

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, ARTE E  
HISTÓRIA DA CULTURA

CÉLIA CRISTINA RODRIGUES DE DONATO

**TEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO: DA PERCEPÇÃO DO  
PATRIMÔNIO À EXPERIÊNCIA ESTÉTICA**

SÃO PAULO

2012

CÉLIA CRISTINA RODRIGUES DE DONATO

**TEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO: DA PERCEÇÃO DO  
PATRIMÔNIO À EXPERIÊNCIA ESTÉTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como Requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

**Orientadora: Profa Dra Mirian Celeste Ferreira Martins**

SÃO PAULO

2012

D677t Donato, Célia Cristina Rodrigues De.  
Teatro Municipal de São Paulo: da percepção do patrimônio  
à experiência estética / Célia Cristina Rodrigues De Donato  
- 2012.  
200 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da  
Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo,  
2012.

Referências bibliográficas: f. 187-194.

1. Teatro Municipal de São Paulo. 2. Mediação cultural.
3. Patrimônio cultural. 4. Experiência estética.
5. Transeuntes. I. Título.

CDD 341.3498161

CÉLIA CRISTINA RODRIGUES DE DONATO

**TEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO: DA PERCEPÇÃO DO  
PATRIMÔNIO À EXPERIÊNCIA ESTÉTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como Requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2012.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Mirian Celeste F. Dias Martins – Orientadora  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Profa. Dra. Elcie Aparecida Fortes Salzano Masini  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Profa. Dra. Enny Parejo  
Faculdades Integradas Cantareira

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu querido e compreensivo esposo Vito Marino, que me apoiou em tudo e me incentivou nos momentos mais difíceis.

Aos meus queridos pais, Celia e Hélio, onde tudo começou, meus primeiros queridos mediadores em arte.

À minha família, por todo o carinho e por acreditar em mim.

À querida professora orientadora Mirian Celeste, por me conduzir e dizer as palavras certas nos momentos mais urgentes.

Aos professores do curso de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, por compartilhar experiências e saberes.

Aos entrevistados, por terem aceitado de tão bom grado, a participarem das conversas indispensáveis para a realização desta pesquisa.

À Vida, a cada dia, que é tão intenso, que nos traz oportunidades para tantas transformações...

## RESUMO

Este trabalho buscou levantar a trajetória do Teatro Municipal de São Paulo que foi construído pelo patrocínio da elite cafeeira paulista para ser a casa de ópera da cidade em 1911. Reconhecido como patrimônio cultural por sua história, por seu valor arquitetônico e por ser um espaço culturalmente atuante, oferece uma extensa programação de espetáculos e ações educativas, como a Escola de Música, Escola de Dança e o Museu. A pesquisa de campo visou verificar qual é a relação do habitante da cidade com o Teatro Municipal, focalizando o transeunte que se senta nas suas escadarias e suas percepções sobre o patrimônio cultural, a frequência do Teatro, os sentimentos e sensações em relação ao Teatro e ao exercício da escuta musical proposto, tendo a música como dispositivo disparador para a experiência estética. Ressaltou-se a conscientização do valor do patrimônio cultural e a importância do contato, da fruição, da mediação cultural para um acesso mais amplo ao patrimônio cultural, aos territórios culturais e a todas as linguagens artísticas, acreditando na potencialidade da arte e no educador mediador, consciente de sua atuação mediadora em arte.

Palavras-chaves: Teatro Municipal de São Paulo; mediação cultural; patrimônio cultural; experiência estética; transeuntes.

## **ABSTRACT**

The main aim of this research is to investigate the Municipal Theater of São Paulo that was built by the high society's patronage of the São Paulo's coffee industry to be the city's opera house in 1911. The Municipal Theater was recognized as a cultural heritage by its history, architecture and active place, and it offers many attractions, such as the School of Music, the School of Ballet and the Museum. The search had the purpose of checking the relation between who lives in town and at the Municipal Theater, so the focus is directly to the passerby who sits on the steps and their perceptions of the cultural heritage, the Theater attendance, their feelings, the concerned of the Theater, and the exercise of practicing the musical listening, which is a mechanism for an aesthetic experience. Furthermore, others efforts were a better view of the cultural heritage and its important contact, the artistic enjoyment, the cultural mediation, which allowed the cultural heritage's access, the cultural areas and all the artistic languages involved, the belief on the potential of the art and the mediator- educator that influences the art.

Key words: Municipal Theater of Sao Paulo; cultural mediation; cultural heritage; aesthetic experience; passerby.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Fig. 1:</b> Cartografia (Níve1).....	19
Acervo pessoal	
<b>Fig. 2:</b> Cartografia (Nível 2).....	20
Acervo pessoal	
<b>Fig. 3:</b> Escadarias do Teatro Municipal de São Paulo.....	40
Acervo pessoal	
<b>Fig.4:</b> Trabalhadores da construção do Teatro Municipal .....	46
Imagem acessada em 23/03/2012, encontrada em: Google imagens.blogspot.com	
<b>Fig.5:</b> Fotografia de 1911, do Teatro Municipal.....	46
Imagem acessada em 05/08/2012, encontrada em: Google imagens/ museudacidade.sp.gov.br	
<b>Fig.6:</b> Teto da Sala de Concertos do Teatro Municipal de São Paulo.....	47
Imagem acessada em 28/10/2012, encontrada em Google imagens/teatromunicipaldesaopaulo.	
<b>Fig.7:</b> Frontão do palco do Teatro Municipal de São Paulo.....	48
Imagem acessada em 15/07/2012, encontrada em: www.google.com.br/euvivonomundodalua.blogspot.com	
<b>Fig. 8:</b> Detalhe da fachada do Teatro.....	49
Imagem acessada em 30/10/2012, encontrada em: Google imagens/teatromunicipaldesaopaulo.	
<b>Fig. 9:</b> Detalhe da fachada do Teatro.....	50
Imagem acessada em 30/10/2012, encontrada em Google imagens/teatromunicipaldesaopaulo.	
<b>Fig. 10:</b> Gabriella Besanzoni.....	58
Imagem acessada em 5/5/2012, encontrada em www.google.com.br/cantabile-subito.	
<b>Fig. 11:</b> Escadarias internas do Teatro vistas do <i>hall</i> da bilheteria.....	60
Imagem acessada em 15/10/2012, encontrada em google imagens.blogspot.com	
<b>Fig. 12:</b> Figurino do acervo do Museu do Teatro Municipal.....	105
Imagem acessada em 31/10/2012, encontrada em googleimagens.blogspot.com	



## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	10
<b>Capítulo 1 – Teatro Municipal de São Paulo</b> .....	24
1.1A Cidade que Abriga o Teatro Municipal de São Paulo: seu Ritmo, sua Gente. ....	24
1.2 Teatro Municipal de São Paulo: sua Trajetória.....	40
1.3 Ações Educativas ligadas ao Teatro Municipal de São Paulo .....	93
<b>Capítulo 2 – Que se abram as cortinas para todos!</b> .....	116
2.1 Das Percepções.....	117
2.2 Imaginação e Sensações.....	124
2.3 Fruição e Aprendizado Musical.....	140
<b>Capítulo 3 – Patrimônio e Mediação Cultural</b> .....	153
3.1 Reflexões sobre Patrimônio.....	153
3.2 O Teatro Municipal de São Paulo como Patrimônio Cultural.....	161
3.3 A Mediação Cultural a partir do Patrimônio.....	170
<b>Considerações finais</b> .....	183
<b>Referências</b> .....	187
<b>Anexos</b> .....	195
Anexo 1 Formulários para a Visita Monitorada.....	195
Anexo 2 Folheto Convidativo.....	197
Anexo 3 Roteiro Semi-estruturado para a realização das Entrevistas.....	198

## Introdução

Acho que todo mundo se sente atraída por ele [Teatro Municipal de São Paulo]! Mas as pessoas não têm acesso, é como eu falei! Mas, que isso atrai, atrai mesmo! (Lá, f-18a-Santo Amaro).

O homem não nasceu para a arte e sim a arte nasceu para ele  
(WIES *apud* BORRIAUD, 2011, p.112).

Considerando a realidade brasileira, onde muitos não possuem o mínimo necessário para viver, falar em privação cultural parece ser um assunto secundário. No entanto, é possível sentir a necessidade básica do ser humano de ir além de seu espaço imposto, de utilizar formas de expressão, entre elas a arte como mais uma forma de existir, de ter contato com o outro, conhecer esse outro quando levado a perceber a arte expressa sob qualquer forma, quando cuidadosamente convidado a participar do tão necessário e humano exercício da expressão. Tal pesquisa busca compartilhar ideias, emoções e vivências colhidas a partir desse encontro com o outro, permeado por narrativas e experiências.

Sabe-se que o ser humano sempre se utilizou da arte para registrar ou externar seus sentimentos, seus anseios, seus desesperos. Assim, pode-se dizer que todos nós somos artistas na essência, ainda que a percepção desse estado esteja obscurecida pelas necessidades mais imediatas da vida. Em seu trabalho, Parejo (2001, p. 14) se utiliza das palavras de Orff para elucidar tal reflexão:

Creio que em todo homem há algo de artista...  
Esse algo pode ser sepultado ou desenvolvido...  
Minha meta pedagógica sempre foi descobrir no homem este artista  
escondido e despertá-lo.

O alemão Joseph Beuys (1921-1986), um artista integralmente voltado ao homem e à sociedade, em suas idéias sobre arte e pedagogia, afirmava que qualquer pessoa, de qualquer profissão, classe ou grau de instrução, pode exercer sua criatividade, será um artista. Na proposta de Beuys, a arte não tem um fim em si mesma, porque estamos sempre utilizando e ampliando a

capacidade criadora, que ocorre no fazer, ou mesmo no pensar, e que leva à liberdade e ao desenvolvimento do ser. Para Beuys, vivemos em uma sociedade de artistas (PEREIRA, 2011).

O artista “declarado”, por sua vez, ultrapassando os impedimentos por uma necessidade imensa de dar vazão a essa necessidade de expressão, faz sua obra e a exterioriza, a disponibiliza, utilizando-se dessa linguagem para expressar suas ideias através de sua arte. O artista e o público... Relação de busca, de encontros. O artista e o público... O primeiro, expressa aquilo que de alguma forma o segundo sente e assim surge a chamada atração pela obra. Então, podemos pensar que aquele que se denomina artista, ou seja, tem a arte como imperativo em sua vida nada mais é do que um representante, um porta-voz de todos nós, já que de algum modo temos identificação com a obra, em algum momento o fruidor se mescla com o que vê, o que ouve, obra, artista e fruidor tornam-se um só no processo da experiência estética. Assim, vemos surgir apreciadores sensíveis, artistas expressivos, que irão através do ato de fazer e apreciar arte, perpetuar esse movimento contínuo de tocar o outro. Desse modo, podemos refletir sobre o valor da mediação cultural nesse processo.

Será possível, através da observação do outro, poder notar que o despertar da curiosidade, o chamar a atenção para o mundo da arte desencadeie um processo crescente para a descoberta, para o desvendamento desse mundo e mais ainda, da consciência e do desejo de fazer parte dele? Qual a importância do ato de mediar em arte nesse processo? Quais os cuidados durante esse processo para encaminhar aquele que entra em contato com a arte sem desviá-lo da vivência da experiência estética? Como possibilitar que o outro amplie seus horizontes, que transite por outros territórios culturais além do seu? Que aprenda com eles? Apresentar ao outro o mundo da arte seria suficiente na ação de mediar? Sabemos que é importante a liberdade e o vivenciar de experiências. É primordial que se aprenda com o contato com o outro, que adentremos em seu mundo, tal como é, com todas as suas cores e formas, sendo próximo ou afastado. Diz-nos Jacques Rancière (2002, p.18), que “O segredo do mestre é saber reconhecer a distância entre a matéria ensinada e o sujeito a instruir” e para o mediador assim deve ser. Que o mediador seja um agente que aproxime de fato o público do universo

artístico, onde a ação mediadora seja um processo de acolhimento, descobertas e transformações.

Ao mesmo tempo em que ocorre um esforço genuíno em oferecer oportunidades de transitar por diferentes territórios e linguagens artísticas, a neutralidade com relação às diferentes formas com que a cultura de uma cidade se apresenta deve ser mantida no que se refere à mediação. Cada um traz um universo riquíssimo por si só, possui sua história, seu repertório de vida, seu patrimônio humano pessoal, seus conceitos e valores. A cidade de São Paulo abriga tal diversidade onde sua população é composta por muitas culturas do país e do exterior, o que traz ao mesmo tempo um tesouro cultural e uma complexidade. O dialogismo entre tais culturas é um processo saudável, natural e necessário em uma sociedade viva e pulsante e não o isolamento. Néstor Canclini (2008, p.19) expressa que é preciso demolir os pavimentos que dividem o mundo da cultura em camadas. É preciso que tais planos se comuniquem. A chamada arte erudita, o folclore e os conceitos antropológicos devem estar alinhavados.

Não é possível pensar em cultura, quando olhamos mergulhados no pensamento contemporâneo, com pré-suposições de que universos culturais que abrangem a cultura erudita sejam para pequenos grupos da sociedade e reste aos demais grupos a restrição da preservação das tradições culturais (CANCLINI, 2008, p. 206).

Refletir sobre como considerar o conceito de cultura sob uma forma que se aproxime da constituição social da cidade de São Paulo, nos leva a entender que:

A concepção da cultura como necessidade satisfeita pelo trabalho da instrução leva a atitudes que reificam, ou melhor, condenam à morte os objetos e as significações da cultura do povo porque impedem ao sujeito a expressão de sua própria classe (BOSI, 2004, p. 156).

Assim, é importante frisar que as tradições, o acervo cultural construído durante muito tempo, precisa ser preservado, respeitado e conhecido por todos, bem como as demais fontes culturais que fazem parte de um contexto social. A riqueza cultural se encontra no ir e vir, entrar e sair dos universos que compõem a pluralidade cultural de uma sociedade. Na condição de pesquisadora, abordo aqui a concepção de que os elementos que compõem o

cenário cultural da cidade de São Paulo, o lócus da pesquisa, formam a *nossa* cultura. O que sobreviveu dos primeiros grupos que aqui viveram antes da chegada dos europeus, o que permaneceu da cultura européia, da africana, as mesclas que ocorreram, a arte chamada erudita e a arte nascida nas ruas e periferias. *Todos* os territórios culturais são de todos e para todos.

Quando era criança vivi na periferia de São Paulo e pela manhã frequentava as aulas de piano como bolsista. Naquele tempo, década de 70, o curso possuía uma carga horária extensa, o que me obrigava a ir para o conservatório quatro dias na semana. O conservatório, que ainda recebia a elite que via com bons olhos o estudo de música erudita, sinal de *status*, era um ambiente bem diferente daquele que eu frequentava à tarde: a escola estadual do bairro. Com os amigos que fiz lá, pude ter outras valiosas experiências. Assim, fui amiga da menina que chegava com o motorista e da menina que não tinha um agasalho. Pela manhã eu tocava Beethoven, à tarde ouvia *black music* (bandas como *Earth, Wind and Fire, Brass Construction, The Floaters*), Tim Maia e Raul Seixas. Ia a concertos no Teatro Municipal de São Paulo e dançava *funk*. Ouvia a rádio Cultura durante horas, mas também ouvia Jorge Ben (que naquela época não era Jor ainda), com seu *samba rock*. Assisti o grande maestro Isaac Karabtchevsky e a apresentações de capoeira que, naquela época ainda não havia ganhado espaço em outros segmentos sociais e não era reconhecida como patrimônio cultural imaterial. Poucos dos meus colegas sabiam que eu estudava piano e me diziam não entender porque eu gostava “daquilo”. Enquanto não articulada com a *nossa*, aquela cultura é a *outra* para nós (BOSI, 2004, p. 155). Minha cultura era a estranha no meio em que vivi, porém, fui privilegiada, porque tive a alegria de transitar por territórios culturais diferentes e enriquecedores. Por isso, o que me move nesse trabalho, não é o enaltecimento de um determinado pólo cultural, mas a possibilidade de conhecer muitos deles, de vivê-los e de produzir encantamentos (ou não), de ter prazeres ou desprazeres, de ser provocado, de viver comoções com eles.

Esta foi minha história que ficou registrada em minha memória durante todos esses anos apenas como lembranças. Hoje, sob uma nova perspectiva é essa história que dá sentido às minhas buscas investigativas e a satisfação do encontro com o outro, de ouvir sua fala, de provocar a mediação, o [con] tato mútuo.

Mas, essa nova perspectiva, esse mergulhar nas minhas próprias emoções e experiências e que me levaram à realização desse projeto foi desencadeado durante as aulas da disciplina de Arte e Medição Cultural, ministradas por Mirian Celeste Martins durante as tardes de terças-feiras de 2011. Na *pesquisa colaborativa* proposta pela professora Mirian e realizada pelo grupo, cada um dos integrantes buscou um patrimônio da cidade e verificou a relação das pessoas com tal patrimônio, bem como os caminhos para um contato mediador e a provocação para experiências estéticas. Proposta apaixonante. Minha escolha foi o Teatro Municipal de São Paulo, que marcou minha infância e minha adolescência e que agora teria a oportunidade de vê-lo com outros olhos, os olhos do outro, daquele com quem eu iria manter uma conversa, um encontro. E assim foi. À medida que vivia a experiência com meus mediados, sentia fortemente que deveria permanecer nesse caminho. Senti a necessidade de mudar meu tema escolhido, que iria tratar da instituição fundada pela pianista Magdalena Tagliaferro e seu papel social como instituição cultural e educacional, para me aprofundar nessa nova proposta que me permitiria manter um contato e uma troca com as pessoas sentadas nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo. Questionamentos motivaram a pesquisa colaborativa e que serviram para gerar este projeto de pesquisa de mestrado. O Teatro Municipal é conhecido pelo outro? Como o Teatro é visto por ele? As pessoas ouvidas têm acesso ao Teatro? Qual a importância que dispensam à cultura e em particular ao Teatro? Com que profundidade conhecem o patrimônio da cidade em que vivem? E, finalmente, a pergunta que, a meu ver, é fundamental e que por isso é a essência de todos os questionamentos:

É possível provocar a percepção do patrimônio e a experiência estética com esses transeuntes em um processo de mediação, tendo o próprio Teatro Municipal de São Paulo e a música como dispositivos disparadores?

Para dar continuidade à pesquisa nascida da bela proposta de pesquisa colaborativa intitulada *Entre Mapas e Dobras: Mediação Cultural na Aproximação Estética com a Cidade* fez-se necessária a construção de um chão teórico.

Para abordar a história da cidade de São Paulo e suas características, foi utilizada a obra de Eduardo Bueno, jornalista, escritor e editor, que já

escreveu mais de vinte livros sobre a história do Brasil, e as pesquisas acadêmicas de Camila Pereira Saraiva e Érica Peçanha do Nascimento sobre a periferia de São Paulo.

Quanto à trajetória do Teatro Municipal de São Paulo, estão presentes Antonio Barreto do Amaral, a pesquisa acadêmica de Maria Helena Bernardes, sobre os áureos anos do Teatro Municipal, Ignácio de Loyola Brandão, edição esgotada de 1993 (foi uma feliz surpresa quando pude encontrá-lo na Bienal do Livro, após intensa procura), Márcia Camargos, jornalista e historiadora, que compõe uma pesquisa dos cem anos da existência do Teatro Municipal de São Paulo, Marcos Augusto Gonçalves, para a Semana de Arte Moderna, além de artigos de jornais.

Para as ações educativas ligadas ao Teatro, os trabalhos acadêmicos de Elizabeth França Abdanur, João Cardoso Palma Filho, Marta Inês Scheneider, Simone Mattos Pinto, além de filmes, entrevistas e artigos de jornais.

Quando há a abordagem de aprendizado musical, fruição, percepção, imaginação e experiência estética, formam o chão teórico as pesquisas acadêmicas da professora Mirian Celeste Martins, Gisa Picosque, Enny Parejo, Teresa Mateiro, Marisa Fonterrada, Ana Mae Barbosa, Christiane Denardi, Maria Inês Teixeira, Ecléa Bosi, Flávio Sanctum, Alberto Sousa, Elisete Januário, John Dewey, Lev Vigotsky e Francis Márcio Manzoni.

Nas questões patrimoniais, foram utilizadas as pesquisas de Antonio Rubim, Alexandre Barbalho, Zita Possamai, Juliana Mendes Prata, Valeska Garbinatto, Luis Bolcato Custódio e Ecléa Bosi, além de filmes e artigos de jornais.

Para a realização do trabalho que aqui é apresentado, o outro, o ser e suas relações, descobertas, vivências com o objeto, o Teatro Municipal de São Paulo e a música, levam a um fundamento fenomenológico dentro de uma abordagem qualitativa para conceber a relação de sintonia entre sujeito e objeto (SEVERINO, 2010, p. 114)

No caso desta pesquisa, o sujeito a ser observado é o transeunte que se senta nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo. Inicialmente, foram organizadas visitas ao local para a coleta de dados que foram registradas no diário de bordo, onde novas observações levaram a novas percepções e ideias

para a minha aproximação das pessoas, o próprio Teatro Municipal, o ambiente que o rodeia, as rotinas e as pessoas sentadas nas escadarias. Tais registros foram muito úteis para a construção do roteiro das entrevistas que constituem a essência da pesquisa de campo e que, pela densidade de seu conteúdo, estabeleceu o número de sete entrevistados, oferecendo bom panorama de análise.

A escolha de meus entrevistados se deu pela receptividade do olhar, em meus momentos de vigília, de observação do outro. Houve acolhimento e empatia mútua, apenas um entrevistado se negou a realizar a conversa, pois tinha uma entrevista de emprego, mas pediu desculpas gentilmente, se mostrando interessado em conversar.

Durante a pesquisa de campo, tinha em mãos o roteiro de entrevistas, cuidadosamente elaborado. No entanto, realizei as conversas considerando as individualidades de cada um, conduzindo os questionamentos e inserindo-os à medida que meus entrevistados se mostravam preparados para o próximo passo. Dessa forma, as conversas tiveram duração média de 45 minutos.

As falas foram registradas na íntegra, pois foram gravadas e escritas, descrevendo fielmente as expressões, onde busquei manter a forma como foram ditas pelos entrevistados, com suas exclamações, interjeições, concordâncias e gírias, a fim de expressar o conteúdo com autenticidade e propriedade.

O instrumento de pesquisa, ou seja, a entrevista, foi pautada em quatro momentos: aproximação, atenção para o Teatro Municipal de São Paulo (percepção), as sensações, ao ouvir músicas sentados nas escadarias (experiência estética) e as impressões do encontro (mediação).

O primeiro momento, a *aproximação*, pode ser interpretado como a introdução à conversa, momento para abrir os caminhos para uma conquista de confiança, abrindo caminhos para um aprofundamento no encontro. O segundo momento se inicia com a provocação para um primeiro olhar para o Teatro Municipal de São Paulo, a primeira experiência para a introdução, passo a passo, das propostas indicadas pelo roteiro de entrevista. O terceiro momento surge quando, ao longo da conversa, o outro se mostra a vontade para ouvir as músicas e, naturalmente, viver experiências estéticas. O quarto momento é o registro do resultado do encontro, da mediação.



Quatro músicas foram escolhidas para a realização da pesquisa, buscando percorrer diferentes universos, do erudito ao *rock*, para permitir maior diversidade de impressões e experiências dos meus entrevistados. Como música erudita, os entrevistados ouviram a *Sinfonia número 40* de Wolfgang Amadeus Mozart. A música *Tarde em Itapuã* de Toquinho e Vinicius de Moraes, como representante da clássica música popular brasileira, *Menino da Porteira*, como um clássico das modas de viola e *Viva la Vida*, da banda inglesa *Cold Play*, representando uma cultura diversa, em outro idioma, e muito popularizada nos dias atuais.

Tanto a fala como o silêncio, simbolizado por barras (///) tiveram grande importância. O silêncio, pela minha percepção, antecede momentos de processos de descobertas de novas construções de sensações, percepções e imaginação: “registremos atentos as hesitações e silêncios do narrador. Os lapsos e incertezas das testemunhas são o selo da autenticidade” (BOSI, 2004, p. 63).

Dessa maneira, pude colher dados para a pesquisa, através das falas (e dos silêncios) de meus entrevistados.

Novamente mergulhando em minhas histórias, me lembrei da minha formatura de piano. Éramos sete jovens no palco. Sete são as notas musicais. De forma criativa e poética, dona Alice, uma amiga da família, disse que para ela, as sete jovens representavam as sete notas musicais e que ora eu era si, ré, mi... De acordo com o lugar em que eu me encontrava, quando estávamos uma ao lado da outra. Nunca me esqueci dessa analogia, tanto que a utilizo nesse projeto para designar as pessoas com quem conversei. Assim, me refiro a elas pelas notas musicais: *Do, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si*. E a letra *M*, utilizo para identificar a fala da mediadora durante os diálogos.

Essas sete pessoas faziam parte do cenário do Teatro Municipal de São Paulo, sentadas em suas escadarias em dias de calor atípicos do inverno do ano de 2012. No entanto, após a aproximação e o contato, saíram do anonimato, se transformaram em personagens do meu processo de buscas, como pesquisadora participante, interagindo com elas, observando suas peculiaridades que gostaria de compartilhar a fim de permitir uma proximidade maior com cada um e uma tentativa de elucidar minhas percepções dessas pessoas. *Do* é do sexo masculino, um senhor do nordeste do Brasil que vive

em São Paulo há quase cinquenta anos. *Do* tem mais de sessenta anos, é politizado e simpático. Fica nas escadarias três vezes por semana em média, pois gosta de olhar o movimento e ficar conversando. Conhece o Teatro Municipal e já entrou, não para assistir a um espetáculo, mas para ouvir um discurso político. *Ré* é uma jovem que vive na periferia de São Paulo. Tem dezoito anos, é delicada e receptiva. Não conhecia o Teatro. *Mi* é um rapaz de trinta e poucos anos, que se senta nas escadarias três vezes por semana sem saber que as escadarias pertencem ao Teatro Municipal. Calado, gosta de música e tem vontade de aprender a tocar violão. *Fá* é uma jovem mulher, de trinta e poucos anos, sorridente, exala felicidade. Raramente está nas imediações do Teatro. Sabia que estava sentada nas escadarias do Teatro Municipal, pois já tinha ouvido falar sobre ele. *Sol* também ouviu falar sobre o Teatro. *É* um rapaz também na casa dos trinta anos, é um morador de albergue, curioso, inteligente e sensível que algumas vezes se senta nas escadarias do Teatro por ser um bom lugar para olhar o movimento e fugir do calor. *Lá* é uma mocinha de dezoito anos, muito articulada, fascinada pela beleza do Teatro Municipal. Sempre se senta nas escadarias e até já tirou fotos da fachada do Teatro. Quando criança esteve no Municipal com uma professora de artes. Pretende fazer faculdade de Letras. *Sí*, meu último entrevistado, é um rapaz de vinte e poucos anos. Raramente está nas imediações do Teatro. Com tranquilidade, ficou um bom tempo sentado nas escadarias, observando o movimento, em silêncio. Tem um filho de dois anos e se preocupa com seu futuro. Surpreendeu-se ao saber que estava sentado nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo.

Essas são as pessoas que fazem parte do meu projeto, que agora fazem parte da minha vida com seus rostos, suas reações, suas falas, suas impressões e expressões que busquei registrar e que permanecem marcadas em minhas memórias e em meu ser.

Para me referir a meus entrevistados no decorrer da pesquisa de uma forma que remeta uma identidade a cada um, serão utilizados códigos para identificar o sexo, a idade e o bairro em que moram. Para sexo, será utilizado m para masculino e f para feminino. Alguns entrevistados não revelaram a idade exata, mas somente a faixa etária. Assim, será usada a letra c, para

indicar a palavra *casa* (na casa dos 60 anos, c 60 a). Dessa maneira, a legenda se compõe de:

*Do* (m- c60a-Lapa)

*Ré* (f-18a-Sapopemba)

*Mi* (m-c30a-Campo Limpo)

*Fá* (f-c30a-Penha)

*Sol* (m-c3 a-morador de albergue)

*Lá* (f-18a-Santo Amaro)

*Si* (m- 23a -Guaianazes)

Dessa forma, a frase que se encontra na epígrafe desta introdução foi dita por *Lá*, do sexo feminino, 18 anos, que mora em Santo Amaro.

Do meu contato com meus sete entrevistados, dados foram colhidos e analisados, a partir dos quatro momentos vividos na entrevista, citados anteriormente, que geraram, após uma análise mais profunda do resultado das entrevistas, vinte e cinco categorias, registradas sob a forma de uma cartografia, realizada primeiramente, com canetas esferográficas coloridas, onde as falas dos entrevistados foram escritas, permitindo uma absorção ainda maior da essência do conteúdo das falas, mediante a construção do mapa:



Figura 1 – Cartografia (Nível 1)

Assim, como abordam Martins e Picosque (2010), é possível sentir na construção metodológica da pesquisa que os mapas mostram conteúdos

móveis e por meio deles são desenhadas as conexões, estendendo o foco de estudo para diferentes espaços, diversos territórios de arte e cultura.

Para Martins e Picosque, construir mapas permite que o pesquisador perceba o foco de estudo e as conexões possíveis, impulsionando outras ideias para potencializar processos.

A cartografia nos mostra infinitos pontos, que podem ser conectados a quaisquer outros em seu território. O registro desses pontos sob a forma de mapa, como afirma Gallo (1994), apresenta sempre regiões confiáveis, uma riqueza geográfica traçada numa lógica do devir, da exploração, da descoberta de novas facetas.

A seguir, a cartografia foi reproduzida no computador, com cores, sendo um segundo momento de interiorização e percepção das falas:

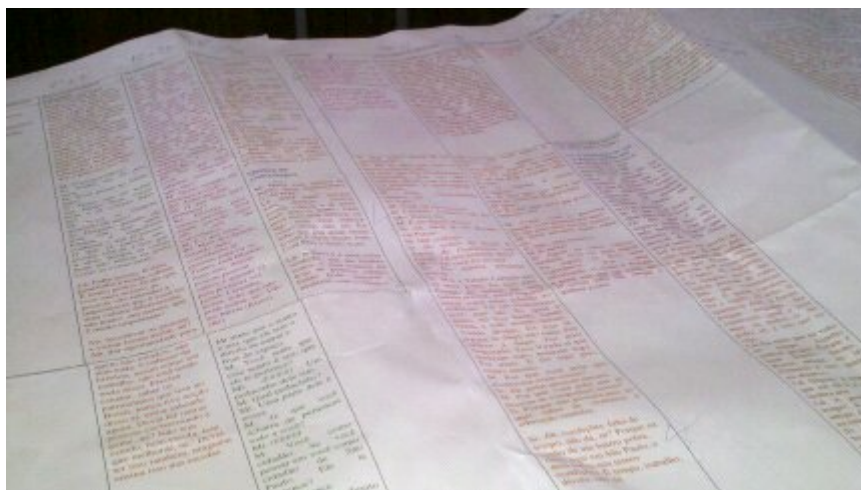


Figura 2 – Cartografia (Nível 2)

Esta cartografia contém então, as falas mais relevantes que foram catalogadas nas seguintes categorias: *frequência nas imediações do teatro; conhecimento do patrimônio; tradição e história; visitas monitoradas; fruição; frequência em ambientes culturais; patrimônio cultural e educação; pertencimento; estereótipos; quebra de estereótipos; periferia; importância da mediação; percepção e experiência estética; sensações e percepções ao olhar para o teatro; arquitetura; atração pelo teatro; sensações de quem já entrou no Teatro; imaginação; experiência estética com as músicas; identidade com a obra; saguão (bilheteria); o que o entrevistado achou do encontro (resultado da*

*mediação); sugestões dos entrevistados; última sensação ao olhar para o teatro e Virada Cultural.*

No contato com o Teatro Municipal, houve uma experiência além da realidade evidente, o patrimônio, as escadarias e as pessoas inseridas no centro da cidade. Houve sim a constatação de uma oportunidade para viver um aprofundamento da interrelação de todos estes elementos que constituem a pesquisa: o Teatro Municipal e as possibilidades de ressignificação, simbologia e experiências estéticas para o público em questão.

Carvalho (2006) identifica que o processo fenomenológico se dá com o pinçar de um fenômeno e o cuidadoso e lento aproximar-se dele por variações imaginárias, ocorrendo um desvendar à medida que várias camadas que revestem o fenômeno são retiradas uma a uma, tal qual véus, e com isso o núcleo essencial do fenômeno torna-se acessível. E é esse núcleo essencial que se quer descobrir, é isso que a fenomenologia faz. Carvalho complementa suas reflexões com a afirmação de Merleau Ponty e Husserl de que o símbolo revela um mundo, e a pesquisa fenomenológica explica esse mundo.

Houve na relação face a face com as pessoas (o instrumento de pesquisa), possibilidades para sentir e entender de uma maneira mais profunda, como se deu o fenômeno investigado em sua complexidade e significações, ou seja, investigar as possibilidades de provocar a percepção do patrimônio e a experiência estética com esses transeuntes em um processo de mediação, tendo o próprio Teatro Municipal de São Paulo e a música como dispositivos disparadores. Esta relação face a face traz a possibilidade de entender, segundo Masini (apud Coltro, 2000, p.41), o que “constitui a essência da existência humana: é pelo entendimento que as coisas podem ser ou ter significado no mundo de um ser humano”.

Todo este percurso metodológico constituiu um interessante material para a construção deste trabalho, onde começo com o primeiro capítulo *O Teatro Municipal de São Paulo*, tratando da própria cidade de São Paulo, porque é ela que abriga o Teatro Municipal, e assim, é essencial que haja uma compreensão do contexto social no qual se insere o patrimônio ao longo de um século e os elementos dessa imensa cidade que interferem no cotidiano e nas relações dos entrevistados com o Teatro e sua fruição. Abordo também a trajetória do Teatro Municipal de São Paulo, desde a sua idealização até os

dias atuais, juntamente com as ações educativas que foram implantadas na cidade de São Paulo e que permitiram a organização de ações educativas ligadas ao Teatro Municipal de São Paulo. São discorridas as importantes contribuições de Mário de Andrade durante sua gestão no Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, fundado em 1935, as transformações e demais contribuições no século XX até chegarmos às ações culturais ligadas ao Teatro Municipal de São Paulo no século XXI.

O segundo capítulo, *Que se Abram as Cortinas para Todos*, buscou levantar aspectos que definem o aprendizado musical como disciplina fundamental para a formação do ser humano, pela necessidade inerente de utilização da arte para demonstrar sentimentos e percepções. Há ainda um aprofundar nos caminhos percorridos pelo ser, que levam a vivências do perceber, do imaginar, a chegada ao estado sensível chegando a viver a experiência estética.

No terceiro capítulo, *Patrimônio Cultural e Políticas Culturais*, há reflexões a respeito das questões patrimoniais e as políticas culturais como um todo, e o Teatro Municipal de São Paulo como patrimônio, pela sua importância histórica, artística, cultural e arquitetônica, ressaltando a ideia da conscientização do valor do patrimônio, sobretudo o patrimônio cultural pela relação desses bens com a sociedade, onde as pessoas atribuem valor aos objetos. Daí a importância do contato e da fruição. Surge neste capítulo a evidência da figura do professor-mediador como aproximador dos patrimônios culturais e da arte, construindo caminhos para a fruição e a experiência estética.

O resultado da análise dos dados obtidos nas entrevistas, ou seja, as falas dos sete entrevistados, com suas expressões, impressões e silêncios, e que foram catalogadas na cartografia foram arroladas nos capítulos mediante a relação do teor das informações citadas e categorizadas com os aspectos históricos e teóricos abordados. Algumas falas se relacionaram a mais de uma categoria, sendo citadas novamente para elucidar a relação do conteúdo expressado pelo entrevistado com o contexto da pesquisa.

O Teatro Municipal de São Paulo, que reabriu suas portas em 12 de junho de 2011 após o último restauro, testemunha de um século de transformações, sobreviveu a todas elas. Atualmente é considerado a *Casa de*

*Ópera de São Paulo*. Este trabalho busca então demonstrar a importância desse patrimônio cultural para a cidade, por sua história e sua arte, enfatizando a importância dos aspectos ligados a educação e mediação como essenciais para o florescimento do sentimento de pertencimento, direito e necessidade da fruição e frequência dos equipamentos culturais como o Teatro Municipal de São Paulo, para que seja cada vez mais visto, considerado, aproveitado e desfrutado como um espaço cultural rico e singular, de forma cada vez mais abrangente pela sociedade paulistana e brasileira. *Lá* (f-18a-Santo Amaro) expressa isso com sua frase que está em destaque na epígrafe desta introdução. Ela se sente atraída pelo Teatro Municipal de São Paulo como espaço e como obra artística, e acredita que todos se sentem atraídos. Mas *Lá* (f-18a-Santo Amaro) nos lembra que a falta de acesso sobrepuja esse sentimento de atração que aflora.

Buscas, *ouvir o outro* foi a essência deste trabalho. Foi um privilégio ter tido esses contatos vivos e surpreendentes que propiciaram a realização da pesquisa, e espero que este trabalho possa, de alguma maneira, contribuir para apontar novos caminhos para a mediação cultural, despertando outros olhares para o patrimônio cultural e para a fruição em arte.

## CAPÍTULO I – TEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

Pelo que vejo, as pessoas tirando fotos, [o Teatro Municipal de São Paulo] tem história, é importante (*Ré-18 a- Sapopemba*).

O ano é 1911 na cidade de São Paulo, promissora e em transformação. A cidade escolhida para receber um importante espaço cultural que perdura até hoje: o Teatro Municipal de São Paulo. Como pólo educativo e cultural importantíssimo da cidade, oferecendo uma ativa agenda de concertos, estão vinculados ao Teatro um acervo disponível no Museu do Teatro Municipal de São Paulo, a Escola Municipal de Música, a Escola Municipal de Bailado, a Orquestra Sinfônica Municipal, o Coral Lírico Paulistano, o Coral Paulistano, o Quarteto de Cordas, a Orquestra experimental de Repertório e ações educativas relacionadas à apreciação musical.

Desde sua inauguração, mudanças ocorreram quanto às políticas culturais e os aspectos sociais da cidade que abriga o Teatro. Mudanças que nos fazem refletir sobre a função social e cultural do Teatro Municipal de São Paulo nos tempos atuais e que nos levam a analisar o contexto social em que está inserido, sua história e o acesso ao Teatro Municipal de São Paulo como espaço cultural, e suas ações educativas.

Quando construído, o Teatro Municipal foi idealizado para alguns privilegiados. Hoje, a época é marcada por reflexões cada vez mais intensas que sugerem a necessidade urgente de inclusão de todos ao universo artístico e cultural em todas as suas linguagens. Compreender a sociedade que está ao redor do Teatro Municipal de São Paulo, com todas as suas composições é essencial para compreender o Teatro como agente educador e perpetuador da arte, sobretudo na linguagem erudita, diante da população paulistana. Que se abram as cortinas... Para todos.

### **1.1. A Cidade que Abriga o Teatro Municipal de São Paulo: Seu Ritmo, Sua Gente**

Cidades vivem, cidades produzem, cidades passam por várias fases da vida, que vêm em ciclos. Cidades perecem em pó e diesel e começam a se erguer em outra ocasião, como uma fênix se ergue das próprias cinzas. (FLUSSER *apud* THEIS, 2012, p. 5)



A consolidação da República como regime político em 1889 foi um episódio marcante na história do Brasil, que se realizou, sobretudo, pelo apoio da elite cafeeira paulista, representada pelo Partido Republicano Paulista, o PRP, que desde 1873, defendia os interesses da oligarquia rural paulista. Estes partidos eram compostos por membros da sociedade que se encontravam em uma situação econômica privilegiada, o que abriu caminhos para conseguir apoio dos mais conservadores e conseguir definitivamente derrubar o sistema monárquico brasileiro, objetivo já há muito idealizado. A elite cafeeira priorizava com isso a descentralização do poder, maior autonomia de decisões para a província de São Paulo e uma nova política de empréstimos bancários, o que seria viável com a nova forma de governo e sua direta participação (BUENO, 2010).

Nos dez primeiros anos de República, o Brasil viveu intensamente todos os resultados de sua trajetória anterior marcada pelo colonialismo. Com os aumentos de impostos, salários encolhidos, fraudes eleitorais, repressão aos movimentos populares, conflitos políticos e revoluções, instalava-se um aparente caos político e social na nação. Na verdade tal situação era resultado de confrontos de ideologias entre grupos representados por Deodoro da Fonseca, militar e Benjamim Constant, com ideologia positivista.

Com o apoio dos republicanos paulistas, os representantes mais conservadores como Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto caíram, e os civis Prudente de Moraes e Campos Sales subiram ao poder de 1894 a 1898 e 1898 a 1902 respectivamente. Dessa maneira, os cafeicultores paulistas adquiriram o poder, com a *República dos Fazendeiros*. A elite do café tomou o controle do país. A *República dos Fazendeiros* esteve no poder até 1930, segundo Bueno (2010).

Tais transformações no país e o fortalecimento latifundiário paulista trouxeram progresso e movimento para a Província. Ao mesmo tempo, a abolição tornava-se fato em 1888 e com isso, surgiu a preocupação com relação à substituição da mão de obra escrava. O progresso se fazia presente com a construção da estrada de ferro Santos-Jundiaí e todos esses aspectos motivaram a vinda de imigrantes europeus. Em dois anos, 150 mil trabalhadores chegaram ao Brasil. Navios carregados de produtos finos, para

damas e cavalheiros da alta sociedade paulista, passaram a transportar, entre as cargas, pessoas, os imigrantes. Muitos deles, que vinham trabalhar no oeste paulista, eram italianos, que chegavam ao porto de Santos e eram enviados para a *Hospedaria dos Imigrantes* em São Paulo, partindo, posteriormente, para trabalhar nas lavouras de café do oeste paulista, com pouca remuneração, muitas horas de trabalho, tendo de comprar mantimentos dos próprios donos das fazendas a altíssimos preços. Assim, acabavam devendo ao fazendeiro uma quantia maior do que o próprio salário, fazendo com que 40% dos imigrantes retornassem aos seus países. Além do mais, os latifundiários tinham o poder político de vetar a permanência dos imigrantes nas cidades, fazendo com que se vissem obrigados a ir para o campo. No entanto, os imigrantes também contribuíram para o crescimento populacional da cidade, buscando outras oportunidades além do trabalho semi-escravo das lavouras de café, desempenhando atividades de alfaiataria, sapataria, padaria, trabalhos informais. Isso fez com que a população de São Paulo passasse de 130 mil habitantes, em 1895, para 240 mil em 1900 e assim São Paulo deixava para trás sua identidade colonial, convertendo-se, passo a passo, em uma cidade cosmopolita.

As regiões que vinham sendo ocupadas para o cultivo do café estavam devastadas e era hora de buscar outros campos para as lavouras: o noroeste do Estado, mais próximo da cidade de São Paulo, que agora fazia parte da rota para o porto de Santos. Isso levou a um aceleração do processo de urbanização da cidade, e com a facilidade de locomoção devido à construção das ferrovias, a aristocracia cafeeira, também passa a viver na cidade, podendo viajar do interior para São Paulo e usufruir das comodidades da vida urbana:

O presidente da Província, Rodrigues Alves, saneou a cidade, iluminou-a e a embelezou, contando com o esforço e o vigor do prefeito Antonio Prado -, os barões do café se puseram em marcha, numa espécie de êxodo rural inteiramente diferente daqueles que o Brasil conhecia (BUENO, 2010, p. 300).

A população de São Paulo crescia freneticamente aumentando quase três vezes, de 64.934 em 1890, para 192.409, em 1893. Ao final de 1900, já havia 239.820 habitantes na cidade. Em 1910, 40 mil portugueses e 100 mil

italianos residiam em São Paulo. Além das fazendas, os novos imigrantes foram trabalhar também nas indústrias, que também despontavam na região. Este período corresponde ao momento de maior ingresso de imigrantes em São Paulo, tanto estimulados pelo governo, como por iniciativa própria, fatos relacionados e vinculados com a valorização do café no mercado mundial.

Acompanhando esse crescimento populacional, a cidade aumentou cada vez mais seu ritmo de construções ora por iniciativa do poder público, ora sob o impulso de interesses privados, agravando ainda mais a sua forma contraditória de crescimento, onde sua pobreza se expandia. As áreas vizinhas ao centro foram adquirindo padrões mais urbanos e para o prefeito Antonio da Silva Prado, o primeiro da cidade que a dirigiu por doze anos a partir de 1899, o embelezamento das áreas nobres e as transformações do centro paulistano numa polis européia eram seus grandes objetivos. A partir daí a cidade foi ocupando as várzeas dos rios Tietê e Tamanduateí drenadas pelo setor público.

A cidade continuou crescendo em direção ao Vale do Anhangabaú, ao Rio Saracura onde hoje é a Bela Vista e o Bexiga, e pelo sul onde hoje estão as avenidas Domingos de Moraes, Paulista, Dr. Arnaldo, Heitor Penteado e Cerro Corá. E a urbanização segue em direção ao Rio Pinheiros a oeste e ao rio Pacaembu ao norte.

Com o crescimento das regiões urbanas surgiram também as primeiras linhas de bondes elétricos, os reservatórios de água e a iluminação a gás. Inicia-se a formação também do parque industrial paulistano. O Brás e a Lapa tornam-se bairros operários, acompanhando o surgimento das indústrias próximas aos trilhos da estrada de ferro, localizadas nas várzeas alagadiças dos rios Tamanduateí e Tietê. Os imigrantes italianos adotaram o bairro do Bexiga dando a essa região um tom particular e pitoresco. Ao mesmo tempo bairros nobres surgiam bem distantes da região das indústrias e dos bairros operários, crescendo com os mais variados estilos arquitetônicos, num tom europeu e com infraestrutura para atender aos barões do café. O centro tornava-se uma região desvalorizada e abandonada pela elite, que agora buscava lugares como Higienópolis e Paulista e, como expressa Bueno (2010, p.292) para elucidar a atmosfera social da época: “Gente tão fina não poderia, é evidente, instalar-se nas áreas infectas do centro, do Brás ou da Moóca,

fervilhando de tifo e peste e agitadas pelo rebuliço permanente de gente em busca de emprego”.

No final do século XIX surge a Avenida Paulista, a construção da Estação da Luz, em 1891, e em 1892 a construção do Viaduto do Chá. Jules Martin foi o idealizador de tal projeto. Jules André Martin era francês e viveu em São Paulo nos anos 1870. Tendo aprendido litografia na Escola de Belas-Artes de Marselhesa, ainda moço, rumou para o Brasil. Com visão empreendedora foi o primeiro a perceber a importância de ligar o "centro velho" com a "cidade nova", que surgira na Rua Barão de Itapetininga e entorno. A avenida Paulista em especial surge juntamente com a ascensão industrial na cidade, que também gera muitas riquezas, ganhando cada vez mais espaço, já que a economia baseada no café estava decadente no mercado mundial. Uma nova classe ascendia em São Paulo, responsável pelo assentamento dos casarões da avenida Paulista: os industriais. Já nos bairros onde se concentrava a população que movia a economia da cidade, não havia iluminação nas ruas, asfaltamento, poucas linhas de bonde ou nenhuma existiam para atender precariamente essa camada da população.

Sendo assim, no final do século XIX, a sociedade paulistana possuía dois grupos sociais. O primeiro, que seria a elite, vivia em belos bairros urbanizados e podia usufruir de seus melhoramentos materiais e de toda a rede de produção e reprodução cultural, desde os agradáveis cafés e confeitarias do centro, às óperas e peças teatrais de companhias estrangeiras. O segundo grupo tentava criar nos espaços urbanos modos informais de sobrevivência e, principalmente, de produção e reprodução de suas experiências culturais, geralmente criadas e recriadas nas ruas, quintais e festas populares. Nesses locais, negros libertos, imigrantes italianos, portugueses e espanhóis, trabalhadores brasileiros brancos, vindos do interior produziam, encontros e confrontos culturais:

O brutal adensamento da população nas últimas décadas do século XIX sacrificou a cidade, dilatando-a em um momento agudo de transição, facilitando a expansão da pobreza e dos problemas sociais (MORAIS, 1997, p. 48).

Para complementar, Morais se utiliza das palavras de Fausto Boris:

Com problemas sociais em diferentes níveis, aparece a preocupação de controlar, classificar, ligada ao objetivo das elites de instituir uma ordem urbana... Propósitos de controlar segmentos da população como as prostitutas, os menores vadios e os primeiros organizadores do incipiente movimento operário (MORAIS, 1997, p. 48).

Certamente a explosão demográfica causou problemas sociais na cidade, mas devido a uma displicência do poder municipal frente aos problemas antigos e que somente se tornaram mais evidentes e incômodos para as classes mais favorecidas. Evidentemente, na medida em que essas classes pobres passam a *aparecer* no cenário da cidade surge uma preocupação genuína de controlar a situação ainda sem resolver de fato o problema.

A administração pública de São Paulo ao final do século XIX não estava preparada para oferecer infraestrutura para todos que viviam na cidade. A pavimentação e limpeza das ruas só ocorriam nas ruas centrais, somente as áreas nobres possuíam coleta de lixo e esgoto, as drenagens nas baixadas eram precárias, os focos de doença não eram contidos, a Câmara Municipal não mantinha seus recolhimentos em dia e os códigos municipais de loteamento não eram respeitados. Será no final do século XIX e início do século XX que a iniciativa privada vai assumir as responsabilidades das obras públicas de São Paulo com maior eficiência.

O período chamado *Belle Époque*, que no Brasil perdurou com força, principalmente no Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo entre 1889 e 1922, se estendendo até 1925, foi caracterizado pela valorização da cultura europeia, sobretudo a francesa, e contribuiu para a idealização e construção das obras na cidade, levando também a concepção do Teatro Municipal de São Paulo nos padrões culturais e artísticos europeus:

Assim, a *Belle Époque* brasileira estaria delimitada entre os anos 1900 e 1930, período em que se consolidou o novo regime político-administrativo e em que foram incorporados os ideais europeus de modernização pelo Estado e pela sociedade. Entretanto, esse período não apresentou, na prática, os discursos modernizadores com tanta facilidade, pois a vida social e as estruturas urbanas já existentes possuíam dificuldades de serem transformadas conforme os moldes parisienses. Esses discursos ofertavam progresso e felicidade para toda a sociedade, porém, devido às políticas de moralização de hábitos e costumes, e da higienização, promovidas pelo governo e pelas elites, os grupos populares tornaram-se marginalizados e afastados dessas aspirações, sofrendo

bruscamente a força da ambição de se tornar o país moderno o mais rápido possível (CARDOZO, 2011, p. 16).

Nos anos seguintes a cidade de São Paulo cresceu vertiginosamente. A cada duas horas um prédio novo despontava. A *Belle Époque* perdia seu espaço para a correria diária, a rotina de trabalho quase desumana. Os imigrantes se esforçando ao máximo para dar um destino diferente aos seus filhos através da ascensão social. A população aumentava e já atingia os números de um milhão e trezentos mil em 1940, alcançando dois milhões em 1950, com a vinda das pessoas do norte e nordeste do Brasil, que, fugindo da seca, vieram para São Paulo e ajudaram a construí-la trabalhando nas obras e fábricas. A avenida Paulista dos casarões dos industriais foi se transformando. Os palacetes vieram abaixo e grandes edifícios de bancos e instituições financeiras tomaram seus lugares, sendo até hoje espaço exclusivo das elites brasileiras e do processo sócio econômico que move a nação.

O progresso vinha em um processo lento, porém contínuo, na cidade habituada a uma constante mudança de seus pólos. Os cinemas e teatros despontavam ao redor do Teatro Municipal.

Prestes Maia assume a Prefeitura de São Paulo entre 1938 e 1945, colocando em prática o *Plano de Avenidas*. Com tal projeto, Maia transforma a antiga estrutura viária de São Paulo, com a construção de vias radiais e o traçado dos anéis viários. Assim, as contradições se consolidavam, e o panorama da cidade nos anos 1940, apresentava elementos que caracterizavam crise e progresso: podiam-se ver trabalhadores sofrendo com a falta de moradia, e, ao mesmo tempo, a renovação da cidade através de novas avenidas e arranha-céus, no ritmo crescente da riqueza, da especulação imobiliária e industrialização (SARAIVA, 2008).

As periferias cresciam e mesmo que houvesse conhecimento dos problemas relacionados à cidade, construída irregularmente, as classes populares pareciam invisíveis durante a crise da República Velha. Aqueles que se encontravam retirados, não eram atendidos pelos serviços urbanos. Somente em 1934, com a consolidação do Código Arthur Saboya, houve um reconhecimento legal da existência dos terrenos sem melhoramento público. Em 1947, é organizada a Secretaria de Obras e Serviços Municipais, e o Departamento de Urbanismo. O Departamento inicia seu trabalho colocando

em prática ideias urbanísticas norte-americanas defendidas pelo engenheiro Anhaia Mello, idéias distanciadas da realidade da cidade de São Paulo com seu processo crescente de industrialização e urbanização. Tais projetos desconsideravam as áreas periféricas que cresciam e que eram classificadas como clandestinas ou irregulares. Tal forma de legislar trazia, de forma paradoxal, sucesso político, financeiro e cultural, na urbanização ditada pela concentração de riqueza e poder, onde também se formavam os conceitos de civilidade e cidadania.

