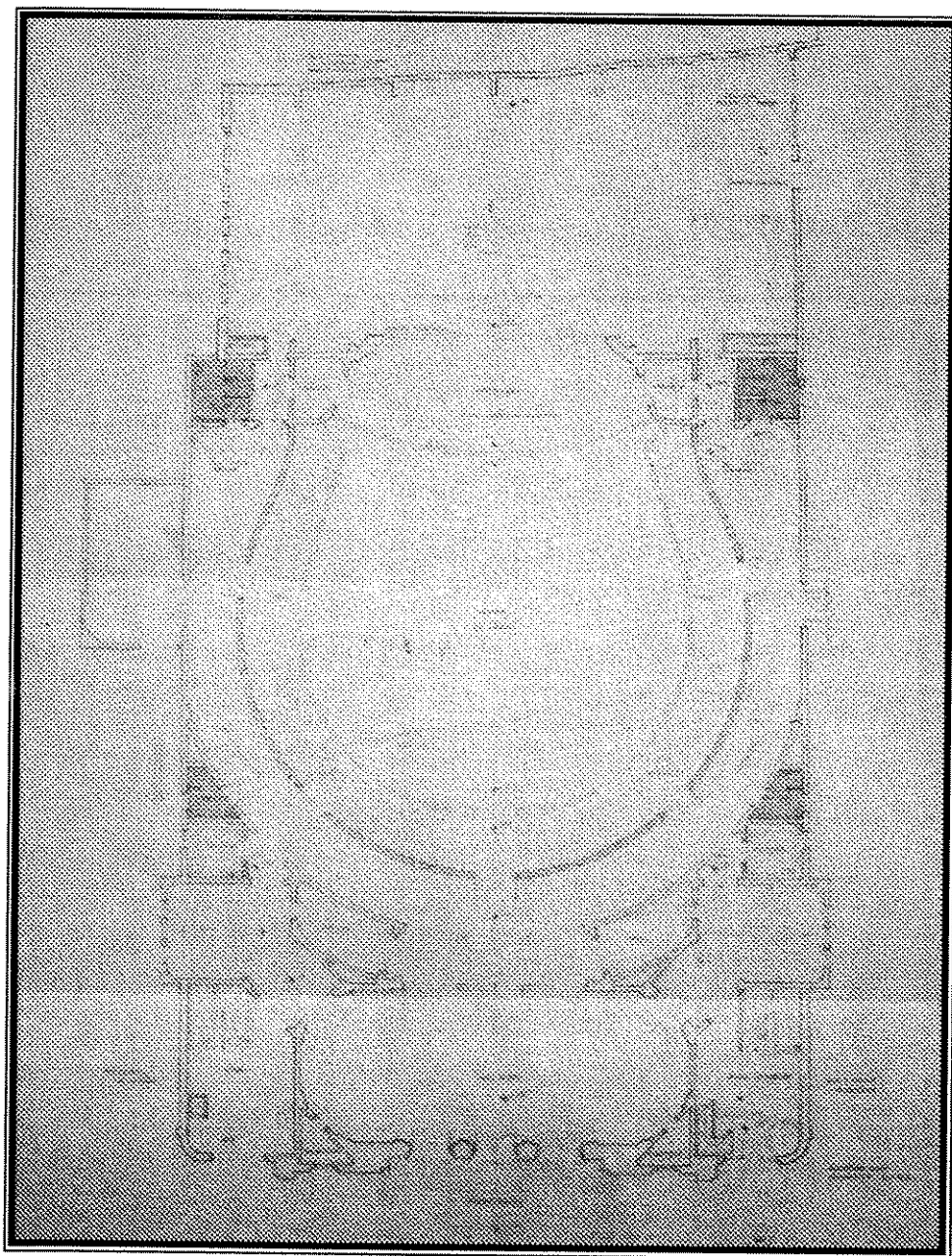
Fonte: Condephaat

Figura 112 Detalhe



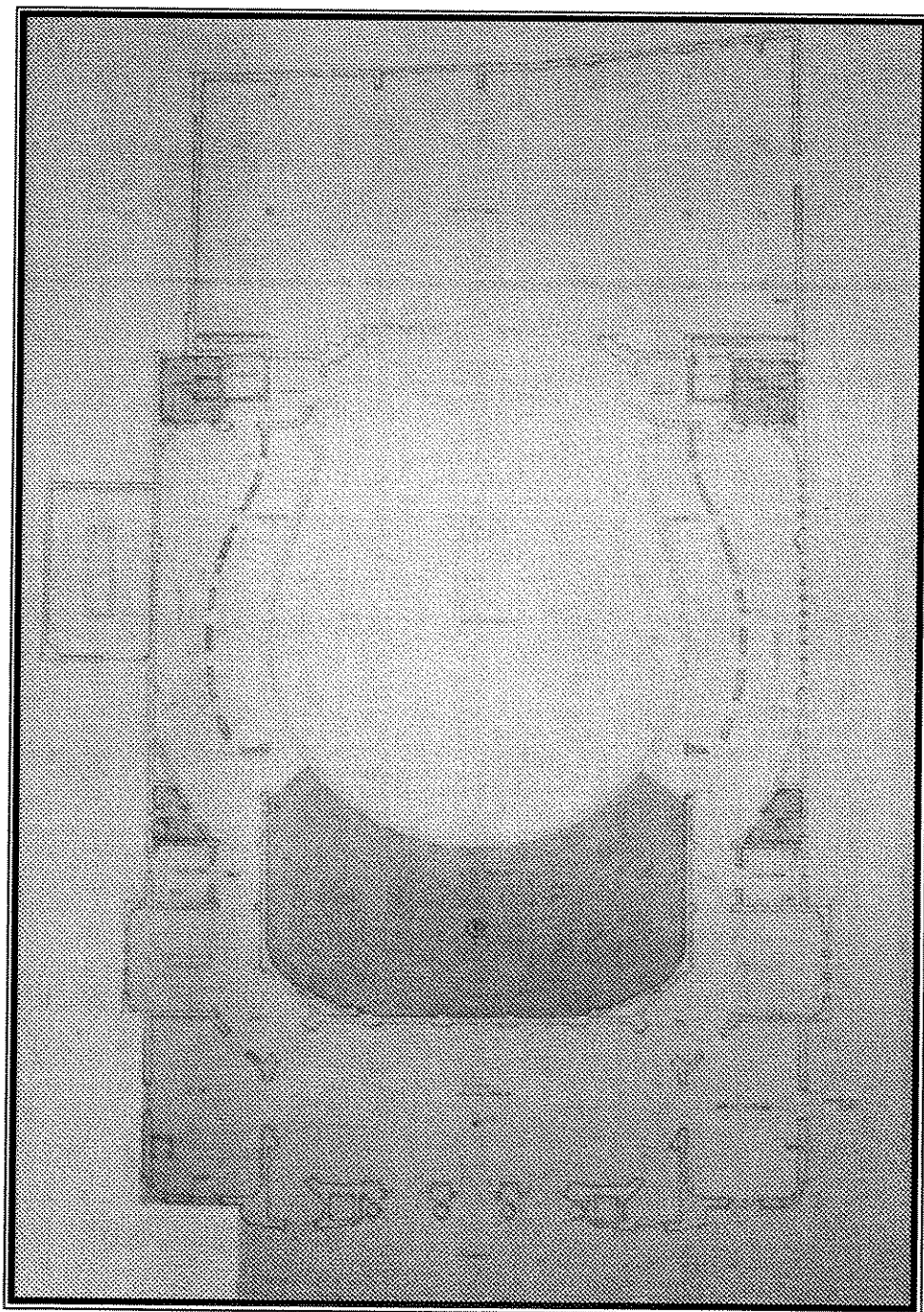
Fonte: Condephaat

Figura 113 **Planta Restauro – Pavimento Térreo**



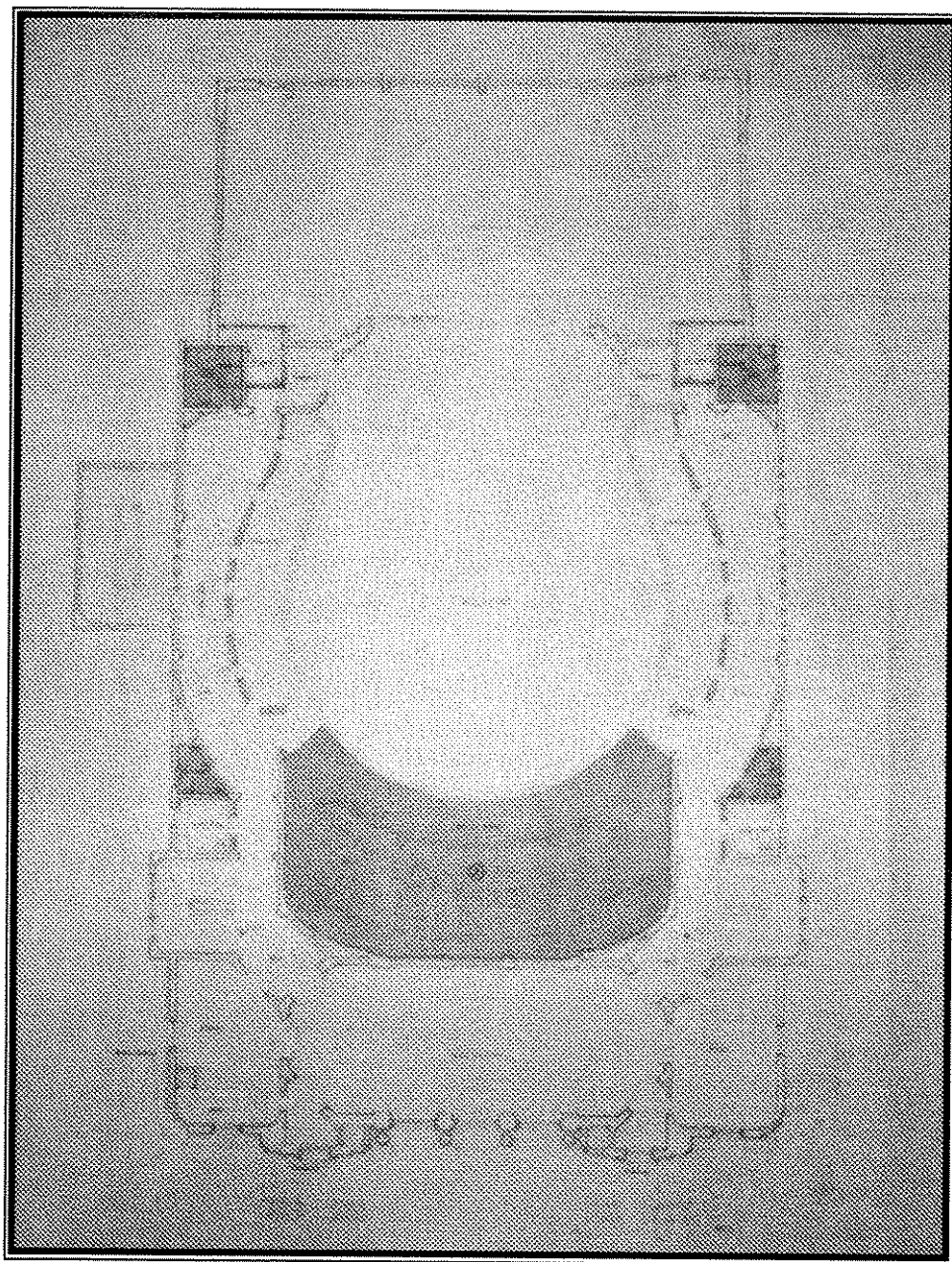
Fonte: Arquivo Fundação Pedro II

Figura 114 **Planta Restauro – Primeiro Pavimento**



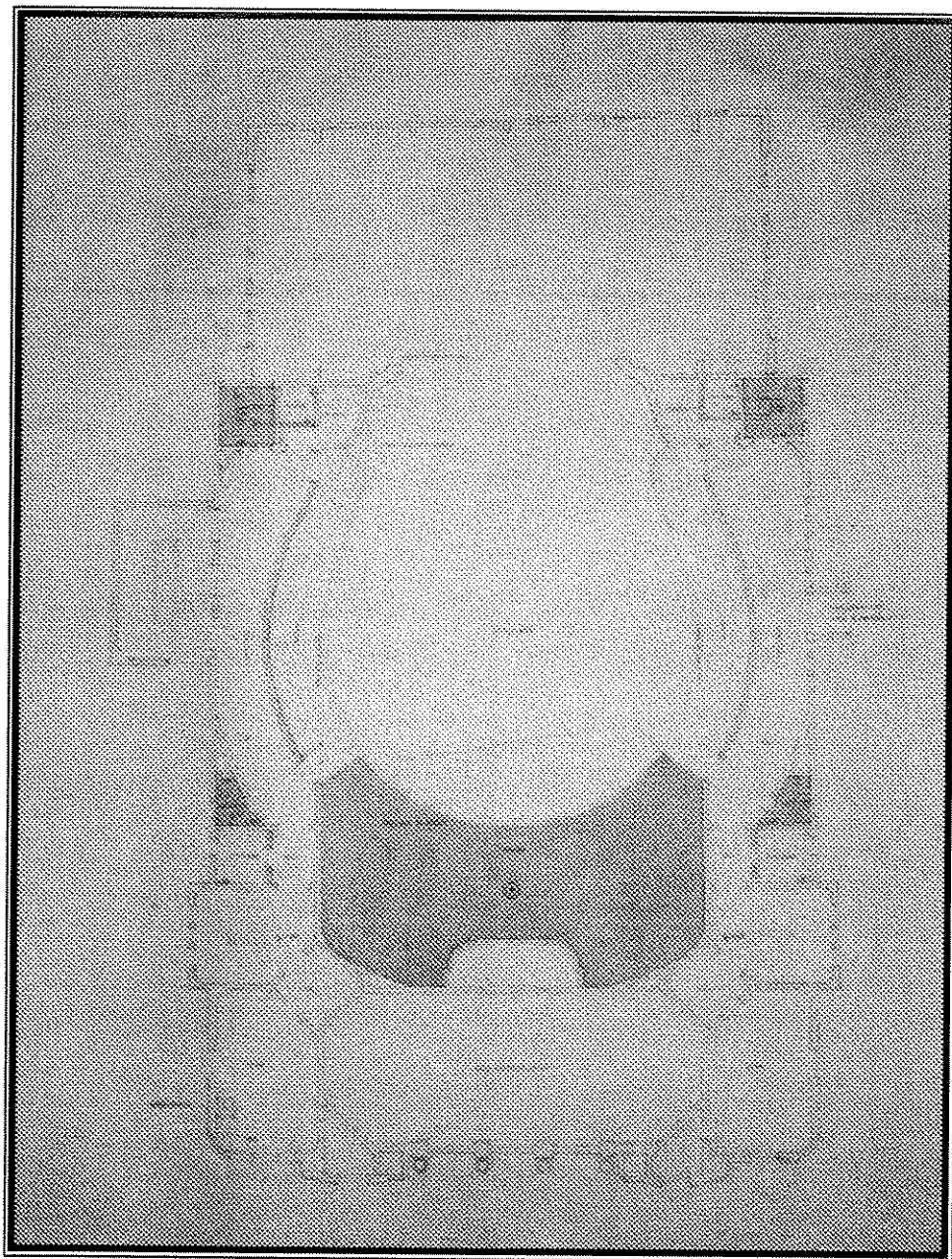
Fonte: Arquivo Fundação Pedro II

Figura 115 **Planta Restauro – Segundo Pavimento**



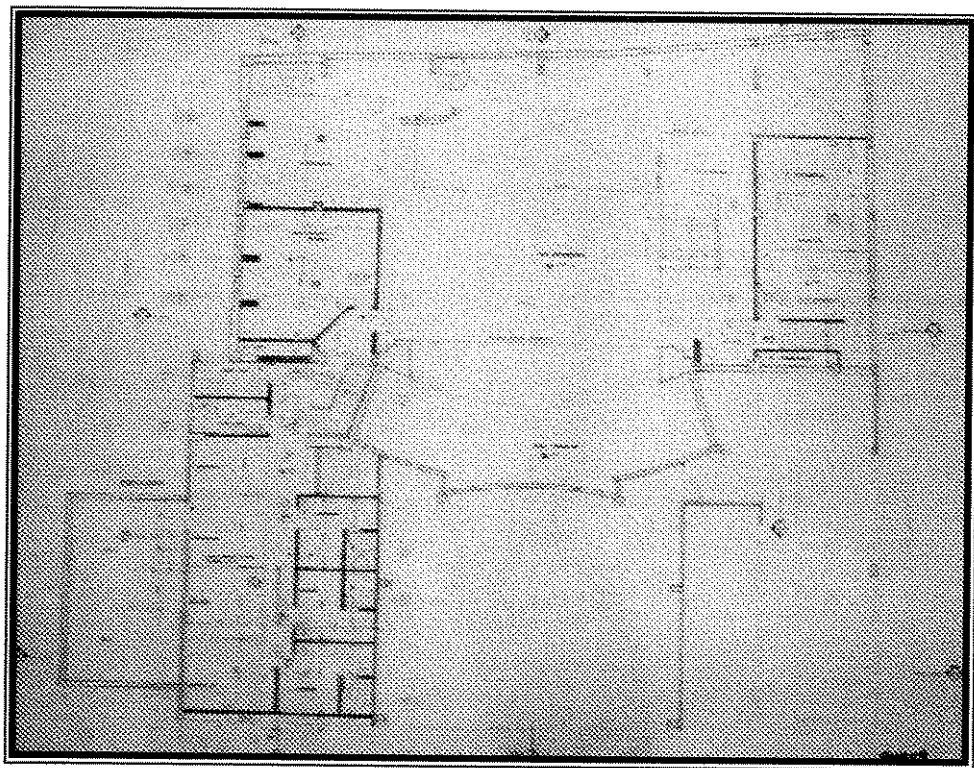
Fonte: Arquivo Fundação Pedro II

Figura 116 **Planta Restauro – Terceiro Pavimento**



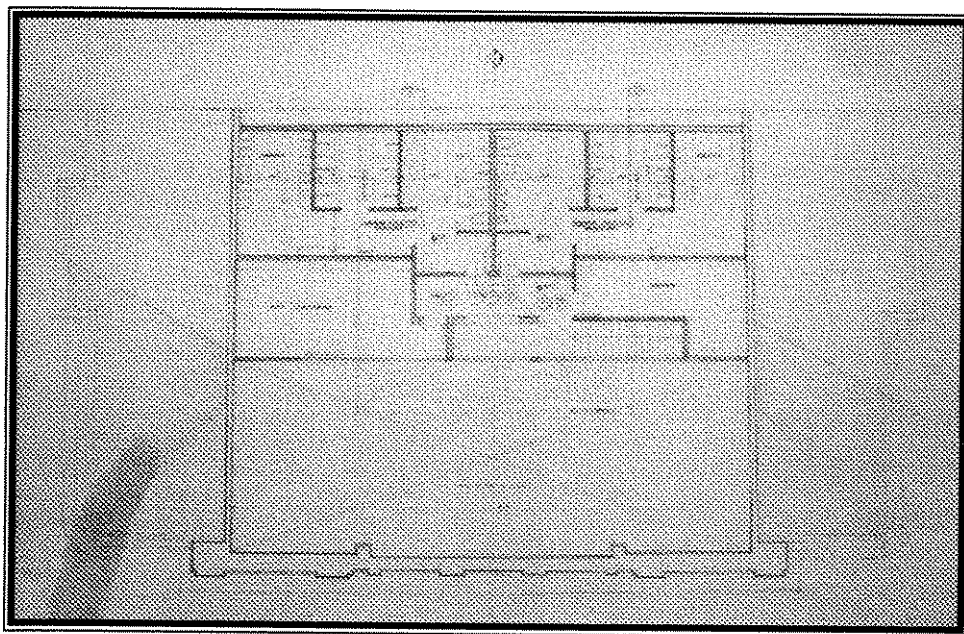
Fonte: Arquivo Fundação Pedro II

Figura 116 **Planta Restauro - Sótão**



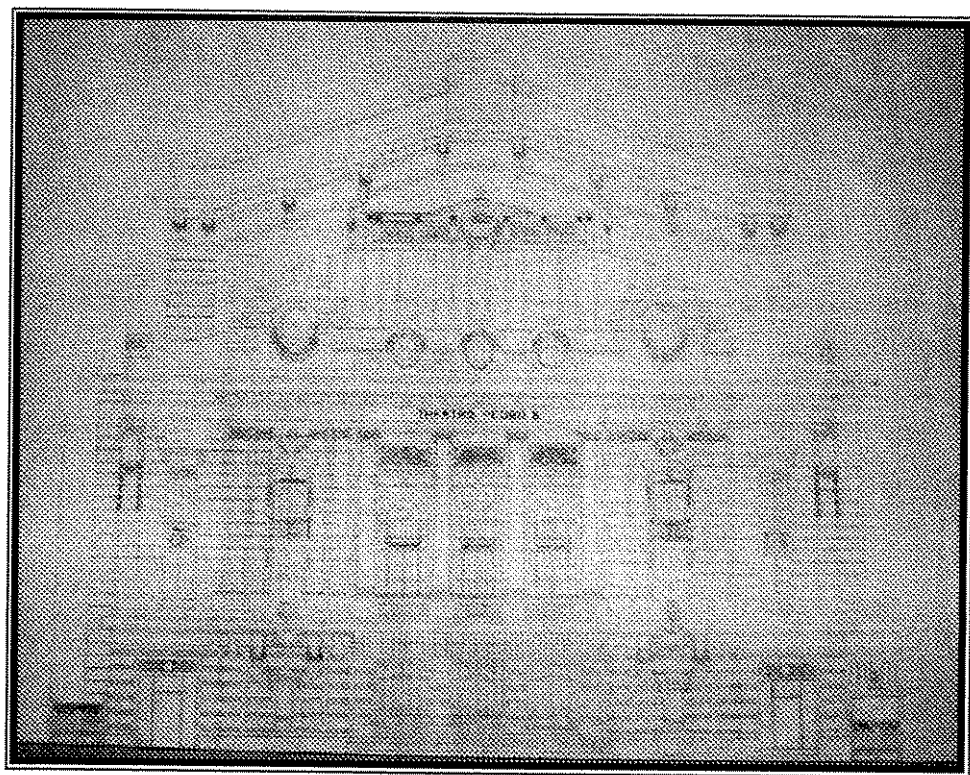
Fonte: Arquivo Fundação Pedro II

Figura 117 **Planta Restauro – Quinto Pavimento**



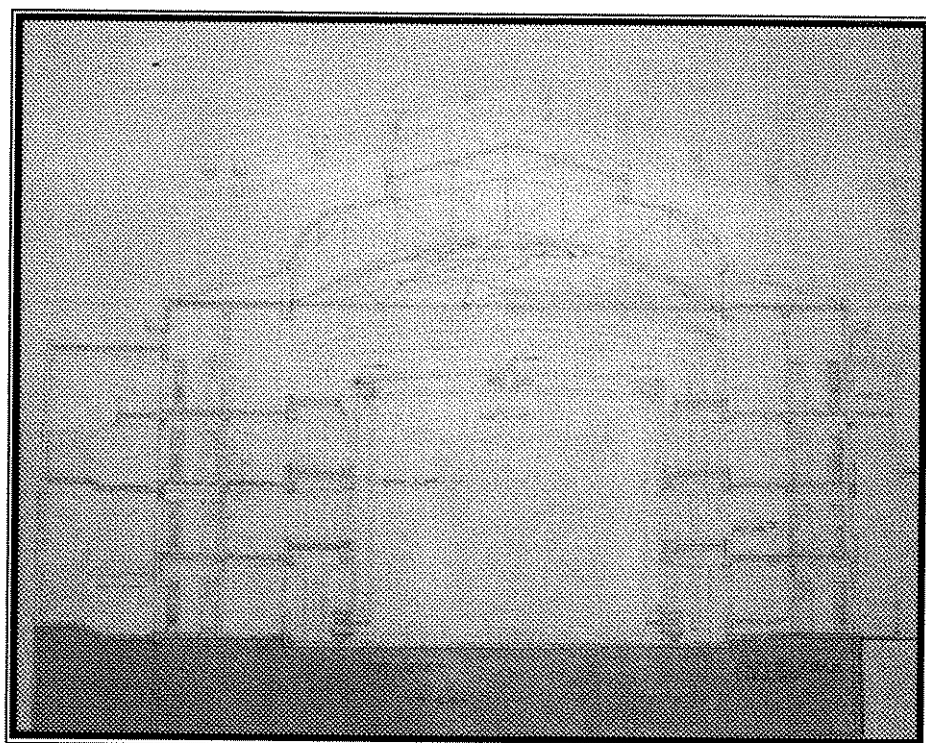
Fonte: Arquivo Fundação Pedro II

Figura 118 Plantas Restauro – Fachada



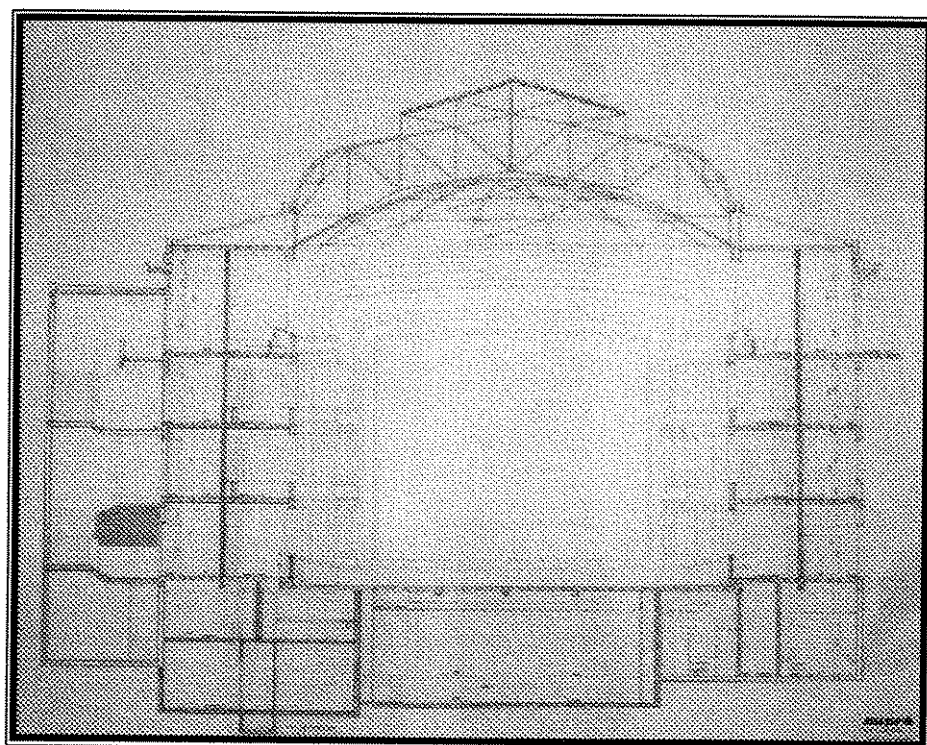
Fonte: Arquivo Fundação Pedro II

Figura 119 **Planta Restauro – Corte I**



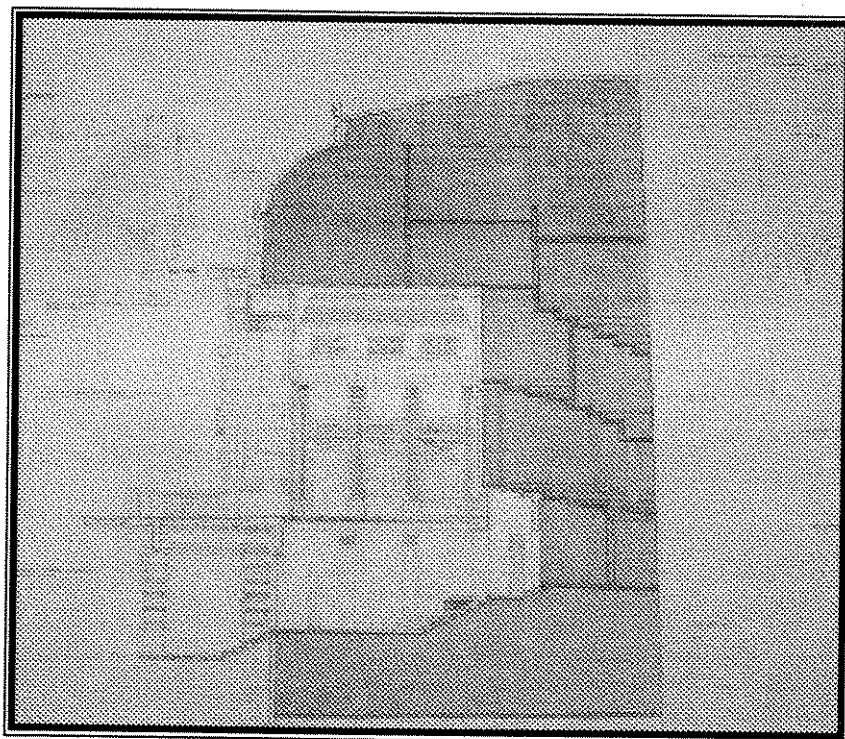
Fonte: Arquivo Fundação Pedro II

Figura 120 **Planta Restauro – Corte II**



