Gustavo de Almeida Sampaio

**TRADIÇÃO E MODERNIDADE –
O NOVECENTO EM SÃO PAULO**

São Paulo, 2017

Gustavo de Almeida Sampaio

TRADIÇÃO E MODERNIDADE – O NOVECENTO EM SÃO PAULO.

Dissertação apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Ciências.

Área de concentração: História e
Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Lucia
Bressan Pinheiro.

São Paulo, 2017.

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL DO AUTOR: gus_alsampaio@hotmail.com

EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO EM RELAÇÃO À VERSÃO ORIGINAL, SOB RESPONSABILIDADE DO AUTOR E AUNÊNCIA DO ORIENTADOR.

O original se encontra disponível na sede do programa.

São Paulo, 23 de mai. de 17

S192t Sampaio, Gustavo de Almeida
Tradição e modernidade – o novecento em São Paulo / Gustavo de Almeida Sampaio. -- São Paulo, 2017.
305 p.: il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAUUSP.
Orientadora: Maria Lucia Bressan Pinheiro

1.Arquitetura moderna – São Paulo (SP) 2.Fascismo 3.Novecento
4.Vargas, Getúlio, 1883-1954 I.Título

CDU 72.036

Para meus pais, que tanto amo.

Para Célia, que faz muita falta.

Agradecimentos:

Para minha querida orientadora, que sempre me incentivou e me guiou com muito carinho e paciência. Pela sua amizade e por compartilhar, como eu, o gosto pelos “malditos”....

Para minha família, pelo seu amor incondicional

Para meu irmão, que sempre me motivou....

Para Flávia, pela sua amizade que faz muito bem ...

Para Ana Paula Farah, por sempre ter me incentivado....

Para meus amigos, que sempre me animam.....

Para Fábio, por todos estes anos

Resumo:

Este trabalho tem por objetivo estudar um conjunto de obras de diferentes tipologias e autores localizados na cidade São Paulo que se vinculam ao movimento moderno italiano do *Novecento*. Sendo usualmente chamada pela historiografia de 'arquitetura de inspiração fascista' estas obras, apesar de terem papel central na formação da paisagem paulistana, são pouco contempladas nos estudos da arquitetura. Assim, para uma melhor compreensão de suas premissas projetuais e compositivas, que apresentam aspectos da tradição mediterrânea, se faz necessário um resgate e uma investigação sobre seu cenário sócio-político que foi indissociável ao surgimento de governos de ditatoriais.

Palavras-chave: São Paulo, Fascismo, Getúlio Vargas, arquitetura moderna, Novecento.

Abstract:

This work aims to study a set of works of different typologies and authors located in the city of São Paulo that are linked to the modern Italian movement of the Novecento. Usually called by the historiography by 'fascist-inspired architecture', these works, although central in the formation of the landscape of São Paulo, are slight contemplated in architectural studies. Thus, for a better understanding of its design and composition premises, that present aspects of the Mediterranean tradition, it is necessary a recover and an investigation of its socio-political scenario that was inseparable from the emergence of dictatorial governments.

Keywords: São Paulo, Fascism, Getúlio Vargas, modern architecture, Novecento.

SUMÁRIO-

INTRODUÇÃO	10
MARCOS INTERPRETATIVOS	15
PARTE 01	
<hr/>	
1. A CONSOLIDAÇÃO DE UMA MODERNIDADE LATINA: FUTRISMO, NOVECENTO E M.I.A.R-	21
1.1 O FUTURISMO	24
1.2 O NOVECENTO	33
1.3 M.I.AR	71
1.4 DA COEXISTÊNCIA À CONSOLIDAÇÃO DE UM MODERNISMO	85
2. A CIRCULAÇÃO DO NOVECENTO: AS VISITAS DE SARFATTI, PIACENTINI E A MÍDIA-	98
PARTE 02	
<hr/>	
3. A REPRESENTAÇÃO DE UM ESTADO SIMPATIZANTE	132
3.1 A SECRETARIA DA FAZENDA (1940-?)	142
3.2 O ESTÁDIO MUNICIPAL DO PACAEMBU (1935-1940)	156
3.3 A BIBLIOTECA MUNICIPAL (1936-1942)	175
3.4 O MONUMENTO MAUSOLÉU AO SOLDADO CONSTITUCIONALISTA (1934-1970)	197
4. A ELITE SIMPATIZANTE	220
4.1 A IGREJA NOSSA SENHORA DA PAZ (1936-1954)	226
4.2 A MATERNIDADE CONDESSA FILOMENA MATARAZZO(1936-1943)	256
4.3 O EDIFÍCIO CENTRAL (1942-1943)	272
4.4 AS RESIDÊNCIAS	281
<hr/>	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	292
BIBLIOGRAFIAS	295

INTRODUÇÃO

Não é tarefa do historiador dizer o que pessoalmente lhe agrada ou não. Ele deve somente explicar, mostrar por que a história tomou determinadas diretrizes. As vozes produzidas pelas necessidades da época são sua verdadeira orientação, e é de uma daquelas vozes que ele deve extrair sua própria explicação de uma determinada época (período). A verdadeira crítica de uma época pode ser extraída somente do testemunho da própria época. (Giedion, S. 1944, apud SALMONI; DEBENEDETTI, 2007, p.13)¹

¹ Giedion. S. *Space, Time and architecture (the growth of a new tradition)*: Cambridge, 1944.

Este trabalho volta-se para um momento de reconhecimento e utilização de valores da Tradição italiana na arquitetura moderna. Mas precisamente, apresentamos por escopo estudar um conjunto de obras de diferentes tipologias e autores que foi construído a partir dos anos 30 na cidade de São Paulo e que é vinculado ao movimento moderno do *Novecento* italiano.

Esta terminologia, amplamente utilizada no campo das artes plásticas para designar esse movimento artístico e cultural ligado ao fenômeno do ‘retorno à ordem’², é pouco utilizada no campo arquitetônico. Contudo, pela evidente vinculação de suas premissas, personagens e momento histórico, alguns historiadores como Doordan (1988), Etlin (1991) e Tognon (1993), passaram a apoiar e utilizar essa nomenclatura para designar essa produção arquitetônica. Aqui, por acharmos que o termo é o mais apropriado já que insere essas obras e personalidades dentro de um movimento cultural amplo e rico, seguiremos estes autores.

Assim sendo, usualmente chamado no Brasil de ‘arquitetura de inspiração fascista’, este modernismo foi amplamente utilizado na capital paulista durante a ditadura varguista (1930-1945). Todavia, por apresentar em sua composição uma valorização da Tradição e também por estar vinculado com o ideário fascista, suas obras, arquitetos e premissas permanecem, majoritariamente, secundários em nossa paisagem como nos principais estudos da história da arquitetura.

Deve-se frisar que esta posição de menor-valia para com o *Novecento* não é unicamente devido a uma falta de interesse de estudo por parte da historiografia, mas sim, porque a presença deste modernismo no tecido urbano ou sua análise nos estudos históricos são tidas, muitas vezes, como avessas ao que é usualmente retratado e elaborado como uma produção vinculada ao modernismo na arquitetura.

Parte dos estudos, tanto internacionais como nacionais, tende a associar a Modernidade como sendo uma época ligada a um único e grande movimento arquitetônico. Para este segmento de pesquisa, voltado principalmente ao imediato pós Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o surgimento do Racionalismo³ conectado às ações e obras do arquiteto franco-suíço Le Corbusier e da Escola alemã da

² O ‘retorno à ordem’ foi fenômeno cultural surgido nos anos após a Primeira Guerra Mundial (1914-1919) no qual um conjunto de artistas e arquitetos volta-se aos ideais de ordem ligados à tradição na produção Moderna. Este movimento de retorno servia como um contraponto às vanguardas artísticas e arquitetônicas surgidas no período pré-guerra.

³ Aqui, usaremos o termo Racionalismo balizado pelos apontamentos de Zevi (1970). Para uma transcrição completa, ver o próximo capítulo.

Bauhaus, com Walter Gropius e Mies van der Rohe, é considerado o ponto alto do desenvolvimento do modernismo na arquitetura. A partir desta ótica, abalizada em uma hipotética e heroica epopeia do Racionalismo, qualquer manifestação moderna que se contrapunha a essa linearidade discursiva é rapidamente colocada em uma posição secundária.

Como uma clara evidência deste raciocínio, basta apontar a citação do historiador italiano Bruno Zevi (1970, p.241) sobre o principal arquiteto do *Novecento*, Marcello Piacentini.

A figura de Piacentini não faz parte da história da arquitetura moderna e por isso evitaremos falar dela, [...]. Dotado de excepcional intuição profissional e de pouquíssimos escrúpulos culturais, ele, ajudado desde o princípio da sua carreira pela clientela do pai, fixou-se no propósito de dominar, por qualquer preço, a atividade da edificação italiana.

Outro pesquisador internacional que se apoia nesta linearidade discursiva é Leonardo Benevolo (2012). Para ele a produção novecentista, chamada resumidamente de neoclassicismo ideológico, é considerada um ponto de retrocesso à trajetória da arquitetura moderna na qual a valorização de elementos tradicionais na Modernidade tinha se tornado “deteriorado pelas contínuas repetições [...]”. (ibid, 2012, p. 556). As análises destes dois autores são representativas do discurso italiano do pós-guerra e demonstram como estes historiadores ainda estavam atrelados a uma construção mitológica do Racionalismo arquitetônico.

Deve-se salientar que a historiografia internacional já se distanciou, em parte, deste discurso, exibindo uma postura muito mais abrangente sobre os embates da construção do modernismo na arquitetura que agora passou a ser encarada de forma muito mais fragmentada e plural. Entretanto, o estudo da produção novecentista ainda permanece escasso.

Um dos últimos grandes pesquisadores do modernismo na arquitetura a ser assinalado é Jean-Louis Cohen (2013). Para ele o *Novecento* apresenta, em sua composição, um “classicismo moderno” no qual o Racionalismo e a Tradição se encontram presentes. A riqueza de sua análise está exatamente nesta afirmação, expondo, assim, como a produção novecentista é “uma das melhores ocasiões para demonstrar essa coexistência”. (COHEN, 2013, p.217)

No ambiente brasileiro, o discurso ‘epopeico’ e ‘oficial’ tende a estar associado à vinda de Le Corbusier ao Brasil (1929/1936) e a edificação do Ministério da

Educação e Saúde, MES (1937-1945), e ao surgimento e consolidação da Escola Carioca a partir dos arquitetos, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy e Carlos Leão. Juntamente à Escola Carioca vemos, mais recentemente, como uma das grandes eleitas nos estudos históricos nacionais, a produção da Escola Paulista com os projetos de Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha, Lina Bo Bardi e outros.

Aqui o cenário de análise sobre o *Novecento* é ainda mais escasso, podendo apontar poucos estudos que se voltaram a este modernismo. O primeiro encontrado é o estudo generalista de autoria de Anita Salmoni e Emma Debenedetti (2007). Nesta pesquisa, que teve sua primeira edição em 1952, são levantados os principais edifícios na capital paulista projetados ou construídos por italianos e dentro deste panorama é – brevemente – apresentada parte da produção novecentista paulistana como o Edifício Matarazzo, a Biblioteca Municipal e a Igreja Nossa Senhora da Paz. Contudo, vê-se por meio das terminologias empregadas pelas autoras – românico simplificado e modernizado, neo-romanismo e mediavialismo simplificado – uma certa dificuldade de compreensão do movimento como também uma forte preleção ao Racionalismo arquitetônico.

Se a obra neo-romana e monumental de Marcello Piacentini, que começava a produzir em 1920, teve seu efeito de retardar todo o movimento em direção do novo, já em 1926 a reação estava pronta: constituía-se em Milão, o ‘Grupo 7’, que imediatamente iniciava uma pacata e ativa polêmica jornalística de suporte de seus próprios princípios e promovia, em 1928, a primeira exposição italiana de arquitetura racional [...]. (SALMONI; DEBENEDETTI, 2007, p. 129)

A partir deste primeiro estudo, deve-se se assinalar como outro de relevância a tese de doutorado de Pinheiro (1997), que possui uma posição de inovação, pois afirma claramente a importância das obras novecentistas para a compreensão da produção arquitetônica moderna paulistana: “A análise desta tendência monumental classicizante reveste-se, [...] de grande importância, pois ela parece ter obtido significativa repercussão entre os arquitetos da época”. (PINHEIRO, 1997, p.141)

Entretanto, a principal pesquisa e a primeira a utilizar a terminologia *Novecento* para conceituar essa produção é a dissertação de mestrado de Tognon (1993) em que é estudada a vinda de Marcello Piacentini ao Brasil em 1935. Todavia, como o estudo volta-se unicamente à produção do arquiteto romano, acaba por não contemplar um conjunto de edifícios, de diferentes autorias, que se vinculam ao *Novecento*.

Por meio deste panorama, pode-se verificar que, mesmo com certos avanços, a produção novecentista – como as demais incluídas dentro do fenômeno de valorização da Tradição na Modernidade⁴ – ainda permanece pouco explorada pela historiografia, como assinalado por Pigafetta e Abbondandolo (2002, p.11), fazendo-se assim necessária sua reavaliação.

Las teorías tradicionalistas representan, en ciertos aspectos, la vertiente que ha sido derrotada en la confrontación directa con el adversario. Es la vertiente que ha visto disipar inexorablemente sus propios valores artísticos y los propios hábitos disciplinarios, sustituidos poco a poco por los generados por la cultura modernista.

Longe de descartar tais estudos precursores, o nosso estudo aspira, tomando por base este panorama e estes autores, produzir maiores dados de compreensão sobre as obras e arquitetos ligados ao *Novecento* em São Paulo e, conseqüentemente, apresentar novos dados sobre o processo de construção do Modernismo na capital paulista a partir dos anos 1930.

Ciente da complexidade da tarefa, foram aqui escolhidos, majoritadamente, como parte do universo de pesquisa e fonte histórica⁵, os materiais publicados na revista *Acrópole* e em jornais da época.

A escolha de se trabalhar com os materiais vinculados à mídia seriada parte da constatação de que estes textos são representativos de um discurso não especializado, já que foram feitos para o consumo popular, sendo assim, um rico contraponto ao discurso especialista encontrado na historiografia. Contudo, a maior riqueza destas fontes encontra-se no fato de estes textos serem testemunhos de um cotidiano comum, sendo então, representantes de uma mentalidade social.

Balizado por estes apontamentos, o trabalho será estruturado em duas partes: na primeira são apresentados os embates próprios da produção arquitetônica moderna italiana e como seus produtos só podem ser compreendidos por meio da relação dos modernismos que a compõem – Futurismo, *Novecento* e M.I.A.R. Posteriormente é apresentada a circulação do *Novecento* para o Brasil. Esse estudo

⁴ Pode-se apontar produções que, como a do *Novecento*, voltaram-se a uma valorização da tradição às obras do francês Auguste Perret, do britânico Reginald Blomfield, do americano Paul Cret, do alemão Albert Speer. No Brasil, podemos apontar o extenso conjunto de edifícios ligados ao Neocolonial com Ricardo Severo, Lucio Costa e outros.

⁵ Estava previsto também o levantamento das obras nos arquivos públicos, porém, os dados destas obras ainda não se encontram em domínio público, fazendo com que a consulta destes materiais se tornasse inviável durante o período do mestrado.

será feito a partir das visitas de Margherita Sarfatti em 1930 e 1947 e de Marcello Piacentini em 1935 e pela mídia. Na segunda parte, voltar-nos-emos especificamente para as obras paulistanas, sendo primeiramente apresentadas as obras públicas edificadas tanto pelo poder estadual como pela municipalidade e concluiremos nossa análise com o estudo do conjunto de obras vinculado à comunidade civil.

MARCOS INTERPRETATIVOS:

Como visto na primeira parte da Introdução, este trabalho tem por objetivo o estudo de parte da produção paulistana associada ao movimento moderno italiano denominado *Novecento* e como tal conjunto de obras acha-se associado a um momento de retomada de certos elementos da Tradição italiana na Modernidade. Sendo assim, e sabendo que tal característica pode ser à primeira vista tida como contraditória, faz-se, portanto, necessária a apresentação de certos conceitos que balizaram nossa argumentação e interpretação, sendo estes: Modernidade, Modernismo, Tradição e Tradicionalismo. A partir da relação destes quatro pontos conceituais, emerge a trama de ideias e as posturas vinculadas à produção novecentista no campo da arquitetura.

O primeiro conceito-chave a ser exposto, e também um dos mais importantes, é o da Modernidade. Aqui, encararemos este termo por meio do apontamento de Adorno⁶ (2006, apud GRIFFIN, 2007, p.75), que assinala que Modernidade não é somente a reprodução de uma condição temporal, mas, na verdade, é também a representação de uma categoria qualitativa.

Tal alinhamento encontra-se na grande dificuldade em se precisar justamente quando se iniciou a Modernidade e, em consequência, em como temporalizar com precisão este conceito. É evidente que o termo é indissociável de um momento do arco temporal humano de intensas alterações ligadas à difusão do racionalismo, ao liberalismo, à secularização, ao individualismo, ao capitalismo, ao culto ao progresso, à alfabetização, à mobilidade social, ao desenvolvimento urbano e industrial, à aparição da classe média urbana (capitalista) e das classes trabalhadoras (rurais e proletária) a partir de uma estrutura feudal da sociedade, ao desenvolvimento de

⁶ ADORNO, T. *Minima Moralia: reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Akal, 2006.

governos representativos e da burocratização, à revolução das comunicações e do transporte, e aos avanços da ciência e da tecnologia. (GRIFFIN, 2012, p. 73)

Sendo assim, e a partir deste quadro, o conceito de Modernidade só pode ser compreendido por meio das interações destes inúmeros fatores, fazendo, portanto, com que seu uso e conceituação não possam ser meramente delimitados dentro de uma acepção temporal.

Tomando por base essa característica, Modernidade será aqui entendida como sendo a denominação de um conjunto de experiências surgidas por uma nova maneira de experimentar o tempo e o mundo derivada da sensação de aparecimento de uma nova realidade exterior.

Nuestro propósito es centrarnos en un aspecto de la modernidad con respecto al cual existe cierto consenso académico, a saber, que una de sus características definitorias es el cambio cualitativo que se produjo en la forma de experimentar el tiempo. Este cambio se puede caracterizar como la tendencia de un número determinado de europeos a considerar que los aspectos de la realidad exterior que se estiman 'recibidos' se estaban erosionando, que su solidez *fenomenológica*, una solidez que hasta entonces se apoyaba *irreflexivamente* en la creencia en un orden 'superior' metafísico o 'natural' (la 'tradición'), apuntalada por la sociedad y por las instituciones, se estaba desgastando. (GRIFFIN, 2007.p.76) [grifo nosso]

Griffin (2007, p.80) aponta que esta nova categoria temporal e qualitativa intitulada de Modernidade encontra-se baseada em duas características. Primeiramente, relaciona-se a uma maior reflexividade por parte da humanidade que agora se tornara ciente de seu papel como agente histórico, e como resultado desta, e sendo a segunda característica, ao surgimento de uma maior consciência temporal. Decorrente da relação destes dois aspectos sentidos por parte da humanidade, o Futuro, na Modernidade, passa a ser encarado não mais como uma condição neutra, na qual não se tinha controle dos acontecimentos, mas, neste novo momento, o destino se converte em um *locus* de ação e de projeto.

De este modo, el futuro cede su condición de espacio temporal neutral donde suceden los acontecimientos que trae el destino o la providencia y se convierte en un lugar donde los agentes humanos pueden llevar a cabo proyectos transformadores políticos, culturales o sociales. En consecuencia, las épocas de mayor agitación de la modernidad promueven el sentimiento de que "el tiempo actual no es solo 'el más nuevo', es algo más: *el comienzo de una nueva época*." (GRIFFIN, 2007, p.80)

A partir desta afirmação emerge o outro termo ligado à Modernidade, o Modernismo. Este conceito, como seu antecessor, também é de difícil consenso, contudo, um ponto de concordância entre suas várias conceituações é que o Modernismo, em suas várias manifestações, nasce desta nova consciência de experimentar o mundo e o futuro ligado à Modernidade.

Aqui ele será compreendido como um termo difuso que conglomerou um grande número de propostas e personagens. Esta afirmação é novamente direcionada pelo apontamento de Griffin (2007, p.85), que afirma que Modernismo é:

Término genérico que engloba una amplia variedad de reacciones compensatorias, palingenésicas, frente a la anarquía y la decadencia cultural presuntamente resultantes de la transformación radical de las instituciones tradicionales, las estructuras sociales y los sistemas de creencias bajo el impacto de modernización de Occidente. [...] el modernismo actuó como una fuerza cultural difusa generada por la dialéctica de caos y del (nuevo) orden, de la desesperación y la esperanza, de la decadencia y la renovación, de la destrucción y la creación, y se plasmó en incontables visones artísticas peculiares que mostraban cómo las nuevas representaciones de la realidad podían servir de vehículo para revitalizar principios ignorados u olvidados de cierta visión redentora del mundo, e incluso contribuir a regenerarla social y moralmente. (GRIFFIN, 2007, p.85) [grifo nosso]

Estes registros evidenciam que tanto o conceito de Modernidade como o do Modernismo estão diretamente vinculados ao de Tradição. Na verdade, o que se vê é que tais princípios – Modernidade, Modernismo e Tradição – formaram-se e validam-se por meio de uma relação dialética baseada ora na confrontação ora na alusão.

Curiosamente, el remitirse a la idea de tradición, el querer asumirla explícitamente como horizonte de referencia, es un rasgo relativamente reciente en nuestra cultura. En efecto, es sólo con la afirmación de las estructuras ideales y fuertes de la modernidad (ciencia, racionalismo, burguesía, estados nacionales, secularización, etc.) que la tradición se convierte en contraparte determinante que se opone a la revolución de antiguos ideales. En síntesis, la referencia a la tradición es tanto más fuerte cuanto más fuerte es la apertura a la modernidad. (PIGAFETTA; ABBONDANDOLLO, 2002 p. 21) [grifo nosso]

A partir desta afirmação vemos que a valorização da Tradição também é um produto da Modernidade. Clarificando: o aparecimento de uma referência/ideia de Tradição, como certos valores metafísicos e naturais que haviam sido quebrados ou superados,

surge desta nova maneira qualitativa de experimentar o mundo advinda da Modernidade.

Tomando por base este cenário, observa-se que o termo Tradição representa, por antagonismo à sensação de ruptura sentida na Modernidade, um elemento de continuidade, de transmissão de valores, de um fluxo contínuo de comportamento. (PIGAFETTA; ABBONDANDOLLO, 2002). Novamente, voltaremos para Adorno para uma melhor definição acerca do conceito de Tradição.

Tradición – recuerda Adorno – deriva de *tradere*, transmitir. Lo que se entiende es el nexo entre las generaciones, el pasar en herencia de un miembro a otro; bien entendida también la tradición artesanal. La palabra sugiere la imagen de la vecindad física, la inmediatez, el hecho de que una mano debe recibir la cosa de la otra. (Adorno, 1979, apud PIAGAFETTA; ABBONDANDOLLO, 2002, p.23)⁷

Por esta definição, vemos como o conceito de Tradição é indissociável das ideias de transmissão, herança e continuidade. A partir desta argumentação, Tradição passa a ser compreendida como um processo de sedimentação e de passagem que é lentamente estratificada nas crenças, nas práticas e nas obras, tornando-se assim um elemento de continuidade para a construção de um futuro. Esta constatação é de extrema importância, pois alguns estudos e autores tendem a considerar Tradição e Modernidade como categorias exclusivas, fazendo com que qualquer elemento de continuidade seja encarado como um sinal de ‘atraso’ à modernização e representação de uma imobilidade.

Na verdade, e apresentando o último conceito, a ideia de imobilismo é vinculada ao termo Tradicionalismo. Diferentemente do conceito de Tradição, nesta apreciação as práticas tradicionais são consideradas imutáveis e estáticas, sendo assim opostas a este movimento de construção ligado à Tradição. Weiner (1966, apud DOORDAN, 1988, p.04)⁸ sumariza:

Tradition refers to the beliefs and practices handed down from the past; as we reinterpret our past, our traditions change. In contrast, traditionalism glorifies past beliefs and practices as immutable. Traditionalists see tradition as static; they urge that men do things only as they have been done before ...

⁷ ADORNO, T. *Parva aethetica*. Milão: Feltreneli, 1979, p.27.

⁸ WEINER, M. *Modernization: The Dynamics of Growth*. Nova Iorque: 1966, p.07.

Traditionalism, by virtue of its hostility to innovation, is clearly antithetical to the development of modernization; traditions, which are constantly subject to reinterpretation and modification, constitute no such barrier.

Todos estes conceitos são centrais para a compreensão das obras paulistanas ligadas ao *Novecento*, já que o movimento se apoia e tensiona todas estas definições. Assim sendo, e tomando-as por base, partiremos para o processo de construção dos modernismos na Itália.

PARTE 01:

Piazza della Vittoria, Marcello Piacentini (1932). Fonte: *Architettura*, dezembro de 1932

1

- A CONSOLIDAÇÃO DE UMA MODERNIDADE LATINA: FUTURISMO, NOVECENTO E M.I.A.R.

Dichiaro che è lungi da me l'idea de incoraggiare qualche cosa che possa assomigliare all'arte di Stato. L'arte rientra nella sfera dell'individuo. Lo stato ha un solo dovere: quello de non sabotarla, di dar condizioni umane agli artisti, di incoraggiarli dal punto di vista artistico e nazionale. (Mussolini, 1923, in BRAUN, 2003, p.1)

[...] Jamáis existió una cultura fascista. Sí hubo una cultura fascista, pero una cultura muy heterogénea e instrumentalizada. Una cultura que, al margen de sus aspectos formales, estaba influida por una ética sociopolítica *modernista*. Por consiguiente, es imposible juzgar las expresiones artísticas de esta cultura sin distorsionarlas si se utilizan los criterios críticos y los cánones estéticos de la tradición cultural occidental que el fascismo intentaba echar abajo. (GRIFFIN, 2007, p.326)

If, in the period to come, a historian reviews the artistic expressions of our time, he will surely feel an unpleasant hesitation. He will have to find a logical explanation for how our era was able to create and hand down posterity. He will be faced with remnants of years that were very productive in regard to architecture. However, to his displeasure, he will be corned that, after having researched all the buildings and places constructed in the past years, he has not succeeded in finding a common thread, a consisted vocabulary, or lowest common denominator that comment the existence of a defined contemporary taste. (Pagano, 1935, in SPIEGEL, 2015, p.43)

Considered together rather than as isolated phenomena, the formal and theoretical orientations of Futurism, Novecentism and Rationalism reveal the depth and complexity of Italian responses to modernization. (DOORDAN, 1988, p.05)

Em poucos lugares do mundo o processo de construção do modernismo na arquitetura foi tão diverso e rico como na Itália. Ao se debruçar sobre este momento (1909-1945),⁹ emerge um cenário de intenso embate em que três grandes movimentos modernos - Futurismo, *Novecento* e M.I.A.R - tentavam se firmar como a produção dominante e oficial. Este rico panorama é indissociável do surgimento do Estado Fascista em 1922 que, diferentemente de outros governos totalitários como o Nazismo¹⁰, foi um grande fomentador do campo cultural e arquitetônico tendo incentivado e direcionado os principais movimentos modernos que eram encarados, dentro de sua pluralidade, como signos de seu renascimento, de sua regeneração cultural, ou seja, a representação de sua palingenesia.

Se podría decir que estos mitos desempeñan un papel central en cualquier forma de ideología política, sea de derechas o de izquierdas, que postule la renovación sociopolítica radical a partir de un estado de decadencia, no solo herramienta retórica, sino imbuida de un espíritu auténticamente revolucionario y enfocada al cambio permanente y a la renovación social. [...] Estos mitos generaron políticas y acciones destinadas a provocar la redención colectiva, la creación de una nueva comunidad nacional, de una nueva sociedad y de un nuevo hombre. Su objetivo era el renacimiento, la 'palingenesia' provocada por el poder de un Estado moderno, no por un agente sobrehumano. (GRIFFIN, 2007.p.23) [grifo nosso]

Balizado por este 'mito' de renascimento, o Fascismo apresentava-se como o começo de uma nova era, como meio de construção do novo homem latino. Ou seja, até certa medida, o governo de Mussolini foi uma espécie de modernismo político que tinha por finalidade central a construção de uma nova nação, de um novo povo e de uma nova cultura.

FASCISMO es una especie de modernismo político que se originó a principios del siglo XX cuya misión es combatir las presuntas fuerzas degenerativas de la historia contemporánea (la decadencia) provocando una nueva modernidad y una nueva temporalidad (un 'nuevo orden' y una 'nueva era') basadas en el renacimiento o palingenesia de una nación. Los fascistas conciben la nación como un organismo modelado por factores históricos, culturales y, en algunos casos, étnicos y hereditarios, un constructo mítico incompatible con las teorías liberales, conservadores y comunistas de la sociedad. (ibid, 2007 p.256)

⁹ Este recorte temporal foi escolhido em relação ao lançamento do manifesto Futurista por Marinetti em 1909 e ao fim da Segunda Guerra Mundial em 1945.

¹⁰ A gestão Nazista apresentava um forte controle no campo cultural, tendo como prática usual a destruição de livros, o cancelamento de exposições e a perseguição a artistas.

No campo cultural e arquitetônico, este ‘modernismo político’ apresentava-se como um grande ‘mecenas iluminado’ (BRAUN, 2003). Não por acaso, a chancela do governo fascista foi cobiçada por todos os movimentos modernos italianos. Sua ação na área cultural baseava-se em uma lógica de ‘pluralismo hegemônico’ (Stone, 1997, apud GRIFFIN, p. 321)¹¹ no qual o Estado, com suas estruturas administrativas, ia direcionando e incentivando as várias manifestações artísticas para a criação de discursos propagandísticos e de valorização nacional.

Mussolini, moreover, would never embrace one artistic tendency to the permanent detriment of another. The entire point of Fascist cultural politics was to embrace all aspects of Italian intellectual and artistic life as vital signs of a full flowering of Italian creative genius under the aegis of Fascism.

In all phases of intellectual, cultural, artistic, and social life, Fascism was like voracious amoeba: it swallowed everything around it in order to proclaim that it was all Fascist achievement. (ETLIN, 1991, p. 387) [grifo nosso]

Em suma, a gestão de Mussolini encarava a pluralidade da vida cultural como signo de sua prosperidade e de seu renascimento. Todas as produções com suas diferentes propostas eram absorvidas sob o grande ‘guarda-chuva’ estatal do Fascismo, que, por meio de seu mecenato e estruturas, os engolia como uma grande ameba e os proclamava como seus produtos.

[El fascismo] abarca tanto el intento de desligarse del pasado que representa el futurismo como el cultivo de las apropiaciones míticas del pasado en cuanto fuente de regeneración encarnado en la *romanità* y el movimiento *strapaese*. Sin embargo, [...], la relación entre estas ‘dos estéticas’, estos ‘dos polos, estas ‘dicotomías’, fue una relación de sinergia e interacción constantes, y ambos extremos, a veces, se podían encontrar en un mismo artista. En la práctica, esto significa que el régimen ejerció su hegemonía sobre una amplia gama de intentos de síntesis de varios pasados mitificados diferentes (el pasado regional, el Renacimiento, el Barroco, la unificación italiana, la Roma clásica, el mundo prerromano) y de varios futuros concebidos cada uno de forma distinta (el hipertecnológico y dinámico, el cosmopolita, o los idilios con la naturaleza en los cuales se restituía el equilibrio). (GRIFFIN, 2007. p 324)

¹¹ STONE. M, *The State as Patron. Making Official Culture in Fascist Italy*. Princenton: Princeton Universty Press, 1998.

1.1: O FUTURISMO

Partindo destas colocações, iniciaremos o estudo com o primeiro movimento moderno italiano: o Futurismo¹², que teve seu lançamento em 1909 a partir da publicação do ‘Manifesto Futurista’ no jornal parisiense *Le Figaro* pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). A escolha pelo jornal francês não foi um ato casual ou arbitrário, mas, sim, por meio desta publicação, vê-se a tentativa de vincular o então embrionário movimento italiano ao cenário francês, que era fortemente ligado às vanguardas artísticas.

Longe do panorama da capital francesa, as principais cidades italianas como Roma e Milão ainda estavam iniciando seu processo de industrialização/urbanização e não participavam deste cenário cultural associado ao vanguardismo artístico. Assim, o lançamento do Futurismo pode ser compreendido como a tentativa italiana de associação a esta cena encontrada em solo francês.

Avesso à Tradição, o manifesto apresentava como principais temas: a rejeição a qualquer definição tradicional de beleza, a valorização do maquinário como símbolo de expressão da Modernidade, a convicção de que a mudança e a impermanência eram as características da ‘Era da Máquina’ e a crença de que os grandes centros urbanos eram os cenários da vida moderna. (DOORDAN, 1988)

Inicialmente pensado como um movimento literário, o Futurismo logo começou a influenciar diferentes campos da cultura que passaram a publicar seus manifestos específicos: pintura (1910), fotografia (1911), escultura (1912), teatro (1913) e vestimenta (1913). No tocante à arquitetura, a associação ao movimento deu-se somente em 1914,¹³ sendo a última a emitir um manifesto. Marinetti, com o anseio de recrutar arquitetos à causa futurista, pede sugestão ao já associado artista plástico Carlo Carrà (1881-1966), que aponta e convida o jovem arquiteto Antonio Sant’Elia.

¹²O Futurismo na arquitetura, mesmo não tendo produzido grandes ou variadas obras, possui uma grande “importância historiográfica”, sendo uma produção amplamente presente e analisada nos principais estudos da história da arquitetura.

¹³ Doordan (1988, p.08) aponta a existência de outros manifestos futuristas ligados à arquitetura, colocando em cheque a sedimentada associação de Sant’Elia como o principal personagem ligado ao Futurismo arquitetônico. São eles: o manifesto de Enrico Prampolini, publicado em 29 de janeiro de 1914 no jornal *Il Piccolo Giornale d’Italia* e outro ligado ao escultor e pintor Umberto Boccioni, também escrito no início do ano 1914, sendo este último publicado somente em 1972 pelo estudioso Zeno Birolli, com o título “*Architettura futurista*”. (ibid, 1988, p.08). Aqui daremos maior ênfase ao manifesto de Sant’Elia (1914), já que sua argumentação é a mais consagrada pela historiografia da arquitetura.

Marinetti asked me to speak to my friend and to do everything to convince him to join our group [...] The following day I went to Sant'Elia [...] he was cordial to me and showed me some recent drawings of his concept to the modern city [...]. Finally, meeting him one evening in the Galleria, he told me that, in general, he was no longer reluctant to join the futurist movement, but, that in any case, he wanted to maintain a certain freedom of action. (Carrà, 1978, apud DOORDAN, 1988, p. 06)¹⁴

Sant'Elia nasceu e estudou na cidade italiana de Como, formando-se no Instituto Técnico local em 1905. Graduado, mudou-se para Milão, onde trabalhou no Departamento de Obras Públicas e teve a continuação de seus estudos na Academia Brera (1910). Entretanto, por não completar o curso, acabou por receber sua titulação de professor pela Academia de Belas Artes de Bolonha no ano de 1912. Participou de concursos públicos, sendo um dos principais para o projeto de uma estação férrea na capital milanese, experiência essa que influenciou o desenvolvimento de suas argumentações sobre a cidade moderna. No ano seguinte (1913), abriu seu escritório e continuou a participar de concursos públicos. Todavia, o principal marco ligado a Sant'Elia deu-se em maio de 1914, quando apresentou na exposição do grupo de arquitetos milaneses *Nuove Tendenze* o projeto para sua '*Città Nuova*'.

¹⁴ CARRÀ, C. La mia vita. Roma: 1943.

Figura 01: Città Nuova. Antonio Sant'Elia (1914).

Fonte: <http://victortsu.tumblr.com/post/3102262048/rendering-santelia>

Doordan (1988, p.11) assinala que o catálogo da exposição continha um pequeno texto sobre a arquitetura moderna de autoria de Sant'Elia, análise esta que serviu de base para o “Manifesto da Arquitetura Futurista”, divulgado em 1º de agosto de 1914 pelo jornal florentino *Lacerba*.

A ‘*Messagio*’, or statement about architecture, signed by Sant'Elia, appeared in the catalog of the exhibition. The Florentine journal *Lacerba* published, that August, a revised and expanded version of this “*Messagio*” dated July 11, 1914 – under the title “Manifesto of Futurist Architecture”. The “*Città Nuova*” drawings exhibited in the *Nuove Tendenze* exhibition were relabeled as “*La Città Futurista*” when included as illustrations for the *Lacerba* manifesto.

O manifesto sobre a arquitetura futurista apresentava a mesma posição dos antecedentes, negando qualquer elemento de continuidade compositiva. Para o jovem arquiteto, agora como principal porta-voz do Futurismo na arquitetura, a produção futurista, com seu abandono total da tradição, solucionaria as demandas da nova vida moderna.