No início dos anos 1940, surgem as primeiras favelas em São Paulo, juntamente com um aumento de loteamentos periféricos, que de certa maneira, frearam o crescimento do número de favelas até 1970, já que a população pobre tinha como alternativa tais loteamentos. No entanto, em certo momento, a oferta dos loteamentos deixa de ocorrer, e essa população, sem opções, passou a ocupar as áreas desocupadas, como áreas verdes públicas ou de proteção ambiental.

Na década de 1950 surgiu a necessidade de incorporar as massas urbanas no processo político, o que fez com que movimentos populares se consolidassem. As massas urbanas prosseguiram social e economicamente excluídas, porém formavam um importante elemento propiciador de dominação, através dos seus votos, conseguidos por uma política clientelista em uma permuta de realização de melhorias nos bairros e apoio eleitoral.

As eleições para prefeito em 1953 e as celebrações do IV Centenário se aproximavam, dando um impulso para colocar em prática medidas para combater a clandestinidade na urbanização da cidade. Tais medidas interessavam a Secretaria de Finanças, que via a possibilidade de cobrar impostos dos novos beneficiados. No entanto, não ia de encontro com os interesses do Departamento de Urbanismo das corporações profissionais, já que as ruas a serem incorporadas estavam em desacordo com critérios técnicos. A oficialização das ruas somente foi aprovada no mandato do governo de Jânio Quadros, que foi eleito no final da década de 1950, devido ao apoio das organizações de moradores dos bairros periféricos, indicando o peso político dos novos bairros.

Na década de 1970, o conceito de periferia se caracteriza como:

Áreas distantes do centro, mal servidas por infra-estrutura e serviços públicos e onde se concentram os pobres. Estudos de caso mais recentes, sobre as denominadas periferias, apontam para a consolidação dessas áreas: investimentos em infraestrutura e serviços urbanos são acompanhados pelo investimento dos próprios moradores em melhorias na qualidade da habitação (SARAIVA, 2008, p. 38)

Ainda que haja ocorrido um aumento da oferta de serviços públicos e a melhoria nos aspectos sociais durante os anos 1980 e 1990, se pode notar um incremento nos serviços, porém, a situação social da região metropolitana se agravou sobremaneira, devido ao aumento do desemprego e do emprego informal, combinado a um forte crescimento da violência e da população favelada. Um novo padrão de segregação social e espacial se instalou na cidade paulistana, cada vez mais diversificada e socialmente fragmentada, onde a distância espacial entre ricos e pobres diminuía, mas a discriminação aumentava, e a interação social praticamente não ocorria (SARAIVA, 2008, p. 38).

No século XXI, São Paulo é considerada uma metrópole com um padrão de segregação e desigualdade social bastante presente, tendo havido um aumento da população nos espaços chamados de periferia:

É na periferia que estão as maiores taxas de crescimento do município e as favelas, onde se concentra a população jovem e são piores os índices domiciliares, tanto o de confinamento como o de acesso a bens de consumo. A polarização social crescente se expressa nos níveis muito desiguais de renda, de acesso à educação formal e de qualificação profissional (TASCHNER; BOGUS, *apud* SARAIVA, 2008, p. 53).

Dentro deste cenário que denota a desigualdade e a falta de oportunidades para uma interação social do morador da periferia, registro neste tópico os sentimentos narrados por alguns de meus entrevistados que se encontravam nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, moradores da periferia:

A entrevistada *Ré* (f-18a- Sapopemba), expressa com propriedade em um determinado momento da entrevista:

*M*: O que você já ouviu falar sobre ele?

*Ré*: Não ouvi falar nada, não.

*M*: Na mídia, na TV...



*Ré*: Não.

*M*: Então você acha que não é muito divulgado?

*Ré*: Aqui, na região é sim, mas lá onde eu moro não é não, ninguém conhece. Lá o Teatro Municipal não é muito divulgado não. Aqui, pelo que eu percebi é bastante divulgado, do lado de fora, as pessoas tiram fotos, entrevistas sobre o Teatro aqui tem.

*M*: Ré é interessante isso que você está dizendo. São Paulo é tão grande, não é?

Você acha que faltam espaços para frequentar, teatros, museus?

*Ré*: Aqui nessa região eu acho que não.

*M*: E como é na sua região?

*Ré*: Não tem esse negócio de Teatro Municipal, não tem esse negócio de educação. Acho que tinha que ter mais. São poucos os lugares que a gente encontra esse tipo de coisas.

*Ré* (f-18a-Sapopemba), menciona dois pontos importantes percebidos por ela, moradora de um bairro da periferia da cidade. O primeiro é a falta de divulgação do próprio Teatro Municipal em sua região, já que parece ser bem conhecido nas imediações do Teatro ou mesmo por turistas e visitantes, o que fez com que *Ré*(f-18a-Sapopemba) sentisse a importância do Teatro para aquelas pessoas. O segundo ponto é a ausência de equipamentos culturais e propostas educacionais na sua região.

*Sí*, (m, 23 a, Guaianazes), responde quando lhe pergunto sobre os teatros que existem em sua região:

*Sí*: Ah, lá deve ter, mas eu nunca procurei, não!

Eu acho que tem em Itaquera, Guaianazes, mas eu não conheço. Sei lá, mas eu nunca tive interesse. E oportunidade também.

*M*: Falta oportunidade também, não é?

*Sí*: Falta.

*M*: Você vai a cinemas?

*Sí*: Cinema? Também não fui não. Nunca fui.

*M*: E em algum show?

*Sí*: Ah, show já. No Birutão, em Ferraz.

*M*: Não conheço.

*Sí*: No centro da praça. É depois de Guaianazes, em Ferraz. Lá tem bastante show.

*M*: O que você foi assistir?

*Sí*: Ah, música sertaneja, pagode...

Quando lhe foi perguntado por que um show e não o Teatro, *Sí* (m-23a-Guaianazes) respondeu: “Ah, condições, falta de tempo, não dá, né? Porque eu venho de um bairro pobre, nasci aqui em São Paulo, e nem todos nós temos condições. É tempo, trabalho, dívida, não dá”.

*Si* (m-23a-Guaianazes) expressa as dificuldades vividas na periferia como empecilhos para a fruição de um espaço como o Teatro Municipal de São Paulo. *Si* (m-23a-Guaianazes) personifica no século XXI o que temos apresentado até aqui, a história da construção da cidade de São Paulo, que empurrou grande parte da população para longe dos centros equipados, criando impedimentos de uma aproximação dessa parcela da população aos espaços culturais da cidade, não havendo em seus bairros equipamentos culturais, ou mesmo eventos culturais diferentes dos existentes (ou impostos) na periferia.

Sobre a Virada Cultural, evento anual que ocorre na cidade desde 2004, promovido pela prefeitura de São Paulo e oferece 24 horas de apresentações de espetáculos, peças de teatro, exposições de arte e história, concertos e *shows*, *Si* (m-23a-Guaianazes) faz uma interessante observação, pois teve a oportunidade de vivenciar alguns momentos do evento em diferentes pontos da cidade e compará-los:

*Si*: Mas a Virada Cultural que eu mais gostei foi essa aqui. Porque as outras foi uma balada normal, muita bagunça, muita coisa ruim rolando no ambiente. Lá em Guaianazes teve, mas não foi igual a daqui. Só teve banda, banda, banda e todo mundo bêbado, usando drogas, foi feio lá. Agora, as daqui não tinha. Era melhor a daqui. Foi mais respeitado. Teve Virada aí que quebraram tudo, botaram fogo. Foi triste. E foi aqui pelo centro mesmo.

*M*: Por que você acha que acontecem essas coisas?

*Si*: Ah, pelas pessoas mesmo.

*M*: Por que você acha que as pessoas se comportam assim?

*Si*: Porque não procura paz, só quer saber de violência e [falta] educação também.

Esta observação de *Si* (m-23a-Guaianazes) chama a atenção pelo fato de termos entre os entrevistados uma pessoa que vivenciou a Virada Cultural em diferentes pontos da cidade e pode assim realizar uma comparação com respeito a organização e fruição do evento. A fala de *Si* (m-23a-Guaianazes) demonstra como o ser pode estar pronto para fruir de outras linguagens de arte, *Si* (m-23a-Guaianazes) comparou um *show* de piano com o evento que ele chamou de *balada normal*. Observou que em sua região apenas a *balada normal* foi apresentada, e o concerto de piano foi apresentado em outras partes da cidade. *Si* (m-23a-Guaianazes), com sua observação, demonstrou estar pronto para fruir de outras formas musicais além das rotuladas como música para massa, para a periferia.

Por sua popularidade na mídia, os estilos de música citados por *Si* (m-23a-Guaianazes) anteriormente, fazem parte do repertório de músicas ouvidas pelos brasileiros. Mas, culturalmente, a periferia se evidencia fortemente pela mescla da produção cultural com engajamento político. O *hip hop* é uma das formas. É composto por discursos sobre a periferia a partir de interpretações dos mecanismos de marginalidade social, que também surgem nas artes plásticas, na dança e na música em geral. Há nisso uma identidade, quando o espaço e cotidiano das periferias são os elementos que constroem as formas de arte e de expressão, onde, apesar de todas as privações, ser da periferia significa ser altamente capaz de enfrentar as adversidades e, ao mesmo tempo, fazer parte de um grupo que compartilha predileções, ideias e valores. Ao mesmo tempo, de 1990 em diante, segundo Nascimento (2010), há uma utilização da realidade da periferia urbana e da favela, na arte como um todo, seja na música, no teatro, no cinema, nas artes plásticas e na literatura.

Analisando tais expressões do ponto de vista antropológico, diz ela:

Essa noção de cultura da periferia pode ser vista como um conjunto de produções simbólicas e materiais que é produzido e reproduzido constantemente, por meio do qual se organizam formas de sociabilidade, modos de sentir e pensar o mundo, valores, identidades, práticas sociais, comportamentos coletivos, etc.; e que caracteriza o estilo de vida dos membros das classes populares que habitam em bairros periféricos (NASCIMENTO, 2010, p. 118).

Merece atenção, o trabalho realizado pela cooperifa. A história da cooperifa inicia em 2000, quando Sergio Vaz, ao ver uma fábrica abandonada em Taboão da Serra, na Grande São Paulo, tomou a iniciativa de utilizar o espaço para encontros culturais. Há tempos ele procurava formas de unir a periferia pela arte. Surge então a Cooperativa Cultural da Periferia, Cooperifa, um dos movimentos artísticos mais ativos de São Paulo:

*Shows de rap e samba, exposições de artes plásticas, recitais de poesia, apresentações de capoeira e peças teatrais marcam hoje o lançamento do projeto da Cooperifa, a partir das 15h, num galpão do município de Taboão da Serra, na Grande São Paulo, na Rodovia Régis Bittencourt, km 271 (FOLHA DE SÃO PAULO, 10 de fevereiro de 2001).*

Várias atividades artísticas eram realizadas, mas os saraus de poesia se destacavam na programação dos encontros, porque neles as pessoas podiam expressar sua indignação utilizando essa forma de arte. Diz Sérgio: “o poder público não nos deu nada? Então, fizemos algo onde não tinha nada”.

Atualmente, os saraus, que reúnem de 150 a 200 pessoas, ocorrem semanalmente no bar *Zé Batidão*, na zona sul de São Paulo. O microfone está sempre à disposição para quem queira se expressar. Os saraus motivaram o surgimento de escritores elogiados como o próprio Vaz, Binho e Sacolinha, e um nicho editorial, tais como as *Edições Toró*, de Allan da Rosa, e o *Selo Povo*, de Ferréz, que não faz sarau, mas os elogia e vai a muitos lançar seus livros. E a editora Global, considerada tradicional, também criou um selo de literatura periférica.

Diz o poeta Frederico Barbosa, diretor da Casa das Rosas, que realiza saraus na Avenida Paulista, juntamente com Marco Pezão, em entrevista para o jornal *Folha de São Paulo*, em setembro de 2011: “estamos no meio de uma revolução. A poesia, que até o século passado era vista como arte de elite, está mudando de dono e de classe social, indo para a periferia. É a coisa mais importante da literatura brasileira hoje”.

A professora da UFRJ Heloisa Buarque de Hollanda analisa: “estamos vivendo um renascimento dos velhos saraus de salão do século 19 transfigurados, um rito de passagem entre o privado e o público”.

Há pelo menos 50 encontros poéticos promovidos pela cooperifa em São Paulo, a maior parte na periferia, e além dos saraus, há ações como o *Cinema na Laje*, que exhibe filmes e documentários feitos por artistas da periferia, a *Poesia no Ar* (balões soltos com versos), a *Chuva de Livros* e o *Ajoelhaço* (em que homens pedem perdão às mulheres). Há ainda a organização dos saraus em escolas e na *Fundação Casa*.

A Cooperifa já produziu por volta de quarenta livros. Houve também o lançamento de um cd com vinte e cinco poetas. Diz Sérgio Vaz que “a periferia nos une pela dor, pela cor e pelo amor”.

Pelo trabalho inovador, a instituição ganhou o prêmio Educador Inventor, concedido pela Unesco.

Destaca-se aqui a ação realizada pela cooperifa em novembro de 2007, e que recebeu o nome *Semana de Arte Moderna da Periferia*, com a

participação de cerca de trezentos artistas da literatura, do teatro, da dança, da música e do cinema. O evento foi promovido pela *Cooperifa*, oitenta e cinco anos depois da *Semana da Arte Moderna* no Teatro Municipal de São Paulo, episódio marcante na história cultural brasileira. A *Semana da Arte Moderna da Periferia* pode ser vista também como um marco do movimento da valorização da cultura da periferia que vem ocorrendo desde 1990 nas periferias paulistanas:

Mais do que uma referência à Semana de 1922, tratava-se de um contraponto a vários momentos do modernismo brasileiro que se manifestou na escolha do título do evento, na paródia ao cartaz da semana modernista, na apropriação do conceito de antropofagia e na publicação do “Manifesto da Antropofagia Periférica”. Pode-se considerar que, em grande medida, isso se deve à influência que tal movimento artístico-cultural ainda exerce sob os padrões estéticos estabelecidos, mas se relaciona, sobretudo, à intencionalidade de colocar os produtos e atuação dos artistas da periferia em contraste com um marco simbólico de certa elite cultural do país. Como se tratava de se acentuar os contrastes com relação à Semana de 1922, os primeiros aspectos que merecem ser destacados são facetas do perfil sociológico dos artistas envolvidos: nem todos têm a arte como profissão; mas são originários das classes populares que moram e têm sua base de atuação ou a sede de seus grupos em bairros da periferia. É significativa, ainda, a escolha dos locais onde aconteceriam as atividades da Semana de 2007: um terminal de ônibus, centros comunitários e unidades escolares. Todos situados na periferia da Zona Sul e distantes do centro geográfico e cultural paulistano, visando atingir os moradores dessa região e também provocar o deslocamento do público de diferentes espaços. (NASCIMENTO, 2010, p.121).

Além das iniciativas da Cooperifa, atividades foram realizadas nas unidades do CEU (Centro Educacional Unificado). Comenta Elza Costa, que foi coordenadora do *Theatro Municipal Visita*: “se as pessoas têm a oportunidade de chegar perto, elas gostam”.

O projeto, que começou em 2001 e foi pensado justamente para levar o que acontece no Theatro Municipal para os bairros”, explica o maestro Daniel Misiuk, diretor artístico do *Theatro Municipal Visita*. As apresentações aconteceram em teatros de bairro e também nas unidades do CEU, e o interesse do público, segundo os organizadores, foi bastante animador. Houve uma participação mais ativa dos artistas, levando-os a se aproximarem mais do público. Afirma Misiuk que as pessoas se sentiram importantes, porque “quando um artista se coloca à disposição, não só do ponto de vista de seu ofício, mas também no âmbito da cidadania, o retorno aparece.”

Segundo Elza, as apresentações estão virando hábito entre a população. “Se por algum motivo o concerto não acontece, nós somos cobrados, as pessoas querem saber por que a gente não vai, e isso é um bom indicador”, completa a coordenadora (Portal Sesc São Paulo, 2012).

As iniciativas do Sesc para a realização de concertos nos CEUs prosseguem com apresentações de orquestras, cameratas e concertos consagrados como *Carmina Burana*, de Carl Orff.

No dia 23 de novembro no CEU Sapopemba, serão encenadas as obras *Dois a Dois* ( *Grand Pas de Deux* de *O Quebra Nozes*, de Marius Petipa e Lev Ivanov, e *Grand Pas de Deux* de *Dom Quixote*, de Petipa, e *Ballet 101*, de Eric Gauthier. No elenco estiveram Luiza Lopes, Thamiris Prata, Norton Fantinel, Diego de Paula e Yoshi Suzuki, bailarinos da *São Paulo Companhia de Dança*.

Há ainda a programação de *shows* nos CEUS, com Thiago Petit, lançando seu disco *Estrela Cadente*, o grupo *MPB4*, realizando cinco apresentações gratuitas, Monica Salmaso, apresentando seu disco *América Lírica Brasileira*, Fabiana Cozza realizou dez apresentações gratuitas nos CEUs, lembrando grandes mestres da canção popular. Chico Cesar realiza turnê no projeto *CEU é um Show*, passando por dez polos, entre 27 de setembro e 24 de novembro de 2012. O espetáculo *A Noviça Mais Rebelde*, também faz sua temporada em diversos CEUs, até novembro de 2012.

O concerto *Glória e Vivaldi*, foi apresentado no dia 6 de setembro de 2012, com o Coral da Cidade de São Paulo, na unidade CEU do Butantã, juntamente com a Orquestra de Repertório Manfredo de Vincenzo, sob regência de Rafael Vicole e o flautista Silnei Doomail.

O Coral da Cidade de São Paulo em parceria com a Associação Coral da Cidade de São Paulo e com o Núcleo de Ações Culturais (NAC) do CEU criou o Coral do CEU Butantã. O coral é formado por jovens, adultos e pessoas da terceira idade. Os ensaios são semanais. Estudantes, donas de casa, aposentados e profissionais liberais provenientes de diversas camadas sociais, cantam juntos. Para participar do coral não há exigência de conhecimentos de música, e a participação é gratuita.

O principal objetivo do projeto é promover a integração entre os membros da comunidade, que raramente tem oportunidade de participar, ou mesmo apreciar apresentações de coral. Permitir o acesso ao universo da

música erudita e da música erudita brasileira. Atualmente ocorre um trabalho sério e intenso para criar mais formas de acesso à música erudita, é uma forma de investir na formação social e cultural dos coralistas, que, ao mesmo tempo, contribuem com um efeito multiplicador na sociedade.

Podemos sentir, com as experiências enumeradas, que há uma significativa produção da cultura surgida de grande parte da sociedade da cidade, que está inserida nas periferias, como é o caso das produções geradas pela Cooperifa, e também se fazem notar as iniciativas nos CEUs, que valeriam por si uma outra pesquisa mais focalizada ao tema.

A cidade de São Paulo, com todas as suas desigualdades sociais, suas manifestações culturais e transformações constantes, e que ainda carrega conseqüências do crescimento desenfreado e sem planejamento ocorrido nos séculos passados, como pudemos ver até aqui, possui o Teatro Municipal de São Paulo, bom fruto de outros tempos, e como nos lembra Camargos (2011), foi convertido em fundação pública em 27 de maio de 2011 legalmente protegida, e que pertence a todos.

Algumas das pessoas com as quais mantive contato, que estavam sentadas nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, vivem em bairros distantes dos grandes centros mais estruturados e confortáveis, e perderam obrigatoriamente o acesso a equipamentos culturais aos quais têm direito de fruir, entre eles, o Teatro Municipal de São Paulo. É necessário que mais espaços sejam construídos pela cidade, para atender a todos cultural e educativamente. Sobretudo, de imediato, aproximar as pessoas dos espaços já existentes e tão especiais, como é o caso do Teatro Municipal de São Paulo. Basta que as pessoas passem a ter oportunidades para adquirirem a consciência disso, e que medidas sejam postas em prática para que essa aproximação ocorra. Terminei este tópico com a frase de minha entrevistada *Lá* (f-18a-Santo Amaro), quando lhe perguntei sobre sua sensação de pertencimento em relação ao Teatro Municipal de São Paulo: “acho que não só me pertence, como pertence a todo mundo”.

Prosseguimos agora, apresentando um cenário da cidade de São Paulo ainda sem o Teatro Municipal de São Paulo, os trâmites para sua idealização e construção. Percorreremos a sua trajetória para melhor conhecê-lo, adentrando

em sua história, em seus tempos de glória e certo desprestígio, chegando até os nossos dias, com sua agenda de espetáculos e ações educativas.

## 1.2. Teatro Municipal de São Paulo: Sua Trajetória e sua Atualidade

A inauguração do Teatro Municipal é justo motivo de júbilo para os paulistas.

Os que amam a arte enxergam e sabem devidamente prezá-la no seu duplo caráter de fator e expoente de cultura mental num povo, esses têm razão de sobra para uma intensa e nobre satisfação. (Jornal *O Estado de São Paulo* de 12 de setembro de 1911)

Parece ser importante. Pelo que vejo as pessoas tirando fotos, tem história, é importante (*Réf-18a-Sapopemba*).



Figura 3 Escadarias do Teatro Municipal de São Paulo

Até a metade do século XVIII, a modesta São Paulo possuía, como espaços para apresentações teatrais, ambientes improvisados que podiam ser desde porões até edifícios adaptados desprovidos de infra-estrutura adequada. Diz Amaral (2006, p.579):

O Teatro Politeama, embora de ótima acústica, não passava de um enorme barracão e o Teatro Minerva, que sofrera várias reformas desde sua inauguração em 1873, já não tinha condições de oferecer um mínimo de conforto às famílias que o frequentavam.



Segundo Bernardes (2004), tudo o que era apresentado era chamado de ópera, apesar da diversidade de formas e estilos muito longe do universo operístico, composto por espetáculos circenses, reuniões políticas e eventos literários.

Na segunda metade do século XVIII, como aponta Amaral (2006), quando a província começa a se expandir, são construídos espaços mais apropriados exclusivamente para as apresentações das comédias espanholas e das óperas italianas. São as chamadas *Casas da Ópera* ou *Casas da Comédia*. A primeira, surgida em 1765, por iniciativa de José Dias Cerqueira, Luis Lopes Coutinho e Pedro Luiz Seixas, situava-se em um casarão da Rua de São Bento.

Em 1770 surge a segunda casa de ópera que a partir de 1840 foi chamada de *Teatro de São Paulo*, com capacidade para 350 pessoas. Paralelamente a esses teatros, outros espaços eram utilizados para apresentações, como salões, casas particulares, galpões ou terrenos.

É curioso imaginar como o público reagia durante as apresentações. Diz Silva (2012), que as pessoas se manifestavam, vaiavam, gritavam e não raramente brigavam durante os espetáculos. Também havia certas regras para quem quisesse adentrar no teatro: não eram admitidos trajés de trabalho para assistir os espetáculos, antes deveriam estar com a barba feita e penteados.

Como foi mencionado anteriormente, São Paulo, com cerca de 65.000 habitantes na última década do século XIX, crescia com a expansão cafeeira, bem como com o início de uma indústria em franca aceleração, o que fomentou não só a vida econômica da cidade como também o cenário cultural, principalmente com a criação da Faculdade de Direito, o que serviu de incentivo para o início do projeto da construção de outros espaços teatrais, na segunda metade do século XIX, como o Teatro São José, situado na região onde hoje está a Praça João Mendes, próximo à catedral da Sé. Arquivos da época da inauguração do Teatro Municipal de São Paulo lembraram os tempos da inauguração do Teatro São José, importante em sua época, que seria sobrepujado com a inauguração do Teatro Municipal em 1911:

Há menos de cinquenta anos,---e cinquenta anos, por um dos grandes acontecimentos de 1864: a sociedade do tempo affluiu alviçareiramente ao espetáculo de gala, com as altas autoridades da

província: poetas inflamados celebraram com todas as pompas do verso condoreiro a sublimidade daquele passo titanico na senda do porvir e da glória... O Teatro São José, que era cronologicamente a primeira casa de espetáculos merecedora daquele nome, em S. Paulo não passava de um singelo e pesado casarão. Casarão ainda assim para a época: a platéia primitiva tinha capacidade para oitocentos espectadores. Verdade é que a cidade pouco mais teria de vinte mil habitantes...

(Jornal *O Estado de São Paulo*, 12 de setembro de 1911).

Além do Teatro *São José*, que ganhou notoriedade na sua época São Paulo teve outros como o Teatro *Provisório* inaugurado em 1873, situado na Rua Boa Vista, que posteriormente foi demolido para dar lugar ao Teatro *Santana*. O *Politeama*, na Ladeira do Acu e o *Moulin Rouge*, nas imediações do Largo do Paissandu. Em 1908, surge o Teatro *Colombo*, localizado no largo da Concórdia, no bairro do Brás. Pertencia à *Companhia Dramática Italiana*, e, como acontecia com as primeiras casas de ópera da cidade, o edifício era um antigo mercado, adaptado para realizar os espetáculos. Era um teatro popular que atendia as classes trabalhadoras que não iam aos demais teatros da cidade, frequentados pela elite e que possuíam o valor dos ingressos muito alto. Por isso os ingressos para desfrutar do Teatro Colombo eram acessíveis às famílias dos bairros industriais e populosos. A arte apresentada no Teatro Colombo era semelhante à arte apresentada nos teatros da elite, tendo o grande Enrico Caruso se apresentado em seu palco.

O Teatro *Colombo* posteriormente serviu como sala de cinema, quando os teatros já não viviam mais os tempos glamorosos das temporadas líricas do século XIX e início do século XX, entrando em decadência. Já estava desativado quando em 1966, foi destruído por um incêndio.

Amaral (2006) elucida que o Teatro *São José*, tão importante em sua época, que recebeu diversas companhias internacionais, principalmente italianas, acabou por ser destruído também em um incêndio às vésperas do Carnaval de 1898. Já no século XX, o arquiteto Carlos Eckman começou então a projetar um novo Teatro São José, desta vez próximo ao Viaduto do Chá, com capacidade para 3.000 pessoas. Funcionou até a década de 20, quando foi demolido para dar lugar à sede da empresa de energia elétrica Light. Em 1911, surge o Teatro Municipal, importante patrimônio cultural, o único de sua época em São Paulo, que veio resistindo às transformações da cidade, chegando ao século XXI.

Antes de ser construído, foram muitas as tramitações para a construção de um teatro do porte do Teatro Municipal na cidade de São Paulo, sem obtenção de sucesso. Brandão (1993) aborda que a mídia da época constantemente levantava a questão, ressaltando ser inadmissível que São Paulo não tivesse ainda sua casa de ópera, já que Manaus, Belém do Pará, Recife, Salvador e Maranhão há muito já o possuíam, e o Rio de Janeiro em breve teria a sua. A crítica se estendia à ausência de uma escola para ensinar às futuras gerações a arte dramática e musical.

Em 1895, segundo Amaral (2006), o edil (cargo correspondente ao de vereador) Carlos Garcia apresentou à Câmara Municipal um projeto que tinha como incentivo para a construção de um teatro municipal, a isenção de impostos pelo espaço de três anos, com a condição de se construir dois teatros na cidade no prazo de um ano. No entanto, não surgiram interessados, já que o benefício era pequeno aos olhos dos empresários. Em 1896, José Roberto e Gomes Cardim propõem a abertura de uma concorrência para a construção de um teatro municipal e investimentos destinados aos conservatórios dramáticos e municipal, com concessão por vinte anos e isenção de impostos. Mais uma vez não houve quem se interessasse, e em 1898, foi lançada outra concorrência com isenção de impostos por cinquenta anos, onde houve então uma proposta realizada pelos empreiteiros João Felício dos Santos, Felinto Santoro e o conde de Souza Dantas, que queriam como espaço para a construção do teatro a Praça da República, em frente à Escola Normal. Porém, não se apresentaram para a concorrência, onde foi lançada nova proposta por José Mariano Correia Camargo Aranha e Artur Laxe, de se construir o teatro entre as Ruas Ipiranga, Timbiras e São João que não obtiveram sucesso em seu projeto por não conseguirem a verba necessária.

Ainda em 1898, outro fato curioso ocorreu, dificultando mais uma vez a construção de um belo teatro na cidade de São Paulo. Giacomo Leone, junto à Câmara Municipal, realizou um contrato de construção do teatro nas Ruas Barão de Itapetininga, Formosa e São João. Embarca então Giacomo Leone para a Europa a fim de obter recursos financeiros, já que o Brasil estava em crise. Leone falece nessa viagem, episódio que impede, mais uma vez, a construção de um teatro municipal.

Em 1900, Frederico Brotero projeta a construção de um teatro no local onde antes estava o Teatro São José. Brotero insistiu na aprovação do projeto, que foi combatido até a promulgação da lei pelo presidente Francisco de Paula Rodrigues Alves. Mas a crise no país fez com que a planta ficasse arquivada até 1903, quando Gomes Cardim apresentou um novo projeto à Câmara Municipal, que foi aprovado rapidamente pelo prefeito Antônio Prado.

Para o prefeito Antonio da Silva Prado, construir o Teatro Municipal de São Paulo corresponderia a um marco de sua gestão modernizadora, o que abriu caminhos para que o arquiteto Claudio Rossi o convencesse do empreendimento. Em 10 de maio de 1903, o prefeito desapropria terrenos de Abilio Viana, Rodolfo Miranda, Gustavo Sydow e Antonio Proost Rodovalho, entre as ruas Barão de Itapetininga, Formosa, Conselheiro Crispiniano, além do futuro prolongamento da rua 24 de Maio. A Praça Ramos ainda não existia nessa época que, na verdade, surgiu em função das edificações do Teatro. No lugar do Teatro havia a chácara do Velho Rodovalho, concessionário dos terrenos em São Paulo, como informa Camargos (2011).

Em 24 de junho de 1903, começam os trabalhos de fundação do imponente Teatro Municipal de São Paulo, na tranquila cidade de São Paulo do início do século XX.

A seguir, as palavras do Prefeito Antonio Prado, colhidas do trabalho de pesquisa de Amaral (2006, p.584), durante a sessão em que foi comunicada à Câmara Municipal a construção do Teatro Municipal de São Paulo e suas referências aos arquitetos envolvidos na concretização do projeto:

Realizado esse acordo e tendo a Câmara entrado na posse das propriedades, sujeitei à vossa consideração, em 4 de abril, as plantas e orçamento de construção apresentados pelos arquitetos Dr. Francisco de Paula Ramos de Azevedo, Domizziano Rossi e Cláudio Rossi, cuja competência profissional, bastante conhecida em São Paulo, oferecia, como então vos disse, suficiente garantia para aprovação do projeto por eles organizado.

O Teatro Municipal de São Paulo ocupa uma área de 3.609 metros quadrados, entre a Barão de Itapetininga, Conselheiro Crispiniano, Rua do Teatro e Rua Formosa. Possui sete pavimentos e um subterrâneo, e é dividido em três corpos e o subsolo, e o pavimento alto, também um subterrâneo e o

pavimento sob a cúpula central, destinado à cenografia e depósito de mobiliário cênico.

Cinco dos pavimentos compõem os planos e ordens da sala de espetáculos, sendo o primeiro o vestíbulo principal, dois vestíbulos laterais, salas de administração e venda de bilhetes, bar e restaurante. No corpo central estão a sala de espetáculos, gabinetes, sanitários e vestiários, e no corpo posterior está o palco. Ao fundo, estão as salas para os artistas e os camarins que se comunicam com o palco por duas portas de ferro. A platéia também está nesse pavimento, a seção das poltronas de orquestra e as frisas. O terceiro é o da primeira ordem, possui dois camarotes de boca, com ante câmara privativa e toaletes, 22 camarotes com varandim saliente e balcão no centro, com três filas de poltronas e 58 lugares. O quarto pavimento é o da segunda ordem. Esse pavimento possui acesso à primeira ordem e galerias ligadas ao bar e toaletes femininas. Possui dois camarotes com dez lugares cada, destinados ao Prefeito Municipal. No quinto pavimento, ou terceira ordem, há dois camarotes com ante salas e 31 camarotes. O sexto pavimento é composto de uma sala que acompanha a forma de cúpula do teatro. Este pavimento é ligado ao quinto por uma escada. É composto por 382 lugares e as galerias centrais, ou *Paraíso*, com dez filas de cadeiras e 262 lugares numerados e outros 31 sem numeração. O Teatro oferecia poltronas para 1.816 espectadores. Considerando que a população de São Paulo girava em torno de 300.000 habitantes, pode-se imaginar a grandiosidade de sua construção na época.

Bernardes (2004) observa que sempre que pensamos no Teatro Municipal, sua idealização e construção, pouco ouvimos falar daqueles que o construíram de fato, com seus martelos, serrotes, pincéis, escalando andaimes e assentando tijolos, logo cedo, incessantemente. O empreendimento foi efetuado sob o comando de Ramos de Azevedo, que montou um escritório improvisado junto ao canteiro de obras. Em maio e junho de 1907, as obras foram paralisadas em virtude de uma greve dos operários, liderada pelos anarquistas, provocada pelo excesso de horas de trabalho e pouca remuneração. As negociações foram realizadas com o próprio Ramos de Azevedo e após muitas negociações, intervenção policial, prisões e o

fechamento da Federação Operária, os trabalhadores voltaram às suas atividades, tendo seu tempo de trabalho reduzido para oito horas diárias.

Ramos de Azevedo articulou o trabalho de centenas de empregados italianos, portugueses, espanhóis e brasileiros que ajudaram a construir o Teatro.



Figura 4 Trabalhadores da construção do Teatro Municipal de São Paulo

Para a construção do Teatro Municipal de São Paulo foram utilizados 4.500.000 tijolos, 750 toneladas de ferro e por volta de 45 milhões de reais (CAMARGOS, 2011, p 16). Foi erguido com toda a majestade que o patrimônio merece, no Morro do Chá, próximo ao Teatro São José.



Figura 5 - Fotografia de 1911, pouco antes da inauguração do Teatro Municipal.

O entrevistado *Do* (m-c60a-Lapa) disse ter trabalhado muito, a ponto de não ter tido muitas oportunidades para ir a teatros, cinemas e museus. Quando perguntado sobre a sensação ao olhar para o Teatro diz: “a lembrança de que os pobres tinham que trabalhar para os ricos”.

Camargos (2011) assinala que, além de Ramos de Azevedo no comando, houve a colaboração de Cláudio Rossi para o projeto e Domiziano Rossi para os desenhos. Claudio Rossi foi responsável pela fabricação na Europa, de muitos equipamentos utilizados no Teatro Municipal de São Paulo, como carpintaria, ventilação, iluminação e aquecimento, assim como da sua ornamentação interna e externa. Durante anos permaneceu cuidando e acompanhando pessoalmente a confecção nas fábricas e ateliês dos artistas.

A Damiziano Rossi coube cuidar do detalhamento arquitetônico. Damiziano era professor no Liceu de Artes e Ofícios e foi no Liceu que Ramos de Azevedo, seu diretor, implantou cursos para formar profissionais qualificados para as exigências de construção que vinham sendo adotadas. Móveis, peças de adorno e algumas esculturas vieram do próprio Liceu. A calota esférica que forma o teto do Teatro foi decorada por Oscar Pereira da Silva. A imagem do centro está relacionada à origem do teatro grego, a do lado direito à Música e a do lado esquerdo à Dança. Sebastiano Sparapani, Giuseppe Pangella e Pusello também deixaram sua marca nas pinturas decorativas do Teatro.



Figura 6 Teto do Teatro Municipal de São Paulo

Alfredo Sassi confeccionou a composição em gesso do frontão do palco: “Representando o nascimento de Vênus em uma concha aberta sobre o fundo dourado de uma brilhante aurora, onde são vistas uma miríade de ninfas em apoteose” (CAMARGOS, 2011, p. 30).



Figura 7 - Frontão do palco do Teatro Municipal de São Paulo.

E assim tivemos Joo e Pelicciotti para os adornos em cimento, Lorenzo Massa para os trabalhos em mármore, Adolfo Borioni para o painel do fecho superior do proscênio. As aquarelas de Adolfo Ranzini e as tocheiras de bronze fundidas em Paris, tudo para indicar e promover os novos tempos da cidade, promissores, grandiosos, de uma São Paulo rica econômica, artística e culturalmente. Empresas privadas estrangeiras ficaram a cargo da iluminação do Teatro, tanto internamente como externamente.

Brandão (1993, p.24), registrou comentários da época, colhidos pelo cronista Jorge Americano, expressando o orgulho dos paulistanos em relação à beleza e bom gosto com que o Municipal foi erguido:

“Eu acho”, diz alguém, “o nosso teatro mais elegante do que o Municipal do Rio de Janeiro, que é pesadão e sem gosto. De que adianta terem gasto 12 mil contos de réis para sair aquele bolo? É riquíssimo de mármore dourados, mas parece uma tartaruga escura.

Alguns entrevistados se mostraram impressionados com a beleza da fachada do Teatro. *Lá* (f-18a-Santo Amaro), que conhece o Teatro em seu interior, também nos diz:

Olha, o que mais me impressiona aqui são as estátuas. Elas têm uma forma interessante, tanto as de fora quanto as de dentro. Eu sei lá. Quando eu vejo essas estátuas eu tenho vontade de fotografar tudo!

*Sol* (m-c30a-morador de albergue-centro) se emociona quando começa a falar de suas percepções da arquitetura do Teatro:



Ah, muito bonito o teatro! Eu gosto daqui, eu gosto mesmo. Eu acho que foi uma coisa muito boa. A pessoa que fez isso aqui é muito inteligente. Já reparei no homem segurando a pedra (*detalhe da estrutura da fachada do teatro*). Eu estava olhando esses dias atrás e estava comentando, nunca vi uma coisa desse jeito. É legal, eu acho bacana. Fez uma forma aqui, e fez a forma de um homem, é bonito demais! Só por fora, porque por dentro é difícil. Eu acho bonito!



Figura 8 Detalhe da Fachada do Teatro

Podemos sentir em sua fala, que *Sol* (m-c30a-morador de albergue) desejou, por um instante, ver a arquitetura e a decoração do Teatro em seu interior, mas expressando também as dificuldades que sente para que seu ingresso ao Teatro Municipal ocorra, quando diz que o frui somente por fora, porque por dentro é difícil.

A jovem *Lá* (f-18a-Sto Amaro), curiosamente, cita o mesmo detalhe observado por *Sol* (m-c30a-morador de albergue): “eu acho incrível, desde a primeira vez, sempre quando eu venho aqui eu vejo essa estátua, principalmente ali (*detalhes da fachada ilustrada na foto acima*). Eu adoro!”.

*Lá* (f-18a-Santo Amaro) também indica o rosto incrustado no Teatro, reproduzido na figura. Para ela é pura arte: “eu acho que o mais impressionante são os detalhes. Ele é rico em detalhes. Ali tem um rosto e ali tem outro rosto que é diferente, acho bem legal, bem criativo, pura arte”.



Figura 9 - Detalhe da Fachada do Teatro

A entrevistada *Lá* (f-18a-Santo Amaro), ao observar a arquitetura do Teatro Municipal, sente que volta no tempo:

Aqueles teatros gregos. Porque é bem bonito, mesmo. Roma antiga. Sei lá! Primeiro é isso, quando eu observo. Depois, a impressão que me dá é a arte. Me lembra arte. A gente volta no tempo! A arquitetura é antiga, é a sensação que eu estou sentindo agora.

*Do* (m-c60a-Lapa), faz observações sobre a fachada do Teatro Municipal, com um olhar crítico para a deterioração evidente do revestimento da fachada, mesmo após a reforma: “o que pode melhorar é a pintura da frente, mas não pode mudar, não é? Se eu pudesse mudava, punha um verde-claro, poria umas cores diferentes, mas não pode mudar, não é?”.

De acordo com as pesquisas de Del Lama (2007), o Teatro Municipal tem sua fachada frontal revestida pelo Arenito Itararé. O arenito é proveniente da área da Flona - Floresta Nacional - de Ipanema no município de Iperó em São Paulo, conhecida antes como Real Fábrica de Ferro de Ipanema, sendo atualmente um patrimônio histórico, arqueológico e natural. A fachada está bastante deteriorada, pois o Arenito Itararé possui características argilosas. Por isso podemos perceber erosão, escamação, fissuras, incrustação, lascagem, mancha, entre outras deteriorações na fachada do Municipal. A industrialização e o crescimento da cidade não tiveram grande impacto na alteração do revestimento do Teatro Municipal de São Paulo. Este processo se deve de fato, às propriedades do arenito utilizado em sua fachada que não é apropriado para ser utilizado como pedra de revestimento.

E é o entrevistado *So/* (m-c30a-morador de albergue), que observa que o Teatro Municipal de São Paulo parece um prédio de outro lugar, de outro país e não da cidade de São Paulo:

Acho que foram outras pessoas que construíram o Teatro, da Inglaterra. Eu imagino assim, que outras pessoas de outro país construíram aqui. E quem construiu foi o inglês, eu acho. A aparência dele, a forma, porque ninguém faz construção igual a essa aqui, eu nunca vi. Só pedra só, é isso que eu vejo.

Com estilo arquitetônico eclético, em voga na Europa desde a segunda metade do século XIX, podem ser percebidos os estilos Renascentista, Barroco do setecentos e Art Nouveau:

Estilo clássico, com os tipos e módulos da Renascença greco-romana, porém, na apropriação e ornamentação desses tipos e com maior liberdade imaginativa no emprego da linha curva, nos motivos e detalhes ornamentais (AMARAL, 2006, p. 587).

Sem dúvida, o Teatro Municipal de São Paulo pode ser considerado atualmente um dos mais importantes teatros da cidade, com estilo arquitetônico próximo ao dos mais importantes teatros do mundo, e inspirado no Ópera de Paris. Com tipos e módulos renascentista greco-romanos e, ao mesmo tempo, linhas curvas nos motivos e ornamentos, sua construção pode revelar-nos muito do período e da sociedade que formava o cenário onde o Teatro Municipal estava incrustado. Foi construído sob patrocínio dos barões do café para atender o desejo da elite paulista, que queria que a cidade estivesse à altura dos grande centros culturais da época, e para satisfazer o desejo por distração, assim como promover a ópera e o concerto, já que até então não possuíamos um teatro com capacidade para receber grandes companhias líricas e teatrais (BRANDÃO, 1993).

O Teatro Municipal de São Paulo, “após oito anos de luta e de intenso labor”, como expressa Amaral (2006), ficou concluído no dia 30 de agosto de 1911, em uma área de 3.609 metros quadrados.

O prefeito municipal Barão Raimundo Duprat, que geria a cidade na época da inauguração do Teatro Municipal de São Paulo, organizou uma comissão para a organização da inauguração do Teatro, composta por Ramos

de Azevedo, Manoel Vilaboim, Alfredo Pujol e Numa de Oliveira. O empresário Celestino Silva contratou a companhia lírica, que se apresentaria no dia do grande evento. A estreia deveria ocorrer na noite de 11 de setembro, mas devido ao atraso na chegada dos cenários da companhia Titta Ruffo em São Paulo, pois vinham de turnê pela Argentina, em apresentações no belo Teatro Colón, foi adiada para 12 de setembro. A ópera escolhida para a inauguração foi *Hamlet* de Shakespeare, provavelmente escolhida pelo próprio Ruffo, grande estrela da época, mas foi uma escolha criticada negativamente nos jornais da época, que diziam tratar-se de uma obra ultrapassada e muito conhecida pelo público local. Havia ainda a observação de uma falta de valorização da música nacional, sobretudo paulista, onde o ícone era Carlos Gomes, ao que, tais críticas resultaram na abertura do evento com os acordes da ópera *O Guarani* de Carlos Gomes satisfazendo assim à platéia e à imprensa (Bernardes, 2004). A companhia de Ruffo, segundo Camargos (2011), reunia 170 pessoas, fazendo parte da companhia o tenor Alessandro Bonci, as sopranos Adelina Agostinelli e Graciela Pareto, os maestros Edoardo Vale e Lorenzo Malajoli, grandes músicos em sua época.

Houve uma grande aglomeração de pessoas no entorno do teatro. Vinte mil pessoas assistiam ao desembarque dos ricos que podiam pagar até 25 mil réis pelo ingresso, quase metade do salário mensal de um operário. O espetáculo para a maior parte dos habitantes de São Paulo, se restringia a observar a grande movimentação que o novo teatro causou entre a sociedade composta pelos mais abastados, que agora podiam exibir seus trajes, suas jóias e riquezas, muitos dos quais mais interessados em mostrar seu poder através de suas aquisições, do que desfrutar da arte apresentada no Teatro Municipal de São Paulo.

As pessoas aplaudiam e vaiavam de acordo com a popularidade daqueles que chegavam. Seus ruídos assustavam os animais que puxavam as ricas carruagens. Faziam parte de sua iluminação, quarenta e duas lâmpadas elétricas acesas nos candelabros das escadarias, que davam a impressão de o Teatro estar flutuando. Um contraste com as lâmpadas a gás instaladas nas suas proximidades. Em 1911 a energia elétrica não era para todos, o que fazia com que o Teatro Municipal se tornasse um monumento ainda mais suntuoso.

Assim, quando o público que podia ingressar no Teatro Municipal de São Paulo ultrapassava suas portas, o espetáculo terminava para o restante dos habitantes da cidade:

...Grande parte da população ficou de fora do teatro desde o dia de sua inauguração. Para a construção e inauguração foi mobilizado o trabalho de muita gente e as expectativas da cidade inteira. Na noite de estreia lá estavam e se aglomeravam numa multidão para ver a festa e o requinte do edifício inteiramente iluminado. Mas muitas delas jamais conseguiram atravessar as suas escadarias, a não ser nos momentos em que o Municipal foi aberto para visita pública (BERNARDES, 2004, p. 6).

O Teatro São José continuou servindo de espaço para apresentações, mesmo após a inauguração do Teatro Municipal. Tais temporadas eram tidas como populares e seu repertório era o mesmo apresentado no Municipal, porém com alterações, adaptando as peças para o público que o frequentava, que não estava acostumado a desfrutar da música em formato operístico.

A construção do Teatro Municipal de São Paulo viria atender aos interesses da elite paulistana com todo o luxo e regalia que se podia obter na cidade de São Paulo da época, ainda sem uma política voltada em primeiro lugar para os objetivos ligados à arte e à cultura:

Desde a inauguração do Teatro Municipal de São Paulo, em 1911, não foram poucas as polêmicas de qual seria o uso adequado do equipamento público mais suntuoso da cidade. No entanto, as discussões acerca da conveniência ou não de se construir, em São Paulo, um teatro lírico nas dimensões do Municipal, não polemizaram a respeito da sua viabilidade e nem tampouco de qual seria a sua função cultural. O que contava era o monumento que a cidade ganharia: um símbolo político e cultural, tanto quanto estético, a serviço da modernidade. (BERNARDES, 2011, p. 1).

O Teatro Municipal de São Paulo havia sido construído para ser um ambiente que abrigasse as apresentações líricas com grande pompa, e no decorrer de sua idealização e construção, não surgiu a preocupação, por parte dos políticos, em se organizar conjuntos artísticos. Havia um Teatro Municipal na cidade sem orquestra, sem coro, nem corpo de baile.

No interior do Teatro, a elegância com ares europeus tomava conta, e os intervalos entre os espetáculos eram os momentos para a socialização e os desfiles:

Lá dentro, nos intervalos, era intenso o vai e vem entre os ocupantes dos camarotes, plateia e *foyer*. Entre o primeiro e o segundo atos, as

senhoras reuniam-se, e os homens passeavam de um lado para outro, até a oportunidade de aderirem aos grupos femininos. Ficavam conversando e eventualmente recebiam o convite: “Venha no segundo intervalo à nossa frisa”. Daí todos se visitavam, trocando comentários sobre a peça e os atores, entre risos femininos e o tilintar das taças de champagne. Enquanto passeavam no *foyer*, os homens mantinham a cartola na cabeça. Os que usavam claqué, um chapéu de molas londrino, que achatava, e em cujas dobras se apertavam as luvas, traziam-no debaixo do braço como se fazia na Europa (CAMARGOS, 2011, p. 36).

Estas informações confirmam as sensações que foram despertadas em *Fá* (f-c30a-Penha) quando diz que olhar para o Teatro a leva ao passado. E chega a imaginar o que acontecia no Teatro, mesmo sem nunca ter entrado:

Eu imagino assim, que /// Lá dentro devem ter tido festas, algumas apresentações antigas, as pessoas vestidas a caráter. Me leva ao passado... É um negócio muito chique, não pela fachada, mas pela história, eu imagino que é para pessoas de uma classe maior.

Na inauguração, muitos discursos foram realizados que chegaram a causar atrasos. Já era madrugada e o epílogo de *Hamlet* ainda não começara, terminando por ser cortado da programação, o que não causou grande desapontamento na platéia, que estava ansiosa por desfrutar dos banquetes em seus palacetes, a fim de estender as celebrações. Afinal, o Teatro havia sido inaugurado de qualquer maneira. No jornal *Correio Paulistano* de 12 de setembro de 1911, registrado por Amaral (2006, p.597) podia-se ler na época relatos das roupas luxuosas das damas da sociedade, demonstração através desse desfile, de riqueza e poder da sociedade paulistana: “Mme. Dr Jorge Tibiriçá, *toilette* de calipso de seda marinho, coberta com rica túnica de filó de seda fantasia, guarnecido com finíssimas aplicações fantasia e franjas de vidrilho”.

A temporada lírica na ocasião da inauguração do Municipal ofereceu dez récitas de assinatura, uma extraordinária, duas populares e uma matinê. As récitas populares faziam parte do contrato assinado entre a empresa e a comissão do Teatro. A temporada, como registra Bernardes (2004), apresentou as óperas *Rigoletto*, *Il Barbieri di Siviglia*, *La Bohème*, *Don Pasquale*, *Madama Butterfly*, *Manon Lescaut* e *Tristão e Isolda*.

Ao mesmo tempo em que a elite paulistana frequentava o Municipal, havia a classe dos operários, composta por imigrantes italianos, que queriam

apreciar também das óperas italianas, expressão da cultura de sua terra natal. Esses operários pagavam ingressos na geral, que eram mais baratos. Como vimos anteriormente, os trajes utilizados para assistir a um espetáculo no Teatro Municipal eram muito luxuosos, o que também era motivo de afastamento dessa classe operária do espaço cultural, já que não possuíam condições de se vestirem de forma tão refinada, e outras pessoas não frequentavam o teatro pelo constrangimento.

Para alguns, o ato de bater palmas e também o de gargalhar foram grandes aliados para que pudessem assistir aos espetáculos no Teatro Municipal, pois aqueles que se especializavam em tais práticas entravam no Teatro nos dias em que não estava lotado, pagando seus ingressos com palmas e gargalhadas. E aqueles que estavam bem vestidos podiam se sentar em lugares melhores.

Até grupos especializados nos atos de bater palmas e gargalhar, chamados *clagues*, se organizavam e inovavam em suas formas de expressões. Alguns grupos chegaram a participar de figurações nas óperas. Na verdade, havia um motivo para que tais grupos, especializados em manifestações durante os espetáculos, estivessem presentes: o de indicar à plateia o momento certo de bater palmas, seguindo as *normas de condutas* esperadas durante as apresentações líricas e de concerto. Isso se fazia necessário porque o público não estava habituado às apresentações eruditas e suas regras de manifestações, que alternam o silêncio absoluto com grandes salvas de palmas e exclamações de *bravo*, como diz Bernardes (2004).

Dos sete entrevistados, apenas dois já entraram no Teatro, *Do* (m-c60a-Lapa) e *Lá* (f-18a-Santo Amaro). E somente *Lá* (f-18a-Santo Amaro) assistiu a um espetáculo didático:

*Lá*: Primeiramente eu senti /// que eu nunca tinha entrado em um lugar assim, muito bonito, diferente de tudo o que eu já vi, acho que devia ter mais lugares assim, mais perto da gente. O único que tem é no centro de São Paulo e é isso aí, entendeu?

*M*: Você achou esquisita a música?

*Lá*: Não, não achei esquisita. Ópera, a gente sempre vê de vez em quando na televisão, então assim, não foi tão estranho para mim, entendeu? Mas ter diante de mim, isso foi diferente, foi maravilhoso!

As óperas, como assinala Camargos (2011), compunham a maior parte do repertório apresentado no Teatro Municipal de São Paulo naquela época, mas significativas apresentações de balé e de dramaturgia também ocorreram. Obras italianas e francesas em sua maioria eram apresentadas no Teatro. Em 1912, o empresário Eduardo Vitorino obteve iniciativa e auxílio do município para a sua Companhia Nacional, em troca da apresentação de duas peças de compositores paulistas durante o ano, o que trazia um pouco do repertório brasileiro para o Teatro.

Nos anos 1912 e 1913, as produções passavam pelo Teatro Colón e chegavam com um elenco completo, diretores, iluminadores, contrarregras e cenógrafos. Em 1912, chega a Companhia Dramática Francesa, com o grande ator Lucien Guitry, trazida pelo empresário Walter Mocchi, que contou com oito récitas. A temporada apresentou as peças *A Garra*, *Sanson e Assalto*, obras de H Bernstein, as peças *Primerose* de Caillavert e *De Fleurs*. Houve também a apresentação de *Os Amantes* de Donnay, *As Carreiras* de Abel Hermant e *O Emigrado* de Paulo Bourget (BERNARDES, 2004).

Interessante citar que a Companhia Francesa voltou frequentemente a cada dois ou três anos, e:

A familiaridade do público era tamanha que, muitas vezes, o programa entregue vinha escrito apenas em francês e ninguém reclamava, já que esse idioma era falado por dez entre dez membros da elite paulistana (CAMARGOS, 2011, p. 44).