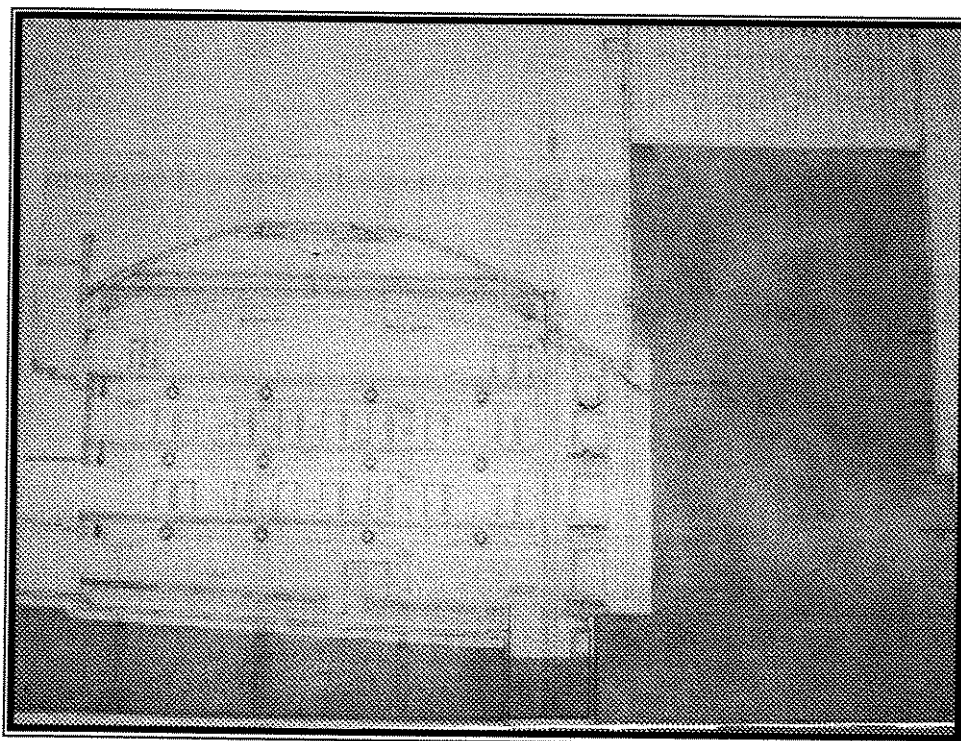
Fonte: Arquivo Fundação Pedro II

Figura 121 **Planta Restauro – Corte III**



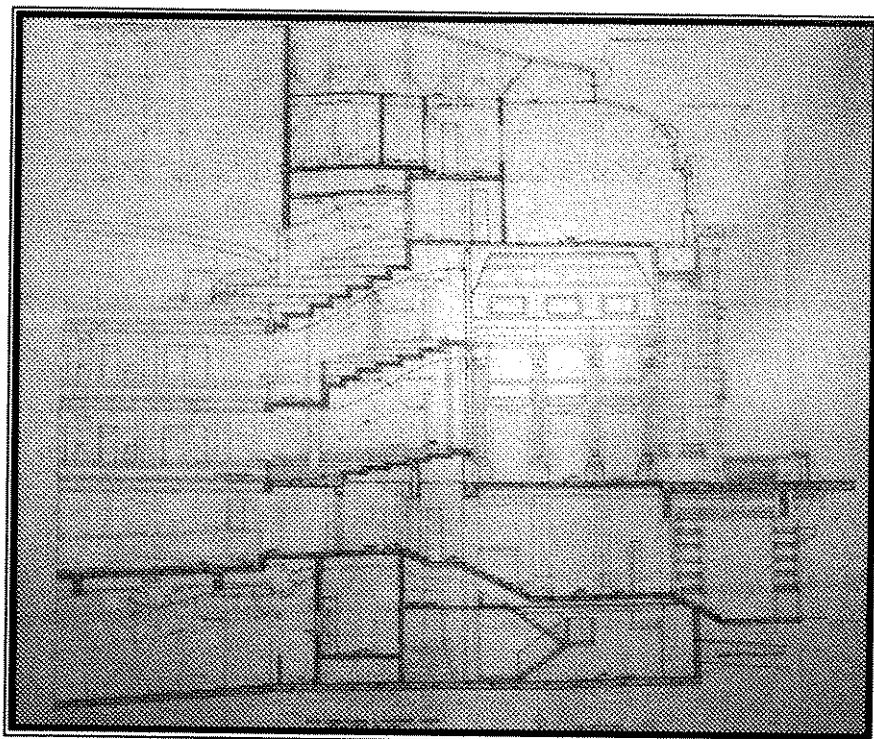
Fonte: Arquivo Fundação Pedro II

Figura 122 **Planta Restauro - Corte IV**



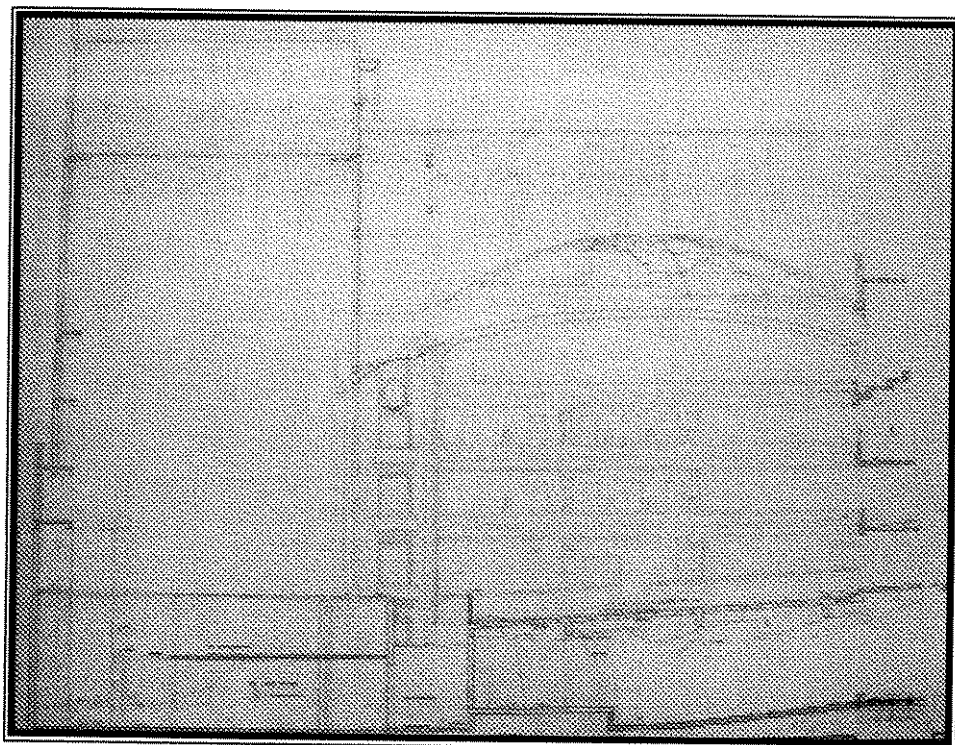
Fonte: Arquivo Fundação Pedro II

Figura 123 Plantas Restauro – Corte V



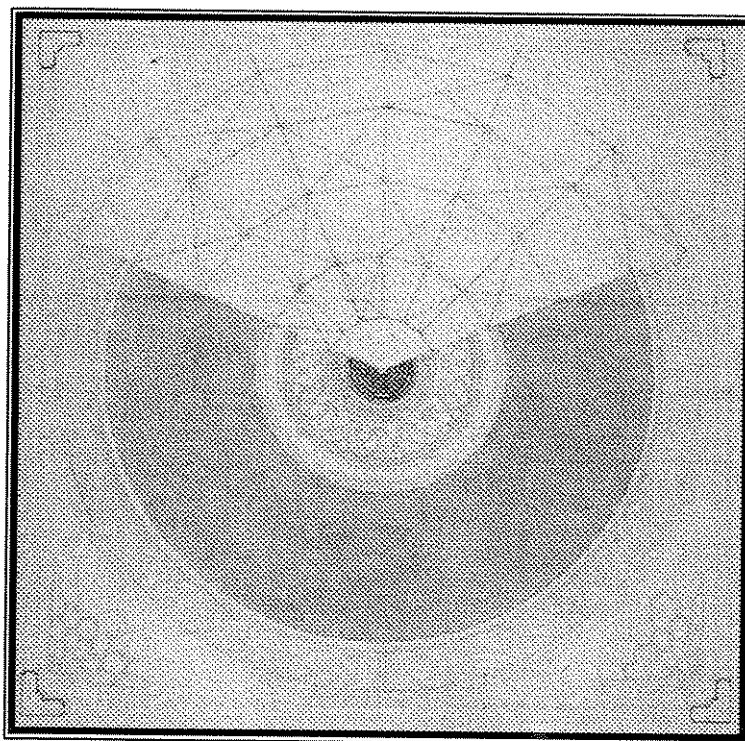
Fonte: Arquivo Fundação Pedro II

Figura 124 Plantas Restauro – Corte VI



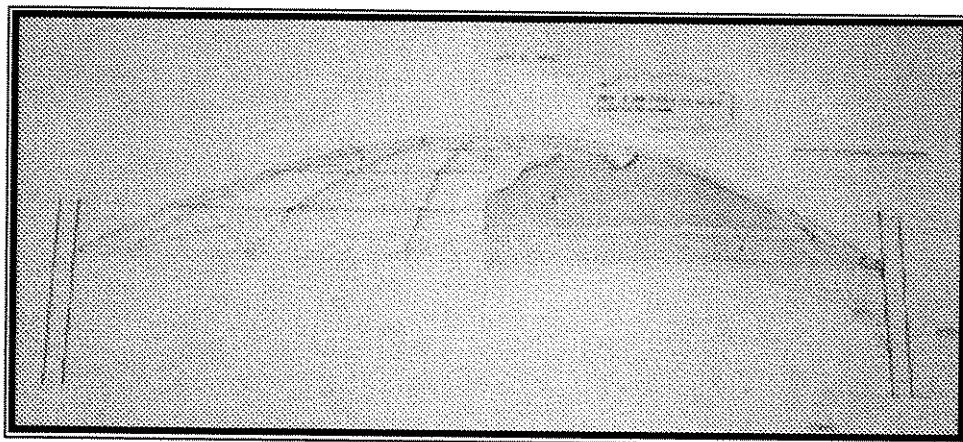
Fonte: Arquivo Fundação Pedro II

Figura 125 Plantas Restauro – Detalhe Cúpula



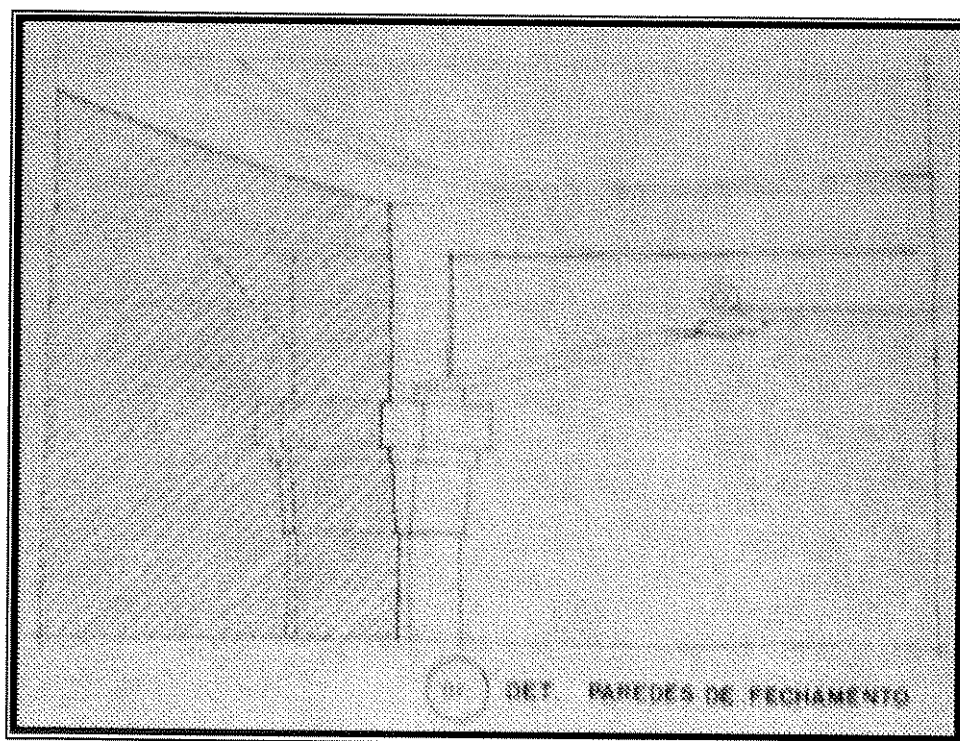
Fonte: Arquivo Fundação Pedro II

Figura 126 Planta Restauro – Corte Cúpula



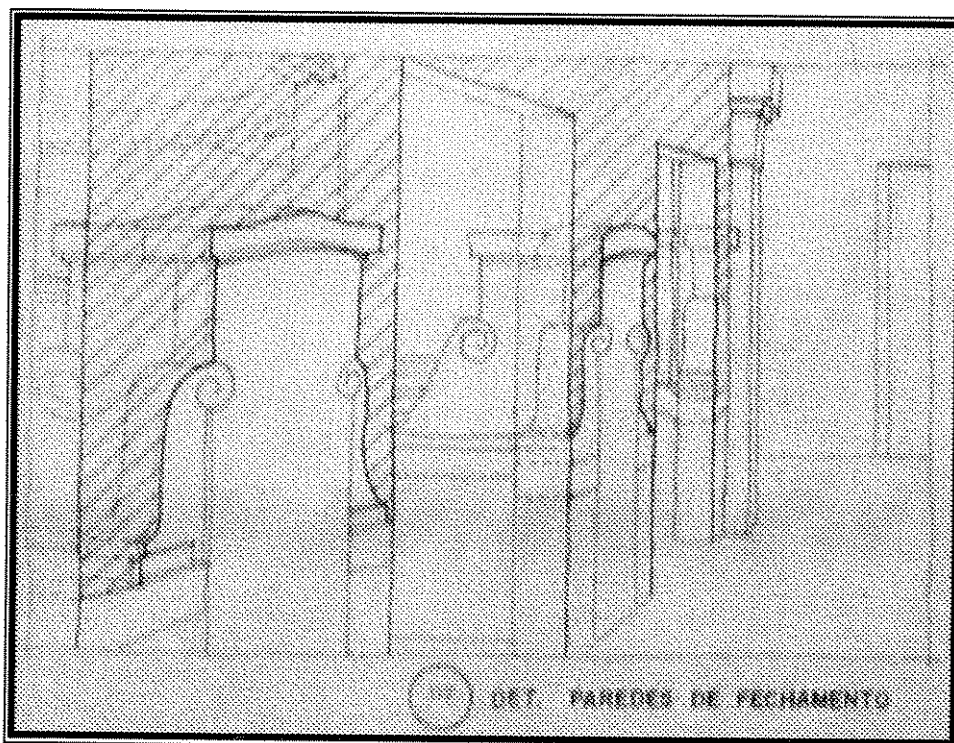
Fonte: Arquivo Fundação Pedro II

Figura 127 **Planta Restauro – Detalhe parede de fechamento Camarotes**



Fonte: Arquivo Fundação Pedro II

Figura 128 **Planta Restauro – Detalhe parede de fechamento Camarotes**



Fonte: Arquivo Fundação Pedro II

Figura 129 Detalhe - Parede divisória entre camarotes e circulação

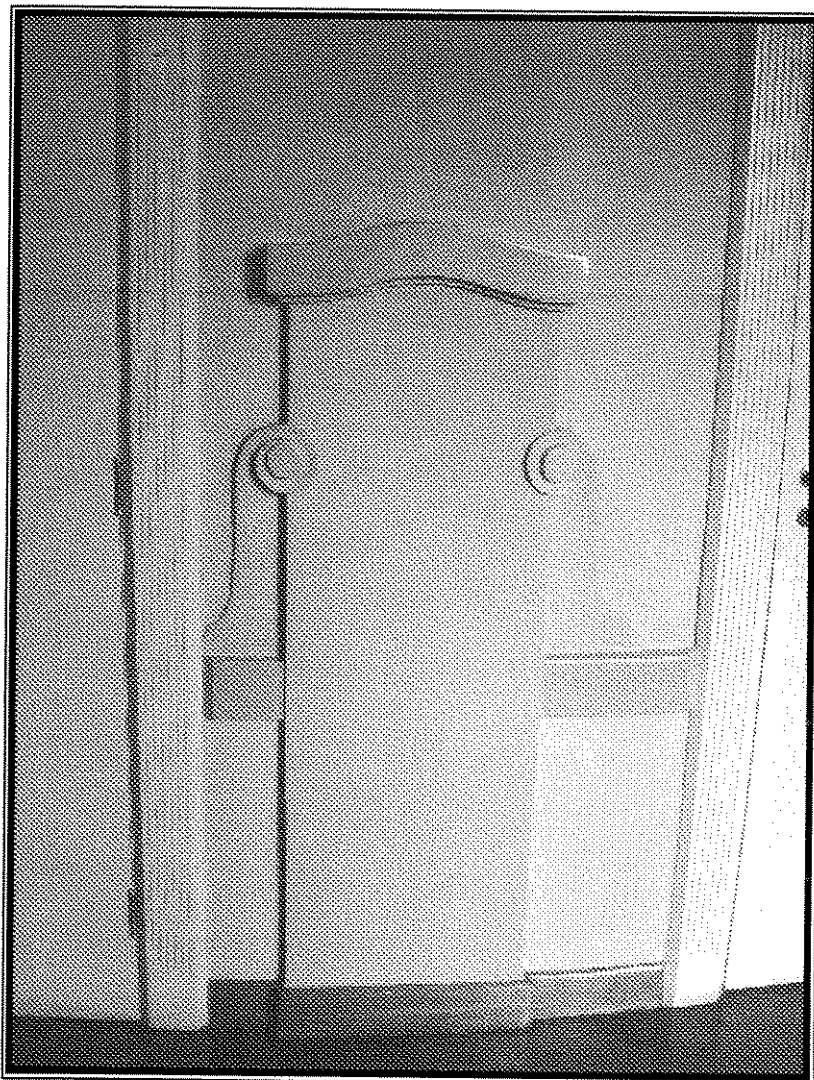
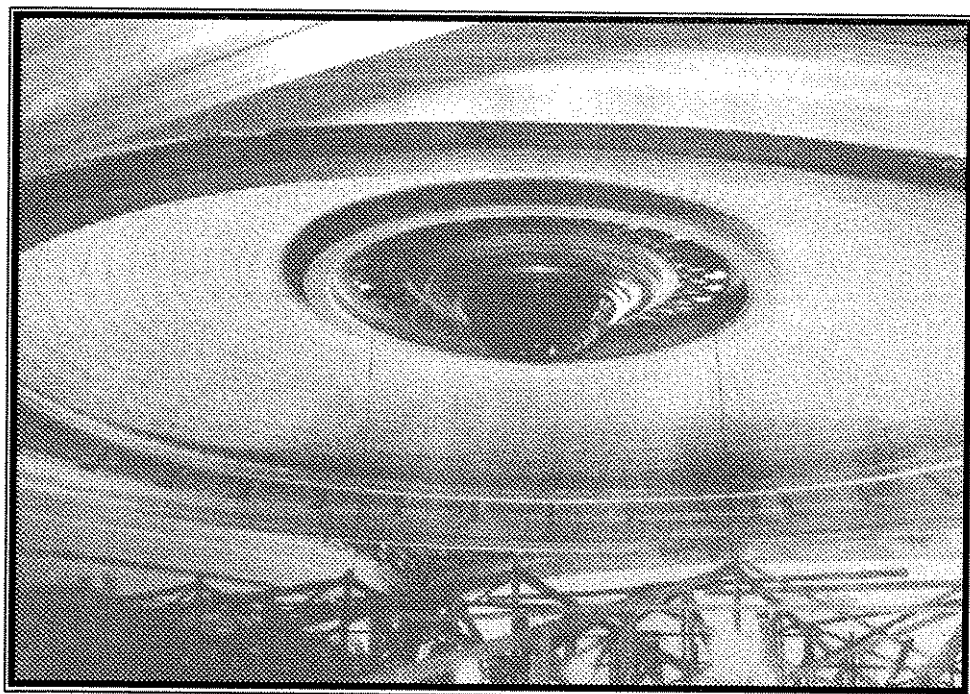