O problema da arquitetura futurista não é um problema de remanejamento linear. Não se trata de achar novos moldes, novas molduras de janelas e de portas, de substituir colunas, pilastras, mísulas com cariátides, besouros, rãs; não se trata de deixar a fachada com tijolos aparentes, ou de rebocá-la, ou de revesti-las em pedra, nem de determinar diferenças formais entre o edifício

novo e aquele velho; mas de criar “do nada” a casa futurista, de construí-la com cada recurso da ciência e da técnica, satisfazendo senhorilmente cada exigência do nosso costume e do nosso espírito, pisoteando quanto é grotesco, pesado e antitético para conosco (tradição, estilo, estética, proporção) determinando novas formas, novas linhas, uma nova harmonia de perfis e de volumes, uma arquitetura que tenha a sua razão de ser somente nas condições especiais da vida moderna, e a sua correspondência como valor estético da nossa sensibilidade. Esta arquitetura não pode ser sujeita a nenhuma lei de continuidade histórica. Deve ser nova como é novo o nosso estado de espírito. (Sant’Elia, 1914, in Antonio Sant’Elia: Manifesto Futurista, ALMEIDA, 2013, p.146) [grifo nosso]

Para Sant’Elia, a produção moderna do Futurismo seria obtida pelo arrojo dos cálculos estruturais, pelo uso de novos materiais – o concreto armado, o vidro e a fibra de vidro – pelo abandono da linha reta, pela ênfase na velocidade e na mobilidade urbana encaradas como signos do progresso e da modernidade. Estes pontos, em consonância com a filosofia da beleza do movimento encontrado nos trabalhos artísticos de Carrà, Balla e Boccioni, estão vinculados à sua experiência como arquiteto no Departamento de Obras Públicas de Milão.

Figura 02: Formas únicas da Continuidade no Espaço. Boccioni (1913)

Fonte: <http://www.mac.usp.br/>

Nós devemos inventar e refabricar a cidade futurista, semelhante a um imenso canteiro tumultuante, ágil, dinâmico em cada sua parte, e a casa futurista semelhante a uma máquina gigantesca. Os elevadores não devem esconder-se como vermes solitários nos vãos das escadas; mas as escadas, tornadas inúteis, devem ser abolidas e os elevadores devem prender-se, como serpentes de ferro e vidro, ao longo das fachadas. A casa de concreto de vidro de ferro sem pintura e sem escultura, rica somente da beleza congênita, própria de suas linhas e de seus relevos, extraordinariamente bruta na sua mecânica simplicidade, alta e larga quanto mais for necessária, e não quanto for prescrito pelas leis municipais, deve surgir ao nível do abismo tumultuante: a rua, a qual não se estenderá mais como um tapete ao nível das portarias, mas se afundará na terra por vários planos, que acolherão o tráfego metropolitano e serão unidos por trânsitos necessários, por passarelas metálicas e por velocíssimos *tapis roulants*. (Sant'Elia, 1914, in Antonio Sant'Elia: Manifesto Futurista, ALMEIDA, 2013, p.146)

A *Città Nuova* e o manifesto de Sant'Elia, apesar de serem formados por um conjunto de projetos e estudos poucos detalhados, demonstram como a experiência da Modernidade passou a ser sentida em parte do solo italiano. Por meios destes desenhos evidencia-se a emergência dos grandes centros urbanos e de seus problemas como a mobilidade, a verticalização e a especulação imobiliária. Estes materiais apresentam uma imagem utópica da Modernidade em que a velocidade e o dinamismo eram tidos como suas principais características.

Figura 03: Città Nuova, Antonio Sant'Elia (1914)

Fonte: <https://www.studyblue.com>

Apesar de sua posição de pioneirismo, o Futurismo passaria por uma grande ruptura com a entrada da Itália na Primeira Guerra Mundial (1914-1918) em julho de 1915, fazendo com que muitos de seus seguidores como Sant' Elia, Marinetti, Boccioni se alistassem. Este fato levou à morte prematura de Sant'Elia em outubro 1916, aos 31 anos de idade.

A despeito desta dura perda, este não foi o fim do movimento. Na verdade, após o conflito, o Futurismo continuou sua cruzada já que Marinetti sobrevivera. Assim, em 29 de fevereiro de 1920, no jornal *Roma Futurista*, é publicado outro manifesto referente à arquitetura futurista, porém, agora, assinado por outro jovem arquiteto, Virgilio Marchi (1895 -1960).

Neste segundo texto intitulado de “*Manifesto dell’architettura futuristica dinamica, stato d’animo, drammatica*”, a linearidade discursiva dos futuristas do pré-guerra ainda é mantida, apresentando novamente como principal tema o abandono dos elementos tradicionais e o desenvolvimento de uma produção baseada ‘no novo espírito moderno’. (DOORDAN, 1988). Contudo, os estudos feitos por Marchi entre anos 1919 e 1920 exibem duas novas influencias: o Art-Déco, principalmente de matriz americana, e o Expressionismo Alemão.

Figura 04: Projeto para metrópole Futurista, Virgilio Marchi. (1919-20).

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/73465037641377090/>

Figura 05: Investigação volumétrica de caráter expressionista, Virgilio Marchi (1919-20).

Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/artist/virgilio-marchi/>

Apesar destas novas influências, o principal marco deste segundo momento será sua tentativa de filiação ao Fascismo. Marinetti, que tinha uma forte relação com Mussolini, já que ambos haviam lutado no conflito e haviam sido presos juntos em abril de 1915, participou de importantes atos de lançamento do ideário como o ataque à sede do jornal *Avanti*, ligado ao Partido Socialista. (DOORDAN,1988).

Para o principal teórico futurista, a guerra foi encarada como uma experiência ‘revitalizadora’, uma ação de higiene em que as estruturas do passado – em total alinhamento com as premissas expostas em seu manifesto – haviam sido destruídas para o surgimento de uma nova realidade moderna. A partir desta experiência, o Fascismo, que pregava uma mudança radical da sociedade, tornar-se-á extremamente atrativo.

Para Marinetti, los violentos sucesos que estaban teniendo lugar en el frente eran ‘el poema futurista más bello que había visto la luz del día’ y permitía ‘a los artistas, al fin vivos, lejos de la posición elevada de esteticismo desdeñoso’, ‘contribuir como se fueran trabajadores o soldados al proceso del mundo. La guerra traería consigo ‘el desarrollo de la gimnasia, del deporte, de las escuelas de agricultura práctica, del comercio y de la industria’. Infundiría ‘un vigor renovado a Italia, enriquecería a sus hombres de acción, la obligaría a abandonar las ruinas del pasado, el clima agradable, y la forzaría a utilizar sus propias fuerzas nacionales’. Los futuristas fueron los primeros que se manifestaron

públicamente a favor de la guerra, y de la dinámica de las manifestaciones que organizaban despertaba la admiración de ideólogos muy distantes a ellos desde el punto de vista político [...] que veía en el fervor palingenésico de ese nacionalismo *modernista* y belicoso ciertas afinidad con su propio movimiento. (GRIFFIN, 2007 p. 291)

Por meio deste alinhamento, os Futuristas tentavam se firmar como sendo a representação cultural do Fascismo. Como usual ao movimento, foi publicado, em abril de 1923, na revista *Noi*, um manifesto onde era apresentado o programa dos Futuristas para o campo artístico, agora sob domínio do Fascismo.¹⁵ Esse plano apresentava como principais propostas: o abandono das academias artísticas, a promoção da arte moderna (futurista) pelo governo tanto em solo italiano como no exterior, o mecenato estadual, a criação de premiações estaduais para artistas de vanguarda e a criação de uma legislação para o campo artístico. (DOORDAN, 1988).

Apesar desta tentativa, o Fascismo nunca chegou a se vincular diretamente ao movimento futurista. Todavia, mesmo sem este apoio direto, o movimento continuou sua produção. Porém, suas obras e premissas, se tornaram-se cada vez mais distantes das iniciais, voltando-se principalmente às ideias de Fortunato Depero (1892-1960) e Enrico Prampolini (1894-1956) e sua 'Publicidade Arquitetura' baseada em uma composição plástica com forte apelo ao alfabeto e ao Aero-Futurismo, uma proposta com ênfase na aviação como signo de modernidade lançado pelo *Manifesto Futurista dell'architettura aerea*, em 1934, redigido por Marinetti, Mazzoni e Somenzi.

¹⁵ Não foi encontrada uma transcrição ou representação deste manifesto, sendo que a única fonte que aponta a existência de material é Doordan (1988, p.22), que o chama de: The Artistic Rights Advocated by Italian Futurists: A manifesto to the Fascist Government.

Figura 06: Pavilhão na Terceira Bienal de Monza, Fortunato Depero (1928).

Fonte: <https://www.kickstarter.com/projects/1204158310/the-bolted-book-facsimile-an-exact-copy-of-depero>

Figura 07: Pavilhão Futurista, Enrico Prampolini, Turin (1928).

Fonte: <http://www.architetturafuturista.it/prampoli.htm>

A impossibilidade de apresentar um conjunto de propostas coesas fez com que o Futurismo perdesse sua força no cenário do modernismo italiano, voltando assim suas ações a cenários teatrais e a um livro de culinária assinado por Marinetti em 1930.

The Futurists did not succeed in constructing a set of consistent, coherent formal proposals regarding problems of structure, social purpose, or symbolic content in architecture. The Futurist movement simply failed to develop a Futurist architectural style, or rather, it developed too many. (DOORDAN, 1988, p.26)

1.2: O NOVECENTO

A partir deste ‘declínio’ do Futurismo, voltaremos a análise para outro movimento que faz parte do cenário moderno italiano, o *Novecento*.

O termo foi inicialmente empregado por Margherita Sarfatti¹⁶, poderosa crítica de arte italiana, para designar o grupo formado por seis artistas milaneses – Leonardo Dudreville, Achille Funi, Gian Emilio Malerba, Piero Marussig, Ubaldo Oppi e Mario Sironi – que, entre 1922-23, passaram a apoiar uma retomada da tradição mediterrânea na produção moderna italiana.

Apesar de seu início circunscrito a estes artistas, o termo *Novecento*, em 1926, na *I Mostra del Novecento Italiano* no *Palazzo della Permanente*, já englobava uma centena de artistas de formações diversificadas, mas que ao menos apresentavam um ponto em comum: o desenvolvimento de uma arte voltada à figuração de forte postura evocativa e de valorização da raiz mediterrânea clássica. (MAGALHÃES, 2014)

No texto inaugural desta exposição, redigido pela própria crítica, é ensaiada a associação do *Novecento* como sendo a representação do Estado fascista no campo cultural. Entretanto e apesar do discurso inaugural ter sido feito pelo próprio *Duce*, essa tentativa é prontamente descartada já que para Mussolini – e corroborando a posição de Braun (2003) de mecenas iluminado - o papel do Estado era de ser somente um provedor, um grande encorajador das artes.

¹⁶Margherita Garssini Sarfatti (1880-1961) foi uma figura central do cenário cultural italiano do entreguerras. Judia convertida ao cristianismo e amante de Mussolini por pelos menos 20 anos, torna-se a principal porta-voz do Fascismo passando a ser conhecida como: The uncrowned queen of Italy. (MAGALHÃES, 2014)

Apesar desse fracasso, em 1928, Sarfatti lança o ensaio *L'Arte e il Fascismo*. Para legitimar suas premissas de que o movimento era o melhor representante do Estado fascista, a crítica investe em terminologias conceituais de valorização da “italianidade” como: “*italianità*” e “*romanità*” para ela, em total alinhamento com a retórica mítica do fascismo, o Estado fascista seria novamente a representação da “*italianità*”, ou seja, um Estado forte, um território latino unido, que teria, através do *Novecento* na área cultural, a representação de sua palingenesia.

Isto é, Sarfatti entende o Estado fascista como uma expressão (que de fato era, inclusive no resgate do mito da “*romanità*”) de “*italianità*”, por sua vez, território unido por uma raiz latina comum, e que adiante Sarfatti lembra ser “imperial”, e portanto universal, pois que circulara e circulava através dos territórios e dos séculos, influenciando gerações e gerações de artistas”. (MAGALHÃES, 2013, p.23) [grifo nosso]

A postura da crítica é de enfatizar – como percebido claramente na afirmação de Magalhães (2013) – o sentimento de continuidade da cultura mediterrânea na arte moderna italiana, justificando assim a criação da terminologia *Novecento*, isso por que, a partir da criação e da adoção dessa terminologia, este novo movimento cultural se vincularia diretamente com outros períodos do arco temporal da civilização italiana.

Scegliendo il nome di *Novecento*, il gruppo aspirava a un rilievo storico paragonabile a quello del Quattrocento italiano, evitando deliberatamente gli << ismi >> dei movimenti dell'anteguerra, con le loro connotazioni di transitorietà. Ma in che modo questa nuova arte dovesse corrispondere alla nuova epoca era tutt'altro che chiaro.” (BRAUN, 2003, p.116)

A partir desta constatação, emerge a principal característica do movimento: o sentimento de retomada de elementos da arte clássica mediterrânea como meio de valorização da identidade latina, considerada universal e influenciadora de gerações. No campo plástico e arquitetônico, esse reconhecimento seria atingido por meio de uma forma plástica calcada em uma economia expressiva ou simplificação formal, alcançada por meio de uma “prosa sofisticada [...] entre novo e antigo, mágico e concreto, sólido e inefável”. (TOGNON, 1993, p.34)

Essa tentativa de representação de valores universais da “*italianità*” é o que faz com que a produção do *Novecento* se baseie em certos conceitos metafísicos¹⁷, pois tenta proclamar na produção moderna certos valores totais capazes de superar o próprio processo histórico, tornando-se assim uma produção meta-histórica. Balizada por essa postura, a tradição mediterrânea na produção moderna italiana passa a ser encarada como uma alegoria, como um elemento de unidade nacional, como uma representação concreta e histórica de certos valores italianos que deveriam ser elevados e utilizados na modernidade para a construção de um novo futuro ideal.

[...] la tradizione storica e il progetto di rinnovamento culturale promosso dall'avanguardia non erano antitetici. Anzi, la loro era una forma moderna [...] che si appropriava del passato per creare un futuro ideale, basato sulle origini mitiche del popolo italiano. [...]

[Non] intendeva ricostituire la tradizione alla maniera del neoclassicismo accademico. Pur impegnato nell'uso di simboli riconosciuti e di pratiche dense significato, [...] era legato anche ai valori espressivi propri del modernismo estetico, che avrebbero rivitalizzato la storia e la sua rappresentazione. (BRAUN, 2003. p.113)

¹⁷As questões ligadas à metafísica também derivam da pintura de De Chirico, que passa a encarar a tradição clássica em sua produção, não somente como uma forma superior, pura, absoluta e eterna, mas, sim, por meio de uma ambiguidade compositiva na qual os valores clássicos representariam a alienação moderna. “Con la pittura metafisica di de Chirico l'essenza del classicismo diviene l'ambiguità, non la verità assoluta, un paradosso reso ancor più evidente dalla precisione con cui l'artista utilizza la tecnica pittorica. [...] Il mondo classico divenne il contrappunto ironico della condizione di alienazione della coscienza moderna [...]” (BRAUN, 2003. p. 89)

Figura 08: Os pescadores, Mario Sironi (1924)

Fonte: <http://museu.ccsl.ime.usp.br/exposicao/69/#13>

Figura 09: A advinha, Achille Funi. (1924)

Fonte: <https://www.usp.br/imprensa/?p=3314>

Para o *Novecento*, a produção arquitetônica era encarada como o “tema manifesto” devido à capacidade da disciplina de expressar seus valores de forma concreta, fazendo com que o espaço construído se tornasse meio de construção de cenários de valorização da italianidade.

‘L’architetto’ seria a obra ‘opera-manifesto’ do Novecento [...]. Manifesto porque além da sua proposição pictórica, da sua factura, de seu desenho, o próprio tema era por assim dizer necessária vocação do artista que desejasse a disciplina, a aspiração pela construtibilidade de um arquiteto.

Obra manifesto porque possuía uma clara referência às experiências plásticas da metafísica, com o emprego de uma arquitetura clássica arcaica, uma conformação sólida da figura, enfim a “demonstração estrutural” da forma que era a própria representação de seus elementos; mas superação da metafísica por aspirar um realismo. “ (TOGNON, 1993, p. 36)

Figura 10: L’architetto, Mario Sironi. (1924)

Fonte: http://www.ilfogliodellarte.it/articoli.asp?id_dettaglio=141

A partir disso, a primeira manifestação arquitetônica do *Novecento* deu-se em Milão, nos anos após a Primeira Guerra (1914-1918), por meio de um grupo de jovens profissionais - Giovanni Muzio (1893-1982), Mino Fiocchi (1893-1983), Emilio Lancia (1890-1973) e Gio Ponti (1891-1979) - que passam a dividir um estúdio na *Via Sant'Orsola* na capital milanese. Estes arquitetos tinham por objetivo a criação de uma linguagem arquitetônica moderna com forte apelo aos elementos da produção clássica.

O principal arquiteto saído do grupo foi Giovanni Muzio, que estudou na Politécnica de Milão, formando-se em 1915. Graduado, foi combatente durante a Primeira Guerra Mundial, prestando serviço militar na região do Vêneto, onde pôde entrar em contato com as obras de Palladio. Para o arquiteto, este período serviu como um momento de reflexão sobre os valores que seriam posteriormente aplicados em sua produção.

It was a useful period of pause and meditation, above all for studying the architecture of the Veneto during periods spent in Vincenza, Verona, Bassano, in Fruli ... I had the chance to experience at first hand the villas of the Veneto, to see Palladio's work, which, until then, I had studied from books. In Palladio I saw something of an absolute that is in no other architecture." (Muzio, 1931, apud DOORDAN, 1998, p.31) ¹⁸ [grifo nosso]

Em um de seus poucos textos, o *L'architettura a Milano intorno all'ottocento*, de 1921, Muzio afirma que a arquitetura deveria regressar à tradição clássica, ao ambiente histórico construído como meio de superação de um "individualismo arbitrário" encontrado na arquitetura moderna e assim voltar-se a uma produção baseada em um "sentido social" ¹⁹ guiada pelo princípio de ambientismo ²⁰.

¹⁸ MUZIO. G, Alcuni architetti d'oggi in Lombardia, *Dedalo* n° 11, agosto de 1931.

¹⁹ O sentido social será um ponto recorrente de justificativa dos arquitetos do *Novecento*, que encaravam a produção moderna racionalista "de difícil apreensão ao homem comum". Essa característica é apresentada por Pigafetta e Abbondandolo (2002, p.41) como sendo um dos marcos interpretativos daquele grupo. "De acuerdo con el carácter "disciplinario" de su crítica, los Tradicionalistas identifican un aspecto esencial de la nueva arquitectura en cual, según su opinión, se manifiesta claramente la carencia del "sentido común": la desnudez de los edificios modernistas. Deslumbrados por las quimeras puristas, los Modernistas han renunciado a aquel aparato de decoración y de intrínseca utilidad representado por cornistas, techos inclinado, gárgolas, tímpanos, etc., que pertenecen a la tradición. En este caso, la ausencia de 'sentido común' demostraría también la pérdida de todo residuo de buen sentido." (PIGAFETTA; ABBONDANDOLLO, 2002, p.45)

²⁰ A ideia de ambientismo é central na produção novecentista. Tal conceito pode ser definido como uma sensibilidade ao entorno, uma prosa arquitetônica. "*O ambientismo é uma sensibilidade que faz*

Oggi ancora a noi sembra necessaria una reazione alla confusione ed all'esasperato individualismo dell'architettura odierna, ed il ristabilimento del principio di ordine per il quale l'architettura, arte eminentemente sociale, deve in un paese anzitutto essere continua nei suoi caratteri stilistici, per essere suscettibile di diffusione e formare con il complesso degli edifici un tutto armonico ed omogeneo. Tutti, a nostro avviso, preferiranno alle caotiche e disordinate vie nuove dove gli edifici si alternano bizzarri e contrastanti, il calmo e riposato ambiente di una vecchia strada dell'ottocento.

Speriamo che un prospero periodo se inizi oggi per l'arte, ed il culto delle tradizioni classiche ritorni a fiorire tra noi, fatto che non può mancare perché si avverò ogni qualvolta, nel passato, la civiltà della nostra gente attinse grandi altezze. (MUZIO, G. L'architettura a Milano intorno all'ottocento, *Emporium*, 1921, p.258) [grifo nostro]

Neste artigo, Muzio faz uma análise das obras arquitetônicas milanesas edificadas nos primeiros anos do século XIX, quando Milão, sob domínio de Napoleão, era a capital do *Regno d'Italia*. O texto é acompanhado por um grande número de imagens tiradas pelo próprio arquiteto que evidenciam o repertório arquitetônico que será posteriormente utilizado em suas obras.

atenção aos movimentos, às hierarquias existentes na cidade [...]. Certo de uma moral da paisagem urbana, Piacentini [e Muzio] afirma[m] que é necessário construir a cidade com senso sóbrio e austero della pura necessità oggettiva, abolindo a individualidade de resultados pretendidos com uma obra [...]" (TOGNON, 1993, p. 85) [grifo nosso]. Antonio Nezi conceitua ambientismo como: *L'architettura ha una funzione assai più lata e complessa che non le altre arti plastiche e figurative, e chi concretizza nella realtà i piani ideati non può isolarsi nel tempo e nello spazio, ma deve coordinare l'opera con i suoi attributi formali e spiritual alla fisionomia e all'anima del luogo. Da qui l'estensione data oggidi al pensiero architettonico, collegando sempre più intimamente la pura arte del costruire con la complessa edilizia, che è appunto modo di ambientare l'edificio al luogo e al tempo. Ora, ambientare non significa costruire come i predecessori, ma porsi nelle loro medesime condizioni di spirito allorché si prepararono ad operare a loro volta nell'ambiente della più antica tradizione. Così è possibile aggiungere anelli ad anelli alla catena della continuità architettonica, senza spezzarne l'unità. [...] E ancora: ambientarsi non significa solo fare opera di continuità estetica rispetto al passato, ma pure di fusione armoniosa con le caratteristiche de paesaggio naturale.* (NEZI, A. Artisti contemporanei accademici d'Italia, *Emporium*, n.422, 1930, p.90.) [grifo nosso]

Figura 11: Obras fotografadas por Muzio.

Fonte: *Emporium*, 1921, p.257.

Figura 12: Arco da porta nova (1813) fotografada por Muzio.

ARCO DI PORTA NUOVA — ARCH. ABATE GIUSEPPE ZANOJA, 1813.

(Fot. Muzio)

Fonte: *Emporium*, 1921, p.254.

Fica evidenciado como para ele – e para seus colegas – os elementos tradicionais da arquitetura eram encarados como um legado, como a manutenção de certos valores que deveriam estabelecer uma “ordem”, um “sentido”, na produção moderna. Os edifícios históricos e seus elementos compositivos deveriam ser cuidadosamente estudados e valorizados como pontos norteadores, como elementos de continuidade na produção moderna. Contudo, é necessário apontar que o arquiteto não pregava um tradicionalismo tecnológico ou estrutural ou a imitação estilística, mas, sim, encarava a adoção destes elementos como um meio de expressão e continuação da “italianidade” e de seus valores universais. Em uma entrevista concedida em 1931 para revista *Dedalo*, Muzio defende esta postura projetual:

An absolute italianità [...] was desired and zealously sought, and sometimes, perhaps, this lapsed into regionalism, but to have always remained faithful to our own great tradition, alive and continuous through the centuries, seems to me a great virtue. This happened because of [our] profound conviction that the essential schemes and the universal and necessary elements of architecture of the classical periods are always valid.” (MUZIO, G. 1931 apud DOORDAN, 1998, p.30)²¹ [grifo nosso]

Em relação aos avanços construtivos, Muzio afirma:

We can certainly utilize the latest foreign technical inventions without copying from them the aesthetic forms or deceiving ourselves that technique can supplant art. Contemporary works of engineering, the clear and absolute result of calculations alone, are marvelous and magnificent.

But when the building must be a work of art then calculations are not enough. Another, I would say, metaphysical order must govern the work. Therefore, the spirit that guides artists must be a uniform one, and this discipline cannot be but classical. (ibid, apud DOORDAN, 1998, p.30) [grifo nosso]

A obra mais célebre de Muzio, apontada pela historiografia como sendo o início do *Novecento*, é o edifício residencial conhecido como a *Ca'Brutta*, de 1922, na *Via Moscova* em Milão. A capital milanese na época era o principal polo industrial do país e passava por uma grande demanda de habitação para uma nova camada da sociedade ligada à burguesia industrial. Para atender a essa classe, o edifício da *Via Moscova* é composto por dois blocos residenciais de nove andares em concreto-

²¹MUZIO. G, op cit, *Dedalo* nº 11, agosto de 1931.

armado interligados por um grande arco estilizado e um pátio central para a criação de uma maior quantidade de unidades.

Figura 13: *Ca'Brutta*- Giovanni Muzio (1922)

Fonte: *Architettura e Arti Decorative*, outubro de 1922, p.85.

Sua planta responde a todas as demandas da vida moderna, sendo o primeiro edifício da cidade a oferecer garagem subterrânea e aquecimento central (DOORDAN, 1988). Contudo, é em sua fachada – postura essa que será recorrente em todas as obras analisadas – onde se percebe claramente a atuação e a postura do arquiteto em relação à tradição e à modernidade. Nela Muzio trabalha com uma série de elementos decorativos estilizados para “disfarçar”²² a regularidade e a padronização da fenestração²³. Etlin (1991, p.175) aponta que essa postura servia como um contraponto à monotonia presente na edificação moderna milanesa.

In designing the Ca' Brutta, Muzio attempted to solve the problem of monotony that had worried designers of apartment buildings throughout the century. The large urban apartment building, when erected by speculators with little thought

²² A expressão disfarce é utilizada por Doordan (1988, p. 33).

²³ Etlin (1991) aponta que a obra já estava iniciada e que a construtora responsável já possuía todas as caixilharias a serem aplicadas na edificação e que Muzio, por achar que um único modelo causava uma monotonia compositiva, considerava necessário o disfarce por meio da decoração.

to anything other than maximizing investment or by municipalities as economical housing, had earned itself the pejorative comparison with military barracks.

Balizado por essa vontade, Muzio cria um inédito arranjo compositivo fundamentado em uma geometrização dos elementos decorativos e na aplicação de diferentes padronagens, obtidas através de reentrâncias e saliências feitas em argamassa pigmentada nas cores vermelha, preta e amarela. Como a obra não possui uma única fachada, um plano frontal único necessário para o estabelecimento de uma hierarquia estilística, a edificação apresenta-se de uma forma completamente inovadora, composta por um alto embasamento (2 andares) revestido de travertino e o restante em três faixas horizontais de diferentes acabamentos, a primeira em argamassa pigmentada de cinza, a intermediária branca e a superior vermelha, todas ricamente adornadas. Devido a essa composição, o edifício quando concluído foi chamado pelo crítico Raffaello Giolli, em 1927, como ‘uma explosão sentimental’. (ETLIN, 1991, p.174)

Figura 14: Projeto fachada da *Ca'Brutta* - Giovanni Muzio (1922).

Fonte: <http://www.housingprototypes.org/>

O edifício, sem dúvida, não é uma cópia histórica nem um edifício puramente moderno, ele se encaixa no meio dessa relação, tensionando estes conceitos. A obra,

quando pronta, causou grande comoção nos arquitetos²⁴ que não entendiam essa nova postura compositiva proposta por Muzio, fazendo com que sua obra fosse apelidada de *Ca'Brutta*, a casa feia.

As Muzio would explain, his intention at the Ca' Brutta was a 'stylistic renewal. The decorative features were 'adapted only from our classicizing elements from the sixteenth to the nineteenth centuries but without a strictly archaeological character'. Although professing allegiance to the 'traditional laws of classical organisms' the architect felt free to proportion the individual pieces 'necessarily with much liberty'. (ETLIN, 1991, p.175)

Figura 15: *Ca'Brutta* com sua composição fragmentária - Giovanni Muzio (1922)

Fonte: *Architettura e Arti Decorative*, outubro de 1922, p.88.

²⁴ O único arquiteto que publicamente declarou seu apreço pela edificação foi Marcello Piacentini. "En este parto monstruoso, la piedra de escándalo es la casa en esquina, redondeada en tres zonas horizontales de color, plana, simple y modesta; la casa que es verdaderamente una casa y no quiere ser otra cosa que una casa. ¿Por qué gritar tanto contra una obra tan silenciosa, tan respetable? ¿Es que la degeneración arquitectónica ha calado profundamente estas últimas décadas en el gusto estético de los italianos que no comprenden que estamos en el alba de un despertar arquitectónico? (PIACENTINI, apud: PIGAFETTA; ABBONDANDOLLO, 2002, p.192) [grifo nosso]

Figura 16: *Ca'Brutta*- Giovanni Muzio (1922)

Fonte: *Architettura e Arti Decorative*, outubro de 1922, p.88.

Esse maneirismo decorativo baseado em uma composição fragmentaria de elementos da tradição italiana encontrada na fachada da *Ca'Brutta* era tão inovador que Etlin (1991) atribui esta nova postura compositiva ao surgimento da primeira fase do *Novecento*, chamada por ele – e aqui apoiada - de decorativa.

Working, then, in the tradition of the 'fragmentary composition' Muzio provided an encyclopedic celebration of the classical decorative tradition in a building that stimulated the development of an entire style that might be appropriately be called the 'decorative Novecento'. (ETLIN, 1991, p.186) [grifo nosso]

Apesar do protagonismo de Muzio, o *Novecento* milanês – como já apontado no início da análise - foi constituído por outros profissionais, sendo um de seus 'filiados' mais influentes o arquiteto Gio Ponti. Também formado pela Politécnica de Milão (1921),

Ponti obteve sucesso rapidamente, sendo nomeado aos 31 anos para o cargo de diretor artístico da prestigiosa companhia de cerâmica Richard-Ginori. Juntamente com Emilio Lancia, desenvolveu sua primeira obra arquitetônica na capital milanese um pequeno edifício residencial na *Via Randaccio* em 1926 e, posteriormente, um outro, em 1928, na *Via San Vittore* a *Casa Borletti*.

Figura 17: Edifício *Via Randaccio* – Gio Ponti e Emilio Lancia (1926)

Fonte: <http://www.exponsor.it/articolo/gio-ponti-a-milano-la-casa-di-via-randaccio-1924>

Figura 18: Casa Borletti – Gio Ponti e Emilio Lancia (1928)

Fonte: http://www.thais.it/citta_italiane/Milano/Architettura/GioPonti/Architettura_Mi

Ambos os edifícios apresentam a mesma composição fragmentária da *Ca'Brutta*, exibindo em sua fachada, de argamassa pigmentada de amarelo, elementos típicos do repertório tradicional milanês como os relevos abaixo de cada janela. (ETLIN, 1991, p.190). Fica também perceptível a preocupação dos arquitetos com o coroamento das edificações, já que ambas receberam uma composição bastante elaborada obtida por pequenos obeliscos e frontões. Vê-se, por meio desta composição, em total alinhamento com a de Muzio, que Ponti e Lancia também se preocupavam com a 'monotonia' presente na produção moderna milanesa e como estes elementos foram aplicados com meio um de 'disfarce'. Sobre esta característica Etlin (1991, p.193) descreve:

[...] Ponti and Lancia also addressed the problem of modern apartment building's acquiring a monotonous appearance through the repetition of identical floors of the same height and with disconcerting vertical tiers of windows. Here they applied three features that architects and critics in other countries had for decades been using to solve the problem: an animated roof line, varied windows shapes, and loggias. The specific forms employed, though, were derived from an Italian Renaissance and Neoclassical vocabulary.

Devido a seu sucesso, tornando-se o principal estilo em uso na cidade de Milão, o *Novecento* passou a ser adotado por outros profissionais fora de seu grupo inicial como: Aldo Andreani (1887-1971), Gigiotti Zanini (1893-1963) e Piero Portaluppi (1888-1967). Portaluppi aparenta ter obtido uma maior importância neste segundo grupo de profissionais do *Novecento* milanês, já que foi autor do pavilhão italiano na Exposição Universal de 1929 em Barcelona.²⁵ Essa edificação apresenta o mesmo “maneirismo” estilístico – de forma exagerada - utilizado por Muzio e seus companheiros de estúdio e demonstra, por ser uma obra de representação nacional, como o movimento estava sendo valorizado.

Figura 19: Projeto para Pavilhão Italiano para Feira Internacional de Barcelona 1929- Piero Portaluppi

Fonte: <http://www.portaluppi.org>.

²⁵ Muzio juntamente com Sironi tiveram um pavilhão na Exposição de Barcelona, corroborando assim o sucesso do *Novecento* Decorativo.

Figura 20: Fachada de edifício de baixa-renda - Gigiotti Zanini (1926).

Fonte: *Architettura e Arti Decorative*, agosto de 1929, p.554.

Se o *Novecento* em Milão teve como principal promotor Muzio, em Roma este papel coube a Marcello Piacentini.²⁶ Diferentemente do milanês, que desempenha, de maneira a nosso ver injusta, papel secundário na historiografia arquitetônica, Piacentini possui papel de protagonismo. Na verdade, grande parte dos manuais de história da arquitetura atribuem o “retorno à ordem italiano” como um movimento condensado somente em sua obra.

Em oposição à produção milanesa do *Novecento*, a romana não apresenta uma obra manifesto (TOGNON,1993). Na verdade, nota-se que as obras romanas estão vinculadas muito mais a grandes obras monumentais públicas ou obras urbanas, o

²⁶ A inclusão de Piacentini dentro do *Novecento* não é um consenso na historiografia. ETLIN (1991) e DOORDAN (1988) simplesmente não incluem o arquiteto romano no movimento, mesmo possuindo evidentes alinhamentos com o *Novecento* milanês. Pode-se inferir que essa postura esteja associada a uma escolha metodológica de considerar que o grupo milanês se voltava principalmente à produção neoclássica milanese e o romano, à tradição romana clássica. Aqui, por consideramos o ponto central do *Novecento* como um retorno à tradição em suas várias temporalidades, o movimento será entendido como uma tendência ampla que afetou, em diferentes graus, várias produções culturais, não ficando restrita apenas a um grupo. Deve-se apontar que tal postura também é compartilhada por TOGNON (1993), que vincula o arquiteto à produção.

que pode ser atribuído ao fato de a cidade ser a capital do país e o principal ponto de ação de Mussolini para a edificação de sua Terceira Roma, que tinha como principal arquiteto Piacentini.²⁷

Marcello Piacentini (1881-1960) foi um arquiteto e urbanista romano, filho de um prestigioso arquiteto, Pio Piacentini, do qual herdou grande prestígio e inserção no campo arquitetônico romano. Projetista de grandes obras que fizeram com que tivesse renome internacional, foi associado à *Accademia d'Italia*²⁸ e ao R.I.B.A em Londres. Foi diretor da Faculdade de Arquitetura de Roma, tendo sido o professor de grandes arquitetos que atuariam posteriormente no Brasil como: Rino Levi e Gregori Warchavchick. Juntamente com Gustavo Giovanonni (1873-1947), fundou e trabalhou na revista *Architettura e Arti Decorative*, onde publicou inúmeros ensaios e obras. Em 1930, com o apoio de Margherita Sarfatti, publicou seu livro intitulado: *Architettura d'oggi*. Em 1935, esteve no Brasil – fato esse a ser tratado no próximo capítulo - a convite do governo brasileiro para projetar a Cidade Universitária do Rio de Janeiro.

Piacentini era um grande conhecedor dos embates vinculados à produção moderna, tendo feito, juntamente com sua esposa, várias viagens para conhecer as principais obras contemporâneas. Em sua análise, a produção racionalista²⁹ pecava por focar somente na técnica construtiva, deixando de lado as referências locais.

Architecturally speaking, Rationalism, according to Piacentini, “reduces the art of building to pure and simple technical calculations.” Italian Rationalist, he warned, had embraced northern European notions of architecture, notions that were alien to the “Italian Spirit. (DOORDAN, 1998, p. 92)

Sua trajetória projetual segue em paralelo à de Muzio, apresentando em suas obras iniciais a mesma composição fragmentária aplicada na *Ca'Brutta*. Para Piacentini, a

²⁷ A historiografia mostra que Piacentini conseguiu papel de destaque na edificação da Roma fascista devido à sua grande capacidade pessoal de aglutinar grandes projetos a seus cuidados, o que rendeu-lhe a fama de inescrupuloso e manipulador, afirmação esta que fica clara nas análises de Zevi (1970).