Ainda em 1912, Bernardes (2004) ressalta que o Municipal recebeu as Companhias Dramáticas Italianas *Clara della Guardia* e a de Ernesto Novelli que encenaram peças inéditas como *Pobre Gente*, de Franco Liberati e *L'Aigretti* de Dario Nicodemi, e a Companhia alemã Bluhm Lesin. O grande destaque do ano foi a estreia da apresentação do poema *O Sino Submergido* de Gerhart Hauptmann, ganhador do prêmio Nobel de 1912.

Em 1913, comemorou-se o centenário de Giuseppe Verdi, e em sua homenagem, foram apresentadas a Sinfonia de Nabuco, quarto ato de *Rigoletto*, terceiro ato de *Don Carlo* e o primeiro e segundo atos de *Aida*.

Algumas vezes, os espetáculos programados para o Teatro Municipal não alcançavam o sucesso esperado pelos empresários:



Zacconi, um ator de prestígio internacional se apresentava pela primeira vez em São Paulo, gerando expectativas. No entanto, o sucesso não foi o esperado. Provavelmente porque a companhia de Novelli também estreava no São José, cobrando preços menores. E, afora isso, segundo Miroel Silveira, Zacconi “prendia-se demasiado ao naturalismo e às minúcias de composição” enquanto que Novelli “apresentava um repertório mais variado e alegre” (BERNARDES, 2004, p. 78).

Edoardo Vitali regeu a ópera *Rigoletto* abrindo a temporada lírica em 1914 e nesse ano ocorreu a estréia da ópera de Mascagni *Parisina*, que havia estado no Scala de Milão em dezembro de 1913, e em oito meses já estreava em São Paulo, comprovando o definitivo ingresso da cidade no circuito operístico mundial.

O período da Primeira Guerra Mundial foi um momento em que muitas companhias européias vieram para realizar apresentações no Brasil, como ressalta Camargos (2011), já que com a Europa em crise, a América Latina toda representava uma ótima oportunidade de manter as companhias com contratos garantidos durante meses, apresentando-se em várias cidades pela América do Sul e às vezes por Cuba. Muitos profissionais compunham a companhia e sempre preparavam um extenso repertório, prontos para realizar grande número de apresentações, até além das contratadas se necessário fosse.

Outro fenômeno causado pelas guerras e revoltas eram os concertos beneficentes que muitas vezes ocorriam no Teatro Municipal de São Paulo como pelos órfãos da Primeira Guerra Mundial na Europa e pelos recém nascidos órfãos devido à revolução ocasionada pelo movimento tenentista em 1924, ocorrendo o mesmo durante a revolução de 1932.

Em 1915 a ópera *Aída* de Verdi foi apresentada com imenso êxito, mas com preços um tanto exorbitantes. Foi então que membros da colônia italiana realizaram uma passeata pelo centro da cidade protestando com indignação. Assustados com a repercussão da manifestação, os empresários decidiram realizar uma apresentação no estádio de futebol Palestra Itália, situado no Parque Antártica. A ópera foi realizada em quatro atos e cantada pela soprano Gabriella Besanzoni, a grande estrela do Municipal de todos os tempos (Camargos, 2011).



Figura 10 - Gabriella Besanzoni

Felizmente, nem só apresentações estrangeiras faziam parte do repertório do Teatro Municipal de São Paulo. Em 1915, a Companhia Nacional Argentina apresentou obras de seu país e várias peças brasileiras, como *A Herança*, de Júlia Lopes de Almeida, *A Muralha*, de Coelho Neto e *A Bela Madame Vargas*, de João do Rio. *O Contratador de Diamantes*, cujos autores eram da elite paulistana, foi um grande sucesso na época, com música do maestro Francisco Braga.

Carnaval no Teatro Municipal de São Paulo? Sim, ocorreram bailes de carnaval no teatro, mas para a elite paulistana, seguindo os modelos dos carnavais europeus. Durante duas semanas, as cadeiras eram retiradas e um assoalho de madeira era colocado para não danificar o assoalho original. Duas mil pessoas pulavam o carnaval até às cinco da manhã. Bufês, iluminação e pinturas complementavam a festa. As fantasias eram luxuosas e atraíam o público que ficava nas escadarias para admirá-las:

*A Cigarra* anunciava o *Bal Masqué Rouge et Noir*, do Teatro Municipal de São Paulo, em duas edições: nos dias 4 e 7 de março. Foi o primeiro baile de carnaval ali realizado... Os “elegantes” poderiam exhibir os seus disfarces nas cores do tema do baile, enquanto que outros poderiam ser aceitos, desde que não ferisse os costumes da “sociedade” que frequentava o Teatro (BERNARDES, 2004, p. 87).

No governo Vargas, segundo Camargos (2011), havia o Baile do Carnaval Paulista, que premiava as melhores músicas. Em 1950, já na

administração de empresários e mais tarde pelo Departamento Municipal de Cultura, aconteciam bailes populares.

Em 1916, o balé no Teatro Municipal de São Paulo era concebido na graciosa figura da grande bailarina Isadora Duncan, que dançou ao som das músicas de Gluck e Chopin, lotando o Municipal. Nessa elogiada apresentação de Isadora, a orquestra que interpretou as músicas do espetáculo foi duramente criticada pela imprensa. O jornal *O Estado de São Paulo* chegou a reivindicar ao poder Municipal a subvenção, para que o Teatro pudesse ter sua própria orquestra como corpo estável do Municipal, aponta Bernardes (2004).

Anna Pavlova veio a São Paulo com um corpo de baile composto por mais de quarenta bailarinos e sessenta professores de orquestra que foi sucesso absoluto. Interessante ressaltar, que Anna Pavlova decidiu realizar uma apresentação de despedida com a música *O Guarani* de Carlos Gomes e reduziu o preço dos ingressos à metade. Os artistas russos ainda estiveram no Teatro em 1919, em 1940 e em 1942 (Camargos, 2011).

Entre 1912 e 1926 o Teatro Municipal de São Paulo viveu a glória de sua inauguração, a Primeira Guerra Mundial, conflitos advindos da política da cidade, bailes de carnaval e muitas turnês. Walter Mocchi e Paschoal Segreto, foram os empresários de maior atuação no que diz respeito à organização das temporadas líricas do Teatro Municipal. Nesse período, oitenta e oito óperas foram apresentadas sendo dezessete delas de compositores italianos, dez de compositores franceses, oito de brasileiros, quatro de alemães e dois de compositores russos, predominando assim, a música italiana e francesa. Duzentos e setenta espetáculos foram realizados com estrelas em cena, como Enrico Caruso, Tito Schipa, Stracciari, Galetti e a soprano Claudia Muzio.

O ano de 1918, como indica Bernardes (2004), foi marcado pelo fim da Primeira Guerra e pelo surto da chamada *gripe espanhola*. Em São Paulo, o primeiro caso surgiu em julho e em pouco tempo se alastrou atingindo todos os bairros da cidade. As pessoas que viviam em situações mais precárias, os operários que não podiam parar de trabalhar para sustentar suas famílias, mesmo estando doentes, eram as maiores vítimas. Em outubro, ocorreu a primeira morte e a rotina da cidade foi modificada a fim de evitar contágios. As pessoas evitavam sair de casa, e as missas e cultos nas igrejas foram reduzidos, os jardins, parques, teatros e cinematógrafos foram fechados e as

aulas suspensas. Porém, o Teatro Municipal de São Paulo foi a única casa de espetáculo que teve licença para funcionar nesse período. Ainda assim, a temporada terminou por ser interrompida, já que grande parte dos elementos da companhia lírica contratada havia sido contagiada pelo vírus da gripe.

O tempo passava e mudanças ocorriam pelo mundo. Mudanças no comportamento, na educação, mudanças filosóficas e sociais, como bem observa Gonçalves (2012). E de maneira irresistível, a sociedade paulistana cedia aos encantos e desencantos dos novos tempos. Artistas modernos internacionais começavam a chegar, trazendo espetáculos diferentes das óperas clássicas que inspiraram a construção do Teatro Municipal. Mesmo antes da Semana de Arte Moderna, em 1919, o Teatro Municipal servia de espaço para o evento organizado por Paulo Prado, pelo cônsul da França e por José de Freitas Valle, deputado do partido republicano paulista. A exposição foi realizada no saguão do Teatro, composta por pinturas impressionistas e esculturas de Bourdelle, Rodin e Laurens.

O saguão, que serviu de espaço para exposições, foi visto pelos meus entrevistados quando os convidei a ultrapassar a porta que leva à bilheteria. No espaço da bilheteria há uma porta de vidro que permanece trancada, mas que é possível ver o saguão, os tapetes vermelhos, a grande escadaria que leva a sala de espetáculos, os detalhes em gesso, o alto pé direito, o lustre e os vitrais.

Na foto abaixo podemos ter uma ideia do que foi visto pelos entrevistados, com exceção das luzes que estavam desligadas.

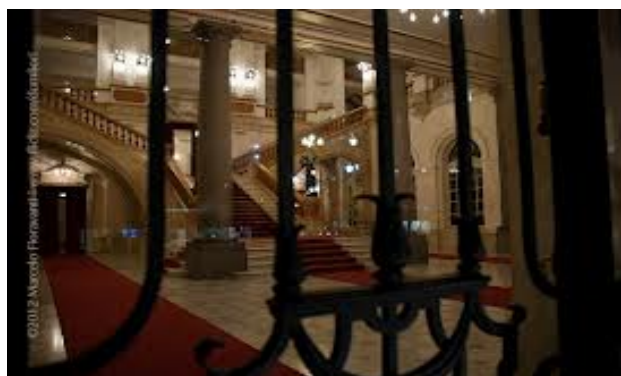


Figura 11- Escadarias internas do Teatro vistas do *hall* da bilheteria

A seguir reproduzo as expressões de meus entrevistados quando entraram no espaço da bilheteria e visualizaram o saguão:

*Ré* (f-18a-Sapopemba): Porque é a primeira vez que eu estou aqui, nunca imaginei que fosse tão assim...

*Do* (m-c60a-Lapa): Não vão me prender?

*M*: Você sabia que podia entrar aqui?

*Mi* (m-c30a-Campo Limpo): Não, não sabia não!

Muito legal! Olha o mármore! Os tapetes são vermelhos!

É muito mais bonito do que eu esperava!

*M*: Você gostaria de ir comigo até aquela porta do teatro?

*Fá* (f-c30a-Penha): E pode?

*M*: Pode, claro! Eu não sou do teatro, por isso não posso levá-la para conhecer o teatro, mas na recepção todos podem entrar, pedir informação...

*Fá*: Eu não sabia! Olha, o tapete é vermelho mesmo. Muito interessante os vitrais, não é?

*M*: No restauro foram retirados um a um com todo o cuidado, limpos e restaurados e depois recolocados.

*Fá*: É porque na verdade não foram modificados...

*Sol* (m-c30a-morador de albergue): É muito bonito! Eu nunca entrei aqui não! É bem chique. Lindo. Lindo, lindo mesmo.

*M*: Era o que você esperava?

*Sol*: Não, nem imaginava pelo lado de fora, como podia ser aqui dentro //!!!!

*M*: Agora vou te fazer um convite. Você sabia que a gente pode entrar naquela porta lá?

*Si* (m-23a-Guaianazes): Pode?

*M*: Pode.

*Si*: Não sabia não. Bonito. É o antigo misturado com o agora.

Porque futuramente vai ter coisas novas aqui, misturadas com o antigo. Aqui, olha, tem rampa para cadeira de rodas. Se fosse um prédio totalmente antigo não ia ter, não é? Ia ter escada só.

*M*: Ele foi adaptado.

A fruição do Teatro Municipal pode ser desencadeada pela observação de sua fachada, como já vimos anteriormente com os entrevistados *Sol* (m-c30a-morador de albergue) e *Lá* (f-18a-Santo Amaro), ou assistindo a um concerto, que, a princípio seria o ápice da fruição desse espaço, construído especialmente para a ópera. A fruição pode se dar quando atravessamos uma porta aparentemente intransponível.

Há uma observação realizada por *Si* (m-23<sup>a</sup>-Guaianazes), quando se dá conta da existência de rampas para acesso de cadeirantes ao Municipal, o que permite que se abra um espaço para analisar a questão da acessibilidade de deficientes ao Teatro Municipal de São Paulo.

A norma brasileira (NBR) 9050/2004 da ABNT (Associação Brasileira de Normas e Técnicas) foi elaborada no Comitê Brasileiro de Acessibilidade pela Comissão de Edificações e Meio.

A NBR 9050/2004 afirma que:

Acessibilidade, é a possibilidade e condição de alcance, percepção e entendimento para a utilização com segurança e autonomia de edificações, espaço, mobiliário, equipamento urbano e elementos". Por essa mesma norma, acessível é definido como "espaço, edificações, mobiliário, equipamento urbano ou elemento que possa ser alcançado, acionado, utilizado e vivenciado por qualquer pessoa, inclusive aquelas com mobilidade reduzida (PANOSSO, PANNO, 2010, p.14).

Devemos considerar então que a palavra *acessibilidade* no documento da ABNT abrange tanto a acessibilidade física como a de comunicação. Panosso e Panno (2010, p.14), esclarecem que a norma ainda determina que:

Todos os espaços, edificações, mobiliários e equipamentos urbanos que vierem a ser projetados, construídos, montados e implantados, bem como as reformas e ampliações de edificações e equipamentos urbanos, devem atender ao disposto nesta norma para serem considerados acessíveis.

Pode-se perceber, pelo texto que determina os preceitos da NBR 9050/2004 que, para que seja executada plenamente, é necessário investimento nas edificações, com reformas, aquisições de equipamentos a fim de torná-los adequados e acessíveis. Como o público formado por portadores de deficiências é pequeno, não há um veemente interesse em tornar os locais públicos mais acessíveis.

Quanto ao Teatro Municipal de São Paulo, é possível perceber a existência de alguns itens de acessibilidade, como bem observou meu entrevistado *Si* (m-23a-Guaianazes). Porém, equipamentos imprescindíveis estão ausentes, como placa em *Braille* na entrada, corrimão ou piso tátil, bebedouros com altura apropriada, bebedouro sinalizado, banco com espaço para cadeirantes, telefones adaptados para cadeirantes e sinalização em *Braille*.

Na entrada que dá acesso ao prédio, não há rampa, no entanto, foi implantado um elevador, que permite o acesso do portador de deficiência aos demais andares, ainda que não seja adaptado, pois é pequeno e a porta é

estreita. Seus botões são em *Braille*, porém não existe nenhum piso tátil que guie o deficiente visual ao elevador.

A bilheteria não tem degraus, mas, mesmo assim, o próprio cadeirante se vê impossibilitado de comprar seu ingresso, pois os guichês estão construídos em uma altura inadequada, impedindo a comunicação do cadeirante com o atendente.

O prédio possui apenas um sanitário adaptado com barra de segurança, privada e pia baixas. Somente no térreo existe um espaço para cadeira de rodas, entrando no corredor principal, do lado direito e esquerdo, faltando sinalização. A parte de fora da sala de apresentação possui corredores bem espaçosos, mas não há piso tátil, para guiar o deficiente visual. Além do corredor principal dentro da sala de apresentação, não existe outro espaço para o cadeirante se locomover.

A sala de fumantes é bem espaçosa e permite o acesso de cadeirantes. O salão onde antigamente aconteciam diversos eventos, também é acessível ao cadeirante. A lanchonete não apresentou nenhum item que gere dificuldade de locomoção ao cadeirante. Porém, não apresentou nenhum componente de acessibilidade para o deficiente visual. O estacionamento é pequeno e possui uma vaga reservada aos deficientes.

Panosso e Panno (2010) enfatizam que a verba e a burocracia para adaptação dos prédios ainda é o principal problema para adequação da acessibilidade nos lugares, mas as questões referentes a acessibilidade e defesa dos direitos dos portadores de deficiência tomam cada vez mais importância. A legislação, com o passar dos anos, vem se tornando mais adequada para garantir esses direitos.

Podemos sentir que discussões quanto ao acesso da pessoa deficiente aos lugares públicos no século XIX, ou mesmo no século XX, período que compreende a construção do Teatro Municipal de São Paulo, não ocorriam. No Brasil, as políticas sociais voltadas para as pessoas portadoras de deficiências, somente passaram a ser asseguradas na Constituição Federal de 1988 e regulamentadas pelo Decreto 914, de 6 de setembro de 1993, porém, como vimos, não foram plenamente implantadas, fato apontado por Maior (1997).

Voltando no tempo, para 1922, prosseguiremos acompanhando a trajetória do Municipal com os empreendimentos artísticos do grande

empresário Walter Mocchi. Camargos (2011) ressalta que o empresário, que já havia trazido tantas companhias artísticas para o Teatro Municipal de São Paulo, trouxe, no ano do centenário da independência do Brasil, a cantora Gabriella Besanzoni, mais uma vez, e outros 36 cantores. Nessa mesma temporada, veio também o grande maestro Pietro Mascagni que regeu além de suas obras, *Il Rigoletto* de Verdi e o *Guarani* de Carlos Gomes.

Gonçalves (2012), em sua pesquisa sobre a Semana de Arte Moderna, aponta que, em 1921, o grupo que se denominava modernista ou futurista começava a se fazer conhecer por meio do *Manifesto do Trianon*, realizado em um banquete em homenagem a Menotti del Pichia. O artigo com o título *Na Maré das Reformas* primava pela transformação cultural da cidade e pelo anúncio da ruptura com as doutrinas artísticas e literárias, dando lugar a uma nova mentalidade, pois completávamos cem anos da nossa independência política, mas faltava ainda conquistar a independência mental, pois ainda éramos uma “colônia das letras”. Nesse mesmo ano, a Companhia Dramática Nacional dirigida por Gomes Cardim, solicitou uma subvenção para a realização de oito récitas com o objetivo de motivar a arte dramática no país, e por se tratar de uma companhia e não de uma empresa, o governo deveria colaborar com o projeto. Assim foi: os espetáculos ocorreram a preços comuns sem a obrigação de grandes trajes “com uma plateia numerosa e distinta, da qual faziam parte o presidente do Estado e o prefeito Carlos de Campos, iniciou-se a temporada com *Salomé*, de Renato Vianna” (BERNARDES, 2011, p. 134).

O Teatro Municipal de São Paulo foi o ambiente destinado a um movimento cultural, que ao longo do tempo se firmou como um marco no Brasil, resultante das transformações que ocorriam no universo cultural. Ocorrida nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, a Semana de Arte Moderna viria sacudir a classe artística e literária da cidade. Os rapazes e moças que formavam o grupo de artistas que deram vida ao movimento tinham como bandeira o questionamento quanto ao modelo artístico que se exercia na época, fortemente marcado pela permanência do gosto musical das elites da *Belle Époque*, ou seja, um repertório que dava ênfase às obras clássicas e românticas que agradavam a alta sociedade, desprezando a música de vanguarda europeia que surgia no final do século XIX, como Schoenberg, Eric



Satie e Luigi Russolo. Dessa forma, segundo Magalhães (2005), o modernismo se caracterizava por uma forte tendência nacionalista, reafirmada em momentos posteriores a 1922. O movimento modernista lutava contra a permanência dos signos musicais internalizados pelos freqüentadores do Teatro Municipal de São Paulo.

“Futuristas”, assim ficaram conhecidos os artistas adeptos dessa nova era cultural, denominação advinda do movimento futurista liderado pelo italiano Filippo Tommaso Marinetti e “a tônica do movimento foi a destruição do culto à arte do passado. Com essa máxima, no artigo *O Futurismo Mundial*, Marinetti pede a todos os artistas que se unam” (MAGALHÃES, 2005, p. 13).

Essa forma explosiva e de protesto rapidamente contagiou as mentes dos jovens artistas, que começaram a almejar por novas formas de arte, buscando uma liberdade maior, negando as formas consagradas. Mas como ocorre em muitos movimentos que se enfraquecem, não foi diferente com o futurista, que foi perdendo suas características a ponto de tomar certas formas facistas. No entanto, os modernistas de São Paulo ainda utilizavam o termo, mas para expressar a flexibilidade na arte que o movimento defendia em oposição ao que eles chamavam de receitas passadistas e acadêmicas. Já Mário de Andrade preferia o termo “bandeirantemente” (Gonçalves, 2012), pois queria evitar conexões com Marinetti. Em seus artigos sempre citava seus colegas como modernistas, que traziam um frescor e juventude com suas ideias atuais que se chocavam com a seriedade excessiva da ditadura cultural dos velhos tempos. Chamava-os também de “mocidade alegre”. E assim, as mudanças se firmavam como uma nova era que vinha para ficar. Gonçalves (2012, p.19) se utiliza das palavras de Salisbury Galeão Coutinho: “acabou-se a intransigência dos primeiros tempos”, para o desassossego daqueles arraigados às velhas formas.

O público frequentador do Teatro Municipal poderia perceber que as formas da arte que era apresentada no evento conhecido como *Semana da Arte Moderna* haviam mudado. Logo no *hall* podiam ver pinturas e esculturas que, em sua maioria, ignoravam as velhas formas consagradas. Plantas arquitetônicas de Antonio Garcia Moya e de Georg Przyrembel, esculturas de Victor Brecheret, Haarberg e Hildegardo Velloso, pinturas de Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, Zina Aita, Ignácio da Costa Ferreira,

Yan de Almeida Prado e John Graz. Oswald de Andrade, Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Guilherme de Almeida quebravam os paradigmas literários:

E o público pagara 20 mil réis para ouvir aqueles poemas sem pé nem cabeça, escutar aquelas partituras dissonantes, ver aquelas pinturas manchadas. Era quarta-feira, 15 de fevereiro de 1922. Palco? O Teatro Municipal de São Paulo. Poeta? Um tal de Mário de Andrade (acompanhado pela música de Villa-Lobos e pelas pinturas de Anita Malfatti). Evento? A Semana da Arte Moderna. O Brasil nunca mais seria o mesmo após aqueles três dias de vertigem e vaias no teatro refinado de São Paulo (BUENO, 2010, p. 319).

Bueno (2010, p.324) narra em sua pesquisa o que expressou Oswald de Andrade com respeito a sua experiência com o público do Teatro Municipal durante a Semana de 22:

O teatro estrugiu numa vaia irracional e infrene. Antes mesmo de eu pronunciar uma só palavra. Esperei de pé, calmo, sorrindo como pude, que o barulho serenasse. (...) Abri a boca. Ia começar a ler, e nova pateada se elevou, imensa, proibitiva. Nova espera (...). Então, pude começar. Devo ter lido baixo e comovido. O que me interessava era acabar depressa e sair. Mário me sucedeu, e vaia estrondou de novo. Com aquela santidade que o marcava. Mário gritou: "Assim não recito mais." Houve grossas gargalhadas.

A pianista Guiomar Novaes, a artista mais conhecida no exterior, se apresentou logo depois, o que serviu para acalmar os ânimos. Novaes não se sentiu tão à vontade com o novo movimento, estranhando os sons da obra de Eric Satie, *D'Edriophthalma* quando foi executada por Ernani Braga. A obra é uma paródia à *Marcha Fúnebre* de Chopin. Tal apresentação não estava no programa e Novaes sob protesto enviou uma carta ao jornal *O Estado de São Paulo*, expressando que o movimento modernista era intolerante em relação às demais escolas de música, escolas que ela admirava e interpretava, e não concordava com isso. Ainda que respeitasse todas as manifestações de arte, não foi de seu agrado a peça que satirizava a obra de Chopin. E era pelo respeito que tinha ao direito de manifestação, que ela fazia parte do festival da Semana da Arte Moderna.

De fato, como enfatiza Gonçalves (2012), ouve certo ressaltar de zombaria através do traço paródico da arte moderna, que foi reafirmada com

uma frase de Graça Aranha, que expressava que tudo o que havia sido feito no Brasil até então, na música e na pintura, poderia ser considerado inexistente.

Bueno (2010) enfatiza que Villa-Lobos esteve presente na Semana da Arte Moderna, apresentando-se na última noite do evento. O público vociferou quando Villa entrou de fraque e chinelos, não para causar protestos, mas porque estava atacado de ácido úrico nos pés.

Alfredo Gomes, sobrinho de Carlos Gomes e Lucília Villa-Lobos, esposa de Villa-Lobos compunham um grupo ensaiado pelo compositor para apresentações em São Paulo. O grupo tocou a *Sonata número dois* para violoncelo e piano, composta em 1916. Aparentemente superando o choque causado pela vestimenta do maestro, a platéia correspondeu aplaudindo, bem como o *Trio Segundo*, interpretado por Alfredo Gomes, Paulina d'Ambrosio e o pianista Frutuoso Vianna. Ernani Braga interpretou três solos de piano: a *Valsa Mística*, de 1917, *Rodante* de 1919 e *Fiandeira*, de 1921. As duas primeiras peças possuíam menos de dois minutos e a última com quase três minutos foi involuntariamente cortada pelo intérprete. Indeciso quanto ao uso do pedal, pois sua opinião divergia da opinião de Villa Lobos, acabou se perdendo e tocou somente a quarta parte da peça. A Seguir, outros instrumentistas interpretaram *Três Danças Africanas: Farrapos*, de 1914, *KankuKus*, de 1915 e *Kankikis*, de 1916, dirigidas pelo próprio Villa-Lobos. Villa-Lobos apresentou vinte peças, sendo o único compositor brasileiro da Semana da Arte Moderna, apresentando o dobro de obras em relação aos cinco compositores franceses presentes, recebendo ótimas críticas nos jornais da época:

As peças executadas impressionaram bastante o auditorio, embora seja difícil, numa primeira audição, apreciar todas as qualidades do compositor. Naturalmente, pelo seu incontestável valor, essas obras serão executadas em S. Paulo, em circunstâncias que melhor permitam a sua compreensão pelo público. O jovem e talentoso musicista receberá então o justo premio devido ao seu talento (Jornal O Estado de S.Paulo, 17/2/1922).

Villa-Lobos era um dos compositores que buscava unir elementos do folclore brasileiro e da música brasileira, para dar uma personalidade local a suas obras.

É importante mencionar que Villa-Lobos, após a semana de 22, ou melhor, na década de trinta, realizou uma excursão por cinquenta e quatro

idades de São Paulo, motivado pela divulgação da modernidade, o que foi uma inovação:

Lançou-se numa maratona, visando promover a música nacionalista com a formação de um novo público e, ainda, aproximar-se do *povo brasileiro*, distanciando-se, assim, da elite burguesa dos teatros municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo (CONTIER, 1998, p. 18).

“Assim Villa-Lobos foi se achegando de um novo *público* consumidor de suas músicas: as massas urbanas” (CONTIER, 1998, p. 22).

Villa-Lobos também propunha durante tais apresentações que eram realizadas em estádios, como no campo da Associação Atlética São Bento e no Parque Antártica em São Paulo, em 1931, a apresentação também de informações didáticas, tais como dados sobre as obras e a vida dos compositores que compunham o repertório.

Contier (1998) esclarece que, na verdade, havia um interesse por parte do governo em utilizar-se da música como instrumento para a formação de um sentimento cívico de amor à Pátria, já que muito do repertório era composto por músicas nesse teor, como hinos e exaltações ao Brasil e seu povo, em conjunto com o estímulo a um comportamento disciplinado nas grandes massas. E essa circunstância serviu para que Villa-Lobos fosse apoiado em suas ideias de brasilidade e nacionalidade na música, aliado a um desejo de conquistar o público nacional de forma mais abrangente, e conseguir um sucesso que ainda não havia conseguido nos importantes teatros do país nos anos 1920.

Convém mencionar que no cenário cultural da época, e sobretudo na música, não existia uma intenção de hegemonia política por parte dos intelectuais, mas um legítimo desejo de nacionalização da música brasileira, vendo o Estado como um meio para chegar à sociedade como um todo, em uma tentativa de uma unificação cultural e nacional, em contraste com a música erudita europeia e a música popular.

E o público do Teatro Municipal de São Paulo? Como reagiu frente a essas formas de arte tão inovadoras para a época? Remexiam-se nas poltronas. Oswald de Andrade chamou estudantes de Direito, que ficaram com a incumbência de realizar coros de vaias, risos, assobios e outras manifestações, ao mesmo tempo em que atiravam legumes como munição de

protestos, tudo como tentativa de “escandalizar e sacudir o marasmo da provinciana capital do café” (Camargos, 2011).

Em 1923, a pianista Magdalena Tagliaferro se apresenta no Municipal, interpretando entre as obras, peças de Chopin, Albeniz e Liszt. No mesmo ano, Bernardes (2004), registra que foi realizada a temporada lírica italiana e a temporada com a Companhia Dramática Francesa do *Teatre de la Porte St. Martin*, de Paris trazendo peças inéditas.

O ano de 1924 foi tumultuado na cidade de São Paulo, com o movimento tenentista, e a temporada lírica no Teatro Municipal foi menor, tendo um total de oito récitas, três extras e uma matinê.

Em 1926 surge em grande estilo Bidu Sayão, que realizaria uma promissora carreira internacional, “la piccola brasiliana”, chamada assim por Toscanini, fez parte do elenco do *Metropolitan Opera House* de Nova York. Bidu Sayão se apresentou na temporada realizada pelo empresário Walter Mocchi, a qual seria sua despedida do âmbito organizador das temporadas líricas do Municipal. Porém, o Teatro não contou com casa cheia durante os espetáculos, preenchendo apenas metade de sua capacidade, apesar da grande estrela do canto lírico e de toda a competência de Mocchi, que organizou uma temporada primorosa com um grande número de récitas populares pela metade do preço, num total de treze, além das dez da assinatura e quatro matinês. Tal situação pode ser atribuída a uma grande crise financeira, nas lavouras e crise comercial, como especifica Bernardes (2004).

A partir de 1927 as temporadas líricas ficaram por conta do empresário Ottavio Scotto, que além do Teatro Municipal de São Paulo, cuidava das temporadas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e do Teatro Colón de Buenos Aires. Scotto firmara contrato para as temporadas de 1928 e 1929, no entanto, não conseguiria cumprir devido ao surto de febre amarela que desencorajava os artistas, sobretudo os cantores líricos, de se aventurarem em uma viagem para o Brasil. Scotto entrou com pedidos de subvenção, afirmando ser impossível a realização de uma temporada lírica sem um auxílio do poder público. Infelizmente, Scotto não conseguiu realizar a temporada no prazo, deixando o cargo que agora era da Empresa Viggiani, que aproveitou a vinda

da Companhia Lírica Russa para a América do Sul, a fim de que se consumasse a temporada (Bernardes, 2004).

O Trem da Ópera, como era chamado o trem que partia de Campinas, disponibilizando primeira classe, com serviço de bordo e garçons, levava os passageiros vestidos a rigor que desembarcavam na Estação da Luz todas as noites. De lá se dirigiam ao Teatro. De acordo com Camargos (2011, p.53), que registra comentários da crítica de João Gordo para a *Revista Moderna* de 1924, o trem aguardava até que todos os passageiros retornassem, para então partir e fazer a viagem de volta. Entre os apreciadores, havia também aqueles que não se importavam com a arte apresentada, chamados pelo crítico de “novos ricos”:

Para esses o melhor da festa eram os entreatos, quando davam um giro de reconhecimento certificando-se de que estavam sendo vistos: “Eles não compreendem uma ópera sem intervalo, intervalo sem *foyer*, sem mesinha de chá, sem *footing* sobre o ladrilho brilhante, sem ostentação...”.

Como se pode ver, segundo Bernardes (2004), após a Semana de 22, o Teatro Municipal seguiu com sua programação convencional, apresentando obras musicais consagradas e composições do século XX, que mantinham formas clássicas e românticas. Terminava a década de 1920 com uma programação enorme, motivo de orgulho, porém sem muita inovação. Heitor Villa-Lobos encerrou a programação do ano e da década com um concerto com a Orquestra do Centro Musical de São Paulo, formada pelos músicos da Sociedade de Concertos Sinfônicos e com a participação do violinista belga Maurice Raskin.

No início de 1929, com a crise econômica internacional, em virtude da queda da bolsa de valores de Nova Iorque, a República Velha entrava em crise. Havia uma insatisfação por parte dos líderes de outros estados, que diziam ser a revolução a única saída para conter a hegemonia paulista. Revoltas emergiram e que resultaram na revolução de 1930. Bueno (2010) aponta que os combates se estenderam por cerca de um mês. Na noite de 24 de outubro, os generais Tasso Fragoso, Mena Barreto e o almirante Isaías de Noronha depuseram e prenderam o presidente Washington Luís.

Nesse período conturbado, como registra Bernardes (2004), o Teatro Municipal não realizou suas temporadas líricas. As turbulências políticas afetaram diretamente a eficiência administrativa da cidade. A República Velha definitivamente acabava e a política do país se modificou, exigindo um período de adaptação por parte da direção do Teatro. Nesse período, que gerou dificuldades para trazer companhias e músicos estrangeiros, e que se intensificaram com a Revolução Constitucionalista de 1932, de certa maneira foi benéfico à música nacional, que obteve assim espaço. Conjuntos populares apresentavam Verdi, Puccini, Carlos Gomes e Donizetti, mesmo depois dos movimentos modernistas, como uma prova de que os representantes do classicismo e romantismo não haviam fenecido.

Camargos (2011) documenta que a importante pianista Yara Bernette, com nove anos de idade, despontou nessa época, tornando-se posteriormente reconhecida no mundo todo. Villa-Lobos, o violinista Jacques Thibaud e o pianista Fritz Jank, alemão residente no Brasil, também se apresentaram no Teatro Municipal nesse período, além de Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, João de Souza Lima e Andrés Segovia.

Em 1933, houve a temporada organizada pela soprano Carmem Gomes e pelo tenor Reis e Silva, a fim de dar um primeiro passo para a retomada das apresentações no Municipal. A *Temporada Especial*, tendo a própria soprano Carmem Gomes e o maestro Francisco Murino no elenco, abriu com *Aida* de Verdi. Houve ainda a apresentação das óperas *Il Trovatore*, *La Bohème*, *Cavallerie Rusticana*, *O Guarani*, *Otello*, *I Pagliacci*, *Rigoletto*, *Tosca* e *La Traviata* com regência de Santiago Guerra. Os ingressos estiveram a preços mais acessíveis comparados aos preços comumente cobrados (Bernardes, 2004).

As temporadas líricas reiniciaram em 1933 através do empresário Silvio Piergili, segundo Camargos (2011). Piergili queria atrair a classe média, já que a alta sociedade encolhera. Para tanto, passou a cobrar preços bem mais acessíveis. Para atrair público, contratou estrelas como Gilda Dalla Rizza, marcando sua despedida dos palcos, Claudia Muzio e Carlo Galeffi e Bidu Sayão. Em 1936, Bidu Sayão se apresentou novamente, em comemoração ao centenário de Carlos Gomes, e os programas foram ilustrados por Tarsila do Amaral.

Em 1937, a temporada lírica, de acordo com os registros de Bernardes (2004), não se realizou por falta de assinantes e subsídios da prefeitura. No final do ano, o empresário Ernesto Sepe realizou uma temporada popular, que de acordo com as críticas da época, não obteve tanto êxito. O jornal *O Estado de São Paulo* atribuiu o fracasso aos preços exorbitantes. No entanto, Mário de Andrade ressalta que o repertório era extremamente repetitivo, em que as grandes estrelas eram reservadas para óperas já gastas e por isso não atrativas para o público. Mário de Andrade sugeria que os empresários passassem a montar novas óperas com as grandes estrelas, e assim o Teatro então lotaria nas apresentações, tanto quanto nas óperas já consagradas.

Importante lembrar um importante evento cultural ocorrido em 1937, no Teatro Municipal de São Paulo e registrado por Abdanur (1993): o Congresso Nacional da Língua Cantada, ocorrido entre os dias 7 e 14 de julho. Mário de Andrade apresentou seu anteprojeto, sugerindo a pronúncia carioca para a língua nacional cantada. Nesse congresso também foi votada a implantação do ensino de canto em todas as escolas do país. Durante o congresso, houve também a apresentação de concertos e dramatizações alusivas aos temas discutidos, sempre na busca da reafirmação da construção da música erudita nacional. Maria da Glória Capote Valente recitou o poema *A Língua Nacional*, de Guilherme de Almeida. À noite, houve um grande concerto inaugural, com músicas de compositores brasileiros, e composições com elementos da música popular brasileira, cantadas pelo Coral Paulistano do Departamento de Cultura. Tratava-se de uma modinha imperial com harmonia de Luciano Gallet, uma canção do Amazonas e outra de São Paulo com harmonia de Artur Pereira, um canto de Maracatu de Pernambuco harmonizado por Camargo Guarnieri, um coco do Rio Grande do Norte, com harmonia de Martin Braunwieser, um canto mineiro e um canto de Xangô carioca com harmonia de Villa-Lobos, uma cantata de Bach apresentada em *Língua nacional* e um concerto para piano de Camargo Guarnieri apresentado por João de Souza Lima e pela Orquestra Sinfônica do Departamento de Cultura.

Houve também apresentação de peças para coral no dia 12 de julho, de compositores brasileiros e estrangeiros. As peças estrangeiras foram traduzidas. O concerto foi apresentado pelos alunos da professora Vera Janacopulos. Houve ainda um concerto de encerramento do congresso, com



apresentação do poema sinfônico *O Rei Mameluco* de Souza Lima e o *Maracatu de Chico Rei* de Francisco Mignone.

Em 1938, como aponta Bernardes (2004), a cantora lírica Gabriella Bezanson tomou a iniciativa de formar um grupo estável para as temporadas líricas do Municipal de São Paulo e do Rio de Janeiro, reunindo músicos, maestros, cenógrafos e cantores cariocas e paulistas, formando a Companhia Lírica Nacional. Infelizmente, o projeto fracassou, devido à falta de incentivos financeiros e ausência de cantores para os papéis principais, obrigando a companhia a contratar cantores estrangeiros, tornando o projeto dispendioso, encerrando suas atividades no mesmo ano.

São Paulo iniciava a década de 1940 com 1.326.261 habitantes, e o Brasil entrava na Segunda Guerra Mundial, o que não interferiu na programação do Teatro Municipal. As apresentações continuavam. Prosseguiram, repetindo-se o que havia ocorrido durante a Primeira Guerra Mundial, quando a América Latina se tornou um ótimo mercado para as companhias européias.

Brandão (1993) documenta que Toscanini esteve no Municipal com a Orquestra Sinfônica da NBC (*National Broadcasting Corporation*) no ano de 1940, regendo a Segunda Sinfonia de Brahms, além de obras de Wagner, Berlioz, Rossini e Lorenzo Fernandez. Em setembro do mesmo ano, Leopoldo Stokovski, o maestro que se uniu a Walt Disney para a realização do desenho animado *Fantasia*, escandalizando os mais conservadores, quando no final do desenho, estende a mão cumprimentando o personagem Mickey, como é de praxe nas execuções orquestrais.

Em 1941 e 1944, a Companhia Dramática Francesa realizou suas apresentações do clássico de Molière, *Escola de Mulheres* com o ator Louis Jouvet, além de outras companhias teatrais, grandes cantores líricos, companhias de bailado, renomados maestros, violinistas e pianistas. Em 1940 a Orquestra Sinfônica da *National Broadcasting Company* de Nova Iorque executou dois concertos sob regência de Arturo Toscanini. Assim, o Brasil vivia o período da guerra distante das suas graves consequências e as pessoas só se lembravam que o mundo estava em guerra quando precisavam seguir as normas de segurança durante as apresentações no Municipal, onde, antes de começar o espetáculo, era anunciado com som de sirenes, apitos e sinos, que

o público deveria permanecer em suas cadeiras evitando tumulto e acidentes. Da mesma forma que a Primeira Guerra, a Segunda motivou a organização de espetáculos beneficentes. Em 1941, a *Noite Encantada*, um festival de música e dança, foi organizada pelos administradores do Teatro em prol da Casa Maternal e da Infância, e do Comitê Alemão de Socorro às Vítimas da Guerra com a Orquestra do Sindicato dos Músicos profissionais de São Paulo, segundo Camargos (2011).

Em 1941 algo inusitado aconteceu na cidade de São Paulo, apontado por Brandão (1993). O *American Ballet* abismou a plateia dançando em um posto de gasolina. De uma forma bem-humorada, o coreógrafo Georges Balanchine se utilizava de elementos do cotidiano da vida moderna, mesclando com o bailado russo. O *American Ballet* buscava ganhar espaço, da mesma forma que o grupo obteve durante as primeiras décadas do século XX, por toda a Europa. Para tanto, contrataram o russo Balanchine, que foi um dos pioneiros nas coreografias clássicas do cinema. Grandes nomes do *American Ballet* foram Lew Christensen, William Dolar, Marie-Jane e Gisela Caccialanza .

O *Original Ballet Russe* chega ao Brasil em 1942, dirigido por Voskrensky, trazendo *Icaro* com coreografia de Serge Lifar. Uma de suas bailarinas, Tatiana Leskova, ficou no Brasil, morando no Rio de Janeiro, segundo registros de Brandão (1993).

Brandão ainda ressalta que, em 1943, ocorre um fato marcante: a primeira regência do maestro Eleazar de Carvalho no Teatro Municipal de São Paulo, que se manteve ligado ao nosso Teatro por décadas.

Em 1945 a Orquestra Sinfônica de Amadores se apresentava no Teatro Municipal quando as buzinas dos carros abafaram sua música: acabava a Segunda Guerra Mundial e todos comemoravam pelas ruas de São Paulo. Espirituosamente, o maestro Leon Kaniefsky encerrou o concerto com o Hino Nacional, fato apontado por Camargos (2011).

Os anos 1940, segundo Brandão (1993), prosseguiram com importantes apresentações do Balé mundial como a Companhia do Marquês de Cuevas do Chile, composta pelo grupo inovador *Grande Ballet de Monte Carlo*, em 1948 e o *Ballet Champs- Elysées* com figurinos de Christian Dior, Picasso e Jean Cocteau, em 1949.

Brandão afirma que, na década de 1940, o repertório permaneceu invariável, foram interpretados no Municipal compositores como Wagner, Mascagni, Verdi, Bizet, Massenet e Carlos Gomes. Nesse período as cantoras brasileiras Violeta Coelho e Maria Sá Earp se destacaram no Teatro Municipal, bem como Assis Pacheco, Constantino Araújo que ganhou os palcos europeus e Sílvio Vieira. Entre os estrangeiros estiveram Leonard Warren, Mario del Monaco e a iugoslava Zinka Milanov.

Desde sua inauguração, o Teatro Municipal não possuía um quadro de funcionários oficiais e muitos trabalhadores desvinculados de contratos com a prefeitura, trabalhavam no Municipal, além dos funcionários das próprias companhias estrangeiras. Dessa forma, o Teatro mantinha um número de funcionários para o estritamente necessário, sempre realizando contratos com fornecedores para suprir a carência de profissionais. As empresas particulares quase sempre foram as organizadoras das temporadas do Teatro Municipal de São Paulo, mas, a partir do final da década de 1940, haveria algumas mudanças: a concorrência. Haveria regras colocadas pela prefeitura para a quantidade de espetáculos, a escolha dos artistas, o preço dos ingressos e a comissão do empresário mediador. O lucro estava diretamente ligado a patrocínios, então era necessário que nomes famosos se apresentassem, a fim de garantir a casa cheia durante os espetáculos. Alfredo Gagliotti venceu a concorrência, e iniciou a temporada no Municipal dos anos 1950, realizando excelente trabalho, trazendo Maria Callas, Renata Tebaldi, Fedora Barbieri, Giuseppe Di Stefano, Gino Bechi, Tito Gobbi, Giulio Neri e Beniamino Gigli (Camargos, 2011).

Mas a década de cinquenta é um marco na história do Teatro Municipal, que foi construído, sobretudo, para a ópera:

1951, para os historiadores, marca um limite: o final dos grandes dias da ópera tradicional e das temporadas líricas anuais. A própria influência italiana, que tinha sido determinante, tinha-se diluído. Influência que tinha levado inclusive a tornar menos abrangentes as temporadas, com pouco espaço para a renovação, as experimentações e as óperas não cantadas em italiano, ou seja, das escolas francesas, alemãs e russas. Os anos 50 coincidem também com a decadência do gênero, restrito cada vez mais a um público bastante limitado. A penetração do cinema e principalmente da televisão, o surgimento de um teatro nacional e a facilidade de comunicação internacional como que aprisionam a ópera (BRANDÃO, 1993, p. 49).

Perguntei a meu entrevistado *Sol* (m-c30a-morador de albergue) porque ele não frui do Teatro Municipal e, no entanto, já frequentou o cinema. *Sol* ilustra com sua fala o que ocorre no século XXI, fazendo-nos lembrar do período de crise do Teatro Municipal nos anos 1950 e a necessidade de uma divulgação maior do Teatro e sua arte: “fui em cinema, que é baratinho. Porque tem muita propaganda de cinema na televisão, daí incentiva a gente a entrar. No meu caso eu sou curioso”.

Segundo Camargos (2011), a cultura norte-americana ocupava espaço, aos poucos destronando o longo período do monopólio da cultura europeia. Ainda assim, houve a apresentação da ópera *Pedro Malasarte* de Camargo Guarnieri e *O Barbeiro de Sevilha* em 1955, *Don Giovanni* de Mozart em 1956, *Fidelio* de Beethoven e o *Navio Fantasma* de Wagner, em 1957, estas duas últimas demonstrando um sinal do enfraquecimento do monopólio das óperas italianas que predominaram por tanto tempo na formação do repertório operístico do Teatro Municipal de São Paulo.

Para Brandão (1993), nesse período, a Europa contava com diretores de teatro e cinema, como Luchino Visconti e Wieland Wagner, neto de Richard Wagner, que idealizavam interpretações modernas e atuais para óperas consagradas. Havia os que não aceitavam tais modificações julgando ser a ópera intocável. São Paulo ficou de fora desse movimento, criando um grande abismo. A ópera permanecia nos mesmos padrões, ainda que Edoardo Guarnieri e Armando Bellardi se empenhassem em trazer mudanças.

É interessante observar como os novos tempos alteraram a rotina de trabalho das estrelas que se apresentavam no Municipal. Aos sessenta e um anos, Beniamino Gigli realizou sua última temporada no Municipal em 1951. Já estava prestes a encerrar sua carreira, mas foi visto através do cinema, em comédias musicais românticas e em dramas, como *Ave Maria*, *Tu sei la vita mia* e *Sol per te*, produções italianas e alemãs. Musicais populares interpretados por astros da ópera. Além de Gigli, Tito Schipa, Gino Bechi e Tito Gobbi também realizaram filmes nesse segmento produzido em escala industrial, e comercialmente foram um sucesso no mercado brasileiro.

Fato curioso, segundo Brandão (1993), era o subterfúgio para atrair público por parte dos empresários ligados às atividades do Municipal. Nos anos

cinquenta havia uma disputa entre os admiradores das cantoras Maria Callas e Renata Tebaldi. Tal disputa era explorada pela imprensa que se dedicava a esse tipo de *investigação* do mundo artístico, pelos empresários e pelas próprias cantoras. As *prima-donas* eram temperamentais. As duas iniciaram as desavenças após um concerto beneficente no Municipal do Rio de Janeiro, quando Tebaldi, ao se apresentar, concedeu *bis* por duas vezes e Maria Callas deixou o palco após os aplausos. Já nos bastidores, discutiram, e após alguns dias brigaram em um restaurante. A *guerra* persistiu durante quinze anos, o que sustentou muitas matérias de jornais e revistas, deu origem a livros, teses e documentários.

A década de 1950 teve alguns fatos relevantes. Em 1952, pouco antes do encerramento do Municipal para reformas, o último espetáculo foi realizado pelo pianista Gyorgy Sandor, e em 1958, o Municipal recebe pela primeira vez a Orquestra Filarmônica de Nova Iorque, com regência de Dimitri Mitropoulos que apresentou obras de Camargo Guarnieri, Brahms, Barber e Schoenberg. O maestro Leonard Bernstein também regeu no Municipal nessa mesma turnê, segundo Brandão (1993).

Foi na década de cinquenta também que aos dezesseis anos, João Carlos Martins se apresentou no Teatro Municipal, em 1956. Em 1960, realizou quatro recitais onde apresentou o *Cravo Bem Temperado* completo de Johann Sebastian Bach. Também se apresentou Nelson Freire em 1957, com doze anos de idade, começando sua carreira no Municipal, após vencer o primeiro concurso internacional de piano do Rio de Janeiro.

Brandão (1993) registra que em 1951 ocorre na dramaturgia a vinda de Marcel Marceau, conhecido como o *Chaplin Francês* com a pantomima, trazendo-nos reminiscências dos primórdios da história do Teatro Municipal. Em sua geração, serviu de exemplo com sua arte, para muitos artistas do mundo, e no Brasil temos Ricardo Bandeira, que pode ser considerado o único mímico brasileiro. Em 1957, Marceau retorna com *Bip*, seu personagem consagrado. O Teatro Nacional Popular também esteve no Municipal nesse mesmo ano, com peças de Balzac, Marivaux, Victor Hugo e Molière.

Já as evidências de transformações na dança, como observa Camargos (2011) se manifestaram através da dança negra de Katherine Dunham. Num

diálogo entre o folclore e os passos africanos, surpreendeu e serviu de incentivo para a criação do Grupo Brasileira, que por anos percorreu a Europa.

A essas alturas, o Teatro Municipal já não reinava absoluto como no início do século, em meio a todas as mudanças desvairadas da paulicéia:

Ao completar quatro décadas de atividades, o Theatro Municipal, que no início erguia-se altivo no horizonte, acabou engolido pelo crescimento urbano. A antiga imponência encolhera diante da avalanche de prédios que brotavam como cogumelos a sua volta. A esplanada desaparecera, restando apenas um trecho de jardim que servia como passagem a milhares de pessoas circulando apressadas diariamente pela região (CAMARGOS, 2011, p. 78).

Camargos ainda aponta em seus registros, que a deterioração externa do Teatro Municipal pela poluição era evidente, dando-lhe um ar de ainda mais envelhecido; suas instalações elétricas e hidráulicas estavam obsoletas para os novos tempos, suas madeiras apodreciam, até os uniformes dos funcionários estavam desbotados. Ocorre então, a primeira reforma e restauro do Teatro Municipal de São Paulo, entre 1952 e 1955, durante a gestão de Arruda Pereira, que delegou as obras a um comitê no qual faziam parte o arquiteto Tito Pistoressi e o engenheiro Péricles Ansaldo, tido como um dos maiores especialistas em palco da Europa. A sala de espetáculos foi ampliada com a retirada das frisas do fundo e de muitos dos camarotes, restando oito somente, que são os reservados às autoridades. Os andares passaram a ser divididos em balcões nobres, simples, *foyer*, galeria e anfiteatro, eliminando lugares onde não se podia ver ou ouvir o espetáculo com qualidade. Dessa forma os assentos diminuíram de 1816 para 1665, a fim de ceder espaço para obras de aprimoramento da visão do palco e da acústica, dois elevadores foram providenciados, foram construídos espaços para disponibilizar outros camarins, o fosso da orquestra foi ampliado para permitir a apresentação de 110 músicos e caso necessário, o assoalho do palco poderia ser elevado.

O mobiliário e os ornamentos foram novamente confeccionados no Liceu de Artes e Ofícios, tudo em veludo vermelho. Posteriormente, em 1969, foi instalado o órgão italiano, onde antes estavam os camarotes de proscênio, que eram mais espaçosos e se situavam entre a cena e a orquestra. O maravilhoso órgão possui 6044 tubos.

Aurelio Millos, notável coreógrafo, chegou a São Paulo em 1955 para organizar o *Balé do IV Centenário*, e para celebrar a reabertura do Municipal. Como em 1911, quando a ópera de inauguração só chegou no dia seguinte, o balé composto por bailarinos exclusivamente brasileiros, que iriam dançar dezesseis coreografias ao som de obras de Camargo Guarnieri, Souza Lima, Francisco Mignone e Villa-Lobos, com cenários de Lasar Segall e Di Cavalcanti e dirigido pelo coreógrafo Aurelio Millos, não pode se apresentar no Teatro Municipal de São Paulo, pois as obras não terminaram a tempo.

O espetáculo ocorreu então no Estádio do Pacaembu e no Teatro Santana. Mas, um ano depois, com a conclusão das obras, a companhia se apresentou no Teatro Municipal.

Como lembra Brandão, (1993, p. 64), “o IV Centenário há muito havia passado, São Paulo estava para completar 402 anos na ocasião da apresentação, em dezembro de 1955”.

O famoso Balé Bolshoi chega ao Municipal em 1957, divulgando as danças folclóricas russas, e em 1958, o *Ballet Africain* e o balé alemão representado por Berliner.

Inicia-se a década de 1960, e com ela as sérias e crescentes crises políticas, os questionamentos das convenções morais e sociais. O Teatro Municipal adentra a década com celebrações pelos seus cinquenta anos, com muitas apresentações de grandes maestros como Armando Belardi e Camargo Guarnieri e músicos renomados, como o pianista Souza Lima. A Temporada Lírica nacional, segundo Camargos (2011), apesar do recuo em suas apresentações no Municipal, traz *La Traviata* de Verdi, *L'amico Fritz* de Mascagni e *Madama Butterfly* de Puccini.

Em 1963, em uma tentativa de despertar o interesse pela ópera, o famoso estilista Dener desenhou os figurinos para *La Traviata*. Na dramaturgia, produções nacionais tornavam-se valorizadas, nascidas no Teatro de Arena e no Teatro Brasileiro de Comédia. Vivian Leigh, a estrela de *O Vento Levou*, esteve presente para encenar *A Dama das Camélias* de Dumas Filho. O balé recebia a dança de raiz, representada pelo Balé African, e em seguida os balés russos.