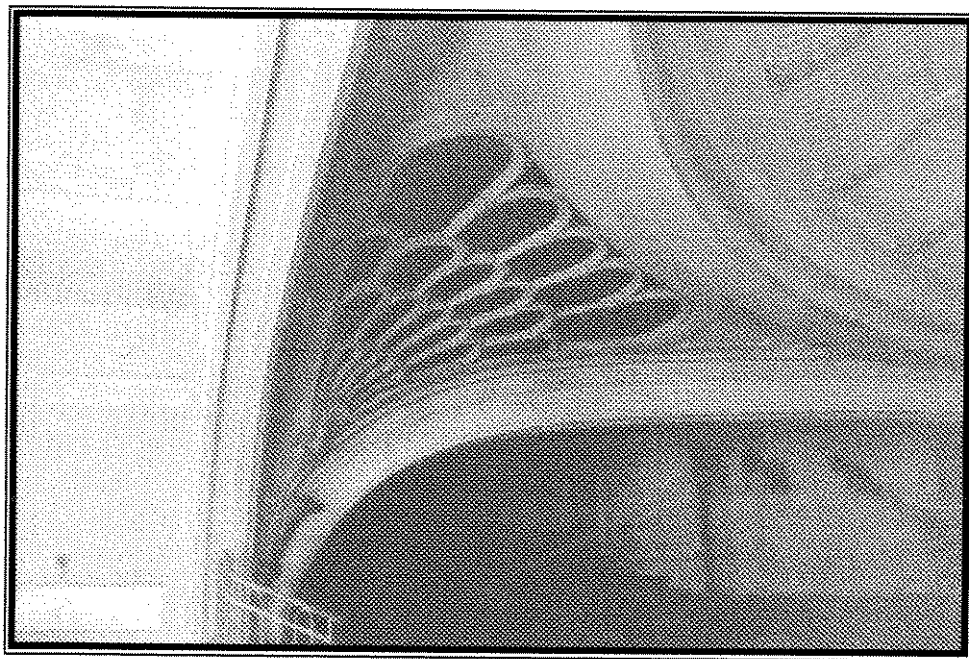
Foto: Renata Sunega

Figura 130 **Cúpula Original**



Fonte: Foto Esporte

Figura 131 **Cúpula Original**



Fonte: Foto Esporte

Figura 132 Maquete Cúpula Tomie Ohtake

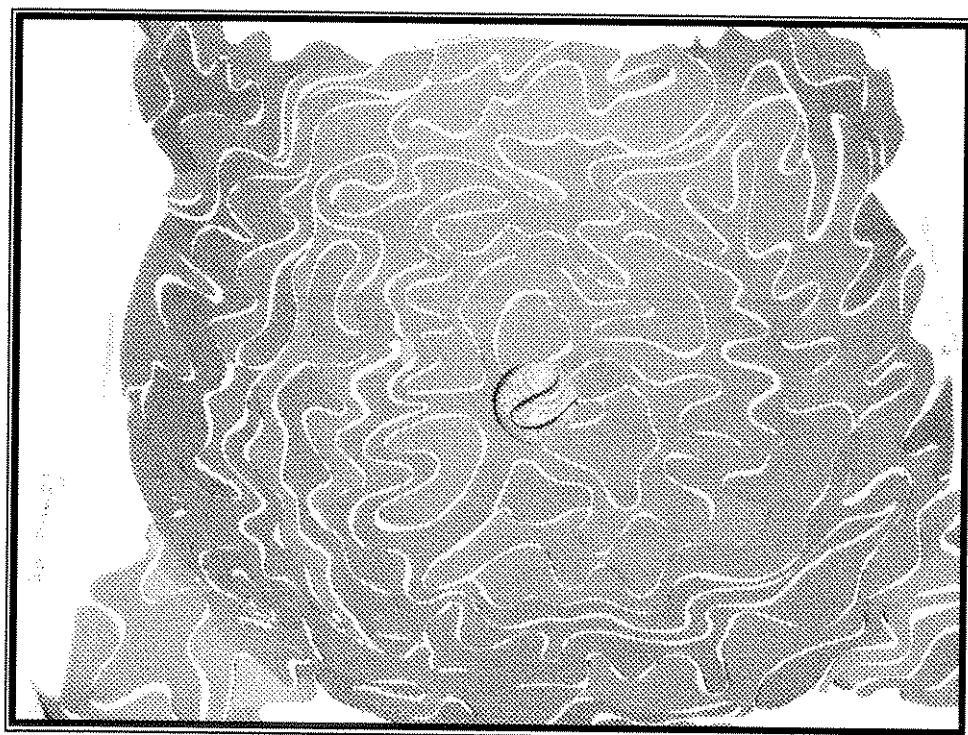


Foto: Renata Sunega

Figura 133 Cúpula atual – Tomie Ohtake

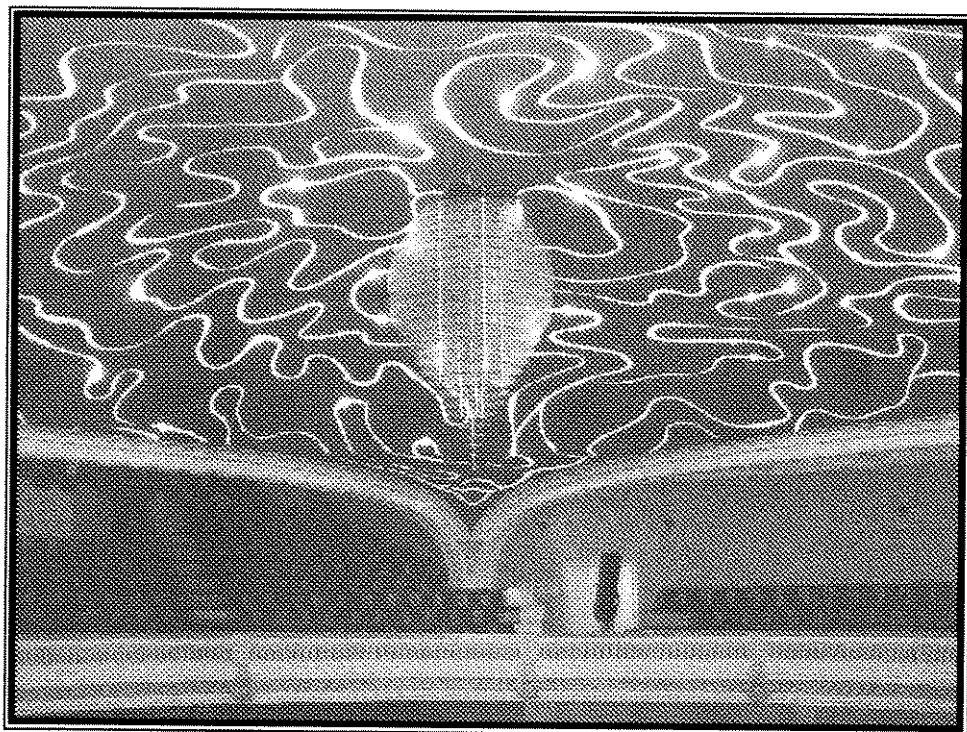


Foto: Renata Sunega

Figura 134 Cúpula atual – Tomie Ohtake

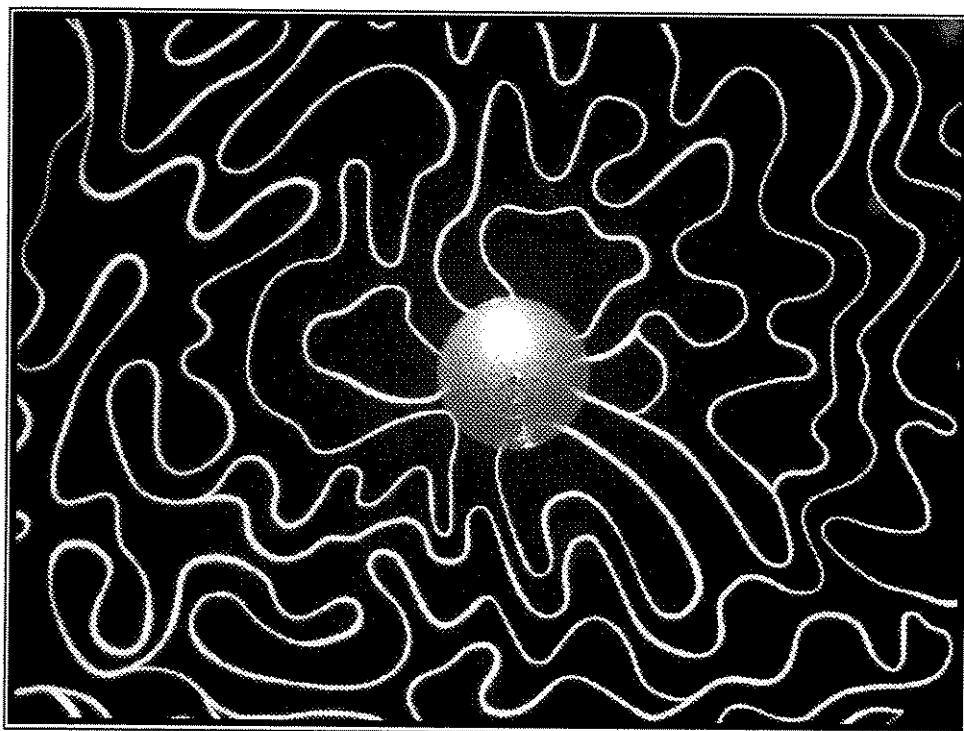
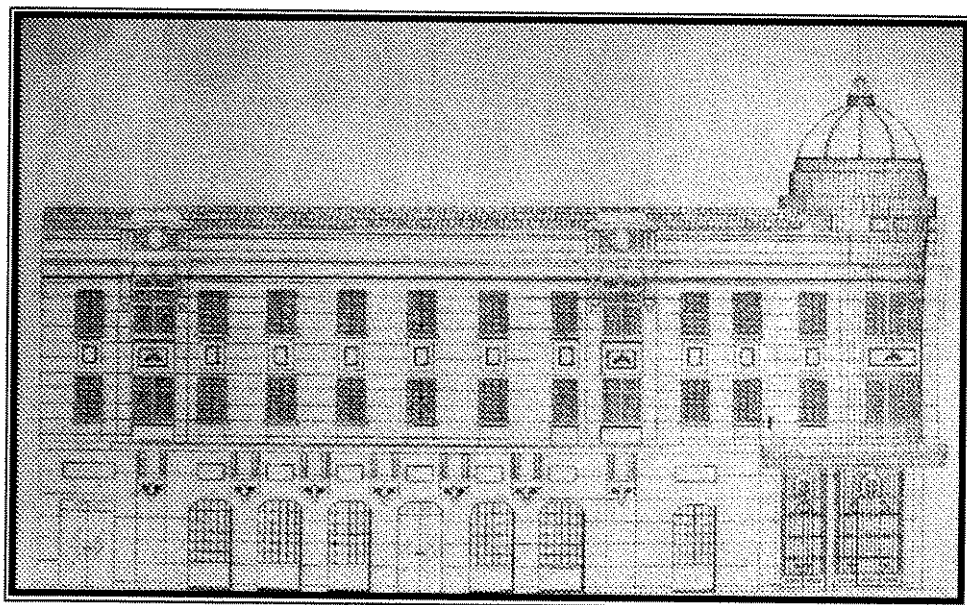


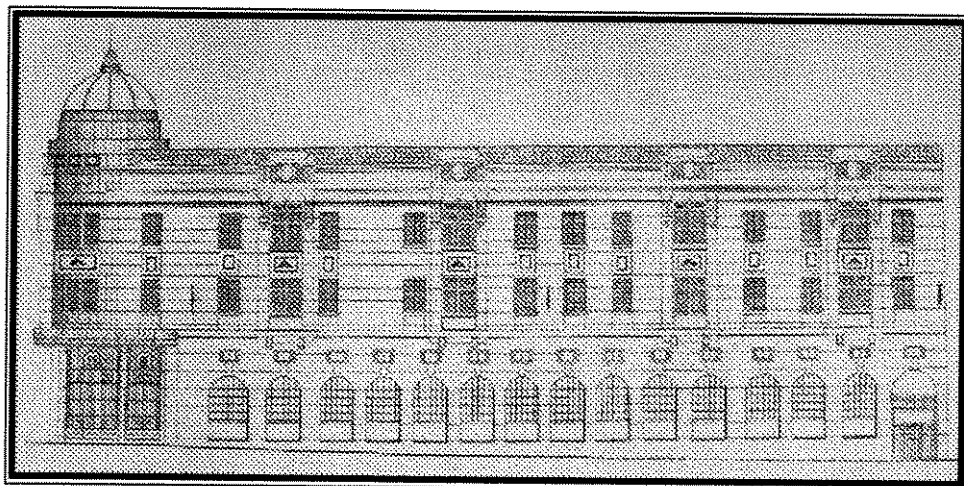
Foto: Renata Sunega

Figura 135 **Elevação Palace Hotel – Rua Alvares Cabral**



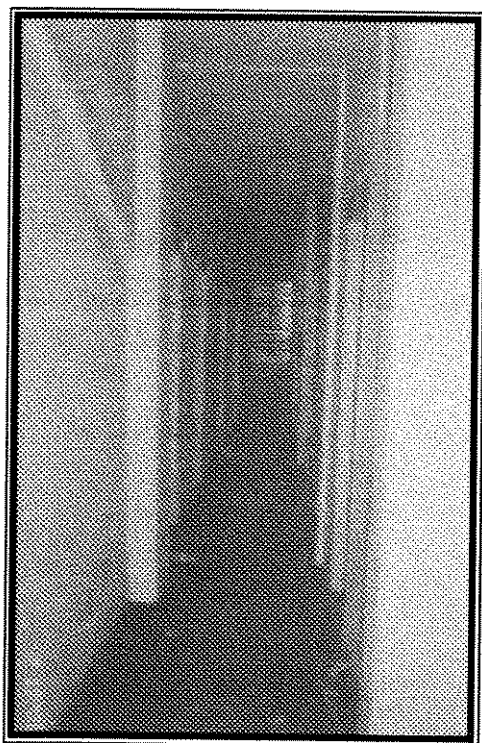
Fonte: Condephaat

Figura 136 **Elevação Palace Hotel – Rua Duque de Caxias**



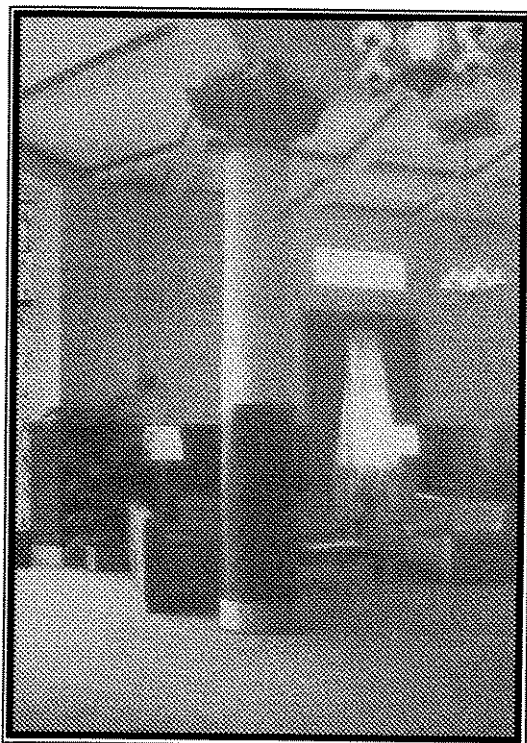
Fonte: Condephaat

Figura 137 **Palace Hotel** – corredor (2001)



Fonte: Condephaat

Figura 138 **Palace Hotel** – Hall Recepção (déc 70)



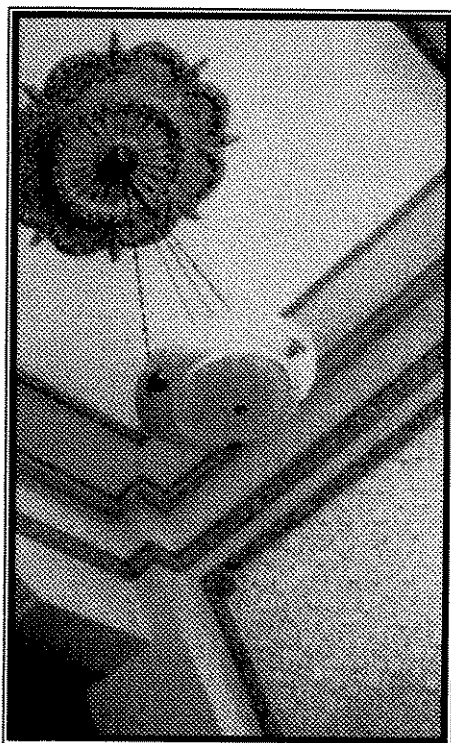
Fonte: Condephaat

Figura 139 **Palace Hotel – Restaurante** (déc. 80)



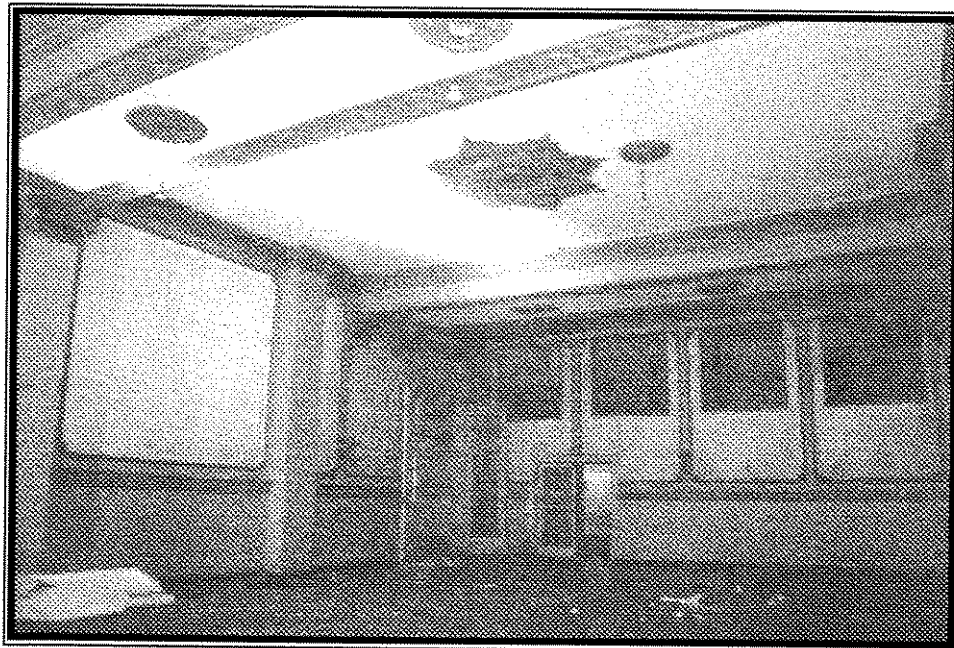
Fonte: Condephaat

Figura 140 **Palace Hotel – Detalhe Lustre** (dé. 80)