²⁸ A Academia de Itália foi fundada em 1926 por Mussolini. A instituição tinha por escopo “[...] di promuovere e coordinare il movimento intellettuale italiano nel campo delle scienze, delle lettere e delle arti, di conservarne puro il carattere nazionale, secondo il genio e le tradizioni della stirpe e di favorirne l'espansione e l'influsso oltre i confini dello Stato”. (PISANI, 2009, p.08)

²⁹ Devido à multiplicidade de definições que o termo possui, utilizaremos o termo Racionalismo balizado pelo apontamento de Zevi (1970, p. 205), que pondera: “É um estilo como qualquer outro, observava o público assistindo ao pulular do modernismo e do 'novecentismo', isto é, essa edificação comercial que produzia casas com velhas plantas e estruturas e depois decorava 'modernamente' as suas fachadas ou, para sermos mais exactos, eliminava a decoração do passado. O maneirismo é inevitável sombra de todo movimento vital, mas em França 'o estilo à Le Corbusier' estava extremamente difundido; era muito mais difícil descobrir na Alemanha um 'estilo à Mendelsohn' ou estabelecer os caracteres de um 'estilo à Gropius'.”

utilização da tradição mediterrânea na produção moderna estava baseada na mesma ideia de ambientismo para criação de um ‘sentido social’ ou, como exposto pelo arquiteto romano, para a criação de ‘*urbis ornamento*’.

L'autore riporne argomenti già utilizzati nei confronti del razionalismo. Dalla diversità che devono avere anche le case en serie, da realizzare nei nuovi quartieri, alle questioni dell'ambientamento: “Se una semplice scuola elementare deve sorgere su di una piazza di un ricco rione, ne facciamo un monumento, ‘urbis monumento’, un’attenzione al luogo che porterà in dote a tutta l’architettura italiana [...]”. (Pisanl in PIACENTINI, 2009, p. 14) [grifo nosso]

Como demonstração dessa postura, pode-se apontar o edifício na *Via Flamina*, de 1924 e o *Albergo degli Ambasciatori*, de 1926. Ambas as obras apresentam as mesmas especificidades que o edifício na *Via Moscova*, ou seja, a vontade de expressar uma continuidade histórica em um edifício que atende às demandas da vida moderna.

Figura 21: Edifício na *Via Flamina*. Marcello Piacentini (1924)

Fonte: *Emporium*, fevereiro 1930, p.106.

A semelhança entre a obra da *Via Moscova* e a da *Via Flamina* é tão marcante que Etlin (1991) considera o edifício como sendo um dos melhores exemplos do *Novecento* decorativo fora de Milão.

Although the decorative Novecento was principally a Milanese style, buildings in this manner could be found in other cities. The most noteworthy, if only because of their architects, were in Rome. In 1924 Marcello Piacentini tried his version of this style in an apartment building in Via Flamina. (ETLIN, 1991, p.212)

O outro edifício de composição similar é o do *Albergo*, que conta com nove andares, provavelmente de concreto armado, e uma fachada onde é criada uma nova composição estilística apoiada em um novo equilíbrio hierarquizado. Em seu embasamento são aplicados dois grandes frontões estilizados que marcam o acesso ao edifício, como também quatro pares de colunas dóricas. Na faixa intermediária do *Albergo*, para romper com a monotonia do ritmo da fenestração e acentuar o caráter histórico, o arquiteto – novamente em alinhamento com Muzio – desenvolve uma decoração baseada na aplicação de pilastras rusticadas e tímpanos interrompidos e uma cimalha proeminente. Contudo, é no coroamento onde se vê a vontade de Piacentini de imprimir um valor histórico à edificação. Nele é feito uma arcada encimada por platibandas com estátuas de linguagem clássica. Na análise do arquiteto romano Luigi Piccinato³⁰, fica evidente a postura de Piacentini.

Era muy difícil el problema de la fachada, con tantas plantas y más de noventa ventanas bastante juntas entre sí (cerca de tres metros de distancia entre los ejes). Si la arquitectura hubiese seguido los esquemas habituales, la construcción habría parecido una inmensa colmena, un gran casillero, tedioso y vulgar. Piacentini ha querido romper con los hábitos y, con gran audacia, ha resuelto el gravísimo objetivo ocultando por un lado, enmascarando vanos y ventanas por otro, reagrupándolas en torno algunos motivos fuertes dominantes, que son aquellos que se evidencian decorativamente y determinan el carácter del edificio. (Piccinato, 1921, apud PIGAFETTA; ABBONDANDOLO, 2002, p. 221)³¹

³⁰ O arquiteto Luigi Piccinato (1899-1893) é um personagem que demonstra bem o fato de que uma das principais facetas do modernismo italiano foi a coexistência de grupos diferentes. Piccinato trabalhou no escritório de Piacentini e foi seu assistente nas disciplinas de Urbanismo na Universidade de Roma e fazia boas análises das obras do arquiteto novecentista. Porém, sua produção vincula-se ao racionalismo arquitetônico, tendo sido o principal arquiteto da cidade de Sabaudia em 1933.

³¹ PICCINATO, L. *Albergo del ambasciatori in Roma*, *Architettura*, 8 de agosto de 1927, p. 86.

Figura 22: Projeto para o *Albergo degli Ambasciatori*. Marcello Piacentini (1927).

Fonte: *Emporium*, fevereiro 1930.p.89

Como um companheiro de rota de Piacentini, pode-se apontar o arquiteto Vittorio Morpurgo. Pouco estudado nos grandes manuais de arquitetura moderna, foi autor do pavilhão do *Ara Pacis* de 1938, obra esta que abrigava o grande altar construído pelo imperador Augusto no ano 9 a.c para a Deusa *Pax* e que foi uma localidade de grande atenção da gestão de Mussolini, devido a seu caráter simbólico, tendo sido um dos palcos da visita de Hitler a Roma em 1938. No tocante à sua vinculação ao *Novecento* decorativo, pode-se apontar o edifício de 1929, na Porta *San Giovanni* em Roma. Apesar de apresentar uma composição mais simplificada do que a encontrada nos edifícios de Piacentini, a edificação ainda apresenta um forte tom histórico obtido por uma composição feita por meio de elementos históricos italianos, exibindo um grande embasamento composto por arcadas e um portal com pilastras rusticadas. Novamente é apontada pelo arquiteto Luigi Piccinatto, em artigo para revista de *Domus* (fev.1929, p.11-13), a necessidade de 'enfrentar a monotonia' encontrada em parte da produção moderna.

L'architetto di oggi è portato, anziché a distruggere il ritmo monotono della teoria de sovrapposti piani uguali tra loro, piuttosto a marcalo, ad approfittarne, a valersene per dare alla sua casa l'aspetto della schiettezza, il

fascino della semplicità. (Piccinatto, L. Alcune case: Architettate da Vittorio Morpurgo, *Domus*, 1929, p.12)

Figura 23: Edifício em Roma. Vittorio Morpurgo (1929).

Fonte: *Domus*, fevereiro de 1929, p.12

Estas obras demonstram como esta primeira fase do *Novecento* chamada de decorativa obteve grande sucesso na Itália, sendo amplamente utilizada em suas duas principais cidades. Contudo, ao se aproximar da década 30, a trajetória do movimento, tanto no milanês como no romano, passa a apresentar um maior distanciamento desta composição fragmentária para uma mais simplificada. Neste novo momento do *Novecento*, intitulado de geométrico por Etlin (1991), os elementos decorativos são reduzidos à sua essência, à sua forma pura, ainda permanece perceptível o caráter de valorização histórica baseada na ideia de ambientismo, mas, neste segundo momento, esta retomada se dá através de um jogo compositivo mais abstrato no qual a rememoração histórica é feita apenas pela evocação simbólica dos elementos.

Esta nova fase do movimento deve ser compreendida como uma tentativa destes arquitetos de criar uma nova versão de seu modernismo que flertasse com as premissas compositivas do racionalismo arquitetônico, mas que não o tornasse racionalista. Em relação a esta vontade, Gio Ponti certifica: “Everybody wants to be rational, but not everybody wanted to be a Rationalist”. (ETLIN, 1991, p.327)

The leading [...] Novecento architects in the 1930s, largely in response to Italian Rationalism, gave up ornamenting their building with classical elements in favor of a new decorative approach based on an abstract geometric patterning integral to the fabric of the façade.

This new vision of modernism [...] is what can be called the geometric Novecento. It offered an alternative to the “technological aesthetic” being developed by the Italian Rationalist architects.” (ETLIN, 1991, p.329) [grifo nosso]

O autor designa a obra de Muzio para o Campus da Universidade Católica de Milão (1929) como marco para o início dessa nova fase do *Novecento*. Nesta edificação, além da estilização dos elementos decorativos, apresentados agora somente por pequenos volumes e reentrâncias, vê-se também a adoção de novos materiais em seu repertório como o uso de pedras nas fachadas e o tijolo aparente - amplamente utilizado nas construções históricas milanesas como no *Castello Sforzesco* - elementos estes que tornar-se-ão centrais em sua arquitetura. Outra novidade compositiva é a fachada modular enfatizada pela articulação dos elementos decorativos verticais com os horizontais.

Figura 24: Universidade Católica de Milão. Giovanni Muzio (1929).

Fonte: *Architettura*, junho de 1935, p. 321.

Figura 25: Universidade Católica de Milão. Giovanni Muzio (1929).

Fonte: *Architettura*, junho de 1935, p. 322.

Outra obra do arquiteto que apresenta, de forma clara, esta mudança à geometrização é a do *Palazzo dell' Arte*, de 1933. Neste conjunto arquitetônico, Muzio apoiou-se, de forma evidente, em um dos principais elementos da arquitetura mediterrânea: o arco pleno usado de forma intensa na *loggia* e no acesso à edificação. Contudo, este elemento é distorcido e estilizado e seu uso se dá a partir de novos meios compositivos como a sobreposição de várias arcadas de diferentes alturas. Pode-se afirmar pela delgadeza e altura dos arcos que eles foram edificados usando modernos meios de construção. Na fachada modular do *Palazzo*, utilizou-se, pela primeira vez na Itália, o tijolo clinker,³² que servia como vedação à estrutura de concreto armado do prédio e seu interior recebeu murais por Sironi, Funi, Carrà e De Chirico.

³² O tijolo Clinker é feito pela queima em altas temperaturas, tornando-se assim mais denso e menos poroso e com um acabamento brilhante. Na época da edificação, só era encontrado em território alemão. (ETLIN, 1991)

Figura 26: *Palazzo dell'Arte*. Giovanni Muzio (1933).

Fonte: *Domus*, maio de 1933, p.225.

Figura 27: *Palazzo dell'Arte*. Giovanni Muzio (1933).

Fonte: *Domus*, maio 1933, p.224.

Figura 28: Afrescos no interior do *Palazzo dell'Arte* (1933).

Fonte: *Domus*, maio 1933, p.227.

Como a *Ca'Brutta*, o *Palazzo* torna-se alvo de duras críticas. Para o arquiteto racionalista Guiseppe Pagano, a ser comentado no próximo segmento, o edifício era “the last attempt to rescuing the Neoclassical. It represents, he felt, “the ultimate congealment of Palladian dignity and the last paradoxical defense of an architectural idiom that has no meaning today.” (ETLIN,1991, p. 243). Já para o crítico conservador Ugo Ojetti:

It was a work of ‘modern architecture, and at the same time Italian, that is well adapted to its place and purpose’. Ojetti was as pleased by the appearance of columns and arches as Pagano was outraged by then. Yet Ojetti also criticized so many of essential features of Muzio’s building. The proportions of the columns and arches were not traditional; rather, they reflected the architect’s desire ‘to be or at least to appear modern’.

[...] Finally, the building's nudity, bereft of painting and sculpture, those traditional accompaniments to architecture, was to Ojetti an unacceptable concession to current fashion." (ETLIN, 1991, p.244) [grifo nosso]

Com relação à obra de Piacentini pode-se apontar como um marco à geometrização o grande projeto para a *Piazza della Vittoria*, na área central de Brescia³³, concluída no ano de 1932. A obra foi decorrente de um concurso público executado em 1927 e suas construções apresentam claramente esta nova postura compositiva adotada pelos membros do *Novecento*. Este projeto urbano exhibe dois principais pontos centrais: o edifício do *Palazzo dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni*, o 'Torrione', à esquerda, e o prédio dos Correios, o *Palazzo del Poste* ao fundo.

Figura 29: Plano geral da praça (1932).

Fonte: *Architettura*, dezembro de 1932, p.665.

Composto por 11 andares levemente escalonados de estrutura de concreto armado e tendo 1.500 metros quadrados, o 'Torrione' apresenta uma volumetria pura e uma fachada revestida em tijolos, apresentando um arranjo em arcos plenos sobrepostos e pequenos volumes e reentrâncias. A obra se assemelha à produção de Muzio,

³³ Em relação à repercussão do projeto no Brasil, ver capítulo 02.

principalmente se comparada com o *Palazzo dell'Arte*. Outro aspecto de vinculação entre os arquitetos é seu embasamento feito por uma *loggia* em arcos plenos de 11 metros de altura, sustentados por colunas estilizadas que abriga o térreo comercial. Vê-se pela 'nudez' do edifício um claro distanciamento de sua produção inicial de forte postura decorativa.

Figura 30: *Il Torrione*, Marcello Piacentini (1932).

Fonte: *Architettura*, dezembro de 1932, p.655.

Já para os correios, Piacentini projeta um edifício cúbico de 1.994 metros quadrados, em estrutura de concreto armado, com revestimento externo feito por faixas horizontais em mármore *Mazzano* alternado por pedra *Cecco* polida, acabamento esse usual na arquitetura tradicional italiana. (ETLIN, 1991). Porém, o elemento mais marcante do *Palazzo delle Poste* é sua entrada monumental de forte apelo histórico feita por dois pilares de grande altura sem qualquer aplicação de alguma ordem clássica. Apresentando-se como um templo romano modernizado, o edifício dos

correios expõe claramente a ideia de ambientismo e de continuidade histórica preconizada pelos arquitetos do *Novecento*.

Figura 31: Prédio dos Correios, Marcello Piacentini (1932).

Fonte: *Architettura*, dezembro de 1932, p.657.

[...] la nuova piazza appare essenzialmente moderna, viva di colore; e dà il senso di respiro del nostro tempo che vuol dire la sua parola in cospetto delle architetture antiche. Questo palazzo è frutto di parecchie esperienze e lo studio della moderna architettura europea è visibile nelle sue strutture interne ed esterne, pur riannodando nel suo complesso un'opera essenzialmente italiana, adatta al nostro clima e al nostro ambiente. La facciata a fascioni di Mazzano e di Ceppo lucidati, è d'una maestosa semplicità che dà all'edificio quasi il carattere di un tempio; sull'architrave le lettere della dicitura fanno da elemento decorativo, mentre il lievissimo aggetto dei pilastri sull'architrave toglie all'insieme quella rigidezza che si sarebbe fatalmente avuta data la mancanza dei capitelli. (Pacini, R. La sistemazione del centro di Brescia, *Architettura*, dezembro 1932 p. 654)

O projeto, além de representar esse segundo momento do *Novecento* arquitetônico, também é um dos primeiros a utilizar as artes plásticas (relevos, murais e esculturas)

como meio de criação de um ambiente de celebração ideológica. Deve-se apontar que, na década de 30, a arte pública, em suas várias manifestações, passa a ser altamente valorizada pela gestão fascista como meio de propaganda e coesão social. Esta vinculação entre arquitetura e artes-plásticas foi inicialmente preconizada por Mario Sironi, artista plástico do *Novecento*, em seu artigo intitulado “*Pittura Murale*”³⁴ e essa articulação passou a ser amplamente utilizada nas grandes obras públicas feitas durante a gestão fascista. Assim, a *Piazza della Vittoria* apresenta como principal elemento a escultura de sete metros de altura feita em mármore Carrara, nomeada de ‘Era Fascista’, de Arturo Dazzi.

A colaboração de arquitetos e artistas se transforma, ao longo da década, em um dos pontos cardais dessa ideia de arte pública, que prepotentemente se afirma, concernindo seja ao comissionamento (municipal, provincial ou estatal) com declarada função social e de propaganda, seja à destinação das obras, projetadas para espaços abertos a todos e geralmente com uma correspondência precisa entre escolhas temático-iconográficas, função específica e identidade dos lugares. Trata-se, em muitos casos, de edifícios representativos como os novos ministérios, os tribunais, as estações, os correios, as casas dos Fascio, da Juventude de Littoria, do Mutilado. Ou seja, arquiteturas e espaços não apenas destinados ao prazer estético, comuns para elite culta como museus, mostras e coleções privadas. Como uma primeira comunicação de massa verdadeira e distinta, a arte pública, ao passo que mantém as características específicas da ‘unicidade’ da criação artística, tem a intenção de voltar-se para todos, oferecer-se ao juízo coletivo e responder a expectativas gerais, contribuindo com o processo de modelação de uma identidade italiana e fascista. Uma nova monumentalidade é introduzida no cotidiano por meio de complexos arquitetônicos úteis à vida social do regime, pronto para escandir a ritualidade, promover o consenso e a educação das massas. (BIGNANI, S Estratégias Monumentais nos anos de 1930, 2013, p.02)

³⁴ Sironi, Mario. *Pittura murale*. Il Popolo d'Italia. XIX. 1933.

Figura 32: A Era Fascista, Arturo Dazzi (1932).

Fonte: *Architettura*, dezembro de 1932, p.637.

Outra obra de Piacentini que representa esta passagem a uma maior geometrização – e que sem dúvida influenciou o projeto da Igreja Nossa da Paz, a ser analisado no quarto capítulo – é a Igreja do Sagrado Coração do Cristo Rei em Roma (1924-1931). Como na *Piazza della Vittoria*, o arquiteto projeta uma igreja moderna ‘ambientada’ à tradição italiana. Tendo 2.500 metros quadrados, o templo possui uma planta basilical em estrutura de concreto armado e sua fachada é em tijolo romano feito à mão e mantido aparente. Seu coroamento, embasamento e arquitrave são em mármore travertino.

Apesar destes acabamentos sua fachada, de composição simétrica e tendo 23 metros de altura, possui poucos elementos decorativos a não ser pelo baixo-relevo em bronze do artista Arturo Martini, em sua porta em arco-pleno central, e os símbolos, também em bronze, de Isnaldo Petrassi sobre as portas laterais. Em oposição, seu interior é ricamente adornado, apresentando como principais elementos sua cúpula de vidro, de 20 metros de diâmetro, envolta em pilares e os grandes afrescos do artista Achille Funi em sua abside. Para o barrado de meia-parede, foi escolhido mármore

travertino polido; no piso, mármore vermelho de Tolmezzo e no púlpito e altar-mor, mármore verde antigo d'Itália.

Figura 33: Igreja do Cristo Rei, Marcello Piacentini (1931).

Fonte: *Architettura*, setembro de 1934. p. 513.

Figura 34: Igreja do Cristo Rei, Marcello Piacentini (1931).

Fonte: *Architettura*, setembro de 1934, p. 518.

Figura 35: Igreja do Cristo Rei, Marcello Piacentini (1931).

Fonte: *Architettura*, setembro de 1934, p. 525.

Distanciando-se de Muzio e Piacentini, uma outra obra – que influenciou a composição do Estádio do Pacaembu, a ser analisada no terceiro capítulo – é o Foro Mussolini (1928-1938) do arquiteto Enrico del Debbio³⁵ (1891-1973). Pouco analisada nos principais manuais da arquitetura, este grande conjunto esportivo apresenta claramente essa passagem à geometrização do movimento, como também o uso das artes plásticas para a criação de cenários de grandeza nacional.

Pensado como um ginásio romano modernizado (PIACENTINI, 1933), o complexo esportivo era composto pela sede da Academia Fascista de Educação Física, pelo estádio Mussolini e pelo estádio Cipreste, local do atual estádio Olímpico de Roma, e o conjunto projetado para ser um dos principais polos de desenvolvimento físico e moral da gestão fascista.

³⁵ Estudou na Academia Real de Belas Artes de Carrara, recebendo o título de especialista em Arquitetura em 1910. Em 1914, mudou-se para Roma, onde abriu seu escritório; em 1920, passou a lecionar na Escola de Arquitetura de Roma, instituição que nomeou-o professor emérito em 1967.

I Romani attribuivano una importanza fondamentale alla sanità della razza e lo sport era presso di essi coltivato nel modo più completo. Il fascismo – risveglio partico di idealità romane, – ha posto tra i problemi fondamentali del Regime l'educazione fisica e morale dei fanciulli e degli adolescenti [...]. L'Academia Fascista di Educazione Fisica, creata in Roma, con i suoi campi e con suoi stadi, è il centro sportivo più grandioso d'Italia e quando sarà completato uno dei più importanti e più modernamente attrezzati del mondo. (PANICONI, M. Criteri informativi e dati sul foro Mussolini, *Architettura*, fevereiro de 1933, p. 77.)

Figura 36: Vista parcial do complexo, Enrico del Debbio (1938).

Fonte: *Architettura*, fevereiro de 1933, p. 79.

Comportando 200.000 espectadores, os estádios e a academia foram feitos em estrutura de concreto armado e tinham uma área total de 850.000 metros quadrados. A sede da academia continha: 4 dormitórios, 1 refeitório, 1 biblioteca, 1 anfiteatro, 5 salas de aula, 1 museu de anatomia, 1 sala de música, 1 piscina coberta e 1 teatro aberto, entre outras dependências. Em sua construção, foram empregados 90.000 quilos de cimento, 2.870.000 quilos de ferro e 9.400 metros de pavimentação de mármore. O estádio Mussolini, com capacidade para 20.000 pessoas, e a pista de corrida ficam 5.50 metros abaixo do nível principal do complexo, fazendo com que a arquibancada em dez níveis, que funciona como um muro de arrimo, solucionasse o problema de topografia. Sua execução não é nada menos que monumental, tendo sido executada por 3.000 blocos de mármore branco Carrara, de 8.400 toneladas cada e seu coroamento feito por 60 estátuas de pedra de 4 metros altura que representam vários atletas italianos. O complexo ainda contava com um obelisco em mármore dedicado a Mussolini.

L'opera architettonica è severamente monumentale. Oltre a creare un complesso di edifici, di stadi e di campi soddisfacenti alle più moderne esigenze dello sport, si è voluto che il Foro Mussolini avesse un significato più alto e più completo, quasi una celebrazione solenne alla imperitura giovinezza e forza italica, quasi un inno al Fascismo che questa giovinezza ha inquadrata, organizzata, animata, per avviarla ai più immancabili destini. Ne è sorto un insieme monumentale che si può riallacciare per ricchezza di marmi, per opere d'arte, per grandiosità di linee ai più solenni monumenti dell'antichità romana. I più perfezionati impianti moderni, la più rigorosa ed organica distribuzione nelle piante, i materiali più adatti a seconda le varie esigenze sportive; ma oltre a ciò che è strettamente utilitario, si è voluta celebrare la Bellezza- creando un'opera artistici immortale, e blocchi di marmo di Carrara candidissimi ricoprono lo stadio, circondato dalle verdi pendici di Monte Mario statue in marmo ed in bronzo ornano gli edifici e portici, ed esedre, scalee. Al centro della composizione architettonica, il Monolite Mussolini, immenso blocco di marmo è innalzato, simbolo perenne di gratitudine al Duce, artefice di ogni rinascita ed animatore di ogni alta impresa. (PANICONI, M. Criteri informativi e dati sul foro Mussolini, *Architettura*, fevereiro de 1933, p. 84)

Figura 37: Detalhes do complexo. Enrico del Debbio (1938).

Fonte: *Architettura*, fevereiro de 1933, p. 75.

1.3: M.I.A.R.

Contemporaneamente ao *Novecento*, a discussão sobre a produção racionalista³⁶ teve seu início na península italiana por meio do Gruppo 7³⁷, que inicia seu trabalho de divulgação em dezembro de 1926, com a publicação do artigo *Architettura*, na revista cultural *Rassegna Italiana*. Este artigo declarava a existência de um “novo espírito” na arquitetura e esta referência deve ser compreendida como a adesão destes profissionais às premissas de Le Corbusier (1887-1965) e ao conteúdo da revista de estética francesa de mesmo nome: *L’Esprit Nouveau*. O grupo, que publicou no total uma série de 4 artigos (dezembro de 1926, fevereiro, março e maio de 1927), criticava tanto as posturas do Futurismo como as do *Novecento*.

Gruppo 7 felt that neither the Futurists nor the members of the Novecento movement fully appreciated the essential character of this new spirit [...]. They described the legacy of the Futurist movement as an “artificial impulse”, an “empty, destructive fury that confused good and bad.” [...]

(They) also criticized the Novecento movement. Although they were willing to admit that, at times, Novecento architects had attained a “serene nobility” in their work, the members of Gruppo 7 perceived the Novecento movement’s concern with ornament as a sign of retardataire rather than progressive thinking. In their article, the Rationalist argued that the Novecento architects had exhausted the creative possibilities of their approach and that their recent work had degenerated into a simplistic and sterile formula unrelated to structure and material.” (DOORDAN, 1988, p.46)

Para estes jovens arquitetos, os obstáculos para a implantação do “novo espírito” arquitetônico em solo italiano eram: a má educação em relação à arquitetura da população e dos profissionais que ainda se mantinham ligados à produção tradicional. (DOORDAN, 1988). Apesar deste discurso de crítica, o grupo apresentava um raciocínio muito mais conciliativo do que de ruptura. Para o grupo, a identidade italiana – e assim em total alinhamento com *Novecento* – não era um empecilho para o desenvolvimento de uma produção racionalista de caráter internacional.

³⁶ Neste trabalho, como apontado previamente, encararemos o Racionalismo por meio dos apontamentos de Zevi (1951).

³⁷ Ubaldo Castagnoli – relocado por Adalberto Libera em 1927- Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava e Giuseppe Terragni.

O “puro ritmo” evocado pelo gruppo dos racionalistas, um termo caro a toda a arquitetura clássica (e ao Novecento, portanto), tornava-se um corolário da “razionalità dalla perfetta rispondenza della struttura dell’edificio agli scopi che si propone”; tínhamos uma tradução em termos absolutamente tecnológicos de um termo, cujo estatuto pretendido havia sido superado pelo código clássico pelo significado de uma travée, de um pórtico, de uma ordem.

Assim como Le Corbusier buscava as antecedências da arquitetura em Roma nos seus estudos, os racionalistas italianos também se entregavam a esta possível interpretação, sustentando um raciocínio sempre presente – e central – em seus discursos: a separação, e consequentemente valorização, de princípios da física arquitetônica da antiguidade e de seus propósitos, renunciados, de linguagem, de código, da sintaxe clássica enfim. (TOGNON, 1993, p.56) [grifo nosso]

Essa postura demonstra como a diferença entre os movimentos modernos italianos, principalmente entre o *Novecento* e o Racionalismo, foi tênue e como a ideia e o uso da tradição italiana impregnaram, de maneiras compositivas diferentes, as várias manifestações modernas italianas. Não por acaso, Etlin (1991, p.225) afirma que a produção racionalista italiana – novamente em total consonância com o *Novecento* – era uma produção contextualizada.

This would be achieved by the most noteworthy works of Italian Rationalists architecture. They would be contextual buildings in the multiple meanings of the word: Italian in character, specific to their city, appropriate to the cultural history of their building type, and responsive to particular site conditions. Several of these buildings would be so rooted to their sites that to move them elsewhere, even in the same city, would considerably alter their meaning.

Na verdade, por meio dessa afirmação, nota-se que o principal ponto de diferença entre os movimentos era que, para o *Novecento*, a Tradição e seus elementos históricos eram considerados universais e imutáveis, devendo, assim, ser mantidos e valorizados na Modernidade. Já para os Racionalistas, a Tradição era encarada como um ponto de partida para o desenvolvimento de sua produção, um modelo de racionalidade estrutural e projetual.

The Rationalists’ emphasis on discipline and the rejection of novelty’s sake parallels the position taken by Muzio and the architects of the Novecento movement. Both the Rationalist and Novecento architects expressed genuine reservations about the eclectic and the undisciplined character of contemporary Italian architecture. Each group looked to tradition as an antidote. The Novecentisti viewed tradition [...], as an available repertoire of forms and, most importantly, as the expression of a particular, mural, tectonic sense of building which retained its validity over

time and needed only to be adapted to contemporary requirements. Gruppo 7, in contrast, conceived of tradition not as a repository of forms but as proof that the spirit of an age was generating force of history.

The Rationalist reasoned that the forms of the past were indissolubly linked to their moments in time and could not be removed and reused in a different context. They argued that architects have always confronted the challenge of their times with materials and means of their era. The importance the Rationalist attached to the materials and means of their own historical moment separated them from the architects of the Novecento movement. (DOORDAN, 1988 p. 51) [grifo nosso]

Partindo desta similaridade, a primeira possibilidade que o *Gruppo 7* teve de apresentar seus trabalhos foi em 1927, na Bienal Internacional de Arte Decorativa de Monza, na qual o grupo apresentou um conjunto de projetos de diferentes tipologias voltando-se principalmente a edifícios industriais e corporativos. No mesmo ano, o grupo teve seus projetos expostos na Exposição da Werkbund, em Stuttgart na Alemanha. Contudo, Doordan (1988, p.53) aponta que a participação italiana na exposição foi diminuta, principalmente em comparação com os outros países europeus, que contavam com trabalhos de prestigiosos arquitetos como Mies van der Rohe, Walter Gropius e Le Corbusier.

Apesar de certas dificuldades iniciais, oportunidades começam a surgir para os racionalistas italianos, podendo apontar como um de seus marcos a construção do edifício *Novocomum* (1927-1929) de Giuseppe Terragni (1904-1943) na cidade de Como. Composto por cinco andares em estrutura de concreto armado, o edifício não apresenta nenhum ornamento ligado à tradição italiana, exibindo como principal ponto de visibilidade, em total consonância com as premissas de Le Corbusier, uma volumetria composta por um jogo de volumes puros que é interrompido em sua entrada e no terceiro e quarto andares pelo uso de alvenarias cilíndricas. Originalmente, o edifício era revestido com argamassa pigmentada de creme e seus balcões eram pintados em azul, característica essa alterada em uma reforma ocorrida após a Segunda Guerra Mundial. (DOORDAN, 1988)

Como na *Ca'Brutta* de Muzio, a obra, quando pronta, foi considerada escandalosa e de mau gosto, recebendo o apelido de Transatlântico. Devido a esta problemática e também ao fato de sua aprovação ter-se dado pela municipalidade por meio de um projeto de características novecentistas, o prefeito convocou três arquitetos, sendo um destes Piero Portaluppi, ligado o *Novecento* milanês, para a

criação de meios para uma melhor harmonização do edifício com seu entorno. (ibid, 1988)

Entretanto, a decisão do grupo foi a favor da manutenção obra, sentença essa que: “not only affected the course of Italian Rationalist architecture, but also signaled a shift by the [...] Novecento architects, whose response to Italian Rationalists in the form of geometric Novecento style [...]” (ETLIN, 1991, p. 265)

Figura 38: Novocomum, Giuseppe Terragni (1929).

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/547680004663449491/>

A partir do *Novocomum*, outras cidades passam a apresentar obras racionalistas, podendo-se apontar como um outro representante desta adesão o *Palazzo Gualino* de Giuseppe Pagano e Gino Levi-Montalcini em Turim (1929).

Figura 39: Palazzo Gualiano, Giuseppe Pagano e Levi Montalcini (1929).

Fonte: <https://classiqs.com/uk/journal/montalcini-pagano>

O racionalismo arquitetônico na Itália era principalmente atrativo aos novos profissionais, fazendo com que, dois anos após a publicação dos artigos, em 1928, acontecesse no *Palazzo delle Esposizioni*, na *Via Nazionale* em Roma a Primeira Exposição da Arquitetura Racionalista. A mostra foi composta por uma série de projetos de jovens arquitetos, 42 no total, de diferentes localidades da Itália. Como resultado da pouca experiência do grupo, a exposição era majoritariamente formada por estudos, sem apresentar grandes obras edificadas ou mesmo uma linguagem em comum. Na verdade, Doordan (1988, p.66) aponta que o único ponto em concordância na exposição era o abandono de qualquer elemento decorativo.

Apesar deste 'amadorismo', a cobertura da mídia foi significativa tendo a exposição sido revisada pelos principais jornais e arquitetos da época. Pode-se apontar como uma das mais significativas a de Marcello Piacentini, na revista *Architettura e Arti Decorative*, de novembro de 1928, em que ele afirmava, apoiado em sua ideia de ambientismo, que o racionalismo arquitetônico era inadequado tanto tecnicamente como esteticamente às especificidades italianas.

Piacentini found the Rationalists formula inadequate for Italy, both technically and aesthetically. He viewed the functionalist credo of the Rationalists as too simplistic and climatically inappropriate; extensive glazing and ribbon windows were feasible in northern Europe, he felt, but the intensity of the Mediterranean sun argued against such devices in Italy. The lack of moldings, pediments, and cornices invited disaster, Piacentini warned, because water would inevitably seep in along the roof line and around windows and destroy first the plaster and then the wall itself. Piacentini's final criticism involved the importance of hierarchy in architecture, an importance, he felt, the Rationalists did not appreciate. He argued that a typological hierarchy existed in architecture and that was appropriate for certain types, such as factories or commercial buildings, was inappropriate for others, like monumental civic or religious buildings. The Rationalist had not yet developed, in his opinion, an architectural formula subtle and rich enough to accommodate the range of architectural expression necessary in a big city. (DOORDAN, 1988, p.73)

Encorajados pelo sucesso obtido pela exposição, os arquitetos racionalistas, antes reunidos em pequenos grupos locais, associam-se nacionalmente formando, em julho de 1930, o M.I.A.R o *Movimento Italiano per l'Architettura Razionale*. Detentor de uma melhor programática, o movimento racionalista italiano passa a atuar de forma mais incisiva, investindo em grandes exposições como meio de difusão de sua produção, tendo este mecanismo alcançado seu ápice em março 1931 com a Segunda Exposição do Racionalismo Arquitetônico.

Esta exposição contou com o apoio do poderoso jornalista, galerista e apoiador do fascismo Pietro Maria Bardi,³⁸ que redige o texto da exibição, o *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*, no qual, e novamente corroborando a afirmação de Braun (2003) de mecenato iluminado, tenta-se vincular o M.I.A.R à administração fascista.

Bardi, que encarava o novo governo como sendo uma renovação global da vida italiana, afirmava que o Racionalismo, por pregar um novo espírito no campo arquitetônico, deveria ser a representação arquitetônica do Fascismo.

The Fascist revolution, according to Bardi, had generated a renewal of every aspect of Italian life. The young architects associated with the Rationalist movement wished to promote a rejuvenation of architecture in consonance with the wide-ranging political and social revival initiated by the Duce. Clearly, Bardi felt, the moment had arrived to address the related issues of the control

³⁸ Pietro Maria Bardi nasceu em La Spezia em 1900, foi jornalista e galerista, possuindo duas galerias, uma em Milão, na década de 1920, a Galleria Bardi, e em Roma, no próximo decênio, a Galleria d'Arte di Roma, sob os cuidados do Sindicato Nacional Fascista de Artes Plásticas. Bardi era um grande incentivador do Fascismo como também da produção artística moderna.

of building design in Italy and the appropriate architectural style for fascism.
(DOORDAN, 1988, p.78)

Para reforçar seu alinhamento e seu descontentamento com as outras manifestações modernas italianas, Bardi cria na exposição uma fotomontagem intitulada de “*Tavolo degli orrori*” ou “Quadro dos Horrores”, onde: [...] apareciam, numa zombeteira colagem, arquiteturas de Brasini, Bazzani, Giovannoni, Piacentini junto com reminiscências de gosto passadista e velhos postais. (Danesi, 1976 apud Tentori, 2000, p.53).³⁹ Inicialmente a montagem não possuía nenhuma legenda, porém, para sua publicação na revista Quadrante, de junho 1933, foi inserida uma citação do crítico Ugo Ojetti sobre o edifício de Muzio: *el Palazzo dell’Arte; la grande e limpida facciata; Muzio architetto maestro: in cima a quell’arco non starebbe bene una banca scultura che spiegasse al pubblico essere questo un palazzo dedicato all’arte.* (TENTORI, 2000, p.80)

Figura 40: Tavolo degli orrori, Pietro Maria Bardi (1931).