Outro grande maestro brasileiro rege pela primeira vez no Municipal: Isaac Karabtchevsky, em dezembro de 1961, e em 1963 se apresenta sir John Barbirolli, apresentando Strauss, Stravinsky, Dvorak e composições próprias.

O balé do folclore russo, como aponta Brandão (1993), se fez presente com o *Berioska* em 1962, o *Moisseiev* em 1963 e o *Balé de Stutgard* de John Cranko em 1968, chamada de *o milagre alemão da dança*. A brasileira Marcia Haydée passou a fazer parte desse grupo, primeiro como bailarina e depois como diretora e coreógrafa. A década de sessenta, com suas transformações de valores, abre espaço para a democratização, os pensamentos revolucionários e a tentativa da quebra de fronteiras através da arte até no âmbito político, expressada por Nureyev em sua frase *Minha Pátria é um palco*, onde as distâncias e os limites podem ser transpostos com um salto de dança. Maurice Bèjart e a Companhia de Dança Paulo Taylor, também compartilhavam das expressões revolucionárias. Taylor misturava Bach à música popular norte-americana.

A ópera continuava perdendo espaço, segundo Camargos (2011) e a música erudita e popular se expandia. A partir de então, o Teatro Municipal de São Paulo viu nomes como o maestro Isaac Karabtchevsky, que regeu por primeira vez no Municipal em 1961, o Modern Quartet Jazz e a Orquestra Filarmônica de Londres. Assim, em plena ditadura militar, a década de sessenta no Teatro Municipal de São Paulo, firmava uma busca pela quebra de conceitos aparentemente estáveis e a aceitação do novo e do moderno, onde o público digeriria com mais facilidade as formas de expressão desconhecidas, em comparação com a década de 20, quando ocorreu a Semana de Arte Moderna.

O que diria a elite paulistana do início do século XX, se assistisse a cantores populares cantando em um espaço utilizado para interpretar música erudita, se vivenciasse um Festival de Música de Vanguarda sob regência de um maestro, hoje o conceituado maestro Diogo Pacheco, onde acordes são substituídos por sinais de trânsito, músicos lutam espadas com seus arcos do violino, outros jogam sinuca sobre o piano de cauda... Tudo isso acontecendo no palco do Teatro Municipal de São Paulo? Foi uma forma de inovar, o chamado *happening*, que acontecia nos palcos do Municipal, logo após o golpe de 1964. Se a Semana de 22 se caracterizava como um movimento desbravador, pode-se imaginar como reagiria o público do início do século XX,



a tamanha ousadia dentro do Teatro Municipal de São Paulo, considerado durante muito tempo, como expressa Camargos (2011) “o templo da tradição da cultura erudita”.

Brandão (1993, p. 92) elucida o que foi aquele momento para o público do municipal:

*Trogloditas, bravo, patacoada, genial.* Os gritos vinham de todos os cantos do teatro, misturados. Ao lado dos que aplaudiam, estavam os que vaiavam. Gritos, assobios, bater de pés, palmas, urros, guinchos. Cada um encontrava a sua forma de se manifestar, protestando ou apoiando. No palco, os músicos incentivavam: “Atirem! Atirem! Atirem tudo o que quiserem! Estamos aqui para isso!” Um senhor, dedo em riste, esbravejava: “Um IPM nessa gente! Um IPM!”

Esclarece Brandão, que IPMs eram aqueles que cassavam os direitos políticos e individuais, e por vezes, levavam os *infratores* para a prisão.

Reforçando ainda mais as mudanças, Camargos (2011) aponta que reverberaram a música de Webern, John Cage, Maiasumi, Willy Correa e Olivier Toni, e músicos da música popular brasileira também pisaram no palco do Municipal, como Pixinguinha, Carlos Lyra, Baden Powell, Edu Lobo e Francis Hime. O jazz chegou em 1968 com Duke Ellington e nos anos setenta recebeu Ray Charles, Ella Fitzgerald, Dizzy Gillespie, Sarah Vaughan, James Brown, Charles Mingus, o Quarteto de Jazz, Miles Davis e Stan Getz. Houve também em 1966, a Orquestra da Filadélfia, que apresentou Ravel, Thompson, Villa-Lobos, Weber e Beethoven.

Ainda em 1966, um recital dramático foi exibido: *Men and Woman of Shakespeare*, com John Gieguld e Irene Worth e em 1967, a *Comédie Française* comparecia ao Municipal com obras de Cocteau.

Do lado de fora do Teatro, o Brasil vivia a ditadura militar, principalmente entre as décadas de sessenta e setenta, e, como ressalta Camargos (2011), as escadarias serviam de palco para os protestos populares, contra o alto custo de vida, o desemprego, a violência, e contra a censura que impedia a liberdade de expressão, que estava diretamente ligada ao exercício da arte. Artistas se reuniam ali para realizar manifestações contra o abuso de autoridade, empregada nos sofridos anos de repressão política. Do lado de dentro, a resistência ocorria através da encenação de peças como *Um grito parado no*

ar, de Gianfrancesco Guarnieri, de 1973, *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos de 1980 e *Murro em Ponta de Faca* de Augusto Boal.

Inicia-se a década de 1970 e as transformações no repertório do Teatro Municipal se tornam mais evidentes. Celso Nunes dirigiu *Il Matrimonio Segreto*, com figurinos de Maria Tudor.

Nos anos setenta, há no âmbito da dramaturgia uma busca de popularizar o teatro, com a vinda de *Yerma*, de Garcia Lorca, com a atriz do teatro espanhol Nuria Espert.

Promoções como o “Mês Teatral”:

Foi quando uma série de textos de autores que, dez anos antes, se incompatibilizavam com a estrutura do velho Municipal, acabou em cena. Todo aquele teatro social que rejeitava a suntuosidade do *teatrão* se viu cooptado, no bom sentido, esquecidos preconceitos e radicalismos e pensando-se apenas no texto como obra de arte. Assim, peças que pareciam incompatíveis com o Municipal, obtiveram grande sucesso ali (BRANDÃO, 1993, p. 82).

O público teve a oportunidade de assistir no Municipal *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, em 1977, de Plínio Marcos, *O Santo Inquérito* em 1978, de Dias Gomes, *O Grande Amor de Nossas Vidas*, de Consuelo de Castro, encenada em 1979, e no mesmo ano a peça *Bodas de Papel* de Maria Adelaide Amaral.

A música brasileira continuou a ser apresentada no Municipal, como aponta Brandão (1993), com Milton Nascimento em 1974 e com uma homenagem a Camargo Guarnieri em 1977. Gilberto Gil se apresentou em 1978, para celebrar vinte anos da bossa nova. João Gilberto também se apresentou em 1978. É necessário ressaltar também, a presença de Astor Piazzola no Teatro Municipal que inovou as concepções do tango.

O balé recebe em 1973, *The Alvin Nikolais Dance Theatre*. O espetáculo utilizava recursos de *multimídia*, em uma fusão de arte e tecnologia, buscando como resultado uma obra abstrata e dinâmica, com abstrações de som, tempo, forma, cor, luz e movimento, servindo de elementos para a composição do espetáculo.

No mesmo ano se apresenta a brasileira Marilena Ansaldi, que traz o balé psicanalítico com a obra *Isso ou Aquilo*, a vida de uma mulher de quarenta anos e suas crises profissionais.

Ainda em 1973, o Balé Stagium realiza o espetáculo *Das Terras do Benvirá*, com música de Geraldo Vandré, de Gustav Mahler, Ernesto Nazareth, Mario Reis, Lamartine Babo e Nelson Gonçalves. Marika Gidali e Decio Otero, os criadores do Balé Stagium, diziam ser o espetáculo *Benvirá*, um pré-núncio dos novos tempos, deixando para trás a ideia de que dançar no Brasil é impossível e que as oportunidades para uma carreira internacional estariam somente em outros países.

O Balé Stagium retorna em 1979, com o espetáculo *Coisas do Brasil*, durante o Festival de Música e Dança, promovido no Teatro Municipal desde 1976. Para a dança, os anos 70 se encerram com a volta de Béjart, com o *Ballet du XX Siècle* trazendo músicas iranianas e variações sobre obras de Offenbach e Mahler. Jorge Donn, famoso por ter dançado o *Bolero* de Ravel nas telas dos cinemas, também esteve no Municipal em 1979.

De 1980 a 1983 surge o projeto Pró-Ópera, citado por Camargos (2011), que integrou profissionais brasileiros e estrangeiros, realizando as próprias produções e valorizando o artista nacional, mas inserindo os estrangeiros no repertório. Para dar sequência ao projeto, era necessário cortar custos. Sendo assim, cenários e figurinos eram conservados e reaproveitados em outros espetáculos. Novos artistas se apresentavam, além dos artistas mantidos nos corpos estáveis mantidos pelo projeto.

Em 1982, Fernando Peixoto e Isaak Karabtchevsky, juntamente com o coreógrafo Gianni Ratto, apresentaram outra concepção de *Wozzeck*, de Alban Berg. Houve ainda a montagem de *Navio Fantasma*, com cantores alemães e brasileiros. O projeto pró-Ópera esteve atuante por alguns anos e contribuiu para o ideal de um teatro lírico estável de repertório.

O grande bailarino Mikhail Baryshnikov, dançou em 1980 e 1983, com o *Balé Francês de Nancy*, o balé *Canção do Companheiro Errante*, com música de Mahler, *Miss Julie*, de Rangstrom e *Apollon Musagète* com músicas de Stravinsky. Retornou em 1998 e em 2007 no palco do Teatro Municipal. Ainda na década de oitenta a dança contemporânea chega com Pina Bausch.

No final da década de oitenta surge no Municipal Ana Botafogo, a bailarina do Balé “O Cisne Negro” e o Grupo Corpo de Belo Horizonte, considerado um dos responsáveis pela modernização da coreografia brasileira.

Camargos assinala que na música, durante a década de oitenta, o Teatro Municipal apresentou as Orquestras de Cleveland, de Chicago, a Filarmônica de Nova Iorque, sob regência de Zubin Mehta, o Ensemble Orchestral de Paris, a Filarmônica de Hamburgo, a Sinfônica de Viena, a Filarmônica de Estocolmo, a Orquestra da BBC, a *National Symphony Orchestra*, a Sinfônica de Bamberg, a *Orchestre National de France* e os Meninos Cantores de Viena.

Em 1980, de acordo com Brandão (1993), é encenada a peça de Soffredini, *Na Carrera do Divino*, e as fantasias poéticas de Nahum Alves de Souza, *Aurora de Minha Vida*, espetáculo realizado em 1982.

Importante mencionar o trabalho realizado pelo *Mozarteum Brasileiro*. Fundado em 1981 por Sabine Lovatelli e Yomi Sanguszko, na cidade de São Paulo, é uma entidade de grande importância e que está inteiramente integrada com a vida da música erudita paulistana. O Mozarteum promove a música erudita, divulgando as agendas de espetáculos, apoiando concertos gratuitos e cursos. Em pouco tempo, o Mozarteum colocou São Paulo no eixo das grandes orquestras e solistas internacionais, como enfatiza Brandão (1993).

Em 1983, é descoberto um grande foco de cupins que estavam devorando o soalho da platéia, das galerias, dos camarotes e do palco, colocando em risco a segurança do público. Camargos (2011) registra que o Teatro fechou então durante um mês para a descupinização.

A fachada do Teatro Municipal se deteriorava com a poluição, mas, sobretudo, com a trepidação e a ação das chuvas. A estrutura se tornava frágil. Num reconhecimento constrangedor, a própria infraestrutura do Municipal se tornara obsoleta para atender às necessidades das companhias estrangeiras. Banheiros e camarins precisavam de reformas, sujeira, desgastes e remendos faziam agora parte da história do Teatro Municipal, que precisava urgentemente ser recuperado. Mas havia um problema a ser enfrentado: a falta de verba.

O então secretário municipal da cultura, Gianfrancesco Guarnieri, criou a *Associação de Amigos do Teatro*. A fim de levantar fundos, jantares dançantes no terraço, com bufês de grandes chefes, foram realizados, e assim o Teatro foi fechado em 1985 para viver sua segunda reforma, reabrindo em 1988, ainda não totalmente finalizado, porém funcionando normalmente. As obras foram

terminadas em 1991. Setecentas pessoas foram mobilizadas durante a reforma, entre eles historiadores, arquitetos e engenheiros, para manter a obra genuína. Acontecimento digno de nota é narrado a seguir:

Em 11 de setembro de 1990, ao completar oitenta anos, foi devolvido à comunidade, pronto para realizar sua vocação de servir como um centro de produção de espetáculos, de valorização de seus corpos estáveis e democratização das decisões artísticas, conforme pontuou seu então diretor, Emilio Kalil. Sinal dos tempos, em que modernidade significa inclusão social, a plateia do concerto de reabertura era formada pelas famílias dos operários, pedreiros, eletricitas, tapeceiros e outros trabalhadores responsáveis pela mudança de fisionomia do prédio recuperado. (CAMARGOS, 2011, p. 99).

Equipamentos modernos compõem agora o maquinário do Teatro, a iluminação é controlada eletronicamente, e ar condicionado foi instalado. Áreas subterrâneas foram convertidas em espaços de exposições e gabinetes. O Teatro passou a contar com um espaço para ensaios, além do palco e do salão médio, que é utilizado para conferências, entrevistas e reuniões solenes. Um piano de concerto *Büsendorfer* e dois *Yamaha Full Concert* foram disponibilizados.

Muito importantes foram as medidas tomadas após a segunda reforma do Teatro Municipal. Até esse momento, o Teatro era um espaço cedido a empresários particulares que precisavam obter lucro para cobrir seus investimentos, e suas produções tomavam a agenda de praticamente o ano inteiro. Havia a necessidade de produzir espetáculos de qualidade, a preços mais acessíveis, a fim de atrair a população como um todo. Além disso, os corpos estáveis mereciam mais atenção. Para tanto, houve a busca de patrocínios e a contratação de novos profissionais, assim como o apoio do *Conselho de Arte do Teatro*, formada por frequentadores do Municipal. Desse modo, os cantores do Coral Lírico e do Coral Lírico Paulistano passaram a solar nas óperas do Teatro. A Orquestra Sinfônica, com todos os membros e com novos instrumentos, obteve um lugar adequado para os ensaios e o Balé da Cidade voltou ao seu espaço. O Quarteto de Cordas lançou um CD, em comemoração aos quatro anos de trabalho. Todas essas medidas fizeram com que os corpos estáveis se apresentassem com mais frequência.

Para atrair um novo público, especialmente as pessoas que caminham pelas imediações do Teatro, um programa foi posto em prática com concertos às sextas-feiras, em horários compatíveis com a saída do trabalho, a preços populares.

De acordo com Camargos (2011), o ano de 1990 passa *em branco*, em termos de apresentações no Teatro Municipal de São Paulo, devido aos problemas administrativos citados. Ainda assim, de grande importância foi a criação da Orquestra Experimental de Repertório, a partir de um projeto elaborado pelo maestro Jamil Maluf. A Orquestra foi oficializada pelo decreto 11.227 de 1992 e tem por finalidade formar profissionais de alto nível e integrar na orquestra instrumentos da nova tecnologia, como os sintetizadores. Participam de seus concertos músicos consagrados do universo erudito tanto nacional como estrangeiro, da MPB, montagens de óperas, balés e gravações para televisão. Em 1997, a Orquestra Experimental de Repertório ganhou o Prêmio Carlos Gomes, oferecido pela Comissão de Música da Secretaria de Estado e Cultura. É considerada a melhor orquestra de formação do Brasil, com quase oitenta bolsistas.

Segundo os registros de Brandão (1993), em 1991, houve quatro apresentações, sendo duas de maior importância, como a vinda da *Royal Philharmonic Orchestra*, regida pelo maestro Wladimir Askenazy e a Sinfônica da Rádio de Frankfurt, com regência de Dimitrij Kitajenko. Em 1992, o Municipal recebe a Orquestra Filarmônica de Munique. A ópera moderna de Gershwin, *Porgy and Bess*, é apresentada em 1993, e *Dom Giovanni* de Mozart, em uma releitura de Bia Lessa. Em 1993, há também a orquestra oficial da Baviera e, ainda nesse mesmo ano a Orquestra de Câmara de Blumenau e o violinista Uto Ughi, acompanhado pelo pianista Seymour Lipkin. A Orquestra Sinfônica de Pittsburg também esteve no Teatro Municipal em 1993, seguida pelo Balé Nacional Inglês.

O Teatro Municipal de São Paulo entra na década de 1990 buscando reviver a tradição de sua história, com a retomada das temporadas líricas, como aponta Camargos (2011). Dezesesseis óperas foram realizadas pelo Teatro, entre as estréias, óperas de autores brasileiros como a *Ópera dos 500*. Todo o mês de janeiro acontecia a Mostra de Óperas Nacionais a preços populares, com lotação esgotada.

Além das óperas consagradas, o Balé da Toscana, o coro da *Accademia Nazionale di Santa Cecilia* de Roma, a *Boston Symphony Chamber Players*, o violinista Itzak Perlman, a *Filarmônica de Stuttgart* e Oscar Peterson, estiveram no Teatro.

O Teatro de Vanguarda imperou no Teatro Municipal durante a década de noventa. *Orlando* de Virginia Woolf, *Calígula* de Camus, *Fragmentos de um Discurso Amoroso* de Roland Barthes, *Ela* de Jean Genet, *Pérola* de Mauro Rasi e *Rainha da Beleza* de Leenane, de Martin McDonagh.

O ano 2000 inicia com espetáculos de dança com o balé de Hamburgo, o *Dutch National Ballet* da Holanda e a Cia de Dança de Lisboa, além do *Flamenco Sara Baras*, Balé Escola Maurice Béjart, o *Ballet da Ópera de Lyon*, as companhias nacionais Cisne Negro, Stagium, Grupo Corpo e o Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Entre as orquestras estiveram as de Moscou, de Boston, com Seiji Ozawa, de Leningrado, de Praga, de Amsterdã, de Munique, de Israel, com Zubin Mehta, a Lincoln Center Jazz Orchestra e outras internacionalmente reconhecidas.

O *Globo Notícia* de 12/06/2011 registra que em 2008, o Teatro Municipal passou pela sua terceira reforma que ocorreu no período de dois anos e oito meses, reabrindo para o público no dia doze de junho de 2011. Vinte e oito milhões de reais em recursos do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e da Prefeitura de São Paulo foram aplicados para a realização das obras. Sob a fiscalização da Empresa Municipal de Urbanização e da Secretaria Municipal de Cultura, o Teatro Municipal de São Paulo foi inteiramente restaurado, mantendo sua originalidade, ao mesmo tempo recebendo mecanismos cênicos de ponta. Segundo Rafaella Bernardes, arquiteta do Departamento do Patrimônio Histórico da Prefeitura e uma das responsáveis pelo restauro, as obras visaram resgatar o projeto inicial do teatro. As mudanças são sutis, porém podem ser notadas na perfeição das pinturas murais das paredes e tetos, na limpeza dos vinte e cinco vitrais restaurados, que foram cuidadosamente removidos, desmontados, limpos e remontados, na cor viva dos tapetes e cortinas. No período do restauro, o Teatro Municipal se transformou em um grande canteiro de obras, com ateliês para o restauro das peças no próprio Teatro. Os vitrais que necessitaram de

restauro foram enviados para um ateliê especializado e as poltronas da sala de espetáculos foram reformadas em Curitiba. Antes de serem retiradas, foram mapeadas, a fim de retornarem aos seus lugares originais. O verde foi trocado pelo vermelho, cor usada na década de 1950.

Os 1500 lugares foram mantidos, seis assentos para obesos e quatro lugares para cadeirantes foram acrescentados. O palco foi remodelado com o intuito de tornar-se mais moderno. As paredes do fosso, local onde a orquestra se instala, receberam inclinação para aprimorar o retorno do som.

No total, 14.262 pedaços de vidros dos vitrais, foram restaurados, 487 portas restauradas, 74 cortinas trocadas, 2500 maçanetas e ferragens trocadas, mil metros quadrados de novos carpetes e passadeiras, 1114 quilos de latão foram usados na decoração do restaurante, 336 ornamentos externos foram renovados e 50 quilômetros de fiação foram trocados.

A iluminação e a infra estrutura do palco também foram reformadas, além de um sistema computadorizado de som e no palco, varas que suportam até 900 quilos, dando maior segurança e liberdade durante os espetáculos.

Camargos (2011) assinala que as produções do Teatro Municipal foram mantidas durante a reforma, mas suas temporadas foram realizadas em outros locais. Os concertos das manhãs de domingo ocorreram no Auditório do Ibirapuera, Sesc e Sala Olido; a música coral sinfônica, na Sala São Paulo e Teatro Bradesco, os espetáculos de dança no Sesc, Sala Paissandu, Galeria Olido, Centro Cultural de São Paulo e teatros distritais.

De acordo com o artigo do jornal *Folha de São Paulo*, de 12 de junho de 2011, o concerto de sábado, dia 12 de junho de 2011, foi realizado para convidados, e no domingo, dia 13, o Teatro abriu suas portas para o público. O concerto foi apresentado pela Orquestra Sinfônica Municipal, com participação também do Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo e do Coral Lírico Paulistano. A apresentação lotou e muitos que deixaram para comprar ingressos na última hora não conseguiram entrar. O espetáculo teve obras de Radamés Gnattali, Ronaldo Miranda, Ralph Vaughn Williams e Anton Bruckner. Antes do encerramento com a última obra, o cantor lírico brasileiro Benito Maresca, que faleceu no dia 11 de junho, um dia antes da reabertura do Teatro, foi homenageado com a execução de um trecho de uma gravação sua cantando a ópera *Tosca* de Puccini.



Os dados obtidos pela *Concertino*, o portal de pesquisa da música erudita, indica que a programação do Teatro Municipal de São Paulo de 2012 comemorou os noventa anos da Semana de Arte Moderna, apresentando em fevereiro a ópera *Madalena* de Villa-Lobos. A produção original pertence ao *Theatre du Chatelet*, de Paris, com direção musical e regência de Luís Gustavo Petri, que dirigiu a Orquestra Sinfônica Municipal, com a participação do Coral Lírico Municipal e o Coral da Gente. No elenco estiveram os cantores Rosana Lamossa, Luciana Bueno, Rubens Medina, Savio Sperandio, Saulo Javan, Miguel Geraldi, Paulo Queiroz e Pedro Ometto. Houve também a apresentação do espetáculo *Andradiana*, a ópera *Pedro Malasarte*, de Camargo Guarnieri com libreto de Mário de Andrade, com a orquestra sinfônica e o Coral Lírico e Coral Paulistano regidos por Carlos Moreno, com Sebastião Teixeira, Edinéia Oliveira e Eric Herrero no elenco. Ainda em fevereiro, o Teatro Municipal promoveu a Música de Câmara, com o Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo e Caio Pagano, que interpretaram Debussy, Villa-Lobos e Schumann, e a Orquestra Experimental de Repertório, regida por Jamil Maluf, com Pablo Rossi ao piano. Apresentaram Lorenzo Fernandez, Villa-Lobos e Radamés Gnattali.

Em março, a Orquestra Experimental de Repertório apresentou o concerto *Russia Oriental*, que reuniu músicas de Borodin, Rimsky-Korsakov e Khachaturian. Abel Rocha regeu a Orquestra Sinfônica Municipal e o Coral Lírico, que apresentaram *La Traviata* de Verdi. Irina Dubrovskaya, Adriane Queiróz, Rosana Lamosa e Roberto De Biasio estiveram no elenco. Thiago Tavares regeu a Orquestra Experimental de Repertório, com o pianista Caio Pagano, que fecharam o mês de março com Beethoven.

Em abril, *La Traviata* é apresentada novamente, assim como *Idomeneo*, ópera de Mozart, com a Orquestra Sinfônica Municipal e Coral Municipal, regidos por Rodolfo Fisher. No elenco, Miguel Geraldi, Luisa Francesconi, Gabriella Pace, Claudia Riccitelli, Marcos Lisenberg e Andrea Bassit. O espetáculo *Cinema em Concerto* foi apresentado pela Orquestra Experimental de Repertório, com regência de Jamil Maluf. Foram escolhidos para compor o repertório, compositores franceses do cinema. É a vez do Balé da Cidade de São Paulo, com os espetáculos *Wii Previsto* e *Nos Outros*. O mês de abril de 2012 se encerra com a apresentação da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo e o Coral Lírico, com o *Projeto Memória Musical*, sob regência de Victor

Hugo Toro e o Erich Lehninger. Foram apresentadas obras de Henrique Oswald, José Siqueira, e João Gomes de Araújo.

Maio de 2012 iniciou sua temporada com um espetáculo realizado pela Orquestra Sinfônica Municipal e São Paulo e a Companhia de Dança. Abel Rocha regeu a orquestra. O repertório foi composto por músicas de Villa-Lobos, Debussy e Tchaikowsky, com coreografias de Rodrigo Pederneiras, Marie Chouinard e George Balanchine. Cristina Ortiz também esteve no Municipal, tocando com a Orquestra Sinfônica Municipal e Coral Municipal. Abel Rocha regeu o *Concerto número dois op. 83 em si bemol Maior para piano e orquestra*, de Brahms, e *Os Sinos op. 35*, de Rachmaninov. O Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo apresentou Haydn e Cesar Frank. Betina Stegman e Nelson Rios foram os violinistas, Marcelo Jaffé na Viola, Roberto Suetholz no violoncelo e Cristina Ortiz ao piano. Borodin, Rachmaninov e Rimsky-Korsakov foram interpretados pela Orquestra Experimental de Repertório regida por Jamil Maluf, encerrando assim o mês de maio.

O mês de julho de 2012 foi brindado com os espetáculos *Cidade Incerta* e *Paraíso Perdido*, realizados pelo Balé da Cidade de São Paulo, coreografados por André Mesquita e com músicas de Eduardo Agni.

Em agosto, o Municipal apresentou a Série *Outros Sons*, um concerto de lançamento do CD *Os Arranjadores*. O concerto foi realizado pela Orquestra Experimental de repertório, com os regentes Jamil Maluf, Tiago Pinheiro e Duda do Recife. Benjamim Taubkin esteve ao piano e o repertório foi composto por peças de Cesar Guerra-Peixe, Duda do Recife, Radamés Gnatalli e Lindolpho Gaya. Em agosto, a ópera de Richard Wagner, *Götterdämmerung (O Crepúsculo dos Deuses)*, obra com aproximadamente seis horas de duração, também foi apresentada no Municipal. No elenco, estiveram Eliane Coelho, John Daszak, Leonardo Neiva e Homero Velho. Luis Fernando Malheiro dirigiu o espetáculo e regeu a Orquestra Sinfônica Municipal e o Coral Lírico. O Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo, com Betina Stegmann e Nelson Rios ao violino, Marcelo Jaffé na viola, Robert Suetholz no violoncelo e Rubia Santos ao piano, interpretaram de Mozart, o *Quarteto K428* e o *Quinteto com piano*, de Sibelius. A *Orquestra Acadêmica de Madrid* esteve no Teatro Municipal. O repertório foi composto por Arraiaga, com a abertura *Los Esclavos Felices*, por Schumann, com o *Concerto para Piano e Orquestra op. 54* e

Mendelssohn com o *Concerto Duplo para piano e orquestra de cordas em ré menor*, encerrando com a obra do espanhol Manuel de Falla, *El Amor Brujo*. Dia 22 de agosto, uma quarta-feira, a Orquestra Sinfônica de Heliópolis, promovida pelo Instituto Bacarelli, apresentou a abertura de *As Bodas de Fígaro*, de Mozart, o *Concerto para Violino, op. 61, em ré maior*, de Beethoven e a *Sinfonia Fantástica op. 14*, de Berlioz. Zubin Metha foi o regente naquela noite e Julian Rachlin esteve ao violino. O compositor Holst e sua série de composições *Os Planetas* foi apresentada pela Orquestra Experimental de Repertório com participação do Coral Lírico do Teatro Municipal de São Paulo, sob regência de Jamil Maluf. Houve também a apresentação do *Concerto para Dois Pianos e Percussão* de Bela Bartok. O mês de agosto termina com a Orquestra Sinfônica Municipal e o espetáculo *Gala Lírica*, com regência de Abel Rocha, a soprano Daniela Dessi e o Tenor Fábio Amiliato.

O regente Thiago Tavares regeu a Orquestra Experimental de Repertório no primeiro concerto de setembro de 2012, que foi realizado para divulgar a premiação do *Vigésimo Segundo Concurso Jovens Solistas da Orquestra Experimental de Repertório*. A programação de setembro prosseguiu com outra apresentação da *Gala Lírica* e a ópera de Debussy *Pelléas et Mélisande*. Abel Rocha dirigiu o espetáculo e regeu a Orquestra Sinfônica Municipal e o Coral Lírico. Rosana Lamosa, Fernando Portari, Vincent Le Texier, Kismara Pessatti e Savio Sperandio formaram o elenco. Elgar e Mehmani foram apresentados pelo Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo e a Orquestra Experimental de Repertório encerrou assim as apresentações de setembro de 2012. Marcelo de Jesus regeu o programa *Ópera em Concerto*. Edna D'Oliveira foi a soprano e Denise de Freitas como meiosoprano, cantando Rossini, Bellini, Verdi e Puccini.

Em outubro, *Violanta*, ópera de Erich Korngold foi apresentada com regência de Luis Gustavo Petri, que conduziu a Orquestra Sinfônica Municipal e o Coral Lírico. Eiko Senda interpretou Violanta. Rodrigo Esteves, Eric Herrero e Manuela Freua fizeram parte do elenco.

Outra ópera fez parte da programação do Teatro Municipal no mês de outubro: *Uma Tragédia Florentina*, de Alexander von Zemlinsky, também regida e dirigida por Luis Carlos Petri.

No dia 20 de outubro de 2012, o Quarteto de Cordas se apresentou no Municipal. As peças apresentadas foram o *Quarteto número seis* de Villa-Lobos e a *Sonata Kreutzer op. 47*, de Beethoven, em uma versão para quinteto. No domingo dia 21, Jamil Maluf regeu a Orquestra Experimental de Repertório. O concerto foi composto por *Viagem de Siegfried ao Reno*, de Richard Wagner, e *Sinfonia número seis em La Maior*, de Bruckner.

O Balé da Cidade de São Paulo se apresentou no dia 25 e a ópera de Gluck, *Orfeu e Eurídice* encerrou a programação do mês de outubro de 2012.

A ópera de Gluck abriu a programação de novembro, com a Orquestra Sinfônica Municipal e o Coral Paulistano. *Orfeo* é interpretado por Kismara Pessatti e Gabriella Pace como *Eurídice*.

*Brahms por Shoenberg* foi o concerto realizado em 11 de novembro de 2012, pela Orquestra Experimental de Repertório, regida mais uma vez pelo maestro titular Jamil Maluf. Novembro contou com a estreia mundial da nova produção de Robert Wilson, para a ópera de Verdi *Macbeth*, com direção musical e regência de Abel Rocha, que regeu a Orquestra Sinfônica Municipal e o Coral Lírico.

Igor Stravinsky abre o mês de dezembro, com a encenação de sua ópera *O Rouxinol*, regida e dirigida por Jamil Maluf, conduzindo a Orquestra Experimental de Repertório e o Coral Paulistano. No elenco Olga Trifonova, Caroline de Comi, Eric Herrero e Leonardo Pace. No dia 13 de dezembro, a Orquestra Sinfônica Municipal, juntamente com o Balé da Cidade de São Paulo estreiam uma nova produção com direção e regência de Abel Rocha. O ano de 2012 se encerra com concertos realizados pelos alunos da Escola de Música de São Paulo e da Escola de Dança de São Paulo.

A história que começou em 1903, com o início da construção do Teatro Municipal de São Paulo, prossegue seu curso em 2012. Cento e um anos se passaram. Tempo que consolidou o Teatro Municipal de São Paulo como parte do acervo cultural *feito pelo homem*, carregando fortemente em si história e tradição, elementos que sustentam o conceito de cultura de uma sociedade. E como diz Medawar, lembrado por Bauman (2012, p. 280), em suas reflexões sobre conceitos de cultura, podemos sentir que a sociedade também viveu esse século de vida do Teatro, e que evoluiu também pela “transferência de informações de uma geração para outra”.

Em minha pesquisa, o entrevistado *Si* (m-23a-Guaianazes), pressentiu a importância de transmitir a noção de valor pelo patrimônio cultural. Pai de uma criança de dois anos, ele responde à pergunta:

*M:* Você se imagina trazendo ele aqui?

*Si:* Imagino, quando ele tiver uns sete anos. Porque é importante conhecer o que já passou. O que já passou não, porque está aí, e tem que ir atrás, porque as coisas boas não batem na porta como as coisas ruins.

É importante que agora essa herança de valores se perpetue, para que o Teatro Municipal de São Paulo seja visto por todos como vital para a comunidade, por seu valor histórico e por sua função social (POSSAMAI, 1999, p. 14).

### **1.3 Ações Educativas Ligadas ao Teatro**

Acho que educação é o acelerador que o país tem que ter (*Lá-18a-Sto Amaro*).

São Paulo na primeira república vivia períodos de crise e transformações políticas e sociais. A cidade progredia economicamente e rapidamente ascendia, se transfigurando com seu crescimento desorganizado, e sua população heterogênea, bem como com suas gestões ineficientes, o que leva a um questionamento sobre os aspectos educacionais e culturais que passavam a fazer parte dessa nova realidade que se instalava.

A partir de 1890, a cidade de São Paulo pôde sentir uma expressiva melhoria no sistema de ensino, quanto à qualidade. Porém, a situação aflitiva que vivia a educação nesse momento em São Paulo, ocorria devido à existência de 231 mil vagas nas escolas, para 380 mil crianças, ou seja:

Esse dado evidencia, aliás, o fracasso, pelo menos quanto à ampliação das oportunidades educacionais, das reformas empreendidas no início da República para a educação paulista que não estava disponível para todas as crianças, na faixa de idade – de 7 a 12 anos – da matrícula escolar (FILHO, 2005 p.11).

Quando falamos em cultura na cidade de São Paulo do início do século XX, devemos lembrar que muitos eram analfabetos, o espaço artístico

não era para todos e a escola era para poucos. A população continuava a crescer e as medidas administrativas não conseguiam suprir as necessidades educacionais que surgiam com ela. Em 1900, 65% da população não sabia ler nem escrever.

Os educadores atuantes durante o período da Primeira República – 1889 até 1930 - acreditavam que seria através da educação que se poderia construir uma república democrática. Filho (2005, p.9) identifica tal crença, aprofundando tal abordagem com a observação de Fausto:

Essa crença exagerada nas possibilidades da educação, sem se preocupar com transformações sociais mais profundas na sociedade brasileira, característica do ideário liberal dessa época, é típica de uma sociedade que vive um momento de [...] passagem do sistema agrário comercial para o sistema urbano industrial.

Dessa forma, é possível imaginar o distanciamento entre as classes que se formaram na cidade de São Paulo no começo do século XX, uma pequena classe abastada e *culta*, formada pelos eruditos e fazendeiros e a densa classe trabalhadora, que movimentava a economia da cidade e que não possuía acesso à saúde, saneamento básico e educação.

Assim, fica clara a construção do Teatro Municipal de São Paulo para essa classe abastada, que se sentia elegante o suficiente para frequentar um ambiente como o Municipal:

Sua construção (Teatro Municipal de São Paulo) teve um objetivo bem explicitado: atender à demanda de uma elite, que se ressentia da falta de uma casa de espetáculos que respondesse aos seus anseios de uma vida requintada. Portanto, para essa gente, parece que era muito natural que o equipamento público estivesse unicamente voltado para os seus interesses (BERNARDES, 2004, p. 222).

Nesse período, como assinala Bernardes (2004), a trajetória das ações educativas ligadas ao Teatro Municipal de São Paulo, segue um ritmo de expansão semelhante ao ritmo do processo de desenvolvimento educacional e cultural da cidade como um todo, dentro do contexto social e político ilustrado até agora, em que o Municipal era tido como espaço cultural para apresentações e encontros acadêmicos para a elite, como a Sociedade Cultura

Artística, inaugurada em 1912, formada por um grupo de intelectuais, empresários e políticos, que realizavam encontros literários e musicais, ainda sem desempenhar atividades educativas para a população. Reflexões a respeito se iniciaram após o movimento modernista e que se mostram com maior ênfase durante a década de 1930, os turbulentos anos trinta, com suas revoltas, as de 1930 e 1932 e crises nas gestões. O grupo que se reunia para pensar sobre soluções para um incremento na cultura e educação da cidade, e que se estendesse para a nação, era formado por Mário de Andrade, Antonio de Alcântara Machado, Tácito de Almeida, Sérgio Melliet, Antonio Carlos Couto de Barros, Henrique Lima, Randolpho Homem de Mello, Rubens Borba de Moraes, Nino Gallo, Paulo Magalhães, Vitório Gobis, Adriano Couto de Barros, José Mariano de Camargo Aranha, Paulo Rossi, Elsie Houston, seu marido Benjamim Peret, André Dreyfus, Wast Rodrigues, Eugène Wessingerm e Clément de Bojano. Surge como fruto dessas reuniões, o Departamento de Cultura.

Quando Fábio Prado assumiu a prefeitura São Paulo, escolheu Paulo Duarte para chefe de gabinete, sendo este o autor do projeto de reforma administrativa, realizado por Prado em sua gestão. Entre as reformas estava a criação do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, que foi fundado em 1935, tendo Mário de Andrade como seu primeiro diretor, permanecendo por mais de três anos, e trabalhando intensamente.

Para Prado, o Departamento viria a dar um apoio à Escola de Sociologia Política e à Universidade de São Paulo recém inaugurada na cidade, e tal departamento viria complementar as iniciativas culturais que vinham ocorrendo na cidade, a fim de caracterizar São Paulo como a cidade do progresso e do futuro durante seu mandato.

De acordo com a pesquisa de Abdanur (1992), o Departamento de Cultura pode ser visto como uma expressão concreta do movimento modernista de *rotinização da cultura* e a intenção de *arrancá-la* dos grupos privilegiados, para transformá-la em fator de humanização da maioria, através de instituições planejadas. Foi idealizado para promover, divulgar e organizar as atividades artísticas da cidade, a música, o teatro, o canto e o cinema, divulgar os eventos culturais em geral, como palestras, encontros literários, cursos e conferências e criar e manter instituições culturais como bibliotecas e

museus. Propiciar atividades ligadas a esporte e recreação, construindo espaços como parques e campos de atletismo e medidas quanto à preservação do patrimônio artístico, documental e histórico da cidade de São Paulo.

Em sua gestão, Mário de Andrade estava decidido a trazer novas estruturas para a programação do Teatro Municipal, demonstrando não concordar com a forma como o Teatro vinha sendo utilizado na cidade, com acesso para a elite que podia pagar pelos caros ingressos, impedindo com isso que a população em geral viesse a frequentá-lo, segundo Bernardes (2004).

Rubim e Barbalho (2007) assinalam que tal Departamento possibilitou a Mário de Andrade maior influência para colocar em prática seus projetos para a democratização da cultura. Mário de Andrade teve o cuidado de incluir várias áreas culturais e passou a considerar a cultura “tão vital como o pão”, dando à cultura um sentido que ia além das belas artes, passando a considerar também a cultura popular. Até então, era tido como patrimônio somente bens materiais possuídos pelas elites. Mário de Andrade traz uma nova conotação para o conceito, e o imaterial contido em todas as camadas sociais - suas produções, seus valores sociais, suas histórias, religiões, lendas, mitos, narrativas, literaturas, músicas, danças e tradições - passa a ser visto como uma riqueza a ser valorizada e preservada. Elabora, em 1936, um projeto de lei que incentiva a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e em 1937, a Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo. Foi um trabalho notável se considerarmos como era a realidade educacional da cidade de São Paulo, principalmente nos anos 1930. Foi o marco inicial das políticas culturais na cidade e no Brasil.

De acordo com Camargos (2011), por iniciativa de Mário de Andrade, começam a surgir conjuntos artísticos próprios do Teatro Municipal de São Paulo, na busca de valorizar a arte nacional, da formação e do aperfeiçoamento dos segmentos artísticos, dando início à formação dos *corpos estáveis* do Teatro Municipal. Foram iniciados os procedimentos para oficializar a Orquestra Sinfônica Municipal, projeto existente desde 1921, idealizado pela Sociedade de Concertos Sinfônicos. Os trâmites seriam concluídos apenas em 1949 pela Lei 3.829, homologada pelo presidente da Câmara Municipal, Dr. Waldemar Teixeira Pinto. A Orquestra Sinfônica Municipal, que desde 1939



possuía uma programação regular de apresentações, balés, concertos e temporadas líricas, podia contar então com a estabilidade funcional.

Ainda em 1936, Mário incentivou a criação do Coral Paulistano e a discoteca pública de São Paulo. Fundou o Congresso de Língua Nacional Cantada, que estabeleceu a pronúncia padrão usada no teatro dramático e no canto do Brasil, a organização da Orquestra e da Banda Municipais, e de concertos públicos.

Abdanur (1992) aponta que, nessa ocasião a administração do Teatro Municipal de São Paulo ficou a cargo da Seção de Teatros, Cinemas e Salas de Concerto, que definia a locação e organização dos eventos no Municipal. E um conselho técnico fora criado para sugerir novas metas para o desenvolvimento da arte teatral, da música e do bailado. Havia ainda o projeto de organizar a Orquestra Municipal, que viria realizar concertos nos Teatros Municipais, na Rádio-Escola, ou mesmo ao ar livre, concertos para o público em geral ou a preços acessíveis. A Rádio-Escola, transmitia diariamente notícias oficiais, instruções de interesse público, palestras, cursos, sessões artísticas, pronunciamentos políticos e viria a transmitir também os concertos, que eram realizados no Teatro Municipal e no Conservatório Dramático.

Em 1936, o Departamento de Cultura inicia a apresentação dos concertos públicos, realizados no Teatro Municipal de São Paulo até 1938, como medida para expandir a cultura para a população, buscando o surgimento de um público com um conhecimento mais aprofundado na área musical, podendo assim identificar e apreciar os diversos estilos musicais. Sobretudo, há um forte interesse em divulgar a música nacional, e assim, jovens compositores, intérpretes e regentes desconhecidos encontram suas oportunidades de divulgar sua arte. Para a realização do seu projeto, o Departamento de Cultura contou com a Orquestra Sinfônica, o Trio, o Quarteto, o Coral Paulistano e o grupo de cantores madrigalistas. Houve ainda a criação do Coral Popular com regência do maestro Martim Braunwieser. A partir da realização desse projeto, a programação musical e o público do Teatro Municipal se modificaram consideravelmente:

Em consonância com o projeto do Departamento de Cultura, no qual a ideia do “aperfeiçoamento cultural do povo” fundamentava os seus princípios, Mário de Andrade possibilitou à população o acesso ao

equipamento mais suntuoso da cidade. Ali, os trabalhadores deveriam ouvir boa música e ter acesso às óperas nas temporadas de gala. Para tanto, na primeira temporada lírica de sua gestão, o contrato com a empresa estabelecia a obrigatoriedade de uma récita gratuita, além das récitas populares a preços reduzidos (BERNARDES, 2004, p. 187).

Os esforços de Mário de Andrade para a popularização do Teatro Municipal encontraram resistências por parte da elite, que temia os estragos que poderiam ser feitos pelo “homem do povo”. Bernardes (2004, p.188), aponta os registros de Duarte sobre o comportamento da *nova plateia*:

A surpresa foi sensacional: a gente do povo era muito mais educada do que a gente educada! Nunca se verificou um estrago, um desrespeito, durante aqueles espetáculos de música ou de teatro oferecidos especialmente aos operários com entrada gratuita. O teatro regurgitava de uma multidão modesta, mas atenta e respeitosa.

De acordo com Abdanur (1992), juntamente com os concertos, exigências por parte do Departamento de Cultura aos organizadores das temporadas líricas, contribuíram para que as modificações se iniciassem. Mário de Andrade exigia que novas óperas ou obras pouco conhecidas pelo público paulistano fossem inseridas no repertório, além de duas récitas a preços populares e uma gratuita já mencionadas, e ainda, a permissão para a irradiação de todos os espetáculos. Os concertos públicos eram gratuitos, idealizados para as pessoas de pouco poder econômico e que nunca haviam frequentado o Teatro Municipal. O repertório era composto por músicas nacionais ou estrangeiras pouco conhecidas, e os regentes e músicos eram brasileiros. Com isso, o Departamento de Cultura buscava tornar conhecidos os músicos brasileiros entre os quais se destacaram Luciano Gallet, Alberto Nepomuceno, Carlos Gomes, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Villa-Lobos. Ao mesmo tempo, outros compositores como Bach, Beethoven e Mozart, também foram apresentados.

Sob um foco didático, estava atrelada aos concertos a divulgação de conceitos musicais referentes à composição, interpretação e história, onde eram distribuídos folhetos com informações detalhadas sobre a obra e a música erudita. No primeiro concerto público, a Orquestra Sinfônica tocou Beethoven, Schubert, Weinberger, Francisco Mignone e Rossini. Junto à

programação, o texto didático especificava as diferenças entre uma orquestra e uma banda, supondo ser esta última formação mais familiar ao público. No folheto havia ainda informações sobre os compositores e uma exaltação ao nacionalismo, deixando claro que tanto a obra de Mignone como a de Weinberger, músico Tcheco, foram construídas a partir da música popular de seus países. Na obra de Mignone, os elementos utilizados remetem à festa afro-brasileira *botucagé*, referente à cerimônia da *queda do santo*. A fonte folclórica e étnica utilizada por Francisco Mignone em sua composição foi redigida e impressa no programa do concerto que continha informações sobre a origem dessa manifestação.

Por último, o folheto didático sugere ao público que compare e perceba as diferenças entre a orquestração para a música de Beethoven, Schubert e Rossini e a orquestração para as músicas com teor nacionalista, não menosprezando a anterior, sendo as duas de grande valor, mas enfatizando as diferenças, porque os tempos mudaram. No entanto, os concertos se apresentavam cada vez mais complexos, exigindo que o público tivesse bagagem cultural que fora oferecida nos concertos anteriores. Os textos explicativos eram longos, numa tentativa de convencer o ouvinte da beleza das novas peças, tão belas quanto as já conhecidas e consagradas. E cada vez mais, peças desconhecidas eram escolhidas para o repertório, obras, como ressalta Abdanur (1992), que não eram aceitas com facilidade pelo grande público.

No total, entre março de 1936 e junho de 1938, quarenta e cinco concertos públicos foram apresentados no Teatro Municipal de São Paulo, aos domingos. O projeto dos concertos públicos esteve vinculado ao projeto da Rádio-Escola, que em seu projeto original previa a organização de concertos públicos de música erudita num teor didático para o grande público, o que levou à realização de tais concertos.

Mário de Andrade permaneceu no Departamento de Cultura até 1938, e devido à política do Estado Novo, com a qual não concordava, afastou-se do cargo, transferindo-se para o Rio de Janeiro, onde viveu até 1941, voltando depois para São Paulo. Em São Paulo dedicou-se a publicação de suas obras e ao seu trabalho junto ao SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, onde se encarregou de recuperar o passado artístico. Esse trabalho

deu origem à sua obra *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, obra póstuma, publicada em 1945, ano da morte de Mário de Andrade, segundo Schneider (2002).

No início do século XX, as danças sociais também faziam parte da educação da elite cafeeira paulistana. Não existindo um espaço propriamente dito para que ocorressem aulas eram contratados professores que vinham da Europa para dar aula aos filhos dos abastados paulistanos. Assim,

Saber dançar era imprescindível para que as *soirées* pudessem transcorrer dentro das expectativas. A dança como código de sociabilidade era muito apreciada dentro desses encontros que se realizavam nas mansões paulistas "como os salões moldados em estilo francês". A dança era parte da educação e esta de âmbito privado; o professor de dança era mercadoria de luxo, ao contrário do Rio, onde mantém sua autonomia (SOARES, 2002, p. 32).

Na década de 1930, Chinita Ullman e Kitty Bodenhein fundam uma escola particular de balé, que vinha atender às meninas da elite. A primeira geração de bailarinas da escola foi de formação clássica e compôs o primeiro Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo em 1940, quando o Teatro Municipal era então dirigido pelo bailarino tcheco Vaslav VeltcheK. Esse corpo de baile possuía Décio Stuart e Kitty Bodenhein no elenco.

Durante a gestão de Prestes Maia, Veltchek foi fundada a Escola Municipal de Bailados de São Paulo, em 1940, que funcionava em uma sala no Teatro Municipal de São Paulo, e que em 1943, foi instalada em uma nova construção no Viaduto do Chá. Inicialmente, a escola se chamava Escola Experimental de Dança Clássica. Vale mencionar que Veltchek foi fundador do Conjunto Coreográfico Brasileiro, o primeiro projeto social no Brasil, ensinando dança e música às crianças orfãs da União das Operárias de Jesus. Da Escola Municipal de Bailados, surgem os primeiros profissionais que também ingressam no Corpo de Baile do Municipal.

De acordo com Ferreira (1998), em 1943, Maria Olenewa mudou-se para São Paulo para dirigir a companhia de dança, desempenhando essa função até 1948, decidindo fundar depois sua própria escola.

Pinto (2004), em seu texto/reportagem, aborda que a Escola Municipal de Bailado esteve de certa maneira, isolada da evolução da dança e da cidade, onde as políticas culturais não se articulavam com as necessidades das

instituições culturais. No entanto, em um primeiro momento, ocorre um impulso em suas atividades, quando o Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo é oficializado em 1968, e posteriormente, entre 1989 e 1992, com as mudanças feitas pelo diretor Acácio Ribeiro Vallim Júnior.

Inicialmente, a Escola de Bailado ensinava o balé clássico. Com isso evidencia-se o esforço político, em mais uma vez, agradar aos interesses da burguesia local, incluindo o balé clássico nos modelos franceses e italianos, que eram vistos como elementos de preservação da organização familiar tradicional, mantendo o respeito às jovens mulheres que deveriam ter gestos delicados e bons modos, e, segundo Camargos (2011), permaneceu predominantemente dessa forma entre as décadas de 1940 e 1960, preenchendo o elenco das companhias nacionais e estrangeiras que se apresentavam na cidade.

Pinto (2004) observa que a Escola Municipal de Bailado, sempre formou bailarinos com alto nível técnico, o que permitiu que a própria escola começasse a desenvolver coreografias independentes entre as décadas de 1950 e 1960, sendo oficializado na ocasião o *Corpo de Baile Extra-Oficial*.

Na década de 70, a dança moderna é incorporada no repertório do Corpo de Baile do Teatro Municipal, havendo um entrelaçamento maior entre as atividades da Escola e do Teatro, através do trabalho de Klauss Vianna, de Márrika Gidali e Marilena Ansaldi, surgindo então o Ballet Stagium em 1972, e a companhia de dança Cisne Negro em 1975.

A década de 1980 vem com inovações didáticas, por vezes, como aponta Alvarenga (2009), não compreendidas por pais, políticos, professores e alunos. Em 1981, o Secretário de Cultura de São Paulo, Mário Chamie, convida Klauss Vianna para que assuma a direção da Escola Municipal de Bailados, permanecendo até 1982. Nesse cargo, Klauss identifica uma falta de relação entre o que se fazia na escola e no Teatro Municipal: os professores possuíam uma formação tradicional o que dificultava a abertura para novas técnicas de dança, onde os programas curriculares não podiam ser modificados. A escola possuía um total de 1200 inscritos no curso, mulheres, que somente após estudar por oito anos haveria a possibilidade de se apresentar no palco.

Klauss Vianna, que sentia ser “o momento de abertura, de poder ampliar o campo de atuação dos bailarinos, de abrir novas portas para a comunidade

que nos sustenta e ir até ela, levando a dança para espaços que ainda não foram utilizados, para os bairros, escolas, praças”, contribuiu com uma reorganização dos cursos, propôs uma grade composta por duas aulas de balé clássico por semana, alternadas com dança criativa, brincadeiras, danças em geral e jogos, ressaltando a importância de permitir o desenvolvimento da capacidade criativa e de descoberta das crianças, orientando para que não deixassem as crianças sem respostas, e consciente de que muitas vezes, o professor realmente não sabia como responder às dúvidas de seus pequenos alunos. Convidou novos professores, que passaram a dar aulas de dança moderna, entre elas, Ruth Rachou e Célia Gouveia, quebrando um paradigma de que somente a dança clássica era possuidora de valor.

Klauss Vianna abriu cursos noturnos para homens, que deixaram as salas lotadas, porém, por tal ato Klauss foi agredido na rua. Ele não obteve o apoio do prefeito Jânio Quadros, que havia proibido a entrada de homossexuais na escola, e Klauss Vianna denuncia nos jornais esse ato, como autoritário. No mesmo ano, deixa a Escola, assumindo a direção do Balé do Teatro Municipal, também contribuindo com inovações.

Segundo a Prefeitura de São Paulo, desde maio de 2011, a Escola Municipal de Bailado passou a se chamar Escola de Dança de São Paulo, na tentativa de uma transformação conceitual nos âmbitos administrativo, pedagógico e artístico, havendo a proposta do ensino da dança contemporânea e não somente do balé clássico.

Pinto (2004) ressalta que é a única escola de balé gratuita na cidade, e, por isso, contribuiu muito em sua trajetória para a formação de bailarinos profissionais em nossa cidade, que foram aceitos em Cuba e na Alemanha, bem como participaram de montagens importantes como *O Quebra Nozes* da Companhia de Dança Cisne Negro. Ao mesmo tempo, era muito concorrida, e para ingressar era preciso realizar rigorosos exames de seleção, havendo disponibilidade para cerca de 700 alunos na idade de 8 a 18 anos.