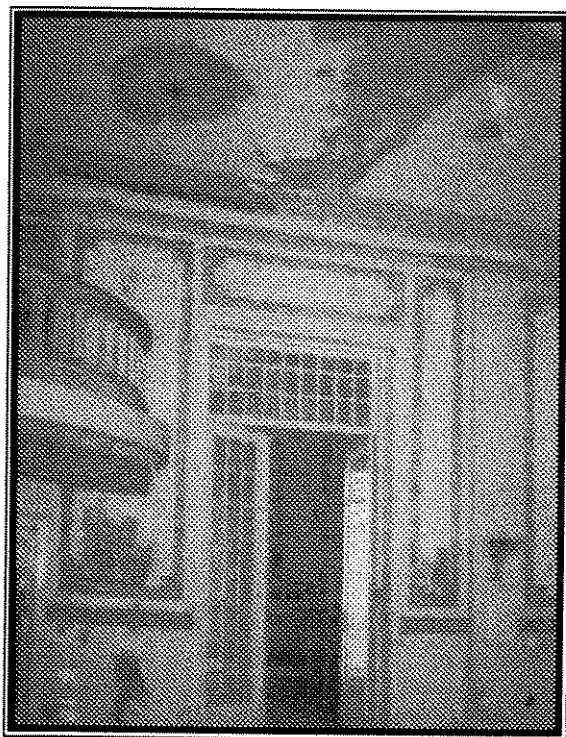
Fonte: Condephaat

Figura 141 **Palace Hotel – Vista Mezanino (2001)**



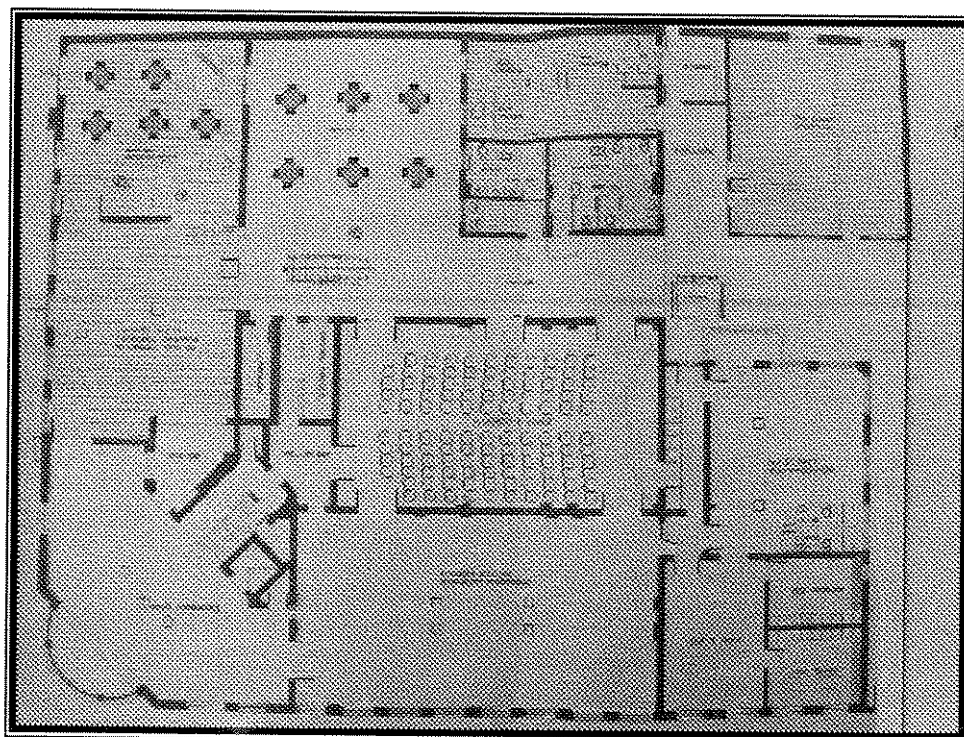
Fonte: Condephaat

Figura 142 **Palace Hotel – Salão (2001)**



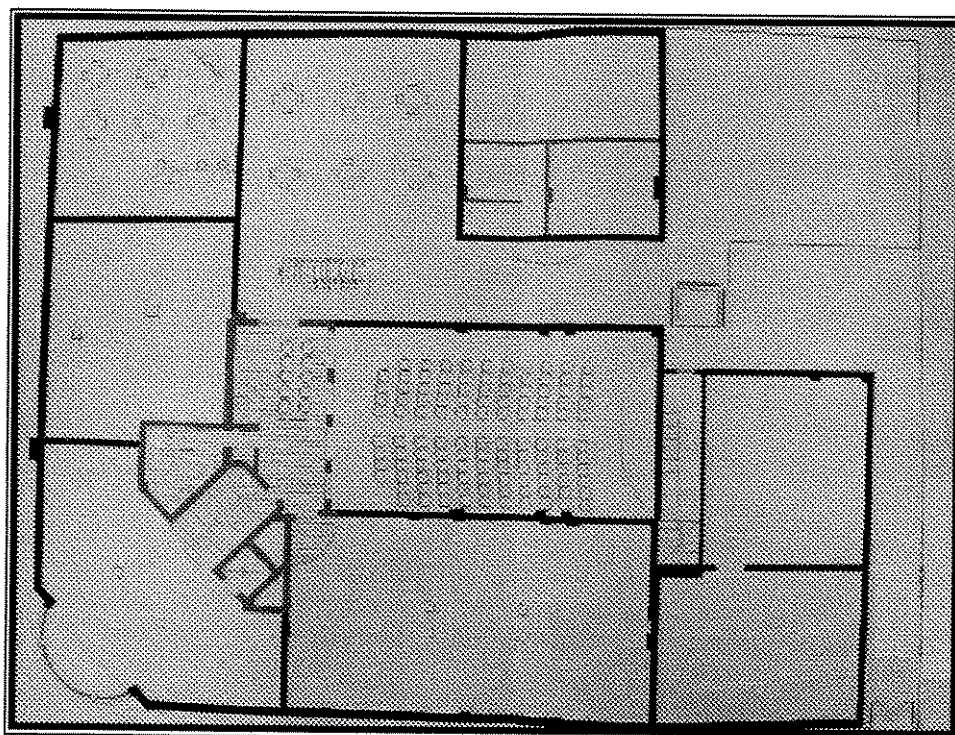
Fonte: Condephaat

Figura 143 Planta Lay-out Hotel - térreo



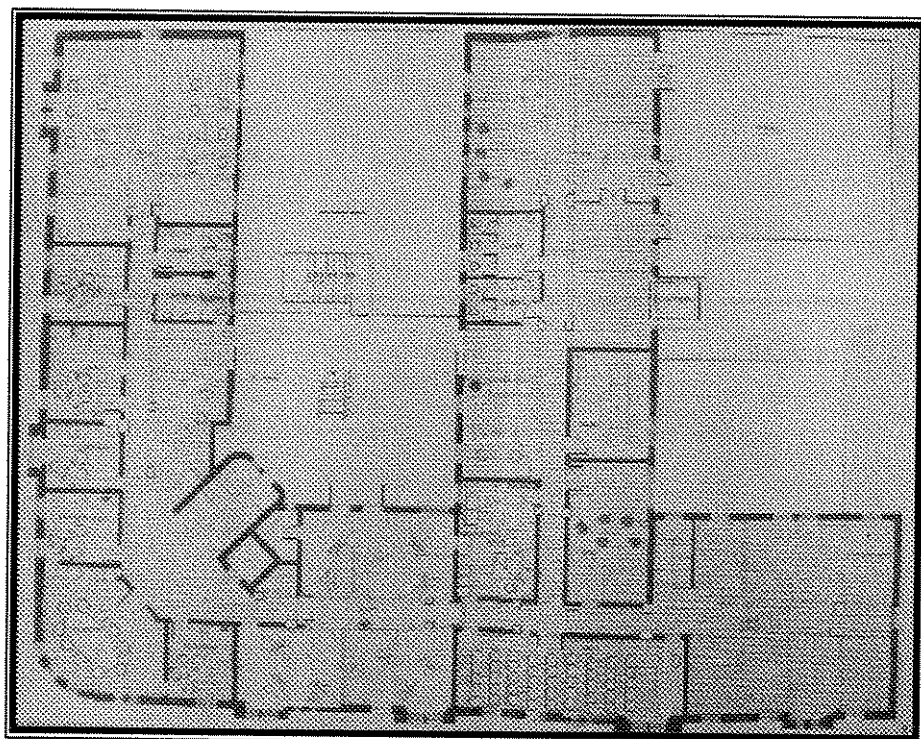
Fonte: Condephaat

Figura 144 Planta Lay-out Hotel - mezanino



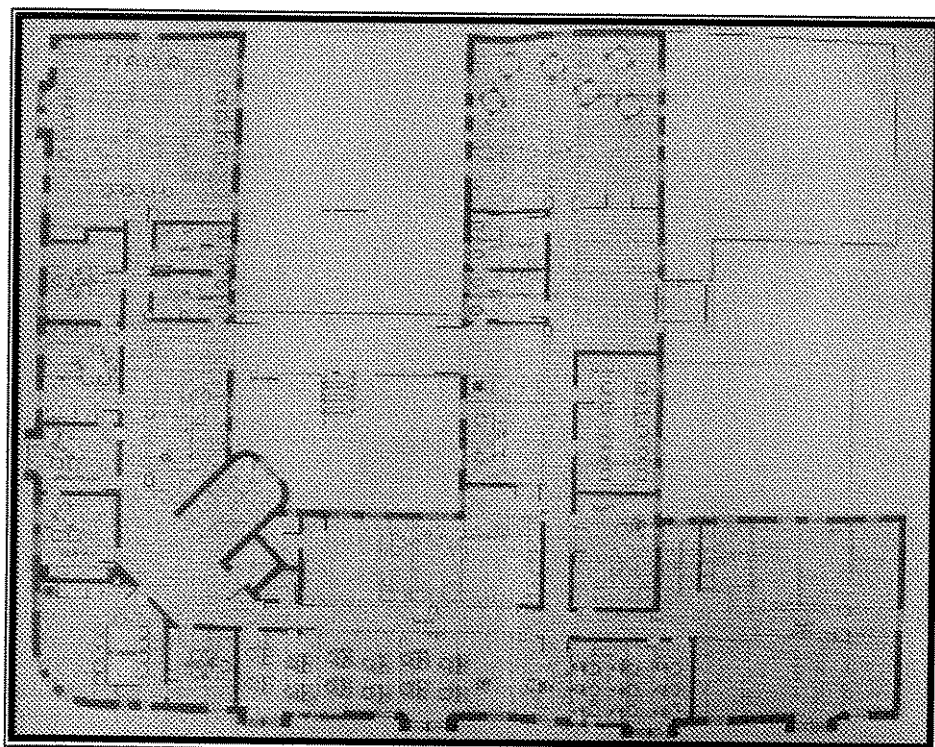
Fonte: Condephaat

Figura 145 **Planta Lay-out Hotel – primeiro pavimento**



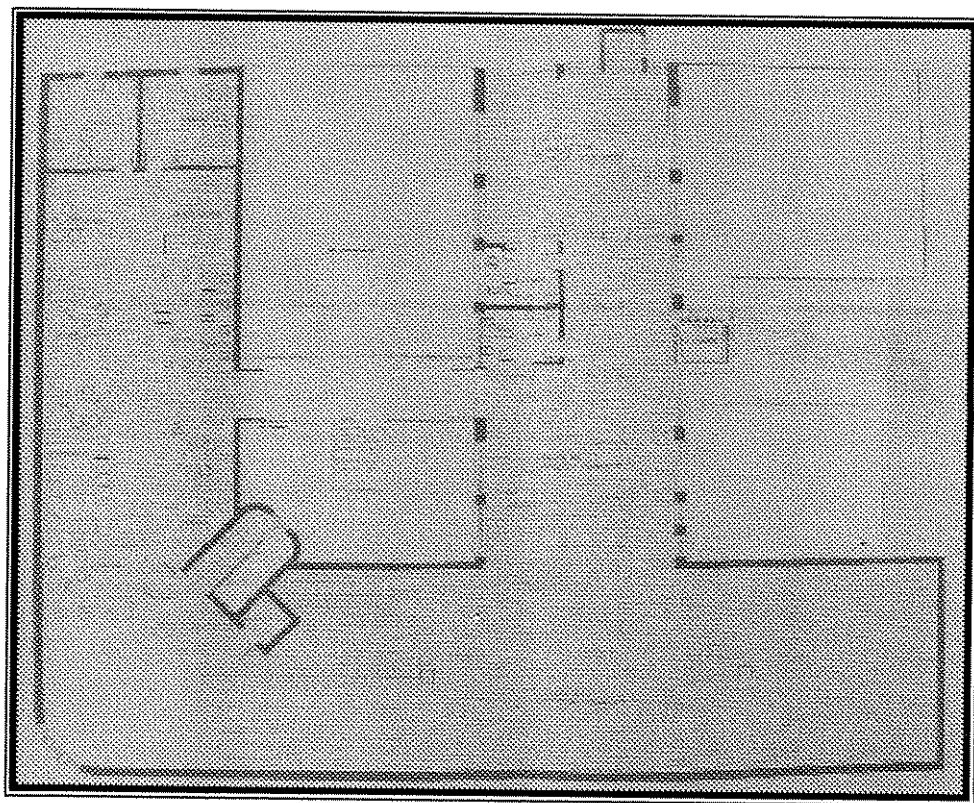
Fonte: Condephaat

Figura 146 **Planta Lay-out Hotel – segundo pavimento**



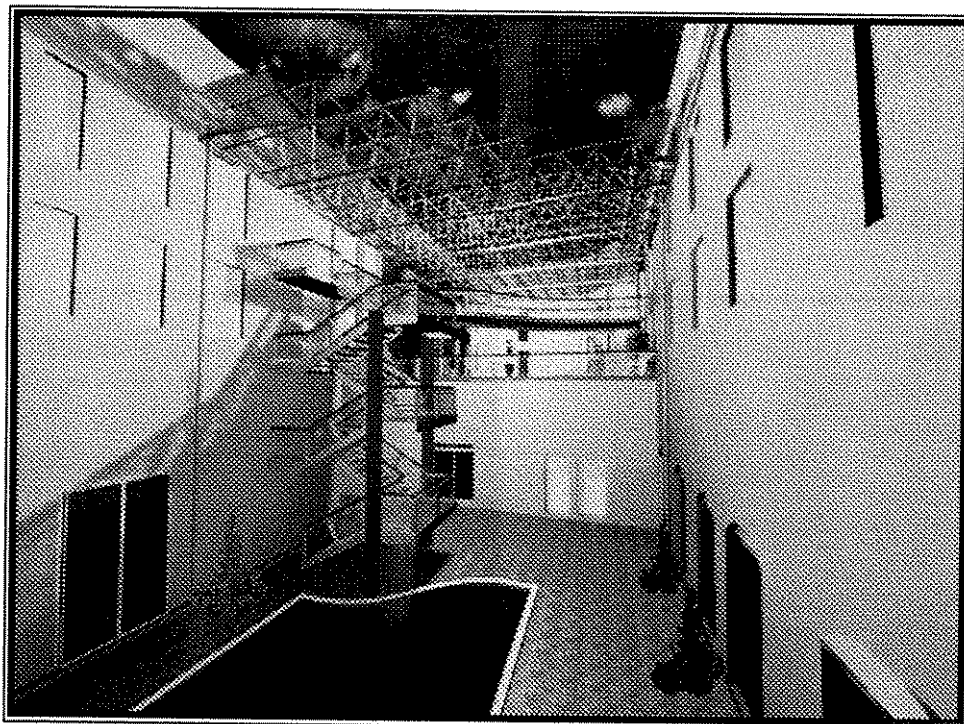
Fonte: Condephaat

Figura 147 **Planta Lay-out Hotel – sótão**



Fonte: Condephaat

Figura 148 **Projeto Hotel** - maquete eletrônica

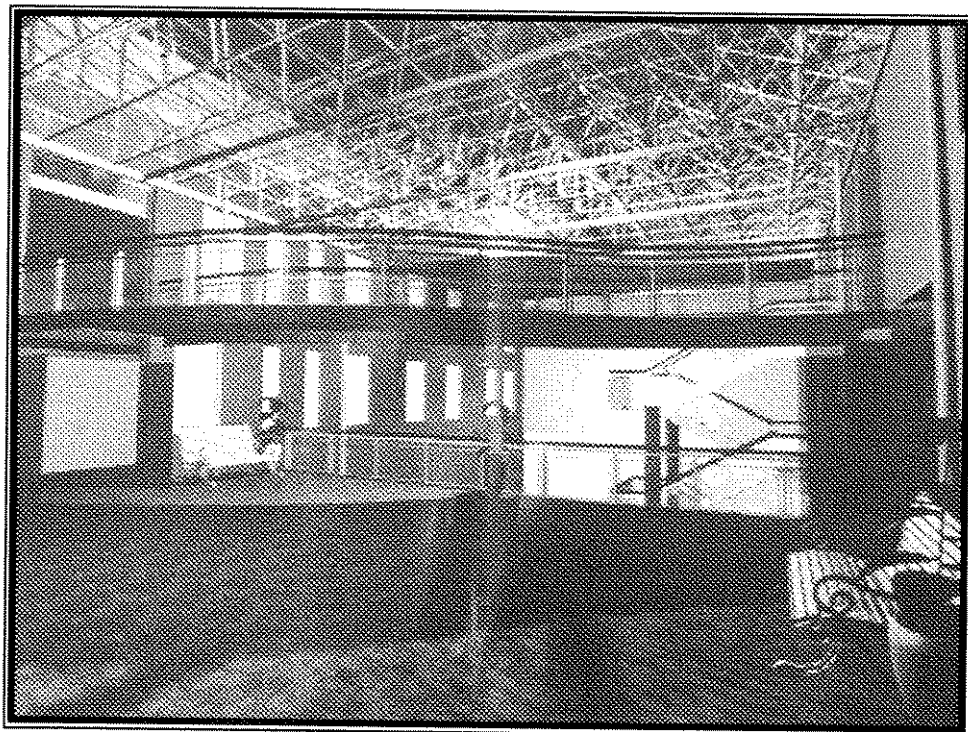


Fonte: Condephaat

Figura 149 **Projeto Hotel** - maquete eletrônica



Figura 150 **Projeto Hotel** - maquete eletrônica



Fonte: Condephaat

ANEXO 01

Uma exposição de arte

“Recebemos, com jubilo, a nova de que se tinha inaugurado, em S. Paulo, uma exposição de architectura. Corremos a visitá-la; e, gentilmente recebidos pelo distincto artista Victor Dubugras, tivemos occasião de apreciar admiraveis obras de arte.

Sobretudo nos suprehendeu agradavelmente a coragem do architecto em expor trabalhos que fogem completamente as fórmulas banaes, manifestando uma tendencia bem accentuada para um novo methodo de construcção, ainda pouco estudado. (...) E, aproveitando do Romanico Francez as fórmulas mais logicas, e do Gothico o que tem de mais poético, procurou modificá-las, á feição da arte nova, dando-lhes um cunho proprio e individual.

A concorrência publica para a construcção do theatro municipal do Rio de Janeiro, em 1904, animou o Dr. Victor Dubugras a mandar a capital Federal um trabalho magnifico de grande vulto. Dedicando-se, durante mezes, a um estudo acurado do problema, o architecto viu seu esforço coroado do mais feliz resultado.

Mas- surpresa cruel- viu os planos, que illustraram o projecto, archivados, tendo-se-lhe restituído, em copias photographicas, os mais bellos desenhos.

Descrição do Theatro de Dubugras

A impressão agradável que sentimos, ao contemplar, de relance, o projecto, foi das mais fortes. A riqueza e a magnificência, que, convém a um edificio destinado ás festas mais nobres da arte; a graça e eloquência que se exigem para um ponto de reunião da elite da mocidade feminina; o ar de suave alegria e brando acolhimento que caracteriza as casas de diversões, tudo foi enfeixado no projecto, em perfeita harmonia, produzindo, com a grande variedade de fórmulas, uma impressão única, numa verdadeira interpretação do bello.

Quem quer que examine o projecto será, cremos, preso dos mesmos pensamentos. E, ao contemplar a perspectiva, abraçando, com a vista, a sua amplitude, poderá entreter, mercê de sua traducção exterior, todas as peças do interior.

Porque o vestibulo, a plateia, o palco e as demais dependências foram acusadas francamente no exterior, por uma construcção bem ponderada.

O estudo da planta vêm dar nitidez ás ideias confusas do observador; confirmar suas hypotheses, baseadas no aspecto exterior; impressioná-lo á vista de surpresas innumerables. Primeiramente o vestibulo, vastissimo, no rez do chão, em que a concorrência é enorme, diminue gradualmente de dimensões, á medida que attinge os diversos andares, porquanto a corrente dos espectadores vai se derivando em ramais, destinados ás diversas ordens. Essa peça forma uma grande hall, com galerias, na altura dos pavimentos dos andares superiores, supportados, respectivamente, por colunas ou consolos.

Disposição esta muito original e de deslumbrante effeito, como demonstra uma vista perspectiva tomada do plano do primeiro andar.

A plateia tem o soalho não e plano inclinado, como é comum, mas em curva suave que attenua o máu effeito de uma pavimento em rampa. Essa curva foi cuidadosamente estudada e cautelosamente traçada, tendo o architecto o especial cuidado de dar a cada espectador uma visual conveniente.

Outra innovação consiste na collocação da orchestra em baixo do strado do palco, invisível para o publico e separada nos fundos por um muro em curva acustica e no alto por uma persiana. De sorte que o artista, a prumo sobre a orchestra, sendo igualmente visto pelo publico: seus olhos ficam de nivel com o soalho do palco.

As telas de decoração podem subir ou descer num poço situado abaixo do palco; e todas as condições de boa manobra dos machinismos foram estudadas com criterio.

Antecede o vestibulo um portico carrossavel, coberto por abobada byzantina, na qual os carros podem circular, entrando lateralmente por uma arcada e saindo por outra, do outro lado. Na frente uma abertura maior, igualmente coberta em arco pleno, sustenta a fachada principal, ricamente coroada em frontão. Este é uma curva suave, ou antes, é uma combinação de vérias curvas, concordadas entre si de um modo admiravel. Decora-o uma fileira de estatuas de mulheres, representando as protagonistas das obras mais celebres do theatro, tendo de permeio os bustos dos auctores, em elegantes medalhões.

Em movimento discreto e gracioso, essas figuras plasticas prescintam o frontão, dando-lhe um corôamento condigno, cheio de graça e originalidade. E sobem, dando-se as mãos, em innocente folguedo, acariciadas pelo olhar cheio de brandura de seus auctores, até ao vertice; ahi, destaca-se a figura sympathica do genial maestro brasileiro Carlos Gomes, corôado pela Arte e pela Patria. Duas elegantes columnas, encimadas por bellissimos grupos, ladeiam a entrada principal, completando a sua belleza.

Era intenção do dr. Victor mandar executar as estatuas em ceramica vitrificada, que se coaduna melhor – dia- com o clima quente do Rio de Janeiro; deviam ser polychromaticas, como o eram as da bella arte grega. Os medalhões deviam ter os bustos e mosaico artístico, sobre fundo de ouro.

Junte-se a isso a decoração propria da estrutura real, o membramento harmonico e o effeito deslumbrante, verdadeiramente esplendoroso.

Esperemos que o publico se manifeste, admittindo ou repellindo as novidades introduzidas nos typos de arte.

Há, talvez, algum exaggero, devido aos desvaneios de uma imaginação de fogo; poder-se-á, quem sabe, objectar que não é bem esse o caminho a seguir na modernização da architectura.

Mas o que não se póde negar é que essas fórmias caprichosas têm delicadezas que encanta, poesia que maravilha, fazendo o observador esquecer-se da vida material, fallando-lhes vivamente ao sentimento.

A architectura tem uma função mais nobre que a de servir humildemente às necessidades do conforto !

E fica nestas linhas o testemunho fiel de nossa admiração pelo distincto artista, a quem felicitamos. S.”

ANEXO 02

Architectura

“Não é o desejo de apparecer nas paginas brilhantes da Revista Polytechnica que nos move á confecção das presentes notas sobre os varios estylos na Architectura, Outro é nosso fim.

Se tu, leitor, és profissional e conhecedor de varios caracteristicos dos estylos architectonicos, terás mais de uma vez sorrido ao ouvir as classificações bizarras geralmente feitas pelos *conhecedores* e nada de novo virás aprender nestas notas ligeiras.

Mas, não é para o profissional que eu as retiro das fontes crystallinas dos mestres. Escrevo para aquelle que, não sendo profissional, deseja conhecer summariamente o que caracteriza os varios systemas de construir, para não cahir nos erros em que já se afogaram espiritos illustres.

Este receberá estas notas com prazer, assim o creio.

Elas ahi vão. São de Estylo mas sem pretensão a estylo.

Podemos chamar estylo o conjuncto de caracteres que distinguem as construcções dos diversos povos nos varios periodos da historia.

Não é a consequencia do estudo aprofundado da sciencia. Nasce espontaneamente em cada povo, segundo as suas crenças religiosas, seus costumes, o clima e os materiaes de que dispõem.

Nas margens do Nilo jazem ainda hoje os vestigios de um povo que desprezava a vida e honrava a morte. A vida era um periodo desprezivel face do tempo, eterno; todas as suas vistas se voltavam para as moradas dos mortos.

Dahi o caracter de suas construcções que vêm, através de quarenta seculos, desafiando a furia do tempo.

As materias empregadas dão ainda uma direcção principal ás construcções architectonicas. São os monolytos enormes, exigindo a multiplicação dos pontos de apoio que caracterizam as construcções da Grecia. É ainda o emprego dos pequenos materiaes dando origem ao arco que synthetiza de um modo tão nobre as construcções romanas.

O clima é finalmente a terceira grande causa modificadora dos estylos. Nas regiões cálidas da parte meridional da Europa onde são desconhecidas as brumas nevadas do norte, os edificios se apresentam amplos, as frestas recebem em abundancia a luz e o ar. O contrario ao norte: os telhados quasi verticaes escôam rapidamente os blocos de neve; as frestas pequenas evitam a penetração do frio e da chuva.

As primeiras construcções do homem, na infancia da civilização, apresentam já um caracter distinctivo, cujas linhas geraes permanecem intactas, enquanto o seu nodo de viver e as suas crenças não se modificam.

Causas multiplas, porém, como as descobertas scientificas, as revoluções religiosas e políticas, a immigração de povos de costumes extranhos etc. vêm quebrar a uniformidade das principais concepções.

Novos modos de construir se mesclam com os antigos, e nesta lucta as primeiras ideias vão continuamente cedendo logar ás novas, até a victoria completa desta. É o que constitue o periodo da

transição; nelle não há a nitidez perfeita dos caracteres nem do novo nem do antigo estylo. O novo estylo se aperfeiçôa, as linhas se apuram, alcançando enfim o apogêo.

Começa desde então o seu declínio: - vem o periodo da decadencia. A falta de pureza e harmonia nas linhas, os ornamentos em abundancia, as fórmãs torturadas, tudo enfim faz perder o caracter de concepção racional, ponto de apoio de todas as produções em Architectura.

E das cinzas deste estylo nasce enfim um outro, para seguir os mesmos passos, segunda as mesmas leis.

O estylo sendo o effeito de causas particulares para cada época e paiz, não pode ser importado intacto de uma para outra região.

Deve ser racionalmente applicado, e é nesta applicação que se evidencia o genio do artista.

Para ser architecto não basta saber copiar o Vinhola ou retirar de uma revista alleman o que de exquisito produziu a imaginação extranha deste povo. Aos que só sabem fazer architectura deste modo devemos muitos dos *monumentos* que *embellezam* as nossas capitães.

A architectura é uma arte, e como tal é a applicação de principios ensinados pela sciencia. Como arte, não pode estar sujeita a moldes, encaixada em modulos.

O architecto pensa e produz. Precisa conhecer a sciencia e a historia da architectura, para que suas obras possam satisfazer as condições geraes do bello.

O bello é um sentimento innato no homem; que quer encontrar belleza sempre e por toda parte.

O bello na architectura se manifesta pelas três condições seguintes:

1 – Harmonia da obra com o seu fim.

2 – Harmonia das diferentes partes da obra entre si.

3 – Harmonia da obra com o observador.

É facil comprehender que estas são as condições essenciaes do bello.

A harmonia da obra com o seu fim, corresponde á utilidade e á conveniencia.

Um templo, um theatro, uma habitação privada etc., se distinguem de tal modo que a ninguem é dado confundir o fim particular de cada uma dessas construcções.

Num presidio as frestas quasi quadradas, predominando as vezes a largura sobre a altura, os largos muros monotonos, uma entrada apenas, tudo traz ao espectador uma ideia de tristeza, de escuridão.

Numa escola, as janellas amplas e altas, os porticos abertos, as grandes salas cheias de ar e de luz, levam à alma os nobres sentimentos de liberdade, o desejo irresistivel de saber.

Na habitação privada esta primeira condição do bello se manifesta principalmente na bôa distribuição, no agenciamento de todas as peças. Quantos horrores encontramos diariamente nesse assumpto, na maioria das nossas casas de morada !

A segunda condição do bello : - harmonia das diferentes partes da obra, corresponde á estabilidade, ao equilibrio e as proporções racionaes.

É a fonte a mais vasta onde os architectos devem buscar as inspirações para construir as obras que deve ter o caracter verdadeiramente bello.

Crear na imaginação do observador a plena confiança na estabilidade do edificio, quer pelo evidenciamento das nervuras e emprego de materiaes de natureza diferente, quer pela transmissão conveniente das cargas, quer ainda pela bôa proporção em todos os motivos, continúe a base da decoração racional.

Quem observa a fachada da Galeria de Crystal, à rua 15 de Novembro, nesta capital, experimentará naturalmente uma sensação estranha ao ver aquelle corpo central de alvenaria sem ponto de apoio evidente. A belleza foi sacrificada á conveniencia de obter uma entrada ampla.

Nas construcções modernamente erigidas em o nosso centro commercial o aproveitamento do terreno tem aconselhado o uso do ferro.

Infelizmente o tal emprego não tem sido feito de accôrdo com o que nos ensina o bello e architectura. Ao nosso espirito estas construcções bizarras se apresentam semelhantes a enormes massas supportadas por florestas de palitos.

A terceira condição do bello: - harmonia da obra com o observador – leva o architecto ao emprego dos ornamentos exteriores expressivos ou symbolicos, ás inscripções etc., com o fim de completar a ideia geral da obra.

É aqui que se observa quasi sempre o maior abuso. Quasi todos os constructores se esquecem de que os ornamentos devem ser empregados com sobriedade, pois servem apenas para completar a ideia do bello já amplamente estabelecida pelas duas condições anteriores. Transformam as fachadas em *pastelaria* e apresentam-n'as ao publico como obras da arte a mais genial.

Iriamos longe se quisessemos ennumerar apenas os monumentos deste genero que embellezam a nossa cidade.

Uma obra de architectura é bello, aos olhos de um espectador é intlligente, quando é racionalmente motivada em todas as suas partes. O raciocinio é o pharol que illumina todas as obras de verdadeira arte.

Vejamos agora como os diversos povos tem comprehendido e executado o bello em architectura, no perpassar do tempo. (a seguir) A.”