Fonte: http://www.architetti.san.beniculturali.it/web/architetti/cron-gen/scheda-evento-gen?p_p_id=56_INSTANCE_Bg2O&articleId=20625&p_p_lifecycle=1&p_p_state=normal&groupId=10304&viewMode=normal&tag=1918-1945

³⁹ Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista, in *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, La Biennale di Venezia, 1976, p.22

A referida montagem gerou grande reação dos arquitetos, principalmente de Marcello Piacentini, que viu-se pessoalmente atacado pela obra. Apesar da controvérsia causada pela exposição, gerando até demissões de professores racionalistas da Faculdade de Arquitetura de Roma, cujo o diretor à época era Piacentini, o M.I.A.R logrou ser catapultado a um novo patamar, conseguindo assim desenvolver cada vez mais obras em solo italiano. Este fato evidencia-se na fala de Terragni ao agradecer o apoio de Bardi após sua adesão à causa racionalista:

You see, dear Bardi, that the seed you planted begins to fruit. This is not the time to despair ... Fascism teaches, and it is true, that the stronger the obstacle is, the more resolute the struggle; the more united the comrades, the more violent the reaction." (Giuseppe Terragni para P. M. Bardi, 05 de julho de 1931, in DOORDAN, 1988, p. 95)

Como exemplo deste sucesso, pode-se apontar a obra da estação de trem Santa Maria Novella, em Florença (1932-1934), do Grupo Toscano, que tinha por liderança o arquiteto Giovanni Michelucci (1891-1990). Decorrente de um concurso público nacional, o projeto para estação foi o primeiro vencido pelos racionalistas na Itália. Apresentado uma volumetria longa (160 metros) de baixa altura e sem ornamentações externas, a estação foi alvo de duros embates por parte da comissão julgadora, principalmente do crítico tradicionalista Ugo Ojetti, que achava que sua nudez e falta de monumentalidade não eram condizentes com uma grande obra cívica no coração de Florença. Através da análise da revista *Architettura*, de abril de 1933, vê-se como a inserção de um edifício racionalista em uma área histórica e complexa foi central nas discussões para a escolha do projeto.

Il progetto de Michelucci e compagini sta benissimo nel luogo per cui fu pensato – non già perché in sé assuma forme stilistiche sottratte all'ambiente (ad un tale modo di ambientare ormai più nessuno crede) ma perché a quel luogo sono consoni alcuni suoi intini elementi fondamentali; il suo volume, il profilo, la sensibilità plastica alla quale sono informate le sue modulazioni formali – Stesso e continuo, esso chiude la piazza con un orizzonte tranquillo, lasciando dominare la chiesa di S. Maria Novella. (N.d.R. Il concorso per la stazione di Firenze, *Architettura*, abril de 1933, p. 203)

Figura 41: Projeto estação Santa Maria Novella, Grupo Toscano (1934).

Fonte: *Architettura*, abril de 1933, p. 203.

Outro marco obtido pelos racionalistas – Luigi Piccinato, Gino Cancellotti, Alfredo Scalpelli e Eugenio Montuori – foi o projeto da cidade de Sabaudia, em 1933. Patrocinado pela *Opera Nazionale per i Combattenti* (ONC), o concurso tinha por objetivo a criação de um novo assentamento urbano para 20 mil pessoas (5 mil dentro do município e 15 mil na área envoltória) na região rural da *Agro Pontino* ao Sul de Roma. Esta nova cidade, a segunda de um total de cinco⁴⁰, fazia parte de um ambicioso e amplamente divulgado plano do governo de Mussolini de edificar novos centros urbanos por toda península itálica. Devido à grandiosidade dos objetivos destes concursos, eles se tornaram amplamente atrativos para a classe arquitetônica da época, tanto que Le Corbusier chegou a apresentar um projeto para a cidade de Pontinia, em 1934. (GRIFFIN, 2007)

Constituída por edifícios institucionais (prefeitura, a sede do PNF, da ONC, entre outros) e religiosos (batistério, igreja e convento) que formam uma *piazza*, a nova cidade de Sabaudia apresenta claramente esse racionalismo contextualizado conceituado por Etlin (1991).

Figura 42: Praça Central de Sabaudia (1933).

Fonte: *Architettura*, setembro de 1935, p. 517.

⁴⁰ Littoria (1932), Sabaudia (1933), Pontinia (1934), Aprilia (1936) e Pomezia (1938).

Este aspecto se sobressai na análise da revista *Architettura*, de setembro de 1935, em que é firmado:

Gli architetti, ispirandosi all'atmosfera delle nostre tipiche piazze medioevali, atmosfera fatta per lo più di una estrema purezza e levità di motivi, tutta mediterranea e pervasa di intima poesia e raccoglimento, hanno voluto esprimere nei pochi e semplici volumi, armonicamente distribuiti, tradizionali nei motivi, ma attuali nella loro geometrica compiutezza, il ritorno ad una più serena semplicità [...]. (N.d.R, Nuovi Edifici a Sabaudia, *Architettura*, setembro de 1935 p. 517)

Figura 43: Praça Central de Sabaudia (1933).

Fonte: *Architettura*, setembro de 1935, p.517.

Como acontecido com o projeto da estação de Firenze, a edificação de Sabaudia foi duramente recriminada, agora, porém, não mais por críticos da cultura, mas por alguns deputados que achavam que ambos os projetos eram “monstruosidades bolcheviques” e que pediam uma retoma dos valores italianos na arquitetura. (DOORDAN, 1988, p.109)

Mesmo com estes embates, o Racionalismo continuou atuante e, em 1936, produziu sua principal obra: a *Casa del Fascio* (1933-36)⁴¹ de Giuseppe Terragni, na cidade de Como. Construída para ser a sede local do Partido Fascista (PNF), a obra

⁴¹ Apesar de Terragni ter sido somente contratado em 1932, o arquiteto já formulava projetos para a *Casa del Fascio* desde de 1928. Um fato que sobressaía ao ver estes estudos, encontrado em Etlin (1991), é a grande diferença entre os projetos iniciais e o produto final.

tinha por objetivo apresentar arquitetonicamente a fala de Mussolini, que afirmava que o fascismo era uma casa de vidro que todos poderiam olhar. (ETLIN, 1991, p 439)

The casa de Fascio was to function as a symbol not merely by analogy between Mussolini's dictum about the house of glass and the principles of Rationalist architecture, but primarily by creating a physical setting that would make this saying a reality. As a 'house of glass' the Casa del Fascio was to help realize an idealized relationship between Fascist leaders and the Italian people. Designed as an 'antibureaucratic' Fascist party headquarters, the Casa de Fascio of Como was to present 'no hindrance, no barrier, no obstacle between the Fascist leaders and the people'. (ETLIN, 1991, p. 445)

Construída atrás do Duomo de Como, a *Casa del Fascio* é formada inteiramente por um esqueleto de concreto armado revestido em mármore branco, sem apresentar nenhum elemento decorativo externo. Seu principal aspecto é sua volumetria obtida por uma forma cúbica pura. Projetada como uma 'casa de pátio moderna' e semelhante ao quarto modelo de vila de Le Corbusier (1929), a sede do partido fascista apoia-se na ideia de contextualização preconizada pelos racionalistas italianos, apresentando em sua fachada uma composição influenciada pela retícula romana utilizada na cidade. (Etlin, 1991). O autor também aponta que a fachada em grelha da *Casa del Fascio* articula os 3 principais momentos da história italiana.

This girded faced also functioned as a place from which to harangue the assembled crowd in Piazza dell'Imperio. The provision of an entire multistory loggia for this purpose rather than the customary balcony readily brings to mind the old benediction loggia of Saint Peter's in Rome (1461-95). Fascism, as Terragni made amply clear, was a new religion. It was also popularly heralded as the new imperial force that succeeded the great imperial eras of the past: The Roman empire and the papacy. Under fascism, Italy was deemed to have realized the status of the Third Rome. Terragni thus made it possible to read the facade as a stamen about the three ages of Italian imperial grandeur – Rome, the papacy, and Fascism, all in the same image. (ibid, 1991, p.470)

Se, exteriormente, a *Casa* apresenta somente um revestimento, o mesmo não se repete em seu interior, já que ele é adornado com diferentes tipos de mármore como Giallo Adriatico, Nero Col di Lana e Nero del Beggio. Terragni aponta que o uso destes materiais tinha uma função específica já que são duradouros e adequados a um local de intenso tráfego. A adoção do material também tinha um caráter simbólico, visto

que, para o arquiteto, era o único revestimento adequado a um edifício dessa grandeza. (ETLIN, 1991). Todavia, o principal elemento encontrado no interior da *Casa del Fascio* era seu sacrário implantado no rés-do-chão da obra. Para Terragni, este local seria o ponto de transmissão dos valores do Fascismo.

[...] For Terragni, Mussolini's 'commandment' – 'The Casa del Fascio will be dedicated to the memory of the Fallen for the Revolution' – invested this building type with its 'high moral significance, the heroic continuity of duty and sacrifice'. To Terragni, the *Sacrario* was designed to convey 'the spiritual elements that constitute the basis of the entire Fascist Mysticism.'

The ceiling of the entrance foyer was covered with black marble to 'prepare the visitor for a religious attention to the *Sacrario*,' which was formed as an 'open cella' created by three monolithic wall of red granite. Terragni explained that the slabs of red granite defining the space of the *Sacrario* in the Casa del Fascio in Como would suggest "primitive religious or royal construction of ancient Mycenae or Egypt.' (ETILN, 1991, p. 447)

Figura 44: Multidão à frente da *Casa del Fascio*, 1936.

Un'ordinata del popolo comasco di fronte alla Casa del Fascio (5 maggio XIV).

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/364862007291888016/>

1.4: DA COEXISTÊNCIA À CONSOLIDAÇÃO DE UM MODERNISMO

Apesar de certos embates e críticas, o aspecto que mais se sobressai na produção moderna italiana é a afinidade entre seus movimentos. Esta característica de 'pluralidade hegemônica' e coexistência foi amplamente empregada no projeto da Cidade Universitária de Roma (1932-1935). A ideia de construção de um novo campus para *Città Universitaria* partiu de Mussolini, que tinha por objetivo a criação de um campus à altura dos grandes centros educacionais internacionais. Para a empreitada, o *Duce* nomeia Marcello Piacentini como arquiteto chefe e aponta que ele deveria criar um projeto nacional, um projeto para a Itália, um cenário para o maior centro mediterrâneo de estudo e no qual fosse utilizada a mais moderna arquitetura (ETLIN, 1991). Atendendo a essa vontade de 'plano nacional', Piacentini convida para o projeto arquitetos de diferentes localidades e de diferentes afiliações. Na verdade, evidenciam-se por meio desta ação os primeiros sinais de surgimento de uma unidade compositiva na produção moderna italiana.

To this end, Piacentini invited the Italian Rationalists Giuseppe Pagano, Pietro Aschieri, Guiseppe Capponi, Giovanni Michelucci, Eugenio Montuori, and Gaetano Minnucci as well as the Milanese Novecento architect Gio Ponti to collaborate with Gaetano Rapisardi, Arnaldo Foschini, and himself on the design. As the building demonstrate and as Pagano explained at the time, 'in the undertaking different architects from various regions collaborated for the first time to realize a block of homogeneous, up-to date constructions'.

This was 'collective realization with a unitary character corresponding to our times. Not only did it 'demonstrate first of all the unity of direction and intentions of Italian architects', but it also showed that Italian architects could work within the 'collective framework in accord with the informing spirit of Fascism. (ETLIN, 1991, p.422) [grifo nosso]

Planejado para 12.000 alunos, o projeto do campus apresenta uma planimetria simétrica feita por meio de um pórtico que marca o eixo central de acesso ao local. Para Piacentini, o plano da *Città* seria uma interpretação moderna das tradicionais formas urbanas italianas. Sua praça central foi pensada para ser um paralelo entre os fóruns romanos e as praças renascentistas. (DOORDAN, 1988) O principal ponto da implantação é o edifício da reitoria, de sua autoria, que apresenta grandes pilares, similares ao *Palazzo del Poste* em Brescia, revestidos em mármore travertino

Figura 45: Planimetria Geral da Cidade Universitária de Roma.

Fonte: *Architettura*, edição especial, 1935, p.03.

Mesmo que os edifícios tenham certas diferenças, como o uso de tijolo aparente nos edifícios dos arquitetos racionalistas Pagano e Capponi, o campus possui uma forte unidade compositiva obtida pelo ritmo de fenestração, pela volumetria, pelo gabarito e pela pouca decoração externa. Sobre este aspecto e também fazendo uma crítica à produção corbusiana, Piacentini (1935, p.06) afirma:

L'architettura della Città Universitaria, nella sua assoluta semplicità, non rinuncia a nessun postulato di modernità, ma la concezione generale è sempre nata in un clima classico mediterraneo.

Nessuna concessione è stata fatta alle formule ostentatamente ultrarazionaliste (come i grandi fascioni orizzontali de vetro, o le masse piantare sul vuoto dei piani terreni e sospese esili pilastri) Tutto qui è ragionato, pensato, realizzato in base alle necessità tecniche spirituali.

Abbiamo cercato di costruire edifici non di moda, ma che abbiamo le eterne qualità della essenzialità: nello stesso modo che non s'è dato ascolto alla facile enfasi retorica e scolastica, come in tanti edifici pubblici del passato, italiani e stranieri. S'è voluto esprimere, in forme solenni e durature, il rinnovato spirito della stirpe.

L'aspetto architettonico degli edifici, è semplice e appropriato alla lor severa funzione: armonizzati tutti a formare un unico complesso, ciascuno di questi esprime la sua ragione estetica e funzionale dalla distribuzione delle masse costruttive e dalla sincera applicazione dei materiali di rivestimento: anche il colore di tutti gli edifici è intonato al tipico rosso bruno di Roma, con leggere variazioni dovute alle varie qualità, dei mattoni o del travertino. Liberate le architetture da ogni decorazione giudicata superflua, solo in qualche punto vere opere d'arte danno un accento de espressione estetica genuina e vibrante [...]. (Piacentini, M. *Metodi e Caratteristiche, Architettura*- edição especial, 1935 p.06)

Figura 46: Instituto de Física, Giuseppe Pagano - Cidade Universitária de Roma.

Fonte: *Architettura*, edição especial, 1935, p.40.

Figura 47: Instituto de Botânica e Química Farmacêutica, Giuseppe Capponi- Cidade Universitária de Roma.

Fonte: *Architettura*, edição especial, 1935, p.65.

Figura 48: Escola de Matemática, Gio Ponti- Cidade Universitária de Roma.

Fonte: *Architettura*, edição especial, 1935, p.45

Figura 49: Pátio central da Escola de Matemática, Gio Ponti - Cidade Universitária de Roma

Fonte: *Architettura*, edição especial, 1935, p.47.

Figura 50: Edifício da Reitoria, Marcello Piacentini -Cidade Universitária de Roma

Fonte: *Architettura*, edição especial, 1935, p.13.

Figura 51: Edifício da Reitoria com a estátua de Minerva, Marcello Piacentini- Cidade Universitária de Roma.

Fonte: *Architettura*, edição especial, 1935, p.07.

Esta coexistência entre *Novecento* e M.I.A.R apresentada na *Città* passa a ser nomeada por alguns estudiosos, como ETLIN (1991), de “*Stile Littorio*”, que define este novo estilo como sendo: “The creation of an imperial Fascist architectural style under the signs of lictorial fasces was soon followed with attempts by architects from all [...] Italian modern movements to achieve the same expressive effects [...]”. (ETLIN, 199, p.418) Contudo, o que se vê é que, na verdade, esse ‘novo estilo’ construído sobre os signos do fascismo nada mais é do que uma depuração do *Novecento* Geométrico.

Esta afirmação é corroborada por Nicoloso (1999), que menciona a existência de um encontro no *Palazzo di Venezia*, local do escritório do *Duce*, em junho de 1934, após as críticas sobre a edificação da Estação de Firenze e da cidade Sabaudia, no qual Mussolini decidiu nomear Piacentini e sua Igreja do Cristo Rei como o modelo e guia a ser seguido na arquitetura moderna italiana fascista.

La trascrizione di quell'incontro [...] rivela che il plauso di Mussolini - plauso peraltro dettato dalla necessità politica di riequilibrare un dibattito che sconfessava due opere di regime - non è rivolto solo a Michelucci e Piccinato. Il duce, infatti, nel ricercare un esempio di architettura moderna da additare a modello, ha uno spontaneo apprezzamento per la 'bella' chiesa de Cristo Re di Piacentini, perfettamente 'rispondente allo spirito e allo scopo'. L'architettura moderna italiana 'salvata' da Mussolini - 'tengo a precisare in modo inequivocabile che io sono per l'architettura moderna' - non è allora semplicemente quella di Firenze e Sabaudia, ma ha un altro interprete in Piacentini, il più autentico e autorevole.

Mussolini sta indicando in Piacentini il timoniere dell'architettura del fascismo. L'architetto romano sta dirigendo in quei giorni la costruzione della città universitaria con la collaborazione di architetti provenienti da più regioni d'Italia e sta dimostrando che è possibile costruire architetture consonanti. La città universitaria diviene un saggio di omogeneità stilistica raggiunto dall'architettura italiana in regime fascista, da riproporre altrove su scala più ampia. (NICOLOSO, 1999, p.166)

Em suma, apesar de Mussolini apresentar-se como um grande mecenas iluminado e sem predileções, estava, agora, afirmando que a produção moderna italiana era a que fora utilizada na Cidade Universitária de Roma, ou seja, a do *Novecento*. Vincula-se a essa posição o fato de que, em 1934, a Itália estava em vias de invadir a Abissínia, atual Etiópia, e assim iniciar sua principal guerra imperialista (1935-1936), fazendo com que a busca de apoiadores e a propaganda tornassem-se

centrais. Por estes fatos, pode-se inferir que a escolha do *Novecento* por Mussolini está associada à sua capacidade de criar poderosos cenários de glória nacional.

O melhor exemplo da adoção e do sucesso obtido pelo *Novecento* é o grande projeto para a Exposição Universal de Roma em 1942, a EUR-42. Projetada também para marcar os 20 anos da tomada do poder pelos fascistas, a mostra foi a maior empreitada feita por Mussolini. Situada perto de Roma, a área expositiva seria acessada por meio de uma linha férrea ou pelas avenidas *Via del Mare* e *Via dell'Imperio*, sendo que este último percurso ligaria, por meio de um grandioso arco projetado pelo arquiteto racionalista Adalberto Libera, as antigas ruínas romanas com o eixo central da exposição. Diferentemente das exposições antecessoras que tiveram temas ligados ao Progresso e à Modernidade, a EUR teria por mote: *XXVII Secoli di Civiltà*, ou seja: 27 séculos de progresso e desenvolvimento humano após Roma irradiar sobre o mundo sua luz e seu gênio. Não obstante, a exposição ficou conhecida como os 'Jogos Olímpicos da Civilização'. (ETLIN, 1991)

Como na Cidade Universitária, a EUR deveria apresentar uma unidade compositiva. Assim, foi nomeado como superintendente e responsável pela implantação, pela avaliação e definição da arquitetura e do paisagismo Marcello Piacentini. Empossado, o arquiteto romano chama para seu auxílio e para a execução do projeto do plano urbanístico os arquitetos racionalistas Giuseppe Pagano, Luigi Piccinato, entre outros.

Apresentando uma implantação similar à da *Città*, a EUR exhibe um plano simétrico e axial. Para Piacentini (1938), a implantação era: “[...] based upon the schemes of Roman cities, those schemes that even today – or rather, today more than ever, after the Romantic experiments à la Sitte – form the basis of every good town plan”. (Piacentini, M. *L’urbanistica e L’architettura*, *Architettura*, edição especial, 1938, p.728)

Figura 52: Planimetria EUR- 42

Fonte: *Architettura*, edição especial, dezembro de 1938, p.760.

Com a planimetria definida, foi lançado o concurso dos edifícios. No edital, redigido por Piacentini, ficavam claras as diretrizes a serem seguidas pelos concorrentes:

The Presidency expresses its full confidence in the talent of Italian artists who know how to express in daring and grandiose masses and lines the essential characteristics of a Roman and Italian architectural art. The classical and monumental sentiment, in the pure sense of this spirit, which has been manifested and endured through the centuries in all the innumerable artistic expressions of our country, must be the foundation, yet with the most modern and functional forms, of the architectural inspirations. In short, the architecture of Esposizione Universale of Rome must characterize the great era of Mussolini. (ETLIN, 1991, p. 490)

Contudo, o forte direcionamento de Piacentini não ficou apenas restrito à cláusula. Na verdade, ele poderia também, se achasse necessário, alterar os projetos. Nicoloso (1999, p.171) afirma que, como um professor, o arquiteto romano ‘corrigiu’ numerosos projetos até em sua fase de edificação. O controle de Piacentini era tão extenso que ele se tornaria uma ação de censura, fazendo com que nenhuma edificação estivesse ‘a salvo’ do seu direcionamento.

Archi, colonne, portici monumentali danno unità stilistica ai vari edifici della città mussoliniana. Come farebbe il docente con i suoi allievi, Piacentini interviene a correggere numerosi progetti, sia in fase di stesura finale, sia in corso di esecuzione. I ritocchi si trasformano in censura davanti ai designi di architetti le cui convinzioni non collimano con l'impostazione stilistica data. (ibid, 1999, p. 171)

Por meio destes atos, a unidade foi obtida e as diferenças se tornaram praticamente inexistentes, como apontado por Etlin (1991, p.490), o governo fascista conseguiu engolir toda uma cena moderna na arquitetura, fazendo com que o termo *Novecento*, antes associado a um grupo de arquitetos, se tornasse agora sinônimo de produção moderna, sinônimo desta junção final entre Racionalismo e *Novecento*.

Modernity and monumentality, rationalism and classicism were to be fused together in service of an imperial vision of the Fascist state. The architectural ensemble at the Esposizione Universale would realize this call for imperial grandeur with forms that would fit into a wide but unified range of aesthetic possibilities coming from designers as different as the Novecento architect Giovanni Muzio and the Rationalist Adalberto Libera. (ETLIN, 1991, p. 490)

Figura 53: Palazzo della Civiltà Italiana. Lapadula, Guerrini e Romano. Roma.

Fonte: *Architettura*, edição especial, dezembro de 1938, p.851.

Figura 54: Maquete do Edifício da Comunicação e Transporte. Renzi, Pollini e Figini. Roma

Fonte: *Architettura*, edição especial, dezembro de 1938, p.801.

Figura 55: Palazzo dei Congressi. Adalberto Libera. Roma, 1942.

Fonte: *Architettura*, edição especial, dezembro de 1938, p.784.

Figura 56: Palazzo del Commissariato e dell'ente autonomo. Gaetano Minnucci. Roma.

Fonte: *Architettura*, edição especial, dezembro de 1938, p.780.

Figura 57: Igreja de São Pedro e Paulo. Arnaldo Foschini. Roma.

Fonte: *Architettura*, edição especial, dezembro de 1938, p.811.

2

- A circulação do Novecento: as visitas de Sarfatti, Piacentini e a mídia.

Ao deixar a casa de Piacentini anoitecia em Roma e eu, caminhando junto ao velho cães do Tigre, fiquei imaginando a maravilha que será a nossa Cidade Universitaria. E ao mesmo, tempo me lembrava como tem sido imenso em realizações o governo Getulio Vargas. Até o Rio de Janeiro, elle tornará mais bello. (COSTA, L. Piacentini, o Presidente Getulio Vargas e a Cidade Universitaria, *Diario Carioca*, 29 de janeiro 1939, p.03)

É vivo desejo do governo fascista acolher na Italia, como seus, hospedes, por um periodo de cerca de tres semanas de permanência, os expoentes mais illustres da imprensa deste Brasil amigo, com escopo de intensificar, através um conhecimento directo e uma observação minuciosa de vida actual da nação italiana, as correntes de reciproco apreço e as grandes affinidades existentes entre a Italia e o Brasil. (Comunicado Embaixada Italiana, in MOURÃO, 1939, p. 11)

Prezados confrades da Italia: A visita dos jornalistas á Italia representa mais um facto favoravel na historia ininterruptamente cordial das relações dos grandes povos latinos. Della resultarão com certeza maiores beneficios para uma velha e solida amizade que os italianos confiados á hospitalidade brasileira honraram sempre com seu espirito de realização, sua irreprehensivel disciplina, seu interesse pelos destinos da terra que os acolheu, não como estrangeiros, mas como irmãos. (Associação Brasileira de Imprensa, in MOURÃO, 1939, p. 13)

A partir da consolidação do ideário do *Novecento* na Itália, trataremos neste segmento de sua circulação. Esta análise será construída pelas visitas ao Brasil de duas personalidades centrais do movimento: Margherita Sarfatti, em 1930 e 1947 e Marcello Piacentini, em 1935. Apesar de terem motivações diferentes, estas visitas estão inseridas em um contexto de forte promoção do ideário fascista em território nacional.

É necessário salientar que a década de 30 no Brasil foi marcada pela Revolução de 3 novembro de 1930 que levou ao poder o gaúcho Getúlio Vargas. Exibindo semelhanças com o fascismo italiano,⁴² o governo varguista acabaria por proclamar, por meio de um golpe, o Estado Novo, em 10 de novembro 1937, o qual perduraria até 1945.

Tentando firmar-se como um novo e moderno Estado, a ditadura varguista apoiava-se e expunha-se, em total consonância com a retórica fascista, como um novo modelo de governo que levaria o Brasil a uma nova qualidade de desenvolvimento.

Podemos dizer que, no confronto com outras nações, a consciência de nação atrasada fornece justificativas para a defesa do papel predominante do Estado. O aumento da capacidade de ação do Estado sobre a sociedade tornaria possível a superação do *gap* entre o Brasil, país atrasado, e as nações desenvolvidas. Esta modernização, esta aceleração do ritmo histórico deveria ter lugar dentro da ordem.

Desta perspectiva, o Estado é visualizado não só como o propulsor de mudança, mas também como controlador, por excelência de uma sociedade rural-oligárquica para uma sociedade urbano-industrial. Esta nova sociedade, no pensamento da maioria dos doutrinadores do Estado Novo, deve ser também hierarquizada e não-igualitária, mas seu ordenamento deve-se fazer

⁴² Apesar de haver semelhanças entre as gestões, não se pode afirmar que a ditadura varguista era um Estado fascista. Sobre este aspecto, Oliveira, Velloso e Gomes (1982, p.25) apontam: "A primeira distinção [...] refere-se ao papel e à função do partido. O regime fascista resulta de um movimento organizado que toma o poder. De acordo com sua doutrina, o partido tem papel fundamental como propulsor das transformações por que deve passar o governo no novo Estado, e ele é o "instrumento" que representa a vontade da nação. Por outro lado, é preciso lembrar as complexas relações entre o movimento fascista e as forças armadas. A doutrina fascista propõe uma militarização de suas forças, o que leva o movimento a entrar em competição com as forças armadas regulares. Estes dois aspectos históricos e doutrinários, presentes no fascismo, estão ausentes no caso brasileiro. O regime de 1937 não resultou da tomada de poder de nenhum movimento revolucionário organizado e de massas. Seus doutrinadores negam qualquer espaço para a existência de um partido sustentador do regime. A questão de mobilização e organização das massas em milícias é também recusada pela maioria dos autores nacionais que buscam fundamento para o fortalecimento da autoridade do Estado. [...] Seja do ponto de vista doutrinário ou da realidade histórica, o caso brasileiro se distingue do fascismo italiano".

a partir de atributos diferenciados de cada indivíduo. (OLIVEIRA; VELLOSO; GOMES, 1982. p. 28)

Valorizando o nacionalismo como meio de modernização e abandono de uma situação ‘atrasada’, o novo Estado getulista passa a resgatar certos atributos da tradição brasileira. Novamente em alinhamento com o fascismo que tinha se voltado à ‘*romanità*’ e à ‘*italinità*’ como valores balizadores da nova sociedade italiana, no Brasil a continuidade e a valorização de uma certa “essência” nacional também passaram a ser estimadas como o meio de o país voltar-se às suas verdadeiras raízes.

Como toda ideologia política que busca legitimar uma determinada ordem, o discurso estado-novista constrói um esquema temporal em que sublima a ação presente, atribuindo-lhe certa plenitude de significados. Porém, o que confere especificidade a este discurso é a forma através da qual se apropria do passado e efetua seu redimensionamento. A condição para a plena realização do presente reside não apenas na sua consonância com o passado, mas até numa transposição do passado para o presente.

Nesta perspectiva, não se pode falar propriamente de um retorno ao passado, na medida em que estaria subentendido o certo deslocamento na escala temporal. Isto não ocorre: o passado é vivo, o passado é presente. Incursionar pelo passado significa trazer à tona as estruturas permanentes ao longo da mudança da história. O que está em questão, portanto é a continuidade, é a tentativa de recuperar, reajustar e integrar a “essência” que se encontra no passado. (ibid, 1982 p.83)

A recuperação do passado adquire, portanto, espaço expressivo no discurso, que busca mostrar o novo Estado como realizador do passado. O presente realiza o que o passado não pôde realizar devido aos obstáculos que foram impostos “de fora para dentro”. Assim, o Estado Novo coloca-se como o divisor de águas entre o “velho Brasil” e o “novo Brasil”, possibilitando ao país retomar os seus “verdadeiros” caminhos, a partir do abandono das formulas liberais. (ibidem, 1982, p.86)

A citação de Oliveira, Velloso e Gomes (1982) demonstra uma clara afinidade discursiva entre o Estado Getulista e a Itália Fascista. Não por menos, que nestes anos (30-40) a difusão do fascismo e a consequente circulação das premissas *Novecento* tornaram-se presentes em território nacional.

Diferentemente da década anterior (1920), quando a propaganda fascista se apresentava muito mais defensiva, voltada principalmente à comunidade italiana e com o objetivo de manutenção e preservação da italianidade no exterior, nos anos 30, e especialmente após o início da Guerra da Abissínia (1935-1936), este mecanismo

passou a ser utilizado como meio de influência política, apresentando uma feição muito mais ofensiva e de busca de apoio político internacional.

Tentando apresentar-se como a solução dos problemas mundiais e com objetivo de criar um bloco de nações latinas ligadas à Roma, o fascismo passa a aplicar uma política externa cada vez agressiva.

Esse aperfeiçoamento da estrutura de propaganda italiana e, o que é mais importante, sua tentativa de transformar a mera propaganda em algo mais abrangente e sofisticado (ou seja, uma verdadeira máquina de divulgação da cultura italiana dentro e fora da Itália) se explica boa parte pela concorrência ideológica crescente da Alemanha nazista e pelo renovado desejo do fascismo em apresentar-se como solução dos problemas mundiais, assim como pela instrumentalização da política cultural e de propaganda feita pelo regime para favorecer uma política externa cada vez mais agressiva. (BERTONHA, 1998, p. 256)

Este redirecionamento propagandístico fez com que a diplomacia cultural passasse a ser encarada como uma poderosa ferramenta de influência e de promoção do ideário fascista. Como exemplo desta valorização da cultura como meio de difusão ideológica, vale apontar a fundação, em 1936, em solo italiano, da associação *Amici del Brasile*, órgão específico da relação cultural Brasil-Itália, que contava com apoio de Mussolini e tinha como um de seus associados o arquiteto Marcello Piacentini.

No Brasil, pode-se apontar a *Associazione Brasiliana di Studi Italiani*, fundada em 1938, e os Institutos Ítalo-brasileiro de Alta Cultura, fundados em 1933 e sediados no Rio de Janeiro e em São Paulo. Promovendo cursos de arte, literatura e cultura italiana, estes centros e seus dirigentes eram considerados “facilmente controláveis pela Embaixada”. (ibid, 1998, p.275)

Outros mecanismos de atração da população e dos intelectuais brasileiros eram: os intercâmbios de alunos e professores universitários, as visitas subsidiadas à Itália por jornalistas – fato a ser apontado posteriormente no capítulo – para a divulgação dos feitos fascistas e a promoção de atividades culturais nas instituições ligadas à comunidade italiana como: os *Dopolavoro*⁴³, nas Casas d'Itália, as *Casa del*

⁴³ Com origem em 1919, pelos ideais do engenheiro Mario Gani, os *Dopolavoros*, inicialmente pensados como um meio para afastar os operários de ambientes de socialização popular, durante o fascismo os grupos foram utilizados como influência e difusão política. Em São Paulo, a primeira sede foi fundada em 1931 e, no final da década, já havia 12. Para Bertonha (1998, p.94), o objetivo dos Dopolavoros no Brasil era impedir a total absorção da comunidade na sociedade local. Para isso, suas principais atividades eram assistência social, cultura e esporte.

*Fascio*⁴⁴ e as seções locais da *Società Dante Alighieri*. Além destes mecanismos, outra frente que passou a ser fortemente cobiçada pelo fascismo como um poderoso meio de cooptação da população foi a mídia. Tirando proveito das publicações nacionais⁴⁵ destinadas tanto à comunidade italiana como à população brasileira, o fascismo tentava se infiltrar em território nacional. Esse fato é apontado por Salmoni e Debenedetti (2007, p.146) que assinalam o papel dos jornais como um dos principais meios de difusão do fascismo e de sua arquitetura.

[...] a influência do fascismo já tinha se feito sentir há tempo em São Paulo, no campo moral e político, e tinha se espalhado para o campo específico da arquitetura, por intermédio do conhecimento das “obras do Regime”. As autoridades fascistas e a classe dominante em São Paulo, de mentalidade equivalente, já tinham desenvolvido nos precedentes anos uma ativa obra de propaganda entre os compatriotas de São Paulo; e a imprensa, com a difusão de revistas italianas ou por intermédio das páginas de diários do tipo *Fanfulla*, tinha reforçado os mesmos conceitos. Mais tarde acrescentou-se também o projeto, não realizado, para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro, obra de Piacentini e Morpurgo, que foi amplamente divulgado pela imprensa e sustentado sem restrições por vários ministros brasileiros.

Apesar das autoras voltarem-se especificamente ao caso paulistano, pode-se inferir, pelo grande número de artigos publicados em outras localidades, como o Rio de Janeiro e Buenos Aires, que este processo atingiu outras partes do território nacional e da América do Sul.

Vinculado a este contexto é que acha-se inserida a visita de Margherita Sarfatti. Vinda com o objetivo de promover a produção artística novecentista, que estava tendo uma mostra em Buenos Aires, e o regime fascista em solo brasileiro, a poderosa crítica italiana chegou ao Rio de Janeiro, na época capital federal, em 20 de agosto de 1930, a bordo do navio *Conte Verde*. Com uma agenda cheia, Sarfatti participou de eventos sociais na embaixada italiana no Rio de Janeiro, na *Casa del Fascio* em São Paulo, visitou Sorocaba, Jundiaí e, acompanhada pelo escritor e crítico José Marianno Filho, também duas cidades históricas mineiras.⁴⁶ Durante sua estadia, redigiu artigos

⁴⁴ De acordo com um artigo do *Correio Paulistano*, de 2 outubro de 1935, a *Casa del Fascio* em São Paulo era localizada na Rua Barão de Limeira 523 nos Campos Elísios.

⁴⁵ Para a uma análise sobre a mídia brasileira e sua relação com o Fascismo, ver Bertonha (1998).

⁴⁶ Magalhães (2014, p.90) aponta que José Marianno Filho (1881-1946) acompanhou Sarfatti em sua viagem pelas cidades históricas mineiras. “Há um quarto artigo de Sarfatti de sua visita ao Brasil, em 1930, que é o único em que ela trata, enfim, da arte no Brasil. “L’ arte coloniale nel Brasile”, publicado no mesmo [...] número especial da revista *Illustrata del Popolo d’Italia*, é o registro de seu passeio entre Ouro Preto, Mariana e Congonhas do Campo, acompanhada de representantes da embaixada italiana

para imprensa italiana, sendo um texto para a revista *Popolo d'Italia*,⁴⁷ sobre os grandes empresários italianos e a cena italiana em São Paulo, outro sobre a arte colonial brasileira, no qual fez um registro de sua viagem por Mariana, Ouro Preto e Congonhas do Campo e, por último, uma comparação para revista italiana *Gerarchia*, de dezembro 1930, a respeito da situação política, social e econômica brasileira e argentina com a da Itália fascista.

O artigo de Sarfatti para a revista *Gerarchia*, portanto, serviu também de análise sobre a nova configuração política dos dois países e seus vínculos com a Itália fascista. Assim, ela considerava a revolução argentina bem-sucedida, mas a situação do Brasil ainda incerta, acentuando sempre o papel da elite paulista no desenvolvimento do país.

Ela claramente havia feito a viagem com uma dupla finalidade: a promoção da Mostra del Novecento Italiano e a propaganda do regime, trazendo um diagnóstico da situação das comunidades italianas nos dois países e seus laços com a Nova Itália. (MAGALHÃES, 2014, p.70)

Apesar de seus compromissos, Sarfatti concedeu algumas entrevistas a jornais brasileiros⁴⁸, sendo uma das primeiras ao jornal carioca *O Paiz*, de 22 de agosto de 1930. Neste artigo, a crítica aponta quais seriam as características da produção novecentista.

Prosseguindo, disse-nos a illustre escriptora da renovação espiritual que caracteriza a nova pintura e a moderna escultura de seu paiz, citando obras e autores com uma vivacidade admiravel.

Affirma que a arte italiana de 1900 tem linhas rígidas, particularmente confrontadas com o impressionismo que constituía representação analytica, fluctuante na incerteza da atmospheria.