Camargos (2011) esclarece que na gestão do Prefeito Faria Lima, no final da década de 1960, foi criado o Decreto 7.729 que começava a permitir a consolidação do projeto de um museu para preservar a memória ligada ao Teatro Municipal de São Paulo. Porém, o projeto ficou engavetado durante quinze anos e somente em 12 de outubro de 1983, o Museu do Teatro

Municipal foi inaugurado, na gestão de Mário Covas, tendo como espaço para seu acervo o próprio Teatro Municipal entre 1983 e 1985. Logo após sua inauguração, em 1983, sua administração passou a ser realizada pelo Departamento do Patrimônio Histórico e não pelo Teatro Municipal, permanecendo dessa maneira até 2010, quando voltou a ser administrado pelo Teatro Municipal, através do decreto 51.587. Com os restauros realizados no Municipal entre 1985 e 1991, dois andares do edifício Martinelli serviram como espaço para o acervo durante dez anos.

Sgreccia (2008) explica que, devido à quantidade de documentos e peças que compunham o seu acervo, o Teatro já não poderia ser o espaço apropriado para o museu, e em 1995, para que o museu ficasse mais próximo do Teatro, o Departamento de Patrimônio Histórico desenvolveu um projeto para as áreas localizadas embaixo do Viaduto do Chá, onde, então, o Museu do Teatro Municipal foi instalado.

De acordo com o jornal *Folha de São Paulo* (2006), o prédio passou por uma reforma e adaptações em 2005, reabrindo em 2007. Na reforma foi removida a camada de gesso do teto e foi instalada nova iluminação, equipamento de audiovisual e 60 painéis para contar a história do Teatro Municipal. Durante dois anos, o museólogo e diretor de teatro Márcio Sgreccia, que também é o fundador e pesquisador do museu, realizou um trabalho de pesquisa para compor os painéis com reproduções fiéis de fotos e documentos históricos do Teatro Municipal.

O acervo do museu compreende o período de 1911, ano de inauguração do Teatro, até final dos anos 1990, porque, segundo Marcio Sgreccia (2008), durante esses anos o Teatro Municipal centralizou a cultura em São Paulo. Para ele, é importante que se conheça a cultura em São Paulo, a transformação da cidade através da sua cultura e o objetivo principal é que as pessoas que conheçam o museu acabem conhecendo ou frequentando o Teatro Municipal.

O museu apresenta exposições de longa duração e exposições temporárias nos espaços que Sgreccia chama de vitrinas. A exposição permanente abrange elementos da arquitetura, história e arquivos de espetáculos e eventos do Teatro. Documentos, biblioteca, arquivo fotográfico, audiovisual e jornais estão à disposição para a realização de pesquisas

relacionadas ao Teatro Municipal. Seu arquivo é composto por 40 mil programas de espetáculo, aproximadamente setecentos cartazes, duzentos convites ou ingressos, doze mil artigos de jornais, sete mil fotos, além de quatrocentos itens audiovisuais com registros de espetáculos, duzentos objetos como esculturas, sapatilhas, batutas, figurinos, instrumentos musicais, adereços de figurinos, troféus, medalhas e sessenta libretos de ópera. Em média, 450 novos itens documentais são recolhidos por ano, como enumera Camargos (2011). Na época de sua inauguração, em 2006, a proposta era a de ter como público, estudantes das escolas da cidade e pesquisadores, e curiosamente, a matéria do jornal *folha de São Paulo* de 2006, menciona que a reabertura do museu deve modificar a ordem do passeio para quem visita o Teatro Municipal e o museu, onde, em um passeio que dure uma hora, o visitante ficará 50 minutos no museu e dez minutos no Teatro, ou seja, com relação ao museu do Teatro Municipal de São Paulo, houve a intenção de um incentivo para a permanência do público no espaço e sua fruição, ao mesmo tempo em que se pode notar a pouca permanência de 10 minutos no espaço do Teatro Municipal. O que se espera, no entanto, é que o Museu sirva como ambiente motivador de ingresso de mais pessoas no Teatro. Observa Sgreccia que o público frequentador do museu é muito diversificado, o que o deixa feliz, já que a finalidade do museu é atingir o maior número de pessoas.

A entrada no museu é gratuita e as visitas ocorrem em horários pré-fixados de segunda a domingo. A divulgação do Museu ocorre por meio do *site* da prefeitura, onde estão também os horários.

Nenhum de meus entrevistados sabia da existência do Museu do Teatro Municipal de São Paulo. Ficaram surpresos quando foram informados e interessados em conhecer, por estar localizado tão perto do Teatro e ter entrada franca. Alguns expressaram não ter acesso a computador. Entreguei-lhes um folheto no fim da conversa com informações sobre o Teatro, sobre o museu, o telefone e o *site* do Teatro Municipal de São Paulo.

Com respeito ao acervo do Museu do Teatro Municipal de São Paulo, cito o projeto *Por Trás da Cena* selecionado pelo Programa Petrobrás Cultural, organizado por Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque em 2010, gerando um rico material chamado *O Averso do Figurino*. O objetivo do projeto foi levar a educadores e estudantes a trama que precede o espetáculo, mas não se



explícita em cena, ou seja, o projeto visou provocar um olhar mais atento para as experiências cênicas, que vão muito além do ofício do fazer teatral, levando os educadores, em um segundo momento, a perceber a sala de aula como espaço de invenção. Dessa forma, ressaltou-se o figurino como elemento instigador para novas percepções.

O projeto contou com a colaboração de Fausto Viana, cenógrafo, figurinista e diretor teatral, que em 2005, conduziu os trabalhos de catalogação dos trajes do Teatro Municipal de São Paulo, com o patrocínio da Fundação VITAE, que atualmente compõe parte do acervo do Museu do Teatro Municipal de São Paulo.

Na *Central de Produção Chico Giacchieri* está o acervo de figurinos do Teatro Municipal de São Paulo. O acervo possui cerca de 18.000 peças que juntas compõem 5.000 trajes. É o acervo de figurinos mais importante do país, tendo amostras de trabalhos de grandes figurinistas brasileiros e que merece ser preservado.



Figura 12 Figurino que compõe o acervo do Museu do Teatro Municipal.

A Escola Municipal de Música foi fundada em 1969, durante a gestão do prefeito Faria Lima, e sua formação obedeceu aos critérios dos conservatórios europeus. É uma instituição de ensino mantida pela Prefeitura do Município de São Paulo, estando subordinada ao Departamento do Teatro Municipal da Secretaria Municipal de Cultura, pelo decreto Nº 41.826, de 21 de março de 2002, de acordo com a Prefeitura de São Paulo (2012).

A Escola Municipal de Música é pública e gratuita, e se destina à formação de músicos profissionais, com ênfase para os instrumentos de orquestra sinfônica. Atualmente, se chama Escola de Música de São Paulo e é a única escola de música do país com corpo docente completo. A Escola de

Música de São Paulo é administrada por um diretor de Escola de Arte, auxiliado pelo assistente artístico e por assistentes técnicos, com apoio de um Conselho Geral. O corpo docente possui sempre quatro professores vinculados à Prefeitura do Município de São Paulo, indicados pelo diretor da Escola de Música e nomeados pelo diretor do Departamento do Teatro Municipal. Ao Conselho Geral cabe auxiliar a direção da EMSP nos trabalhos didático-artísticos e administrativos, aprovar a indicação, quando for o caso, de prestadores de serviço de natureza didática ou artística, na forma da lei, analisar as necessidades para o bom funcionamento do estabelecimento, bem como da organização e disciplina, decidir sobre o ingresso ou desligamento de professores dentro das normas legislativas, avaliar a produção didático-artística e propor e aprovar alterações necessárias.

O conteúdo programático é realizado pelo corpo docente. São oferecidas aulas gratuitas para todos os naipes que compõem uma sinfônica: cordas, madeiras, metais e percussão. Ensina-se também canto, violão e instrumentos de música barroca, como cravo e teorba. O curso de piano é o mais procurado. Em média, a relação foi de dezesseis candidatos por vaga — o que o torna mais competitivo que os cursos de veterinária (13,19), enfermagem (12,56) e odontologia (8,26), entre outros, do concurso da Fuvest (dados de 2008, revista *Veja*). Com dois concorrentes por vaga, harpa e cravo são os menos procurados, pois são instrumentos muito caros, o que dificulta sua popularização.

Ainda de acordo com a Revista *Veja* (2008), o processo de seleção se realiza em duas fases segundo critérios pedagógico-musicais atualizados, nas datas determinadas pela direção. A primeira vale três pontos, e os candidatos devem demonstrar refinamento auditivo, onde devem identificar, por exemplo, quantos instrumentos tocam em determinado trecho de uma música. A segunda fase vale sete pontos e o candidato deve demonstrar seu desempenho ao tocar ou cantar. Uma vez que sejam aceitos na escola, os estudantes passam três dias por semana na escola, tanto para as aulas individuais quanto para as classes de música de câmara ou ensaios de orquestra, exigindo muita dedicação.

Paralelamente às aulas de instrumento, os alunos têm orientação teórica, com módulos semestrais, história da música, música de câmara ou

grandes conjuntos, orquestra, coral, coral infanto-juvenil, onde todas as crianças até treze anos de idade são obrigadas a participar por no mínimo seis semestres, orquestra infanto-juvenil e *big bands*, história da música, história da música brasileira e apreciação musical ( Prefeitura da São Paulo, 2012).

O curso de Teoria e Percepção para crianças com até treze anos de idade, tem duração de seis semestres, Teoria e Percepção para adultos, duração seis semestres, Harmonia, com duração de quatro semestres, Contraponto e Análise, duração de quatro semestres, História da Música, com duração de seis semestres, História da Música Brasileira, dura um semestre, Música de Câmara, com duração de seis semestres, Apreciação Musical, tem duração de dois semestres, Teoria Preparatória, com duração de um semestre, Grandes Conjuntos, duração de quatro semestres. Os alunos podem ingressar nos grandes conjuntos após frequentarem no mínimo quatro semestres de aulas. Uma vez que se tornem integrantes, não é permitido desistir da participação dos grandes conjuntos durante o semestre.

Há ainda os cursos optativos, como fundamentos de regência, análise musical, com duração de dois anos, outros cursos e oficinas eventuais.

Os cursos são, em sua maioria, extensos, com módulos semestrais, tendo o curso de piano como instrumento complementar, duração de dois anos, regência quatro anos, percussão, tuba e saxofone com duração de cinco anos, canto, clarineta, cravo, fagote, flauta doce, oboé e trombone com duração de seis anos, contrabaixo sinfônico, flauta transversal e violão com duração de sete anos, viola sinfônica oito anos, violino e violoncelo, com duração de nove anos e harpa e piano com duração de doze anos.

É preciso ter nove anos completos para ingressar na escola, mas, segundo o decreto, é possível abrir inscrições para cursos especiais para crianças a partir de sete anos de idade e ao final do curso os alunos recebem um certificado de conclusão do curso após recital de formatura. A Escola possui aproximadamente 800 alunos de instrumento e o total de vagas abertas anualmente é em torno de 200, surgidas devido a eliminações que podem ocorrer se o aluno possuir quatro faltas sem justa causa em um semestre, se houver desistências, e após a conclusão de curso, disponibilizando anualmente 30 a 35% de suas vagas.

Em 2011 a Orquestra Sinfônica Jovem, foi reativada pela prefeitura. Integrante do grupo de entidades administradas pelo Teatro Municipal, ela tem um orçamento anual de 3,3 milhões de reais, o que corresponde a 6,6% dos 50 milhões de reais destinados ao teatro. Os alunos da Escola de Música e de Dança podem tentar uma vaga na Orquestra Jovem, em uma tentativa de dar mais oportunidades aos alunos, segundo Carlos Augusto Calil, secretário municipal de cultura, segundo dados da Prefeitura de São Paulo (2012).

Como indica Pereira (2005), a década de setenta, durante a gestão de Sábato Magaldi, foi caracterizada por uma administração no âmbito cultural que buscava assinalar a cidade de São Paulo como moderna, equiparando-a ao que havia de mais adiantado no mundo, no que dizia respeito à cultura, fazendo um elo com as ideias defendidas por Mário de Andrade em sua gestão. Nesse período, a literatura, a música, a dança, o teatro e as esculturas foram disponibilizadas de forma mais expressiva para a população paulistana e o Teatro Municipal de São Paulo serviu de espaço para esse projeto. Além de óperas, concertos e balés, houve também a apresentação de atividades populares, ou seja, o Teatro recebeu um público novo, atraído por um espaço e espetáculos que nunca havia tido acesso, com ingressos a preços baixos e eventos especiais. Magaldi via que o Teatro Municipal de São Paulo deveria ser popularizado, ao mesmo tempo em que se popularizaria a cultura. Nesse momento, a política cultural ainda via a cultura elitista como a melhor, menosprezando de certa forma a cultura popular, como em 1911, por ocasião da inauguração do Municipal.

Em 1978, o projeto *Mês Teatral*, foi concretizado. Em sua programação foram apresentadas peças a preços populares em horários estratégicos, como a saída do trabalho, buscando atrair o público para o Teatro Municipal. No período de janeiro a julho de 1978, 68.800 pessoas foram ao Teatro Municipal, e uma média de quarenta peças ao mês foi apresentada.

Houve ainda, um trabalho direcionado às crianças das escolas públicas, por meio de um convênio entre a prefeitura e a polícia militar. Quinzenalmente, ocorria um concerto, que totalizou ao final dos concertos um público de cerca de 1200 alunos, correspondendo a cinquenta classes. As crianças eram levadas pelos ônibus da companhia de transportes da época, a CMTC. Ouviam a Banda de sopros da Polícia Militar e, posteriormente,

assistiam à apresentação de *slides* que auxiliavam na aprendizagem de particularidades dos instrumentos da banda e de uma orquestra sinfônica. Algumas vezes os concertos serviam para prestar homenagens a países, estados ou municípios, inclusive com a presença de representantes ilustres. De fato, os concertos talvez não tivessem em primeiro lugar o objetivo educativo, mas sim o de promover os envolvidos nas homenagens com teor cívico, que caracterizava a década de setenta em plena ditadura militar, como aponta Camargos (2011).

Pereira (2005) assinala que, a partir de 1975, a Banda Sinfônica da Polícia Militar se apresentava no Teatro Municipal no último sábado do mês. No mês de maio, as crianças assistiram um concerto que durou duas horas. Foi apresentada a *Sinfonia número 1* de Beethoven, *Zampa* de Herold, a *Flauta Mágica* de Mozart e *Salvador Rosa* de Carlos Gomes, com o objetivo de levar a criança a interessar-se e apreciar a música erudita. A plateia foi composta por mil alunos, e oitocentos e cinquenta deles, procediam das escolas da periferia de São Paulo.

Em 1978, o projeto *eventos especiais* foram realizados. Nesse projeto, a programação do Teatro Municipal estava vinculada às datas comemorativas, como o dia do índio, a abolição da escravidão, aos setenta anos da imigração japonesa e ao centenário da imigração italiana. Na ocasião do dia do índio, um grupo Xavante apresentou várias de suas manifestações religiosas, para um público de 1500 pessoas. Foi considerada uma ousadia de Sabato Magaldi que:

Teve muito a explicar, não aos críticos, nem aos ortodoxos frequentadores, mas sim aos antropólogos, numa polêmica excêntrica. Vinte e sete índios executaram cantos e danças de guerra, rituais em que surgem os espíritos benignos e malignos, cerimônias para a cura dos doentes, a iniciação dos meninos, o “batismo” ou colocação de nomes e a incorporação das crianças na vida adulta. Na celeuma, um lado invoca o caráter sagrado destas manifestações, “impróprias para divertir a cidade”. E outro defendia, dizendo que era necessário para corrigir a visão distorcida que se tem dessas culturas (BRANDÃO, 1993, p. 68).

Dessa forma, a Secretaria Municipal de Cultura entendia que seria possível popularizar a cultura, tornando as manifestações culturais mais

conhecidas e mais acessíveis a um maior número de pessoas da cidade, sobretudo a indígena, a negra e a migrante, tendo o palco do Teatro Municipal como espaço para as apresentações.

Quanto aos concertos didáticos, permaneceram na década de oitenta, noventa e no início do novo milênio. Nos anos 80, com o regime militar mais brando, as homenagens e hinos impostos pela Secretaria da Educação deixaram de existir, as comemorações cívicas e o bailado típico já não eram obrigatórios na programação e a Banda Sinfônica da Polícia Militar dá lugar à Orquestra Sinfônica e ao Coral Lírico e o Coral Paulistano. As apresentações contavam com narradores, cantores que cantavam trechos de óperas e com suporte de recursos audiovisuais ilustrando os instrumentos e seus naipes. O que antes ocorria somente uma vez a cada quinze dias passou a ser organizado três vezes ao mês. Posteriormente o projeto educativo passou a abranger escolas particulares, escolas de outros municípios e grupos da terceira idade. O Balé da Cidade também começou a participar dos concertos didáticos, elucidando a dança com apresentações de trechos de coreografias consagradas, acompanhadas por gravações das músicas. Nos anos 90, Camargos (2011) aponta o projeto *O que é uma Ópera?* com apresentação do Coral Municipal e da Orquestra Sinfônica Municipal.

O ano 2000, ocorre o concerto didático *Uma Viagem pelo Mundo da Música*, em 2002 a apresentação de *João e Maria* e *Municipal para Crianças*. Em 2004, *Vamos Entender de Ópera* e *Pedro e o Lobo*, este último com a participação da Orquestra Sinfônica Municipal da Campinas e a Cia de Dança de Campinas. Em 2008, surge o projeto *Almanaque Musical*, apresentação com quarenta e cinco minutos de duração, dirigido às crianças. Com a Orquestra Sinfônica Municipal e os corais Lírico e Paulistano, tinha a finalidade de esclarecer sobre a composição da orquestra, as diferenças entre os instrumentos e a história da formação dos corpos estáveis do Teatro Municipal de São Paulo, apresentado em especial para o público escolar. O *Pequeno Dicionário Musical* era realizado pelos monitores da Orquestra Experimental de Repertório enfocando as crianças e adolescentes da rede pública. A Orquestra Experimental de Repertório já esteve também nos projetos *Tá na Clave* e *Passaporte Cultural*.

Em 2008, 40.027 pessoas participaram das atividades educativas ligadas ao Teatro Municipal, sendo que 10.077 realizaram as visitas monitoradas, trezentas realizaram os encontros temáticos com professores e educadores, e 2.386 pessoas estiveram nos espetáculos didáticos de balé. Desde 1980, 27.264 pessoas assistiram aos concertos didáticos.

Em 2012, *Brincando com a Música*, é o projeto realizado pela Orquestra Experimental de Repertório. “Brincando com a Música”, conta com a participação dos instrumentistas monitores, sob a regência de seu maestro titular, Jamil Maluf, e da atuação do ator Fernando Paes. Durante o espetáculo, são transmitidos conceitos de execução, instrumentação e regência musicais, de forma lúdica e elucidativa, buscando uma vivência da prática musical. De acordo com a prefeitura de São Paulo (2012), o projeto visa atingir todos os perfis, estimulando o interesse pela arte musical.

Há também o *Programa Brincando com a Música*, com uma agenda de concertos didáticos e tem como objetivo aproximar o público da música erudita. O público assiste aos ensaios de concertos, corais sinfônicos e de óperas. Antes de cada apresentação, algumas explicações são feitas sobre a apresentação, de maneira a instigar o público a querer conhecer mais sobre o universo da música erudita.

Ainda segundo dados da Prefeitura de São Paulo, há o *Programa de Formação de Plateia*, que não possui uma agenda fixa, e é necessário entrar em contato pelo endereço eletrônico ou por telefone, para a confirmação. Grupos de no máximo vinte pessoas são organizados para assistirem ao último ensaio de espetáculos, que irão ocorrer no Teatro Municipal, que podem ser ópera, danças ou orquestras. Antes são realizadas explanações sobre o conteúdo do concerto, com o objetivo de apresentar ao público conceitos da música erudita. Até a presente data, o *site* do Teatro Municipal não apresenta atualizações da agenda dos concertos de formação de plateia.

*Onde está a Dança?* Faz parte também dos projetos didáticos de 2012. Trata-se de um projeto artístico educativo, de formação de platéia, direcionado ao público infanto-juvenil, sobretudo os estudantes da rede municipal de ensino e escolas de dança. As apresentações didáticas são realizadas em palcos públicos, teatros da cidade e na sede do Balé da Cidade. O projeto foi desenvolvido devido à percepção da necessidade de estimular e sensibilizar os

jovens para as artes da dança e artes cênicas, através da observação do trabalho dos bailarinos e da apreciação dos espetáculos. A visita à sede do Balé da Cidade busca fazer com que os jovens vivenciem e aprendam sobre as profissões envolvidas na realização de um espetáculo de dança, e despertar nas futuras gerações a valorização da profissão.

As visitas monitoradas ao Teatro Municipal ocorreram até maio de 2012, quando foram temporariamente suspensas, e segundo a Prefeitura de São Paulo, sem uma previsão de quando seriam organizadas novamente.

No entanto, em agosto, as visitas foram reiniciadas, mantendo a mesma estrutura para sua realização. Um formulário deve ser preenchido para a realização das visitas monitoradas (anexo um) e a pessoa interessada deve aguardar um *e-mail* de confirmação.

O grupo é dividido em subgrupos de dez a quinze pessoas que são conduzidas por um monitor ou monitora. Caminham por todo o Teatro, desde seus camarotes até as arcadas subterrâneas, recebendo informações sobre a história, a arquitetura e a decoração do Municipal. A visita termina com uma visita ao Museu do Teatro Municipal de São Paulo.

O Teatro Municipal serviu de espaço para a Virada Cultural, um fim de semana de apresentações culturais pela cidade de São Paulo. De acordo com a programação divulgada pelo jornal *Folha de São Paulo*, de 05/05/2007, o Municipal recebeu João Donato, que apresentou antigos trabalhos como *A Bad Donato* de 1970. Sérgio Ricardo esteve presente com *Deus e o Diabo na Terras do Sol* de 1963, e Zimbo Trio e Fabiana Cozza, com *O Fino do Fino*, trabalho de 1965. No Teatro Municipal, o movimento foi bastante intenso. Uma fila foi formada para a retirada de ingressos para o *show* de João Donato.

Em 2008, (dados do jornal *Folha de São Paulo* de 03/04/2008), o Teatro Municipal também foi palco na Virada Cultural, com Luis Melodia que apresentou *Pérola Negra*, seus sucessos de 1973, com Egberto Gismonti e com Naná Vasconcelos, que realizou a apresentação com músicas do seu disco *A Dança das Cabeças* de 1977, com Sá, Rodrix e Guarabira com o espetáculo *Passado, Presente e Futuro*, de 1972, Pepeu Gomes, com músicas do disco *Geração do Som* de 1978, Hamilton de Holanda e Danilo Brito apresentaram *Vibrações de Jacob do Bandolim*, de 1967, Márcia, Eduardo Gudin e Paulo César Pinheiro apresentaram músicas do trabalho *O Importante*



é que nossa *Emoção Sobreviva*, de 1974, Paulo Vanzolini com *Onze Sambas e uma Capoeira*, de 1967 e Jair Rodrigues, Fabiana Cozza e Zimbo Trio com *O Fino da Bossa*, de 1964.

Em 2009, *Globo Notícias* divulgou, em 13/04/2009, a programação do Teatro Municipal na Virada Cultural. Chico Cesar apresentou seu trabalho *Aos vivos*, a banda de rock *Violeta de Outono*, a banda instrumental carioca *Cama de Gato*, a cantora Fafá de Belém com seu trabalho *Água*, Francis Hime e Orquestra Experimental de Repertório, apresentando *Francis Hime* e Beto Guedes com *Alma de Borracha*.

Segundo a Prefeitura de São Paulo, em 2012, o Teatro Municipal de São Paulo voltou a receber músicos para a Virada Cultural, após dois anos sem participar do evento devido às obras de restauro. A programação com entrada franca iniciou às 19 horas do dia cinco e encerrou às 18 horas de seis de maio. Se apresentaram Arnaldo Baptista, com seu trabalho *Sarau o Benedito?* Cauby Peixoto e Angela Maria, apresentando *Odeon de 1982*, Leczy Brandão, com o show *Dignidade*, de 1987, Edy Star e Banda Monomotor, que apresentou o repertório do disco da década de 1970, *Sweet Edy*, Badi Assad e Balé Teatro Castro Alves, com os trabalhos *Verde* e *A Quem Possa Interessar* e Zezé Motta com seu trabalho de 1978 chamado *Zezé Motta*. A Orquestra Sinfônica Municipal, a Orquestra Experimental de Repertório e o Balé da Cidade de São Paulo, corpos estáveis do Teatro Municipal, não se apresentaram no Teatro, mas na Praça Ramos de Azevedo.

O jornal *Folha de São Paulo* (2012) declara que os ingressos para a Virada Cultural de 2012 ficariam disponíveis até o dia quatro de maio, pelo *site* do *ingresso rápido*, porém os ingressos para as apresentações mais procuradas se esgotaram e restou apenas a opção de retirar os ingressos pessoalmente na bilheteria do Teatro Municipal. A fila atravessava as escadarias, levando quase duas horas para que as pessoas fossem atendidas. Funcionários do Teatro justificaram a demora para o atendimento devido a falhas no sistema de reservas de ingresso.

Quanto a Virada Cultural, cinco de meus entrevistados, com exceção de *Fá* (f-c30a-Penha) e *Lá* (f-18a-Santo Amaro), não tinham conhecimento da participação do Teatro Municipal na Virada Cultural, como um espaço a ser usufruído, apresentando músicos da música popular. Nenhum deles chegou a

assistir a algum show no Teatro durante a Virada Cultural. *Si* (m-23a-Guaianazes) se surpreendeu:

*M:* Durante a virada, MPB é apresentado aqui.

*Si:* MPB?

*M:* É, Leci Brandão, Cauby Peixoto, Zezé Motta, outras bandas, e a entrada é de graça. Tem que batalhar um pouquinho para conseguir o ingresso.

*M:* Ficou surpreso?

*Si:* Fiquei.

*M:* Por que?

*Si:* Porque achei que era mais fechado, só para coisas antigas, não para comemoração. A Virada é para comemoração, não é? Só não sei do quê.

*Ré* (f-18a-Sapopemba) é da opinião que a Virada é uma oportunidade para expandir a educação e atrair pessoas para o Teatro:

*M:* O que você acha disso?

*Ré:* Acho bom, muita gente vai se enturmar nisso, vão gostar muito, e vai trazer muita educação, acho que as pessoas vão gostar. É um bom negócio.

*M:* Você viria?

*Ré:* Eu viria. Com certeza.

Acompanhando a evolução da formação artístico-educacional da cidade de São Paulo, é possível vislumbrar que o Teatro Municipal foi estruturando suas ações educativas, inseridas nos contextos políticos econômicos e sociais e suas transformações. Conseguimos constatar a concretização nos dias atuais, de alguns ideais sonhados por Mário de Andrade, como ingressos a preços mais acessíveis e a incorporação do Teatro Municipal como espaço para ações culturais mais abrangentes como a Virada Cultural.

As ações educativas ligadas ao Municipal são de grande importância cultural, pois divulgam e incentivam o aprendizado da arte, e a arte:

Possui uma enorme contribuição como contexto reflexivo, pois permite estruturar conteúdos artísticos, que possibilitam ao educando enriquecer o seu senso crítico a partir das oportunidades oferecidas pela emoção e pela imaginação. A arte é importante no redimensionamento da formação escolar, porque ela expressa a importância da valorização do prazer estético, da sensibilização dos sentidos e o reconhecimento do pensamento artístico. Considerando a sua importância, ela deve estar associada ao desenvolvimento psíquico do estudante, para fortalecer as suas competências políticas (BARROS, GASPARIN, 2009, p. 10).

Faz-se urgentemente necessário que o ensino da arte esteja aliado ao sistema escolar como um todo, ser utilizada como instrumento pedagógico, transformando o ser humano em ser intelectual, mas também em um ser mais sensível e criativo através de seu contato com a arte.

A ausência de um projeto cultural e educacional que considere o ensino das artes nas escolas de forma mais veemente, permitindo que as futuras gerações venham a usufruir da arte em sua formação e a escassez de espaços artísticos culturais como o Municipal contribuem para que as ações culturais promovidas pelo Teatro Municipal de São Paulo sejam para poucos, como as concorridas vagas para ingressar em suas escolas: “falta acesso. É uma panelinha a nossa cultura. É muito pouco” (*Lá- f-18a-Santo Amaro*).

Por outro lado, é possível refletir sobre suas práticas mediadoras e buscar novos caminhos para que o Municipal como um todo seja cada vez mais percebido, frequentado e amado pelas pessoas ao seu redor, como será abordado no próximo capítulo.

## **CAPÍTULO 2 – QUE SE ABRAM AS CORTINAS PARA TODOS!**

Quando entramos em um ambiente novo, de estimulação completa, passamos por instantes de atordoamento. Tudo é uma mancha confusa que hostiliza os sentidos. Aos poucos, as coisas se destacam desse borrão e começam a nos entregar o seu significado, à medida da nossa atenção. É o trabalho perceptivo, que colhe as determinações do real, as quais se tornam estáveis para o nosso reconhecimento, durante algum tempo (BOSI, 2004, p. 115).

Nossa, é muito bonito lá dentro! É como aqueles teatros grandes! É muito grande lá dentro! Tem a parte de cima, dos camarotes, a parte de baixo, lá. Tem um palco enorme, as cadeiras são bem confortáveis... Lembro do vermelho (*Lá*- f-18a-Santo Amaro).

Quais as sensações e impressões daqueles que, por vários motivos, jamais adentraram no Teatro Municipal de São Paulo? Ou mesmo daqueles que nunca viveram a experiência de conhecer um espaço artístico e cultural como o espaço teatral, tão repleto de estímulos para os sentidos, com suas cores, luzes, sons e despertar de sentimentos?

E daquele que já viveu momentos dentro do Teatro, trazendo novas percepções e sensações de quem passou da expectativa, para viver uma experiência em um espaço repleto de estímulos aos sentidos? É o caso da entrevistada *Lá* (f-18a-Santo Amaro) que se mostrou extasiada com o Teatro durante a conversa.

As experiências advindas do contato com a arte se evidenciam, mais cedo ou mais tarde, mas são imprescindíveis as motivações e o despertar do interesse do ser para desvendar novos mundos que existem inexplorados por muitos. Para que as portas do Teatro estejam abertas, para que as cortinas se abram para esse público pesquisado, ou melhor, para que esse público adquira a percepção de sua necessidade e direito de estar no teatro, sentar-se em suas cadeiras, fruir da arte apresentada no palco, há a necessidade de medidas educacionais, juntamente com um trabalho veemente relacionado à mediação cultural e sensibilização. Dessa maneira, o distanciamento que possa existir do ser com a arte e com o espaço diminui. O objeto que pode ser a arte, ou mesmo o espaço, deixam, pouco a pouco, de ser tão estranhos, tão inalcançáveis. Neste processo de fruição e mediação pode começar então uma

linda história de amor, com um relacionamento saudável e duradouro, onde ambos precisam um do outro, a arte e o público, o teatro e o ser. E o acender dessa chama inicial que irá alimentar essa relação, pode ocorrer pelo trabalho mediador em arte que é realizado pelo educador do teatro, do museu, e muitas vezes, pelo professor.

Para melhor compreensão deste processo, inicio pela minha própria experiência de percepção.

## 2.1 Das Percepções

É o olhar e não o olho que informa a existência mundana das coisas. Isto quer dizer, o olho é natural, o olhar é socialmente desenvolvido (TEVES, 1992, p. 9).

Ah, para mim [o Teatro Municipal de São Paulo] era um museu. Não, nem pensava. Agora eu estou curioso também. Vou vir aqui algum dia. Agora eu tive uma experiência, tive uma informação, vi como é. Porque a gente tem que ver como são as coisas para não chegar e quebrar a cara (Si-m-23a Guaianazes).

Sinto necessidade de narrar, antes de qualquer coisa, minha experiência perceptiva, como observadora e como agente mediadora. Eu, como habitante da cidade, sentada nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, sentindo a temperatura, o vento, os sons, os cheiros. Observando com mais cuidado os detalhes do patrimônio, percebendo o que ainda não havia percebido, mesmo amando-o já há muito tempo. Um olhar demorado para as pessoas entrando para as visitas, para comprar ingressos, para o segurança de feições sérias, para os turistas, estrangeiros ou não, com suas máquinas fotográficas, para as pessoas sentadas nas muretas, nos degraus, conversando, lendo jornal, falando ao celular, ou simplesmente, admirando o movimento do centro da cidade. Dias de frio, dias quentes. Dias marcantes em minha vida. Na imagem reconstruída sobre minhas experiências e minhas percepções, há uma constatação do que já observou Mirian Celeste Martins em suas pesquisas sobre mediação (2010, p. 120). Eu, a mediadora, estava entre muitos, buscando perceber cada um que ali se encontrava, cada transeunte: “estar entre muitos nos coloca na posição de quem também há de viver uma experiência, potencializando-a aos outros, pois a vivemos com intensidade”.

Entre buzinas, ambulância, gritos, músicas em alto volume de propagandas e de músicos de rua, havia o silêncio. O meu silêncio, e nele a minha percepção de mim mesma, em contato com o patrimônio e em contato com as realidades daqueles que me rodeavam. Por instantes, pude criar imagens, em uma transcendência do perceber para o imaginar, viajando a um passado não vivido e enxergando mentalmente o Teatro Municipal de São Paulo no início do século XX. Maluf (2009) aponta que, ao mesmo tempo em que percebemos algo, generalizamos e imaginamos. Levantamos hipóteses sobre *o que*, *o por que*, *o como teria sido*. Aliamos nossa capacidade intelectual à nossa sensibilidade e fazemos com que a percepção se identifique com a nossa essência, nossa história pessoal.

Prossegui com meu percurso mental pelo tempo. As pessoas com seus trajes da época, as senhoras com seus chapéus e vestimentas ornamentadas com flores, os cavalheiros de terno e gravata, caminhando pela larga calçada do Teatro. As lojas ao redor, os automóveis, mesclados com carruagens e as casas de chá. Busquei sair da megalópole do século XXI, uma das maiores cidades do mundo, a maior da América do Sul, para entrar na São Paulo essencialmente rural, que ansiava pela urbanização. Como forma de projetar uma imagem do que tentei recriar, cito o seguinte texto:

Se a historiografia sobre a cidade de São Paulo enfatizou a emergência de um cenário de embelezamento da capital, com alargamento de ruas, construção de praças, grandes prédios e belas fachadas, outros indícios revelam uma heterogeneidade de espaços em que conviviam diferentes práticas sociais e referências culturais, como o modo de vida de pequenos lavradores, carroceiros e lenheiros, expresso em atividades de comércio, na sobrevivência como trabalhadores autônomos e nas particularidades de sua sobrevivência. O comércio de lenha em domicílio marcava o cotidiano da cidade com o barulho das carroças e nos pregões que anunciavam mercadorias. Os carroceiros vendiam lenha em maior quantidade e, geralmente, por preços mais baratos que aquela vendida em estabelecimentos fixos. Essa atividade necessitava quase sempre do lenheiro que poderia ser uma criança ou adulto morador da cidade. Nessas funções empregavam-se muitos trabalhadores pobres que buscavam sua sobrevivência em expedientes desse tipo, casuais e de pouca renda, contudo, formas de ganho possíveis em São Paulo. (MANZONI, 2007, p. 102).

O centro de São Paulo que se preparava para receber o Teatro Municipal de São Paulo, cada vez menos abrigava os trabalhadores, que com as melhorias no centro da cidade, já não tinham como arcar com os preços

altos dos aluguéis, havendo um êxodo dessas pessoas para os bairros populares distantes, como Belenzinho, Tatuapé, Penha, Santana, Lapa e Ipiranga. Com isso, as elites eliminaram os cortiços, casebres, sobrados, terrenos e chácaras que eram ocupados por essas pessoas, realizando uma *operação limpeza* no centro da cidade, e, ao mesmo tempo, alargamento de avenidas, como a São João, que implicou em desapropriações e demolições:

Uma análise das ações de prefeitos como Antonio Prado, Raymundo Duprat e Washington Luís, a partir dos seus relatórios anuais, permite verificar que seus interesses voltavam-se para obras de embelezamento da cidade, com alargamento de ruas, construção de praças, parques e investimentos vultosos, como a edificação do Teatro Municipal. Pouca ou nenhuma atenção voltaram para as necessidades da população trabalhadora, avolumando-se cada vez mais nos bairros populares, vivendo com poucos recursos, enfrentando problemas de transporte, falta de alimentos e aluguéis cada vez mais altos. O urbanismo paulistano, propondo grandes intervenções no espaço da cidade, idealizava não somente o embelezamento paisagístico, mas também o deslocamento dos grupos populares que resistiam em permanecer nas áreas centrais para as regiões menos valorizadas, próximas às linhas férreas, onde se instalavam as fábricas e a população operária (MANZONI, 2007, p. 93).

Esse deslocamento no tempo me fez valorizar ainda mais o Teatro Municipal, patrimônio que passou por tantos períodos de transformações políticas, sociais e culturais, que viveu os tempos áureos e sobreviveu e sobrevive à situação inóspita do centro da cidade. Fez também com que eu tivesse interesse ainda maior pelas pessoas ao meu redor e sua relação com o patrimônio. Como percebem o Teatro Municipal de São Paulo? Como o sentem? O que sabem sobre ele? Onde vivem essas pessoas e o que vieram fazer aqui, ou seja, por que estão sentadas nas escadarias do Teatro? Já o frequentaram? Questionamentos que me alimentaram de coragem para uma aproximação.

Mais uma vez voltei no tempo, agora para 1983. Lembrei-me das vezes em que eu estive no Municipal, quando criança, quando adolescente, quando pude sentir novamente as emoções do dia em que ouvi a *Quinta Sinfonia* de Beethoven, acompanhada de minha mãe, meu pai e minha avó. Um concerto gratuito, regido por Isaac Karabitchevsky. Jovens, muitos jovens sentados no chão dos corredores do Teatro, porque todos os assentos estavam ocupados. Eu conseguira um lugar na frisa superior do lado esquerdo e a visão do teatro

repleto me comovia. O silêncio era absoluto. Jamais me esqueci dessa experiência. De alguma forma faço parte da história do patrimônio. O patrimônio faz parte da minha história.

Que memórias do Teatro teriam as pessoas que agora eu observava?

Ecléa Bosi (2004, p. 36) cita Bergson que expressa que “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças”. A percepção é o resultado da interação de ambiente com o sistema nervoso e a lembrança permeia as representações:

O afloramento do passado se combina com o processo corporal e presente da percepção. Começa-se a atribuir à memória uma função decisiva na existência, já que ela permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no curso atual das representações (BOSI, 2004, p. 36).

Após expressar minhas primeiras percepções desse *mundo* que existe nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, desejo aqui me aprofundar um pouco mais no fenômeno da percepção.

Segundo Augusto Boal:

Desde gerados somos estimulados a perceber o mundo de forma sensível através de nossas sensações. Uma criança, que ainda não consegue falar, comunica-se através das percepções que tem do mundo e as transmite. O primeiro contato de um bebê é com sua mãe, ainda na vida intra-uterina. Nesse pequeno espaço interno, o bebê sente tudo que sua progenitora transmite. Medos, tristezas, alegrias, frustrações, vícios, amor, tudo é percebido pelo pequeno ser antes mesmo de sua chegada ao mundo. E a comunicação sensorial já tem início desde esse princípio (SANCTUM, 2011, p. 75).

Somos seres sensíveis na essência, e ao longo da vida, permanecemos utilizando a percepção como um mecanismo para nos apercebermos das características físicas de algum objeto, através da utilização dos órgãos sensoriais que servirão para a elaboração das estruturas cognitivas que incluem os conteúdos mnésicos que estão associados. Para Sousa (2003), a percepção é uma construção de uma imagem mental tridimensional e com movimentação, que vai além da simples apreensão através da visão, audição, do tato, do olfato e do paladar.



A definição de Sousa traz o real significado do que foi o ato de perceber em minha experiência e do que pude observar dos processos perceptivos vividos por meus entrevistados. A apreensão realizada pelos órgãos sensoriais, como aborda Januário (2006), é o início de um importante método de compreensão do espaço e do mundo, redirecionando a relação do ser com esse mundo e com tudo que o compõe, promovendo um diálogo entre corpos e objetos no espaço.

Dessa relação do ser com o mundo e sua percepção resultam as sensações, advindas desses estímulos exteriores captados pelos órgãos dos sentidos. Maluf (2009, p.25), quando analisa os caminhos traçados pelo ser e suas percepções, cita as palavras de Chauí que observa que a percepção:

Depende das coisas e de nosso corpo, depende do mundo e de nossos sentidos, depende do exterior e do interior. Ela é fruto de uma comunicação corporal com o mundo, de uma interpretação e uma valoração das coisas. Ela não é causada pela ação do nosso corpo sobre as coisas: é a relação entre elas e nós e entre nós e elas.

Januario (2006) descreve que as sensações vão gerar manifestações, reações e por meio delas o ser, na condição de organismo vivo irá se relacionar com as coisas do mundo que o rodeia. A percepção não depende somente de um órgão sensorial, mas todos os sentidos em conjunto atuam como estimuladores da percepção. Na percepção todas as sensações se organizam em estruturas especificadas pelo ser. Dessa maneira, há uma versão particular da realidade percebida, uma percepção individualizada do mundo. Há no ato de perceber outros estímulos, como elementos da memória, do raciocínio, do juízo e do afeto, que se unem às qualidades captadas pelos sentidos, gerando outros elementos subjetivos e próprios de cada indivíduo.

Maluf (2009) assinala que para Merleau-Ponty perceber, então, seria diferente de pensar. A percepção, portanto, é um acontecimento ou uma vivência corporal e mental. Perceber envolve precipitar-se no mundo, vê-lo e ser visto e ser visto vendo, ser ele, perceber o todo do qual o ser também faz parte. Fruir esta relação.

Para Bosi (2004), a experiência de perceber assemelha-se a uma colheita. Uma colheita perceptiva. Colhem-se aspectos do real para que se

formem os significados das coisas. Mas nem sempre estamos disponíveis para viver a aventura da percepção. Por vezes somos insensíveis e desatentos, passamos pelas coisas, sem dar-mos conta das sutilezas do mundo. Sofremos uma perda, um empobrecimento, quando não exercemos um olhar mais aguçado e de interesse, ainda que seja para o óbvio, o já visto.

Quando desenvolvemos um olhar onde conseguimos apreender a realidade, há uma aproximação do real. Mas, que para isso aconteça, é preciso desenvolver a capacidade de olhar com olhos de ver, só assim se consegue descobrir a essência das coisas, pois, como especifica Carvalho (2006) sob a análise de Teves, o olho é natural, mas o olhar é socialmente desenvolvido.

Ao me aproximar dos meus entrevistados e tentar sentir suas percepções, ou mesmo buscar desencadear o exercício da percepção em relação ao Teatro Municipal, houve cuidado para permitir o afloramento perceptivo, sem infringir as impressões genuínas de cada um, e de alguma forma, chamar a atenção dessas pessoas para o patrimônio:

Na arrasadora maioria das vezes, não chegamos a perceber a riqueza de nuances e formas, a sutileza da luz, a delicadeza das linhas, e o particular equilíbrio fruto do diálogo entre esses e os tantos outros elementos que compõe o quadro do cotidiano. Muitas vezes, nem nos percebemos como integrantes desse quadro, ao caminhar distantes, apressados, ausentes, anestesiados... (DEMARCHI, 2003, p. 8).

Após viver meus procedimentos investigativos internos, de minhas relações com o Teatro, bem como minhas percepções e meus vãos imaginários, parti para o encontro com o outro, a fim de provocar um despertar de novas percepções de si mesmos, de suas próprias relações com o patrimônio, um novo olhar para o Teatro Municipal e novas experiências:

Há uma necessidade de investigar as nossas relações com nossos corpos e com o mundo, e, em decorrência disso, com outros corpos. Buscamos ter uma consciência de nós mesmos e temos muito que aprender e apreender sobre a coletividade. Submetemo-nos, então, ao mundo que nos envolve, buscando, experimentando, sentindo, ingerindo e sendo digeridos pelas diversidades contemporâneas (JANUARIO, 2006, p. 88).

As falas dos entrevistados, quando perguntados sobre suas sensações ao olhar para o Teatro, estão impregnadas de percepções que ocorreram de

suas relações com o mundo, com o objeto em questão, o Teatro Municipal e do que captaram com seus sentidos. Ao olhar com atenção para o Teatro, *Do* (m-c 60a-Lapa), expressa sua sensação de que os pobres tinham que trabalhar para os ricos.

Mesmo nunca tendo frequentado o Teatro Municipal, *Fá* (f- c30a-Penha), sabia que estávamos conversando sobre esse patrimônio, admitindo não saber muito sobre ele. Como primeira percepção ao olhar para o Teatro, *Fá* (f- c30a-Penha), assim como eu, diz que o Teatro Municipal a leva ao passado e imagina que lá dentro houve festas e apresentações antigas com pessoas vestidas a caráter. Ao mesmo tempo, para ela o Teatro é tão chique que seria reservado apenas para o que ela chama de uma classe maior.

A relação de *Si* (m-23a- Guaianazes) com o Municipal, sempre foi a de ficar sentado nas escadarias e sua primeira percepção dessa relação, era a de que aquele prédio é um museu.

*Sol* (m-c30a-morador de albergue) percebe pela fachada, que o Teatro é um prédio com características europeias, quando diz ser um prédio de outro país e que pessoas da Inglaterra devem tê-lo construído.

*Lá* (f-18a-Santo Amaro)), também sente que volta no tempo, mas suas percepções se ampliam, já que *Lá* (f-18a-Santo Amaro) entrou uma vez no Teatro e assistiu a uma ópera. O Teatro faz com que ela se lembre da arte, como segunda impressão.

Como mediadora, naquele momento do encontro com o outro, houve a intenção de provocar um momento para esse colher perceptivo por eles, a fim de que se formasse um primeiro significado do Teatro Municipal de São Paulo, com a utilização dos sentidos, exercendo um olhar mais atento e aguçado para o Teatro. Para alguns dos entrevistados, se sentar em suas escadarias faz parte de seu cotidiano. O Teatro faz parte do cenário já visto. Naquele momento houve um destaque do objeto, óbvio e trivial, para despertar uma contemplação.

Há em minha experiência mediadora uma primeira fresta a ser aberta: o despertar dessa percepção do entrevistado como ser único, e que esse reencontro com o patrimônio seja de alguma maneira um estímulo para que ele próprio reinvente suas relações com o patrimônio, com a música e com a arte em geral. Que essa experiência vivida fique registrada em sua memória, e seja

utilizada para mais ampliações de seus momentos perceptivos e de descobertas, acreditando, como declara Dewey (2010, p.29) que “totalmente independente do desejo ou da intenção, toda experiência vive e se perpetua nas experiências que a sucedem”.

Sanctum (2011) afirma que Boal investigou sobre a capacidade do ser humano de ter consciência de si e de suas ações, e que o indivíduo pode perceber-se enquanto ser, único, e a partir das ações que realiza diariamente pode modificar o rumo de sua vida, reinventando seu futuro a partir das experiências vividas.

Após vivermos a experiência do perceber, conduzir o outro ao ato de se expressar sobre um objeto distante no imaginário, aparentemente inalcançável, parece, a princípio, ser um grande desafio. No entanto, houve a feliz constatação do que afirma Boal (2011, p.65): *humanos imaginam, inventam o que não existe*.

Com naturalidade, o ato de perceber deu lugar ao ato de experienciar. Descobrir novas formas de olhar para o ambiente e pensar sobre ele. Novas formas de sentir, novas emoções e sensações, novos quadros mentais criados e recriados.

## 2.2 Imaginação e Sensações

*M: Que cheiro tem essa música?*

*Sol (m-c30a-morador de albergue) Música não causa essas coisas, não é?*

Carvalho (2006) se utiliza de Durand para especificar que o ato de imaginar é um meio para que o ser constitua mecanismos simbólicos para representar o mundo. As formas podem ser mais representativas da realidade, quando há possibilidades para viver experiências, perceber a realidade e desencadear sensações, ou mais distante do real, despertando a construção de uma imagem simbólica.

Assim, meus entrevistados se utilizaram de seus mecanismos simbólicos latentes, para expressar o que viveram interiormente, ou seja, suas sensações, ao ouvir as músicas propostas aliadas às intervenções mediadoras.

A música para eles foi adquirindo significados muito além de seus sons, melodias, palavras, ritmos e acordes, levando a percepção da necessidade de análise das falas dos sete entrevistados, enfocando também os mecanismos sinestésicos vividos para expressar as sensações e experiências estéticas.

A sinestesia pode ser definida como o cruzamento de sensações, a transposição de uma sensação em outra (BRAGANÇA, 2008).

As pesquisas sobre percepção e sinestesia mostram que essa condição neurológica pode se apresentar como uma acentuação do processo de interação entre as áreas sensoriais que permitem o processo de percepção do que nos rodeia. Sendo assim, podemos entender que a sinestesia, em uma intensidade moderada, existe e chega a ser indispensável para que haja a conexão entre a apreensão de uma energia do meio, pelo nosso corpo, das transformações internas, das sensações, e a verbalização das experiências vividas nessa interação com o que o rodeia:

A sinestesia é recurso quase inevitável na interpretação das sensações, que muitas vezes escapa a uma definição mais precisa. Aliás, as diferenças entre uma e outra acepção da sinestesia são principalmente de intensidade e persistência, uma vez que, se uma pessoa recorre à sinestesia ao verbalizar determinada sensação, é porque ela percebeu uma proximidade entre as sensações de diferentes origens sensoriais. Algumas pesquisas evidenciam essa proximidade entre a sinestesia neurológica e a metáfora sinestésica (BRAGANÇA, 2008, p. 58).

A utilização da metáfora sinestésica em música pode ser observada, pela abordagem de Bragança (2008), quando músicos tentam expressar suas percepções das características de timbres. Assim, adjetivos como um som acre, áspero, cortante, redondo, cheio, doce, escuro, grosso e muitos outros, são empregados para exprimir as impressões causadas ao ouvir a voz de um instrumento musical.

Quando meus entrevistados mencionam cores, gostos e cheiros, para as músicas ouvidas, estão utilizando metáforas para expressar suas sensações e imagens mentais, como uma maneira de expandir as sensações e os significados das obras. Carvalho (2006, p.115) registra a bela constatação de Bachelard:

Para falar da água, e do fogo, não bastam os elementos físicos e químicos que o constituem, é preciso que se veja o seu bailado, o seu movimento, é preciso que se fale deles por metáforas, senão não se conseguirá dizer o que é o fogo. Para se falar da terra, do fogo, da água e do ar, é preciso usar metáforas, algo que remeta a esses elementos.

Eles foram convidados, de um instante para outro, a mergulhar nos sons, ritmos, acordes, melodias e rimas. Assim, registro as experiências metafóricas vividas por *Do, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si* para a canção de Vinícius de Moraes e Toquinho, *Tarde em Itapuã*, para a *Sinfonia número 40* de Wolfgang Amadeus Mozart, para a moda de viola de Tonico e Tinoco, *Menino da Porteira* e para o rock moderno da banda Cold Play, *Viva la Vida*, primeiramente sob a forma de tabela e posteriormente, dentre as inúmeras possibilidades de análise do rico material apresentado, apresento algumas questões referentes às sensações dos entrevistados e a seus processos interiores de descobertas como seres potencialmente sensíveis e abertos a novas experiências em arte.

A tabela seguinte contém as quatro sensações provocadas (sensação – que remeteu a lugares, prazer ou aversão), cheiro, sabor e cor obtidas com *Viva la Vida*, *Sinfonia número 40*, *Menino da Porteira* e *Tarde em Itapuã*. Há ainda uma legenda na qual meus entrevistados são representados por cores:

Músicas				
Imaginações Sensações	VIVA LA VIDA	SINFONIA 40	MENINO DA PORTEIRA	TARDE EM ITAPUÃ
<b>SENSAÇÃO</b>	<p>Não traz sensação. Alegria, terra, árvore, liberdade, natureza. Calma, paz. Tranquiliza Não traz sensação. Liberdade Tranquilidade</p>	<p>Calma Calma Calma Paz Paz Calma/ raciocínio Como se estivesse no Teatro.</p>	<p>Traz a sua terra completa. Não gostou. Saudade pai, do avô, de quando era menino. Campo Lembra-se do pai. É música para viajar com a família.</p>	<p>Calma Alegria Tranquilidade Praia Um jardim, um parque, um vento. Paz Estar com a família e amigos.</p>
<b>CHEIRO</b>	<p>Poluição Não lhe traz um cheiro Bem suave Chocolate Romântico Perfume da boticário Rosas</p>	<p>Cheiro Branco. Rosas. Rosas Rosas Envelhecido, mas é bom. Pipoca Ar puro, plantas, água</p>	<p>De boi. De coisa velha. Verde Chuva Capim Forno a lenha. Da comida fazendo.</p>	<p>Brisa Natureza Manga verde Mar Frango assado Cheiro da mata.</p>
<b>SABOR</b>	<p>Remédio Framboesa Gostinho de creme, muito bom Chocolate Romântico Brigadeiro Doce</p>	<p>Doce de leite Morango Maça verde Vinho Peixe assado Gosto doce</p>	<p>Churrasco e caipirinha Amargo Fruta fresca do meio do mato. Bolo de fubá Gosto de interior Feijão bem temperado Salgado</p>	<p>Chocolate Morango Manga Água de coco Arroz e feijão Doce</p>
<b>COR</b>	<p>Escura Amarela Salmão (Mi) Vermelho Cor de pele clara Amarelo Azul</p>	<p>Rosa Verde Azul Claro Preta Não enxergou cor para essa música. Vermelho Amarela</p>	<p>Azul Preta Verde Vermelho Amarelo Vermelho Azul verde, todas as cores juntas que já falou.</p>	<p>Branca Azul Amarelo Azul Não enxergou cor para essa música. Roxo Verde natureza</p>

Legenda:

Do (m-c60a-Lapa)

Ré (f-18a-Sapopemba)

Mi (m-c30a-Campo Limpo)

Fá (f-c30a-Penha)

Sol (m-c30a-Morador de Albergue)

Lá (f-18a-Santo Amaro)

Sí (m-23a-Guaianazes)

Quando convidados a imaginar o ambiente do Teatro, ou mesmo buscar sensações quando as músicas foram ouvidas, alguns entrevistados iniciaram esse processo ainda sem uma consciência de sua capacidade para criar imagens internas, encontrar e expressar suas sensações. *Si* (m-23a, Guaianazes), vive em seu silêncio esse processo de buscas de significações:

*M:* Se ela [a música] tivesse um gosto, que gosto ela teria?