Fonte: Revista Politécnica no. 08, outubro/novembro 1905, pp. 65-69

ANEXO 03

O Reservatório da Móoca

“Casa de Manobras

Por conveniências locais se resolveu fazer esta casa, e fazendo mesmo parte integrante do Reservatório.

Foi ella inteiramente construida em concreto armado, pelo mesmo systema adoptado no reservatorio, isto é, armadura de ferro laminado e paineis de metal expandido.

Consta que o edificio de tres pavimentos :

Sub Solo, com alojamento para toda a tubagem, junções, etc.,

Andar Inferior, ahi estão collocados osapparelhos de manobra e as bombas destinadas á elevação de agua para o alto da Móoca,

Andar Superior, composto de : escriptorio, ingresso para as duas camaras do Reservatorio, deposito e habitação do guarda.

O calculo das paredes e soalhos é extremamente simples, e analogo ao que já descrevemos, relativo aos elementos do reservatorio.

Terminando, temos a grande satisfação de felicitar o autor do projecto e da construcção, Dr. Pujol Jr., pelo modo brilhante por que se desempenhou da sua ardua tarefa, e lhe ficamos extremamente gratos pela gentileza com que nos forneceu todos os documentos necessarios á confecção desta noticia.”

Fonte: Revista Politécnica no. 18, outubro/novembro 1907, pp. 354-362.

ANEXO 04

O Pavilhão da Exposição Preparatória do Estado de São Paulo

“O plano geral do pavilhão comporta um grande corpo central, flanqueado de duas alas alongadas que termina ás extremidades em dois corpos elevados secundarios.

O corpo central, estudado em hall é destinado ao ingresso principal e distribuição do publico pelo edificio.

Esse hall é circundado, a meia altura, por uma ampla galeria de circulação e exposição. Nos quatro torreões ou pylones que se dispõem aos quatro cantos do corpo central, aloja-se as escadas de acesso á galeria, as peças de administração, etc.

As alas lateraes, destinadas á exposição propriamente dita, constituem duas vastas galerias apropriadas a tal fim pela disposição das suas frestas, que se abrem em largos pannos envidraçados à altura de 3 metros do soalho, deixando assim o máximo espaço livre para as exhibições.

Nessas alas são abertas quatro portas conduzindo aos jardins lateraes.

Os corpos extremos em que são praticadas as duas portas secundarias de ingresso geral, foram dois grandes salões de exposição.

A construcção do pavilhão é do typo mixto, comportando o emprego simultaneo da alvenaria de tijolos, de madeira, do cimento armado, do ferro laminado, etc. Assim, sobre um embasamento geral de alvenaria de tijolos, ergue-se o esqueleto resistente da obra, todo executado em madeira assemblada por juntas metallicas, sobre este esqueleto estende-se na parte interna um forro continuo de madeira, na parte externa, um lençol de cimento armado que se adapta as formas architectonicas, recebendo toda a decoração em estuque, pintura, etc. A cobertura geral do edificio é supportada por tesouras metallicas em arco, que contribuem para o contraventamento dos grandes muros isolados.

Sob o ponto de vista architectonico, filia-se o pavilhão ao moderno estylo, seguindo a feição mais sobria que têm tomado na Austria as obras ditas da secessão.

A decoração externa do pavilhão é toda trabalhada em estuque com applicações esculpturaes em terra cotta. Ao corpo central que olha para a Avenida Tiradentes e para o jardim, onde se acham as grandes entradas principaes, concentra-se a decoração mais trabalhada, nos grandes consolos de cabreuva que supportam os beirae superiores, no largo frizo esculpturado que circunda toda a parte alta d’esse corpo, nos amortecimentos esculpturados em figura dos cantos dos pylones, nas grandes marquises de cobre rebatido e ferro forjado que abrigam as portas principaes, nssas portas que são trabalhadas em cabreuva envernizada e nos vasos decorativos que guarnecem o topo das escadas.

Todas as frestas do pavilhão são guarnecidas por vitraux decorativos estudados sobre motivos de estylização floral.

Os corpos extremos apresentam nas suas fachadas que olham para o quartel e para a estação, uma decoração mais simples do que a do corpo central, tendo como motivo principal as grandes portas de ingresso, abrigada ainda por marquises de cobre estampado, repousando sobre consolos de ferro forjado.

Ao topo das escadas desses corpos, erguem-se, a um e outro lado, altíssimas antenas, trazendo presas ao topo, longas flammulas de côres.

Todo o pavilhão será circindado por uma grade decorativa, que protegerá os jardins e as exibições ahi feitas ao ar livre.

A área total coberta pelo edificio é de 2.365 metros quadrados.”

Revista Politécnica no. 21, abril/maio 1908, pp. 143-144.

ANEXO 05

Uma estação modelo

Estação de Mayrink, na E. de F. Sorocabana, projectada e executada pelo architecto V. Dubugras

“A estação de Mayrink, trabalho do insigne mestre Victor Dubugras, cujos planos acompanham esta nota, é uma obra absolutamente notável, quer considerada pelo ponto de vista constructivo, quer encarada pelo seu aspecto architectural.

Como construcção, offerece o edificio o exemplo da mais judiciosa applicação do cimento armado, que, neste caso particular, foi chamado a resolver importante difficuldade de fundação, permittindo a constituição de toda a obra em um bloco único, inderfomavel, capaz de distribuir seu peso attenuado sobre o pior terreno, de supportar todas as vibrações provenientes do trafego intenso que cinge a gare e de desafiar indefinidamente a degradação pelo tempo.

A construcção, como se verá adiante, é de uma grande simplicidade de recursos, baseando-se no emprego de trilhos usados na armadura ou esqueleto resistente e do *metal déployé* nos pannos de vedado, cobertura, etc., sendo tudo *betonado* pelos processos correntes.

Ainda que seja este o primeiro exemplo de um edificio considerável, inteiramente executado em cimento ramado, entre nós, e ainda que sua construcção tenha sido superiormente planejada e effectuada com a maior perfeição, não reside nisso, a nosso ver, o maior mérito da obra interessantíssima do Prof. Dubugras.

O que faz com que vejamos no seu trabalho um verdadeiro modelo de estação de segunda ordem – modelo que quizeramos ver repetido em todas as nossas ferro-vias para o conforto dos que viajam pelo interior e não encontram, na monotonia de suas jornadas, senão estações acanhadas, feias, sem hygiene e sem commodidade – não é pois a sua construcção, mas sim a admirável disposição do seu plano geral, cheio de bom senso e de simplicidade e mais ainda, e sobretudo, a originalidade, a elegância, a sobriedade da sua composição architectonica.

A simples inspecção do plano geral mostra com que intelligente cuidado são dispostos e distribuídos os seus diversos elementos; na disposição da plataforma de embarque, que circunda o edificio facilitando as baldeações e o movimento dos passageiros, no arranjo do grande hall central, confortável e alegre, onde os viajantes tem ao seu immediato alcance todos os serviços essenciaes de compra de bilhetes, telegrapho, despacho, etc., pondo em franca e larga communicação as duas plataformas de embarque, em todos os menores detalhes de disposição revela-se, nessa planta perfeita, o espírito práctico que distingue sempre a concepção esclarecida do nosso caro mestre.

A composição geral externa do edificio é, sobretudo, extremamente original e feliz. O corpo central que se eleva em hall, largamente illuminado pelos grandes pannos envidraçados em arco pleno; os dois corpos secundários semi-circulares vasados por grandes portas e pela serie de pequenas frestas em venezianas; os ante-corpos superiores em *bow-window*, adossados ao hall; o alpendrado elegante e leve, que circunda todo o edificio, estendendo o seu abrigo acolhedor sobre a gare e, mais curiosos que nenhum outro elemento, os

interessantes torreões que se elevam aos cantos do corpo principal, tudo se ajunta e se completa naturalmente, sem esforço, compondo um conjunto cheio de originalidade, de elegância e de vivacidade, conjunto que revela toda a simplicidade da disposição interna, que traz a primeira vista toda a distribuição, cheia de critério; do interior confortável, arejado e claro; conjunto que na sua inteireza e unidade perfeitas, na simplicidade da sua ordenança quase geométrica, lembra desde logo o material novo de que é feita a obra – o cimento armado, que fal-a effectivamente inteiriça, inevitavelmente simples em suas linhas de composição.

E, se em conjunto a composição exterior é original, raciocinada, elegante e simples, adaptando-se a maravilha ao material empregado, resultando logicamente do novo recurso de construção utilizado, mais se accentua ainda essa inestimável qualidade de bom senso e de sinceridade, na composição dos detalhes: os quatro torreões engenhosamente utilizados como torres de conexão e distribuição das linhas telegraphicas, com os seus chapéus achatados em plataformas intencionalmente balançadas até o exaggero, com os seus montantes de ferro forjado, ligeiros e elegantes, bem ligados ao concreto a que se prendem, a serie de pequenas janellas dos corpos lateraes e dos *bow-windows*, na singeleza do seu desenho simplesmente cortado em formas facilmente exequíveis, a simplicidade da perfilação de todas as molduras, tudo, em summa, lembra o material de que se lançou mão e o relativo methodo de construção, que não permitem, senão artificialmente, a applicação postíça dos estafados motivos de decoração, tão facilmente trabalhados no misero reboco das nossas edificações ordinárias ...

A bella composição do Sr. Dubugras tem, sobre todos, este grande mérito – o de convencer da possibilidade de fazer bella uma obra de cimento armado os descrentes da esthetica do novo systema de construção, os que acreditam que o único meio de tornar attrahente uma obra executada com este material é esconder a natural rigidez geométrica das fórmis que decorrem da construção mesma, fazendo-a desaparecer sob successivas camadas de emboço e reboco, que docilmente se deixam modelar na mais abominável pastellaria e sobre as quaes se póde commodamente applicar toda a hedionda serie dos *motivos feitos*, inexpressivos e impessoaes, que se encontram até catalogados nas officinas dos estucadores.

A simplicidade do methodo esthetico a que recorre o architecto na composição da sua linda gare, a facilidade e naturalidade da ordenança das suas fachadas, não são, entretanto, senão apparentes e não excluem, pelo menos para quem não possuir as superiores qualidades de artista do distincto mestre, um penoso trabalho de raciocínio e uma ponderação muito justa do novo methodo de construção, de que se deve decorrer necessariamente todo o effeito architectural, quer do conjunto, quer da decoração elemental da obra. E para mostrar que não é fácil chegar a uma composição tão racional, tão elegante e apparentemente tão espontanea e fácil, para eccentuar todo o merecimento desta bella construção, basta lembrar o deplorável aspecto das edificações em cimento armado que se alastram pelos Estados Unidos e pela Itália, pela Inglaterra e pela França, recordando particularmente as casas em *cemento semi-armato* de Alzano di Sopra e a memorável casa do engenheiro Hennebique, em Paris – em que, ora se descursa inteiramente do effeito architectonico, tratando apenas da parte constructiva e utilitária, ora como no caso da Villa Hennebique, se sacrifica todo o effeito decorativo, afogando a construção de cimento armado em uma imitação ridícula e complicada de alvenaria de pedra ...

É que é effectivamente difficil escapar á insensível repetição das velhas normas de composição, adaptar-se a um material inteiramente novo, seguindo unicamente as indicações do bom senso, procurar uma composição geral e uma decoração inspirada na própria construção, chegando, enfim, a uma obra original, intelligente e bella ... E essa é precisamente a difficuldade que supera magistralmente o insigne architecto, que nos dá com a Estação Mayrink em brilhante exemplo a seguir, no caminho da reabilitação esthetica do cimento armado, tão cedo e tão injustamente condemnado como coisa fundamentalmente desgraciosa e feia ...” P.J.

Fonte: Revista Politécnica no. 22, junho/agosto 1908, pp. 187-190

BIBLIOGRAFIA

História de Ribeirão Preto:

Álbum – Cem Anos de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, 1956

Almanach Ilustrado de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, Ed. Sá Manaia & Cia., 1913

ANDRADE, Absay de, *O Estado de São Paulo – Monografias Paulistas*, São Paulo, Editora Campos, Alcides & Taveira, 1918

ARANHA, Wanda Martins de Souza, *Ribeirão Preto – Progresso*, Ribeirão Preto, Álbum 1960

ARAUJO, Francisco, *O café, riqueza paulista*, São Paulo, s.ed., 1956

BORGES DA SILVA, Adriana Capretz, *Imigração e Urbanização: O Núcleo Colonial Antônio Prado em Ribeirão Preto*, Dissertação de Mestrado, São Carlos, UFSCar, 2002

BORGES DA SILVA, Adriana Capretz, *Imigração e Urbanização: O Núcleo Colonial Antônio Prado em Ribeirão Preto*, Dissertação de Mestrado, São Carlos, UFSCar, 2002

BORGES, Maria Elizia, *A pintura na “capital do café”*, Franca, UNESP, 1999.

BORGES, Maria Elizia, *Arte funerário no Brasil: Ofício de Marmoristas Italianos em Ribeirão Preto*, Belo Horizonte, C/Arte, 2002.

CIONE, Rubem, *História de Ribeirão Preto* volumes I, II, III, IV, Ribeirão Preto, Editora Legis Summa Ltda., 1992

CONTE, Mário V. B., *Cem anos de Ribeirão Preto*, Ribeirão Preto, editora Conte, 1956

EMBOABA, Osmani, *História da Fundação de Ribeirão Preto*, Ribeirão Preto, Livraria Eldorado, 1993

GAETANI, Marcelo, *Arquitetura Residencial no Centro da cidade de Ribeirão Preto no período de 1915 a 1945*. dissertação de mestrado, São Paulo, Mackenzie, 1999

MAGALHÃES, José de, *Monografia sobre Ribeirão Preto*, Ribeirão Preto, Editora Habitat Ltda., 1951

MATOS, Odilon Nogueira de, *Cafê e Ferrovias*, Ribeirão Preto, Editora Alfa Ômega, 1974

Memórias de Ribeirão Preto: Rumo ao Novo Milênio, Ribeirão Preto, Clips Editora, 2000.

MERCADANTE Jr., Carlos Maurício Dias, *Características do Desenvolvimento Arquitetônico de Ribeirão Preto 1856-1960*, dissertação de mestrado, USP- São Carlos, 1988

MIRANDA, José Pedro de, *Ribeirão Preto de hoje e de ontem*, Ribeirão Preto, Livraria Eldorado, 1971

NUNES, Francisco, *Almanaque Ilustrado de Ribeirão Preto*, Ribeirão Preto, 1913

O Resgate de uma cultura, Revista Revide ano VII, setembro 1993

PRATES, Prisco da Cruz, *Relembrando o Passado* vol.20, Ribeirão Preto, BCAA, Editora Bandeirantes, 1976

PRATES, Prisco da Cruz, *Ribeirão Preto de Outrora*, Ribeirão Preto, Ed. Irmãos Ortiz.

SANT'ANNA, Antônio Machado, *Revista de Ribeirão Preto*, 1937/1942.

SOUBIHE, Maria Lúcia Chagas Value, *Ribeirão Preto – Restauração do Patrimônio do Centro*, dissertação de mestrado, USP- São Carlos.

VALADÃO, Valéria, *Memória Arquitetônica de Ribeirão Preto*, dissertação de mestrado, Franca, 1997

Theatro Pedro II:

ARQ ART, *Theatro Pedro II – a reconstrução*, Ribeirão Preto, Souza e Sá editora, 1996

CICCACIO, Ana Maria, *Theatro Pedro II: espaço reconquistado, reforma, restauro, modernização*, Ribeirão Preto, São Francisco Gráfica e Editora, 1996

Theatro Pedro II, Apostila de Apoio ao treinamento dos monitores para visitação pública, 1996

Theatro Pedro II, Ribeirão Preto, Fundação Roberto Marinho, 1996

Theatro Pedro II, Ribeirão Preto, MIC Editorial Ltda. 1996

Theatro Pedro II: A História Cultural da Cidade, Projeto Vídeo Memória – MIS, Ribeirão Preto, 1996

História dos Teatros:

CACCIAGLIA, José Murilo de, *Pequena história do teatro no Brasil*, Trad. De Carla Queiroz, São Paulo, EDUSP, 1986.

DONNET, Alexis, KAUFMANN, Jean-Auguste, *Architectonographie des Théâtres ou perellele historique et critique de ces édifices*. Paris, L. Mathias, 1840. 2v.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck, *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000

LOUKOMSKY, G. K., *Les théâtres anciens et modernes*, Paris, Firmin Didot, 1934.

MELLO Jr., Donato, *Um teatro lírico no Rio de Janeiro*, Caderno Ensaio&Pesquisa, Revista Projeto ed.112, 1988.

MONTEIRO, Mário Ypiranga, *Teatro Amazonas*, v.1, Manaus, Edições Governo do Estado do Amazonas, 1965.

PATTE, Pierre, *Essai sur l'architecture théâtrale*, Paris, Moutard, 1782 (reimpresso em Genebra, Minkoff, 1974).

SANTOS, Cecília Rodrigues, *Quando a arquitetura era o espetáculo*, Revista Projeto ed.112,1988.

SEGAWA, Hugo, *Arquitetura de teatros: o século XIX e a belle époque no Brasil*, Ensaio&Pesquisa, Revista Projeto ed.112, p. 123-128, 1988.

SERRONI, J.C., *Teatros – uma memória do espaço cênico no Brasil*, São Paulo, Editora SENAC São Paulo, 2002.

Teatro Polytheama de Jundiaí, Jundiaí, Prefeitura Municipal de Jundiaí, 1996.

Tutte le tavole della Encyclopédie di Diderot e D'Alembert, Milano, 2001, p.86-122.

História da Arquitetura séc. XIX – XX:

BARATA, Mário, *A arte no século XIX: do Neoclassicismo e Romantismo até o ecletismo*, in ZANINI, Walter [org], *História Geral da arte no Brasil*, São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, 2v., p. 379-430.

BARDI, Pietro Maria, *Lembranças de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*, São Paulo, Nobel, 1984

BENEVOLO, Leonardo, *História da Arquitetura Moderna*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976

BRUAND, Yves, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1981

BUSCIONI, Maria Cristina, *Esposizioni e "stile nazionale" (1861-1925)*, Firenze, Alinea editrice, 1990.

CARAM, André Luís Balsante, *Pujol – Concreto e arte*, São Paulo, Instituto Takano, 2001

CARVALHO, Maria Cristina Wolff de, *Ramos de Azevedo*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2000

CARVALHO, Maria Cristina Wolff de Carvalho, *Ramos de Azevedo*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CHOISY, Auguste, *Histoire de L'architecture*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 1996.

CONCILIO, Viviane P., *Influências estrangeiras na arquitetura brasileira: 1850-1950*, São Paulo, FAU, 1984.

- COSTA, Cacilda, *O sonho e a técnica: a arquitetura de ferro no Brasil*, São Paulo, EDUSP, 1994.
- DIB, Marcia C., *Produzindo o ecletismo: estudo de um caso na Avenida Paulista (1925-1985)*, São Paulo, FAU, 1987.
- EGBERT, Donald Drew, *The Beaux-arts tradition in french architecture*, New Jersey, Princeton University Press, 1980
- FABRIS, Anna Tereza, *Ecletismo na arquitetura brasileira*, São Paulo, Editora Nobel – EDUSP, 1987
- FANELLI, Fanelli, GARGIANI, Roberto, *Auguste Perret*, Bari, Editori Laterza, 1994.
- HARRIS, Elizabeyh Davis, *Le Corbusier: Riscos Brasileiros*, São Paulo, Nobel, 1987.
- HITCHCOCK, Henry-Russel, *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1989.
- HOMEM, Maria Cecília Naclério, *O Palacete Paulistano e as outras formas urbanas de morar na Elite cafeeira 1867-1918*, São Paulo, Martins Fontes, 1996
- LEMONS, Carlos A.C., *Arquitetura Brasileira*, São Paulo, EDUSP – Edições Melhoramentos, 1979
- LEMONS, Carlos A.C., *Ramos de Azevedo e seu escritório*, São Paulo, Pini, 1993
- LEMONS, Carlos, *Alvenaria Burguesa*, São Paulo, Nobel, 1985
- LEMONS, Carlos, *Ramos de Azevedo e seu escritório*, São Paulo, PINI, 1993.
- MIDDLETON, Robin, *The Beaux-arts and nineteenth-century French architecture*, Great Britain, Thames and Hudson, 1984.
- NEVES, J. M. da Silva, *Mestres da Arquitetura Neoclássica, do "Estilo Colonial" e da "Arquitetura Tradicional Brasileira"*, Depoimentos no. 1, 1960
- NICOLAEFF, Alex, *O Ecletismo na Arquitetura*, in *Revista Artefato* no. 05, 1978
- PATETTA, Luciano, *L'architettura dell'ecletismo: fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Milano, CittàStudi, 1995.
- PEVSNER, Nikolaus, *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1983
- PUPPI, Marcelo, *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira*, Campinas, Pontes, CPHA, IFCH, UNICAMP, 1998
- REIS FILHO, Nestor Goulart, *Quadro da Arquitetura no Brasil*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1983.
- REIS FILHO, Nestor Goulart, *Vitor Dubugras*, FBSP, São Paulo, 1997

- SEGAWA, Hugo, *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1999
- SILVA, Geraldo Gomes da, *Arquitetura do ferro no Brasil*. São Paulo, Nobel, 1986.
- STROETER, João Rodolfo, *O Enigma do Significado em Arquitetura*, Dissertação de Mestrado, FAU-USP, 1981
- TOGNON, Marcos, *Arquitetura italiana no Brasil: a obra de Marcello Piacentini*, Campinas, Editora da Unicamp, 1999
- VASCONCELOS, Augusto Carlos de, *O concreto no Brasil: pré-fabricação, monumentos, fundações*, vol. III, São Paulo, Studio Nobel, 2002.

História do Urbanismo

- BENEVOLO, Leonardo, *Diseño de la ciudad*. México, Gustavo Gilli, 1979.
- CHIAVARI, Maria Pace, As transformações urbanas no século XIX, In BRENA, Giovanna Rosso Del, *O Rio de Janeiro de Pereira Passos*, Rio de Janeiro, Index, 1985, p. 569-598.
- LEME, Maria Cristina da Silva, *Urbanismo no Brasil 1895-1965*, São Paulo, Studio Nobel, FAUUSP, FUPAM, 1999.
- MARX, Murilo, *Cidade brasileira*. São Paulo, Melhoramentos, Editora da USP, 1980.
- MOURA FILHA, Maria Berthilde de Barros, *O cenário da vida urbana: a concepção estética das cidades no Brasil da virada do século XIX.XX*, in V Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, FAU, PUCCAMP
- REIS, Nestor Goulart, *Evolução Urbana do Brasil 1500-1720*, São Paulo, PINI, 2000.
- ROBBA, Fabio, MACEDO, Silvio Soares, *Praças Brasileiras*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do estado, 2002
- SEGAWA, Hugo, *Ao amor do público: jardins no Brasil*, São Paulo, Studio Nobel, FAPESP, 1996.
- SEGAWA, Hugo, *Prelúdio da Metrópole: Arquitetura e Urbanismo em São Paulo do séc. XIX ao XX*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.
- SITTE, Camilo, *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*, Trad. De Ricardo Ferreira Henrique, São Paulo, Ática, 1992.

Patrimônio Histórico e Restauro

CARRAZZONI, Maria Elisa [coord], *Guia dos Bens Tombados Brasil*, Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1987.

FONSECA, Maria Cecília Londres, *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*, Rio de Janeiro, UFRJ, IPHAN, 1997.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos, *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*, Rio de Janeiro, UFRJ, IPHAN, 1996.

KÜHL, Beatriz Mugayar, *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*, São Paulo, Ateliê Editoria, Fapesp, Secretaria da Cultura, 1998.

LEMO, Carlos, *O que é patrimônio histórico*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1981.

Palácio das Indústrias: Memória e cidadania, Edição DPH/Método, São Paulo, PW, 1992.

Patrimônio Cultural Paulista: Condephaat, bens tombados 1968-1998, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1998.

Revista do patrimônio histórico e artístico nacional, no. 22, SPHAN, PróMemória, 1987.

RODRIGUES, Marly, *Imagens do passado: a instituição do patrimônio em São Paulo 1969-1987*, São Paulo, Editora Unesp, Imprensa Oficial do Estado, Condephaat, FAPESP, 2002

SÁ, Marcos Moraes de, *A mansão Figner: o ecletismo e a casa burguesa no início do século XX*, Rio de Janeiro, SENAC, 2002.

SANTOS, Cecília Rodrigues, *Teatro Municipal de São Paulo: caderno de obras*. Revista Projeto ed.112,1988.

SIMÃO, Maria Cristina Rocha, *Preservação do patrimônio cultural nas cidades*. Belo Horizonte, Autêntica, 2001.