– É a volta – accrescenta – ao conceito classico da linha definida, nitida,

e de José Marianno Filho [...] Assim, Sarfatti descobria o Brasil que os modernistas brasileiros haviam inventado [...]. Sua análise na figura central de Aleijadinho remete o debate modernista, e a crítica de Mário de Andrade que veio a construir a partir de sua obra os argumentos das origens de uma arte brasileira. Por outro lado, e talvez na sua preocupação em assinalar os traços de latinidade/mediterraneidade e, em última instância, *italianità*, na arte brasileira, Sarfatti sugere que os modelos de Aleijadinho são italianos: *Ma anche così, permane il mistero di questa duplice personalità artistica, quella del selvaggio scultore barbarico, quella del raffinato architetto italianizzante, come il cozzo, in lui, della sua duplice e triplice ascendenza di terra e di sangue: sangue occidentale e africano in terra d'America, fusi e temperati nel possente crogiuolo che vien fornito dalla civiltà classica.* (MAGALHÃES, 2014. p. 91)

⁴⁷ Il Massimo del miracolo del lavoro italiano all'estero. Lo stato di San Paolo ed i suoi milioni d'italiani. *Rivista illustrate del Popolo d'Italia*, 1930, p. 78-126.

⁴⁸ Foi também encontrada uma pequena entrevista com Sarfatti publicada no *Jornal do Brasil*, de 21 de agosto 1930.

precisa, synthetica e do colorido harmonioso e calmo. A precisão do traço e a decisão da côr – eis as duas características fundamentaes da nova arte.

– 900 manifesta uma sensibilidade outra. É uma arte cheia de germens novos, com tendencias e aspirações hoje universaes. Os myopes, os misoneistas por sentimentalismo accusam esta corrente de Internacionalismo.

– Nada é mais falso. Verdade é que essas correntes são universaes, pois que universaes são as condições materio-espirituaes da civilização moderna. Todavia são ‘factos’ e ‘conceitos’ de origem nitidamente mediterranea e italiana. Tanto isto é verdade que, enquanto em 1800 a Méca da arte moderna era Paris, Paris exclusivamente, na actualidade a juventude intellectual da Europa, como em 1400, 500 e 700, vai em peregrinação à Italia.

Continuando sua palestra agil, nervosa e clarissima, accrescentou ainda a Sra. Sarfatti:

– A velocidade da machina e as construções rapidas, exactas, nitidas e simples a que estamos habituados, pelas próprias exigencias quotidianas de nossa vida, tornam intoleravel tudo quanto é rhetorica ociosa, banalidade, superficialidade e beleza inutil.

1900 – conclue Margherita Sarfatti – é uma afirmação de civilização e uma promessa de grandeza para o futuro. (Margherita Sarfatti fala-nos da missão que vem cumprir na América; Arte de hontem e de hoje - Expressões e valores - arte italiana de 1900, *O Paiz*, 22 de agosto de 1930, in Magalhães, 2014, p.70) [grifo nosso]

A segunda entrevista foi publicada pelo jornal carioca *Diario da Noite*, do dia 26 agosto 1930, ou seja, apenas quatro dias após a divulgação do *O Paiz*. Efetuando elogios a Sarfatti, retratada como sendo a “*embaixatriz intelectual*” da Nova Itália, o artigo aponta a importância da crítica no cenário artístico moderno, chegando a inserir em sua argumentação um pequeno poema de sua autoria sobre a paisagem carioca.

Está há dias, de passagem por esta capital, rumo de Buenos Aires onde vae, na qualidade de directora de uma exposição de pintura moderna italiana, a senhora Margarida [sic] Sarfatti, uma das mais sedcutoras figuras femininas do jornalismo e das letras da “Italia nuova”, a nação tal como retemperou Mussolini, com um profundo sentido actual perfeitamente integrada na esplendida tradição latina. [...]

A escriptora que o Rio hospeda, infelizmente não traz no seu ‘memento’ de visitas officiaes como embaixatriz intellectual de sua pátria, nenhuma conferencia para esta capital. Apenas para São Paulo e Santos, no Brasil, a senhora Sarfatti traz missão de comunicar-se com a colônia italiana e com o público brasileiro. [...]

Tivemos ocasião de falar á Senhora Margarida Sarfatti que por excesso de

gentileza atendeu o DIARIO DA NOITE:

- Desde que cheguei ao Rio, disse-nos a illustre escriptora, não tenho tido muitas oportunidades de receber amigos. Demoro-me pouco aqui e no Brasil. Devo ir a S. Paulo, onde possivelmente farei uma conferencia. De lá irei a Santos, embarcar para Buenos Aires onde darei algumas conversas de arte sobre a moderna pintura italiana cujos valores mais expressivos estão expostos na capital da Argentina.

A senhora Sarfatti mostrou-nos o grande catalogo dessa exposição buenairense do “Novecento Italiano” onde figuram obras dos mais modernos pintores italianos e um único trabalho de esculptura, o celebre busto de Mussolini de Adolpho Wildt, uma apresentação e uma homenagem ao mesmo tempo:

- A exposição, continua nossa entrevistada, tem apenas uma finalidade: a de mostrar, aos espíritos ansiosos pela divina inquietude de beleza, aspectos novos da tradição; lineamentos novos da Itália millena, que ressurgue, renasce da convulsão da guerra e da obra redemptora do fascismo.

Attendemos a um convite da sociedade “Amigos da Arte” de grande autoridade e reconhecimento e acatada no meio artístico. E a organização que demos ao certâmen é de molde a corresponder a esse lisongeiro convite. Ahi está a minha tarefa.

- Sua estadia no Rio?

- Encantadora. Tenho visitado todas as obras de arte do Rio, museus, exposições sem deixar claro de percorrer maravilhada a paizagem brasileira. Minhas impressões da capital brasileira nos seus múltiplos aspectos são as mais gratas possíveis. E considero a Guanabara mais bella, mais cheia de inédito que nosso golfo de Nápoles terminou a illustre ecriptora. (A mentalidade feminina da Itália nova - Margarida Sarfatti, uma seductora de intellectual moderna, *Diario da Noite*, 26 de agosto 1930, p.7) [grifo nosso]

As entrevistas de Sarfatti expõem claramente quais eram os objetivos de sua estadia no Brasil: divulgar e tentar fazer uma mostra do *Novecento*, como a que estava acontecendo em Buenos Aires, em solo nacional. Sua segunda visita já acontece em outras circunstâncias. Morando na Argentina, devido à promulgação das Leis Raciais Italianas, a crítica vem ao Brasil, no ano de 1947,⁴⁹ para estudo e coleta de dados para a publicação de seu livro ‘*Espejo de la pintura actual*’ no qual dedicava um capítulo à arte brasileira. Neste trabalho, Sarfatti revela uma predileção pelo ciclo de artistas em torno do pintor Paulo Rossi Osir (1890-1959) e consequentemente pela

⁴⁹ Essa data está alinhada à afirmação de Sergio Millet ao jornal *O Estado de São Paulo*, de 15 de abril de 1947, disponível em Magalhães (2014) na qual se afirma que a crítica tinha visitado o país recentemente.

agremiação Família Artística Paulista (FAP), que tinha como um de seus associados o artista Fulvio Pennacchi, que terá papel central na composição da Igreja Nossa Senhora da Paz no Glicério.⁵⁰

A predileção pelo ciclo de artistas paulistas em torno de Paulo Rossi Osir vem de encontro às ideias que Sarfatti tem sobre a boa pintura de cavalete, pelo menos desde seus anos de atuação como líder do Novecento Italiano. Tais artistas, como sugerido pelo próprio Rossi Osir, haviam resgatado valores da tradição artística italiana também apreciados pelos partidários do Novecento Italiano. Além do mais, Rossi Osir, juntamente com o italiano emigrado para o Brasil Vittorio Gobbis (1894-1968), teve sua formação no ambiente milanês do auge do Novecento Italiano. (MAGALHÃES, 2014, p.93)

Apesar de poucos dados sobre a recepção de Sarfatti em solo brasileiro, vemos que suas visitas estavam claramente ligadas à divulgação e promoção do *Novecento* ao público e à intelectualidade do país. Este objetivo fica evidente em suas entrevistas, ao expor abertamente quais seriam as características da arte novecentista e seus objetivos.

A outra personalidade que visitou o Brasil, além de representar este processo de circulação do *Novecento*, está intimamente associada aos embates que estavam ocorrendo no campo da arquitetura moderna brasileira.

Os anos de 30 e 40 foram marcados pela formação e regulamentação⁵¹ do campo arquitetônico nacional. Vivendo um momento de pujança econômica vinculada ao valor do café no mercado externo e tendo um Estado que queria se diferenciar tipologicamente e arquitetonicamente, o novo mercado de obras públicas passou a ser cobiçado por arquitetos de diferentes frentes que queriam se firmar como sendo a nova linguagem oficial.

No final dos anos 30 e 40, longe da 'unanimidade modernista' [...], os arquitetos modernos [racionalistas] disputavam com os adeptos das correntes neocolonial e acadêmica⁵² o privilégio de serem escolhidos pelo

⁵⁰ A Igreja Nossa Senhora da Paz e Fulvio Pennacchi serão analisados no quarto capítulo.

⁵¹ A regulamentação da profissão de arquiteto foi emitida no dia 11 de dezembro de 1933 pelo decreto n. 23.569.

⁵² As obras vinculadas à corrente acadêmica apontadas por Cavalcanti (2006) são os Ministérios da Fazenda (1938) e o do Trabalho (1938). Por meio desta associação e por apresentarem certos elementos ligados ao *Novecento* como a estilização de elementos clássicos e uma forte carga monumental, pode-se inferir que o autor, ao utilizar o termo, esteja associando estas obras com o movimento moderno italiano, fato esse corroborado pela citação: "A ligação geralmente feita entre o brutalismo da construção e o momento histórico no qual foi erguida relaciona-a à arquitetura fascista produzida na Itália por Mussolini". (CAVALCANTI, 20026, p.93)

governo para efetuar as construções de seus ministérios e repartições. A seleção de formas arquitetônicas concretas que simbolizassem no Rio de Janeiro, então capital federal, o estilo e a face pública de um Estado que se queria ‘novo’ envolveu, dispostas, explicitações de diferenças e conquistas de aliados não arquitetônicos, além da mobilização pública, por meio dos jornais [...] (CAVALCANTI, 2006, p.13) [grifo nosso]

É neste cenário de embate, similar ao encontrado na Itália fascista⁵³, que insere-se a visita do arquiteto romano Marcello Piacentini.

Já sendo o principal arquiteto da Itália, Piacentini chegou ao Rio de Janeiro a bordo do navio *Augustus*, em 13 agosto de 1935 e permaneceu na cidade até o dia 24 do mesmo mês. Durante sua permanência, também foi à capital paulista, de acordo com uma pequena notícia publicada no jornal *A Noite*, de 20 de agosto de 1935 (p.02): “Seguirá amanhã pelo, “Cruzeiro do Sul”, para São Paulo, em visita, acompanhado de sua família, o Sr. Marcello Piacentini que ora aqui se acha [...]”.

Apesar de não ter sido encontrada nenhuma referência da mídia acerca da visita do arquiteto à capital paulista, este fato é considerado central à consolidação do *Novecento* em São Paulo, já que é atribuída pela historiografia a essa passagem a obra do Edifício Matarazzo, que acabará por ser a única projetada pelo arquiteto no Brasil.⁵⁴

Vindo ao país a convite do então ministro da Educação e Saúde (MES) Gustavo Capanema (1900-1985), Piacentini foi à capital fluminense para elaborar o projeto da Cidade Universitária do Rio de Janeiro.⁵⁵

⁵³ Vê-se pela citação de Cavalcanti (2006) como o Brasil apresentava um embate similar ao encontrado na Itália fascista, onde diferentes concepções modernas tentavam se afirmar como dominantes. Contudo, e diferentemente do cenário italiano, o embate brasileiro acabaria sendo controlado pela total dominância da matriz racionalista sobre os outros movimentos.

⁵⁴ Tognon (1993) corrobora a falta de material sobre a visita de Piacentini a São Paulo e a dificuldade de precisar com exatidão a ação do arquiteto em solo paulista. “Durante a curta permanência Marcello Piacentini no Brasil, de 13 a 24 de agosto de 1935, não obtivemos nenhuma informação que garantissem a presença na capital paulista deste arquiteto; pelo contrário, devido as ‘dificuldades surgidas na escolha do local [para a Cidade Universitária, que] ainda não foram removidas [mostram] que o Sr. Piacentini, cuja permanência será curta no Rio, apesar de convidado para ir para São Paul, não possa realizar essa viagem, atendendo as circunstâncias de sua presença nesta capital necessária’. Mas o período deste “soggiorno” de onze dias se encontra justamente entre as datas de duas publicações do projeto Edifício Matarazzo, e que apresentam modificações significativas para propormos a discussão da autoria de Piacentini” (ibid, 1993, p.207) [grifo nosso]

⁵⁵ O projeto da Cidade Universitária do Rio de Janeiro está vinculado diretamente à valorização da cultura e educação por gestões totalitárias ou ditatoriais, não por acaso, que são contemporâneas ao projeto da Cidade Universitária do Rio, a de Roma (1932), a de Madrid (1932) e a reforma do campus da Universidade de Coimbra (1940).

Nestes anos, tanto a Educação como a Cultura eram encaradas como poderosas ferramentas de construção do ‘novo homem brasileiro’⁵⁶. Não por acaso, Schwartzman et al. (2000, p.115) afirmam que o empreendimento a ser projetado pelo arquiteto romano era o principal plano do ministério getulista.

[...] o principal projeto arquitetônico do Ministério da Educação não foi como parece hoje, o do Palácio da Cultura [o atual Palácio Capanema], e sim o da Cidade Universitária, obra que jamais chegou a se iniciar em sua gestão.

Na concepção do ministro, o projeto de construção física da Cidade Universitária quase que se confundia com a elaboração dos planos de seus cursos, institutos, etc. [...] Capanema tratava de levar adiante a ideia de contratar o arquiteto italiano Marcello Piacentini, autor da Cidade Universitária de Roma, orgulho do regime fascista, para repetir deu feito no Brasil.

Os trâmites para a vinda de Piacentini ao Brasil começaram entre maio e junho daquele ano, por meio de telegramas emitidos à embaixada brasileira em Roma, nos quais Capanema pedia a contratação do arquiteto para “vir ao Brasil realizar idêntico serviço [ao de Roma e] informando preço e tempo provável”. A justificativa para o convite era de que o arquiteto possuía “[...] uma notabilidade de fama universal na matéria, como que disponha ainda de um corpo de técnicos profissionais que pela sua organização e capacidade possa dar, de antemão, a garantia de fiel e completa execução da obra” e que a obra teria um “[...] alto e expressivo significado [...] para o nome da Itália e do regime fascista, em particular, a obra de vulto brasileira a ser executada pelo arquiteto italiano. A boa propaganda da cultura italiana no Brasil deverá impressionar a geração atual dos nossos universitários e dos que virão”. (ibid, 2000, p. 115)

Em uma pequena nota na revista italiana *Architettura*, de agosto de 1935, é corroborada a posição de similaridade entre a Cidade Universitária de Roma e a do Rio de Janeiro e como o projeto seria uma boa exposição da produção moderna arquitetônica italiana.

Com'è noto, S. E. L'arch. Marcello Piacentini, nostro Direttore, ha avuto l'incarico del Progetto della Città Universitaria di Rio de Janeiro, ed attualmente è sul posto per gli studi preliminari. Evidentemente la Città Universitaria di Roma, da Piacentini costruita con la collaborazione di una selezione di Architetti Italiani, è stata da Governo Brasiliano un precedente esemplare. Diamo risalto

⁵⁶ A ideia de construção de um novo homem brasileiro foi central na ditadura varguista e este elemento discursivo ideológico será abordado no próximo capítulo que analisa as obras públicas paulistas.

all'avvenimento soprattutto per la sua portata nazionale: l'Italia va man mano riacquistando all'estero, nella mostra arte, i suoi antichi titoli di merito. (N.d.R, L' incarico del progetto della città universitaria di Rio de Janeiro all'architetto Marcello Piacentini, *Architettura*, agosto de 1935, p.508) [grifo nosso]

Figura 58: Recepção de Gustavo Capanema a Marcello Piacentini.

Fonte: *O Jornal*, 14 de agosto de 1935, p.03.

Apesar das disputas que estavam acontecendo no campo arquitetônico nacional, o protagonismo de Piacentini na cena moderna era tão marcante que sua escolha foi, até certa medida, endossada por arquitetos de diferentes frentes modernas. Este fato se evidencia na entrevista feita com o arquiteto Gregori Warchavchik para *O Jornal* de 21 agosto de 1935. Para o arquiteto, que havia sido seu aluno, Piacentini era um “criador de escola” e sua vinda ao Brasil era:

- Provavelmente o architecto Piacentini virá depois do dia 21, pois tem um grande desejo de conhecer S. Paulo. Talvez só possa demorar-se um dia, pois que no dia 24 deverá embarcar para a Itália, onde esperam grandes trabalhos, que não podem dispensar a sua presença por muito tempo. Não sei se sabe que Marcello Piacentini é o architecto mais cotado na Itália actualmente. Sem exagero, não se constrói quasi nenhum dos importantes

edifícios públicos que não seja projetado por elle, ou por seus alunos, ou por indicação delle. Assim foi com a grandiosa Cidade Universitaria de Roma, que foi elaborada no seu conjunto por Piacentini, sendo que os prédios isolados foram planejados pelos architectos que o auxiliaram.

- Marcello Piacentini representa alguma escola architectonica na Italia? – perguntou o repórter. E o sr. Warchavchik respondeu:

- Sim. Piacentini até creou uma escola. O seu mérito profissional foi de ter sido o primeiro a romper com o estylo dominante na Itália no começo do século e de ter introduzido uma architectura mais sádia reatando as tradições das melhores épocas da architectura italiana como sejam Palladio, Viguoto [sic], etc. Elle representa hoje a architectura official italiana, e edita uma importante revista de arte, “Architectura”, considerada uma das mais completas do mundo.

Esta revista tem o grande merito de ser aberta para todas as correntes importantes da architectura e especialmente a architectura moderna, que na Itália de hoje está progredindo muito, sob os auspícios officiais. (A Construção da “Cidade Universitária” – A Personalidade do architecto Marcello Piacentini na opinião do Sr. Gregorio Warchavchick, *O Jornal*, 21 de agosto de 1935, p.03)

Na entrevista, Warchavchik afirma que esteve com Piacentini e pode-se inferir pela fala do profissional paulista que o projeto da Cidade Universitária foi debatido entre eles, principalmente sobre a dificuldade de se encontrar um local adequado para a construção do projeto.

– Finalmente, perguntámos ao sr Warchavchick se já se havia resolvido alguma coisa sobre a localização da futura Cidade Universitária, tendo nosso entrevistado respondido:

– Pouco antes de embarcar para S. Paulo, no sábado, ainda conversei com o sr. Piacentini e até aquela hora nada fôra resolvido. Aliás, a tarefa de encontrar um terreno que preenchia todas as exigências necessárias não é fácil, pois é preciso tomar em consideração que a obra exige nada menos que um milhão de metros quadrados o que no Rio se torna difficil devido à topografia montanhosa da cidade. [...] (ibid, *O Jornal*, 21 de agosto de 1935, p.03)

Pensada inicialmente para ser edificada na região da Praia Vermelha, a localização do futuro campus brasileiro vem a ser amplamente questionada por Piacentini e pelos professores consultantes que passaram sugerir inúmeros outros pontos da capital fluminense como no Leblon e na Mangueira. Todavia, a localidade que acabaria por

ser definitiva seria na região histórica do parque da Quinta da Boa Vista, que seria anexada ao novo complexo educacional.

Figura 59: Marcello Piacentini entre os professores analisando o plano para futura Cidade Universitária.

Fonte: *A Noite*, 21 de agosto de 1935, p.01.

O grande problema do momento, nos estudos relativos á elaboração do projecto da Cidade Universitária do Rio de Janeiro, consiste na escolha definitiva do local onde deverá a mesma a ser construida.

Os terrenos situados na praia Vermelha foram, desde o principio considerados excellentes para o objetivo em vista. [...] O Leblon é um lugar magnifico, mas o governo federal não possui ali palmo de terra sequer [...]. Na estação da Mangueira e adjacências a União é proprietária de grande extensão de terras, mas o local parece estar na contra a mão e não oferece outras condições satisfatórias á execução do grandioso plano.

Os estudos, entretanto, prosseguem nesse sentido. O architecto Marcello Piacentini, que ha dias chegou ao Rio, procedente da Itália, afim de elaborar o ante-projecto, sob orientação da comissão nomeada pelo ministro

Capanema. Já tem visitado todos esses logares referidos, e traçados schemas, com architectos brasileiros, sendo, porém, tudo ainda problemático.

No sábado próximo embarcará elle para o seu paiz, devendo estar de volta a esta capital em fins do corrente anno. (O plano da Cidade Universitaria - Prosseguem os estudos sobre a escolha do terreno - Regressará sábado á Italia o architecto Piacenti, *A Noite*, 21 de agosto de 1935, p.01)

Como visto, o projeto recebeu grande atenção da mídia nacional, fazendo com que ele e Piacentini fossem apontados em vários jornais da época. Uma das mais marcantes matérias de divulgação da Cidade Universitária e consequentemente do *Novecento* arquitetônico foi a entrevista com Piacentini para o jornal *O Globo* do dia 24 de agosto de 1935.

Intitulada de *Para uma grande obra um artista - Marcello Piacentini diz ao Globo como se projecta uma Cidade Universitaria*. O artigo inicia sua exposição apontando o projeto do arquiteto para a cidade de Brescia⁵⁷. De acordo com o jornal:

Foi ele effectivamente que, como urbanista, extirpou o amontoado de viellas e o casario torto e insalubre de Brescia histórica, rasgando como que uma praça animada do jogo intenso das perspectivas, para a confluência da vida de Veneza e Milão. Fez trabalho notável de urbanismo, affirmando as qualidades de sua raça com um vigor tanto maior quanto é certo que a Itália não se distingue nunca pela sua technica urbanística, e fez ainda um trabalho soberbo de architectura como attesta toda praça da Victoria, [...]. (Para uma grande obra um artista - Marcello Piacentini diz ao Globo como se projecta uma Cidade Universitaria, *O Globo*, 24 de agosto de 1935, p.01)

Sobre sua recepção por Capanema, Piacentini afirma:

Certo que eu esperava – disse-nos o illustre architecto – todas as manifestações da melhor cortezia. Mas devo confessar, as que recebi, ultrapassaram tudo o que eu vinha imaginando, da mesma sorte que as impressões que me deixavam alguns professores que me frequentam e me forneceram elementos sobre as necessidades de suas escolas ou cursos a serem integrados na futura universidade, e especialmente o ministro Capanema, que acho tão reflexivo quanto intelligente e culto, tal a agudeza das ponderações que me offereceu e a sua compreensão dos problemas do momento.

Feito esse exordio, que ha de ser muito grato sem duvida ao ministro da Educação e seus amigos, o urbanista de Brescia tratou da importância apresentada na construcção das universidades pelas condições mesmas de

⁵⁷ Para uma análise da Praça da Vitória em Brescia, ver o capítulo anterior.

cada ensino, pelo sua frequência e especializações. Trouxe um relatório das principais universidades do mundo, minuciosamente descriptas de maneira que, do seu exame, melhor puderam todos as lentes das nossas escolas superiores deduzir o que mais convém ao Brasil. (ibid, *O Globo*, 24 de agosto de 1935, p.01)

Pela fala do arquiteto observa-se como ele fora bem recebido por Capanema e pela comissão dos professores e como o grupo balizou toda a execução inicial do projeto. Em relação à produção do “*illustre architecto*” romano, o jornal afirma que sua obra era moderna e simples. Todavia, um fato sobressaía no artigo do jornal: a dificuldade de compreensão dessa produção moderna, que se apoiava em uma retomada dos valores da produção clássica italiana.

Depois de assim falar o acadêmico e architecto Marcello Piacentini, abriu um folheto em que se estampava um aspecto geral da Cidade Universitaria de Roma, que nos mostrou. Perpassando os olhos pela gravura em que alteavam as verticaes e nadava a impressão do moderno que se standardisa, tivemos a curiosidade de indagar do artista de onde vinha que pregando o fascio o culto da grandeza antiga, fosse o Sr. Piacentini tão simples e moderno naquele jogo nú de traves e vigas.

Elle parecia haver esperado haver esperado pela nossa pergunta, porque de prompto nos chegou mais aos olhos a gravura, dizendo:

– À primeira vista parece que o amigo tem razão. Mas querendo se deter melhor, ha de reparar que no meio desse conjunto mais ou menos acentuado transparece e palpita da arte dos nossos grandes séculos.

Apontava-nos janelas, intervalos longos, entradas altas e pequenos muros, dizendo-nos:

– Olhe bem que tudo isto aqui é romano, e lembra os templos da idade classica. Certo as columnas desapareceram e os capitéis e abóbadas, mas essas aberturas, a regularidade dessas janellas, esses pórticos altos, tudo é no fundo bem romano e bem nosso. Não sacrificamos, dentro do modernismo, o espirito nacional e o cunho de nossa arte se observa em meio as adaptações indispensáveis desta época. A Itália não podia deixar de evoluir nem de sagrar os conceitos modernos da architectura, inspirados na utilidade, no simples, no econômico, no social. [...] (Para uma grande obra um artista - Marcello Piacentini diz ao *Globo* como se projecta uma Cidade Universitaria, *O Globo* , 24 de agosto de 1935, p.01) [grifo nosso]

Um ponto que sobressai na entrevista é a posição de Piacentini com relação à produção de Le Corbusier. Balizado pela sua ideia de criar uma produção ambientada e na continuidade histórica para ele, o arquiteto franco-suíço era um grande teórico com poucas obras realizadas.

Indagamos em seguida qual era impressão do architecto sobre o vanguardismo de Le Corbusier. O Sr. Piacentini, que tem relações de estima com esse revolucionário da arte, ou Picasso de architectura como já lhe chamaram, não quis entrar particularidades daquela esthetica, limitando-se a dizer:

- Esse grande innovador é um theorico e um professor que está presentando sem dúvida os maiores benéficos a evolução. É preciso que sempre haja alguém que corre à frente, empunhando uma bandeira nova. Todos devemos applaudil-o. Mas Le Corbusier, como pregador, não é praticamente um architecto que realise. Nos outros, que temos de construir para hoje, que temos de realizar não podemos ir correndo como elle. Temos que parar, examinando as necessidades e exigências do terreno em que edificamos e daqueles que vamos abrigar. O doutrinador vê suas ideias. Nós temos que ver os paizes onde construímos, as condições da vida actual, as possibilidades do futuro. É por isso que vamos de vagar, detendo-nos hoje para prosseguir amanhã. (ibid, *O Globo*, 24 de agosto de 1935, p.01) [grifo nosso]

A pergunta do jornal sobre a produção do arquiteto franco-suíço não foi um ato aleatório focado somente em uma diferença compositiva, mas, sim, porque, contemporaneamente à entrevista, estava sendo articulada por Lúcio Costa para o mesmo projeto uma outra comissão a ser encabeçada por ninguém menos que o próprio Le Corbusier. (SCHWARTZMAN, et al, 2000)

No dia 23 de julho de 1935, o Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura do Rio de Janeiro (CREA-RJ) emite uma carta a Capanema afirmando que a contratação do arquiteto italiano ia contra o decreto nº 23.569, de 11 de dezembro de 1933, que estabelecia que o governo só poderia acertar para execução de projetos públicos profissionais diplomados ou equiparados no país e ainda reforçava que a Constituição de 1934 vedava o exercício de estrangeiros no país. Uma análise publicada em 26 de julho de 1935, pelo jornal *Correio da Manhã*, expõe como essa ação de veto não foi endossada por uma parcela da sociedade que encarava a contratação de Piacentini como correta e necessária. Evidenciando o conflito que estava acontecendo no campo arquitetônico, o texto relata:

Alguns dos nossos architectos aborrocaram-se [sic] com o ministro da Educação, por ter este confiado a um italiano – Cav. Marcello Piacentini – a tarefa de elaborar o projecto da futura Cidade Universitaria. Contrariados, reclamaram, entendendo que o acto do sr. Gustavo Capanema, além de inamistoso para uma classe numerosa, era também revelador da falta de estímulos nacionalistas.

Os reclamantes exageram o caso. Se debate ha lugar para uma palavra de justiça e se a serenidade é indispensável á apreciação das duvidas suscitadas, forçoso é reconhecer-se que o procedimento ministerial está certo e consulta aos interesses públicos. [...]

O sr. Capanema, se quizesse ser commodista, poderia ter chamado, por exemplo, a engenharia burocrática e a esta encarregado de riscar a planta do futuro prédio, da sua Secretaria de Estado. [...]

Ora, o que agora o Ministerio da Educação tem em vista é uma novidade para o Brasil. Nos Estados Unidos e na Europa, as universidades são seculares. Entre nós tudo está por começar. Compreende-se que os especialistas também não existam. E no assignalar isso, é claro, nenhum desdouro vae para uma profissão tão cheia de homens operosos, inteligentes e illustrados. [...]

A arte não tem Patria. Os músicos brasileiros não reclamam contra a Prefeitura por subvencionar as companhias lyricas estrangeiras que vêm cantar no Municipal. Nem deixam de ir ou ouvir das galerias, porque na maioria são pobres, o *Trovador* ou a *Carmen*, que são operas de importação. Também ninguém deve deportar os officiaes da Missão Militar Franceza, que instruem o Estado-Maior do Exercito, e os médicos da fundação Rockfeller, que curam os caboclos das nossas regiões inhospitas [sic]. E nota-se que a defesa nacional e a hygiene e saúde do povo não são assim coisas de somenos importância. [...]

Os nossos architectos aborreceram-se sem razão. De longe, olharam o collega eminente sem medirem as vantagens que a sua visita o trará. E até o preço, pelo serviço que elle nos vem prestar, parece absurdo (FILHO, M. P. Cidade Universitaria, *Correio da Manhã*, 26 de julho de 1935, p.04)

Devido à notificação e com o objetivo de dar continuidade ao projeto, Capanema convoca uma comissão de profissionais brasileiros. O grupo formado, porém, por indicações de sociedades profissionais tinha como principal nome – como já mencionado – o de Lúcio Costa, que se opunha à produção novecentista.⁵⁸ Assim, e com objetivo contrabalançar o projeto de Piacentini, uma das primeiras iniciativas desta nova comissão foi propor ao ministro a vinda de Le Corbusier.

Vindo, supostamente para dar palestras, o arquiteto chegou ao Rio de Janeiro a bordo do dirigível *Hindenburg*, no dia 13 de julho de 1936 e logo acomodou-se em um escritório para começar a execução dos estudos para a Cidade Universitária.

⁵⁸ O grupo era composto por Lúcio Costa, Ângelo Bunhs, Firmino Saldanha, Paulo Fragoso e Washington Azevedo.

A existência destes dois grupos para um mesmo projeto expõe como o campo arquitetônico brasileiro estava sob pressão e como a manifestação de rejeição à vinda de Piacentini vinculava-se a uma tentativa de dominância no campo profissional.

Dado o clima político da época, é obvio que o confronto entre as duas comissões, que se reflete no convite duplo a Piacentini e a Le Corbusier, não era somente em função das diferenças estilísticas entre os dois arquitetos – o italiano com um estilo tradicional, monumental e pesado, o francês revolucionando a arquitetura moderna em tantos aspectos, em sua busca de formas puras e funcionais. Havia um componente profissional, já que Le Corbusier mantinha contatos com grupo de arquitetos brasileiros liderados por Lúcio Costa; e um componente ideológico inegável, dada a dificuldade de separar a arquitetura italiana daqueles anos do fascismo. (SCHWARTZMAN, et al, 2000, p.117)

Utilizando-se dos seus cinco pontos, o projeto da comissão de Lúcio Costa e Le Corbusier, entregue em 10 de agosto de 1936, propunha, ao invés de edifícios separados para cada curso, um conjunto de grandes blocos sobre piloti e a construção de um viaduto de 4 km de extensão para automóveis.

Estas características foram amplamente rechaçadas pela comissão dos professores responsáveis pelo plano geral, que avaliou que o projeto era inadequado e afirmou que Le Corbusier viera “contratado por solicitação insistente dos arquitetos nacionais encarregados de elaborar o plano arquitetônico da Cidade Universitária e que alegaram ser indispensável, para o caso, a presença deste técnico estrangeiro, conduta aliás em contradição com a atitude assumida em relação à vinda ao Rio de Janeiro do arquiteto Marcello Piacentini”. (ibid, 2000, p.118)

Figura 60: Croqui da Cidade Universitária do Rio de Janeiro- Le Corbusier

Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/776776/>

Devido a este fato, a comissão de Lúcio Costa e Le Corbusier acaba por ser extinta em outubro de 1937 pelo ministro Capanema e assim é retomado o projeto com Piacentini.

Porém, este imbróglio, somado a uma suposta falta de comunicação do governo brasileiro, faz com que o arquiteto italiano passe a questionar a tarefa. Capanema novamente reafirma sua posição, entretanto aponta que o projeto estava sob os cuidados de profissionais nacionais como demandava a lei. Mesmo ressentido, Piacentini aceita os termos do trabalho e envia seu assistente Vittorio Morpurgo ao Rio de Janeiro para dar continuidade ao plano

Em entrevista o jornal *O Globo*, de 23 de setembro de 1937, Morpurgo aponta quais seriam os próximos passos à execução do projeto.

Há uma semana que está no Rio o professor Vittorio Morpurgo[...]

Vendo-o, esta manhã, no hotel Gloria, lembramos Marcello Piacentini, o architecto e urbanista que nos falou ha dois anos, e cuja intelligencia tinha uma vibração inesquecível. É aliás o trabalho de Piacentini relativo ao projecto da Universidade, que vem continuar ou retomar, o professor Morpurgo. É melhor ouvil-o:

- Piacentini está assoberbado de serviço com a abertura da estrada monumental de acesso à praça de São Pedro⁵⁹. Elle esteve há dois annos no Rio, vendo e examinando todos os logares desta bella metrópole em que se pudesse erigir a Universidade planejada pelo Ministério da Educação. Para cada logar em que era admissivel a conjectura de ali se erguer a obra, Piacentini idealizava o plano de execução de acordo com a feição do sitio, ou com o ambiente. [...]

Os estudos geraes estão feitos, e creio que, partindo do Rio dentro de um ou dois mezes, terei deixado o projecto definitivo, devendo voltar mais tarde com Piacentini para execução (O professor Vittorio Morpurgo fala sobre a architectura, como arte de expressão collectiva- Em dois mezes, estarão termindos os planos da Universidade do Brasil, *O Globo*, 23 de setembro de 1937, p.01)

Ao fim de sua estadia, o arquiteto volta à Roma onde, juntamente com Piacentini, desenvolve o plano final, tomando por base o projeto feito por brasileiros. O principal material produzido neste segundo momento é uma grande maquete, que foi exposta

⁵⁹ A estrada citada por Morpurgo em sua entrevista é a Via della Conciliazione. Projetada por Piacentini, a via cria um eixo de ligação entre o Vaticano e Roma e para sua execução foi demolida uma série de casarões históricos. Para maiores informações sobre a obra, ver o próximo capítulo.

na Embaixada brasileira em Roma e na Exposição do Estado Novo de 1938, no Rio de Janeiro.

Figura 61: Maquete da Cidade Universitária do Rio de Janeiro- Piacentini e Morpurgo.

Fonte: <http://www.rioquepassou.com.br/2009/12/14/cidade-universitaria-na-quinta/>

Figura 62: Estádio da Cidade Universitária do Rio de Janeiro- Piacentini e Morpurgo.

Fonte: <http://www.rioquepassou.com.br/2009/12/14/cidade-universitaria-na-quinta/>

Figura 63: Praça da Cidade Universitária do Rio de Janeiro- Piacentini e Mompurgo.

Fonte: <http://www.rioquepassou.com.br/2009/12/14/cidade-universitaria-na-quinta>

Com a definição do plano, Mompurgo volta ao Brasil⁶⁰ para dar andamento às obras e receber parte final dos honorários. Em um artigo de 29 de janeiro de 1939, publicado no jornal *Diário Carioca*, são apontados quais seriam os principais elementos arquitetônicos do projeto da Cidade Universitária do Rio de Janeiro. Um fato extremamente rico indicado pela reportagem assinada pelo jornalista e amigo de Getúlio Vargas Lycurgo Costa⁶¹ é a afirmação de que Piacentini estivera duas vezes

⁶⁰ Em uma reportagem do *Correio da Manhã* de 25 de agosto de 1939 é apontado que Mompurgo estava avaliando os projetos da Cidade Universitária de Buenos Aires. “ A Argentina também está lançando as bases da sua Cidade Universitária, que se erigirá em Buenos Aires. [...]. Ainda recentemente quando visitou Buenos Aires, o architecto italiano professor Victorio [sic] Mompurgo teve oportunidade de apreciar e julgar a importância dos planos da Cidade Universitaria da Argentina. O architecto Mompurgo é um tecnico de renome internacional nessa especialização. Collaborou com seu collega e compatriota Piacentini no traçado e projectos da Cidade Universitaria do Rio de Janeiro. [...] Escrevendo suas impressões, accentuou que a Cidade Universitaria Argentina se distinguia, pelos caracteres nitidamente originaes, como única no mundo, pelo seu espirito e extensão de suas perspectivas”. (A Argentina também terá sua Cidade Universitaria, *Correio da Manhã* de 25 de agosto de 1939, p.7)

⁶¹ A amizade de Lycurgo Costa com Getúlio Vargas é confirmada por Mourão (1939), que afirma que o jornalista foi o responsável pelo presente do presidente brasileiro para Mussolini durante a viagem dos jornalistas brasileiros à Itália.

no Brasil e tivera um encontro com o presidente, que, de acordo com o arquiteto, apresentava-se muito interessado na situação italiana.