*Si:* De que tipo?

*M:* Qualquer tipo.

*Si:* //////////// Gosto? Eu não sei não!

No decorrer do encontro, as intervenções com perguntas e o espaço para o silêncio trouxeram para *Sol* (m-c30a-morador de albergue), cuja frase está na epígrafe deste tópico e representa o estranhamento de *Sol* (m-c30a-morador de albergue), quando provocado a viver experiências sinestésicas com a música, sua primeira experiência: a descoberta de sua própria capacidade de imaginar, quando encontrou uma imagem para a música: “ah, um jardim! Um parque, entendeu? Um vento...”

Há outro momento vivido por *Sol* (m-c30a-morador de albergue), que ilustra esse processo interior e único de construção e descoberta do imaginar e viver experiências estéticas com arte a partir da escuta da *Sinfonia número 40* de Mozart:

*M:* É um gosto bom?

*Sol:* É, gosto bom, ótimo. //////////// Mas parece que vou sentir um gosto, mas não.

*M:* Vem um gosto e vai embora!

*Sol:* É o meu caso. (Risos)

*Si* (m-23a-Guaianazes) a princípio também demonstrava um estranhamento com as propostas para o imaginar e garimpar suas sensações para as músicas ouvidas. Mas, em determinado momento, adquire uma consciência de ser capaz de perceber sensações, criar, imaginar, a partir do contato com uma produção artística, no caso, a música *Viva la Vida* da banda Cold Play:

*M:* Ela [a música] traz uma sensação, não traz?

*Si:* Uma sensação de eu estar num lugar tranquilo, a paisagem, escutando ela e pensando...

*M:* E o gosto? Tudo isso tem gosto de que? Uma coisa como essa música. Tem gosto de limão?



*S:* Limão? Limão, não. Tem um gosto doce.  
*M:* Ah, ela tem um gosto doce!  
*S:* É, ela tem um gosto doce, é verdade!

Saímos dos caminhos do raciocínio e da percepção, ligados a realidade do existir, a nossa relação com o presente, para uma libertação do espaço e do tempo e caminhar pela imaginação, conectada com todos os sentidos. O que poderia parecer estranho a princípio foi paulatinamente se tornando simples e prazeroso. Olhar para um patrimônio, partir para o mundo do imaginário, ouvir músicas e buscar sensações. Como explana Carvalho (2006), sob reflexões de Durand, acontece que a estranheza se dissipa em meio à descoberta das potencialidades sensíveis de cada um, onde nada de humano deve ser estranho.

Vejamos o que *Mi* (m-c30a-Campo Limpo), que nunca entrou no Teatro imaginou como é o espaço:

Lá dentro? ///// Ah, deve ter um palco grande, um monte de cadeiras na frente, um monte de cartazes///// O Teto do teatro ///// Deve ser um teto alto, espelhado.  
E as paredes, acho que é mármore. Cortinas...///// Acho que deve ter cortinas sim. O palco deve ser grande, deve ter uma cortina bege, marrom, combinando com as cadeiras!

A seguir um momento do deslocamento no tempo para imaginar o Teatro na época de sua construção:

*M:* Dá para voltar no tempo?  
*Mi:* Dá sim, fico imaginando, não é? Como se construiu tudo isso, muito bacana.

*Fá* (f-c30a-Penha), que nunca entrou no Teatro, diz *ver* as cores que compõem o ambiente de Teatro Municipal: “*eu vejo as cores assim, tipo /// Museu do Ipiranga?*”.

*Fá* (f-c30a-Penha) amplia seus quadros de imagem mental, narrando detalhes, cores, pessoas, trajes. *Fá* (f-c30a-Penha), também se desloca no tempo:

*M:* Você imagina como são as cadeiras?  
*Fá:* Eu imagino um estofado vermelho.  
*M:* Olha só! E as cortinas?  
*Fá:* ///// Eu imagino um tecido meio que puxado para o vermelho, para combinar com as cadeiras.  
*M:* E o teto?  
*Fá:* O teto? ///// O teto///// Branco? Meio rústico, bem bonito.

Imagino assim que, sei lá, que lá dentro deve ter tido algumas festas, algumas apresentações antigas, as pessoas vestidas a caráter, me leva ao passado.

A princípio *Si* (m-23a-Guaianazes), diz não conseguir imaginar interior do Teatro. *Si* faz um longo silêncio e então começa:

Ah, para mim deve ter bastante coisa histórica, não é? Sei lá, estátua, desenhos, coisas bem antigas.

*M*: Você acha que tem um palco, lá dentro?

*Si*: Acho que sim, para poder falar sobre a história.

*M*: E cadeiras?

*Si*: Também. Eu acredito.

*M*: Que mais?

*Si*: /// Deve ter um telão igual a cinema, para mostrar, vídeos DVDs, fotos, estátuas...

*M*: E a decoração, como é?

*Si*: É antiga também. Pela aparência da frente do prédio, deve ser a decoração antiga.

*M*: Você acha que tem arte lá dentro? Artistas, música? Você já foi em shows, você acha que tem show lá dentro?

*Si*: Eu acho que não. /// Não.

*Si* (m-23a-Guaianazes), não imaginava que apresentações de música ocorriam no Teatro, pois supunha que o prédio fosse um museu. Assim, ao final de toda a conversa, do encontro mediador, já sensibilizado e com algumas informações sobre o espaço e sobre o Teatro Municipal de São Paulo como patrimônio, com sua beleza e sua arte, propus a *Si* que imaginasse sua primeira entrada ao Teatro e *Si* me presenteia com a seguinte frase: “vai ser emocionante. Enxergo uma sala, um show de piano, que tem a ver com o Teatro. A sala é grande com cadeiras vermelhas”.

É muito compensador quando o mediador ouve de seu mediado a palavra *emoção*. Tal palavra dá indícios do quão profundo pode ter sido um encontro mediador e suas possibilidades de frutificação. A emoção é marcante. Parejo (2001, p.105) cita as palavras de Yung para falar de emoção:

... a emoção é esse momento onde o aço encontra a pedra e faz brotar a faísca: porque a emoção é a fonte principal de toda tomada de consciência. Não há passagem da obscuridade à luz, nem da inércia ao movimento sem emoção.

*Ré* (f-18a-Sapopemba), diz não fazer ideia, não conseguir imaginar o que acontece dentro do Teatro. No entanto, há a evidência do aflorar da curiosidade, que muitas vezes impulsiona iniciativas para buscar oportunidades

para fruir do espaço. De alguma forma, é uma movimentação interior ocorrendo pelo encontro mediador, a emoção que acendeu a faísca metaforizada por Jung e apontada por Parejo:

Tenho muita curiosidade!

*M:* Ficou curiosa, Ré?

*Ré:* Muito! Porque é muito bonito, chama muito a atenção.

Há na experiência do imaginar, a liberdade do criar e recriar sobre os dados colhidos do mundo real, o imaginário como resultado do processo de imaginar. Carvalho (2006, p.127) cita Postic que argumenta sobre essa liberdade criativa no ato de imaginar:

Imaginar é evocar seres, e ao mesmo tempo colocá-los em uma determinada situação, e fazê-los viver como se quer. É criar um mundo, de acordo com sua vontade, libertando-se de certas amarras, e onde tudo é possível de acontecer. Na vida cotidiana, imaginar é uma atividade paralela à ação que se exerce, relacionada à realidade.

No contato com o Teatro Municipal, houve uma experiência além da realidade evidente, o patrimônio, as escadarias e as pessoas inseridas no centro da cidade. Houve sim, a constatação de uma oportunidade para viver um aprofundamento da interrelação de todos estes elementos que constituem a pesquisa e perceber o que o Teatro Municipal simboliza para os entrevistados e como os conceitos simbólicos podem vir a ser construídos e/ou reconstruídos no decorrer do encontro. O Teatro deixa de ser um museu para *Si* (m-23a Guaianazes) e passa a ser visto e sentido como um espaço educativo para seu filho. *Do* (m-c60a -Lapa), vê o Teatro como um símbolo da exploração das classes operárias pela elite, mas pondera sobre a possibilidade de levar sua neta a um concerto. Assim, surgem significações, hipóteses e ressignificações para o patrimônio.

Passando pela percepção, vivendo a experiência do imaginar, há agora a busca pelo estado sensível. Aguçamos os sentidos, passamos a ver com “olhos de ver” como observou Teves (1992, p. 9), pois a educação do olhar é um exercício, um caminho que se constrói quando percebemos e sentimos, e desemboca na produção e reconstrução do conhecimento. Como revela Ganzer (2005), é pela educação do olhar, que surgem as possibilidades para

levantar questionamentos em relação ao que se vê, para desencadear a crescente consciência da disposição intrínseca do sensitivo, afetivo e sensorial.

O corpo como um todo, participa da experiência do estado sensível, de ser tocado e de responder de modo autônomo a essas vivências que provocam uma animação interna, como aponta Oliveira (2011, p.8) quando nos lembra que: “o Sensível é, portanto, o corpo que se desenvolve e atualiza a sua sensibilidade potencial além mesmo das capacidades de percepção habituais do sujeito”.

Estamos prontos para utilizarmos de nosso corpo, de nossos órgãos sensoriais de forma sensível:

Somos preparados biologicamente para sermos sensíveis, para roçar o mundo com nossos órgãos dos sentidos transformando essa coleção sensorial em informação para gerar processos cognitivos. Aquilo que é sentido transforma-se na fonte primária da cognição. O corpo é a porta de entrada de todo conhecimento e por isso o entendimento corpóreo se faz fonte para o conhecimento. Novos hábitos de pensamento são criados por um sentimento como primeira possibilidade de conhecimento. E pelo reconhecimento dos sentidos, do imaginário é que adentramos nas sutilezas do emaranhado da mente (MARTINS, PICOSQUE, 2008, p. 37).

Sutilezas percebidas ao longo da conversa, *Si* (m-23a-Guaianazes), que se utilizou de sua capacidade de imaginar, adentrou nos emaranhados de sua mente e, com a música *Menino da Porteira* realiza um quadro elaborado preenchido de emoção quando o verbaliza:

*Si*: Essa é boa, meu. Essa é para viajar. Pegar uma estrada.

*M*: Você dirigindo?

*Si*: Não eu só estou escutando.

*M*: Você está em um carro, ou em um ônibus?

*Si*: Ah, ///// em um ônibus de família. Todo mundo que eu gosto está junto, viajando.

*M*: Como está o tempo?

*Si*: É um dia de sol.

*M*: Para onde vocês estão indo?

*Si*: A gente está indo ///// a gente está viajando para um sítio. Lá em Minas. A gente está passando pela avenida, aí do lado vendo a cidade, as chácaras, animais, os bois no pasto, e indo.

*M*: Tem alguém esperando por vocês lá?

*Si*: Não, a família está indo lá passear.

*M*: Quem vai fazer a comida?

*Si*: Todo mundo vai ajudar um pouco.

*M*: O que vai ter para comer?

*Si*: Comida de lá, da horta. Arroz, feijão, cozinhado na panela de barro, no fogão a lenha.

*M*: Que gosto tem essa música?

*Si*: Essa tem gosto de sal, não é? É um gosto de felicidade, mas é salgado.

*M*: E o cheiro?

*Si*: O cheiro? ///// Ah, o cheiro de comida fazendo.

*M*: E a cor?

*Si*: ///// Amarelo, azul e verde, as três que eu falei. Tudo junto.

Chamo a atenção para a sensação de *Si* (m-23a-Guaianazes) ao dizer sobre as cores. A música *Ihe* trouxe significados mais profundos e mais marcantes que as demais, e ele expressa esse ápice nas sensações, o seu estado sensível dizendo que a música ouvida possui todas as cores juntas.

Todos os entrevistados gostaram da música de Toquinho e Vinícius de Moraes *Tarde em Itapuã*. *Fá* e *Lá* (f-18a-Santo Amaro) gostaram de maneira especial e *Lá* (f-18a-Santo Amaro) menciona a importância da valorização da música brasileira.

Os cheiros da natureza estiveram muito presentes. Com *Tarde em Itapuã*, os mecanismos internos para o despertar de um processo de experiências estéticas e emoções ainda não haviam- se desencadeado em *Sol* (m -c30a-morador de albergue) que diz não sentir essas coisas com música.

Para os gostos, *Fá* (f- c30a- Penha), sente sabor de água de coco. *Fá* (f- c30a- Penha) está construindo seu quadro mental para essa música em uma praia.

Curiosamente, a *Sinfonia número 40* de Mozart causou calma e paz em todos os entrevistados. *Lá* (f-18a-Santo Amaro) acrescentou a palavra *raciocínio* e explica que essa música faz pensar, raciocinar, ficar mais inteligente. Talvez, *Lá* (f-18a-Santo Amaro) quisesse expressar de alguma forma, as novas sensações que aquela música, que não faz parte do seu repertório, *Ihe* causou, quando *Ihe* foi proposto que escutasse com mais atenção.

Para *Si* (m-23a Guaianazes), ouvir a *Sinfonia 40* o transportou para dentro do Teatro, em uma apresentação, ou seja, para ele o Teatro Municipal de São Paulo é o espaço onde são apresentadas somente peças eruditas.

*Sol* (m-c30a-morador de albergue), até este momento, dizia que não enxergava cores, ou sentia sabores e cheiros com as músicas. Mas, na *Sinfonia número 40* de Mozart, *Sol* (m-c30a-morador de albergue) enxerga a cor amarela (*Sol*, em determinado momento do encontro percebe que consegue

sentir cheiros e gostos, ver cores e paisagens quando ouviu as músicas, vivendo suas experiências estéticas).

*Fá* (f- c30a- Penha) diz que a *Sinfonia 40* possui a cor preta. Mas *Fá* (f- c30a- Penha) faz questão de frisar: “é, mas não preto, tipo, triste. As pessoas associam preto com luto. Para mim não é. As pessoas associam o preto a tristeza, mas para mim não é”.

O cheiro da *Sinfonia 40* para *Do* (m-c60a-Lapa) é um cheiro branco, o que eu entendo ser sem cheiro.

*Lá* (f-18a-Santo Amaro) sente o cheiro de pipoca, para a *Sinfonia 40*, esclarecendo que a Sinfonia de Mozart lembra teatro:

Por que acho que você está em um teatro, e pipoca você come quando está no teatro. Você pode estar em casa ouvindo essa música e comendo pipoca. A pipoca é uma coisa moderna, que me lembra teatro, e essa música até hoje as pessoas curtem. Então pode misturar o moderno com o clássico.

Na fala de *Lá* (f-18a-Santo Amaro), é possível perceber que a impressão que a entrevistada tem do ambiente do Teatro Municipal de São Paulo, formal, onde se proíbe comer ou beber durante os espetáculos é semelhante ao do cinema, onde se come pipoca enquanto se assiste ao filme. Remete também, às temporadas operísticas que vêm ocorrendo nos cinemas da cidade, onde muitas vezes, a transmissão é simultânea, assistem apresentações ao vivo, comendo pipoca dentro de um cinema. É o moderno se misturando com o clássico, como bem expressou *Lá* (f-18a-Santo Amaro), onde, de certa forma, ocorre uma divulgação da arte erudita em ambientes culturais de maior popularidade, como é o caso do cinema.

Com relação à música *Menino da Porteira*, de Tonico e Tinoco, todos os entrevistados gostaram, com exceção de *Ré* (f-18a-Sapopemba), de dezoito anos. As sensações foram discorridas quando ressaltai a identidade de meus entrevistados com a obra. Apenas *Ré* (f-18a-Sapopemba) não se identificou com a música, dizendo ser *brega*, ser da cor preta, ter cheiro de coisa velha e ter gosto amargo.

É interessante notar como os cheiros sentidos quando ouviram a música *Menino da Porteira*, remetem à Terra, ao país de origem, à família, ao aconchego, ocorrendo o mesmo com relação aos gostos.

A música *Viva la Vida* da banda Cold Play não agradou a *Do* (m-c60a-Lapa), que disse não ter entendido nada. A música o perturbou. Sobretudo, por ser em inglês, expressando isso pela cor escura, pelo gosto de remédio e pelo cheiro de poluição.

Quando somos levados a prestar mais atenção ao que sempre esteve *ali*, podemos começar a sentir emoções totalmente novas. Impressões inéditas podem ser despertadas. E, como pontua Vigotsky (2010), a emoção, para quem observa, é o reflexo do fruto gerado pelos estímulos.

É imprescindível, no trajeto para a experiência estética, desenvolver e reforçar a consciência e o uso das emoções:

Há diferentes possibilidades de gerar a experiência sensível do corpo focalizando a apreensão de algum conhecimento. Mas há uma possibilidade que, potencialmente, traz em si a convocação do corpo para essa experiência: a estética (MARTINS, PICOSQUE, 2012, p. 38).

Martins e Picosque focalizam a Estética, não como uma disciplina para promover a produção poética do “belo”, mas oferecem outro sentido para a Estética, direcionando o conceito para se unir ao que se denomina *estesia*, que é uma capacidade que permite a percepção do mundo exterior pelos sentidos:

A estesia é como uma poética da dimensão sensível do corpo que suscita em absoluta singularidade uma experiência sensível com objetos, lugares, condições de existência, seres, comportamentos, ideias, pensamentos, conceitos (MARTINS, PICOSQUE, 2012, p. 38).

E, quando vivemos esse processo, somos levados a agir, e então descobrimos as possibilidades de criar, recriar, desfazer conceitos pelas novas percepções vividas. Há um transformar de pensamentos, de ações. Como esclarecem Martins e Picosque (2012, p.38) em seus estudos apoiados em John Dewey, “abrimos a possibilidade de pensar e mover corpo, ideias e mundo. Assim, a experiência se faz estética, nos enlaçando por inteiro”.

A Estética é uma forma sensível de se pensar. Sanctum (2011) afirma que Boal vê a estética não como a ciência do “Belo”, como se costuma dizer, mas sim a ciência da comunicação sensorial e da sensibilidade.

A emoção, o estado sensível, é biologicamente necessário para a existência humana. Devido ao nosso modo de vida que nos leva a passar pelas

coisas com superficialidade, deixamos de viver com mais profundidade o mundo do sensível, tanto no nosso cotidiano como nos universos artísticos:

Uma vez que as emoções são formas biologicamente inúteis de adaptação decorrentes das circunstâncias e condições modificadas do meio e da vida, logo, estão condenadas à extinção no processo da evolução e o homem do futuro irá ignorar tanto as emoções quanto outros órgãos rudimentares... Entretanto essa concepção, que fala da absoluta inutilidade das emoções, é profundamente falsa (VIGOTSKI, 2010, p. 134)

Não podemos viver sem emoção, mas às vezes não utilizamos todos os mecanismos sensoriais e sensíveis que portamos, porém, basta que haja um despertar e um estímulo e tudo emerge com força. É esse o prazeroso trabalho do mediador: levar a *sentir*.

Perceber, imaginar, sentir. A vivência da experiência estética foi tomando forma. O ser passou pela arte de experimentar outras formas de vida e de produção de outros sentidos e significados, para além dos já conhecidos e pertencentes ao seu trajeto de vida, como explica Oliveira (2011).

O cotidiano recebe outras conotações. É o mesmo trajeto, o mesmo prédio, as mesmas escadarias, as mesmas músicas ouvidas, agora com outras histórias e significados fazendo parte da própria história do ser.

O ver, o observar caminha para a crescente e constante experiência. A experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais, está envolvida no próprio processo de viver. Nessa interação do ser com o mundo, a experiência se modifica, ou seja, é perpassada por emoções e ideias, surgindo uma nova consciência sobre o mundo. No entanto, muitas vezes a experiência não é vivida de forma profunda, as coisas são experimentadas, mas não ao ponto de tomarem uma impressão única, singular. Vivemos uma experiência singular quando vivemos naturalmente uma série de experiências – a vida se constitui de experiências que geram experiências – mas, abordando Dewey (2010), em determinado momento, uma experiência se destaca, tornou-se *aquela* momento, com um cunho que se distingue dos demais.

Há, no ato de frequentar o centro da cidade, de se sentar nas escadarias do Municipal uma experiência inserida em uma rotina. Há, no ato mediador, a busca da vivência de uma experiência particular, individual, uma experiência



que se destaca das experiências do cotidiano, uma nova e livre impressão, um novo e livre pensar. Viver, como bem expressou Dewey, é ter experiências. Experiências são permeadas de emoções. As percepções estéticas do que nos rodeia e as emoções, afloram o sentido estético:

Um objeto é peculiar e predominantemente estético, gerando o prazer característico da percepção estética, quando os fatores determinantes de qualquer coisa que se possa chamar de experiência *singular*, se elevam muito acima do limiar da percepção e se tornam manifestos por eles mesmos (DEWEY, 2010, p. 141).

A experiência estética não possui qualquer intenção de impor amarras para determinar formas e estereótipos de beleza, do que é ser belo em arte, de aliciar para um julgamento estático da arte. Pode ou não partir de um conhecimento prévio do objeto em contemplação, mas tem como fim o profundo contato com o mundo do sensível. São as experiências perceptivas, sensoriais e imagéticas sobre o objeto, que se evidenciam, ou seja, além do *quê* o ser percebe e sente, o *como* também é relevante. O processo é essencial, o *trajeto* vivido em sua plenitude é a experiência estética. A relação do ser com a arte, com o objeto toma outras dimensões, e é essa relação que dá vida ao próprio objeto: “o Partenon é, por consenso, uma grande obra de arte. Mas só tem estatura estética na medida em que se torna uma experiência para um ser humano” (DEWEY, 2010, p. 61).

É então fundamental o despertar da relação do ser com a obra, relação que provoque reações e emoções, que nem sempre são de prazer e alegria, mas, que sejam elas de qualquer teor, também vivificam o objeto de contemplação, havendo uma transformação mútua entre o ser e o sentido da obra. E o ápice de viver uma experiência se evidencia quando o ser, ao transitar pelas percepções, ao se utilizar de seu acervo pessoal, ao criar as imagens, digerir simbolicamente a obra, utilizando suas habilidades sensoriais, adquire um momento de conexão com o objeto artístico. Nesse momento íntimo da ligação do ser com a arte é que se desenvolve uma atividade construtiva complexa, uma reelaboração da obra, dando seu próprio sentido a ela:

Todo o conteúdo e os sentimentos que relacionamos com o objeto de arte não estão contidos nela, mas são por nós incorporados, como que projetados nas imagens da arte, e os psicólogos denominaram empatia o próprio processo de recepção. Essa complexa atividade da empatia consiste num reatamento de uma série de reações internas, da sua coordenação vinculada e em certa elaboração criadora do objeto, Essa atividade é o que constitui o dinamismo estético básico que, por natureza, é um dinamismo do organismo que reage a um estímulo externo (VIGOTSKY, 2010, p. 334).

O dinamismo estético ativado pela empatia parece evidente no que chamo de *identidade com a obra*, catalogada na cartografia, e que se tornou evidente com a música *Menino da Porteira*, onde os sentimentos relacionados com o objeto de arte, a música, com sua poética, não estavam explicitamente contidos nele, mas foram projetados por meus entrevistados, demonstrando a empatia com a obra que provocou reações, sensações e um dinamismo interno surgido pelo estímulo externo. Vejamos as sensações verbalizadas por meus entrevistados:

Traz a minha terra completa. É, quando eu era vaqueiro, com meu pai, então vem o sertão de Sergipe, Pernambuco, Alagoas, trouxe todas as lembranças aqui (Do- m- c60a-Lapa).

Ela me causa uma saudade do meu pai, do meu avô, quando eu era menino ficava ouvindo, porque eles ouviam. Dá saudade! (Mi-m-c30a-Campo Limpo).

Ela tem um gostinho assim, ///// como eu posso falar? ///// de fruta fresca assim, sabe? Do meio do mato. Faz lembrar assim, as raízes, não é? Muito legal! (Mi-m-c30a-Campo Limpo).

Nossa! Campo total! Aí vem o cheirinho de mato, de fogueira, né? Aquelas reuniõezinhas em volta da fogueira (Fá- f-c30a- Penha).

Essa aqui lembra meu pai (Sol-m-c30a-morador de albergue).

É música para viajar com a família (Si- m-23a-Guaianazes).

Porque eles fizeram uma moda que não é nem daqui do sul, é do nordeste. Fala muito com o povo do nordeste (Do-m- c60a-Lapa).

Uma sensação boa, de que você voltou para aquilo que você conhecia. Você conheceu alguém do interior, você já foi lá, já viu o forno a lenha e já comeu uma comida típica de lá. Traz lembranças (Lá- f- 18 a-Santo Amaro).

A música *Tarde em Itapuã*, de Toquinho e Vinícius de Moraes, também transporta *Mi* (m-c30a-Campo Limpo), para outra época:

Deu uma sensação boa, por um minuto que eu ouvi deu até para voltar no passado, quando eu era mais criança  
*M:* Deu uma saudade?  
*Mi:* É, de quando eu era mais menino, sabe?

Nesse momento da entrevista, percebemos como pode ser íntima e intensa a relação do ser com a obra, como existe uma conexão que, em algum momento, podem se tornar, obra e fruidor, um só. Tavares e Cit (2008, p. 35) em seu trabalho sobre a linguagem da música abordam Menuhin e Davis para ilustrar essa intrínseca e intensa relação do ser com a obra, no caso, a música:

Quando nos reunimos para celebrações comuns, a música ajuda a elevar o compartilhamento de sentimentos a um tal nível de intensidade que palavras, apenas, não poderiam atingir. A música não reproduz o mundo que está fora de nós e ao nosso redor, nem mesmo quando conscientemente imitamos os sons que ouvimos; a música diz respeito, em primeiro lugar e acima de tudo, a nós mesmos, é nossa identidade.

Com respeito a essas músicas em particular, que possuem poesia em uma construção verbal, através das palavras, podemos concluir que as canções mesclam de maneira livre e criativa o imaginário individual com o imaginário coletivo transitando entre a ficção e a realidade. As letras das canções utilizam como temas o cotidiano, o amor ou outros sentimentos que residem no ser humano (BARCELLOS, 2009).

Barcellos aponta ainda que a canção popular pode ser a metáfora que levará à revisão necessária da realidade individual do ser, que permite recriar a sua história através do imaginário, [re]significando a experiência vivida ao ouvir a canção.

Após as análises dos processos vividos por meus entrevistados, das percepções, das sensações e dos processos imaginativos e de todas as considerações sobre viver experiências, chegamos ao ápice de nossas percepções do *outro* e da impressão que fica do todo vivido com relação à experiência estética.

O que mais emociona quando há uma reflexão sobre o que vem a ser viver uma experiência estética, é que se trata de um momento íntimo e único. O corriqueiro, por um instante, se torna especial. Sentar-se nas escadarias do

Teatro Municipal em um dia de agosto de 2012 trouxe algo diferente, um novo olhar, novos sentidos daqueles vividos até então:

Toda a obra de arte sempre implica algum tema real concreto ou uma emoção absolutamente comum ligada ao mundo. Mas a tarefa do estilo e da forma consiste justamente em superar esse tema referencial real ou colorido emocional do objeto e transformá-lo em algo absolutamente novo (VIGOTSKY, 2010, p. 340).

Christiansen (apud VIGOTSKY, 2010, p. 333) afirma que *o principal na música é o que não se ouve, nas artes plásticas o que não se vê nem se apalpa*. Esses significativos momentos foram a constante busca ao longo da pesquisa. Nessas pausas daquilo que não se ouve, nesses aparentes e falsos vazios daquilo que não se vê e não se apalpa, reside a experiência estética que é vivificada pelo ser, pelo público, pelo *outro*.

### **2.3 Fruição e Aprendizado Musical**

É necessário conceber o aluno em formação como mais do que a soma de aptidões intelectuais, sociais ou de outro tipo. O aluno não pode ser visto como uma máquina de aprender, o processo educacional e o de formação de professores não podem prescindir de uma visão desse todo onde efetivamente deve existir vida, organicamente construída (PAREJO, 2001, p. 18).

O belo texto de Parejo leva imediatamente a uma reflexão da relação professor-aluno, que se estabelece mediante a forma como esse professor considera os elementos vivos do processo de ensinar, sobretudo nas linguagens artísticas, que irão delinear seus caminhos, além do simples ato de transmitir conhecimento. E para tanto, pode partir de um aprofundamento sobre as potencialidades que o ensino da arte carrega em si, e que podem contribuir para a formação do ser repleto de vida, que quando provocado descobre suas potencialidades perceptivas e imaginativas, chegando à fruição e à experiência estética, como vimos nos capítulos anteriores.

Assim, fruto de tais reflexões, como musicista já há muitos anos, dizer que a música é imprescindível para a formação do ser humano, ou mais ainda, que é uma necessidade, seria expressar meus mais íntimos sentimentos de amor e valorização dessa forma de arte. Comprobatórios, porém, são os registros da história da humanidade e sua relação com as artes como formas

de expressão, em especial a música, que esteve presente desde os períodos mais longínquos:

Os instrumentos musicais já começaram a aparecer, desde épocas remotas, sendo que “cachimbos de vento”, flautas simples, datam de antes da Idade da Pedra e foram achados em todo o hemisfério ocidental em tempos antigos (TEIXEIRA, 2007, p. 20).

Dessa forma, é possível sentir que a música, como linguagem artística é um elemento fundamental para o ser humano, que surgiu pela necessidade inerente de utilização da arte para demonstrar sentimentos e percepções.

Teixeira (2007) aborda que, ao longo da história, a música passou por um processo de formalização de ensino que se consolidou entre os séculos VI e VII, com o predomínio do cristianismo, que aliou as artes à educação. O papa Gregório Magno (seu pontificado ocorreu entre 590 e 604), cria a *Schola Cantorum*, precursora dos conservatórios, instituindo a forma de canto chamada canto gregoriano.

Almeida e Pucci (2003) relatam que, quando os europeus chegaram ao Brasil no século XVI, perceberam que os indígenas possuíam formas musicais que eram integradas a todos os eventos sociais, como rituais, colheitas, ritos de iniciação e cura, casamentos, nascimentos ou cerimônias fúnebres, tendo como temas os elementos da natureza, a religião, a magia e seres fantásticos do imaginário indígena. Os jesuítas utilizaram essas formas musicais inerentes na sociedade indígena, como a principal forma de catequizá-los, usando as melodias indígenas, trocando as palavras originais por textos religiosos de origem católica, cantos gregorianos em tupi e melodias do folclore europeu.

No entanto, como pudemos ver no capítulo anterior, que tratou sobre as ações educativas ligadas ao Teatro Municipal, onde tracei um histórico sobre aspectos educacionais no Brasil e principalmente em São Paulo, ao longo da história sócio-cultural do país, houve um processo lento de investimentos em educação e cultura, ocorrendo o mesmo no ensino de música:

Embora a legislação recomende, ainda a música na escola brasileira é tratada como uma complementação superficial e amadora dentro do currículo escolar. Assim, não leva em conta os benefícios que o estudo efetivo desta disciplina poderia aliar ao desenvolvimento do ser humano no seu todo (TEIXEIRA, 2007, p. 54).

Romanelli (2006) expressa que atualmente, o ensino de música no Brasil, enfrenta problemas como a qualificação dos professores, onde muitas vezes, devido à cultura da polivalência, professores com formação em outras linguagens artísticas como artes visuais, teatro e dança, ministram aulas de música; a falta de planejamento das escolas, onde a arte em geral é considerada uma atividade de caráter recreativo e a falta de infraestrutura básica, como instrumentos musicais. Tal realidade minimiza sobremaneira a eficácia de um trabalho mediador em música, já que a estrutura básica para a realização de um trabalho ainda evidencia falhas.

No século XXI, juntamente com tratados sobre a reforma educacional brasileira, há debates sobre o ensino de música nas escolas. Grande desafio a ser enfrentado, aponta Fonterrada (2008), já que há mais de trinta anos nossos alunos não recebem aulas de música na escola. A área artística em geral, e sobretudo a música têm sido depreciados no sistema educacional, situação que acarretou uma desvalorização e baixa qualidade do ensino artístico, sendo entendido como uma atividade de lazer, de entretenimento ou passatempo, não havendo sua aplicação como elemento capaz de contribuir para o desenvolvimento individual e coletivo, abrangendo ampliação de conhecimento, desenvolvimento das habilidades artísticas e valorização estética através do contato com o mundo artístico. Poucos professores realizam atividades artísticas bem sucedidas, são iniciativas individuais e não resultado de políticas educacionais.

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional n.9394/96 trouxe possibilidades para o início de uma visão do ensino de arte como elemento de grande importância para o desenvolvimento do aluno, passando a ser vista como uma disciplina importante do currículo. No entanto, o texto da Lei de Diretrizes e Bases é vago e amplo, permitindo várias interpretações no que se refere ao ensino de arte, por parte das delegacias e secretarias de ensino, sendo muitas vezes um entrave para as escolas quando se dispõem a colocar em prática atividades artísticas.

No dia 18 de agosto de 2008, foi sancionada a LDB 11.769, lei federal que estabeleceu a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas de educação básica. Segundo Sobreira (2012), devido à situação imprecisa em que o ensino de música se encontrava, a Lei nº 11.769/2008 foi de certa forma,

um avanço, visto que modificar uma Lei de Diretrizes e Bases, ainda que em uma única linha, não é uma tarefa fácil. Mas, ao ser sancionada, a lei teve um veto aplicado ao Artigo Segundo correspondente ao parágrafo sétimo do Projeto de Lei, gerando grande inquietação na área da Música, surgindo dúvidas com relação à validade de todo o processo, pois ainda prevaleceria na lei, a formação polivalente de professores para atuar na área do ensino de música, isentando a existência do profissional habilitado para atuar no ensino de música.

Dessa forma, os educadores musicais sentem que há ainda muito a ser modificado no sistema do ensino de música no Brasil, compreendendo que é preciso um período para que a lei se mostre presente no sistema educacional:

Não basta apenas reintroduzir a música no currículo escolar das escolas. A análise histórica evidenciou que o silenciamento das escolas foi consequência de um processo em que pesaram fatores de ordem política, cultural e pedagógica. Sua inserção no universo escolar depende, antes de mais nada, de uma reflexão mais profunda da atual realidade educacional brasileira para que nela a música possa ser vista e entendida como um componente curricular importante para a formação integral do indivíduo. Depende, ainda, de uma vontade política e de investimentos, sobretudo na formação do professor (LOUREIRO, 2012, p. 221).

Ainda que as circunstâncias não sejam tão animadoras e que haja muitos desafios a serem vencidos, é necessário que educadores das disciplinas artísticas acreditem que podem realizar mudanças, iniciando com reflexões sobre como deve ser a sua atuação. Exemplifico com a experiência pessoal de Parejo como educadora, expressando seus desafios encontrados, e, ao mesmo tempo, propondo novos olhares:

Hoje eu sei que para o que eu estava pretendendo, teria sido necessário romper com parte da gramática da escola, pelo menos com aquela referente ao uso de seu espaço físico e tempo, e isso não é nada fácil. Hoje, percebo também que aprendi a lidar com estas situações, adaptando espaços, otimizando os recursos existentes, ou simplesmente ignorando os problemas insolúveis (PAREJO, 2001, p. 13).

Com todos os desafios encontrados em nossa realidade do cotidiano de ser professor em música, ainda surgem indagações para encontrar formas de, como diz Parejo, “aprender a lidar com as situações, adaptando espaços,

otimizando os recursos existentes, ou ignorando os problemas insolúveis” naquele momento: o que é necessário levar em consideração para despertar em seus educandos o interesse pelo mundo da arte? Como fazer com que o público (alunos), volte seus ouvidos para outros estilos musicais, além dos estilos com os quais já está habituado a ouvir?

Há tempos atrás, segundo Russell (2006), as aulas de música eram ministradas por músicos que não conseguiam trabalho suficiente como instrumentistas. Tal situação colocava em dúvida a eficiência de tais professores. O magistério era uma saída para um trabalho remunerado e garantido. Bastante relevante também é a necessidade de que haja por parte do músico, uma identificação com a atividade de professor, pois muitas vezes, os estudantes que ingressam em programas de formação de professores se vêm antes como músicos, ou seja, ser professor é uma atividade secundária. É imprescindível que aquele que opta pelo magistério concilie suas identidades de músico e professor e que desempenhe seu trabalho de professor com energia e dedicação.

O que se pode perceber no Brasil é que, segundo Denardi (2008, p.56):

Há uma tendência de maior valorização do Bacharelado, por sua relação com a formação do pesquisador, e certo “descaso” com a Licenciatura, por sua vinculação com a formação inicial do professor, o que reflete uma dose de “desprezo” para com as questões relacionadas ao ensino.

Como vemos, a formação do professor está desvinculada da formação do pesquisador. O professor deveria ser um pesquisador, assim como todo o pesquisador deveria ser um professor, onde ensino e pesquisa devem ser atividades totalmente integradas, o que não ocorre em nossa realidade educacional, ocorrendo ainda uma separação entre ensino e pesquisa no meio acadêmico, sobretudo quando se trata da formação em música, havendo uma valorização do Bacharelado em Música em relação à Licenciatura. Quando ensino e pesquisa se entrelaçam há um incremento nos debates, nas investigações e publicações, tão necessários para o desenvolvimento do ensino de música no Brasil.

Russell (2006) chama atenção para a atual preocupação em formar professores que reflitam sobre sua atuação pedagógica em música, na busca



da construção desse professor-pesquisador, que questione sobre a realidade, como ponto de partida para transformações no âmbito músico-educacional. Surgem indagações como: a educação musical deveria ser eletiva ou obrigatória? A educação musical deveria estar restrita aos indivíduos mais talentosos ou deveria estar aberta a todos? O que é a musicalidade? O que significa ser educado musicalmente? As tradições musicais de quem ou qual grupo deveriam ser consideradas importantes? Tais questionamentos complexos, sem uma única e objetiva resposta, de certa forma, guiam a construção de ações pedagógicas e principalmente colaboram para a formação de seres pensantes na prática do ensino musical, perfil compatível com um mundo multicultural e em transformação, rompendo as limitações de um único modelo e fomentando a flexibilidade, a abertura para novas experiências e modos de pensar, com disposição para abraçar novas ideias em suas ações.

Mas, para que ocorra essa transformação, ressaltam Azevedo, Grossi e Montandon (2006), que é muito importante que haja uma formação crítico-reflexiva dos professores de música, conceito já abordado por Dewey no início do século XX, que leve ao desenvolvimento de uma ação pedagógica profundamente analisada com respeito a sua coerência e eficácia no contexto socio-cultural e político. O ato de ensinar e de mediar é um processo vivo, que se transforma mediante tais percepções advindas dessas reflexões sobre as condições sociais em que o educador-mediador realiza sua ação. A reflexão leva a questionamentos sobre a forma como aprendemos e as formas como ensinamos. Tais questionamentos podem abrir caminhos para transformar hábitos, atitudes e comportamentos como professores, superar obstáculos e dar vazão a novas ideias.

Além de conhecimentos específicos, professores-mediadores devem possuir vivências em diversos estilos musicais, conhecer e respeitar os aspectos sociais que compõem o contexto do grupo mediado. Devem, sobretudo, demonstrar sua disposição para compartilhar sua paixão pela música, o que irá alimentar sua motivação para um trabalho pedagógico-mediador pleno:

Queremos que nossos professores de música sejam habilidosos, sábios e espertos na sala de aula. Queremos que eles sejam músicos comprometidos em prover experiências musicais

significativas e que saibam como fazê-lo. Garantindo que haja rigor nos programas de formação de professor - do processo de admissão ao conteúdo acadêmico dos cursos profissionais; da prática à formatura (RUSSELL 2006, p. 179).

O ato de ensinar música deve compreender o conhecimento musical, evidentemente, mas são igualmente importantes os requisitos pedagógicos e didáticos e que muito irão contribuir para seu papel de professor.

Dessa maneira, podemos analisar sobre quando, durante suas experiências pedagógicas, o professor das disciplinas artísticas, se percebe como um mediador, um agente para a fruição e para a experiência estética, fenômenos que transcendem a convencional relação aprender-ensinar.

Outra questão muito importante com relação ao papel do educador da área musical é levantada por Parejo (2001, p.61). A música pode passar a ser considerada um elemento transformador social e, para tanto, precisa ganhar, cada vez mais, seu espaço em nosso sistema educacional, em nossa sociedade:

A presença da música na sociedade brasileira atualmente tem que se enquadrar numa concepção mais ampla de “música funcional”, assumindo funções inovadoras, diferentes das que conhecemos, e muito mais abrangentes. A rigor, a expressão “educação musical popular” ou algum outro termo ainda por cunhar, viria melhor definir estas novas funções sociais da música (PAREJO, 2001, p. 61).

Em sua ação como professor na área musical (artística), é essencial que o educador esteja verdadeiramente comprometido. Para Munari e Loureiro (2006), um professor consciente de suas motivações e aptidões para ensinar permite o desenvolvimento das potencialidades de cada aluno, respeitando seus processos, experiências e necessidades. O educador musical precisa ir além do conhecimento dos métodos de ensino de música, do repertório de canções, dos seus conhecimentos técnicos tanto pedagógicos como específicos, como dominar as técnicas de um instrumento. Ao buscar dirigir as ações em interação com os alunos, se manterá atento para modificar seus planos de ensino, caso seja necessário para um melhor aproveitamento e aprendizagem dos alunos. Há de se respeitar também o tempo para a apresentação de novos conceitos, avaliando a história dos alunos, suas vivências e experiências com o universo artístico.

No caso das sete pessoas entrevistadas, nenhuma estudou música, ainda que todas demonstrassem gostar e *Mi* (m- c30a-Campo Limpo) ter afirmado possuir muita vontade de aprender violão. Juntamente com essa deficiência do contato com o ensino de música, que deveria ser abrangente desde o início da vida escolar, foi percebido também pouca frequência em ambientes culturais. *Do* (m c60a-Lapa) não frequenta, *Ré* (f-18a-Sapopemba) já foi em alguns shows de samba e raramente foi a cinemas, *Mi* (m-c30a-Campo Limpo) foi a shows de música sertaneja, *Sol* (m-c30a-morador de albergue) e *Si* (m- 23a-Guaianazes) não frequentam nenhum espaço cultural ou eventos culturais. *Fá* (f- c30a- Penha) e *Lá* (f-18a-Santo Amaro) frequentam cinemas regularmente.

Observando esta realidade do afastamento de meus entrevistados do ensino formal de música, é possível avaliar as dificuldades para apresentar o universo musical, com suas peculiaridades. No entanto, quando propus às sete pessoas que ouvissem algumas músicas com fones de ouvido, apesar das interferências sonoras da região, que ocorriam em alta intensidade e constância, me chamou a atenção a concentração com que se dispuseram a ouvir as composições musicais e a ouvir minhas propostas, em um estado de atenção e bem-estar mútuo, onde, por momentos, todos os elementos poluidores do centro da cidade desapareceram entre as condições fisiológicas, psicológicas e emocionais que constituíram o momento. Mas houve um tempo de conversa para que esse momento se mostrasse propício para a apresentação da proposta de ouvir músicas de diversos estilos, e provocar situações que levassem a uma escuta atenta e a viver novas experiências. Progressivamente, os caminhos vão se abrindo, e passo a passo, o professor se vê com condições de apresentar mais e mais sobre o universo musical, reverenciando os processos interiores vividos pelos alunos. Assim, vemos que o ato simples de *ouvir* ajuda e muito a que se inicie um trabalho que leva ao aprendizado e fruição. A música precisa da plena utilização dessa habilidade sensorial. É este ato humano que dá sentido à existência da música em nossas vidas:

O OUVIR, segundo estratégias bem definidas, é o ponto de partida. A escuta musical cria as condições necessárias para que a pessoa se torne receptiva ao ambiente sonoro, à fala do outro, à escuta de si próprio e à música, naturalmente; é também através do ouvir que as condições fisiológicas, psicológicas e emocionais do indivíduo são

transmutadas, levando-o a estados de relaxamento, concentração, percepção e bem-estar que permearão todo o processo (PAREJO, 2001, p. 23).

Em outro momento, o professor pode explorar elementos como o compositor, o arranjador, a instrumentação, o intérprete, o ano de gravação ou da composição. Esse conjunto de informações dá início à formação de pré-requisitos, que irão permitir ao aluno iniciar seu próprio processo de pesquisas mais abrangentes sobre a música apresentada. Como aponta Romanelli (2006) É a curiosidade que surge e que irá alimentar os processos de descobertas de novos territórios musicais.

Quanto aos territórios musicais:

Diante da vastidão do universo musical, torna-se importante cultivar a diversidade, enfatizando que estilos e gêneros musicais distintos não são necessariamente incompatíveis. A expansão do universo musical do aluno depende do contato que ele tiver com manifestações musicais de sua e de outras culturas. Para tanto, o professor deve trazer a variedade musical para a sala de aula (ROMANELLI, 2006, p. 135).

De uma maneira simples, *Lá* (f-18a-Santo Amaro) opina que o moderno, representado pela música da banda *Cold Play*, *Viva la Vida*, onde *Lá* (f-18a-Santo Amaro) faz uma analogia com o sabor da pipoca e o clássico, representado pela *Sinfonia número 40* de Mozart, podem se fundir em uma peça teatral, em um espetáculo. Leva-nos a refletir sobre permitir a existência de possibilidades para uma desmistificação, uma quebra de estereótipos, uma conexão de estilos musicais variados que levam a um transitar por diferentes culturas e territórios, introduzindo o conhecido e alinhavando com o ainda desconhecido:

*M*: Ouvir essa música lá dentro (*Viva la Vida* da banda Cold Play) seria interessante?

*Lá*: seria legal, porque essa música, muitos jovens curtem e ia atrair mais para o teatro. Uma peça com essa música, ou algo com essa música como tema, não sei. Eu acho que iria atrair muito jovem e seria muito bom. Cold Play é muito bom!

O ponto a ser valorizado por aqueles que atuam no âmbito do ensino musical precisa ser a abertura de possibilidades para que os educandos

transitem por diversos universos culturais quando lhes são apresentadas formas musicais ainda não conhecidas.

Marisa Fonterrada (2008) observa que as propostas pedagógicas governamentais sofrem certa influência de técnicos em administração escolar, em educação e em psicologia educacional, mas são feitas na realidade por especialistas em gestão empresarial e não por educadores ou por especialistas em educação musical. Outra tendência se evidencia nos meios acadêmicos, onde diversas abordagens educacionais e teorias de aprendizagem são estudadas. Reafirmando a visão de Freire e Barbosa:

O ensino não é mais pensado unilateralmente, como uma linha que vai do professor ao aluno. Ao contrário, busca-se uma relação de mão dupla entre professores e alunos, ou entre os membros de uma sala de aula. Não é mais o *professor ensina e o aluno aprende*. Há uma tendência em transformar a escola, ainda que idealmente, em uma *comunidade de aprendizes* (FONTERRADA, 2008, p. 220).

Um professor da área artística busca essa aproximação e essa troca tão benéfica para um trabalho mediador, que permite antes um conhecimento recíproco, abertura, confiança, construção de um terreno propício para a fruição e a experiência estética. Porque, o ensino de arte, além do primordial processo de ensinar e aprender, também implica em permitir ao aluno, que se transforme em um contemplador da obra. Como afirmam Martins, Picosque e Guerra (2010, p.66), “ao apreciarmos obras de arte, nós as ressignificamos, as atualizamos, produzimos interpretantes, de acordo com nossa sensibilidade atual”.

A mediação, essencial no ensinar música, arte de um modo geral, ocorre então pela intervenção, que irá ocasionar uma relação de dois pólos, a produção artística e o fruidor. Ao professor, que é também o mediador, cabe construir possibilidades para o diálogo entre a obra e o ser, o fruidor, como esclarecem Martins e Picosque (2008) “aquele que irá gozar, possuir, usufruir da obra”.

Para Rizolli, Martins e Mello (2012), o professor pressente sua função mediadora quando segue seu caminho para além dos conhecimentos teóricos que serviram de base para seu trabalho até aqui. Parte para o mundo do sensível, “provocando estranhamentos, esgarçando a percepção para além do

olhar, tomando o corpo, convocando o repertório cultural pelas citações imagéticas”.

A música, assim como todos os universos artísticos, por meio da mediação cultural torna-se um instrumento gerador de grandes transformações individuais e coletivas. Como conceber arte sem o contato, o discernimento, o prazer do ser com a cultura que o cerca, diretamente conectado à fruição? Com a vivência de um processo mediador, há um aprimoramento das relações humanas que se dá pela ampliação da compreensão do outro e de si próprio, resultando em benefícios sociais. Como diz Barbosa (2008, p. 21), “há um despertar da consciência e da identidade cultural dos educandos por meio da arte”.

Arte é uma linguagem. Música é uma linguagem não verbal que aguça os sentidos. Aponta Barbosa (2008), que a arte não é e não pode ser rígida, não deve estar presa a julgamentos do que seja certo e errado, mas permite que surja a vontade de experimentar o novo, que move o desejo de aprendizagem. A percepção e a imaginação se expandem e dão margem a possibilidades de apreensão da realidade percebida.

A fruição está implícita e as emoções provocadas pela experiência estética estão entrelaçadas durante esse processo cognitivo. São experiências únicas, que vão marcando as diferenças individuais, e aponta Mir (2008, p.92) que: “as funções perceptivas, cognitivas e emocionais envolvem a experiência estética e fundem-se com a experiência de vida”.

Então, a mediação considera o ser em sua plenitude, ou seja, as suas funções cognitivas podem ser desenvolvidas ao mesmo tempo em que são instigadas as vivências da percepção dos entretons que se evidenciam na obra e a relação do fruidor com ela:

...mantendo abertos os caminhos para sensações, sentidos e sentimentos que são despertados, para a imaginação e a percepção, pois a linguagem da arte também fala por sua própria língua e é por ela mesma que se a lê. Talvez, seja este o espaço do silêncio externo com falas internas nem sempre traduzíveis (MARTINS, PICOSQUE, 2008, p. 28).

Porque fruir é a paixão, o contentamento, a apreensão. Fruir é mergulhar, é apropriar-se da obra. Usufruir de todas as sensações que a obra

nos provoca. E o professor é um privilegiado quando participa do processo de abrir as fendas para que a fruição venha a ocorrer.

No entanto, a experiência estética está longe da idéia de querer impor um pré-conceito de beleza. Um julgamento estático da arte é o que se deve evitar enquanto mediador cultural. Mais do que proporcionar frestas ao “outro” para um pueril e prosaico saber sobre arte, é preciso ter como ordem sua participação no mundo artístico, ou seja, não é a beleza da arte que atinge o ser, mas o contato profundo com esse mundo da arte é essencial. Como bem expressam Martins e Picosque (2008, p.27), educadores-mediadores não abrem espaço para o encontro com a arte e cultura quando: “querem tudo “explicar”, que banalizam a aproximação com o patrimônio cultural, que ditam conceitos, valores, e até mesmo gostos”.

Simplesmente a experiência estética nasce, acontece e se desenvolve, à medida que a relação do ser com a arte sai do observar para o crescente experimentar. Para Dewey (2010, p. 51), a experiência é resultado de um todo vivido; o pensamento e a atitude estão juntos, e conduzem a experiências reflexivas e apresentam-se como experiências educativas. Conclui-se que a fruição, bem como a experiência estética tem conotação educativa e está diretamente ligada à formação humana.

Antes de encerrar este tópico quero ressaltar a importância da mediação para a fruição e o aprendizado em música e em arte, de um modo geral, o que inclui a percepção e fruição dos espaços culturais. Compartilho a fala de alguns entrevistados que indicam suas experiências com mediação, como é o caso de *Lá* (f-18a-Santo Amaro) e as experiências vividas no encontro mediador ocorrido nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, que geraram naquele momento percepções da importância de viver um contato mediador.