Vários autores, *Um século de Luz*, São Paulo, Scipione, 2001

ZEIN, Ruth Verde, *Sala São Paulo de Concertos – Revitalização da Estação Júlio Prestes : o projeto arquitetônico*, São Paulo, Alter Market, 2001

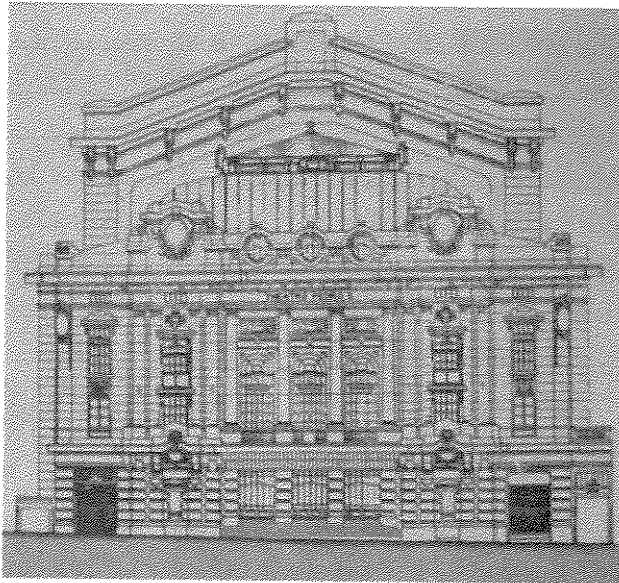
ATLAS
ICONOGRÁFICO



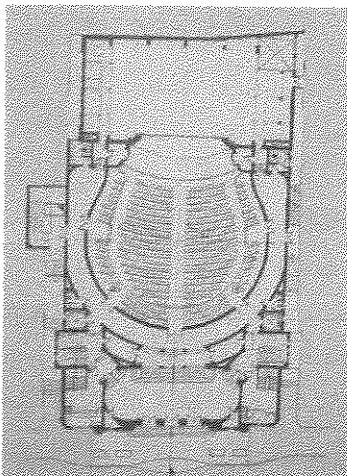
Propomos, com este “Atlas Iconográfico” um percurso com os registros fotográficos que realizamos para o presente mestrado sobre o Theatro Pedro II.

Seguindo uma sequência espacial similar a um passeio, partindo da fachada monumental e percorrendo sucessivamente os pavimentos internos do Theatro Pedro II, as imagens apresentadas e seus respectivos campos visuais são registrados nas elevações e plantas esquemáticas em cada prancha.

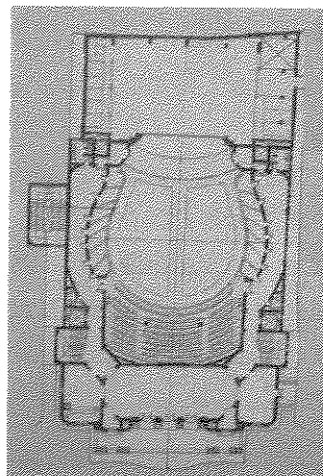
Ambiências, elementos estruturais, padrões decorativos, vãos e seus componentes de vedação encontrados nesse percurso iconográfico podem revelar, justamente, o que Hyppolito Pujol Junior ambicionava para sua arquitetura: a união dos dois elementos essenciais da obra arquitetônica, a estabilidade do edifício - que deveria ser visível ao observador - e o equilíbrio compositivo.



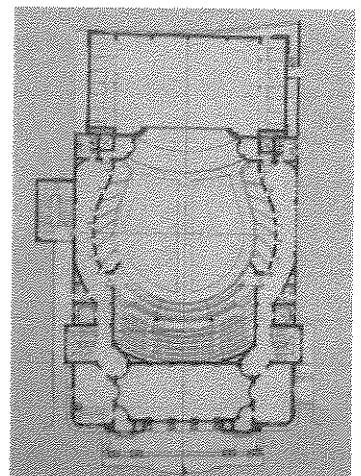
Fachada
Pranchas 01-08



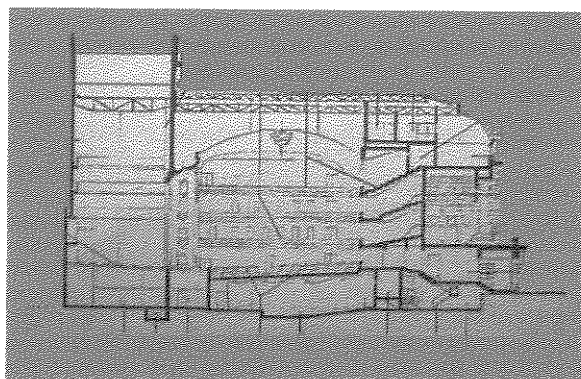
Térreo
Pranchas 09-20



Primeiro Pavimento
Pranchas 21-29



Segundo Pavimento
Pranchas 30-44



Terceiro Pavimento
Pranchas 45-51



Fachada Principal

O Theatro Pedro II em Ribeirão Preto é um exemplar arquitetônico representativo do período de transição entre a economia cafeeira, sendo freqüentemente apontado erroneamente como sendo um “teatro do café”, e a economia baseada na indústria. O fato de sua construção ser financiada por uma indústria local – Companhia Cervejaria Paulista – já demonstra seu grande diferencial em relação aos grandes teatros brasileiros, a maioria construída pelo poder público, e aos teatros do interior paulista, construídos pelos grandes fazendeiros do café, entre o final do século XIX e início do Século XX.

Devemos destacar também que o projeto e a construção do teatro ficou a cargo do “engenheiro-arquiteto”, formado pela Escola Politécnica, Hyppolito Gustavo Pujol Júnior, responsável pelas inovações tecnológicas presentes no teatro e nos demais edifícios do “Quartirão Paulista”.

O teatro segue a tipologia italiana de teatros, apresentando como setores básicos vestibulo, platéia e palco. Pode-se notar o princípio de escalonamento de fachadas e de nível de coberturas. Através das diferenças de altura dos corpos edificados podemos distinguir os três setores do teatro.

As áreas de vestibulo, platéia e camarotes, palco, bastidores e camarins são evidenciadas no exterior do edifício através da diferença de altura dos três blocos do edifício.

No primeiro bloco do edifício – vestibulo e estar - a distribuição do programa ocorre em três níveis. No térreo encontramos o vestibulo, no primeiro andar está localizado o foyer (ou “sala dos espelhos”) e no segundo encontramos o acesso a extinta cabine de projeção do cinema.

No bloco referente à platéia a distribuição ocorre em quatro níveis, sendo o térreo ocupado pela platéia, no segundo e terceiro pavimento encontramos os camarotes, e no último pavimento temos as galerias.

No terceiro bloco do edifício encontramos o palco, pisos de camarins e adjacências.

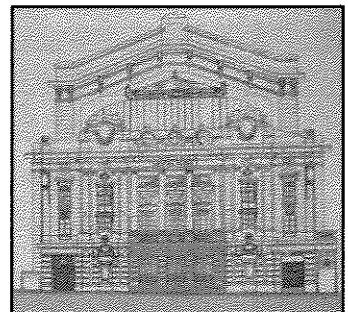
Todo esses blocos, todas estas articulações de andares e funções têm na fachada monumental do Theatro um espelhamento metafórico, dada a complexa, variada mas coeso arranjo de colunas, massas e basamentos, reentrâncias e avanços.



Módulo Central Inferior

Composto pela marquise e pelas três portas de entrada que encimam uma escada, esse módulo é caracterizado pelas fortes e austeras bossagens murárias.

A rigidez desse bloco é quebrada por um dossel de ferro e vidro, um toque certamente “art nouveau”, acompanhando o desenho curvo na qual se projeta o terraço, rumo à praça XV de Novembro.



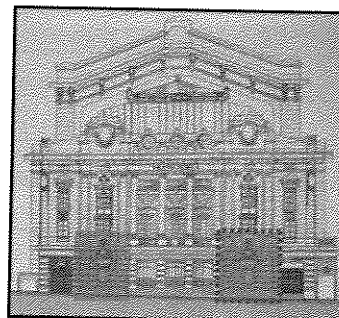


Módulo lateral inferior

Os elementos marcantes desse módulo são os quatro pilares duplos revestidos com argamassa em almofadado. Esses pilares são responsáveis não só pela sustentação da marquise, mas também pelo forte aspecto sólido da construção. No centro desse módulo encontramos a bilheteria do teatro.

O friso da cornija superior curva em um frontão “pescoço de ganso”, encimado por uma concha-acrotério; das grandes mísulas que apoiam tal movimento, exatamente das suas volutas, temos as primeiras guirlandas “tropicais”, um grosso cordão decorativo de frutas e flores brasileiras.

Tanto a bilheteria – no eixo dos grandes pilares – quanto a parte superior que fornece o fundo dos nossos frontões já deixam revelar o gosto “art déco” de volumes puros mas organizados por uma hierarquia compositiva.





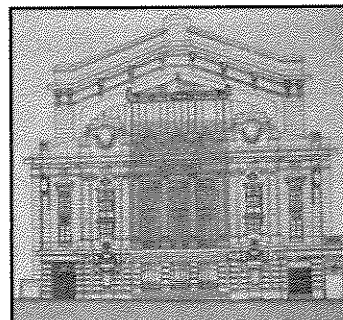
Módulo Central Superior

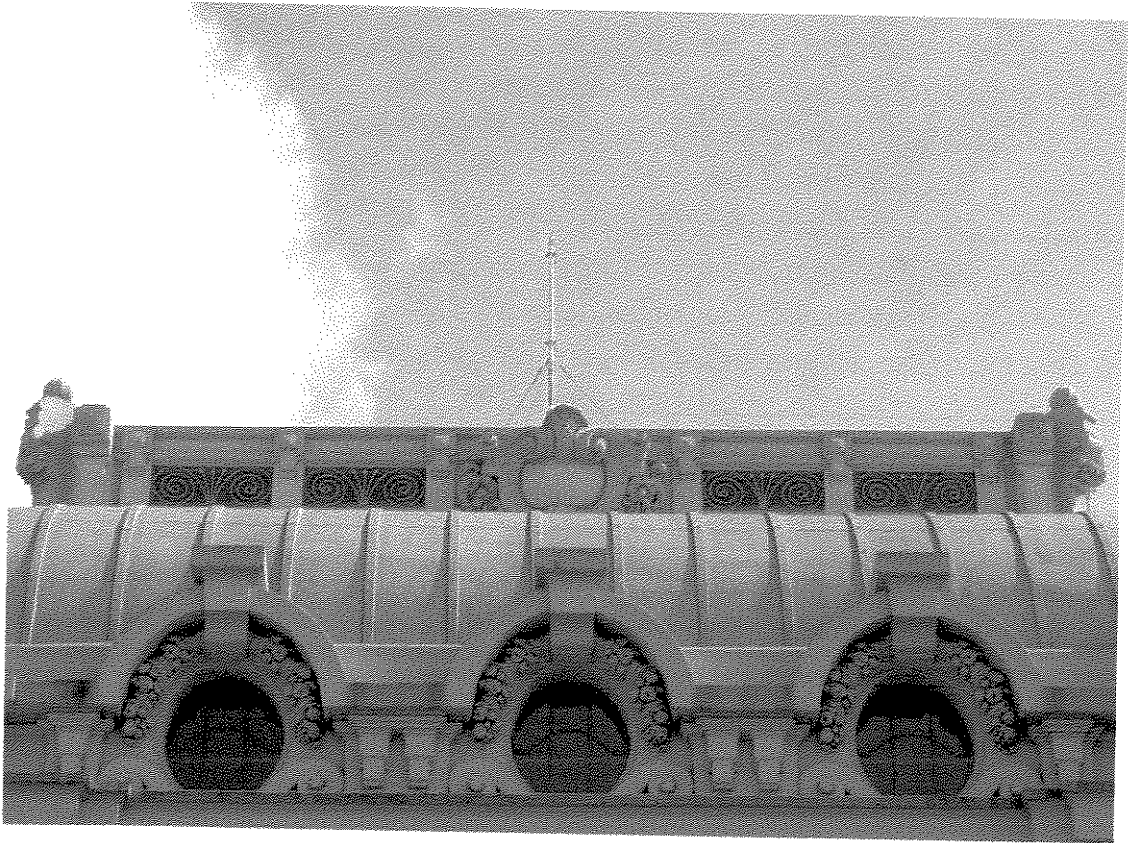
Este plano, que denominamos de "Módulo Central Superior", corresponde internamente à área do foyer, com o seu pé-direito duplo, partindo do nível do terraço terminando na cobertura do edifício.

Tal módulo se destaca dos demais por amparar as quatro colunas de ordem jônica colossais da fachada, marcando a disposição das três grandes portas com folhas envidraçadas e bandeiras fixas em arco pleno. Colunas cujos capiteis de robustas volutas nos lembram o gosto de Pujol Júnior pelo Renascimento francês.

Os modilhões exagerados marcam a visualidade do intercolúnio, possivelmente 3 diâmetros.

E finalmente no entablamento temos a denominação "Theatro Pedro II".

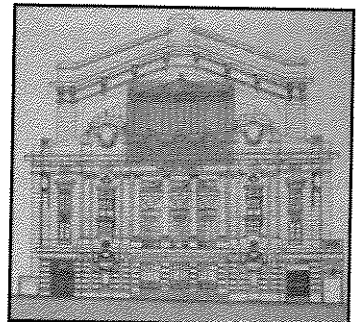




Detalhe Módulo Superior

Encontramos nesse módulo as três janelas ovais da mansarda, fabricados em ferro fundido e intensamente ornamentados, que iluminam a atual "sala de dança" do teatro. Podemos notar em um segundo plano a cobertura metálica curva.

Destaca-se em seguida a platibanda de grande altura, com molduras e ornatos em argamassa.





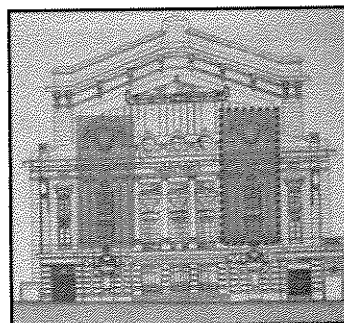
Módulo lateral superior

Este módulo se localiza em parte do primeiro e segundo pavimento do teatro. Possui um corpo um pouco avançado em relação aos demais de seu andar e dois pares de pilastras na sua demarcação.

Na altura do primeiro pavimento encontramos uma janela, e na do segundo um balcão, cujas esquadrias possuem um desenho mais elaborado. As esquadrias são enquadradas por sobre-vergas, ombreiras e ornatos

Concluindo esse balcão, temos uma bandeira decorada com um divertido medalhão cuja máscara acentua uma das poucas figuras humanas.

Coroando esse módulo temos um medalhão decorado com uma guirlanda de frutas.

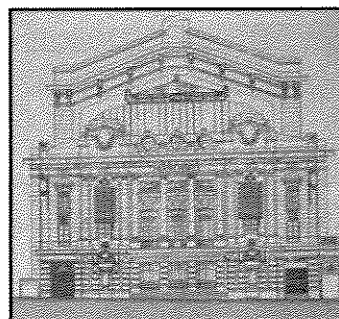




Módulo Superior

Outros dois balcões centrais permitem o acesso do segundo pavimento ao espaço da praça.

São em momentos como este que percebemos a articulação decorativa entre materiais diversos – o ferro fundido do guarda-corpo, a estrutura da folha das portas, as modenaturas de cimento que reforçam os umbrais e a verga do vão. Todos são orquestrados em função de motivos geométricos que polarizam-se entre lineares e de volume, entre filigramas e componentes de grande tradição clássica, como rosetas, mísulas, espelhos e cordões.

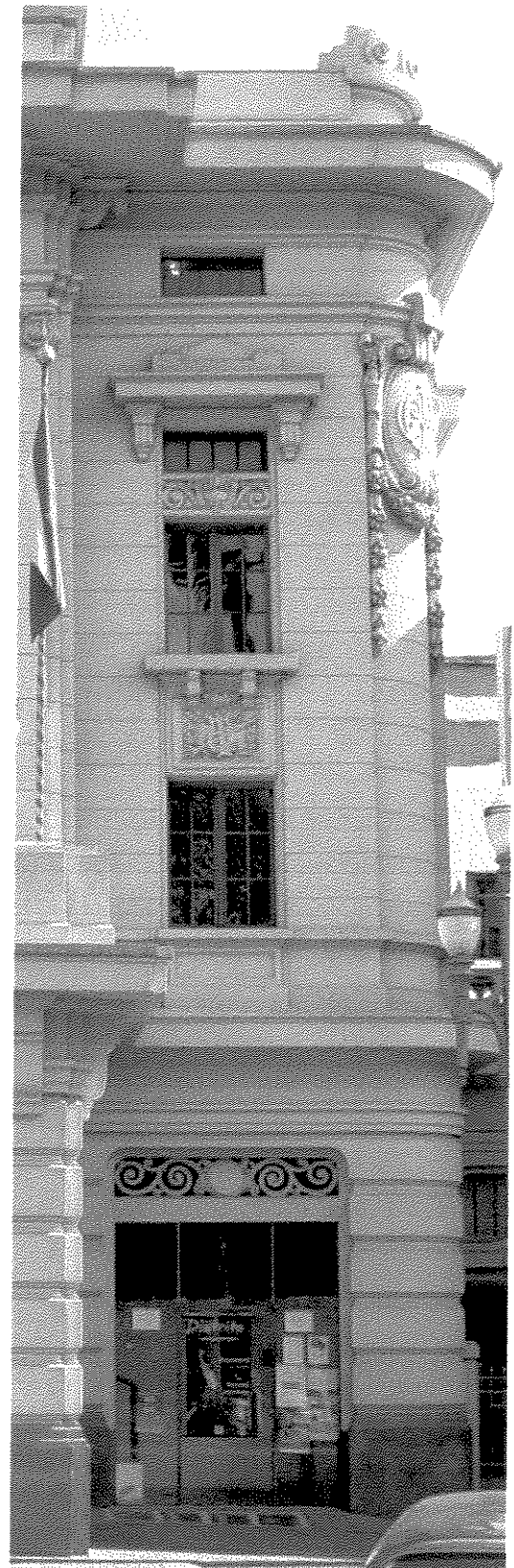
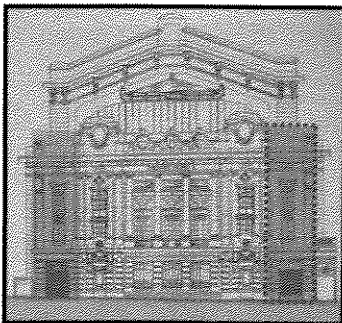


O módulo lateral do edifício possui no andar térreo a entrada para deficientes físico, já que logo à direita da entrada encontramos um elevador monta-carga.

Acima encontramos duas janelas enquadradas por sobre-vergas, sendo que a inferior possui uma bandeira com os ícones da música clássica.

O cunhal curvo do edifício é encimado por um medalhão com as letras "CCP" ao centro e decorado com guirlandas de frutas e flores; as letras do medalhão são uma referência à Companhia Cervejaria Paulista, empreendedora do edifício.

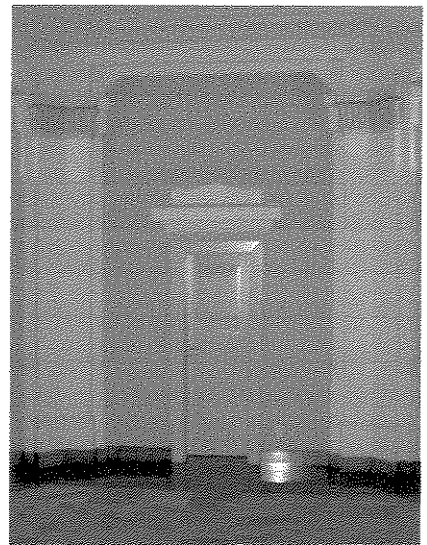
A bossagem murária em todo esse nível é mais sutil, e cria uma espécie de pauta para que os elementos decorativos se repousem, simetricamente, assim como se evidencia as diversas movimentos das paredes.



Módulo Lateral



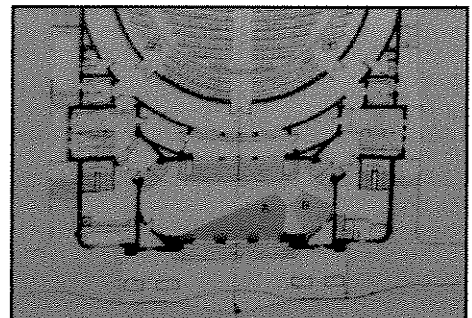
Entrada Principal [A]

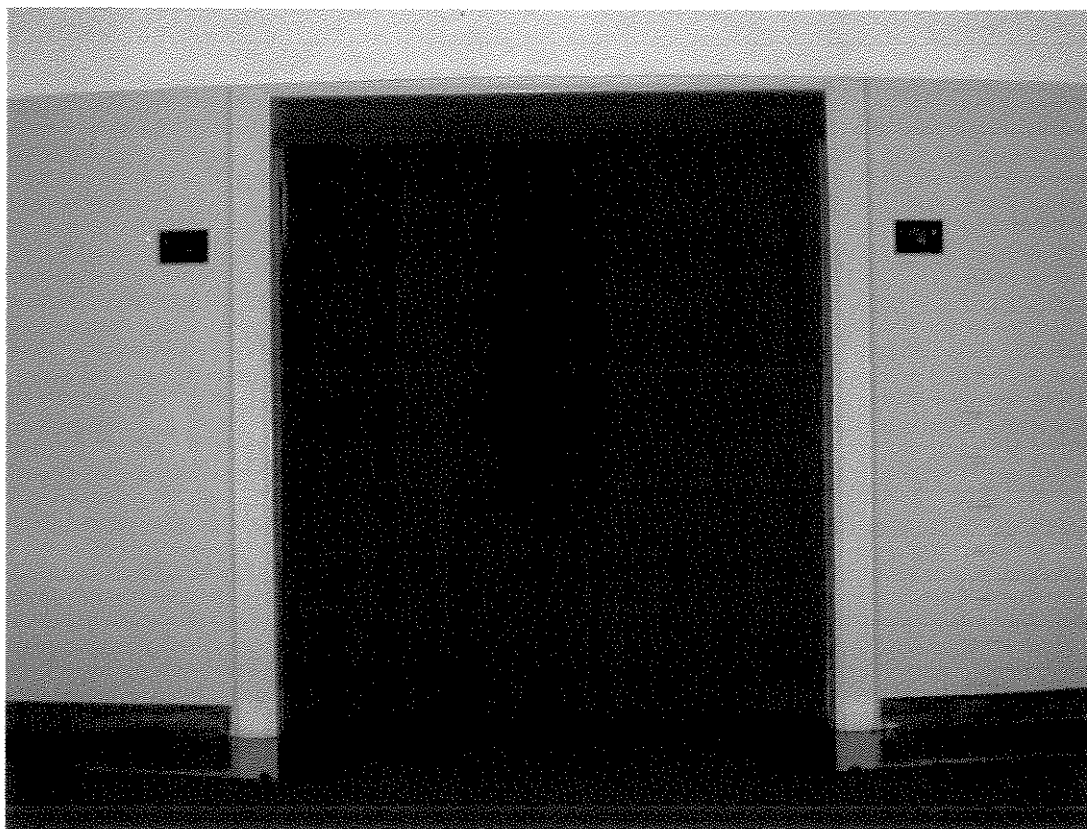


Porta bilheteria [B]

O tradicional "hall" de entrada do teatro, denominado vestibulo, se localiza 1,05m acima do nível do piso externo. Enquanto na tipologia tradicional do teatro moderno, especialmente após o Opera de Paris, essa área recebe um tratamento espacial e decorativo requintado, com grandes escadarias e dimensões monumentais, no Theatro Pedro II o vestibulo se apresenta de forma muito menos requintada.

O ambiente acontece em um único nível, com teto plano entrecortado por vigas e pilastras com capitéis em motivos florais. Nota-se a falta de ornamentações, que não acompanham todo o trabalho decorativo da fachada principal.

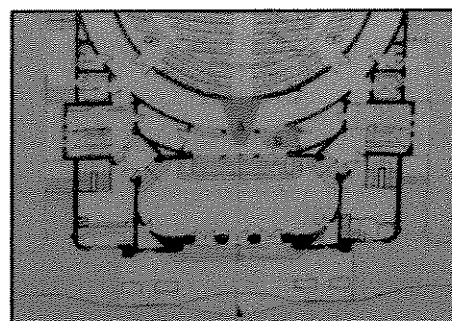




Entrada Platéia [A]



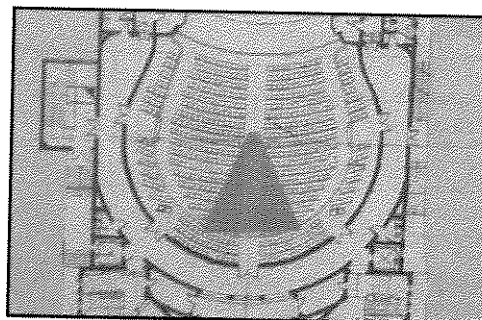
Porta [B]





Platéia

As poltronas existentes na platéia são uma recriação do arquiteto Nelson Dupré já que existiam poucas referências das cadeiras originais do teatro; sabemos que, devido a crise econômica no final da construção do edifício na década de 30, optou-se por poltronas com assento de madeira.