Quando Marcelo Piacentini me recebeu no seu bello apartamento em Lungo Tevere Tordi Nona, olhando as aguas illustres do rio que viu nascer a nossa civilização, eu já havia percorrido detalhadamente a sua Cidade Universitaria de Roma.

Por isso, o eminente architecto poude conversar commigo, sobre a sua projectada Cidade Universitaria do Rio, como se falasse a um quasi especialista do assumpto.

Palestrei algumas horas com o membro da Academia Italiana e agora, ao ler que o presidente Getúlio Vargas ordenou o início das obras da Cidade Universitária do Brasil, começo recordar o que elle me disse.

Piacentini, sem duvida, o nome mais alto da urbanística mundial, pelas suas monumentaes realizações, já esteve no Brasil duas vezes.

É um enamorado do Rio e dos brasileiros. Não sabe como descrever o seu encantamento pelo Brasil. [...]

Da ultima vez que nos visitou, segundo me disse, foi recebido pelo presidente Getúlio Vargas.

- Um homem verdadeiramente excepcional! – diz o planejador das grandes cidades universitárias.

E me conta que o que mais impressionou no chefe do governo brasileiro foi a precisão das suas perguntas, realizando uma argutíssima “enquête” sobre a vida italiana.

Piacentini confessa que ante aquelle conhecimento seguro do que era a sua pátria e o seu governo, conhecimento que elle não esperava fosse tão minucioso, varias vezes teve de ladear [sic] explicações que lhe eram pedidas pelo presidente.

Depois o urbanista abre sobre a mesa plantas e desenhos do seu projecto para a Cidade Universitária do Brasil.

Nella está condensada a experiência obtida pelo autor em duas outras realizações congêneres, a de Madrid e a de Roma.

Essa, como disse, percorri-a detidamente e tive a impressão de que não seria possível idealizar, no assumpto, nada mais grandioso e bello.

Realmente a Universidade Romana constitue até um attractivo turístico que não perderá em interesse para qualquer dos famosos museus da Cidade Eterna. [...]

Ella representa um museu da civilização contemporânea.

Construída após a de Madrid, Piacentini e Marpurgo [sic] sanaram, muitas falhas que foram observadas depois de concluir as outras.

Pois a do Rio de Janeiro será ainda superior a ambas.

O urbanista riscou-a com a paixão de quem deseja projectar definitivamente o nome da eternidade. [...]

Começo a imaginar aquelles palácios monumentaes povoando a Quinta da Boa Vista e o quarteirão residencial subindo pelo morro do Telegrapho.

Enfim, sobre o morro, um pequeno templo circular de onde sae á noite uma faixa luminosa que Piacentini me diz “a cui bello sarebbe assegnare il nome di ‘Faro della Civiltá Italiana’”.

Outra maravilha é o Estádio Olympico no qual se destaca um amphitheatro com uma innovação para qual o autor, encantado com a descoberta, solicitou privilegio universal.

Esse amphitheatro é construído de tal maneira que qualquer dos oitenta mil espectadores tem visão perfeita sobre a arena. [...]

Concluindo a sua explanação, Marcelo Piacentini conta que tem mesmo ouvido lamurias por haver feito uma obra tão bella para ser realizada fóra da Italia.[...]

Quando o visitei em dezembro ultimo, disse-me elle que o presidente Getúlio Vargas lhe declarara, mezes antes, que em 39 iniciaria a construcção da Cidade Universitária. [...]

É tal interesse de Piacentini pelo projecto, que elle, recusando-se a aceitar a construção total, por falta de absoluta de tempo, deseja comtudo [sic] vir ao Rio para dirigir o levantamento da praça da Reitoria, núcleo central da cidade.

Ella será architectonicamente o ponto de referencia para outras construcções.

É bastante a enunciação dessa singela intenção para demonstrar o carinho com que o architecto romano olha a construcção desse centro de estudos que será o mais bello e mais moderno do mundo. [...] (COSTA, L. Piacentini, o presidente Getulio Vargas e a Cidade Universitaria, *Diario Carioca*, 29 de janeiro de 1939, p.03) [grifo nosso]

Figura 64: Detalhe do Estádio.

Fonte: *A Noite*, 2 de agosto de 1938, p.02.

Apesar da grandiosidade do projeto e do claro interesse de Piacentini e de Getúlio Vargas, o projeto da Cidade Universitária do Rio de Janeiro nunca chegaria a ser executado. Schwartzman, et al (2000, p.122) apontam que, mesmo após a entrega do projeto e da assinatura do contrato, o governo brasileiro ainda não tinha pago toda a quantia para a sua execução, o que fez com que o embaixador italiano Ugo Sola escrevesse uma carta ao ministro das Relações Exteriores Osvaldo Aranha cobrando o pagamento. No ano seguinte (1940), quem cobra o governo brasileiro é o próprio Piacentini, que afirma, em uma carta à Capenema, que o projeto estava pronto há mais de um ano e que até o momento não havia recebido o restante do pagamento.

O desfecho do projeto não poderia mais ser trágico: em 1944 a localidade do campus é novamente alterada para a Vila Valqueire e, depois, em 1945, para a Ilha do Fundão, local onde de fato foi construído o campus – da atual Universidade Federal do Rio de Janeiro – porém sem incorporar em nada os planos de Piacentini ou de Le Corbusier.

Embora o plano nunca chegasse a ser executado, sem dúvida toda a sua tramitação serviu para catapultar – como apontado por Salmoni e Debenedetti (2007) – a produção novecentista em território nacional.

Como visto pelo número de artigos encontrados, um dos principais meios de circulação do *Novecento* em território brasileiro foi a mídia seriada. Fazendo uma

cobertura ampla da Itália fascista, de seus feitos e personagens, estes materiais apresentam um rico panorama da produção arquitetônica moderna italiana e revelam como a propaganda fascista nos de 1930 a 40 foi intensa no Brasil.

Como um exemplo deste segmento de difusão, cabe apontar o livro publicado em 1939 por Abner Mourão, na época redator-chefe do *Correio Paulistano*, intitulado 'Uma reportagem na Itália'.

Demonstrando um forte tom político e propagandístico, a publicação, que conta com capítulos como 'A organização do trabalho corporativo', 'Pela eficiência do trabalhador e defesa da nacionalidade', 'O Duce' e 'O Império' é um potente testemunho do tipo de material que circulava no Brasil para a promoção do fascismo e de sua arquitetura.

Figura 65: Capa do livro com o símbolo do fascismo.

Fonte: foto do autor

Composto por uma série de reportagens⁶² publicadas entre 1938 e 1939, no jornal *Correio Paulistano*, em que é narrada a viagem de três semanas dos jornalistas brasileiros, Agrippino Grieco, dos *Diários Associados*, Henrique Pongetti do *O Globo*, Hélio Sodr, do *Correio da Manh*, Jorge Maia, do *A Noite*, Lycurgo Costa da *Agncia Nacional* e o prprio Abner Mouro, para conhecerem a Itlia fascista, o livro inicia-se com uma dedicria do embaixador italiano Ugo Sola.

[...] Em todas as paginas de “Uma Reportagem na Italia”, onde o culto pelas artes e bellezas classicas se equilibra com o exame sereno da grandiosa obra realizada pelo fascismo, no existem juizos superficiaes de um reporter apressado, mas se evidenciam as robustas e firmes consideraes de um observador agudo e escrupuloso, que soube compenetrar-se das razes fundamentais da grande revoluo italiana deste sculo e, ao mesmo tempo, estabeleceu laos logicos e naturaes entre as tendencias da Roma mussoliana e o espirito imperial da Roma augustea.

Bello livro esta “Reportagem na Italia”, que difunde sympathia e f entre os brasileiros, que ainda no conhecem o bero da commum latinidade; livro digno, portanto, de toda a admirao e gratido dos italianos. [...] (SOLA, 1939, in MOURO, p.01)

Fazendo um percurso por toda pennsula itlica, os jornalistas brasileiros visitaram as principais regies do pas – Npoles, Pompia e Herculano, Capri, Roma, Firenze, Milo, Veneza, Como e Genova. Contudo, pode-se ressaltar como ponto alto do relato o encontro deste grupo com Mussolini. Ao narr-lo, Mouro deixa evidente qual era o objetivo do convite.

Mussolini agradeceu calorosamente a oferta do Presidente Getulio Vargas. Com carinho tem acompanhado o desenvolvimento de sua obra de governo, onde tudo se orienta no sentido de fortalecer a unidade defender as tradies e fomentar o progresso do paiz immenso que o Brasil. Ia percorrer o livro com interesse e certo ainda de que com proveito.

Fez ao Brasil referencias justas, denunciadoras de um conhecimento real de nosso paiz. Auguro-lhe esplendido futuro, no s pela extenso e possibilidades, como ainda pela notoria vitalidade. Os paizes onde se nasce so os que vo para frente. [sic]

Recordando as nossas origens do nobre e vigoroso povo de navegadores, que o portuguez, frisa que na verdade somos de estirpe latina, poder-se-ia mesmo dizer romana. E depois das origens, referindo-se a S. Paulo e

⁶² Os artigos foram publicados nos dias: 08/12/1938; 11/12/1938; 13/12/1938; 17/12/1938; 20/12/1938; 22/12/1938; 23/12/1938; 27/12/1938; 28/12/1938; 29/12/1938; 30/12/1938; 31/12/1938; 03/01/1939; 05/01/1939; 06/01/1939; 07/01/1939; 10/01/1939; 11/01/1939; 12/01/1939 e 17/01/1939.

contribuição do trabalho italiano para a vida do Brasil e chegando até às sancções, de que nos recusamos participar, poz em destaque o valor e a força das afinidades existentes entre as duas pátrias distantes.

Regosijou-se pela visita dos jornalistas, que assim verficariam o que de idiotas têm as allegações produzidas no estrangeiro contra o fascismo. Não deseja a Italia intrometter-se em negocios alheios, mas também não admite interferências naquelles que só lhe dizem respeito.

Agradecendo a visita e insistindo no louvor do Brasil disse que nada tinha a suggerir, [...]. Exprimia apenas o voto de que os homens que vivem de penna na mão para servir ao seu paiz e aos grandes interesses humanos, quando tivessem necessidade e oportunidade de se referir á Italia, contassem apenas com verdade o que nella haviam visto. (MOURÃO, 1939 p. 156) [grifo nosso]

Figura 66: Mussolini junto com o grupo de jornalistas brasileiros.

Fonte: *Correio Paulistano*, 06 de janeiro de 1939, p.03

No campo arquitetônico, o grupo visitou as principais obras do Regime, tendo ido à Exposição da Revolução Fascista, ao canteiro da Exposição Universal de 42 (EUR), à Cidade Universitária de Roma e ao Fórum Mussolini. Retratadas por meios de grandiosos elogios, estas obras eram consideradas resultado do ‘grande esplendor’ que estava vivendo o país sob a égide do fascismo.

A architectura italiana, em pleno esplendor e offerecendo á admiração universal nomes como o de Piacentini, foi chamada, neste local, a resolver grandes problemas. E vae fazel-o com orientação essencialmente classica. Os accidentes do terreno oferecem admiráveis possibilidades panorâmicas e vae assim haver uma organização de massas e um rasgamento de

perspectivas só comparáveis aos dos conjuntos architectonicos italianos da antiguidade e da Renascença.

O plano da Exposição de 1942 foi mais ou menos lançado com o mesmo criterio das analogias que os homens do periodo classico estabeleciam entre o homem e a natureza, entre o homem e o ambiente por elle creado, sua edificação e exaltação. [...]

[...] a disposição planimétrica dos Foros e das thermas, abre ao visitante a perspectiva da grande via Imperial, faz prever a amplitude da praça igualmente chamada Imperial e offerece á direita e á esquerda, no fundo de amplas avenidas, a grandiosidade do palacio das Recepções e o Congresso e o da Civilização Italiana que, situado no ponto mais alto, domina toda aquella zona. [...]

Simplicidade, grandeza, as linhas e motivos classicos valorizados por vigorosa applicação moderna, eis o resumo do muito que me foi dado vêr dos planos da Exposição. Cercal-a-á de modo magnifico - subindo ao ultimo andar de um dos palácios que estão sendo construídos, pudemos igualmente observal-o – o alto e dourado esplendor da campanha romana. Será um conjunto prodigioso, impregnado de força, da graça e da harmonia latinas. O symbolo escolhido para exprimir este notavel acontecimento é o verso sestércio de Antonino Pio, que derivado do áureo imperador Adriano, representa Roma que sustem o paládio cercado pelo mote: 'ROMA AETERNA'. (MOURÃO, 1938, p. 103) [grifo nosso]

Figura 67: Maquete geral da EUR 42.

Fonte: Fonte: *Architettura*, edição especial, dezembro de 1938, p. 764

Como outro exemplo do tom elogioso que Abner Mourão imprime ao *Novecento* arquitetônico pode-se apontar a cobertura do jornalista para a famosa cidade Universitária de Roma.

A Cidade Universitária é, realmente, uma cidade, pela amplitude, números de edifícios, ruas, jardins e praças onde se erguem os monumentos. [...]

Encerra construções imponentes, de fachadas de linhas modernas, simples e majestosas, na bella pedra, de tão sóbrio colorido, que é o travertino romano. E percorremos palácios, galerias, salas de aula, bibliothecas, laboratórios auditoriuns, e até, um enorme e illuminado porão, um maravilhoso museu de escultura antiga.

Tudo é feito em vastas proporções, tudo é alto, claro, magnifico. As escadarias lançam-se largamente e ainda largamente se rasgam perspectivas por toda parte. Não se conceberia mais completo, adequado e bem aparelhado conjunto architectonico. Evidencia-se que o regime installou a Universidade de Roma do modo mais perfeito e condigno. (MOURÃO, 1938, p. 112) [grifo nosso]

Já sobre o Foro Mussolini, Mourão (1938, p.120) relata:

O Fôro Mussolini revive a vastidão e o esplendor dos seus antigos congenes romanos. É templo onde se cultua, em todas as modalidades, a educação physica. Radiosos mármoreos brancos, com esculturas das diversas formas de athelismo e offerecidos pelas províncias italianas, rodeiam o estádio. [...]

A educação, sob todas as formas, a cívica inclusive, vem sendo extremamente desenvolvida pelo regime. E a physica não poderia ter sido descuidada. A Obra Nacional Balilla prepara, ás centenas, professores de educação physica nesta Academia do Fôro Mussolini e, na Academia de Orvieto, professoras.

O Fôro Mussolini está hoje entre os monumentos que em Roma não podem deixar de ser vistos. E é frequente que o chefe do governo ali apareça para uma hora vigorosa de exercícios.

Figura 68: Vista área da Cidade Universitária de Roma.

Fonte: *Architettura*, edição especial, 1935, p.05.

Figura 69: Foro Mussolini com suas esculturas.

Fonte: Fonte: *Architettura*, fevereiro de 1933, p. 76.

Ampliando um pouco a área de análise e consequentemente saindo dos produtos da mídia brasileira, vale apontar um rico e preciso artigo publicado pela revista portenha *Arquitectura*,^{63 64} de maio de 1935, que examina a produção arquitetônica italiana. Sendo a transcrição de um programa de rádio, o texto relata a visita do então estudante de arquitetura argentino Roberto J. Cardini à Itália. Utilizando-se da terminologia *Novecento*, o universitário discorre sobre os embates – apontados no capítulo anterior - que estavam acontecendo no campo arquitetônico italiano. Para ele:

“Novecentista’ es la denominación usada en Italia, para definir la Arquitectura de este siglo, llamada con tantos distintos abjetivos: ya arquitectura racional, funcional, futurista, o simplemente moderna”. [...]

“La primera que llamaremos de ‘Arquitectura Novecentista Tradicionalista’ o sea con reminiscencias clásicas, aquella que si bien conoce y usa los nuevos materiales, las nuevas ideas constructivas, sigue teniendo fijos en el pensamiento, los diversos estilos arquitectónicos hoy en día desaparecidos, y busca simplificarlos, de mezclarlos con elementos modernos, de estilizarlos, obteniendo de este modo una arquitectura original, que entusiasma a sus partidarios sobre todo, porque ven reflejada en ella las glorias pasadas es una arquitectura moderna” [...]

“Y en esta forma, nació la sistematización arquitectónica de la plaza de la Victoria en la ciudad de Brescia, obra del arquitecto Piacentini; así también se urbanizó el centro de la ciudad de Bérgamo, todo moderno con reminiscencias clásicas, como asimismo toda la ciudad de Littoria construída en los terrenos saneados de paludismo en el Agrío Pontino, entre Roma y Nápoles” [...]

“La importancia de esta Arquitectura Tradicionalista es tan grande en Italia que diversos autores le relegan con exclusividad el nombre de ‘Novecentista’ y la definen como ‘la Arquitectura que se desenvuelve con los esquemas del Renacimiento Italiano, en su segundo período dominado por Palladio y por los Sangallo; derivando formas y volúmenes simplificados, a los confiere estilizaciones no académicas sino adherentes a la sensibilidad de nuestra época’.

“El Foro Mussolini en Roma, para dar un ejemplo de los más conocidos, constituye de esta Arquitectura Tradicionalista, que la concepción modernísima del estadio construído bajo el nivel del suelo, en lugar de elevarse el mismo facilitando así la afluencia del público a las gradas, une reminiscencias estrictamente clásicas en las numerosas estatuas de mármol

⁶³ Desconhece-se se esta revista tinha, de fato, circulação em solo nacional. Contudo, por ter sido produzida em um país vizinho, pode-se imaginar uma maior facilidade de acesso e circulação desse material.

⁶⁴ Agradeço ao colega Rodrigo Milan pelo envio deste artigo tão rico.

blanco que lo circundan” (CARDINI. R. J. Audición Arquitectura- Arquitectura ‘Novecentista’ italiana, *Revista de Arquitectura*, maio de 1935, p.230)

Alusivo à produção racionalista italiana, o estudante narra:

“La otra escuela sería la Racionalista, que no queriendo saber nada de estilos arquitectónicos, ni de adornos de yeso, depósitos de polvo, busca la belleza en la valerosa originalidad de la decoración, obtenida con el uso rigurosamente lógico de los materiales, en una arquitectura sencilla pero no por eso privada de monumentalidad, en la cual cada elemento existe en cuanto tiene su función”. [...]

“En Florencia, además del grandioso estadio Giovanni Berta, en frente de Iglesia gótica de Sta. María Novella, está surgiendo otra creación de moderno más avanzado [...] la nueva estación de Florencia, ha suscitado ya terribles controversias, entre el pueblo toscano que olvida quizás, que sus mejores palacios medioevales pertenecen al más puro racionalismo [...].

“Afortunadamente, la Arquitectura Racionalista está triunfando hoy en Italia sobre el Novecentismo de reminiscencia clásicas: la segunda ciudad del Agrío Pontino: Sabaudia, inaugurada el año pasado, se construye siguiendo los principios más sanos de la nueva arquitectura”.

“Italia deberá combatir todavía mucho para evadir la telaraña de los estilos: a las controversias sobre el proyecto de para la estación de Florencia siguieron las amargas críticas por el carácter alemán de Sabaudia y siguen hoy mismo con motivo de los proyectos de Palacio de la Muestra de la Revolución en la via del Imperio, a cuyos costados son admiradas las ruinas de clásicos Foros, y en cuyo fondo emerge el Coliseo”

“Pero, no lo dudemos: Italia sabrá triunfar una vez más como supo triunfar en otros tiempos la Ciudad Eterna de los Césares”. (ibid, maio de 1935, p.230)

De todos os artigos expostos, este, sem dúvida, apresenta uma análise muito superior à que é encontrada no Brasil. Apesar desta diferença de qualidade, este conjunto de textos, relatos e entrevistas demonstra como os meios de comunicação brasileiros e argentinos passaram a veicular, a partir da década de 30, uma grande quantidade de material sobre o Fascismo e sobre sua produção arquitetônica e cultural.

Por meio deste “trânsito”, e catapultado pelas visitas de Sarfatti, Piacentini e Morpurgo e, principalmente, pela semelhança de governo, o *Novecento* passou a ser amplamente divulgado e utilizado no Brasil.

PARTE 02:

Panorama da cidade de São Paulo. Fonte: Os Melhoramentos de São Paulo (1945)

3 - A representação de um Estado simpatizante: a Secretaria da Fazenda, o Estádio Municipal do Pacaembu, a Biblioteca Municipal e o Monumento e Mausoléu ao soldado constitucionalista de 1932.

Século XX. Uma febre de progresso empolga a cidade provinciana que nos chegara do século anterior. A terra valoriza-se. As construções não podendo estender-se para os lados, crescem para cima. A cidade como se levanta. Aqui ali, aparecem os primeiros sobrados de cinco andares. [...]. Com o tempo zonas arruadas são tão vastas que poderiam contar milhões de habitantes. O seu valor cresce da noite para o dia. Quando terminou a conflagração de 1914, S. Paulo já era uma cidade moderna, com seus bondes elétricos, seus automóveis. A preocupação das rodovias ligou mais praticamente a capital aos remotos centros produtores.

Não parou aí o nosso progresso. Ao contrário, tem crescido continuamente atingindo a expressões que tornam São Paulo cidade única do mundo. Nos últimos tempos, São Paulo é a cidade em que mais se constrói. De ano para ano, a nossa capital se apresenta inteiramente renovada, em certo ponto irreconhecível. São grande viadutos, avenidas radiais, alargamentos de ruas e praças, ajardinamento de numerosos pontos da cidade. São Paulo depois de fazer grande, fez-se linda. Não tivemos por nós larguezas de paisagens: o que está aí foi feito pela mão do homem. E entre esses homens que muito fizeram por S. Paulo tem lugar de relevo o prefeito Prestes Maia, que deu um novo aspecto á nossa capital. Sua operosidade é admirável. Sua orientação técnica esta realizando prodígios. Mais tarde se falará de duas fases de São Paulo: a capital de antes e a capital de depois do engenheiro Prestes Maia. (Do humilde colégio dos jesuítas, onde São Paulo nasceu, á Ponte da Bandeira e ao Palácio da Biblioteca Municipal, *O Estado de São Paulo*, 25 de janeiro de 1942, p.06)

Como apontado no capítulo anterior, a circulação e aplicação do *Novecento* em solo brasileiro é indissociável ao cenário político e social que emergiu com a tomada do poder nacional, em 1930, por Getúlio Vargas e pela consequente proclamação do regime do Estado Novo, em novembro de 1937. No estado e na cidade de São Paulo, essa alteração governamental desencadeou uma inconstância política que teria por principal marca a alternância de uma série de mandatos de curta duração.

No governo estadual, a década teve início sob a gestão de Pedro de Toledo, deposto após a Revolução Constitucionalista de 1932. Em seu lugar, no ano de 1933, quem assume é Armando Salles de Oliveira, que também foi diretor do jornal *O Estado de São Paulo*. Em 1935, foi eleito, contudo, já no ano seguinte, (1936) renuncia ao cargo para concorrer à presidência. Assim, já sob o regime do Estado Novo, quem assume com a titulação de interventor federal é Adhemar de Barros,⁶⁵ que permaneceu no cargo até 1941, sendo substituído por Fernando Costa. (DIÊGOLI, 1996)

Na esfera municipal, os anos 30 iniciam-se sob a gestão de Pires do Rio, que acaba por perder seu mandato para Anhaia Mello, em 1931. Nos três anos consecutivos (1931-32-33), sete prefeitos ficam à frente da municipalidade. Em 1934, quem assume é Fábio Prado, que permanece até 1938, sendo substituído pelo engenheiro-arquiteto Francisco Prestes Maia.⁶⁶ (ibid, 1996)

Apesar deste cenário de grande alteração de personagens frente aos órgãos públicos estaduais e municipais, a parceria, ou melhor, este núcleo decisório surgido

⁶⁵ Nascido em 22 de abril de 1901 em Piracicaba (SP), Barros bacharelou-se em medicina em 1923. No Rio de Janeiro, trabalhou no Instituto Osvaldo Cruz até a eclosão da Revolução em 1932. Sua vida política teve início em 1934 quando filia-se ao Partido Republicano Paulista (PRP) para concorrer a uma vaga na Assembleia Constituinte do Estado de São Paulo. Eleito em 1935, atua no legislativo estadual até 1936 quando desliga-se para dedicar-se à sua candidatura à presidência em 1938. Devido à proclamação do Estado Novo que levou ao cancelamento da eleição presidencial, acaba por ser nomeado, em abril de 1938, por Getúlio Vargas, ao cargo de interventor federal, no qual ficaria até junho de 1941, sendo substituído, devido a acusações de corrupção, por Fernando Souza Costa. (Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001)

⁶⁶ Nascido em Amparo (SP) em 1896 e formado pela Politécnica em 1917, no ano seguinte (1918) Prestes Maia trabalha como engenheiro fiscal do Hospício do Juquery e, por indicação de Ramos de Azevedo, desenvolve estudos para os melhoramentos em comemoração ao Centenário da Independência. Em 1922, abre seu escritório onde faz projetos urbanos como um loteamento no bairro na Vila Mariana e obras residenciais. Em 1924, passa a lecionar disciplinas de desenho-arquitetônico na Politécnica, onde ficaria até 1938. Sua vida pública começa em 1928 quando é nomeado para o cargo de engenheiro-arquiteto na Diretoria de Obras Públicas (DOP) da Secretaria de Estado dos Negócios da Viação e Obras Públicas. Neste órgão teria ampla atuação. Também filiado PRP, sua chegada à prefeitura deu-se por nomeação de Adhemar de Barros, no ano de 1938, permanecendo no cargo até 1945. Prestes Maia tentaria se reeleger em 1950 e em 1957, tendo sucesso somente em 1961. Quatro anos depois (1965) vem a falecer. (DIÊGOLI, 1996)

a partir de 1937 e 38 com Getúlio Vargas no Executivo, Adhemar de Barros no governo estadual e Prestes Maia no municipal foi central para a consolidação e aplicação do *Novecento* em grandes obras públicas na cidade de São Paulo.

Para a compreensão do por que do uso desta linguagem arquitetônica, faz-se necessário o resgate de certos pontos discursivos e premissas ligados a este cenário político e social.

Como já afirmado, o Estado Novo brasileiro, assim como o fascismo italiano, tentava apresentar-se perante a sociedade como um moderno modelo de governo que iria levar a nação a um novo patamar de desenvolvimento por meio do controle social e do paternalismo estatal.

O discurso estado-novista, [...] constrói ampla argumentação, baseada em concepções filosóficas, destinada a demonstrar a necessidade de “unificar” as ordens política e social, que teriam sido tragicamente divorciadas pela prática liberal. A união destas esferas é defendida com base no argumento da identidade existente entre Estado e nação. Justifica-se, portanto, que a “união” do político e do social não é arbitrária, posto que é fruto de aspirações latentes. Neste sentido, o Estado é capaz de traduzir a “vocalização popular”, consubstanciando em leis os instintos já existentes e consagrados na “alma do povo”. Esta argumentação, portanto, se encaminha no sentido de demonstrar que o Estado, enquanto corporificador dos anseios sociais, deve exercer sobre a sociedade uma função sobretudo “tutelar”, garantindo a sua estabilidade e assegurando a paz social propícia ao desenvolvimento. As linhas da evolução deverão, portanto, acompanhar a “unidade do roteiro político”.

Assim, a questão da organização da sociedade não comporta formas alternativas de pensá-la: o Estado estabelece o “roteiro”, unificando a moral a política, as ordens jurídicas e econômica. A sociedade passa, dessa forma, a se organizar e a se desenvolver em função da “permissão política”. [...] (OLIVEIRA; VELLOSO; GOMES, 1982, p. 88) [grifo nosso]

A partir desta argumentação de início de uma “ordem nova” balizada pela instalação de um “novo roteiro político” criado pelo Estado Novo e por Getúlio Vargas, o Estado brasileiro, como os outros regimes ditatoriais ou totalitários modernos surgidos após a Primeira Guerra Mundial, passa a investir em meios de comunicação de massas para divulgação e apoio de suas premissas ideológicas. Assim como a Itália fascista⁶⁷, a ditadura getulista também passou e se apoiar em aparatos propagandísticos para a organização e adesão das massas. Não por acaso, e sendo o principal exemplo da importância da propaganda como meio de controle social, basta apontar a criação do

⁶⁷ Para uma rica análise do processo de propaganda da Itália fascista, ver Bertonha (1998).

Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1939. Dirigido por Lourival Fontes (1899-1967), este departamento era diretamente atrelado à Presidência da República e, junto com outros órgãos e festividades⁶⁸ criados pelo Executivo, constituía o principal veículo de divulgação do “mito” Vargas.

O mito Vargas constrói-se à base de um múltiplo jogo de imagens que o mostram ora como homem comum, identificando com o povo, ora como político eficiente, realizador de inúmeras reformas na ordem social, ora como verdadeiro líder investido de dotes especiais. (ibid,1982, p. 96)

Apresentando-se por intermédio desta mitologia, o Estado encabeçado por Getúlio Vargas, que controlava esferas administrativas estaduais e municipais, tenta firmar-se e apresentar-se como detentor do roteiro de construção do “novo homem brasileiro”.

O discurso mostra que a originalidade do regime consiste na relação harmônica entre o homem (enquanto pessoa e indivíduo) e o Estado. Assim, diferentemente do liberalismo, que exaltaria o indivíduo, e do totalitarismo, que privilegiaria o Estado, a “nova ordem” seria a síntese, a “terceira via”. Nesta perspectiva, o seu mérito seria o de ter concebido o homem sua “natureza eterna [...] que não podia variar com o tempo nem com a época, nem com as fórmulas, nem com as formas dos regimes. (ibid,1982, p. 91)

⁶⁸ Como exemplos dos órgãos criados, pode-se apontar: o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Serviço Nacional do Teatro, (SNT), o Instituto Nacional do Livro (INL), o Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince), a implantação da *A hora do Brasil*, as festividades do Dia do Trabalho e o Dia do Aniversário de Vargas.

Figura 70: Cartão postal exaltando Getúlio Vargas.

Fonte: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda>

Estas tônicas argumentativas demonstram que, apesar das diferenças entre os governos, principalmente no que se refere à militarização, ambas apresentavam no nível discursivo e ideológico posturas e pontos de forte tangência e concordância. Justamente por isso, o *Novecento* arquitetônico passou a ser utilizado em grandes obras públicas durante este período.

A cidade de São Paulo, anos nos 30 e 40, passava por um intenso processo de alteração de suas estruturas. A área central, considerada insuficiente para a crescente população de cerca de um milhão de habitantes (SOMEKH, 2014), passou a receber grandes investimentos com o objetivo de modernizar suas estruturas. Assim, suas ruas foram alargadas e retificadas e a cidade passou a crescer verticalmente. O

transporte individual tornou-se valorizado e para a melhoria de seu fluxo, foi construído pontes, túneis e viadutos. Em suma, a capital paulista a partir da década de 30 achava-se em pleno processo de transformação. Não por acaso, que é neste momento (1930) que foi publicado *O Estudo de um plano de Avenidas para a Cidade de São Paulo*, do então funcionário do Departamento de Obras Públicas - DOP- Prestes Maia. Mesmo não sendo um instrumento legal⁶⁹ de ordenamento urbano, o estudo serviu de base para as principais ações no tecido urbano paulistano. (DIÊGOLI,1996). Sendo que seus resultados foram expostos na publicação, de também autoria de Prestes Maia, *Os Melhoramentos de São Paulo* de 1945:

O urbanismo paulista atravessa um período brilhante. Iniciados os primeiros trabalhos na administração Fabio Prado, coordenados e incrementados sob o governo passado, atingem presentemente, na Interventoria Fernando Costa, uma atividade inusitada. Depois da conclusão de obras importantes, como o Estádio, a Biblioteca Municipal, a Ponte Grande, as avenidas Ipiranga, Vieira de Carvalho e Senador Queiroz, têm lugar grandes empreendimentos novos como as avenidas, Anhangabaú Inferior, Duque de Caxias, as praças do Estádio, Carmo, Consolação e João Mendes, o prolongamento das avenidas Paulista, Pacembú, Nove de Julho e Rebouças, o alargamento da rua da Liberdade, os viadutos Jacareí, D. Paulina e Nove de Julho, as pontes Mercúrio, Indústrias e Pequena, a canalização do 3º e 4º trecho do Tietê e a do trecho final do Tamanduateí, numerosas praças e jardins de bairros, etc. Ainda não se acham estas concluídas, e já vão ser atacadas outras, como o Parque da Agua Funda, o Monumento das Bandeiras, as avenidas Leste, Itororó, Rio Branco e Sumaré.

Este acervo de concretas realizações comprova dum modo insofismável, no campo do municipalismo, a excelência do regime administrativo e das diretrizes implantadas pelo Presidente Vargas, pois não se conceberia no regime das disputas demagógicas, dos embaraços formalísticos e da incerteza financeira. (MAIA,1945, p.06) [grifo nosso]

Esta menção a Getúlio Vargas indica claramente como a publicação servia também como uma forma de propaganda das ações implementadas por este núcleo decisório estabelecido na cidade de São Paulo e como estas melhorias e edifícios eram considerados, por estes políticos, como um meio concreto e durador de exposição de poder.

⁶⁹ O instrumento legal vigente na época era o Código de Obras Arthur Saboya. Para maiores informações sobre o código, ver Somekh (2014).

Na verdade, é necessário salientar que melhorias implementadas em São Paulo a partir do Estado Novo vinculam-se e fazem parte da íntima relação – pouco estudada – entre o uso do espaço urbano e consequentemente da arquitetura pelos regimes ditatoriais e totalitários emergidos após a Primeira Grande Guerra.

The dictatorships of the first half of the twentieth century established themselves not only on the basis of repression and terror, but also through social approval of their political projects: a New State, a renewed empire, a New society, a New man, and a global mission. They promised a shiny future and indicated this with specific urban design projects and exhibitions. In doing so, they served specific interests and excluded undesired segments of the population. Urban design was part of the consensus-generation sociopolitical projects that linked a “great” past with a “great” future.

For dictatorships, the widespread approval of large design projects was an over-arching goal, which limited experimentation with unpopular forms. Architecture and urban design were not only a means of demonstrate power, but to fascinate, and to build consensus. This required appropriated design and application. Therefore, form was not intended mainly only populist. It latched on to trusted, everyday features, while also trying to link this these to the dictatorship. The appealing forms were intended to present the efforts to modernize the nation in a positive manner. (BODENSCHATZ, 2015, p. 23) [grifo nosso]

Evidentemente uma das primeiras cidades a apresentar um plano urbanístico de caráter “ditatorial” foi Roma, em 1931. Assinado por Marcello Piacentini, tal plano tinha por objetivo liberar as antigas ruínas romanas. Os arquitetos produziram grandes aberturas e perspectivas para a criação de novas vias e cenários de valorização da “*romanità*”. Como exemplo da aplicação deste processo, pode-se citar a abertura da *Via dell’ Imperio* (atualmente *Via dei Fori Imperiali*), que ligava o centro histórico à EUR 42, e a emblemática e controversa, já que, para sua execução, foi demolida uma série de edifícios históricos, *Via della Conciliazione* que cria um acesso direto e uma grandiosa perspectiva da Praça de São Pedro no Vaticano com a margem do rio Tibre e o *Castelo Sant’Angelo*. Segundo Mussolini, o urbanismo era:

Mussolini classified urban design activities as being either of necessity or grandeur (*necessità e grandezza*). While the problems defined by necessity included the modernization of infrastructure and the construction of residential buildings, the issue of grandeur was mainly concerned with the new regime’s self-representation. The regime would attempt to legitimate its power by way

of representative new projects as well the depiction of historical grandeur of imperial Rome. (SPIEGEL, 2015, p.44)

Este “modelo” de projeto urbano que vincula necessidade e grandeza estatal acabou por ser empregado, com diferenças compositivas, em outras localidades como Moscou, em 1935, Berlim, em 1937, Lisboa e Porto,⁷⁰ entre 1938 e 1948 e Madrid, entre 1941 e 1946. (BODENSCHATZ; SASSI; GUERRA, 2015)

O mapa bem como as ilustrações apresentados no livro *Melhoramentos de São Paulo* (1945) corroboram a semelhança e a utilização deste modelo de “necessidade e grandeza” preconizado por Mussolini. A planta exhibe claramente as grandes aberturas viárias para o desafogamento do trânsito como também para a criação de grandes perspectivas. Outra característica que sobressaía no plano é a articulação dos novos edifícios públicos com estas aberturas, ponto este de fácil constatação no edifício da Biblioteca Municipal (canto inferior direito do mapa), uma vez que a edificação encontra-se implantada ‘solta’ dentro da praça – feita para o projeto – Dom José Gaspar e ladeada por grandes vias.