A entrevistada *Lá* (f-18a-Santo Amaro) ao narrar como surgiu a oportunidade de realizar uma visita ao Teatro Municipal de São Paulo, nos deixa pistas de como um professor pode deixar sua marca como mediador na vida de um aluno, quando é o possibilitador dos encontros com arte e com espaços culturais:

Foi a professora que tomou a iniciativa, não a escola! Se fosse por impulso da diretora nós nunca teríamos vindo no Teatro Municipal. Nunca. Ela foi uma ótima professora de artes. Você não encontra

muitas professoras de artes assim conectadas. A maioria não toma iniciativa. Porque é difícil. Uma turma de quarenta pessoas, várias turmas de quarenta pessoas e trazer para cá. É difícil. São poucos preocupados, até porque, na escola pública professor é muito mal remunerado, entendeu? Mas existem aqueles que mesmo mal remunerados, estão trabalhando mesmo e têm essa iniciativa. Eu tive sorte de vir para cá. Nunca tinha vindo, nem ouvido falar (Lá-f-18a-Santo Amaro).

O depoimento de *Sol* (m- c30a-morador de albergue) soa como um desabafo daquele que é desprovido de experiências mediadoras, e que de forma singela, expressa a importância da educação, da cultura e da mediação em arte e cultura:

Ah, incentivar as pessoas a visitar locais assim, não é? Ah, dar oportunidade para quem não estudou, não tem nada. Conhecer da história, assim como seu trabalho, não está tendo nada disso. Precisa estudar, saber os patrimônios que tem no Brasil, nunca tive noção disso aí, estou sabendo agora. Devia ter outras pessoas esclarecendo a gente, não é? Não tem estudo, nem escola, tem que melhorar, não é? Devia ter isso também, ninguém ensina isso nas escolas.

*Sí* (m-23a-Guaianazes), reconhece que nunca havia se interessado pelo Teatro Municipal, e esclarece: “porque nunca tive informação. Agora eu estou tendo. Na correria do dia a dia não dá prá ficar correndo atrás de tudo”.

Pensar a mediação cultural como facilitadora do encontro entre arte e fruidor, como assinalam Martins e Picosque (2008), é essencial na formação do professor de artes e de música. Atento para a mediação como o canal de comunicação na sua atuação como professor, irá, certamente, propiciar aos seus alunos encontros significativos com o mundo da arte.

Dessa forma, como forma de dar um peso ainda maior para o papel do professor de arte, como gerador de oportunidades para que ocorra o contato com o universo cultural, que inclui conhecimento, mas, sobretudo, o mergulhar pela fruição, onde seu trabalho repercute muito além das paredes da sala de aula, reproduzo as palavras de Martins, Picosque e Guerra (2010, p. 12): “a arte é importante na escola, principalmente porque é importante fora dela. Por ser um conhecimento construído pelo homem através dos tempos, a arte é um patrimônio cultural da humanidade, e todo o ser humano tem direito ao acesso a esse saber”.



## CAPÍTULO 3 – PATRIMÔNIO E MEDIAÇÃO CULTURAL

O Patrimônio deve ser visto como uma construção social coletiva, que pertence a todos e todos devem ter o direito e o dever de preservá-lo (GARBINATTO, 1999, p. 45).

Ele [o Teatro Municipal de São Paulo] tem muito valor, não só para a geração atual, mas para as gerações futuras (Lá-f-18a-Santo Amaro).

Como pudemos ver, pela bela trajetória do Teatro Municipal, pela sua importância histórica, artística, cultural e arquitetônica, faz-se necessária a abordagem sob o aspecto patrimonial e que analisemos mais profundamente a questão patrimonial, ou seja, como este conceito é incorporado pela sociedade brasileira.

Como a pesquisa está intrinsecamente pautada na relação das pessoas com o patrimônio cultural, serão seus sentimentos, seus olhares para o Teatro Municipal como um bem de valor histórico, cultural e afetivo, e que lhes pertence, que nos levarão a perceber a verdadeira importância de um bem cultural, como elemento que contribui sobremaneira, no processo da constituição do ser humano, no mais profundo sentido de *ser*. Desta forma, tal contexto nos leva a investigar como os bens culturais e simbólicos são percebidos pelos entrevistados e qual é o papel da mediação neste processo.

### 3.1 Reflexões sobre patrimônio

Custódio (1999) estabelece que o conceito de patrimônio como conhecemos atualmente começa a ser construído a partir do século XVIII, na Europa e América observando as condutas da humanidade com respeito ao legado do passado. De fato, para tratar da preservação do patrimônio cultural, é necessário que nos reportemos inicialmente à História, à consciência histórica, necessidade natural do ser humano, que é impressa primeiramente oralmente, de pais para filhos, de velhos a jovens, de geração a geração, de forma individual ou coletiva.

Garbinatto (1999) assinala que a própria palavra *pater*, que compõe o termo patrimônio, sugere o vínculo de pai para filho, a herança material, espiritual e institucional.

A reflexão sobre patrimônio, segundo Possamai (1999), parte de dois pontos básicos e que estão interligados. Primeiro, estão as políticas de preservação, onde o patrimônio está inserido nas discussões de políticas culturais das instituições públicas ou privadas, e o acesso dos diversos grupos sociais. Assim, prédios, artefatos, obras de arte e espaços, que devem ser preservados, ao mesmo tempo em que são analisadas formas a fim de conservá-los. Segundo está a construção do conceito e a importância da valorização do significado de patrimônio de uma forma ampla, e sua preservação, através do estudo de sua historicidade.

*Lá* (f-18a-Santo Amaro) levanta essa questão em sua fala, fazendo observações sobre o quanto é importante o perpetuamento da cultura para uma sociedade, ao mesmo tempo em que afirma que cultura e educação andam juntas, provocando uma reflexão sobre a ausência de uma conexão dos aspectos culturais que envolvem as linguagens artísticas, a valorização de nossa cultura e de nosso patrimônio, com o próprio sistema educacional:

Ele [Teatro Municipal de São Paulo] tem muito valor, não só para a geração atual, mas para as gerações futuras. Quanto mais a gente passar cultura, passando cultura para os nossos filhos, eles vão mudar e o nosso país muda, vai ter mais cultura, as pessoas vão evoluir mais, vão ter mais educação, e as pessoas tendo mais educação o país muda.

Assim, pensar o patrimônio cultural hoje é pensá-lo também no futuro, como diz *Lá* (f-18a-Santo Amaro).

Com o passar do tempo, a humanidade percebeu a importância de armazenar de maneira mais eficiente, a herança das gerações passadas. A escrita foi muito importante, pois manteve a memória dos fatos de forma cronológica. Pode-se perceber o quanto é importante que preservemos os bens culturais que registram, documentam e interpretam os vestígios da evolução e desenvolvimento dos grupos humanos:

A proteção dos bens culturais responde então a uma exigência específica da História, que é a de propiciar o conhecimento. Isto

implica a consciência da identidade enquanto atitude exclusivamente humana perante nossos antecessores. [...] A consciência da identidade inclui uma assimilação do passado, uma compreensão do presente e uma vontade com respeito ao futuro, em um todo contínuo. [...] Ao protegermos os vestígios do passado, estamos protegendo simultaneamente as provas objetivas da individualidade, e garantindo bases para o conhecimento histórico no futuro (CUSTÓDIO, 1999, p. 180).

A relação do patrimônio com a cidade, como é o caso do Teatro Municipal de São Paulo, começa a ser considerada mundialmente a partir do início do século XX. Ao longo do tempo há uma transformação conceitual, ultrapassando a ideia de “monumentos” para a inclusão das questões sociais e ambientais urbanas. Sobretudo nos anos setenta, tais ideias começam a se consolidar, como diz Prata (2009, p.11):

Pensar a preservação do patrimônio, no caso urbano, significa agora incluí-lo nos processos de produção do espaço urbano, relativos ao planejamento urbano e territorial. Assim como pensar a cidade e intervir na cidade também passará necessariamente pela problemática da preservação. E nesse momento, inicia-se também o processo de reflexão e ampliação da noção de patrimônio cultural.

Importante ressaltar que, como afirma Prata, o valor cultural não está nas coisas, mas se concretiza pela relação dos bens com a sociedade, ou seja, o ser atribuído valor aos objetos, por isso a problemática do patrimônio é sempre histórica e sociológica.

O conceito de patrimônio cultural e sua preservação foi se tornando cada vez mais abrangente. A expressão *cultural* veio a substituir os termos *artístico* e *histórico*, para possibilitar uma representação mais abrangente do valor desses bens, qualificando-os como patrimônio. Assim sendo:

Patrimônio cultural é aquilo (bem/objeto, podendo ser material ou imaterial) que determinado grupo reconhece como possuidor de um determinado valor (e aí sim pode, por exemplo, ser histórico, artístico, arquitetônico, afetivo, paisagístico ou ambiental), que este mesmo grupo atribui ao bem (PRATA, 2009, p. 24).

Prata (2009) esclarece que, no caso do Brasil, seguimos as transformações ocorridas mundialmente no que se refere às considerações patrimoniais. Tivemos a fase monumentalista que se iniciou em 1937, com a criação do SPHAN e se estende até o final dos anos sessenta. Vivemos a fase

centro-historicista, que coincide com a urbanização mais pronunciada, entre os anos 1960 e 1970, e a partir daí, a fase da preservação relacionada à problemática da cidade contemporânea. Há um entendimento de que a legislação precisa ser incorporada às leis de uso e a necessidade de proteger um número maior de bens. A preservação do patrimônio urbano começa então a ser inserido no complexo dinâmico e vivo do meio urbano.

No histórico abordado por Rubim e Barbalho (2007), o âmbito patrimonial no Brasil a partir da década de 1980, se amplia com o crescimento das ações e debates sobre patrimônio. Faz-se necessário adentrar nos aspectos institucionais e legislativos ligados ao patrimônio e sua preservação.

O nascimento das políticas culturais no Brasil está situado no período colonial, porém com uma negação por parte da monarquia portuguesa das culturas indígena e africana. A colônia sempre esteve submetida a controles muito rigorosos como: proibição da instalação de imprensas; censura a livros e jornais vindos de fora; interdição ao desenvolvimento da educação, em especial das universidades etc. Tal condição não se alterou significativamente, mesmo com a fuga da Família Real para o Brasil, decorrente da invasão das tropas de Napoleão, em 1808.

O Brasil muda seu sistema de governo para o republicano no final do século XIX, e até os anos 1930 ainda não surgem políticas culturais nacionais, salvo algumas ações na área de patrimônio em alguns Estados, mas que não caracterizam a existência de uma eficaz política cultural no país. O que temos até então, é um lento desenvolvimento da cultura e um surgimento tardio das políticas culturais no Brasil.

Desde os anos 1920 os intelectuais que depois viriam a participar do movimento modernista (Alceu Amoroso Lima, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Martins de Almeida e Lúcio Costa, posteriormente), publicavam artigos alertando para a perda do patrimônio nacional, especialmente a arte colonial:

No Congresso Nacional, vinham sendo apresentados projetos com o objetivo de criar mecanismos para a proteção legal do patrimônio, desde os anos vinte, mas nenhuma foi aprovada, pois esbarravam nas prerrogativas do direito de propriedade, asseguradas pela Constituição e pela legislação em vigor na época (RHODEN, 1999, p. 194).

A partir da década dos anos 1930, entretanto, o cenário começa a se transformar com as mudanças políticas, econômicas e culturais. De acordo com Rubim e Barbalho (2007), as classes média e proletária ganham força na cena política, e a velha república perde seu espaço e poder absoluto. O Brasil se renovava com a industrialização, a urbanização, o modernismo cultural e a construção do estado nacional centralizado, política e administrativamente.

Nesta conjuntura política e social do país, dois experimentos, segundo Rubim e Barbalho (2007), inauguram práticas mais veementes com relação às políticas culturais no Brasil. Eles foram muito importantes para o período em que foram exercidas, bem como repercutiram na trajetória das políticas culturais do país, ainda que tais práticas tenham se originado em uma gestão municipal. São eles: a passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura da Prefeitura da cidade de São Paulo, entre 1935 e 1938, citado anteriormente em *Ações Educativas Ligadas ao Teatro*, e a implantação do Ministério da Educação e Saúde, em 1930, com as ações de Gustavo Capanema, à frente deste ministério de 1934 até 1945.

Entre as ações educativas realizadas por Andrade estão: o estabelecimento de uma intervenção estatal sistemática, abrangendo diferentes áreas da cultura; a visão da cultura como algo “tão vital como o pão”; a proposta de uma definição ampla de cultura, que vai além das belas artes, sem desconsiderá-las, e que compreende também, dentre outras, as culturas populares; a declaração de que patrimônio não são somente os bens materiais, tangíveis e possuídos pelas elites, mas também os imateriais, intangíveis e anexados aos diferentes estratos da sociedade; o patrocínio de duas missões etnográficas à região amazônica e nordestina, para pesquisar suas populações, deslocadas do eixo dinâmico do país e da sua jurisdição administrativa, mas possuidoras de significativos acervos culturais como modos de vida e de produção, valores sociais, histórias, religiões, lendas, mitos, narrativas, literaturas, músicas, danças etc.

Tais medidas enumeradas oferecem uma ideia do impacto revolucionário do experimento de Mário de Andrade,

...ainda que não imune a problemas e deficiências. Dentre outras críticas ao seu projeto, cabe destacar certa visão iluminista de imposição da cultura de elite e a desatenção com o tema do analfabetismo em uma sociedade tão excludente como a brasileira, em especial nos anos 30. Mas tais limitações não podem obscurecer a exuberância e criatividade deste marco inicial das políticas culturais no Brasil (RUBIM, BARBALHO, 2007, p 18).

Ao mesmo tempo, participou desse movimento inicial de transformação político cultural, o ministro Gustavo Capanema, subordinado ao setor nacional da cultura durante o governo Getúlio Vargas. Capanema era esteticamente modernista e politicamente conservador, permanecendo no ministério após a retomada autoritária de Vargas em 1937, com a implantação da ditadura do Estado Novo. Apesar disto, muitos intelectuais e artistas progressistas, como Carlos Drummond de Andrade (seu chefe de gabinete), Cândido Portinari, Oscar Niemeyer e outros tiveram espaço de atuação durante sua gestão. Havia, durante o Estado Novo, intervenções na área da cultura que caracterizavam opressão, repressão e censura, mas também havia medidas que permitiam a atuação dos intelectuais, onde se valorizava o nacionalismo, a brasilidade, a harmonia entre as classes sociais, o trabalho e o caráter mestiço do povo brasileiro.

Desta atuação surgiram muitas instituições, em sua maioria já no período ditatorial, como a Superintendência de Educação Musical e Artística em 1931, o Instituto Nacional de Cinema Educativo em 1936, o Serviço de Radiodifusão Educativa em 1936, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1937, o Serviço Nacional de Teatro em 1937, o Instituto Nacional do Livro também em 1937, o Conselho Nacional de Cultura em 1938 e o SPHAN, que perdurou até a década de 1960.

Vivemos um período inexpressivo com relação às políticas culturais entre 1945 e 1964. Ainda assim, no período democrático tivemos a criação do Ministério da Educação e Cultura em 1953, a expansão das universidades públicas, a Campanha de Defesa do Folclore, a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e instituições não estatais como os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Essas instituições formaram uma juventude universitária com sonhos políticos e culturais. Muitos intelectuais e artistas de destaque no cenário cultural atual do país, fizeram

parte desse momento político cultural ligado aos centros populares dos estudantes.

Com o enfraquecimento do regime ditatorial e o surgimento do novo regime, há um momento de ampliação de investimentos na área cultural. Segundo Custódio (1999), entre 1967 e 1979, com as transformações políticas e econômicas, houve a necessidade de buscar a preservação de conjuntos urbanos e sítios. Como forma de incrementar o desenvolvimento econômico, foram tomadas medidas para incentivar o Turismo Cultural através do apoio da Unesco.

As comunidades locais e as instituições governamentais foram convocadas para participar mais ativamente da preservação do patrimônio nacional. Em 1970, se instituiu a Carta de Brasília, e em 1971, o Compromisso de Salvador, que deram origem a maioria dos organismos públicos municipais e estaduais de preservação. Com o Ministério do Planejamento, do Interior e do Turismo foram abertas linhas de financiamento para a preservação.

Houve ainda, através do intelectual administrador Aloísio Magalhães, a criação ou renovação do Centro Nacional de Referência Cultural, o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), o SPHAN e Pró-Memória, a Secretaria de Cultura do Mec:

Sua visão renovada da questão patrimonial através do acionamento da noção de bens culturais; sua concepção “antropológica” de cultura; sua atenção com o saber popular, o artesanato e as tecnologias tradicionais, retomando Mario de Andrade, ensejam uma profunda renovação nas antigas concepções de patrimônio vigentes no país, mesmo com limitações, dada a manutenção de alguns traços comuns como a “retórica da perda”. Por certo que tais movimentos não conviveram sem tensões internas, inclusive, entre eles, e com muitos problemas. Mas eles representaram um sopro inovador nas políticas culturais brasileiras (RUBIM, BARBALHO, 2007, p. 22)

O país conta com um Plano Nacional de Cultura, criado em 1975, e muitas outras instituições culturais como a Fundação Nacional das Artes, o Centro Nacional de Referência Cultural, o Conselho Nacional de Cinema, a Radiobrás, a Fundação Pró-Memória, a Funarte, além de encontros sobre políticas culturais criados pela Unesco entre 1972 e 1982 no âmbito internacional, mas que repercutiram na América Latina e no Brasil, mesmo no regime da ditadura.

De acordo com Custódio (1999), a experiência abrangente e diversificada, relativamente estável e independente do IPHAN, consolidada em mais de 70 anos de atuação, vem, historicamente, influenciando as ações de profissionais não só dos municípios, como dos Estados e até mesmo do país.

No período de construção e consolidação da democracia no Brasil, que compreende os anos entre 1985 e 1994, há a implantação do Ministério da Cultura e sua extinção durante o governo de Fernando Collor que propõe uma Secretaria da Cultura, extinguindo também órgãos como a Funarte, a Embrafilme, o Pró-Memória, a Fundacem e o Concine.

Em 1986, Sarney cria a primeira lei brasileira de incentivos fiscais para financiar a cultura que foi extinta no governo seguinte dando origem à Lei Rouanet.

De acordo com Rubim e Barbalho (2007), nos anos 1990, o serviço público brasileiro começou a passar por um processo de desmantelamento, técnico e conceitual, atingindo também a área da preservação.

Assinalam Rubim e Barbalho (2007) que, durante o governo Fernando Henrique, o financiamento por meio de leis de incentivo torna-se rapidamente a forma mais veemente de apoio à cultura. A política de cultura nesse momento esteve voltada em ampliar a utilização das leis de incentivo pelo mercado. Comparando com o governo Itamar, onde somente 72 empresas usaram as leis, no governo Fernando Henrique este número cresceu expressivamente para 235 em 1995, 614 em 1996, 1133 em 1997, 1061 em 1998 e 1040 em 1999, sendo que a queda observada de 1997 em diante ocorre devido ao processo de privatização das estatais, que no Brasil, são os maiores investidores em cultura. Para conseguir o apoio cultural das empresas, o governo realizou reformas nas leis de incentivo, ampliando o teto da renúncia fiscal de 2% para 5% do imposto devido, e, sobretudo, os percentuais de isenção, além de estender os incentivos fiscais nas artes audiovisuais para teatro, música instrumental, museus, bibliotecas e livros de arte.

No século XXI, alguns projetos adotados pelos órgãos responsáveis buscam consolidar institucionalmente a área de cultura com base em políticas de Estado, impedindo sua restrição a um determinado governo, além de buscar um Sistema Nacional de Cultura, que articula os governos federal, estaduais e municipais. Dessa forma, o esperado é que haja maior estabilidade das



políticas culturais, com a interação da sociedade civil, com a consolidação de políticas públicas e uma maior autonomia para criação e produção culturais descentralizando as atividades do Ministério, criando Pontos de Cultura que ampliam a atuação ministerial. Mas, há de se considerar que:

A ausência de uma política consistente de formação de pessoal qualificado para atuar na organização da cultura, em níveis federal, estadual e municipal, continua sem solução e consiste em um dos principais obstáculos para a institucionalização do Ministério e uma gestão mais qualificada e profissionalizada das instituições culturais no país. Nesta área, a atuação do Ministério foi praticamente nula. O Ministério, apesar da persistência de algumas fragilidades institucionais e mesmo da ausência de uma política cultural geral discutida com a sociedade e consolidada em documento, deu passos significativos no sentido de restituir um papel ativo ao Estado no campo cultural (RUBIM, BARBALHO, 2007, p. 32).

Como os autores citados observam, não ocorre no Brasil uma política cultural geral onde a sociedade participe, se instalando um distanciamento entre a voz da população, a quem realmente pertencem os patrimônios culturais, e a instituição e consolidação de medidas e leis.

Há ainda um obstáculo a ser vencido para que nossa sociedade se torne mais ativa e interessada pelas questões ligadas ao patrimônio cultural, que é o próprio conhecimento do patrimônio, que inclui saber de sua história, de sua importância social e seus benefícios.

Pedi aos meus entrevistados que, ao final da conversa, deixassem uma sugestão para o Teatro Municipal. A resposta de *Sí* (m-23a Guaianazes) merece ser destacada aqui, porque delinea a extensão de um caminho que temos que percorrer: “não tenho [sugestão], porque não tenho um conhecimento ainda. A gente precisa ter um conhecimento para depois falar”.

Assim, o que se busca é trilhar um caminho amparado pelo incremento da mediação cultural, da educação como um todo, que inclui a noção de cidadania, para sermos uma sociedade consciente sobre deveres e direitos com respeito aos nossos patrimônios culturais.

### **3.2 O Teatro Municipal de São Paulo como Patrimônio Cultural**

Nossa, que legal! Então, exatamente como você falou, de reforma, de preservar esse lugar, acho que é o lugar mais bonito, muito lindo! (*Lá*, f-18a-Santo Amaro)

De fato, a beleza do Teatro Municipal de São Paulo nos deslumbra. Sua preservação vem ocorrendo, com o restauro, e sem dúvida, quando nos deparamos com seus vitrais, mosaicos, afrescos, ornamentações, pinturas e esculturas, a única palavra que nos vem é *lindo*, com exclamações.

Quanto a sua preservação como patrimônio cultural, o Teatro Municipal de São Paulo está protegido por lei, sendo um patrimônio tombado pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Concresp) - órgão responsável pela formulação de diretrizes a serem obedecidas na política de preservação e valorização dos bens culturais no Município de São Paulo, procedendo ao tombamento total ou parcial de propriedade pública ou particular, pelo valor cultural, histórico, artístico, arquitetônico, documental, bibliográfico, paleográfico, urbanístico, museográfico, toponímico, ecológico e hídrico. Protegido também, em nível estadual, desde 1981, pelo Condephaat, órgão estadual responsável pela identificação, classificação, restauração e preservação dos bens móveis e imóveis existentes no território do Estado, e que integram o patrimônio histórico, arqueológico, artístico e turístico. Protegido em nível federal, pelo Instituto de Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN), em processo provisório desde 2003 (CAMARGOS, 2012).

Observando a cidade de São Paulo, vemos construídos muitos patrimônios. Ainda que seja necessário zelarmos e fruirmos mais de nossos patrimônios, um olhar mais atento pela cidade nos faz capturá-los: obeliscos, como o do Ibirapuera, museus (são 88 na cidade), teatros (possuímos 120). Para Possamai (1999), os patrimônios representam espaços que, de alguma forma, carregam histórias, memórias, afetos, sendo um elo dos indivíduos, de uma sociedade com o seu passado.

Como expressado por Prata (2009, p. 24) anteriormente, o patrimônio passa a ter importância, porque as pessoas lhe atribuem valor, antes disso, são apenas objetos, coisas. O Teatro Municipal de São Paulo conquistou esse patamar. Ficou preservado na memória das pessoas que tiveram contato com ele, memórias envolvidas com emoções. Vejamos o depoimento do operário entrevistado por Bosi (2010, p. 449):

É o mesmo operário do Brás que nos conta: “Nas óperas que chegavam a São Paulo, vinham cantar Caruso, Beniamino Gigli, Tito Schipa. Eram caras as entradas para frisa, camarote, cadeira... Nós íamos na geral. Vimos todas as óperas...”.

Outra testemunha na pesquisa realizada por Bosi (2010), que traz a importância do Teatro Municipal de São Paulo como patrimônio, carregado de história, é dona Alice, que afirma ter assistido todas as óperas e operetas no Municipal.

Dona Jovina economizava para comprar um camarote de segunda ordem, dividindo o custo com mais cinco pessoas, já que na galeria, pessoas de família não iam. Em 1923, 1924, quando os pianistas Brailowski e Arthur Rubinstein se apresentaram no Teatro Municipal, as mulheres começaram a assistir os espetáculos da galeria. As alunas do maestro Chiafarelli compraram ingressos para as galerias e daí por diante dona Alice, assim como muitas mulheres, passaram a frequentar as galerias. Foi um avanço social no início do século XX.

Bosi (2010) entrevista o senhor Ariosto, que começou a trabalhar como garçom do bar e restaurante do Teatro Municipal em 1928. Em suas memórias, está a imagem de um salão grande com música soando, onde serviu as estrelas do Municipal. Quando estava de folga, subia às torrinhas para ver *Il Pagliacci*, *a Cavalleria Rusticana*, *O Barbeiro de Sevilha*. Fato marcante para ele foi a reação do público que aplaudiu com grande satisfação *O Lago dos Cisnes*.

Tais relatos abrem um caminho para conceber uma noção da força que um patrimônio carrega em si, que seguramente, vai muito além das pedras que foram empilhadas em sua construção. No tempo presente, é um espaço, uma obra que foi idealizada e concretizada. No decorrer do tempo, sua história é construída pelas pessoas que entram em contato, que a contemplam, que pressentem a própria ligação com o patrimônio, onde suas histórias estão interligadas:

É na atribuição de determinados valores - nacional, histórico, artístico, arquitetônico, paisagístico, afetivo, entre outros – que se opera a definição do que será considerado patrimônio, portanto digno de preservação, e o que será relegado ao esquecimento (POSSAMAI, 1999, p. 17).

Entre os valores atribuídos ao patrimônio, está o afetivo, que é fortalecido pelas memórias guardadas por aqueles que um dia tiveram contato com a obra, ou com o espaço. Mas, ao mesmo tempo, a memória é vítima de um contínuo processo de esquecimento, onde, na vida moderna, o conceito de progresso se alia ao conceito de futuro, e as tradições e marcos de vidas e de épocas são tidos como representantes de restos e ruínas, que pouco contribuem para o processo histórico, cenário presente na realidade patrimonial brasileira.

No entanto, segundo Horta (1999), a memória é a fonte para exercitarmos nossa vida de forma consciente, e nos inserirmos na vida social. As experiências emocionais e afetivas irão definir como as vivências ficarão registradas em nossa memória.

Há um fator extremamente importante, em relação ao Teatro Municipal de São Paulo e sua preservação e fruição, e que não posso deixar de citar, que é a revitalização do centro da cidade, onde o Teatro está inserido. Prata (2009) observa que o conceito de patrimônio cultural deve ser aplicado de forma a considerar não somente o patrimônio em si, mas também a chamada arquitetura menor. O entorno e a vizinhança do patrimônio, devem ser elevados à qualidade de patrimônios também. Essa ampliação do conceito, do entendimento de patrimônio naturalmente amplia os objetos, os períodos e os espaços geográficos da preservação. A questão observada por *Do* (m-c60a-Lapa), quando lhe foi dado um espaço para deixar suas sugestões, se refere a revitalização do centro, que inclui também a segurança. *Do* (m-c60a-Lapa) admira a beleza do Teatro, mas percebe o descuido por parte da prefeitura com as imediações, sendo para ele um grande empecilho, desencorajando as pessoas de transitarem pela região: “para começar a segurança. Aqui é bom, mas não dá coragem de andar aqui depois de certo horário”.

Há atualmente, o projeto da construção da Praça das Artes, um complexo cultural iniciado em maio de 2009 e previsto para ser concluído em 2013. Localiza-se no Vale do Anhangabaú, mais especificamente na quadra 27, e é delimitada pela Avenida São João, e pelas ruas Conselheiro Crispiniano e Formosa, segundo a Prefeitura de São Paulo.

O jornal *O Estado de São Paulo* divulga que o projeto foi idealizado por Marcos Cartum, arquiteto, ao lado de Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, do escritório *Brasil Arquitetura* e compreende a restauração do prédio do Conservatório Dramático e Musical, e a construção de edifícios que irão abrigar as sedes das Escolas Municipais de Música e de Dança, dos Corpos Artísticos e o Centro de Documentação Artística da cidade, ao mesmo tempo em que colaborará para a revitalização do centro.

Quando as obras da Praça das Artes começaram, em maio de 2009, foi demolida a maior parte dos imóveis entre a Praça Ramos de Azevedo, a Avenida São João e as ruas Conselheiro Crispiniano e Formosa. Segundo Cartum, para o jornal *O Estado de São Paulo* (2012), as construções demolidas estavam em péssima qualidade, impedindo a construção na região. Com o projeto, há perspectivas de transformar o entorno da região. Apenas restaram algumas construções como, por exemplo, a fachada do *Cine Cairo*, construído nos anos 1930, que serve de pórtico para um dos edifícios da praça.

O Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em breve será aberto ao público, e a Escola Municipal de Música já está instalada no novo endereço, que se localiza na Praça das Artes, uma área de 28.500 mil metros quadrados. Pela primeira vez, as escolas e o Teatro Municipal de São Paulo estarão juntos. O conservatório é um edifício do fim do século 19, e foi inteiramente restaurado. Trata-se da única sala de concerto de câmara de São Paulo. O espaço terá programação independente do Teatro Municipal. Contará com um diretor próprio e abrigará no andar térreo, um museu, com acervo do Teatro e do Conservatório, já que foi a primeira escola de música da cidade e teve Mário de Andrade como um dos professores.

O atual secretário municipal de Cultura, Carlos Augusto Machado Calil, é o responsável pelo projeto no qual já foram investidos R\$ 140 milhões até agosto de 2012, para a construção da Praça das Artes.

É imprescindível ainda que o executivo municipal tome mais medidas que possam contribuir para a redução do crime, o aumento da sensação de segurança e, por conseguinte, a melhoria da qualidade de vida na localidade.

*Do* (m-c60a-Lapa), que é assíduo frequentador da região, e, como já vimos, opina sobre a falta de segurança na região da Praça Ramos de

Azevedo, ressalta que a insegurança se faz sentir, sobretudo à noite, como aponta Ferreira (2007, p. 371) em sua pesquisa:

À noite o movimento é ainda grande, reduzindo-se paulatinamente até as 21h, quando se percebe o esvaziamento rápido do local. Nesse horário, a parte baixa da praça tem pequenos grupos de moradores de rua. Durante o dia o nível baixo da praça tem intensa vigilância, sendo usado por casais de namorados, crianças e alguns grupos de conversa. Percebe-se forte influência de empresas sediadas em seu entorno, que além de patrocinarem a impecável manutenção dos jardins, mantêm sistema de vigilância no local.

Podemos constatar que a sensação de insegurança mencionada por *Do* (m-c60a-Lapa), a partir de certo horário, na região onde o Teatro Municipal de São Paulo está localizado se justifica, quando há um esvaziamento da região de uma metrópole como nossa cidade, a partir das 21 horas.

Os espetáculos noturnos iniciam por volta das 20 horas e têm duração de duas a duas horas e meia, ou seja, as pessoas saem do Teatro por volta das 23:30, havendo a necessidade de um planejamento para sair com certa segurança do Teatro. No entanto, o Teatro Municipal oferece uma agenda de concertos com horários variados: 11 horas da manhã, 16 horas e 18 horas, quando há maior movimento e vigilância na região.

Garbinatto (1999) adverte que o Estado diz que todos nós, brasileiros, também somos herdeiros, responsáveis pelo patrimônio público. No entanto, não são todos que conseguem sentir o patrimônio como bem público, ou mesmo manter uma proximidade, por questões culturais, históricas e educacionais, como vimos nessa retrospectiva do percurso da noção de patrimônio e da construção das políticas culturais em nosso país, contexto social que impede uma aceleração no processo transformador do cenário patrimonial, que inclui também as circunstâncias adequadas para sua fruição, como a preservação do centro da cidade e a segurança. É importante que o Estado se comprometa cada vez mais com a preservação de nosso patrimônio, exercendo urgentemente as medidas necessárias, abraçando plenamente essa responsabilidade.

De alguma forma, o Teatro Municipal de São Paulo prossegue sua história. Assim como no século XX, tantas pessoas foram acolhidas por ele, e têm suas histórias, pressentem seu valor, pelos laços de afetividade e por

terem construído parte de sua história no Teatro, ainda hoje, pessoas continuam tendo suas experiências com o Municipal, suas vidas são enriquecidas por ele. Refletir sobre o Teatro Municipal de São Paulo como patrimônio que atravessou os cem anos, nos leva a sentir que o Municipal, como patrimônio:

...necessita ser apropriado por um maior número de pessoas. Muitas vezes, prédios e monumentos considerados de grande importância cultural, segundo os valores definidos por um número limitado de agentes, são totalmente desconhecidos e negligenciados por sua comunidade mais próxima (POSSAMAI, 1999, p. 23).

É primordial, que cada vez mais pessoas construam dentro de si o sentimento de que o Teatro Municipal pertence a elas, que suas vidas serão enriquecidas por esse indispensável sentimento, que trará a elas a necessidade de estar em contato com os espaços culturais e com tudo o que eles podem oferecer. Com isso novas memórias serão guardadas, e o patrimônio continuará fazendo história. Permanecerá vivo por meio do ser humano (BOSI, 2010).

O Teatro Municipal de São Paulo pertence a toda a população indistintamente. Mas esse sentimento de pertencimento somente pode ocorrer quando existe uma relação, onde os laços de afetividade, as histórias do Teatro e do ser se mesclam. Como expressa Fábio Cesnik (em entrevista para o programa *Conexão Universitária* em 2011 na época da reabertura do Teatro Municipal após o restauro), “a maior questão quanto ao ingresso das pessoas da periferia ao Teatro é a sensação de pertencimento”.

Vejamos o que expressa minha entrevistada *Ré* (f-18a-Sapopemba), com relação ao seu sentimento de pertencimento para com o Teatro Municipal:

*M:* Você sente que esse Teatro é seu?

*Ré:* Sim, sim, vir olhar, não tem nada a ver. Não destruindo, tirar uma foto, acho que tudo bem.

*M:* E entrar no Teatro?

*Ré:* Acho que não. Aí eu acho que é para uma pessoa mais assim, de um nível maior, porque tem segurança, tapetes vermelhos, é mais chique, acho que é para poucas pessoas.

*M:* E você como paulistana, não teria direito de entrar no Teatro e olhar tudo, pisar no tapete vermelho, sentar nas cadeiras vermelhas e assistir a um espetáculo?

*Ré:* Por que não? Com educação, sabendo assistir, por que não?

*M:* Nesse sentido ele pertence a você?

*Ré:* Acho que não.

*M:* O que falta para pertencer?  
*Ré:* Divulgar mais, menos pressão...  
*M:* E o que falta?  
*Ré:* Mais divulgação, falando mais, convidando as pessoas para vir no Teatro, está faltando mais isso. Assim, poucas pessoas sabem e quando vê pela primeira vez pensa: Caramba, nossa, acho que não pode entrar, não é? Vão me barrar (Risos).

*Ré* (f-18a-Sapopemba) coloca em sua fala o problema evidenciado aqui, ou seja, a falta da sensação de pertencimento das pessoas em relação ao Teatro Municipal. E a solução, para ela, estaria na divulgação do espaço, tornar o Teatro um lugar mais convidativo. Ressalto novamente sua frase: “está muita pressão aqui, não está tão convidativo”.

*Mi* (m- c30a-Campo Limpo) sente, de alguma forma, que o Teatro Municipal é seu, mas não por inteiro. Após alguns questionamentos conclui que não só lhe pertence, como possui o direito de fruir do espaço como um espaço cultural:

*M:* Você sente que esse teatro é seu, que ele te pertence?  
*Mi:* ////////// Um pedacinho dele sim.  
*M:* Qual pedacinho?  
*Mi:* Uma parte dele é nossa.  
*M:* O que você acharia de pertencer todo a você?  
*Mi:* //////////  
*M:* Você como cidadão. Se você pensar em você como cidadão de São Paulo. Ele te pertence?  
*Mi:* Pertence.  
*M:* Você tem direito de entrar nele?  
*Mi:* Com certeza!

Ouso sentir, que após uma conversa de quarenta minutos, e momentos que permitiram um silêncio interior que geraram reflexões, *Si* (m-23a Guaianazes) adquire a consciência de seu direito de fruir do Municipal, que o patrimônio o qual foi levado a observar e conversar sobre ele, lhe pertence, por inteiro.

Quando fiz a pergunta à entrevistada *Fá* (f- c30a- Penha), estávamos no que eu chamo de saguão, onde está a bilheteria, o mural com a programação e os preços, e uma porta de vidro (trancada) por onde é possível ver as escadarias que levam à sala de espetáculos, o tapete vermelho e os vitrais. Fiz questão de levar todos os meus entrevistados ao saguão por ser o mais próximo que se pode chegar do interior do Teatro Municipal sem a compra de um ingresso ou a realização da visita monitorada. Alguns deles não sabiam que



podiam entrar por aquela porta. Quanto ao pertencimento, *Fá* (f- c30a- Penha), diz:

*Fá*: Entrando (no saguão) dá mais uma visão de que está ao meu alcance, porque só de passar eu não tinha nem noção de valores, pensei, “Não rola”, não é? Não dá para participar. Não dá para curtir.  
*M*: Você sente que o teatro te aproxima ou te afasta?  
*Fá*: Nem aproxima, nem afasta. É um mundo diferente da minha realidade.

*Sol* (m -c30a-morador de albergue) é categórico em sua fala: “não. Eu sinto que estou visitando, mas meu não é não”.

*Lá* (f-18a-Santo Amaro), sente que o Teatro lhe pertence. Vejamos o que pensa *Lá* com respeito aos brasileiros em geral:

*M*: Você acha que o brasileiro se sente dono deste teatro?  
*Lá*: Acho que nem todo mundo. Algumas pessoas acham que *ah, não é para mim. Ou é muito caro, chique demais. Se pensar que esse teatro é cultura e todos devem ter acesso, eles vão vir aqui, entendeu?*  
*M*: Então é uma questão de incentivo.  
*Lá*: É questão de incentivo. Às vezes pode ser falta de dinheiro. Mas se tem dinheiro e tempo, pode combinar com os amigos e vir para cá, é um passeio super legal.

A fala de *Si* (m-23a Guaianazes), quando lhe peço que lance um último olhar para o Teatro, traz concretamente a importância da mediação para o nascer e florescer do sentimento de amor e pertencimento do ser em relação ao patrimônio. Vejamos meu diálogo com *Si*:

*M*: Você acha que esse teatro é seu?  
*Si*: Meu não é. Mas eu posso visitar.  
*M*: É de quem?  
*Si*: É de todo mundo.  
*M*: Então é seu também.  
*Si*: É nosso. É. Para a gente conhecer.  
*M*: E por que até hoje você não conheceu?  
*Si*: Ah, porque eu nunca me interessei, para falar a verdade. E o tempo. Mas agora eu penso em vir conhecer, o dia que eu tiver um tempo. Vou vir para ver. É bom, não é? Tem coisas no mundo que a gente nunca viu por causa de bobeira. Quantos anos isso existe, está aqui e eu não fui visitar.  
*M*: A vida inteira.  
*Si*: A vida inteira, e sempre passei aqui em frente. Igual eu estava sentado ali.

Sendo assim, depois destes depoimentos, podemos concluir que a arte que se apresenta dentro do Teatro é secundária em relação à sensação de pertencimento que a pessoa terá ao frequentar o Teatro. Quando se trata de fruição de um espaço como o Teatro Municipal de São Paulo, as preocupações com a aproximação do público com o próprio espaço devem vir antes do que a própria arte que se fruirá em seu palco, como diz Fábio Cesnik na entrevista ao programa *Conexão Universitária* (2011) que a temática artística não é o mais importante, quando, ao apresentar um *show* de *Rap*, surge o sentimento, nas pessoas, de pertencimento pelo equipamento, e “talvez depois a pessoa arrisque ir numa ópera ou num concerto, porque ele começa a ver aquilo como um espaço dele. É um novo público”.

O importante é atrair esse novo público não habituado a frequentar o Municipal, tornando crescente o seu interesse pelo espaço. É frequentando o Teatro Municipal, que surgirá a oportunidade para fruir de sua beleza, de sua arte. E esta condição trará a concepção de pertencimento e a disposição para respeitá-lo, amá-lo e zelar por ele.

### **3.3 A Mediação Cultural a partir do Patrimônio**

Compreender a mediação como um “estar entre muitos” implica uma ação fundamentada e que se aperfeiçoa na consciente percepção da atuação do mediador que está entre [...] o patrimônio cultural de nossa comunidade, a expectativa da escola e dos demais professores, além de todos os que estão conosco como fuidores, assim como nós mediadores, também repletos de outros dentro de nós, como vozes internas que fazem parte de nosso repertório pessoal e cultural (MARTINS, PICOSQUE, 2012, p. 48).

Durante nossas vidas vamos guardando lembranças, experiências, contribuições dadas por pais, tios, avós, irmãos, amigos, professores, artistas, que são os ocasionais mediadores responsáveis por nossos primeiros contatos com a arte. Outras experiências como filmes, peças, concertos, livros, formam nosso acervo pessoal que ajudam a formar nossas primeiras impressões dos universos artísticos. Assim o professor-mediador vive suas primeiras experiências em mediação. Refletir sobre suas próprias experiências, sobre seus mediadores, aqueles que permitiram a fruição, que instigaram reflexões e questionamentos, e aqueles que não foram mediadores, que não permitiram

encontros exploratórios e descobertas das próprias sensações, contribui para uma prática mediadora mais sensível, como abordam Martins e Picosque (2008).

No meu caso, e a minha relação com o patrimônio cultural, o Teatro Municipal de São Paulo, se iniciou com a proposta do conservatório em que estudava piano, para assistir a um concerto. Meus pais me levaram e foram os mediadores, que no decorrer da experiência me chamavam a atenção para a beleza do espaço, os entalhes, as pinturas, os lustres e as mobília. Suas paixões pelo patrimônio e pela arte que o compunha, e ainda, pela própria arte que estava sendo apresentada (a Ópera *Madama Butterfly*), me contagiaram. E agora reflito sobre, como um trabalho apaixonado de um mediador consegue (co)mover seus mediados, pelo gozo crescente do que se quer fruir. E assim, podemos pensar, como expressam (Martins e Picosque, 2012, p. 30), que “as relações humanas e humanizadoras podem oferecer acesso ao mundo da arte”, para se “aventurar no espaço mágico e vital da arte”, assim como eu, que por meio de meus pais, me aventurei naquela manhã de domingo no *espaço mágico* do Teatro Municipal de São Paulo.

Ana Mae Barbosa (2008, p. 13), aborda tal reflexão, alinhavando com o conceito de educação, como prática mediadora na contemporaneidade, sob a concepção de Paulo Freire de que ninguém aprende sozinho e ninguém ensina nada a ninguém, mas aprendemos uns com os outros mediatizados pelo mundo:

No século XX, o conceito de educação como ensino passa a ser minimizado para dar lugar a ideias socioconstrutivistas, que atribuem ao professor o papel de mediar as relações dos aprendizes com o mundo que devem conquistar pela cognição. A arte tem enorme importância na mediação entre os seres humanos e o mundo, apontando um papel de destaque para a arte/educação: ser a mediação entre a arte e o público.

Dessa forma, passamos a considerar o educador em arte como aquele que irá protagonizar o importante papel de mediador. Quando um professor-mediador abraça seu trabalho, que permite o encontro *profundo* com o *outro* vive na pele os efeitos do seu ofício, adquire marcas e cicatrizes da experiência cotidiana:

Cada professor ao chegar a um dos encontros está recoberto por sua *pele*, no caso, uma metáfora de um sistema de defesa, uma verdadeira casca, endurecida pela realidade. Qualquer ação de formação contínua de educadores busca, de alguma maneira, penetrar por essa casca e atingir o interno (a alma?) (BARBOSA, 2009, p. 207)

Barbosa se refere ao despertar e desenvolvimento da sensibilização durante a formação de educadores em arte. Formar mediadores sensíveis e cada vez mais capazes de refletir sobre arte e educação, capazes de perceber-se, possibilitando um mergulho mais profundo em suas próprias experiências estéticas. Ou seja, é necessário perceber-se e sentir a si próprio para poder perceber o outro e abrir caminhos na prática mediadora para provocar experiências estéticas.

Da reflexão e percepção sobre si mesmo, o mediador define seus trajetos para a sua prática mediadora mediante o reconhecimento da necessidade do exercício constante de respeitar o mediado. O olhar do mediador se torna mais aguçado para perceber o outro e assim partir para a apresentação e ampliação do universo cultural, com todos seus ricos elementos: produções artísticas, espaços culturais, manifestações culturais e o patrimônio.

O mediador é um ser desarmado de *pré*-conceitos quanto ao processo de fruição que seus mediados irão viver. Pode acreditar em seu trabalho transformador e gerador de novos interesses, porque a mediação abre caminhos para a fruição de novas formas, além das comumente conhecidas pelo mediado, porque olhares e ouvidos tornam-se mais aguçados. Exemplifico essa abordagem com as falas de meu entrevistado *Si* (m- 23a- Guaianazes). No mesmo momento em que *Si* (m- 23a- Guaianazes) ouvia a música proposta, um músico de rua estava cantando do outro lado da rua, um forró. Sabendo que *Si* não frui de espaços culturais, sendo sua rara experiência um *show* de música sertaneja e pagode, perguntei como ele se sentia ouvindo a música proposta (que no momento era a música *Viva la Vida* da banda *Cold Play*), sentado nas escadarias do Teatro e ao mesmo tempo ouvindo o forró. *Si* respondeu: “Ah, sou mais essa aqui que eu estou ouvindo. A outra só está atrapalhando. Está me perturbando. Essa aqui é uma música melhor pra escutar. A gente até consegue esquecer dessa loucura aqui”.

Barbosa (2009) pontua que é preciso que o professor-mediador se veja como o organizador, estimulador, questionador e aglutinador durante esse processo, sendo sua função primordial, mas que ele também está aprendendo, pela observação e pelas novas vivências de seu grupo, o que faz com que esteja em constante transformação de sua prática mediadora.

Há uma questão a ser feita para que as reflexões sejam direcionadas à importante ligação que deve existir entre educação/mediação e o patrimônio em geral.

Com respeito ao patrimônio, aponto uma questão levantada por Martins e Picosque (2012, p.28), quando conjecturam sobre as percepções do ser perante a proximidade da obra, ou mesmo do patrimônio, assinalando que “nada pode substituir as relações estabelecidas pelo olhar capaz de ver proporções, texturas etc.”, confirmando que o sistema educacional precisa estar cada vez mais, entrelaçado com as políticas culturais, pois a experiência de visitar um espaço cultural com todas as suas potencialidades é única e particular, e enriquece sobremaneira o trabalho didático e pedagógico.

Segundo Canclini (2001, p. 65), as políticas culturais são um “conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis e grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social”. Às políticas públicas cabe também promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável. Em todo este organismo também está a escola e o mediador, seja na figura do professor, ou na atuação do educador de espaços como museus e teatros, durante as chamadas *visitas monitoradas*.

Inicialmente, além da preocupação com a boa formação de educadores que sejam também pesquisadores e que se sintam mediadores em arte e cultura, como foi abordado no segundo capítulo no tópico *Aprendizado Musical e Fruição*, há a percepção de que nas escolas brasileiras, a busca pelos equipamentos culturais, seu conhecimento e sua fruição, precisa ocorrer com muito mais frequência.

A educação escolar vem transformando seu papel e atuando como formadora da cidadania. Como afirma Cerqueira (2005, p.92):

Formar cidadãos ela [a escola] o faz inevitavelmente, queira ou não. Não é sua opção formá-los ou não, pois nos modos de sociabilidade vivenciados no espaço escolar, bem como no discurso difuso sobre a sociedade que circula por entre os mais diversos agentes da vida escolar, o jovem apreende valores que serão ativados na sua vida cidadã. Cabe à escola escolher se promove ou não uma boa formação para a cidadania.

A abordagem de Cerqueira traz a responsabilidade da escola como instituição formadora de seres humanos, o que, por si só, motiva tantas ponderações sobre o incremento das atividades culturais neste segmento, posto que, arte e cultura são primordiais para a formação do ser, como já consideramos neste trabalho.

A educação patrimonial especificamente é formalizada como política pública em escala nacional, na medida em que o IPHAN recomenda o Guia Básico de Educação Patrimonial, de 1999. Já avançamos, mas muito ainda temos por desbravar quando tratamos de educação, patrimônio e a educação patrimonial.

Como profissional da área de artes, acredito ser o foco principal, a sensibilização para o patrimônio e como a mediação vem sendo realizada para seu desencadear.

Martins, Picosque (2012, p.28), citam as palavras de Ana Mae Barbosa: “é preciso interrelacionar curadoria, pesquisa e arte-educação, estabelecendo ações a partir de cada evento, pois todos têm a responsabilidade de facilitar a comunicação e a apreciação do público”.

Para tanto, projetos de ação educativa junto a espaços culturais, que colaborem para a formação de educadores mediadores capazes de expandir o simples ato de informar, para uma mediação provocativa, precisam ocorrer, como rotina nos programas implementados pelo Estado, nas tentativas de aliar educação e patrimônio cultural.

De acordo com a Prefeitura de São Paulo, o Teatro Municipal de São Paulo realizou nos dias 18 e 25 de abril de 2012 o Seminário para professores e educadores na ocasião dos 90 anos da Semana de 22. O seminário se chamou 90 anos da Semana da Arte Moderna: Arte, Patrimônio e Educação e teve por objetivo potencializar a vivência formativa, integrando teoria e prática, nas áreas de arte, educação e patrimônio cultural.

No primeiro encontro, ocorrido dia 18, foi apresentado aos participantes as ações educativas promovidas pelo Teatro Municipal de São Paulo, pelo Museu do Teatro Municipal de São Paulo e pelo Espaço Memória Votorantim. Os educadores realizaram visitas aos referidos equipamentos culturais, receberam materiais educativos desenvolvidos pelas instituições e a seguir participaram de discussões sobre possibilidades de projetos interdisciplinares para integrar o trabalho de mediação realizada no Teatro às salas de aula. No dia 25, o tema foi a Semana de Arte Moderna como palestra “Como ensinamos arte e vivemos a cultura nestes 90 anos”, com a professora doutora Ana Mae Barbosa. Em seguida, houve um debate sobre o tema com a palestrante.

Após esta significativa iniciativa que propõe a formação de educadores mediadores, e a aproximação da escola ao Teatro Municipal, nenhum outro encontro ou curso foi realizado durante o ano de 2012, e a orientação do Teatro é que o interessado em participar entre em contato por telefone constantemente no ano de 2013 para que fique informado sobre a ocorrência de outro evento desta natureza.

O que se percebe é a falta de permanência de tais iniciativas, para que passem a fazer parte da rotina cultural de nossa cidade, de nosso país.

Todos estes aspectos fazem com que eu relembre a fala de minha entrevistada *Lá* (f-18a-Santo Amaro), a única dos sete entrevistados, que esteve pela primeira e única vez no Teatro Municipal de São Paulo pela iniciativa de sua professora de artes do ensino fundamental. Ela lembrou o fato e diz que não são todos que têm a sorte de ter uma boa professora de artes. Bom professor de artes, no conceito de *Lá* (f-18a-Santo Amaro), é a professora que toma iniciativas próprias para suprir seus alunos de suas necessidades percebidas por ela como educadora com o olhar para o outro.

No entanto, a experiência de *Lá* (f-18a-Santo Amaro), não pode e não deve ser um caso isolado, da *sorte*, (aproveitando-me da expressão utilizada por

minha entrevistada) de se ter um bom professor, sensível e preocupado em promover encontros com a arte e a cultura a seus alunos. Afinal, bons professores não surgem apenas da vontade de ser professor, mas sim do acesso a uma formação de qualidade e interdisciplinar, que o leve a perceber todas as possibilidades durante a sua atuação: o de formador de cidadãos educacional, social, afetiva e culturalmente plenos. E o trabalho em parceria com escolas e espaços culturais se faz urgente e necessário para que educadores e educandos venham a expandir suas experiências para conhecer os patrimônios e viver a fruição em arte.

A mediação cultural como ampliadora da aproximação e fruição em arte e cultura, permite ainda a revisão e desconstrução de conceitos, muitas vezes, irrefletidamente aceitos. Estamos de certa maneira, habituados a formar noções simplificadas para os objetos, os fenômenos e deixamos de viver as experiências únicas que nos trarão novos caminhos para outras percepções. Aceitamos estereótipos, criados por aqueles que pensaram por nós. Com isso, a percepção e o campo mental sofrem uma espécie de aprisionamento. É preciso viver a experiência da própria percepção, pois as conclusões e vivências podem ser muito diferentes das pré- estabelecidas. É somente a relação com o objeto que nos faz conhecê-lo, que nos faz sentir suas potencialidades (BOSI, 2004, p. 121).

Ao ouvir a Sinfonia número 40 de Mozart, *Si* (m-23a Guaianazes) se transporta para dentro do Teatro em uma apresentação e acha que é uma música que combina com o teatro. No entanto, as demais músicas, que representam o *Rock*, a MPB, a Bossa Nova e a Moda de Viola, *Si* (m-23a Guaianazes) acha que não combinam com o Teatro e se surpreende quando, no final da conversa eu lhe informo sobre a Virada Cultural e o repertório de MPB apresentado no Teatro Municipal durante o evento:

*M:* Ficou surpreso?