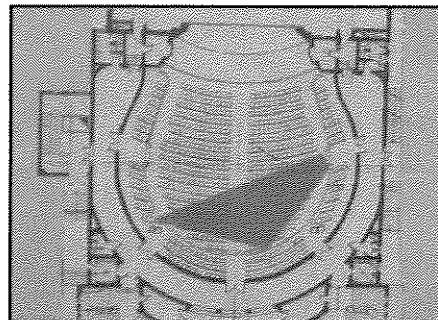


Vista Platéia

O formato da platéia segue o modelo italiano de tipologia de teatro. Deve-se destacar que a capacidade do teatro é de 1580 espectadores, a mesma do Teatro Municipal de São Paulo, construído em 1911.

O uso arrojado do concreto armado na construção das lajes possibilitou que as galerias e camarotes de cada um dos pavimentos desfrutassem de um relevante balanço sem apoios verticais nas suas extremidades. Tal solução trouxe um conforto visual completo dos espectadores para apreciar toda a boca de cena.

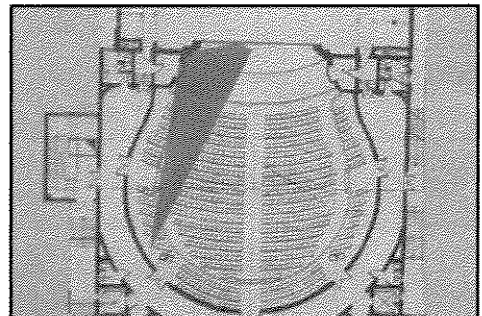
Associado a esse recurso moderno, os balcões possuem, como na tradição dos teatros desde o século XVIII, pontos de luz para criar uma atmosfera difusa por toda a platéia.





Vista Galeria

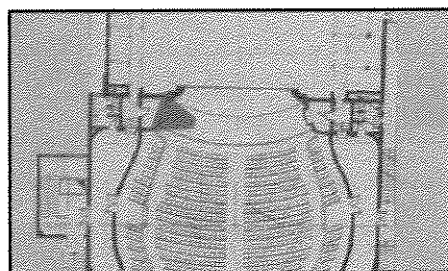
Notamos que no setor de frisas não houve distinção entre a área de circulação e a área que deveria ser, tradicionalmente, reservada. Essa área se distingue da platéia através do piso elevado 45 cm e do guarda corpo decorado que separa as duas áreas.

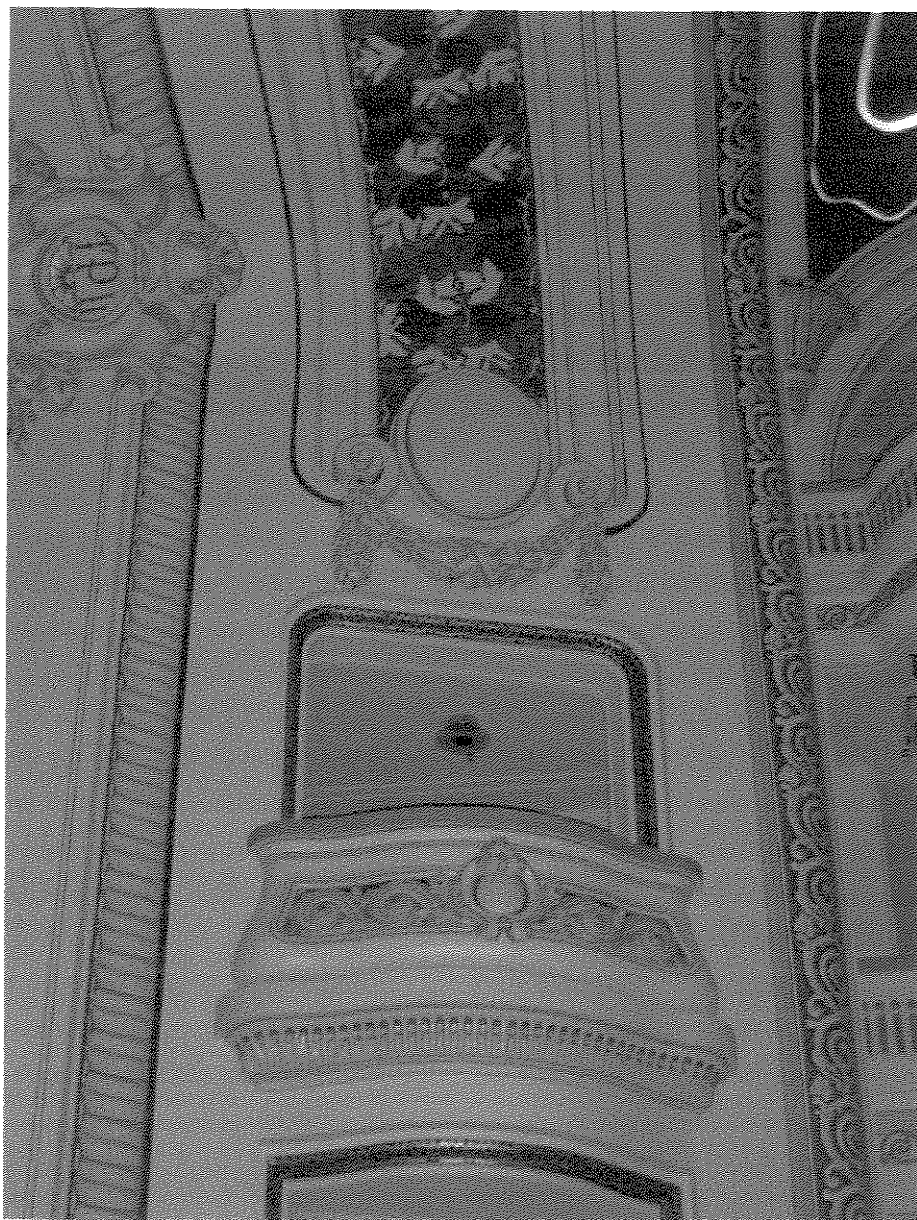




Camarotes Proscênio

Os camarotes do proscênio receberam decoração diferenciada, acompanhando a ornamentação requintada da boca-de-cena. Molduras, medalhões e demais ornatos destacam essa área que, devido a sua posição no palco, não possibilitava boa visibilidade dos espetáculos, mas que tinha a função de exibir os seus ocupantes.

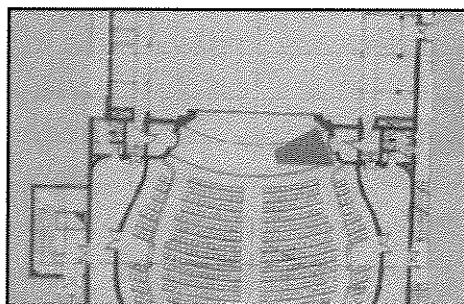


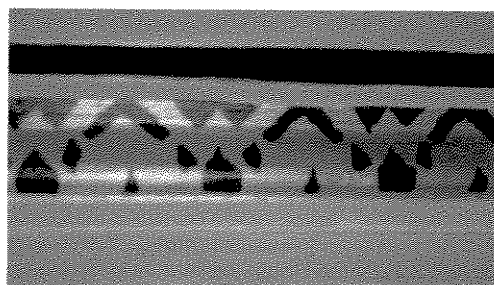
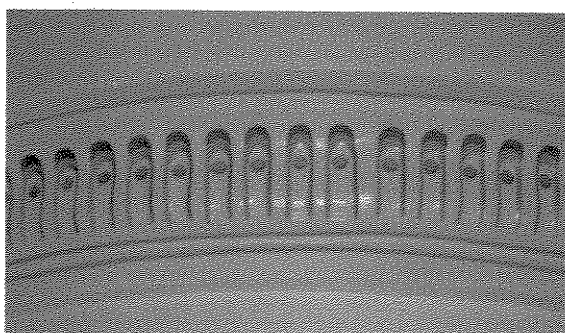
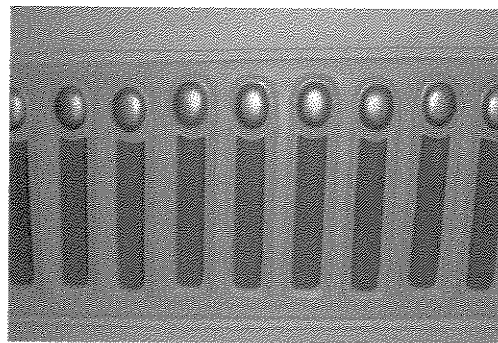
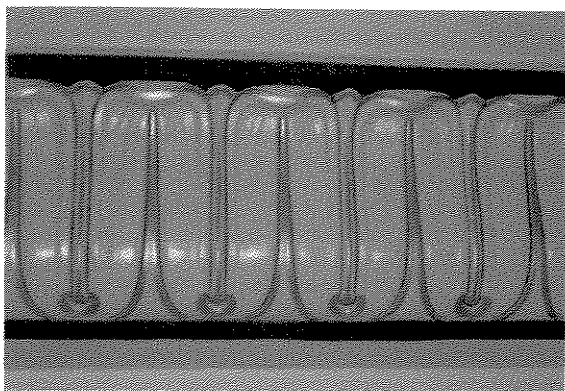


Camarote Proscênio Superior

De autoria de Humberto Faggionato, a frisa pintada da boca-de-cena exigiu dos restauradores investigações sobre os focos de luz para que fosse possível recriar os mesmos efeitos de luz e sombra da época da inauguração do teatro.

A pintura tem como arremate medalhões e guirlandas de folhas.





Apresentamos nesta prancha detalhe das molduras e um elemento utilizado na boca-de-cena que acreditamos sofrer inspiração de frades de pedra.

Destacamos na parte superior deste elemento o uso de escamas, muito próximas ao desenho utilizado em grande parte da cúpula original do teatro, perdido durante o incêndio.



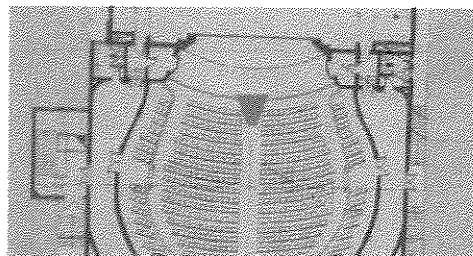
Medalhão - palco



Detalhe

Um medalhão no centro do palco, alinhado verticalmente com o braço com as iniciais da Companhia Cervejaria Paulista (CCP), marca o eixo de circulação principal dos espectadores.

As volutas que compõem tal peça formam o motivo geométrico que percorre toda a moldura externa da boca-de-cena.



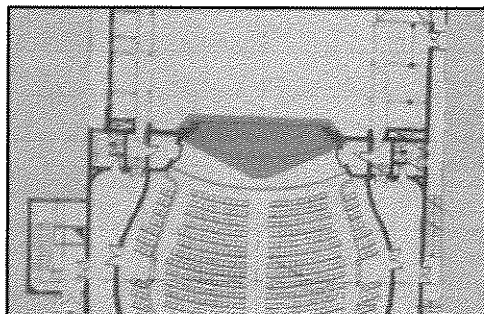


Vista Boca de Cena

A área da boca-de-cena recebeu um tratamento diferenciado em relação a ornamentação .

Os medalhões, frisos e molduras criam um efeito decorativo denso. A presença dos três brasões, dois com as iniciais da Companhia Cervejaria Paulista e uma com as iniciais do teatro, o caráter institucional, justamente nessa região que é o foco da atenção dos espectadores.

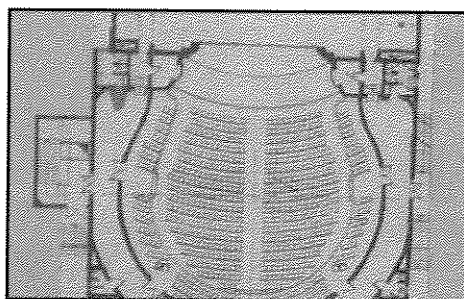
A cortina do teatro, originalmente azul, foi substituída por uma de veludo vermelho, tradicionalmente usado nos teatros de ópera.





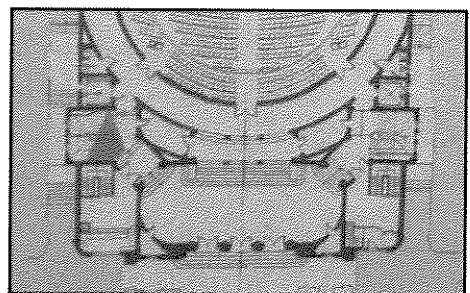
Detalhe / pintura original

Detalhe da pintura original, encontrada sob a placa existente acima do sanitário, possibilitando que, na fase do restauro, os corredores retornassem a ter suas cores e pinturas como na inauguração do teatro em 1930.





Escada

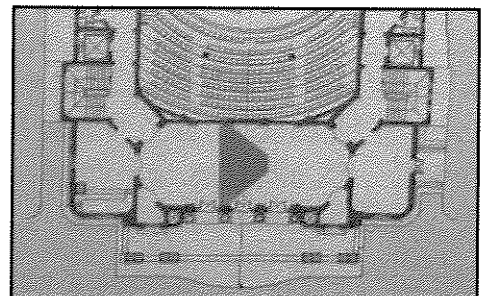




Foyer

O foyer, também denominado “Sala dos Espelhos”, possui pé-direito duplo, três grandes portas de acesso ao terraço, balcões, três grandes lustres, além dos espelhos que recobrem quase que totalmente uma das paredes do ambiente.

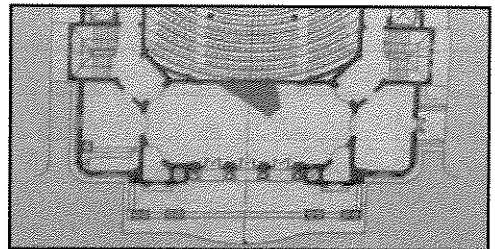
Nos teatros de ópera esse espaço tinha a função de abrigar a platéia durante o intervalo entre os atos para a troca de cenário, por isso deveria ser amplo e com elementos para contemplação.





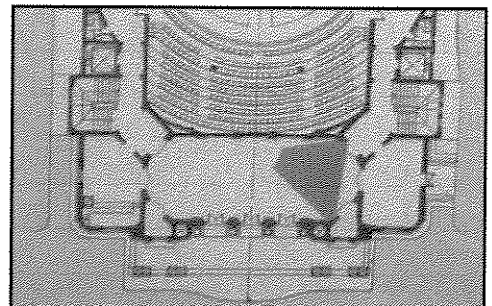
Foyer

Os espelhos do foyer eram, originalmente, de cristal italiano. A primeira fila de espelhos permanece original, sendo as demais substituídas.





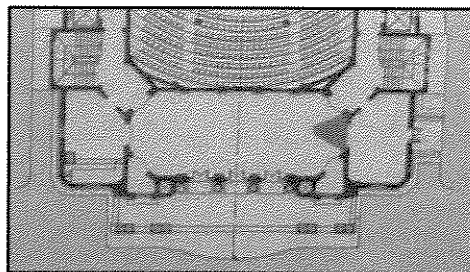
Foyer





Foyer

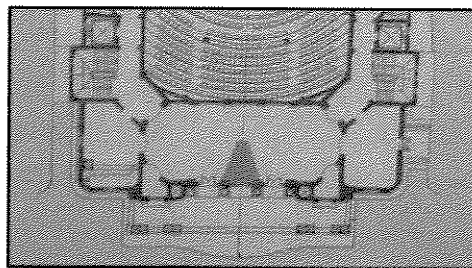
A ornamentação dos balcões seguem o modelo utilizado nos camarotes do proscênio, diferenciado-se apenas pela bacia de tema floral. Assim esses balcões se configuram como "pulpitos" distribuídos ao longo do foyer.





Porta Foyer Interna

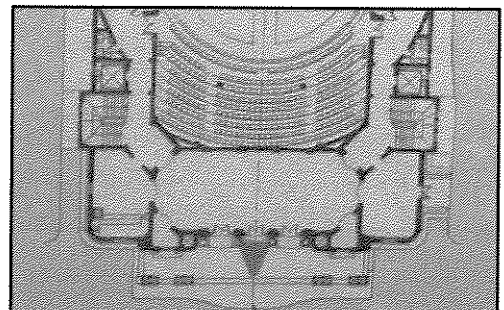
As portas que levam o espectador ao terraço do teatro são de bálamo. Envidraçadas, possuem bandeiras fixas em arco pleno.





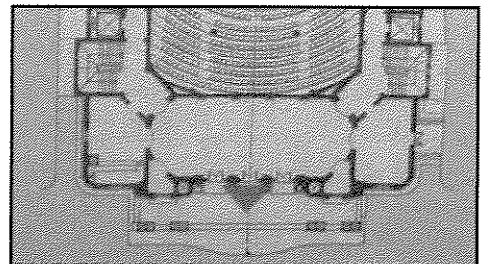
Porta Externa Foyer

Externamente a porta do foyer apresenta alguns elementos decorativos, como cornijas, volutas e um pequeno medalhão, temas recorrentes de Hyppolito Pujol.





Vista Externa

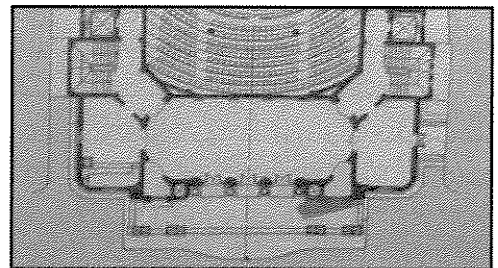




Detalhe

O gosto variado de Hyppolito Pujol para os diversos componentes são, em alguns casos, muito inventivos.

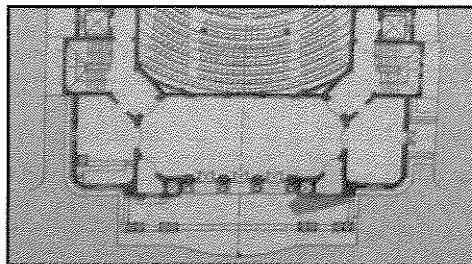
Saindo da "Sala dos Espelhos", acessando o terraço externo, podemos observar na fachada a combinação de uma mísula clássica, quase serliana, apoiada por um capitel de parede pseudo românico.





Detalhe Superior

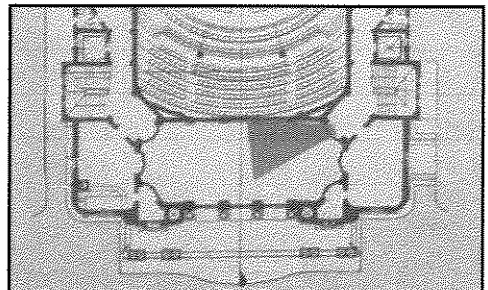
Nota-se na ornamentação do balcão, através do uso de cordões, espelhos, volutas, bandeiras e medalhões, e do desenho do gradil que a fachada deveria demonstrar todo o requinte e luxo presentes no teatro.





Foyer

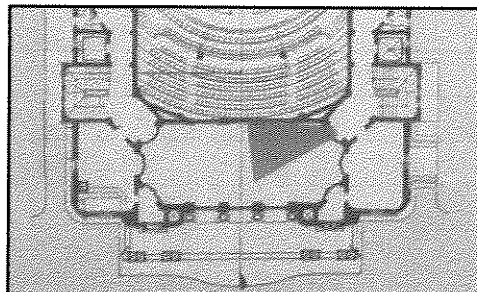
No teatro foram utilizadas basicamente três técnicas de pintura decorativa: *Spolvero*, no foyer, que consiste em decalcar um molde pré desenhado em papel com a aplicação de grafite ou carvão nos furos do contorno daquele desenho, que a partir dos orifícios transmite os pontos mestres das figuras; a técnica do estêncil nas frisas monocromáticas e a pintura a mão livre.





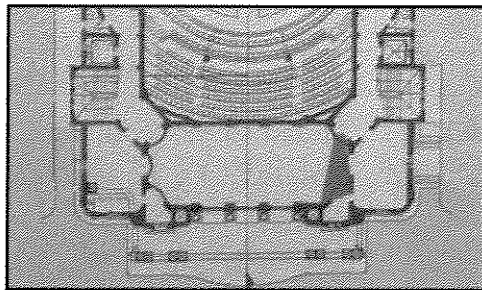
Foyer / Lustres

Três lustres de cristal em estilo Art-Déco fazem parte do foyer. Destes apenas o central não é original já que, devido a ação de cupins, este se estilhaçou ao desabar junto com parte do estuque do forro.





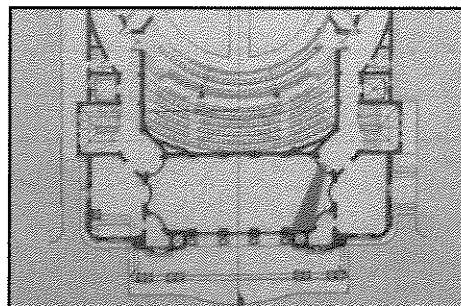
Foyer / Balcões

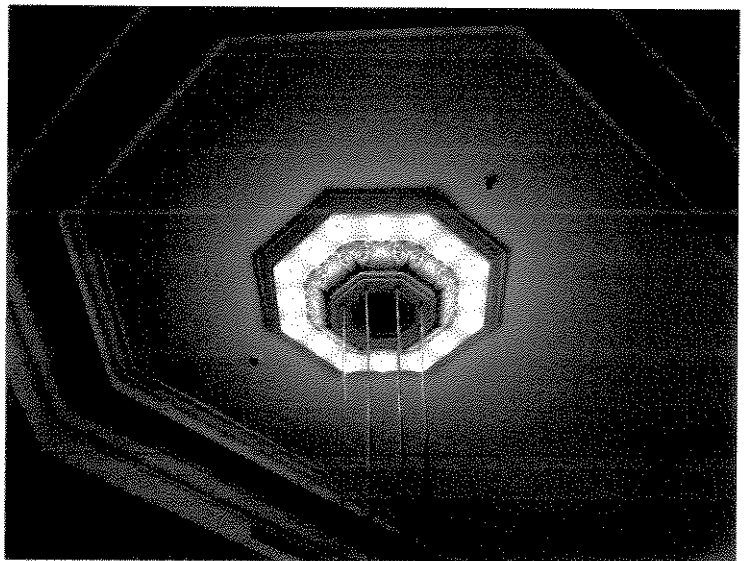
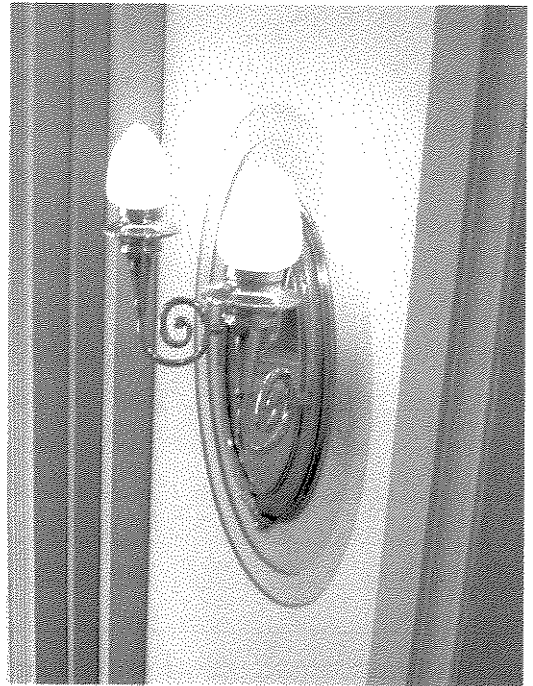




Detalhe Foyer

O grande entablamento que encerra a parte superior do foyer traz um conjunto de modenaturas que se associam a grandes requadros florais pintados com a técnica do *spolvero*.





Detalhes Lustre e Luminária / Foyer



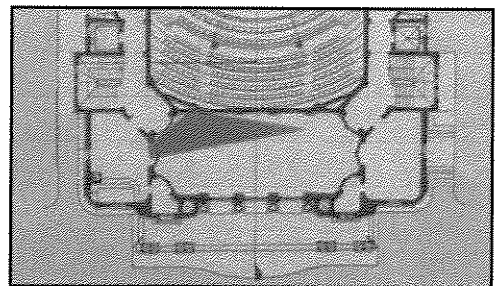
Requadro decorativo



Capitel das pilastras



Foyer

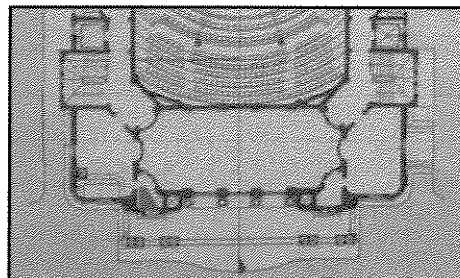




Porta

Porta de acesso ao pequeno balcão acima do terraço, com vista para a Praça XV de Novembro.

Como detalhe temos as duas pequenas guirlandas de folhas entalhadas na madeira.