Os projetos de Prestes Maia [...] demonstravam a sua intenção de construir mais do que uma cidade: um cenário. A dramaticidade de seus desenhos apresenta a cidade como espetáculo, onde luzes se acendem para o espectador observar passivamente, e não para a sociedade atuar. Na cidade, na arquitetura abrigava as atividades sociais; no caso da cidade espetáculo, a arquitetura surge como atração. [...]

Para Prestes Maia montar uma paisagem urbana espetacular, eram cuidadosamente projetados ruas, edifícios, praças, pontes, viadutos e até mesmo calçadas.

Nos desenhos desses projetos, a pouca população que aparece bem-vestida, bem-alimentada, fazendo seu *footing* entre as sombras dos holofotes. A cidade é limpa arborizada e decorada com diversos elementos escultóricos.

Prestes Maia projetou a cidade das grandes perspectivas e dos pontos focais. (DIÊGOLI, 1996, p.65)

⁷⁰ O caso de Porto é especialmente rico, já que a cidade teve projetos urbanos tanto de Piacentini (em 1934) como de Muzio (em 1940). Apesar de eles não terem sido implementados, o fato é importante, pois demonstra a aplicação do urbanismo novecentista em outras localidades.

Figura 71: Mapa das ações no tecido urbano de São Paulo.

Fonte: Os Melhoramentos de São Paulo, 1945.

Figura 72: Ilustração da concepção urbana de Prestes Maia.

Fonte: Os Melhoramentos de São Paulo, 1945, p.145.

Figura 73: Projeto viaduto Nove de Julho.

Fonte: Os Melhoramentos de São Paulo, 1945, p.131.

3.1 - A SECRETARIA DA FAZENDA (1940- ?)

A nova Sede da Secretaria da Fazenda em São Paulo vincula-se diretamente a esse contexto, tornando-se assim uma obra de importância para a compreensão deste momento de aplicação do *Novecento* em grandes obras públicas no município.

O Palácio da Secretaria da Fazenda é um edifício de 120 metros lineares de testada por 50 metros de profundidade, localizado na rua Rangel Pestana 300, no distrito da Sé, no centro de São Paulo. Seu arquiteto foi Ferruccio Júlio Pinotti (1900-?) que graduou-se engenheiro-arquiteto pela Politécnica de São Paulo em 1926 e trabalhou sob a direção de Elisiário da Cunha Bahiana, na Sociedade e Comercial e Construtora, que realizou grandes obras na cidade como o viaduto do Chá (1939) e o Jóquei Clube de São Paulo (1938). Pinotti era também grande apreciador da arte colonial e do Neocolonial, tendo feito algumas residências de acordo com o estilo.⁷¹ (FICHER 2005)

O edifício da nova Secretaria é composto por 20 andares de estrutura de concreto armado com uma área total de 96.000 metros quadrados e a empresa responsável pela edificação foi a Sociedade Construtora Brasileira Ltda.⁷²

Seu contrato foi firmado pelo interventor federal Adhemar de Barros, em 21 de novembro de 1940, por meio de uma cerimônia que contou com a presença de várias personalidades governamentais, na qual foi exposta a maquete do futuro empreendimento estadual.

O pronunciamento, do então secretário da Fazenda, Rolim Telles expõe tanto as grandes alterações pelas quais a cidade estava passando como as características do futuro empreendimento. Contudo, o aspecto que mais se destaca no relato é a importância do interventor paulista para a realização desta obra.

[...] S. Paulo tem vivido, com a Interventoria do dr. Adhemar de Barros, um período fecundo de obras de vulto invulgar na história de seu desenvolvimento econômico e financeiro, na melhoria de transportes e vias de comunicação, na ampliação de seus serviços de assistência social, de educação e instrução e no perfeito programma de urbanismo da capital.

⁷¹ Sobre as obras neocoloniais de Pinotti o único material encontrado foi uma matéria na Revista *Acrópole*, de setembro de 1942, p.166, que apresenta a residência na rua Itápolis 94 do Exmo. Sr. Dr. Lúcio Martins Rodrigues Filho.

⁷² Formada em 1929 pelos engenheiros Simonsen e Silva Telles, Mario Freire e Egidio de Castro e Silva, a companhia foi responsável por inúmeras obras públicas como: a escola Preparatória de Cadetes em Campinas, de Hernani do Val Penteado, a piscina coberta do Departamento de Educação Física e Esportes do Estado de São Paulo, de Ícaro de Castro Mello e a Biblioteca Municipal.

Senhores. Ainda n'uma affirmativa de visão segura de administrador uma de suas iniciativas se concretiza na assinatura do contracto para a construção do edifício da Secretaria da Fazenda, que vae permittir a esta reunir em um só edifício os seus trabalhos, que até então se desenvolvem espalhados por dois próprios do Estado, e nove edificios alugados pelos quaes paga annualmente, cerca de mil e cem contos de reis.

N'um só prédio sumptuoso de bloco massiço e isolado, estylo néo-classico, linhas sóbrias como convem a uma Secretaria de Estado, sem lançar mão de recursos extraordinários [...]. (O Novo prédio da Secretaria da Fazenda. Realizou-se, hontem, a solenidade da assinatura do contracto para sua construção- Adhemar de Barros, Rolim Telles, Portugal de Goveia e Mario Freire, *Correio Paulistano*, 22 de novembro 1940, p.1) [grifo nosso]

Um outro discurso proferido na cerimônia foi o de Mario Freire, engenheiro-chefe da Sociedade Construtora Brasileira. Para o responsável técnico pela obra, a nova Secretaria da Fazenda seria o maior edifício público construído pelo Estado.

[...] O Palacio da Secretaria da Fazenda de São Paulo será, talvez o maior edificio publico do Estado e seu architecto com feliz concepção, soube conjugar á majestade do edificio uma nobreza de linhas architectonicas modernas e equilibradas que realçam suas quatro faces isoladas. Suas proporções podem ser bem aquilatadas pelas características fundamentaes do projecto compreendendo 20 pavimentos e a superfice desenvolvida de 75.000 metros quadrados.

Erigido que será no outeiro histórico, bem próximo ao local em que se fundou Piratininga, constituirá, por certo, pelos anos vindouros, um attestado vivo da alta compreensão que o governo do Estado de São Paulo tem da boa organização dos serviços publicos e do conforto indispensável que deve ser outorgado ao numeroso corpo de funcionários que ali irão exercer uma das mais importantes funcções do poder publico.

Reiterando ao governo de São Paulo nossos agradecimentos pela distincção com que fomos distinguidos, queremos mais uma vez, de publico, assegurar que saberemos como sempre, cumprir nosso dever. (O Novo prédio da Secretaria da Fazenda. Realizou-se, hontem, a solenidade da assinatura do contracto para sua construção- Adhemar de Barros, Rolim Telles, Portugal de Goveia e Mario Freire, *Correio Paulistano*, 22 de novembro 1940, p.2) [grifo nosso]

Figura 74: Adhemar de Barros analisando a maquete da Secretaria da Fazenda.

Fonte: *Correio Paulistano*, 22 de novembro 1940, p. 01

Pelos discursos fica evidente o grande caráter simbólico da obra e como sua composição, tida como moderna e equilibrada, seria representante do “progresso”, da “situação de prosperidade” e marco da “nova era” surgida a partir deste núcleo decisório emergido pelo Estado Novo.

Como apontado e reforçado pelo discurso de Rolim Telles, sua implantação e edificação faziam parte deste momento de grandes alterações estruturais na região central de São Paulo.

Pelo projecto em questão serão realizadas varias operações pela Secretaria da Fazenda, que deverá vender ao Instituto do Café, [...] o terreno que possui, com área de 640 metros quadrados, situado na rua do Thesouro, entre as ruas 15 de Novembro e Alvares Penteado. Fica aquella Secretaria autorizada também, a dōar á Prefeitura da capital, para alargamento da rua do Thesouro e rectificação do alinhamento da rua Alvares Penteado, duas áreas pertencentes áquelle immovel, medindo 70 metros quadrados”. (Será iniciada, brevemente, a construção do palacio da fazenda, *Correio Paulistano*, 22 de maio de 1940) [grifo nosso]

realizadas e a avenida Rangel Pestana alargada na ladeira, para 44 metros, que é a largura dessa artéria no resto de sua extensão. (A localização do paço municipal de São Paulo, *O Estado de São Paulo*, 8 de setembro de 1937) [grifo nosso]

Figura 76: Maquete do Palácio da Fazenda.

Fonte: *O Correio Paulistano*, 20 de novembro de 1940, p. 01

A menção da articulação entre a remodelação da área central com a nova Secretaria da Fazenda e com o futuro Paço Municipal como instrumentos de melhoria urbana é, novamente, corroborada em outro artigo veiculado no *Correio Paulistano*:

O novo edifício que futuramente constituirá um dos ornamentos architectônicos da cidade é projecto de autoria do sr. F. J. Pinotti da Escola Polytechnica de S. Paulo destinando-se a formar um belíssimo conjunto com o Paço Municipal a ser erguido no topo da ladeira do Carmo. (Vae ser iniciada a construção do Palacio da Fazenda, *Correio Paulistano*, 20 de novembro de 1940) [grifo nosso]

Estas notícias evidenciam que o edifício da nova Secretaria da Receita era retratado como um importante projeto que, junto com as outras propostas e ações, seria um meio de qualificação e modernização urbana, cuja linguagem arquitetônica é

vinculada ao *Novecento* era considerada capaz de produzir belos “*ornamentos architectônicos*” modernos.

O projeto apresenta uma vantagem visível á primeira inspeção: a forma massiça isolada. Com isso consegue aeração e iluminação abundantes por todas as fáces, além da agradável disposição da massa e silhueta elegante, qualquer que seja o lado pelo qual se observe, ao mesmo tempo que se evita o máu efeito dos paredões nus, assás comuns em nossas cidades, e as áreas centrais sempre escuras, frias húmidas e inestéticas. (Palacio da Secretaria da Fazenda de São Paulo, *Acrópole*, janeiro de 1941, p.315)

Tocante à composição arquitetônica do Palácio da Fazenda de São Paulo, destacam-se seus acessos que claramente se assemelham aos do *Palazzo delle Poste* de Brescia,⁷⁴ apresentado no capítulo anterior. Ladeados por pilares e pórticos de grande altura revestidos em granito marrom, estes pontos marcam os acessos ao edifício. Outro elemento de associação ao *Novecento* é seu terraço de 12 metros de altura – atualmente fechado por vidros verdes – composto por colunas estilizadas.

Segunda característica notável do edifício é o grande número de pavimentos com acesso direto pelas vias públicas. Pela Rua Frederico Alvarenga entra-se na garage. [...] O aproveitamento do desnível de cerca de 13 ms. existente entre a Rua do Carmo e o viaduto permite inserir ao longo da ladeira mais dois pavimentos térreos, com entrada pela mesma ladeira [...]. Finalmente, pela face voltada para igreja tem-se acesso ao principal pavimento terreo cujo piso fica a cerca de um metro acima da esplanada.

Este pavimento terreo é circundado por um amplo portico sustentado por grandiosa colonata que rodeia o edifício. O seu pé direito é de 12 metros, tornando grandiosa a perspectiva interna em qualquer sentido não só em virtude da amplidão das dimensões, mas também do espaçamento uniforme dos renques de colunas. (ibid, janeiro de 1941, p.315) [grifo nosso]

Esse “*renque de colunas*” do terraço serve de transição entre o embasamento do prédio para seu corpo vertical recuado 7 metros da testada.

A fachada da Secretaria apresenta uma composição simétrica, tendo seu eixo de simetria na entrada da Av. Rangel Pestana, uma clara modenatura, e um coroamento escalonado arrematado por uma platibanda para ocultar o telhado tradicional. Fica perceptível em relação a seus materiais uma diferença entre o embasamento e pórtico em granito e o corpo vertical em placas cimentícias que se

⁷⁴ Para informações sobre o *Palazzo Delle Poste*, ver capítulo 01.

assemelham a tijolos aparentes, ponto este também considerado como um elemento de associação, já que que muitas obras do *Novecento* italiano como o *Torrione* de Brescia e o *Palazzo d'Arte* apresentam revestimento similar.

Figura 77: Fachada da edificação, com ênfase nas colunatas.

Fonte: *Acrópole*, setembro de 1952, p. 173

Quinta característica é a grande simplicidade [...] da composição da fachada. Buscou-se um estilo moderno, como nos [sic] tempos e a natureza do prédio exigem, de linhas equilibradas, sem extremismos e tal que o edifício não destoará de qualquer outro. Com isso levou-se em conta o fato de que virá a ser construído no topo da ladeira o Paço Municipal e que provavelmente na face oposta da Avenida será levantado outro edifício de grandes proporções. (ibidem, janeiro de 1941, p.317) [grifo nosso]

Ao analisar a obra, pode-se afirmar que Ferruccio se apoiou em um sistema tipicamente *Beaux-Arts* de projeto no qual a composição do edifício acha-se balizada por meio da

articulação dos volumes internos com os externos.⁷⁵ Em relação à disposição interna, a Secretaria é composta por um grande volume retangular, seu embasamento, que determina o sistema modular a ser seguido no edifício, onde estão todas as funções públicas (guichês, recebedoria, pagadoria, etc) como também o hall de entrada. Por meio da declividade do terreno, foram criadas as áreas para a segurança, caixa forte e arquivo morto, de acesso restrito.

Tem se, assim, azo de satisfazer uma necessidade fundamental da Secretaria da Fazenda: proporcionar grandes salões, com acesso comodo e diréto, para a localização dos “guichets” dos protocolos, portarias pagadorias e recebedorias, havendo, além disso, facilidade de separar nitidamente as diversas categorias de serviços situando-os em pavimentos distintos. (Palacio da Secretaria da Fazenda de São Paulo, *Acrópole*, janeiro de 1941, p.316)

A partir do sistema modular de vão de 7 metros iniciado no embasamento a torre é composta por arranjo retângulo-com-retângulo, onde pela articulação destes volumes, são inseridas as salas de atendimento e gabinetes. Observa-se uma postura extremante racional de Ferruccio, que condensa todas as áreas molhadas e caixas de elevadores em único ponto, deixando, assim, a área de trabalho livre para melhor atender às demandas de ocupação, circulação e infraestrutura da nova secretaria.

Terceira caraterística do projéto é a não subdivisão dos andares. Salvos os espaços estritamente necessários (‘halls’ para o público, caixas de escadas e elevadores, w.c e vestiarios, salões para ao Gabinete do Secretário e do Diretor Geral) toda a área restante de cada pavimento constituirá um único salão que poderá ser divido de fôrma a ter galerias para acêssos do público ás diferentes salas que serão formadas com balcões ou divisões leves (envidraçadas ou não). A estandarisação, bem como a colocação e a retirada déssas divisões, ficará extremamente facilitada pelo fato de terem sido uniformizadas em 7 metros todos os espaçamentos entre as colunas da estrutura de concreto armado. Esta é a orientação adotada nos grandes edificios modernos pois dá flexibilidade ás acomodações.

Quarta característica do edifício será a grande disponibilidade de recursos para alterar as canalizações das diversas instalações. Para garantir essa flexibilidade foram deixados dois poços juntos aos elevadores para a subida

⁷⁵ O método de composição francês de Belas-Artes significava pensar o edifício em sua tridimensionalidade. O projeto arquitetônico era feito por meio da articulação dos volumes internos e externos, onde o arranjo das partes internas da obra é pensado levando em conta o seu resultado no exterior. “*What composition signified was not so much the design of ornament or the facade, but of whole buildings, conceived as three-dimensional entities and seen together in plan, section, and elevation*”. (ZANTEN, 1977, p.112)

Figura 80: Planta do 8º pavimento - salão nobre e possibilidade de divisão interna.

Fonte: *Acrópole*, setembro de 1952, p.177

Figura 81: Planta tipo com agrupamento de áreas molhadas e shafts.

Fonte: *Acrópole*, setembro de 1952, p.178

O corte evidencia as soluções projetuais de Ferruccio já mencionadas: o agrupamento das áreas molhadas e da circulação, favorecendo, assim, a liberdade de ocupação dos andares, como também a adoção de uma platibanda adornada com elemento-vazados que remetem à padronagem clássica romana para ocultar o telhado tradicional. Outros pontos a destacar são: a altura do grande hall com pé direito de 12

O primeiro problema a enfrentar foi a preparação do lugar, com um forte movimento de terra. As fundações de uma tal massa foram estudadas com todo o cuidado e todos os recursos técnicos da mecânica dos solos. Consideradas as cargas das colunas (onde aparecem 4 colunas com 2.400 toneladas cada) ficou estabelecido as fundações com tubulões, até atingir um banco de argila compacta". (Novo Palácio da Secretaria da Fazenda, *Acrópole*, setembro de 1952, p.169)

Outros números apresentados pela revista demonstram a grandeza da obra: primeiro lugar na América Latina e o oitavo no mundo dos maiores edifícios de concreto armado e um consumo de 500 sacos de cimento por dia, o que na época era espantoso. A sede também conta com uma garagem para 100 carros e previsão, para o ano de 1952, de 4.500 funcionários.

Não se pode afirmar com certeza a data de sua conclusão inauguração, visto que as fotografias disponibilizadas pela revista *Acrópole* de 1952 ainda mostram a edificação no início do processo de construção. Sendo assim, pode-se concluir que o edifício tenha ficado pronto em meados da década de 50.

Figura 83: Construção pela vista da Rua Rangel Pestana.

Fonte: *Acrópole*, setembro de 1952, p. 170.

Figura 84: Construção pela vista da Praça Clovis Bevilacqua.

Fonte: *Acrópole*, setembro de 1952, p. 171.

Figura 85: Pórtico de entrada e embasamento.

Fonte: foto do autor

3.2 - ESTÁDIO MUNICIPAL DO PACAEMBU (1935-1940)

Outro representante do *Novecento* em solo paulistano é o estádio Municipal do Pacaembu. Localizado no final da avenida e bairro de mesmo nome, o conjunto esportivo foi inicialmente concebido na gestão de Fabio Padro pela Divisão de Educação e Recreio vinculado ao departamento de Cultura do Município. Tendo na época por diretor Mário de Andrade, o órgão tinha por objetivo central de sua atuação a “Educação Social” sobretudo da população carente (CONDEPHAAT, 1988)

Uma reportagem de 31 de outubro de 1935 publicada pelo *O Estado de São Paulo* aponta quais seriam os objetivos e instalações a serem construídas no empreendimento, como também disponibiliza a primeira imagem da implantação do Estádio:

A municipalidade de São Paulo acaba de assignar contrato a firma Severo Villares, para a construcção do Estádio Municipal do Pacaembu. *Dá assim mais um grande passo para dotar São Paulo de uma obra publica que desde muito tempo seu progresso em educação phisica clamorosamente exegia, principalmente porque, ao contrario do que se verifica no Rio de Janeiro a alguns annos, em São Paulo a iniciativa particular*⁷⁶ *nem ao mesmo de longe pode pretender substituir-se ás actividades do poder publico, no sentido de emprestar [à] capital um conjunto de installações esportivas que parcialmente, embora, satisfizesse as insistentes aspirações da nossa educação phisica no sentido de poder desenvolver em ambiente material relativamente adequado. Entre nós a falta de um verdadeiro estádio nunca foi supprida, mesmo a titulo provisório e incompleto e por isto merece os mais francos louvores a atitude da prefeitura de São Paulo, resolvendo-se a atender de uma vez por todas a mais letigima, sem duvida, das necessidades do nosso desenvolvimento esportivo.*

Enquadrado nas exigências do mais moderno conceito de utilidade, o estádio de São Paulo não é apenas construído para servir de theatro ao ar livre, destinado ás maiores competições dos vários esportes que se cultivam entre nós e sim terá, a par desta importantíssima funcção, a não menos significativa finalidade de servir verdadeiro laboratório permanente para estudos e pesquisas da educação phisica. Será realmente, uma obra publica de utilização diária, o que aliás facilmente se comprehende, considerando suas seis partes principaes, que se diferenciam pelos seus fins e pelo typo da sua construcção, a saber:

- 1) – O estádio propriamente dito, que consta da grande arena com as suas pistas para jogos esportivos e athleticos e respectivos campeonatos,

⁷⁶ Na época, os estádios encontrados no município eram: o Parque Antártica, para 35.000 pessoas, o Parque São Jorge, com capacidade para 25.000 e os dos clubes Espéria e Tietê, todos da iniciativa privada.

podendo ser utilizado com grande proveito para paradas cívicas ou militares, bem como outras grandes solenidades ao ar livre;

2) – Palco para grandes concertos symphonicos ou vocaes com hemicyclo destinado á orchestra, apropriado também para outras espécies de espetáculos e cerimoniaes officias;

3) – Gymnasio com arena suficientemente ampla para jogos de hockey, patinação, bola ao cesto, tennis, volebol e outros exercícios desportivos;

4) – Piscinas com as dimensões officiaes para exercícios, jogos e campeonatos da natação, assim como outras provas aquáticas;

5) – Campo de tennis com varias quadras dispostas de conformidade com as prescripções officiaes, em relação ás dimensões e orientação destes campos de esportes;

6) – “Playground” com toda a aparelhagem necessária para gymnastica de jardim e os divertimentos para crianças.

De acordo com o que estabelece o edital de concorrência, as obras devem ser entregues completamente prontas dentro de 24 mezes.(O Estádio official de S. Paulo ficará prompto em 1938, *O Estado de São Paulo*, 31 de outubro de 1935) [grifo nosso]

Figura 86: Projeto para Estádio Municipal.

Fonte: *O Estado de São Paulo*, 31 de outubro de 1935, p.01

Apesar do artigo ter sido publicado em 1935, ou seja, antes da instalação do Estado Novo, o que o texto aponta é que a ideia balizadora para a construção do estádio foi a intenção de passar à esfera pública as rédeas da saúde física da população. Essa argumentação é prontamente reforçada por Getúlio Vargas em seu discurso durante a inauguração do Estádio em 1940, que assinala a vinculação do empreendimento com a ideia de eugenia racial.

[...] Este monumento consagrado á cultura physica da mocidade, em pleno coração da capital paulista é motivo de justo orgulho para todos os brasileiros e autorisa applaudir merecidamente a administração que o construiu.

As linhas sóbrias e bellas da sua imponente massa de cimento e ferro, não valem apenas, como expressão architectonica, valem mais do que isso – valem como uma affirmação da nossa capacidade e do esforço criador do novo regime na execução do seu programma de realizações.

E ainda, e sobretudo, este monumental campo de jogos desportivos uma obra de sadio patriotismo, pela sua finalidade de cultura physica e educação cívica.

Agora mesmo assistimos o desfile de dez mil atletas, em cujas evoluções, havia a precisão e a disciplina conjugadas no symbolismo das cores nacionais. Diante dessa demonstração da mocidade forte e vibrante, índice eugênico da raça, – mocidade em que confio e que me faz orgulhoso de ser brasileiro – quero dizer-vos:

Povo de S. Paulo!

Comprehendestes perfeitamente, que o Estadio do Pacaembu é obra vossa e para ella contribuístes com o vosso esforço e a vossa solidariedade. E comprehendestes ainda que este monumento é como um marco da grandeza de S. Paulo a serviço do Brasil [...] (A visita do Senhor Presidente Getulio Vargas a São Paulo, *O Estado de São Paulo*, 28 de abril de 1940, p.08)

A fala de Vargas expõe uma clara similaridade discursiva com as argumentações apresentadas pela Itália fascista para a construção do Foro Mussolini⁷⁷ de 1938, não sendo por acaso que o Estádio paulistano apresente semelhanças compositivas com o Estádio Romano.

A tramitação para a construção do Estádio iniciou-se em 1921 quando é doada

⁷⁷ Sobre o Foro Mussolini, ver o primeiro capítulo.

base a diferença cronológica, pode-se afirmar que a contratação do Escritório Severo & Villares com o município deu-se entre 1935 e 1936, ou seja, durante a gestão de Fabio Prado.

Há algum tempo já, a Companhia City doou á Prefeitura de São Paulo uma área de terreno para a construção de um estádio municipal. Não precisamos encarecer a alta significação desse gesto. Um estádio municipal representa um empreendimento indispensável numa capital onde a cultura physica mereça attenção dos poderes públicos

A sua localização constituía, entretanto, um dos tormentos e embaraços mais sérios em que a Prefeitura se envolvia.

A aquisição do terreno representaria um dispêndio de larga somma de dinheiro. Além disso, não são muitos os locais que apresentem vantagens para aquelle fim.

A área de terreno que Cia. City doou a Prefeitura, no Pacembu, oferece múltiplos aspectos de interesse para aquelle fim.

Agora, entre a Prefeitura e a firma Severo Villares acaba de ser assignado um contrato relativo á construção do estádio.

O prazo máximo para terminação dos trabalhos é de 24 mezes. O financiamento total das obras attingirá quatro mil e quatrocentos contos de réis. O início dos serviços se dará dentro do prazo de 40 dias. O projecto da firma Severo e Villares deverá assim, ser posto em execução, proptamente. [...] (O estadio do Pacaembú- já foi assignado o respectivo contracto, *Correio Paulistano*, 31 outubro de 1936, p.01)

O projeto do Escritório Severo & Villares, datado de 29 de junho de 1934, apresenta a primeira concepção do Estádio. Tendo uma fachada composta por 3 pares de 4 pilares posicionados em forma de arco, o plano apresenta uma composição muito mais “aberta” no qual ficam claramente evidenciados a topografia do terreno e o eixo central do Estádio que tinha por ponto focal a concha acústica do teatro.

Figura 88: Projeto para Estádio Municipal, Severo & Villares, 29 de junho 1934.

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Figura 89: Projeto para Estádio Municipal nº 2392 (s/d).

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Tocante à implantação, apresentada na prancha 2392 (s/d)⁷⁸, vê-se que, inicialmente, o projeto tinha sido concebido com duas arquibancadas laterais (leste e oeste), que tiravam partido da declividade topografia. A planta seguinte, número 2393 (s/d), mostra que o projeto do escritório Severo & Villares já contava com a possibilidade de ampliação da capacidade do estádio. Este fato evidencia-se pelo acréscimo da arquibancada norte, onde atualmente estão a fachada e o acesso. Contudo, não é exposta no projeto a adequação da fachada com essa alteração. Outros pontos de

⁷⁸ Apesar da prancha não apresentar uma data, pode-se afirmar que a implantação do projeto é a da firmada em 1936. Esta afirmação se deve à representação da fachada do primeiro projeto que apresenta os conjuntos de 4 pilares.

mudança perceptíveis neste segundo estudo são as construções das pequenas arquibancadas para a área da piscina e da quadra de tênis.

Figura 90: Projeto para Estádio Municipal nº 2393 (s/d).

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Apesar da execução destes projetos, em maio de 1937, o então chefe da divisão de Educação e Recreação vinculado ao Departamento de Cultura Municipal (DC), Nicanor Miranda, entra com um pedido pleiteando a sua alteração. Através de um artigo em que eram apontadas as críticas, o diretor solicitava:

The DC forcefully supported the need for a municipal stadium but had deep reservations about the approved project. In a detailed presentation, the article suggested modifications carefully marked on the already existing pictures and plans. The DC completely supported the project's "U" form design (following the lines of the valley where it was inserted), the construction of tennis courts, and the disposition of educational facilities within the project.

The main modifications in the project were located in the space in front of the facade. Among them, the creation of a square in this area was to demand a postponement of the project. Miranda also responded to the great impact construction of the stadium would have on the population. His explanations found their basis in the idea that a stadium served a civic function. The civic vocation should be above any private interest. (MERTHENS, 2010, p. 153) [grifo nosso]

Pelo apontamento da autora, nota-se que o pedido do Departamento de Cultura Municipal estava, majoritariamente, vinculado à percepção e ao caráter simbólico do empreendimento, já que estava focado na fachada e na criação de uma praça. Diante destas considerações e da fala do Departamento, que assinalava que a obra era de “grande visibilidade” e “de uso cívico”, pode-se considerar que este pedido se insere e representa discursivamente essa nova postura do governo emergida com o Estado Novo de tentar afirmar-se para a sociedade pela Arquitetura.

Assim, pode-se atribuir a este momento o estudo no qual é exposto o novo projeto da praça do Estádio como também sua nova fachada. Apesar de não apresentar nenhuma data ou título, pode-se atribuir a “execução” do plano ao prefeito Prestes Maia, uma vez que, como apontado por ele em seu livro *Melhoramentos de São Paulo* (1945), a sua gestão “procurou ampliar e melhorar o quanto possível” o Estádio.

Em primeiro lugar o Estádio Municipal, velha aspiração, que encontramos iniciado (569 contos pagos ou 1200 executados) e cujo projeto procuramos ampliar e melhorar o quanto possível (23.000 contos de construção propriamente dita, mais 4.000 de instalações e obras complementares, exclusive a praça). [...]

Tôdas as ruas em torno foram totalmente remodeladas e pavimentadas. Também foi concluída a terraplanagem e o calçamento da *grande praça* *fronteira*, de 220 por 550 metros destinada a facilitar a circulação, o estacionamento e as concentrações, assim como a descobrir a ampla fachada, que a estreiteza do vale ocultava. Hoje procede-se ao seu ajardinamento. (ibid, 1945, p.20) [grifo nosso]

Figura 91: Projeto para praça (s/d).

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo

Apresentando-se como uma “versão simplificada” da Praça de São Pedro no Vaticano, o estudo está em total consonância com as premissas do *Novecento*. Exibindo duas longas *loggias*, que teriam acesso pelo Estádio, e iluminadas por uma série de óculos, elas seriam compostas por extensas fileiras de colunas estilizadas e estes elementos, que teriam uso comercial, seriam rematados por fontes que muito se assemelham às empregadas no túnel da Avenida Nove de Julho. Apresentando uma ambientação “romana modernizada”, o plano exhibe – corroborando a fala de Diêgoli (1998) – uma grande linha de perspectiva que ligaria visualmente o novo pórtico de entrada do Estádio com a avenida do Pacaembu. No centro deste espaço seria colocado um imenso obelisco – basta ver a escala humana – com grandes esculturas em sua base. Alinhado ao eixo do estádio e marcando o centro da praça, pode-se inferir que este elemento tentava representar uma coluna clássica, eis que exhibe um fuste e um capitel estilizado. O obelisco seria arrematado por um grande relógio, por 4 alto-falantes e finalizado por uma pira olímpica.

Figura 92: Projeto para praça (s/d).

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Figura 93: Projeto para praça (s/d).

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Além de expor o plano da praça, este projeto apresenta a nova concepção da fachada, ponto este o único a ser concretizado. Seguindo a mesma ambientação do conjunto e apresentando-se como uma “arena romana modernizada”, a nova fachada

expõe uma composição simétrica tomando por base o pórtico de entrada, que muito se assemelha ao da Secretaria Fazenda, o qual dá acesso ao interior do conjunto. Este elemento é ladeado por dois pilares levemente ressaltados que servem como mastros⁷⁹. Arrematando a composição, o plano frontal conta com 2 grupos de 8 colunas simplificadas de seção de 90 cm por 9 metros de altura, distanciadas entre si por um vão de 5 metros, sendo que cada coluna recebeu um barrado de 1,60 de “granito artificial”, atualmente chamado de granilite. Seguindo a linguagem do projeto da praça, a iluminação do Estádio é feita por óculos circulares, 9 em cada face do estádio. Outro elemento compositivo que vale ser apontado e que se vincula ao *Novecento* são os dois arcos plenos posicionados sob o acesso às bilheterias.

Figura 94: Elevação da fachada- Projeto Executivo.

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Esta temática de “romanidade” também foi empregada na decoração do Estádio, podendo-se apontar como principal exemplo a réplica do David de Michelangelo. Medindo 5 metros de altura e realizada pelo Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo em argamassa-armada, a escultura ficava posicionada sobre um pedestal de 3 metros de altura por 2 de largura. (DPH,2006) Pensada para servir como modelo físico e inspiração aos visitantes, ela representa imagetivamente a vontade de “construção do novo homem brasileiro” pela educação física, presente no discurso

⁷⁹ Encontra-se esse elemento também em outras obras do período como a atual Ponte das Bandeiras, antiga Ponte Grande, na Marginal Tietê.

estado novista e fascista. Essa imagem é um claro e evidente ponto de contato entre o Pacaembu e o Foro Mussolini.⁸⁰

Figura 95: Projeto executivo para base do David- 13/03/1940

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Em relação ao restante do conjunto, vê-se que, apesar da fala de Prestes Maia (1945, p.20) de que sua gestão havia conseguido “encaixar, além do grande anfiteatro em U, um ginásium, uma piscina olímpica, instalações de tênis, pista de corrida [...]”, a planta nomeada Conjunto Execução, com data 08/03/1940, aponta que a implantação pouco foi alterada do plano inicial de 1934. Esse material reforça a afirmação de que a preocupação central do Departamento de Cultura em 1937 volta-se a um “fachadismo”, já que, como apontado e evidenciado por estas plantas, as mudanças ficaram majoritariamente restritas à fachada e à praça do Estádio.

⁸⁰ A estátua de David foi retirada do Estádio em 1969 para a ampliação da arquibancada, ação essa que levou também à demolição da concha acústica e da sala de baile. Inicialmente colocada na praça Charles Miller, no ano 1974, foi transferida para o parque CERET – Centro Recreativo e Esportivo do Trabalhador, no bairro do Tatuapé, onde encontra-se atualmente em exposição.

Iniciada a construção ha um anno, já está percorrida a metade do caminho. Da phase actual para a conclusão nos separam apenas 12 mezes, quando muito. O movimento de terra, calculado em uns cem mil metros cúbicos devido ao aproveitamento dos taludes naturaes, já está adiantadíssimo, em phase final. Os trabalhos de drenagem estão também no fim. Os córtes nas collinas para assentimento das archibancadas já estão feitos. Uma das archibancadas já lá está. Das elevações a perspectiva enthusiasma. Ha que se esperar, por emquanto [sic], que se escoem doze mezes, para vel-o prompto. [...] (O Estadio Municipal de São Paulo, *O Estado de São Paulo*, 04 de dezembro de 1937, p.08) [grifo nosso]

Esta análise demonstra claramente que o processo de alteração do estádio aconteceu com a obra já iniciada e em fase avançada de execução e que tal alteração levou-a sofrer um atraso. Esse fato é reforçado pelas imagens publicadas na revista *Acrópole*, de julho de 1939, que apresentam a obra em um momento longe da conclusão. Traçando um panorama do processo de construção do Estádio, a publicação reforça o caráter simbólico do empreendimento como seus dados técnicos:

[...] Transformará o Vale do Pacembú num harmonioso conjunto, com belas e amplas perspectivas de todos os pontos de vista, formando o panorama raro duma vasta arena esportiva emoldurada pela pitoresca paisagem do bairro residencial que ornamenta as colinas em circundante anfiteatro: quadro este que pela sua originalidade e pela sua ampla utilidade publica constituirá certamente um dos atrativos urbanos de maior sucesso da capital paulista, ao mesmo tempo do seu progresso cultural.

O Estádio compõe-se em ordem construtiva das seguintes partes:-

Arquibancadas: As arquibancadas Leste, Oeste e Norte, formam um só todo, tendo em plano a configuração duma ferradura, com perfis horizontais e verticais em plena curvatura estudada de conformidade com a melhor visão em todos os sentidos.

As arquibancadas Leste e Oeste foram assentes sobre taludes escavados nas encostas da Rua Itápolis e Itaí, em degraus de concreto armado, sobre o terreno natural. A arquibancada Norte, que forma o arco de fecho das arquibancadas é toda suspensa sobre infraestrutura de concreto armado fundada sobre 725 estacas (com comprimento total de 7.615ml). Este considerado vasio permitirá o seu aproveitamento para instalações suplementares do Estádio e para repartições do próprio Departamento Municipal de Cultura. [...] (Novo Estadio Municipal, *Acrópole*, julho de 1939, p 05) [grifo nosso]

As fotos publicadas pela revista evidenciam a estrutura de concreto-armado e alvenaria de tijolos. Seu revestimento, de acordo com Diêgoli (1996, p.209), é em argamassa raspada com pó de mica.

Figura 97: Construção da fachada e praça de acesso.

Fonte: ACRÓPOLE. Julho de 1939, p. 06.

Figura 98: Construção da fachada e evidenciando o sistema construtivo.

Fonte: ACRÓPOLE. Julho de 1939, p. 07.