*Sí:* Fiquei.

*M:* Por que?

*Sí:* Porque achei que era mais fechado, só para coisas antigas, não para comemoração. A virada é para comemoração, não é? Só não sei do que.



A inclusão do Teatro Municipal durante a Virada Cultural funciona como forma de aproximar o público do espaço, quando há a quebra de um estereótipo: o de que o Teatro Municipal de São Paulo deve se reservar apenas para a música erudita. O Teatro Municipal é a casa de ópera de São Paulo, foi construído em 1911 para isso e para atender uma determinada camada social da cidade. Mas, quando no século XXI, é utilizado como espaço para a Virada Cultural, está abrindo suas portas para um público que talvez nunca tenha se sentido atraído pelo Teatro, pelo distanciamento da arte apresentada no Teatro, distanciamento estabelecido a princípio por questões sociais, mas, sobretudo, por questões educacionais predominantes em nosso país. A própria fruição de um belo espaço como o Teatro Municipal de São Paulo pode ser desencadeante de uma curiosidade, um interesse de viver outras experiências artísticas no Municipal, como ópera, balé e concertos, aproximando um novo público para a fruição de diversos territórios culturais, como opina *Lá* (f-18a-Santo Amaro): “o dia que tiver mais acesso, as pessoas vão entender a importância que é você ter uma cultura diferenciada, um teatro, um museu, que é muito importante!”.

A frase pronunciada por *Lá*, traz uma palavra que desperta um inquietante sentimento: *diferenciada*. Faz também uma ressalva sobre o tema abordado no tópico anterior, com a sincera frase de *Si* (m-23a Guaianazes) que afirma poder opinar sobre o patrimônio cultural a partir do momento que passe a conhecê-lo. Conhecimento que ocorrerá a partir do acesso a espaços culturais, como afirma *Lá* (f-18a-Santo Amaro). Até pela falta de acesso, as pessoas passam a ver o universo artístico e cultural e tudo que o compõe como uma cultura diferenciada. Há de se quebrar este estereótipo construído pelas condições impostas. Não existe cultura diferenciada. Existe cultura. Apenas falta o acesso para usufruir dela. E existe o Teatro Municipal de São Paulo, patrimônio cultural, que *deve* ser para todos.

Quanto à falta de acesso, ao final da conversa *Mi* (m- c30a-Campo Limpo), opina após longo silêncio: “acho que deveriam abrir mais as portas para as pessoas estarem vindo ao teatro”.

No contato que tive com os entrevistados, chamei-lhes a atenção para os preços dos espetáculos no Teatro Municipal. Todos se surpreenderam com os valores, que julgavam ser mais elevados. O comentário de *Fá* (f- c30a- Penha),

elucida o que sentiram: “na verdade, precisa divulgar mais os valores, não é? Porque eu não sabia que os valores eram tão baixos assim. Dez reais!”.

*Sol* (m -c30a-morador de albergue) faz muitas sugestões, e resume em sua fala aspectos políticos e sociais. Verbaliza sobre a importância da educação e da mediação cultural com toda a autenticidade possível, quase como um grito de socorro, de quem se sentiu no direito de expressar suas privações e sua consciência da importância da educação, da cultura e dos patrimônios culturais para uma sociedade:

Sobre o teatro? Ah, incentivar as pessoas a visitar locais assim, não é? Ah, dar oportunidade para quem não estudou, não tem nada. Conhecer da história, assim como seu trabalho, não está tendo nada disso. Precisa estudar, saber os patrimônios que tem no Brasil, nunca tive noção disso aí, estou sabendo agora. Devia ter outras pessoas esclarecendo a gente, não é? Não tem estudo, nem escola, tem que melhorar, não e? Devia ter isso também, ninguém ensina isso nas escolas. Coisa que não deve todo mundo fazer. Se a pessoa está na marginalidade todo mundo olha, mas se ela quer estudar, trabalhar, ninguém se importa. Entrar no teatro, estudar é importante, mas como?

Outro aspecto mencionado pelos meus entrevistados é o da própria divulgação do Teatro nas regiões em que vivem, algumas distantes da região do Teatro Municipal de São Paulo. *Ré* (f-18a-Sapopemba), diz que o Teatro Municipal não é divulgado em sua região, e por isso não despertou o interesse. *Mi* (m- c30a- Campo Limpo), diz com franqueza que nunca havia pensado no assunto. *Sol* (m- c30a- morador de albergue), assim como *Ré* (f-18a –Sapopemba) também sentiu a falta de divulgação. *Lá* (f-18a-Santo Amaro) mora em Santo Amaro, mas antes morava na zona norte. *Si* (m-23ª-Guaianazes) não tem condições e tempo. E *Fá* (f- c30a-Penha), expressa: “é um mundo diferente da minha realidade”.

Tal conjuntura leva à reflexão do quanto é imprescindível que a educação esteja atrelada à cultura como um todo, que não se limita a uma transmissão formal em sala de aula, mas a própria divulgação da existência de tais equipamentos e o direito a conhecer e estar neles, ampliando assim os mecanismos que compõem a realidade cultural dos seus alunos.

Ainda sob a análise dos dados obtidos com esses entrevistados, há uma reflexão quanto a conexão da realidade cultural, ou seja, o repertório artístico e cultural que eles possuem, pela frequência ou não de espaços culturais

diversos, importante para encadear outros conhecimentos e experiências em arte, e o sistema educacional. Leva-nos a enfatizar a questão levantada por Denardi (2008) quanto à incompatibilidade dos currículos com a atual realidade social brasileira. É muito predominante na formação do professor de música a concepção da música europeia, ou seja, os modelos estéticos são os europeus dos séculos passados, que possuem sua importância, pois foram construídos em um período histórico e ajudam a retratar um contexto. Mas por formarem a base do currículo, ocorre um distanciamento da realidade brasileira com sua rica diversidade cultural, além das notórias deficiências quanto ao acesso a diferentes esferas culturais e linguagens artísticas, entre elas a música europeia. Há um Ensino Superior de Música no Brasil desconectado do contexto social contemporâneo, o que incorre na formação de professores, a princípio, desprovidos de uma visão de mundo a partir da sua realidade, havendo o perigo de perpetuação dessa forma pronta no contato com seus futuros alunos.

Daí a importância da formação de mediadores sensíveis, que, ao longo de seu trabalho passem a observar que, para iniciar um processo de apresentação dos universos musicais é preciso:

Levar em consideração o meio sócio-cultural das escolas. Para que a cultura de cada comunidade seja levada em conta, o docente precisa ser competente para extrair dessa mesma cultura elementos para o ensino da música, em especial aproveitando o conhecimento prévio de cada comunidade. A bagagem cultural aproveitada para o ensino e aprendizagem provém dos ambientes onde vivem as crianças, como a família, a igreja, a própria escola e ainda as influências dos meios midiáticos (TEIXEIRA, 2007, p. 55).

Este seria o momento para a extensão do trabalho do professor, do mediador, que deve intensificar as possibilidades de contatos com outros universos musicais:

À educação musical interessa apreciar os diferentes modos de relação individual e coletiva dos alunos com a música, que muitas vezes são revelados por manifestações de aceitação, celebração, rejeição, familiaridade, estranhamento, afetividade e curiosidade, dentre outros aspectos. Convém, portanto, proporcionar às crianças a oportunidade de percorrer territórios sonoros diversos, de compreender diferentes modos de lidar com materiais musicais e de reelaborar seus pensamentos, percepções e ações relativas à música (SILVA, 2011, p. 14).

Uma música ouvida pelos alunos pode causar diferentes impressões, é um processo individual. Após os processos internos do exercício da escuta, a sensibilização e a emoção, há espaço para as informações sobre o que ouviram e que devem ser fornecidas pelo professor, a fim de dar início ao processo de identificação com a obra, que deve ir além dos encontros realizados durante as aulas.

Todas essas reflexões sobre as experiências com *Do, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si*, me levam a inevitáveis questionamentos: como ficou registrado esse encontro na memória de meus entrevistados? Que impressões levaram consigo do Teatro Municipal?

Creio que o momento da conversa que pode oferecer-nos possibilidades para sentir tais impressões se encontra no final de nosso encontro, quando peço aos entrevistados que direcionem um último olhar para o Teatro. *Do* (m- c60a-Lapa), meu primeiro entrevistado, diz com alegria: “boa! Daqui para frente vou até pensar em vir aqui. Nunca tinha tido interesse em vir aqui. Então, foi boa a experiência de saber as coisas. Talvez eu venha passear”.

*Ré* (f-18a-Sapopemba), que a princípio disse não sentir que o Teatro Municipal é um espaço convidativo, e que havia muita pressão no saguão, disse no final, quando direciona um último olhar para o Teatro: “mais a vontade. É muito lindo e agora eu vou querer vir!”.

*Mi* (m- c30a-Campo Limpo) compartilha dois importantes sentimentos: o primeiro é a vontade, e o segundo, a atenção, que agora está mais voltada para o Teatro:

*Mi*: //////////////// É, acendeu uma vontade assim, de entrar mais vezes nele, não é? Muito bacana ele.

*M*: Com é que está seu olhar para ele agora?

*Mi*: Ah, agora meu olhar está mais para ele, não é?

Em sua fala, *Fá* (f- c30a- Penha), valoriza o Teatro como um símbolo, um marco de outra época. *Fá* (f- c30a- Penha), nunca fruiu do Teatro Municipal de São Paulo como espaço cultural, mas durante a conversa, em dois momentos, no início e no final do encontro, fruiu dele, com o olhar, com seus quadros mentais e suas sensações, como um patrimônio histórico:

*Fá*: Uma sensação de que estou entrando em uma outra época. De repente.

*Sol* (m -c30a-morador de albergue), em seu último olhar, frui da beleza da fachada do Teatro Municipal e demonstra seu respeito pela obra. Já mencionei a frase de *Sol* (m -c30a-morador de albergue), no primeiro capítulo, pois *Sol* (m -c30a-morador de albergue) se extasia com a arquitetura do Teatro. Mas, quero repeti-la aqui, por se tratar da última fala de *Sol* (m -c30a-morador de albergue), que nos traz duas mensagens: o despertar de uma contemplação que gera o sentimento de valorização do patrimônio e o pressentimento das dificuldades para a fruição do Teatro Municipal como espaço cultural que lhe pertence:

Ah, muito bonito o teatro! Eu gosto daqui, eu gosto mesmo. Eu acho que foi uma coisa muito boa. A pessoa que fez isso aqui é muito inteligente. Já reparei no homem segurando a pedra (*detalhe da estrutura da fachada do teatro*). Eu estava olhando esses dias atrás e tava comentando, nunca vi uma coisa desse jeito. É legal, eu acho bacana. Fez uma forma aqui, e fez a forma de um homem, é bonito demais! Só por fora, porque por dentro é difícil. Eu acho bonito!

O último olhar de *Lá* (f-18a-Santo Amaro) se assemelha com o de *Sol*, (m -c30a-morador de albergue), com exceção de que *Lá* planeja assistir a um concerto no Municipal. *Lá* vê o patrimônio como incrível, diz que *adora* os detalhes, a riqueza de sua arquitetura, e que é pura arte:

Eu acho incrível, desde a primeira vez, sempre quando eu venho aqui eu vejo essa estátua, principalmente ali (*detalhes da fachada, onde um homem sustenta o peso do teatro*). Eu adoro! Eu acho que o mais impressionante são os detalhes. Ele é rico em detalhes. Ali tem um rosto e ali tem outro rosto que é diferente, acho bem legal, bem criativo, pura arte.

*Sí* (m-23a Guaianazes) passa a ver o Teatro Municipal de São Paulo como patrimônio histórico, ao mesmo tempo em que sua curiosidade para conhecer mais do patrimônio surgiu ao final de nossa conversa: “olha, eu acho interessante, histórico, dá curiosidade de ver por dentro”.

Após a concentração de todas as falas sobre este último olhar para o patrimônio, é possível sentir que, em pouco mais de quarenta minutos de conversa, algo se transformou no íntimo dessas sete pessoas. Além da coleta de dados, a entrevista se transformou também em mediação cultural, realizada

com a proposta da escuta musical, o convite para ir ao saguão, as perguntas provocadas para melhor perceber, sentir, pensar e o *folheto convidativo* oferecido no final da conversa, com informações sobre o Teatro, o Museu e as músicas ouvidas. Sentimentos como curiosidade, atração, percepção, necessidade ou desejo ao acesso, pertencimento, valorização e interesse puderam ser percebidos. A admiração e contemplação pelo patrimônio começaram a tomar forma, em contraste com um *aparente* alheamento. Naqueles dias de agosto de 2012, algo ocorreu nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo para *Do, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si* e para mim (*M*) também. Algo significativo, que intercedeu em nosso cotidiano. Algo que nos permitiu um encontro, uma troca de experiências, de relacionarmos-nos com o nosso espaço tão próximo, o Teatro Municipal, de maneira mais profunda, além do simples ato corriqueiro de nos sentarmos em suas escadarias. Naqueles dias senti que meus entrevistados levaram consigo, em sua memória, e em seus corpos, as impressões do que viveram com o contato com as músicas e, sobretudo, com o patrimônio.

De alguma forma, o Teatro Municipal passou a ser mais presente em suas vidas. Existe a possibilidade de que histórias de amor comecem a florescer entre eles e o patrimônio, e então, a firme certeza de que o Teatro Municipal de São Paulo deve ser amado, respeitado e preservado *por eles mesmos*, porque já não vivem sem ele, pois o patrimônio passou a fazer parte de suas vidas.

O processo constante da relação do ser humano com o patrimônio estará vivo, o patrimônio vive da memória e da relação que as pessoas mantêm com ele. Mas, como adverte Bosi (2010), somente um grupo abrangente, pela força que carrega, pode preservar as preciosidades ligadas a um patrimônio. São preciosidades, porque fazem parte da vida dos indivíduos, porque se construiu uma relação. Porque há o claro saber de que uma vez que o patrimônio deixe de existir, algo das pessoas se vai com ele.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

M: Você Gostou desse nosso encontro?

Si (m-23a-Guaianazes): Gostei. Eu tive informações do que eu não sabia. Já veio o interesse, e através de mim eu posso trazer muitas outras pessoas, aí vira uma corrente. [Trazer] Meus filhos também.

Realizar um trabalho de pesquisa é árduo, porém muito compensador. Leva-nos a caminhos imaginados e caminhos novos e surpreendentes. Assim, posso descrever as experiências que tenho vivido até aqui com este projeto.

Inevitavelmente, há um mergulho na história, em nossa própria vida. Surge um olhar mais curioso para os fenômenos que estão em nosso cotidiano. No meu caso, houve a busca de um estado mais sensível para perceber o *outro*. Observá-lo, ouvi-lo, na busca de compreender nas entrelinhas, nos seus suspiros, silêncios, palavras, ou mesmo no seu olhar, a essência de suas percepções e de seu mundo imaginário.

E que belo processo vivi! A sensibilização mútua ocorria ao longo da conversa. Mediados e mediadora vivendo seus processos de descobertas e experiências únicas, que geravam outra experiência, e outra, e outra... Sensações, arte, teatro, música... Angústias se dissipando, ruídos a princípio perturbadores, típicos do centro da cidade, se esvaindo pela força da experiência que estava sendo vivida nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo.

Sempre tenho comigo que a arte, em especial a música, que é a linguagem que faz parte da minha vida com mais intensidade, é como um presente a ser entregue àqueles que pela primeira vez terão acesso a ela, despertando um desejo de saber o que há além daqueles sons a princípio tão estranhos. Pouco a pouco desvendando novos sentimentos, novos sentidos para cada nota, cada acorde que sempre estive lá, mas até então nunca fora percebido.

Com essa metáfora particular que carrego comigo, fui para as escadarias do Teatro. O presente embrulhado, o Teatro Municipal de São Paulo. A surpresa, as descobertas e experiências que seriam vividas. Ocorreu então, aos poucos, o encontro de caminhos para me aproximar de *Do, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si*. As percepções afloravam. A capacidade crescente de

captação da arte brotava. Não de uma maneira imposta, mas com naturalidade e respeito às individualidades de cada ser.

Registro a última fala de meus entrevistados, quando lhes perguntei o que acharam do encontro, ou seja, qual foi o resultado da mediação ocorrida durante os quarenta minutos de conversa com cada um deles. Talvez eles não saibam que, naqueles dias quentes e secos de inverno, nas escadarias do belo Teatro Municipal de São Paulo, me presentearam com suas preciosas falas. Compartilho então, os meus presentes:

*M:* O que você achou de nossa conversa?

*Do (m-c60a-Lapa):* Gostei, viu? Eu estava meio agoniado, mas agora eu estou bem.

*M:* Depois dessa nossa conversa como está sua impressão?

*Ré (f-18a-Sapopemba):* Ah, agora estou mais a vontade.

*M:* O que você achou da nossa conversa?

*Ré (f-1a-Sapopemba):* Ótimo, muito bom, excelente mesmo. Aprendi muita coisa, coisas que eu não sabia. As pessoas não me passaram o que você me passou.

*Mi (m-c30a-Campo Limpo):* Achei boa, interessante, acabou que eu entrei aqui no Teatro, achei muito legal, aprendi bastante.

*Fá (f-c30a-Penha):* Legal, gostei! Aprendi...

*Sol (m-c30a-morador de albergue):* Gostei. Por que ouvi outras coisas, outras conversas. Eu não sabia nada disso, estou sabendo agora, nunca ninguém me falou. É bom saber das coisas.

*Lá (f-18a-Santo Amaro):* Achei legal. Acho que foi interessante, é legal falar sobre cultura, é legal falar sobre o Teatro. E é isso, as pessoas têm que ver, ter mais consciência da cultura e tem que ir atrás de informação, onde tem exposições, onde tem teatro, onde tem museu... Tem muita gente que não sabe que esse teatro existe. E quando vem aqui e visita pela primeira vez, tem a mesma impressão que eu tenho, de que é lindo e a gente tem que conservar, a gente tem que explorar mais, porque isso é maravilhoso. É incrível, entendeu? É isso...

Tais falas permitem realizar ponderações sobre todo o processo vivido e pesquisado para a realização deste trabalho. A cidade, o Teatro Municipal, as pessoas, as impressões e a mediação cultural.

A cidade do século XXI ainda carrega nuances do crescimento desenfreado e sem planejamento ocorrido nos séculos passados, que podemos ver nas crianças pedindo nos faróis, no trabalho informal pelas ruas e pela imensa e recuada periferia que ocupa cerca de dois terços do território, vivendo em favelas e moradias precárias.



Meus sete entrevistados, que estavam sentados nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, representam em sua fala uma camada populacional da cidade que, como no século XIX, foi empurrada para longe dos centros estruturados e confortáveis, o que dificulta o acesso aos espaços culturais, entre eles a possibilidade de usufruir do Teatro Municipal. Nossa realidade faz com que nós, artistas, educadores e mediadores em cultura e arte, pensemos sobre essa problemática.

Há um público em potencial, um público novo para o Teatro Municipal, que somente precisa ser despertado. É preciso provocá-lo a perceber que ele pode, deve ultrapassar suas portas, experimentar sua arte. É importante que tal público saiba que não deve existir separação geográfica ou de classes, para manter um contato com a arte. Se algum dia houve um afastamento para atender aos interesses de uma classe mais abastada da cidade de São Paulo, ou mesmo por falta de incentivos, chegamos ao século XXI com o desafio de aproximar o público cada vez mais, através da conscientização de todos aqueles que estão ligados à educação e mediação cultural, e, principalmente de iniciativas em relação às políticas públicas culturais.

É possível sentir que o (novo) público (está pronto para ser provocado a transitar por diferentes territórios culturais, a fruir de espaços culturais e a amar os patrimônios culturais que o rodeiam. E nesta feliz constatação, *está em cena* a mediação cultural, abrindo as fendas para a emoção, o despertar de novas percepções, o aflorar do estado sensível e a utilização de nossa capacidade inerente de imaginar, expandindo assim, as possibilidades para viver a fruição e a experiência estética.

A frase de *Si* (m-23a-Guaianazes) foi escolhida para a epígrafe deste tópico, porque há em sua fala a essência da mediação cultural. Há um pressentimento de que a perpetuação do momento vivido pode ocorrer. Os frutos daquela experiência que o ser leva consigo, que são as impressões e que podem gerar outros momentos, outras conversas, outras provocações. Talvez *Si* (m-23a-Guaianazes) chegue a conversar com outras pessoas sobre o que viveu nas escadarias do Teatro Municipal. Talvez, sentado em frente ao patrimônio ele se lembre do nosso encontro, e passe a olhar para o Teatro com *olhos de ver*. Leve seu filho, desempenhando o papel de pai mediador.

E assim, me utilizando da metáfora de *Si* (m-23a-Guaianazes), posso imaginar meu entrevistado como um elo desta *corrente* mediadora.

O Teatro Municipal de São Paulo continua sua trajetória. É um patrimônio cultural riquíssimo, como pudemos ver. No entanto, se pode observar que ainda é preciso que se realize por parte do Teatro, que é um espaço cultural, mais projetos considerando a própria mediação cultural, junto às escolas, bem como, um crescente aprimoramento do trabalho mediador realizado pelos educadores do Teatro nas ações educativas, que não deve se limitar a simples reprodução de informações sobre o patrimônio cultural.

É importante também que cada ser enquanto cidadão o sinta como seu, que queira e possa se sentar em suas poltronas vermelhas, acertadamente imaginadas por muitos dos meus entrevistados. Que desempenhe plenamente aquilo a que o teatro se propõe em sua essência. Que o lugar que foi idealizado para a fruição permita tal experiência plenamente. Propicie o ver, o ouvir, o sentir, mantenha e reacenda vivo o interesse pela arte em todas as suas formas, da popular à erudita. E a mediação cultural, realizada por educadores-mediadores em escolas e em espaços culturais, surge para despertar esta relação do ser com a obra, que mantém viva a arte e o patrimônio.

Apondo a fala de meu entrevistado *Sol* (m-c30a-morador de albergue), que nos leva a refletir sobre o quanto é possível e necessário realizar, no mais profundo sentido de tornar realidade, o contato do ser com o universo artístico e cultural, seguindo pelos caminhos da mediação cultural, entregando nossos presentes que um dia recebemos, estendendo esta *corrente mediadora* no contato com o *outro*: “ouvi outras coisas, outras conversas. Eu não sabia nada disso, estou sabendo agora, nunca ninguém me falou. É bom saber das coisas”.

## REFERÊNCIAS

ABDANUR, Elizabeth França. *Os “Ilustrados” e a Política Cultural em São Paulo. O Departamento de Cultura na Gestão de Mário de Andrade 1935-1938*, 1992. Dissertação (Mestrado em Educação). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. Disponível em: < <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000063910&fd=y>>. Acesso em 05/08/2012.

ALMEIDA, M. Berenice. PUCCI, Magda Dourado. *Outras Terras, Outros Sons*. São Paulo: Callis, 2003.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. *Klauss Vianna e o Ensino de Dança: uma Experiência Educativa em movimento (1948-1990)*, 2009. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação/Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível < <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace>> Acesso em 07/08/2012.

AMARAL, Antonio Barreto do. *História dos Velhos Teatros de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

AZEVEDO, Maria. C. C. C. de; GROSSI, Cristina; MONTANDON, Maria Isabel. *Práticas de Ensinar Música*. In: MATEIRO, Teresa e SOUZA, Jusamara (orgs.). Porto Alegre: Meridional, 2006.

BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (orgs.). *Arte/Educação como Mediação Cultural e Social*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

BARCELLOS, Lia R. M. *A Música Como Metáfora em Musicoterapia*, 2009. Tese. (Doutorado em Música). Faculdade de Música do Centro de Letras e Artes/Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: < [http://maristelasmith.com.br/anexos/tese\\_rejane.pdf](http://maristelasmith.com.br/anexos/tese_rejane.pdf)>. Acesso em 29/10/2012.

BARROS, Gabriela de Angelis. GASPARI, João Luis. *A Função Educativa da Arte*, 2009. In: Seminário de Pesquisa do PPE. Universidade Estadual de Maringá, Paraná. Disponível em <[www.ppe.uem.br/publicacoes/seminário](http://www.ppe.uem.br/publicacoes/seminário)> Acesso em 23/08/2012.

BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o Conceito de Cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BERNARDES, Maria H. Bernardes. *Educação (do) Sensível no Teatro Municipal*, 2004. Tese (Doutorado em História). Departamento de História, Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. Disponível <[abeh.org/trabalhos/GT04/tcompletomelena.pdf](http://abeh.org/trabalhos/GT04/tcompletomelena.pdf)>. Acesso em 23 fev/2012.

BOSI, Ecléa. *O Tempo Vivo da Memória. Ensaios de Psicologia Social*. Ateliê Editorial, 2004, São Paulo.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de Vida. A Arte e a Invenção em Si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BUENO, Eduardo. *Brasil: uma História. Cinco Séculos de um País em Construção*. São Paulo: Leya: 2010.

BRAGANÇA, Guilherme Francisco Furtado. *A Sinestesia e a Construção de Significação Musical*, 2008. Dissertação ( Mestrado em Música). Belo Horizonte. Faculdade de Música/Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais. Disponível em: < <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br> >. Acesso em 4/11/2012.

BRANDÃO. Inácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo Grandes Momentos*. DBA, São Paulo: 1993.

CAMARGOS, Márcia. *Teatro Municipal de São Paulo 100 anos*. São Paulo: Ipsis, 2011.

CANCLINI, Néstor Gacía. *Culturas Híbridas*. Edusp, São Paulo: 2008.

CARDOZO, JOSÉ CARLOS DA SILVA. *Enredos Tutelares: o juizado de órfãos e a (re)organização da família porto-alegrense no início do século XX*, 2011 Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de História/Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo. Rio Grande do Sul. Disponível em <[http://bdt.d.unisinos.br/tde\\_arquivos/8/TDE-2011-06-29T165914Z-1439/Publico/JoseCarlosCardozoHistoria.pdf](http://bdt.d.unisinos.br/tde_arquivos/8/TDE-2011-06-29T165914Z-1439/Publico/JoseCarlosCardozoHistoria.pdf)>. Acesso em 16/07/2012.

CARVALHO, Nazaré C. *Entre o Rio e a Floresta: um Estudo do Imaginário e da Ludicidade de Crianças Ribeirinhas*, 2006. Tese (Doutorado em Educação Física). Faculdade de Educação Física/Universidade do Estado do Pará. Disponível em <[www.kon-traste.com/temasinvestigadores](http://www.kon-traste.com/temasinvestigadores)> Acesso em 27/09/2012.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. *Patrimônio Cultural, Escola, Cidadania e Desenvolvimento Sustentável*. In: Diálogos, DHI/PPH/UEM, (v. 9 n. 1), p. 91-109, abr 2005. Disponível em: < [www.funcaobunge.com.br](http://www.funcaobunge.com.br) > Acesso em 09/11/2012.

COLTRO, Alex. *A fenomenologia: um Enfoque Metodológico para Além da Modernidade*. In: cadernos de pesquisas em Adm, São Paulo, (v1 número 11), p. 36–45, ag 2000. Disponível em: <[www.ead.fea.usp.br](http://www.ead.fea.usp.br)> Acesso em 05/11/2012.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Passarinhada do Brasil: Canto Orfeônico, Educação e Getulismo*. São Paulo: Edusc, 1998.

CUSTÓDIO, Luis Antonio Bolcato. *Patrimônio Edificado: Conservação e Ética. Texto em Ciências e Letras. Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras. Educação e Patrimônio Histórico Cultural*. Porto Alegre: Fapa, 1999.

DEL LAMA, Eliane Aparecida. *Impacto do Intemperismo no Arenito de Revestimento do Teatro Municipal de São Paulo*. In: Revista do Instituto de Geociências – USP, São Paulo, (v.8, n.1), p. 75-86, abr 2008. Disponível em: < [www.revistausp.sibi.usp.br](http://www.revistausp.sibi.usp.br)>. Acesso em 03/11/2012.

DEMARCHI, Rita de Cássia. *Encontros Sensíveis: Experiências de Mediações da Obra Pública Estação Sumaré no Metrô de São Paulo*. São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós Graduação em Artes Visuais Instituto de Artes Unesp.

DENARDI, Christiane. *Professores de Música. História e Perspectivas*. Curitiba: Juruá, 2008. Disponível em:< [books.google.com/books/professores de música.html](http://books.google.com/books/professores_de_musica.html)>. Acesso em 17/09/2012.

DEWEY, John. *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. *Experiência e Educação*. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

FERREIRA, Eliana Lúcia. *Dança em Cadeira de Rodas: os Sentidos da Dança como Linguagem não Verbal*. In: SNE Série Esportes para Pessoas Portadoras de Deficiência, Brasília, 2002. Disponível <[www.cbdc.org.br](http://www.cbdc.org.br) >. Acesso em 07/08/2012.

FERREIRA, Paulo Emilio Buarque. *Apropriação do Espaço Urbano e as Políticas de Intervenção Urbana e Habitacional do Centro de São Paulo*, 2007. Tese. (Doutorado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Habitat/Universidade de São Paulo. Disponível em: < <http://www.usp.br/fau> >. Acesso em 05/11/2012.

FILHO, João Cardoso Palma. *A República e a Educação no Brasil: Primeira República (1889-1930)*. In: Pedagogia Cidadã. Cadernos de Formação. História da Educação. Programa UNESP, p. 49-60, set 2005. Disponível<[www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/.../01d06t04.pdf](http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/.../01d06t04.pdf)>. acesso em 30/07/ 2012>.

FONTEERRADA, Marisa. *De Tramas e Fios*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

GANZER, Adriana A. *Turbilhão de Sentimentos e Imaginações: as Crianças vão ao Museu, ao Castelo...* In: LEITE, Maria Isabel. OSTETTO, Luciana E. (orgs.). *Museu, Educação e Cultura. Encontros de Crianças e Professores com Arte*. São Paulo: Papirus, 2005.

GALLO, Silvio. *Conhecimento, Transversalidades e Currículo*. In: Canto Libertário – Universidade do Estado de São Paulo. Disponível em: <[www.cedap.assis.unesp.br](http://www.cedap.assis.unesp.br)>. Acesso em 06/11/2012.

GARBINATTO, Valeska. *Ensino de História e Patrimônio Histórico: Pontes para a Construção da Memória e Cidadania*. In: Revista Ciências e Letras, Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras, p.273-283. Out 2000. Disponível em < [patrimonioememoria-unifra.blogspot.com](http://patrimonioememoria-unifra.blogspot.com)>. Acesso em 30/08/2012.

GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922 A Semana que não Terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HORTA, Maria de Lourdes Parreira. *Patrimônio em Construção e o Conhecimento Histórico*. Ciências e Letras. In: Revista Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras. Educação e Patrimônio Histórico-Cultural. P. 13-36. Porto Alegre: FAPA, 1999.

JANUARIO, Elizete Terezinha. *Arte para o Corpo: Vivenciar, Perceber e Sentir a Arte Contemporânea Brasileira*, 2006. Dissertação. (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. Disponível em < [www.bibliotecadigital.unicamp.br](http://www.bibliotecadigital.unicamp.br)> Acesso em 25/09/2012.

LOUREIRO, Alícia Maria Almeida. *O Ensino de Música na Escola Fundamental*. São Paulo: Papyrus

MAGALHÃES, Michelle Agnes. *Música, Futurismo e a Trilha Sonora de Dziga Vertov*. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2005.

MAIOR, Izabel M. M. de Loureiro. *Políticas Públicas Sociais para as Pessoas Portadoras de Deficiência no Brasil*. In: Cebrap Cadernos de Pesquisa (número 7), p. 31-47. mai, 1997. Disponível em: < [www.Cebrap.org.br](http://www.Cebrap.org.br)>. Acesso em: 05/11/2012.

MALUF, Maria Fernanda Terra. *Museu e Ato Criativo*, 2009. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) Programa de pós graduação em museologia e Patrimônio/UNIRIO, Rio de Janeiro. Disponível em: < [www.unirio.com.br/cch/ppg](http://www.unirio.com.br/cch/ppg)>. Acesso em 25/09/2012.

MANZONI, Francis Marcio Alves. *Campos e Cidades na Capital Paulista: São Paulo no Final do Século XIX e nas Primeiras Décadas do Século XX*. In: Revista História & Perspectivas, Uberlândia (36-37) p. 81-107, jan.dez. 2007 Disponível em <[www.historiaperspectivas.inhis.ufu.br](http://www.historiaperspectivas.inhis.ufu.br)> acesso em 24/09/2012.

MARTINS, Mirian Celeste, PICOSQUE, Gisa e GUERRA, Maria Terezinha Telles. *Teoria e Prática do Ensino de Arte: a língua do mundo*. São Paulo: FTD, 2010.

\_\_\_\_\_. *Mediação Cultural para Professores Andarilhos na Cultura*. São Paulo: Intermeios, 2012.

\_\_\_\_\_. Acessando as Memórias do Diálogo Anterior. Artigo em SANTOS, Anderson Pinheiro (org). *Diálogos entre Arte e Público*. Recife: Fundação de Cultura de Recife, 2010.

MIR, Carmen Lidón Beltrán. *Educação como Mediação em Centros de Arte Contemporânea*. In: BARBOSA, Ana Mae. COUTINHO, Rejane Galvão (orgs.). *Arte/Educação como Mediação Cultural e Social*. P. 85-102. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

MORAIS, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades Paulistas*. São Paulo: Funarte, 1997.

*Museu do Teatro Municipal de São Paulo*. <Disponível em [www.youtube.com/watch?v=BchjWOw01D0](http://www.youtube.com/watch?v=BchjWOw01D0)>. Acesso em 05/08/2012.

*Museu do Teatro Municipal de São Paulo*. Jornal Folha de São Paulo. Disponível: <<http://www1.folha.uol.com.br/foha/ilustrada/ult90u61850.shtml>> Acesso 5/08/2012.

MUNARI, Helena Ester. LOUREIRO, Nicolau. *Práticas de Ensinar Música*. Meridional, Porto Alegre, 2006.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *A Periferia de São Paulo: Revendo Discursos, Atualizando o Debate*. Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade. (n.16, v, 2), p 30-47. Junh 2010. Disponível em <[www.laberurb.unicamp.com.br](http://www.laberurb.unicamp.com.br)>. Acesso em 20/08/2012.

*O Averso do Figurino*. Projeto selecionado pelo Programa Petrobrás Cultural *Arte em Cena*. PICOSQUE, Gisa. MARTINS, Mirian (org). São Paulo, 2010.

OLIVEIRA, Valeska Maria Fontes de. *Dispositivo Grupal e Formação Docente*. Rio Grande do Sul, 2011. In: Educere et Educare – Revista de Educação (vol 6 n.11), p. 30- 42. Fev. 2011. <[www.anped.org/reunioes/26/outrostextos/setaniadauster.doc](http://www.anped.org/reunioes/26/outrostextos/setaniadauster.doc)> Acesso em 26/09/2012.

*Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo*. Disponível <<http://www.prefeitura.sp.gov>> acesso em 31/10/2011>.

*O teatro São José*. VEJA SP. Veja São Paulo. Abril.com. Edição 2052. Set 2009. Disponível em <<http://vejasp.abril.com.br/revista/edicao-2052/o-teatro-sao-jose/>>.

PANOSSO, Alexandre. PANNO, Giovanna. *Turismo e Acessibilidade na Cidade de São Paulo: da Teoria à Prática*. In: Revista Itinerarium (volume 3).

Departamento de Turismo e Patrimônio – Escola de Turismologia – Centro de Ciências Humanas e Sociais Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), p.1-19. Jan 2010 Disponível em: < [www.seer.unirio.br/index.php/itinerarium](http://www.seer.unirio.br/index.php/itinerarium) >.

PAREJO, Enny. *Contribuições do Desenvolvimento Expressivo-Musical Multimodal para o Processo de Formação do Professor e sua Prática Pedagógica*, 2001. Dissertação. (Mestrado em Educação Currículo). Universidade Católica de São Paulo. Disponível em:< <http://ennyparejo.com.br/wpcontent/uploads/2010/05/Disserta%C3%A7%C3%A3o-PDF.pdf>>. Acesso em 08/10/2012.

PEREIRA, Mirna Busse. *Cultura e Cidade: Prática e Política Cultural na São Paulo do Século XX*, 2005. Tese. (Doutorado em História Social). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo. Disponível em < [www.mediafire.com/?jbet48w0vuqskx8](http://www.mediafire.com/?jbet48w0vuqskx8)>. Acesso em 08/08/2012.

SÃO PAULO. Portal da Prefeitura. *Complexo Cultural Praça das Artes*. Disponível em < [www.prefeitura.sp.gov.br](http://www.prefeitura.sp.gov.br)> Acesso em 03/11/2012.

PINTO, Simone Matos de Alcântara. *A Escola Municipal de Bailado: Silêncio e Movimento 1940-1989*, 2002. Tese. (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia , Letras e Ciências Humanas/USP. Disponível < <http://idanca.net/lang/pt-br/2004/02/27/escola-municipal-de-bailado-de-sao-paulo-silencio-e-movimento-1940-1992/124>> Acesso 07/08/2012.

POSSAMAI, Zita Rosane. *Patrimônio em Construção e o Conhecimento Histórico. Ciências e Letras*. In: Revista Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras. Educação e Patrimônio Histórico-Cultural. P. 13-23. Porto Alegre: FAPA, 1999.

*Praça das Artes*. Artigo disponível em:  
< <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso>>. Acesso em 03/11/2012.

PRATA, Juliana Mendes. *Patrimônio Cultural e Cidade: Práticas da Preservação em São Paulo*, 2009. Tese (Doutorado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP, São Paulo. Disponível em <[www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-19032010-104346](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-19032010-104346)> acesso em 04/10/2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O Mestre Ignorante – Cinco Lições sobre a Emancipação Intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RIZOLLI, Marcos. MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias. MELLO, Regina Lara Silveira. *Arte e Interdisciplinaridade: um Convite à Partilha*. In: Simpósio Temático Arte e Interdisciplinaridade, 2012, p.784-797. Disponível em <[www.anpap.org.br](http://www.anpap.org.br)> Acesso em 18/09/2012.

RHODEN, Luiz Fernando. *Legislação e Inventário de Patrimônio*. In: Ciências e Letras. Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras.



Educação e Patrimônio Histórico Cultural, p. 189-204. Porto Alegre: Fapa, 1999.

ROMANELLI, Guilherme G. B. Planejamento de Aulas de Estágio. In: *Práticas de Ensinar Música*, (cap. 8), p. 125-137. MATEIRO, Teresa, SOUZA, Jusamara (orgs.). Meridional, Porto Alegre, 2006.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. BARBALHO, Alexandre. *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/138/1/Políticas%20culturais.pdf>.

RUSSEL, Joan. *Preparando Professores de Música Especialistas para as Escolas de Língua Inglesa no Quêbec: Questões de identidade profissional e Prática* (capítulo11), p. 171-186. In: *Práticas de Ensinar Música*. MATEIRO, Teresa, SOUZA, Jusamara (orgs.). Meridional, Porto Alegre, 2006

SANCTUM, Flávio. *Estética do Oprimido de Augusto Boal. Uma Odisseia pelos Sentidos*, 2011. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação. (Mestrado em Ciência da Arte). Programa de pós-graduação em ciência da arte/Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. Disponível em: < [www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes/2011](http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes/2011)> Acesso em 22/08/2012.

SARAIVA, Camila Pereira. *A Periferia Consolidada em São Paulo: categoria e realidade em construção*, 2008. Dissertação. (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em < [www.ippur.ufrj.br](http://www.ippur.ufrj.br)> Acesso em 20/08/2012.

SCHENEIDER, Marta Inês. “A Arte é Feita com Sangue, Espírito e Tumulto de Amor” um Estudo das Reflexões de Mário de Andrade sobre Arte e Educação, 2002. Dissertação. (Mestrado em Educação) Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. Disponível<[www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?view=vtls000257428](http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?view=vtls000257428)>. Acesso em 07/08/2012.

*Semana de 22..* Disponível em <http://blogs.estadao.com.br/arquivo/semana-de-22/>> Acesso em 28/07/2012.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Cortez, 2010.

SILVA, Edson Santos. *De Arribanas a Teatros: Espaços Teatrais em São Paulo no Século XIX*. In: Pitágoras 500, (vol 2), p. 83-95. Abr 2012. Universidade do Centro-Oeste do Paraná – Unicentro Disponível<[http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01\\_2010/07\\_artigo\\_edson\\_santos\\_silva\\_wilma\\_rigolon.pdf](http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2010/07_artigo_edson_santos_silva_wilma_rigolon.pdf)> acesso em 23/ 07/2012.

SOARES, Marília Vieira. *Ballet ou Dança Moderna? Uma Questão de Gênero. São Paulo na Década de 30*. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2002. Disponível < <http://www.ufjf.br/clioedel/files/2009/10/COD02001.pdf>>

SOBREIRA, Silvia Garcia. *Disciplinarização da Música e Produção de Sentidos sobre Educação Musical: Investigando o papel da Abem no Contexto da Lei 11.769/2008*, 2012. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação/Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível: [www.educacao.ufrj.br](http://www.educacao.ufrj.br)>. Acesso em 2/11/2012.

SOUSA, Alberto B. *Educação pela Arte e Artes na Educação*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

TAVARES, Isis Moura. CIT, Simone. *Linguagem da Música*. Curitiba: Editora IBPEX, 2008.

*Teatro Municipal de São Paulo*.

Disponível em < <http://www.teatromunicipal.sp.gov.br/>> acesso em 7/10/2011.

TEIXEIRA, Maria Ignês Scavone de Mello. *A Trajetória Histórica da Educação Musical e a Influência dos Paradigmas de Educação*, 2007. Dissertação. (Mestrado em Educação). Pontifícia Universidade Católica, Curitiba, Paraná. Disponível em < [www.biblioteca.pucpr.br](http://www.biblioteca.pucpr.br)>. Acesso em 11/09/2012.

*Temporada 2012 do Teatro Municipal de São Paulo*.

Disponível <[www.concertino.com.br/index.php?option/temporada2012teatromunicipaldesaopaulo](http://www.concertino.com.br/index.php?option/temporada2012teatromunicipaldesaopaulo)>. Acesso em 17/08/2012.

TEVES, Nilda. *O Imaginário na Configuração da Realidade*. Gryphus, Rio de Janeiro, 1992.

THEIS, Wolfgang. *São Paulo: A Cidade dos Sonhos? A Cidade do Cheiro? A Cidade do Que?* In: Primus Vitam Revista de Ciências e Humanidades (n.3) p. 1-9, segundo semestre-2011. Disponível em < [www.mackenzie.com.br/fileadmin](http://www.mackenzie.com.br/fileadmin)> Acesso em 28/03/2012.

VIGOTSKY, Lev. *Pensamento e Linguagem*. São Paulo: Relógio D'água 2010.

*Virada Cultural*. Folha de São Paulo, São Paulo. Disponível <[em.folha.uol.com.br/ilustrada/108500/teatromunicipal/viradacultural](http://em.folha.uol.com.br/ilustrada/108500/teatromunicipal/viradacultural)>. Acesso em 15/08/2012.

*Virada Cultural 2009*. Disponível em:

<[globo.com/viradacultural2009](http://globo.com/viradacultural2009)>.

## ANEXOS

### ANEXO 1- Formulários para a Visita Monitorada ao Teatro Municipal de São Paulo

#### 1.a Normas

---

#### VISITAS MONITORADAS AO TEATRO MUNICIPAL

---

A **Visita Monitorada** ao Teatro Municipal deverá ser agendada previamente com preenchimento do formulário para agendamento disponível no site do Teatro Municipal [www.teatromunicipal.sp.gov.br](http://www.teatromunicipal.sp.gov.br) que deverá ser enviado para o email: [tmeducativo@prefeitura.sp.gov.br](mailto:tmeducativo@prefeitura.sp.gov.br)

Após recebermos o formulário preenchido, o Setor de Ação Educativa, confirmará o agendamento também por email. Caso não receba a confirmação em **até 03 dias**, favor entrar em contato.

- A duração da Visita Monitorada é de 1h30, de **terça-feira a sexta-feira**, em **três** horários:  
às **10h, 13h e às 17h**, aos **sábados às 10h e 13h** e aos **domingos 14h**.
- Os roteiros abordam tanto aspectos históricos e arquitetônicos, quanto aspectos relacionados aos conteúdos artísticos (concertos sinfônicos, óperas e dança).

Para um melhor aproveitamento da visita é ideal que o professor/responsável faça um trabalho prévio com o grupo. Também sugerimos, caso haja possibilidade, que o professor/responsável faça antes da visita do grupo, o roteiro escolhido em companhia da equipe da Ação Educativa.

---

#### Normas e Restrições

- O Teatro Municipal não possui locais adequados para lanche e / ou almoço.
- A chapelaria do Teatro recebe apenas guarda-chuvas, não serão recebidos casacos, mochilas, bolsas ou quaisquer outros objetos. Solicitamos aos grupos deixar os pertences nos ônibus.
- Crianças **à partir de 10 anos** poderão participar da Visitação.
- O Teatro Municipal não oferece transporte para os grupos visitantes.
- As atitudes do grupo são de inteira **responsabilidade do professor/responsável**, este deve permanecer junto ao grupo durante todo evento.
- O grupo deverá ter um professor/responsável para cada **20 pessoas**.
- Filmagens ou fotografias só serão possíveis mediante autorização prévia e o pagamento de R\$ 20.000,00 por dia, valor estabelecido pelo Decreto nº 52.040; o infrator, além da adoção das medidas judiciais cabíveis, será retirado do Teatro e o valor referente ao ingresso não será restituído.
- Solicitamos o respeito pelas regras do Teatro e pelas regras do bom convívio social.

#### O Teatro Municipal agradece a sua colaboração Ação Educativa

contato pelo telefone: 3397- 0382 / 3397-0383 (10h às 19h)

**1.b** Formulário para a realização da Visita Monitorada (deve ser enviado por e-mail).

Instituição / Nome:	
Endereço:	Bairro
Cidade:	fone/fax
Email:	
Responsável pela visita:	
<b>Visita Monitorada</b> Data da Visita: ____/____/____ Sábado: ____/____/____ Domingo: ____/____/____	<b>Horários: de 3<sup>a</sup> a 6<sup>a</sup></b> ( ) 10h / ( ) 13h / ( ) 17h ( ) 10h ( ) 13h ( ) 14h
Nº de participantes:	Faixa Etária:
Público portador de deficiência: ( ) <b>Sim</b> ( ) <b>Não</b>	

***Perfil do grupo***

O grupo tem o hábito de visitar teatros, museus e centros culturais?	( ) <b>SIM</b>   ( ) <b>NÃO</b>
O grupo e/ou o responsável já visitaram o Teatro Municipal?	( ) <b>SIM</b>   ( ) <b>NÃO</b>
Como soube da visita monitorada ao Teatro Municipal?	
Objetivo da visita:	
Sugestões e observações:	

## ANEXO 2 - Folheto Convidativo

### Teatro Municipal de São Paulo



O Teatro Municipal de São Paulo é um dos mais importantes teatros de cidade e um dos cartões postais da capital paulista, tanto por seu estilo arquitetônico semelhante ao dos mais importantes teatros do mundo. Foi construído para atender o desejo da elite paulista da época, que queria que a cidade estivesse à altura dos grandes centros culturais da época, assim como promover a ópera e o concerto. Abriga atualmente a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, Orquestra Experimental de Repertório, Coral Lírico, o Coral Paulistano e o Ballet da cidade de São Paulo. Sua inauguração ocorreu em 12 de setembro de 1911. A noite foi iniciada com o trecho da obra “O Guarani”, de Carlos Gomes. Seguiu-se depois a encenação da ópera “Hamlet”, de Ambroise Thomas, com o barítono Titta Ruffo no papel principal. A companhia apresentou outras óperas durante a primeira temporada.

Atualmente, ao completar 101 anos, o Teatro Municipal de São Paulo é considerado um dos palcos de maior respeito no país, tendo abrigado apresentações dramáticas e óperas de grandes nomes nacionais e internacionais. Passou por um novo restauro e foi reaberto ao público em 2011.

#### Programação do Teatro Municipal de São Paulo para o mês de agosto

Dia, 26 domingo às 11 horas, a **Orquestra Experimental de Repertório** apresentará de Bartók: Concerto para Dois Pianos e Percussão, de G. Holst: “Os Planetas”. Ingressos a 40,00, 20,00 e 10,00 reais.

Dia 31, sexta-feira, às 21 horas, a **Orquestra Sinfônica Municipal** fará o concerto “Gala Lírica”, com ingressos a 60,00, 40,00 e 20,00 reais.

O Teatro Municipal fica na **Praça Ramos de Azevedo, s/ número**. Para mais informações ligue para: **3397-0300**, ou para a **bilheteria, 3397-0327**.

#### Músicas e compositores

**Wolfgang Amadeus Mozart**, nasceu em Salzburgo, 27 de janeiro de 1756 – Viena e morreu em 5 de dezembro de 1791) foi um influente compositor austríaco do período clássico. A música que você ouviu é a Sinfonia número 40 em sol menor K550, composta em junho de 1788.

**Tonico e Tinoco**, é a dupla sertaneja formada por João Salvador Perez, o "Tonico", que nasceu em São Manuel-SP, em 02 de março de 1917 e faleceu em 13 de agosto de 1994, e José Perez, o "Tinoco", nascido em uma fazenda de Botucatu - SP, que hoje pertence ao município de Pratânia, em 19 de novembro de 1920 e faleceu em 04 de maio de 2012.

A música que você ouviu é a moda de viola “Menino da Porteira”, composta por Teddy Vieira, lançada em 1955 e gravada muitas vezes por músicos como Sergio Reis e Tonico e Tinoco.

**Toquinho e Vinícius de Moraes**. Grandes nomes da MPB. Vinícius de Moraes nasceu em 10 de outubro de 1913, no Rio de Janeiro e faleceu em 09 de julho de 1980. Toquinho nasceu em 06 de julho de 1946 em São Paulo. Em 1970 foi convidado por Vinícius de Moraes para acompanhá-lo em uma série de shows em Buenos Aires. Ao longo da carreira criaram juntos cerca de 120 músicas. A música que você ouviu se chama “Tarde em Itapoã” e foi composta em 1971.

**Cold Play**. Banda de rock formada em 1998, em Londres.

A música que você ouviu se chama “Viva la Vida”, composta em 2008.

#### Visite o Museu do Teatro Municipal de São Paulo

De terça a domingo, das 10 às 18 hs

Endereço Baixos do Viaduto do Chá, s número, Centro. **Tel 3241 3815**.

Entrada **Grátis**

### **ANEXO 3 - Roteiro semi-estruturado para a realização das entrevistas**

O que foi considerado para realizar o roteiro de entrevista:

Percepção do patrimônio/ avaliação do conhecimento prévio do patrimônio/  
acolhimento/ acessibilidade/ pertencimento/ experiência estética.

#### **Avaliação do conhecimento prévio do patrimônio**

O que você já ouviu falar sobre ele (se já ouviu)

Você sabe quanto custa um ingresso?

Se vc frequentou e frequenta o Museu?

Você vai a outros Teatros? Cinema? Shows? Por que essas opções e não o  
Municipal?

E a música?

Você já estudou música? Gostaria de estudar?

#### **Percepção e experiência estética com o Teatro**

Quais sensações você percebe em vc quando olha para o TM?

Como você o vê? Se não o conhece, como você o imagina (seu interior)?

Você gostaria de entrar no Teatro?

#### **Experiência estética com as músicas**

Vamos ouvir algumas músicas?

Erudita

Bossa Nova

Moda de Viola

*Rock*

Cada música será ouvida e serão feitas perguntas:

Fale das sensações que vc teve ao ouvir essa música?

Como você expressaria essa música com uma cor, um cheiro, um sabor ou  
uma palavra. Por quê?

Considerando as quatro, quais as suas preferências?

### **Visitando o saguão**

Vamos observar o saguão: como você se sente aqui?

Você acha que o TM também é seu?

### **Ampliação**

Você conhece o Museu do TMSP? Gostaria de visitá-lo?

Você já ouviu falar na virada cultural? Já participou?

Você sabia que o Municipal é um dos espaços na virada? O que vc acha disso?

Você viria a alguma apresentação na Virada Cultural dentro do TM?

### **Avaliação da experiência da conversa**

O você achou do nosso encontro?

Você gostaria de deixar alguma sugestão?

Olhe para o Teatro. Alguma coisa mudou em relação à sua percepção dele?

Uma lembrança da conversa... O folheto explicativo...

### **Perfil dos Entrevistados**

Nome: \_\_\_\_\_

2. Assinale a alternativa que corresponde à sua idade:

( ) Menos de 20 anos ( ) De 20 a 24 anos ( ) De 25 a 29 anos ( ) De 30 a 39 anos ( ) De 40 a 49 anos ( ) De 50 a 54 anos ( ) 55 anos ou mais

3. Qual o seu grau de escolaridade?

4. Sua formação em artes está ligada a: (assinale uma ou mais alternativas)

( ) Artes visuais ( ) Dança ( ) Música ( ) Teatro ( ) Não está ligada às artes

5. Você está trabalhando atualmente?

( ) Não ( ) Sim

6. Você tem o costume de ir a museus e galerias de artes visuais? (assinale uma das alternativas)

Uma vez por semana  Uma vez por mês  Em média, uma vez ao ano   
 Nunca

7. Você realiza alguma atividade criativa? (assinale uma ou mais alternativas)

Música  Teatro  Artes visuais  Escrita  Artesanato  Toca  
instrumento musical  Costura  Moda.