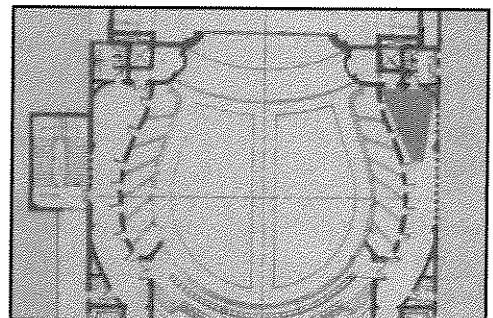
Detalhe da porta para balcão



Detalhe do gradil em ferro fundido



Corredor Camarotes

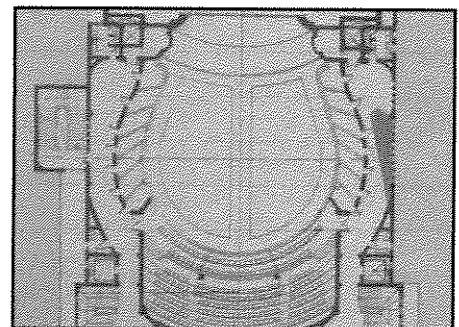




Janelas Corredor Camarotes

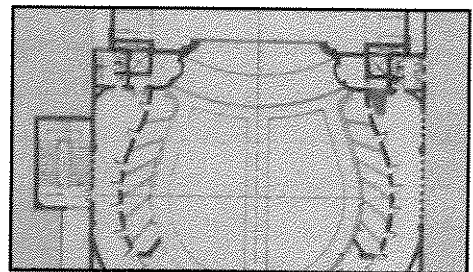
Entre os três edifícios monumentais pertencentes ao Quarteirão Paulista existem diversas áreas livres para a iluminação lateral das construções.

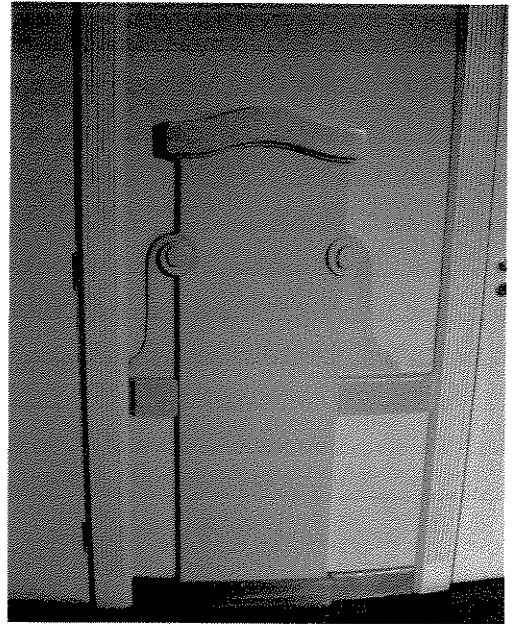
Nesta prancha vemos a funcionalidade dessas áreas que permitem, através das janelas das galerias, a iluminação natural para o acesso aos camarotes.





Detalhe da porta de acesso aos camarotes do prosênio



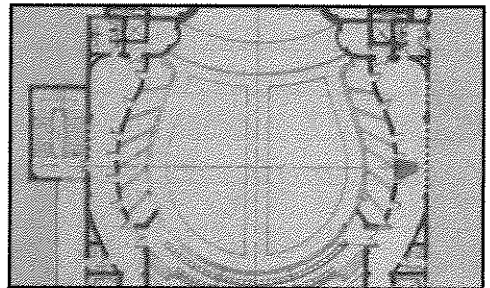


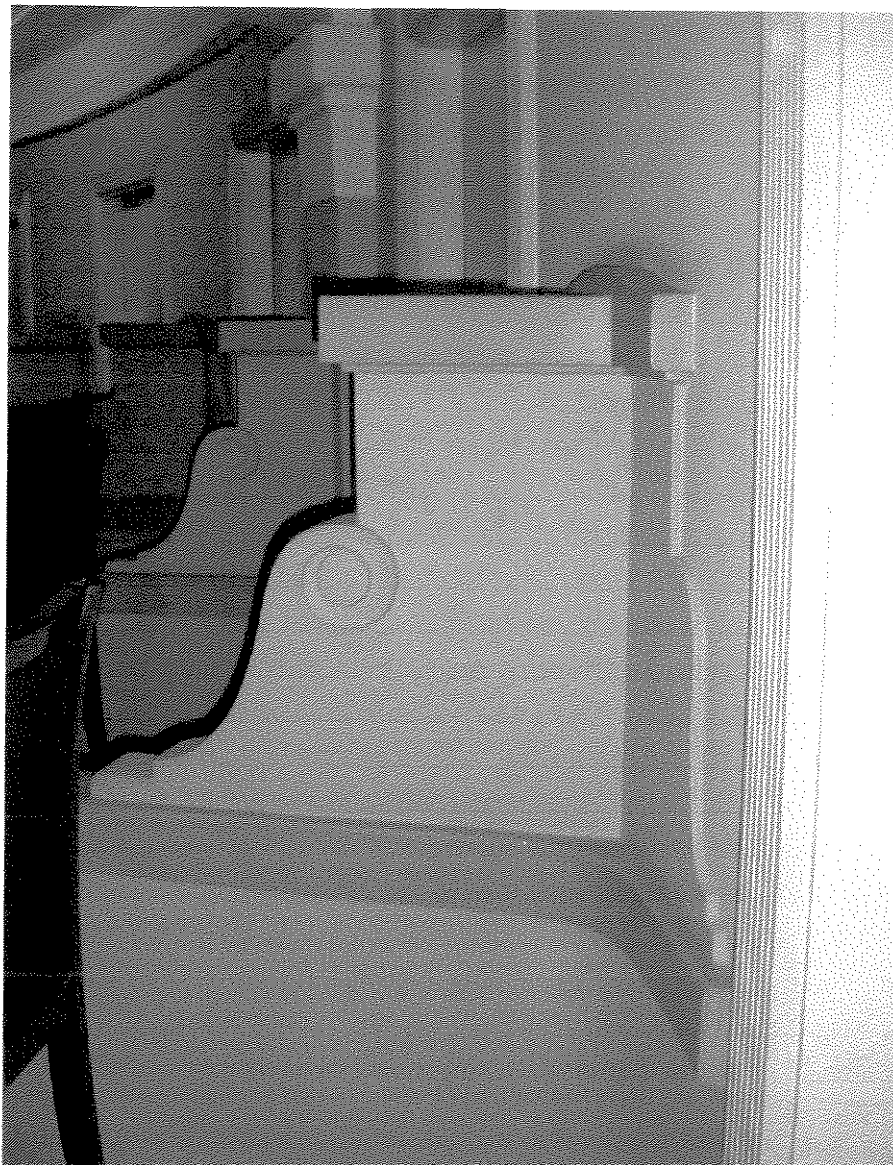
Detalhe separação camarotes



Detalhe

O pano de parede azul que podemos observar nos dois detalhes apresentados representam as vedações construídas durante o recente restauro. Assim ficam evidenciadas as baixas muretas de separação originais dos camarotes, com seu respectivo desenho déco.



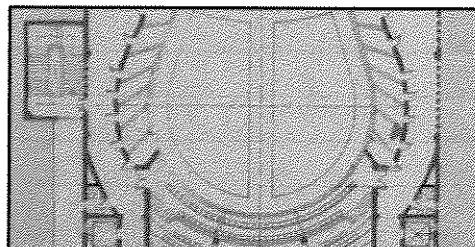


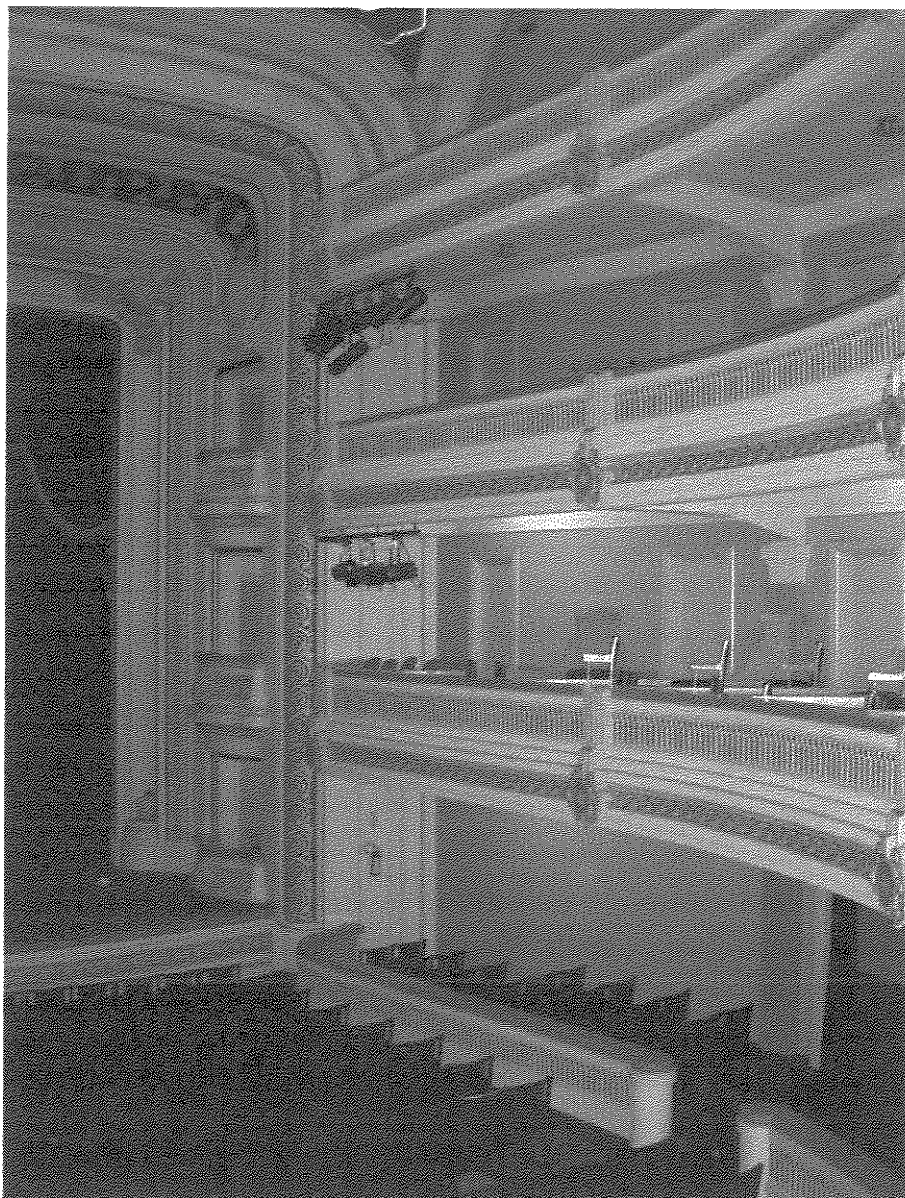
Divisão Camarotes

Vista interna dos camarotes com parte da divisória original entre eles. Utilizou-se também as cores para destaca-la da parede de fechamento construída durante as obras de restauro para melhoria da acústica da área da plateia.

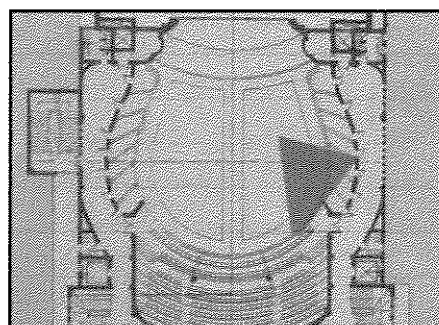
Tal intervenção contemporânea, ou seja, de fechamento dos camarotes em relação as galerias de circulação, cancelaram a espacialidade original do projeto de Hyppolito Pujol Junior. Pois, como no Teatro José de Alencar, de Fortaleza, Pujol imaginou um fluxo visual e ambiental contínuo entre todos os ambientes da caixa da plateia.

Ver pranchas LXXXVI e LXXIV



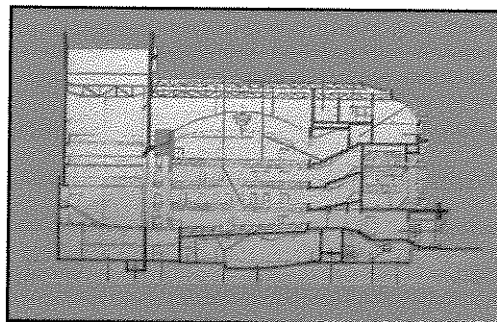


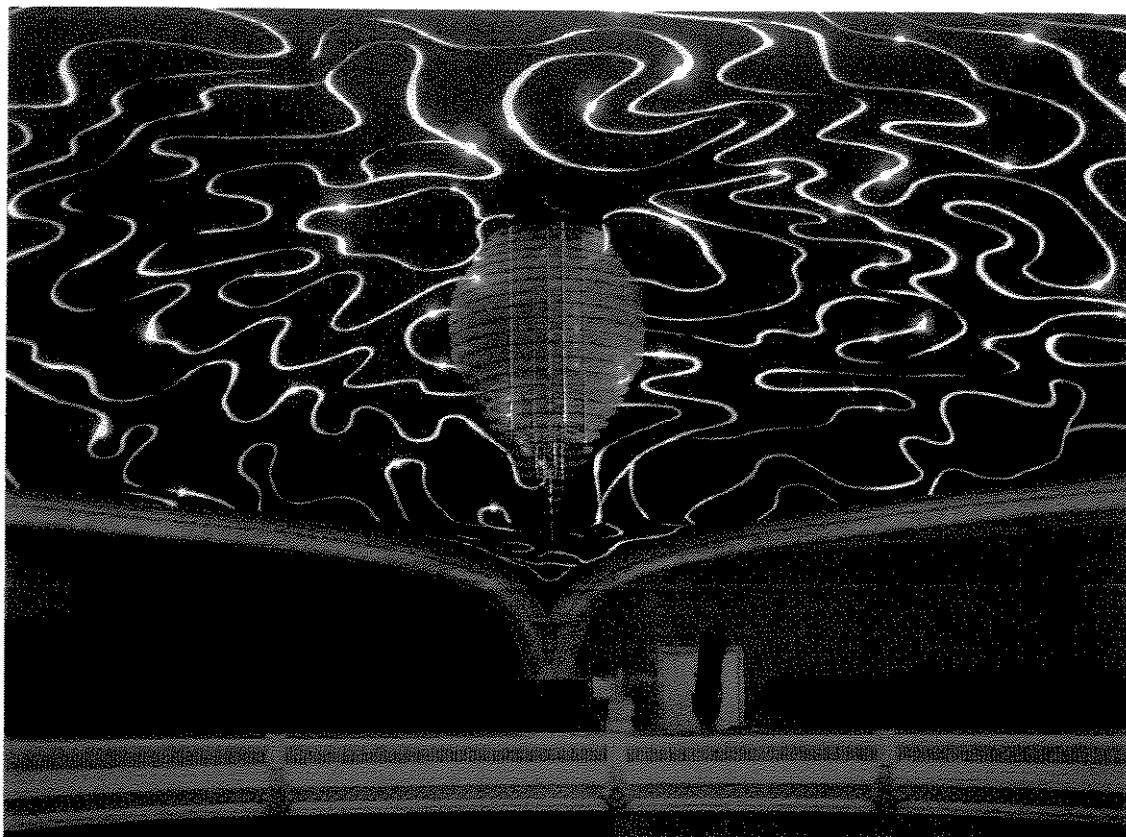
Vista Camarotes





Detalhe Boca-de-cena



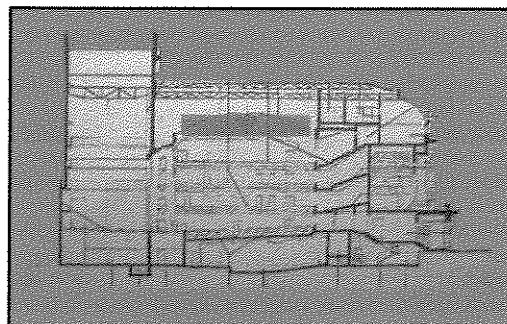


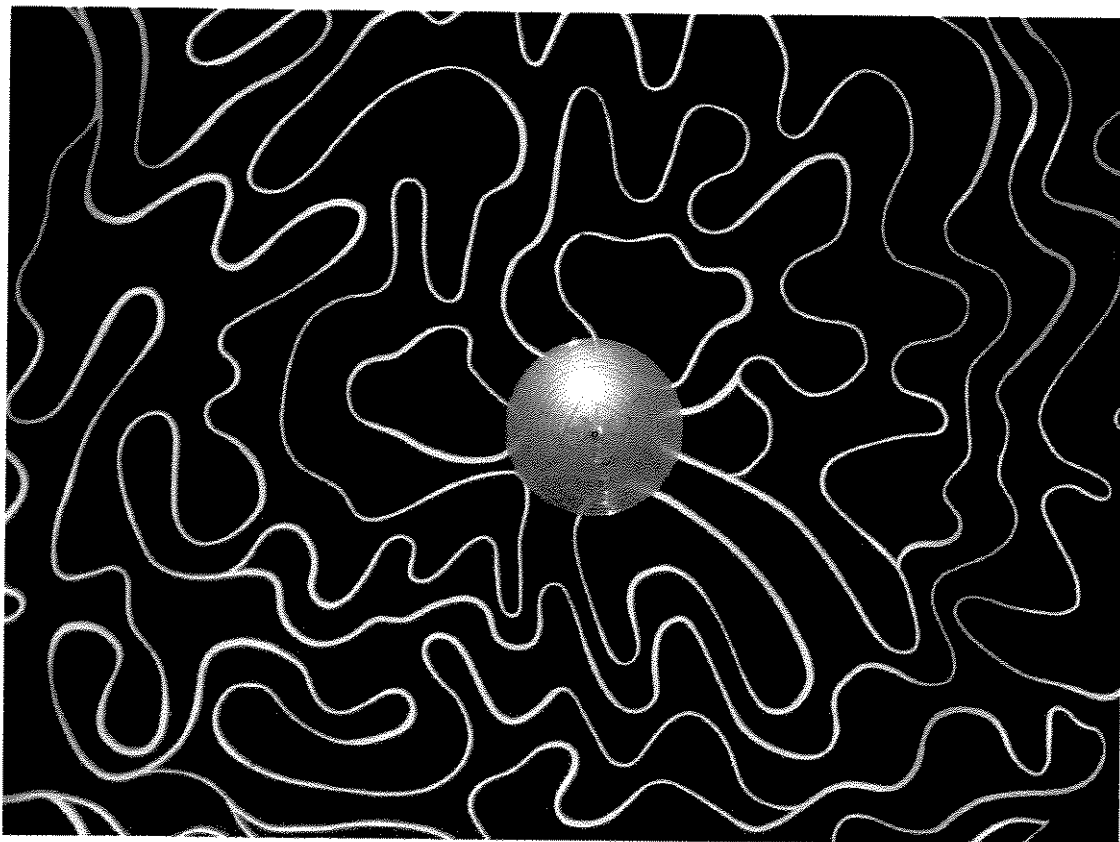
Cúpula

A cúpula da artista plástica Tomie Ohtake, que substituiu a original, é constituída de duas calotas de gesso estrutural, colocadas uma sobre a outra. A de cima, de cor branca, serve de fundo para os recortes feitos na inferior, na cor verde-musgo.

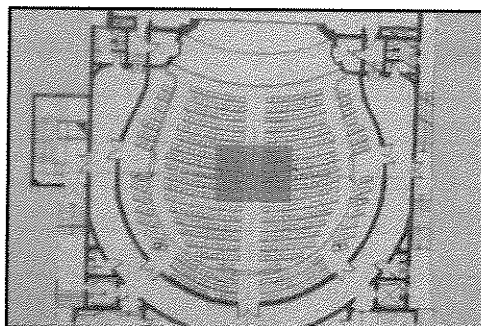
Lâmpadas especiais entre as cúpulas produzem a luz que vaza através dos recortes.

Denominada pela artista de Água, essa criação foi inspirada no movimento das águas e tem um lustre central em forma de gota.





Detalhe central da cúpula





Detalhe - perchina

Seguindo os princípios da composição clássica, Hyppolito Pujol Junior definiu para as bases da cúpula uma demarcação forte da perchina, aplicando um elemento que, de um certo modo, é um espelhamento dos “fredes-de-pedra” localizados no piso da boca-de-cena.

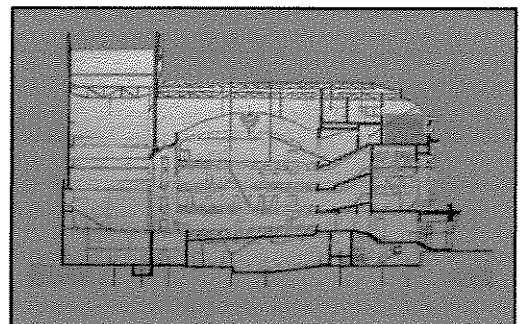


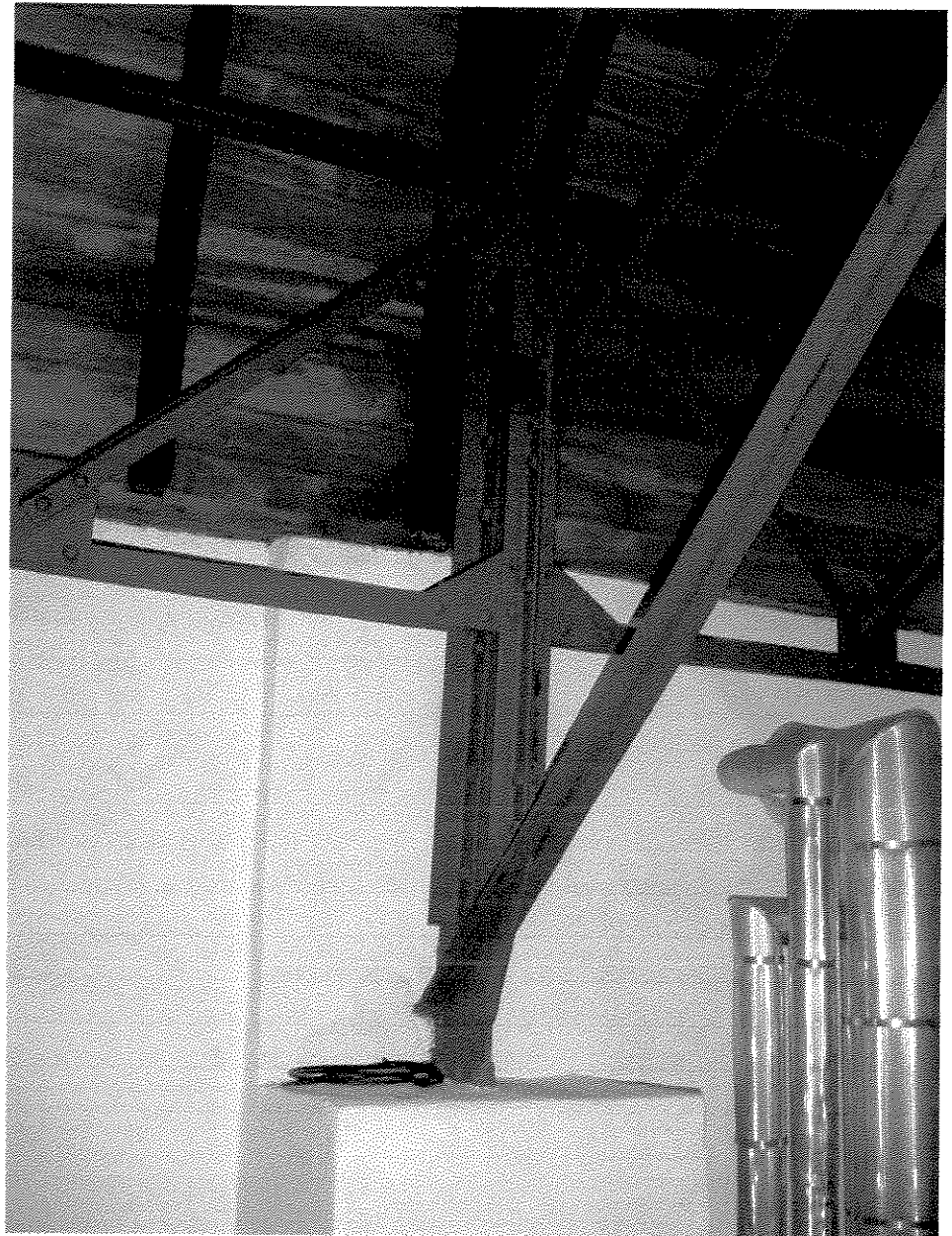
Sala de Dança

Essa área foi completamente remodelada e modernizada para ser utilizada como sala de balé, com a instalação de equipamentos para tal uso.

A estrutura metálica de procedência inglesa que sustenta as mansardas do espaço foi restaurada.

A iluminação natural ocorre através dos três janelas ovais voltadas para a Praça XV de Novembro





Detalhe Estrutura Metálica