Como já apontado, a inauguração do Estádio aconteceu no dia 27 de abril de 1940. Aberto juntamente com o parque Infantil da Vila Romana, a cerimônia de abertura marcava também o segundo aniversário do governo do interventor federal Adhemar de Barros. Com presença de várias autoridades de todas as instâncias governamentais, a cerimônia teve por pontos principais um desfile com 10.000 atletas, o hasteamento da bandeira nacional trazida por um sistema de revezamento do Rio de Janeiro até o Estádio, o acendimento da pira e a cerimônia de entrega de medalhas dadas por Adhemar de Barros e Getúlio Vargas. Como de praxe em cerimônias públicas, foram proferidos vários discursos, salientando-se como os de maiores relevâncias o de Getúlio Vargas – mencionado no início da análise – e o do prefeito Prestes Maia. A cobertura da festa, feita pela mídia da época, evidencia a grandeza da abertura como também os motivos da execução do Estádio.

[...] Poucas vezes, acreditamos, nos será dado presenciar uma festa como essa, em que tão harmoniosamente se entrelaçam, para o deslumbramento de quantos alli tiveram de comparecer, as flammulas multicores das legiões de moças que pugnam pelo aperfeiçoamento eugênico da raça, nas pistas e nas piscinas de São Paulo, de cada um dos municípios paulistas, do Rio de Janeiro e das nações irmãs do continente; as melodias suavíssimas da alma em flor da nossa gente; os acentos viris dos nosso hymnos, e sobretudo, marcial e unanime, esse forte entusiasmo cívico de que algo de novo se comemorava com a inauguração do Estadio do Pacembu. [...]

No valle remansoso do Pacaembu emoldurado por amplos céus com horizontes ilimitados, ergue-se agora, imponente e sóbrio nas suas linhas atticas, o Estádio de S. Paulo. Para alguns desavisados, como já o accentuamos nestas columnas, elle significará um porto feliz de chegada, o termo auspicioso de uma evolução que se completou, em caminho da perfeição. Para aquelles, no entanto, que têm um conhecimento exacto das nossas mais intimas realidades o Estadio marca, effectivamente um ponto de partida para uma nova phase de desenvolvimento cultural, da qual desta data, participarão disciplinadas e paralelas as iniciativas official e particular no bom intuito de servir á nossa terra, servindo melhor á nossa gente.

Índice de um progresso que se accelera, testemunho de uma compreensão mais larga das nossas necessidades, estímulo dos mais enérgicos para os rumos inauguraes por que se lança a nação, prova palpável dos resultados, remotos, mas transcendentales de que cogita a presente administração, – O Estadio Municipal de São Paulo em troca do muito que custou aos nossos cofres, devolverá ao Brasil, physica e moralmente superiores, as gerações de moços e moças que nelle cultivarem as suas qualidades, saudável patrimônio, esse sem o qual o não ha grande paiz nem grande povo! (A visita do Sr. Presidente Getulio Vargas a São Paulo - As festividades com que foi commemorada a passagem do segundo aniversario de governo do interventor federal no Estado, Dr. Adhemar de Barros, *O Estado de São Paulo*, 28 de abril de 1940, p.07)

Figura 99: Estátua do David.

Fonte: Os Melhoramentos de São Paulo, 1945. p. 201.

Figura 100: Fachada do Estádio concluída.

Fonte: Os Melhoramentos de São Paulo, 1945. p. 194.

Figura 101: Arcada sobre a bilheteria.

Fonte: Os Melhoramentos de São Paulo, 1945. p. 193.

3.3 - A BIBLIOTECA MUNICIPAL (1936 -1942)

Outra obra a evidenciar esta vontade de grandeza por meio grandes edifícios públicos é a Biblioteca Municipal. Ligada diretamente ao núcleo decisório implantado a partir de 1937 em São Paulo, a construção deste edifício para acomodar a biblioteca municipal representa, concretamente, a atuação estado-novista no campo da cultura e da educação. Como no estádio do Pacaembu, pela educação física, a tônica ideológica “por trás” da construção da biblioteca é a “construção do novo homem brasileiro” por meio da Cultura. Afirmando-se como “instância regulatória,” o Estado Getulista tentava criar signos para justificar seu controle.

A nova concepção de cultura [...] legitima a plena intervenção do Estado nos domínios da sociedade civil. As mais diversas manifestações sociais, sejam elas artísticas, intelectuais, políticas, devem obrigatoriamente ser referenciadas pelo Estado. Assuntos como educação social, eugenia, alcoolismo, lazer e higiene passam a constituir área de interesse do Estado, que se coloca como instância mais competente para educar o conjunto da sociedade. (OLIVEIRA; VELLOSO; GOMES, 1982, p. 90)

Formada pela doação do acervo de Félix Pacheco, a Biblioteca Municipal foi fundada em 1925 e aberta ao público em janeiro de 1926. Tendo por primeiro endereço a rua Sete de Abril no centro da capital, onde permaneceu por quinze anos, logo tornou-se defasada. Atendendo 70 mil pessoas, em 1934, a instituição viu sua coleção de quinze mil volumes iniciais multiplicar-se para 80.000 volumes. Em uma entrevista à rádio Record transcrita pelo jornal *Correio Paulistano*, em 17 de janeiro de 1933, o então responsável pela instituição, Eurico de Goés, aponta a necessidade de sua melhoria. Comparando com as principais bibliotecas do mundo, mostra a necessidade de São Paulo possuir uma biblioteca à altura das outras cidades mundiais.

Foi a seguinte a palestra pronunciada ontem na Radio Record pelo diretor da Biblioteca Municipal:

‘Seria incompleta a instrução do povo se, além das escolas infantis e primárias – disciplinado prolongamento dos lares – além dos ginásios e institutos secundários, além dos estabelecimentos de ensino profissional e técnico, além das academias e universidades – não houvesse ainda as bibliotecas. Elas constituem como que amalgama ou aperfeiçoamento de tudo isso, sem a rigidez doutoral e hierática das cátedras e sem a estruturação limitada dos programas. Gerais ou especializadas, culturais ou

técnicas – devem servir ao núcleo populoso e ao fim intelectual para que foram destinadas’. [...]

Todos os países do mundo, como zimbório, remate ou símbolo das suas civilizações, se esforçam por erguer e enriquecer, cada vez mais, as suas bibliotecas. [...]

Por que em São Paulo – o estado gigante e opulento, cuja capital é, no solo brasileiro, a segunda em população e cuja a Biblioteca Municipal é, igualmente, a segunda do Brasil em números de consultas – não se ha de proceder como alhueres?! Os paulistas ou os paulistanos bem merecem. [...]. (Instrução e Cultura através das Bibliotecas - Ao microfone da Radio Record, na Quinzena do Livro, falou ontem o dr. Eurico de Góes, *Correio Paulistano*, 17 de janeiro de 1933, p.02) [grifo nosso]

Encabeçada por essa vontade de uma melhor acomodação e pelo anseio de ter uma instituição comparável às do mundo desenvolvido, a municipalidade, chefiada por Fabio Prado, passa a investir no plano de construção da nova sede da Biblioteca Municipal. O terreno para implantação do projeto foi obtido em 1936, por meio da desapropriação da área da antiga chácara de Augusto de Souza Queiroz. (DIÊGOLI,1996).

Localizada no coração da cidade, a região situada na esquina da avenida São Luís com a rua Xavier de Toledo, como demonstrado inicialmente, passava por um amplo processo de alteração urbana. A magnitude dessa ação fica evidente na planta intitulada de Levantamento Cadastral da Rua Xavier Toledo (s/d) onde é demonstrado o processo de compra dos antigos lotes pela prefeitura para o alargamento e retificação do sistema viário. Analisando o quarteirão lindeiro ao da futura Biblioteca, a planta indica como a construção deste empreendimento – e como a de todos os outros – foi pensada em articulação com as grandes alterações que estavam sendo empregadas no tecido urbano.

Figura 102: Levantamento Cadastral da Rua Xavier de Toledo, (s/d).

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

A firma contratada pela prefeitura para execução do anteprojeto foi a Pilmat. Fundada pelo arquiteto francês Jacques Pilon⁸¹ e pelo engenheiro Francisco Matarazzo Neto⁸², a empresa Pilon & Matarazzo Ltda iniciou sua atividade em 1934 e a sociedade perdurou até junho ou julho de 1940. Silva (2010, p.94) relata que o motivo do fechamento da empresa é fonte de debate, contudo, atribui-se como justificativa para esta cisão o apoio italiano à invasão da França pela Alemanha Nazista em meados daquele ano.

Tendo uma divisão nas atribuições, a Pilmat tinha Pilon à frente da arquitetura e, da parte técnica e estrutural, Matarazzo. Durante sua existência (1934-1940), realizou quatorze obras, sendo estas: quatro edifícios residenciais, uma residência,⁸³ oito edifícios comerciais e de serviço e uma obra pública, exatamente a Biblioteca Municipal. Diêgoli (1996, p.238) também atribui à firma o projeto do viaduto Pacaembu, exposto no livro *Melhoramentos de São Paulo* (1945, p.145).

⁸¹ Para uma análise completa sobre a vida e produção do Jacques Pilon, ver: O arquiteto e a produção da cidade: a experiência de Jacques Pilon em perspectiva (1930-1960), de autoria de. Silva (2010)

⁸² Filho do Conde André Matarazzo e da Condessa Amália Matarazzo teve seu diploma expedido em 16 de dezembro de 1933, recendo o registro definitivo pelo CREA em 28 de novembro de 1935. (SILVA, 2010) No próximo capítulo, será analisada uma obra de sua autoria, o Edifício Central.

⁸³ A residência executada pela Pilmat foi a do Dr. Paulo Suplicy, exposta na Acrópole de março de 1941 (p.397)

O detalhamento do projeto da Biblioteca e logo a elaboração do projeto executivo ficou a cargo do DOP, Departamento de Obras Públicas, da cidade de São Paulo, e a empresa contratada para a construção foi a Sociedade Brasileira Ltda, que, como já mencionado, também construiu a Secretaria da Fazenda.

A obra teve início em 1938 e, de acordo com o artigo d'*O Estado de São Paulo*, de 16 de fevereiro de 1939, “[...] o novo edifício, em adeantada construcção á rua Consolação, abrangendo toda a faixa de terreno existente entres as ruas Braulio Gomes e S. Luiz [...] [e o prédio] vai ser terminado ainda este anno, com os seus vinte andares, capacidade para 500,000 volumes, salão principal para 200 consulentes ao mesmo tempo, luz apropriada e ventilação condicionada e outros melhoramentos indicados pela technica neste gênero de instalações” (As Bibliothecas do Estado, *O Estado de São Paulo*, 16 de fevereiro de 1939, p.6)

Outro artigo também publicado pelo jornal, em 09 junho de 1939, evidencia o andamento da obra:

Uma das obras da Prefeitura de S.Paulo que logo chamam attenção dos transeuntes pelas suas proporções verdadeiramente magnificas, é o edifício que se constróe na esquina das ruas Consolação e S. Luiz, destinado á Bibliotheca Municipal.

Como terão visto os que alli passam, o edifício foi construído com grande recuo dos actuaes alinhamentos, especialmente calculados para garantir á bibliotheca excellentes condições de leitura.

No corpo central, formado de três pavimentos, estão localisadas as salas, em quanto a torre (que no futuro será de vinte andares) se destina ao archivo. Os pavimentos dessa peça serão elevados á medida das necessidades e terão capacidade mais de meio milhão de volumes.

A parte térrea do imponente edifício está reservada ao salão de leitura, que possuirá secções infantil, juvenil e para adultos. Pelo primeiro andar distribuem-se diversas salas para mappas e gravuras, um esplendido amphiteatro para conferencias, gabinetes para estudos individuaes, locaes para catalogação, etc. As dependências administrativas estarão altuadas no terceiro andar.

O projecto que se executa foi elaborado pela firma Pilon & Matarazzo, de accordo com as concepções mais modernas que dizem respeito a bibliohecas e foi baseado estudos realizados pelo chefe da Divisão de Bibliothecas do Departamento de Cultura. [...]

A iniciativa de dotar S. Paulo desse melhoramento partiu do prefeito Fabio Prado, em cuja administração foi elaborada o projecto e iniciada a sua

execução. (O Edifício da Bibliotheca Municipal, *O Estado de São Paulo*, 09 de junho de 1939, p.07) [grifo nosso]

Figura 103: Obra da Biblioteca Municipal em junho de 1939.

Fonte: *O Estado de São Paulo*, 09 de junho de 1939.

A imagem exposta com a análise demonstra que dificilmente a obra estaria concluída naquele ano, já que ela se encontrava ainda em fase estrutural. Apesar destas divergências, a reprodução revela-se muito importante, pois comprova, pelas formas em sua entrada, o processo de construção de seu principal elemento ligado ao *Novecento*: seu pórtico de entrada, processo este claramente evidenciado na fotografia publicada no livro *Os Melhoramentos de São Paulo* (1945)

Figura 104: Estrutura da Biblioteca Municipal com os pilares do pórtico de entrada.

Fonte: Fonte: Os Melhoramentos de São Paulo, 1945. p.230.

Por meio do estudo intitulado de *Croquis para Modificações da Entrada Principal*, de 14/02/1939, pode-se afirmar que o acréscimo do pórtico aconteceu a partir de fevereiro daquele ano.

Figura 105: Croqui para modificação da fachada, 14/02/1939.

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Dotando o edifício de uma nova entrada, este estudo ratifica concretamente que a Biblioteca sofreu, a partir do primeiro semestre 1939, um processo similar ao aplicado no Estádio do Pacaembu, ou seja, a adição de certos elementos compositivos para gerar uma maior carga simbólica. Pela sua data e por apresentar uma composição nitidamente *novecentista*, pode-se afirmar que esta alteração também foi encabeçada pelo prefeito Prestes Maia e que as mudanças se deram quando a instituição estava ainda em processo de construção.

Iniciadas há cerca de dois anos e paralisadas durante um período relativamente longo, as obras do novo edifício da Bibliotheca Municipal atravessam actualmente uma phase de apreciavel adiantamento.

Concluida a estrutura de concreto há muito mezes, assim permaneceram as obras geraes do prédio até que, nos meados do mez de Fevereiro ultimo, os serviços de alvenaria se iniciaram com relativa intensidade, encontrando-se no momento assas adiantados. Situado na rua da Consolação, esquina da S. Luiz, o imponente edifício deverá estar concluído em Março de 1941. [...] (A nova bibliotheca Municipal- Proseguem as obras geraes do novo edifício-Innovações que serão introduzidas- A conclusão das obras, *O Estado de São Paulo*, 08 de abril 1940, p.03) [grifo nosso]

Este argumento assim como o papel de protagonismo de Prestes Maia e a vontade de “monumentalidade” são prontamente validados em um outro artigo, novamente vinculado em *O Estado de São Paulo*:

[...]. No período de Fabio Padro, foi a ideia retomada, em vista da absorção da biblioteca estadual pela municipal, absorção que, entretanto, só veio a se efetivar na atual administração quando, para melhoramentos urbanos, tornou-se necessário demolir a biblioteca estadual, situada a praça João Mendes.

No período anterior foi ordenado o projeto [para o] arquiteto Pilon e iniciada a construção. Ao assumir o governo municipal, o dr. Prestes Maia, as obras ainda não haviam saído do chão, feito que só a estrutura e a fundação. [...]

Devido á mudança de governo e a conveniência de introduzir certas alterações no plano primitivo, os serviços paralisaram por alguns meses. As primeiras modificações constituíram no seguinte: substituição da porta da rua Xavier de Toledo por uma entrada mais monumental, com pórtico; afastamento dos compartimentos sanitários; eliminação do apartamento para residência do diretor; substituição da secção infantil por um serviço de empréstimos de livros; aumento imediato da torre de 10 andares para 22, ou seja, a atura definitiva, enriquecimento dos acabamentos; modificação do último andar da torre, ampliações de alguns sanitário etc. [...]

O terreno primitivamente destinado á construção ocupava toda a frente da quadra sobre a rua Xavier de Toledo, entre as ruas São Luiz e Bráulio Gomes, mas era de profundidade relativamente limitada, encostando em lotes vizinhos cujas construções teriam toda a vista posterior da Biblioteca, com risco de afeta-la e prejudica-la.

A presente administração resolveu ampliar consideravelmente tal área e torna-la inteiramente isolada. Atrás estava projetado o prolongamento da rua Marconi, ligação entre a rua S. Luiz e o cotovelo da Rua Bráulio Gomes. Foi assim resolvida a expropriação de todos os imóveis da quadra, até aquela ligação, apanhando um renque de casas á rua Bráulio Gomes e o remanescente do Palácio São Luiz. Resultarão diversos benefícios, entre os quais a obtenção de ampla vista e insolação posterior, sem mais riscos de obstrução, e a conquista de um belíssimo arvoredado da residência arquiépiscopal que ficará grande parte englobado no jardim da biblioteca. [...] (Do humilde colégio dos jesuítas, onde São Paulo nasceu, á Ponte da Bandeira e ao Palácio da Biblioteca Municipal, *O Estado de São Paulo*, 25 de janeiro de 1942, p.06) [grifo nosso]

Estas mudanças encabeçadas por Prestes Maia a partir de 1939 ficam claras na perspectiva intitulada *A Biblioteca em relação com S. Luiz e Consolação* (s/d). Apresentando o edifício isolado e expondo a nova volumetria da edificação, este estudo demonstra como estas alterações foram pensadas diretamente em relação com o tecido urbano e como o pórtico, mesmo que representado de forma volumétrica, foi projetado em articulação com o restante da edificação e do terreno.

Figura 106: A Biblioteca em relação com S. Luiz e Consolação (s/d).

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Especificamente sobre pórtico de entrada, observa-se que ele é extremamente similar ao projetado por Marcello Piacentini para o edifício da reitoria da Cidade Universitária de Roma⁸⁴, sendo, assim, um claro exemplo da adoção do *Novecento* em solo paulistano.

Formado por 2 pares de 4 de pilares, de 80x80 cm, por 10,30 m de altura e distanciados a cada 1,20m, este conjunto foi todo edificado em concreto armado. Seu coroamento é feito por uma platibanda revestida em argamassa raspada que disfarça um pequeno telhado tradicional. Em relação a seus acabamentos, o projeto *Detalhe para Cantaria do Pórtico Principal* (s/d) aponta que os pilares foram revestidos em granito claro Mauá, seu embasamento, em planos (lajotas) de Piccola fina e seu piso, em Emeril liso sem brilho.

Figura 107: Estudo do Anteprojeto da Entrada da Biblioteca Municipal- 15/05/39

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

⁸⁴ Ver capítulo 01.

Figura 108: Detalhe para a Cantaria do Pórtico Principal – maio 1939.

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Diferentemente das outras obras analisadas – Secretaria da Fazenda e Estádio do Pacaembu – a Biblioteca não apresenta um eixo de simetria marcado pelo seu pórtico de acesso. Apesar disso, agora em consonância com as outras, ela apresenta um claro ritmo de fenestração. Seu revestimento, como já apontado, é em argamassa raspada com acréscimo de Basalto e Dolomita, composição que confere brancura ao edifício, onde foram aplicadas rusticações. (FRANCO, 2009)

Quanto à sua decoração externa, a prancha de elevação (s/d) demonstra a aplicação de longas cimalkhas que servem de arremate à caixilharia. Este elemento, que recebeu uma pigmentação acinzentada, é mais acentuado no embasamento público, fazendo com que a Biblioteca se exponha externamente como sendo constituída pela articulação de dois “blocos” separados: um grande térreo, onde estão localizadas todas as repartições (salas de leitura e administrativas) de forte caráter horizontal e a torre, onde se encontra o acervo, que possui uma decoração externa

muito mais sutil. Esse efeito de “separação” é reforçado pela diferença de dimensão da caixilharia.

Figura 109: Fachada para Consolação com o Pórtico Principal – (s/d).

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo

O edifício é de belas e simples linhas modernas, porem dotado de um movimentado e pitoresco jogo de massas. A esguia torre, que se avista de toda a cidade, confere-lhe silhueta característica e inconfundível.

Funcionalmente divide-se em três partes: a publica, a de serviço e a de depósito. A primeira tem acesso pelas artérias principais. A entrada principal, pela rua Xavier de Toledo, conduz através do vestíbulo e do “hall” principal, ao grande salão de leitura, á sala de revistas e ás salas superiores [...]. (Do humilde colégio dos jesuítas, onde São Paulo nasceu, á Ponte da Bandeira e ao Palácio da Biblioteca Municipal, *O Estado de São Paulo*, 25 de janeiro de 1942, p.06)

Composto por um grande embasamento público, este andar acomoda a principal sala de leitura, a chapelaria e o grande hall, sendo que este ponto marca o encontro dos dois percursos que dão acesso ao edifício pela entrada da Rua S. Luiz e pela Rua Xavier de Toledo. Tendo um pé direito em torno de 16 metros em seu ponto mais alto e sendo o principal ponto de circulação, sala de exposição e acesso ao anfiteatro,

essa localidade é o “core” da edificação, já que é acessível e cortada pelos 3 andares da Biblioteca. Um outro ponto de relevância do andar térreo é o “pátio dos poetas”, uma área externa destinada à leitura, composta por um pergolado feito por colunas simplificadas.

Figura 110: Planta pavimento térreo⁸⁵

Fonte: Franco (2009)

Apresentando uma estrutura modular, todas as salas da Biblioteca foram determinadas pelo ritmo da fenestração e parte dessas dependências davam para um grande terraço, que atualmente encontra-se inacessível. Relativo à sua infraestrutura técnica, suas áreas molhadas como as caixas de elevadores e as escadas estão agrupadas em dois pontos da edificação, otimizando, assim, a circulação e a instalação/manutenção destes elementos.

⁸⁵ Foi impossível a digitalização da planta do pavimento térreo original devido ao seu tamanho e à sua fragilidade. Sendo assim, a planta apresentada foi retirada de Franco (2009, p.50).

Figura 111: Planta do primeiro pavimento.

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Figura 112: Planta do segundo pavimento.

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

A planta do segundo pavimento mostra o telhado tradicional, disfarçado pela platibanda do pórtico, e a do terceiro pavimento, a grande sala do diretor, que tinha seu próprio terraço voltado para o arvoredo da praça Dom José Gaspar.

Figura 113: Planta do terceiro pavimento.

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

O restante do edifício é formado pela torre que serve como depósito. Este sistema de estoque “vertical” foi amplamente divulgado pela mídia, sendo retratado como o sistema de condicionamento mais moderno para a época.

Um fato importante a ele relacionado e apontado pela *Acrópole* de fevereiro 1941, é a possibilidade de construção de uma outra torre ao lado da já existente. Esta característica justifica o porquê de este elemento, em comparação com o embasamento, ser tão diminuto.

O edifício será construído em forma de torre, sendo esse o mais eficiente systema para a construção em apreço. Todas as grandes bibliotecas do mundo são erigidas nesse estylo. Aliás, releva frisar que, com o grau de modernidade da nova biblioteca só existem umas três ou quatro no mundo. A torre terá vinte andares e comportará em seus depósitos nada menos de 500 mil livros. Prevendo-se a necessidade de aumental-a futuramente, foi reservado espaço suficiente para a construção de outra torre de iguais dimensões, ao lado da atual. (Novo edifício da Biblioteca municipal de. São Paulo, *Acrópole*, fev 1941. P.35

Figura 114: Planta do depósito.

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Figura 115: Corte longitudinal- 13/10/1939

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

O corte longitudinal de 13 outubro de 1939 valida as afirmações previamente feitas, evidenciando o grande hall formado pela articulação dos dois percursos e a caixa de elevadores e a escada. Em relação à torre, a prancha demonstra que ela é totalmente

estandardizada, sendo composta por 22 andares que medem internamente 2,30m de altura.

Um ponto de distinção encontrado na Biblioteca é em relação a seus acabamentos internos. Com o intuito de diferenciar-se das “velhas repartições” foi utilizada na edificação uma série de acabamentos de alto padrão. Este refinamento apresentado perspectivas internas, é novamente descrito pelo jornal *O Estado de São Paulo*.

[...] O vestíbulo pavimentado de mármore branco e preto, e todo revestido de mármore verde-grego até o teto contem as seções de informações e de espera. O ‘hall’, igualmente pavimentado, perfura 3 andares, e é totalmente revestido de mármore português de suaves tonalidades.

A sala das revistas é semicircular, e rodeada de terraço. O grande salão de leitura ostenta, como é natural, acabamento diverso: piso silencioso de linóleo, lambria lisos de madeira, que sobem até 2,50 de altura.

Os longos reposteiros cor brique, casando com o couro das cadeiras e as claras cortinas de fino tecido, conferem uma impressão de distinção e repouso. Por contraste lembramo-nos dos horripilantes e indefectíveis reposteiros das velhas repartições publicas.... [...] (Do humilde colégio dos jesuítas, onde São Paulo nasceu, á Ponte da Bandeira e ao Palácio da Biblioteca Municipal, *O Estado de São Paulo*, 25 de janeiro de 1942, p.06)

Figura 116: Perspectiva do Salão de Leitura (s/d).

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Figura 117: Perspectiva do Auditório (s/d).

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Figura 118: Perspectiva do hall principal (s/d).

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Uma reportagem do *Correio Paulistano* de novembro de 1941 aponta que o refinamento dos acabamentos levou ao atraso da entrega da obra. A respeito desta situação, relata o jornal:

[...] O edifício que a Prefeitura ergueu naquele local se apresenta já externamente, quase terminado, causando magnífica impressão a quantos o observam. Realmente as obras já entraram em fase final, atacando-se, agora, os serviços complementares, não só de decoração como os que referem à boa e eficiente instalação da biblioteca.

Estas obras são demoradas por sua própria natureza e exigem, ainda uma continua e vigilante assistência dos técnicos municipais afim de que todos os planos traçados se executem com a maior perfeição possível.

Nestas condições, o novo edifício da Biblioteca Municipal só deverá ser dado por terminado por daqui há uns três meses mais ou menos, isto é, em fins de janeiro vindouro.

É pensamento do governo da cidade, embora nada esteja definitivamente assentado, proceder à sua inauguração no dia da fundação de São Paulo, ou seja, em 25 de janeiro do próximo ano. [...] (Aperfeiçoada e moderna organização será dada à nova Biblioteca Municipal, *Correio Paulistano*, 09 novembro de 1941, p. 03) [grifo nosso]

Vinculado a este momento de finalização, vale apontar a imagem disponibilizada pela *Acrópole* de fevereiro de 1941 que apresenta a colocação do revestimento no pórtico de entrada. A fotografia revela que o elemento foi tardiamente terminado, sendo revestido, ao que parece, com o restante da decoração interna, passando, assim, a impressão de que a sua edificação tenha sido feita já com o edifício concluído.

Figura 119: Obras de finalização com o revestimento do pórtico.

Fonte: *Acrópole*, fevereiro 1941. p.352

Alusivo à sua decoração externa, seu principal elemento é a estátua de bronze de Camões. Intitulada de “Monumento da Raça” e executada pelo artista José Cucé, esta escultura foi doada pela colônia portuguesa à cidade de São Paulo. Posicionada estrategicamente à frente da Biblioteca, seu local foi escolhido devido à possibilidade de visão pelas principais vias que dão acesso à Biblioteca.

Figura 120: Planta Geral de Situação da Estátua com linhas de visão (s/d).

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Como anunciado pelo *Correio Paulistano* de novembro de 1941, a inauguração da Biblioteca deu-se em 25 de janeiro de 1942, ou seja, no aniversário da cidade. Contudo, a obra foi inaugurada ainda com pendências, sendo liberada ao público com um mês de atraso.

[...] Neste momento, o edifício está praticamente concluído. Faltam toda via alguns pormenores de acabamentos e diversas peças da instalação, motivo pelo qual o franqueamento ao público se dará um mês meio mais tarde. (Do humilde colégio dos jesuítas, onde São Paulo nasceu, à Ponte da Bandeira e ao Palácio da Biblioteca Municipal, *O Estado de São Paulo*, 25 de janeiro de 1942, p.06) [grifo nosso]

Apesar disso, a cerimônia foi grandiosa e contou com a presença do agora interventor federal Fernando da Costa. Aberta juntamente com a Ponte da Bandeiras, a festividade tentava vincular o caráter social da obra à gestão e figura de Prestes Maia.

[...] Como se vê, a data da fundação de S. Paulo não poderia ser melhor comemorada. No mesmo dia, serão inaugurados dois monumentos de máxima importância para a cidade – um que representa admirável serviço público, cultuando a memória dos insígnis Bandeirantes, outros destinado a facilitar e a vulgarizar a cultura do nosso povo, isto é, colocando o livro ao alcance de quem quiser instruir-se, o que é incalculável benefício para as classes menos favorecidas neste tempo em que o preço das obras e vai se tornando inacessível a muitos estudiosos.

E tudo isso foi feito com uma grandiosidade e uma beleza dignas de S. Paulo, a cidade que mais constrói no mundo. O nome do engenheiro Prestes Mais, prefeito da capital paulista, que já se encontra ligado a diversas das nossas mais belas obras públicas, ficará assim, de hoje a diante, ligado a mais dois monumentos que honram a nossa capital, como honrariam também a qualquer das maiores capitais do mundo. (Do humilde colégio dos jesuítas, onde São Paulo nasceu, à Ponte da Bandeira e ao Palácio da Biblioteca Municipal, *O Estado de São Paulo*, 25 de janeiro de 1942, p.06) [grifo nosso]

Figura 121: Pórtico de Entrada.

Fonte: *Acrópole*, dezembro de 1943, p 207.

3.4 - O MONUMENTO E MAUSOLÉU AO SOLDADO CONSTITUCIONALISTA DE 1932 (1934 -1970)

Uma outra obra pública que se vincula nitidamente ao modernismo do *Novecento* e ao restante das edificações expostas é a do Monumento e Mausoléu ao soldado Constitucionalista de 1932. Apesar desta associação, o Monumento apresenta-se como um ponto de inflexão dentro do conjunto apresentado, já que sua edificação não se encontra associada ao núcleo decisório estado novista.

A ideia de erigir um monumento para honrar o soldado paulista partiu da Comissão presidida pelo médico e professor Benedito Montenegro, que tinha a princípio por objetivo a construção de uma cripta em algum cemitério no município e um monumento comemorativo. Contudo, devido à vontade de se criar uma localidade para comemorações mais grandiosas, o grupo volta-se à ideia de edificar um mausoléu juntamente com um monumento. Com este novo propósito, inicia-se em 1934 a Campanha Pró-Monumento de 1932. (CONDEPHAAT, 1977, p.2)

Investindo em eventos, como partidas de futebol⁸⁶ para arrecadação de fundos e para apoio social, o grupo - como demonstrado pela transcrição abaixo - passou a fazer chamadas no rádio para a divulgação de seu plano.

[...] Bandeirantes!

Terminada e victoriosa a epopeia extraordinária, fui um dos que, em primeiro lugar senti a necessidade sagrada de se eternizar em mármore e no bronze o feito emocional e gigantesco, para que um dia nossos filhos e netos, ante a visão do passado na lembrança da obra commemorativa que vamos deixar com orgulho na certeza gloriosa de paulistas! A obscuridade de meu nome e circunstancias adversas impediram-me de tomar a vanguarda da confortadora iniciativa. Agora, porem, contente e emocionado, vislumbro já a realidade confortadora do empreendimento.

Paulistas! Damas e varões! Vós que, hontem, déstes, numa apothese incomparável, o vosso ouro e o vosso sangue ides dar hoje vossa alma, para que nossos heróis queridos tenham eternizados na brancura hellenica do mármore a sua lembrança e o se valor, para o culto da nossa saudade, para o altar da nossa gratidão para o exemplo immortal da gloria de São Paulo. (A Campanha Pró-Monumento e Mausoléu ao soldado paulista, *Correio de São Paulo*, 20 de junho de 1935, p. 02)

⁸⁶ Como um exemplo pode-se apontar a partida do dia 11 de agosto de 1935 no Parque Antártica para informações ver: *Correio de São Paulo*, 01 de agosto de 1935, p.04

Por meio desse discurso de “ufanismo paulista”, a comissão conseguiu amplo apoio da sociedade paulista assim como de empresas locais. Pode-se apontar como um exemplo deste processo a doação feita pelo jornal *A Gazeta*⁸⁷ que “[...] patrocinou, sem medir esforços nem sacrifícios. Coletou-se o dinheiro possível. E a execução foi entregue à comissão, sob a presidência do Prof. Benedito Montenegro”. (Monumento à Revolução de 1932, *A Gazeta*, s.d, in Zimmermann, 2000, p.118)

A partir deste sucesso e com o objetivo de dar andamento ao projeto, a Comissão cria um grupo interno de engenheiros para dar assessoria técnica à empreitada. Convocado para o lançamento das normas e para o direcionamento do concurso, este grupo de profissionais apresenta uma proposta um tanto peculiar: ao invés de um monumento cívico, eles propuseram a construção de “*um estádio, com pórtico monumental*”.

Corou-se do mais completo êxito a campanha para a construção de um monumento e mausoléu ao soldado paulista de 32. Todas as classes sociais se solidarizaram nesse bello movimento, o que se verifica pela simples enunciação da somma a que ascenderam as contribuições ainda em face de recebimento: mais de mil e quinhentos contos!

A comissão que chefia o notavel empreendimento, ante o êxito de seus trabalhos, logo cuidou da maneira de realizar os objetivos para que se constituira. Onde levantar o monumento? Como fazel-o? Em que bases instituir o concurso entre os nossos artistas? Uma comissão technicos foi para tal constituída. Della fizeram parte os engenheiros: drs. Dominico Pacheco e Silva, Amador Cintra do Prado, Aarão Jefferson Ferraz, Augusto Linderberg, Nelson Godoy Pereira e Nelson Ottoni de Rezende. Depois de varias reuniões, esses distinctos engenheiros enviaram á comissão seu parecer, que se condensa nas seguintes linhas:

“Nessas condições, pareceu á comissão de engenheiros, que um grande estádio, com pórtico monumental, commemoraria dignamente a nossa Epopéa Constitucionalista. No desenvolvimento physico dos moços e nas competições esportivas realizadas no estádio levando para perpetuar o feito de julho de 32, as futuras operações paulistas encontrariam estímulo para honrar tão digna tradição”.

Tal parecer, porém, ao que parece, não satisfaz á comissão executiva, um de cujos membros o sr Alberto Weissohn, falando aos nossos prezados collegas dos “Diario Popular”, teve as seguintes expressões que são bastante significativas:

⁸⁷ Vale ressaltar que o dono da *A Gazeta*, o jornalista Casper Libero foi um grande apoiador da construção do Monumento, não por acaso, que se seus restos mortais se encontram em uma das urnas do Mausoléu.

– “O parecer apresentado pela comissão de engenheiros [...] está desvirtuado. Não foram sugestões que pedimos áquelles techicos. Foram bases para o concurso de ante projectos. A campanha foi feita para a construcção de um monumento e mausoléo ao Soldado Paulista de 32, o monumento para homenagear a todos quantos, naquele anno, muito patrioticamente, trabalharam na Revolução Constitucionalista e o mausoléo para guardar os despojos queridos dos que tomabaram de armas na mão, nas varias frentes de combate, pelo ideal commum que empolgára o povo paulista. Essa iniciativa foi recebida com maior enthusiasmo. Para a sua execução temos recebido e continuamos a receber apoios materiais e moraes de toda a parte, de todas as classes sociais, [...]”

Ao que sabemos, a Comissão Executiva vae se dirigir áquelles engenheiros, agradecendo-lhes a sua cooperação. Deixará, todavia, de tomar em consideração tal parecer, por parecer a quasi todos os seus membros que, tendo a campanha se desenvolvido em torno da construção do monumento e mausoléo, a construção de um estádio passaria a ser um verdadeiro conto do vigário ... (Monumento ou Estádio, a glorificação do soldado paulista de 32 – uma ideia e um ... conto do vigário..., *Correio de São Paulo*, 14 de dezembro de 1935, p.02)

Este evento, apesar de ter sido totalmente abandonado, aparentemente, indica um ponto de tangência entre os planos do Monumento ao soldado de 1932 com o Estádio do Pacaembu, que teve, como já mencionado, o início de sua tramitação no ano de 1935.

Superado este embate, é lançado o concurso de anteprojetos para o Monumento. Sobre as características a serem aplicadas no projeto, o então diretor-secretário da Comissão Pró Monumento, Alberto Weissohn aponta:

[...] A grande campanha ainda não chegou a seu final. A Commissão continua trabalhando activamente para que muito antes do que se espera tenhamos erguido em praça publica a eterna recordação da epopéa de julho. A proposito, procuramos ouvir o sr. Adalberto de Aguiar Weissohn, director-secretario da campanha e um dos mais esforçados batalhadores em pról da nobre ideia. Attendidos amavelmente, depois de no explicar as razoes que levaram a commissão central a não acceitar a sugestão de se construir um estádio em vez de se erguer um monumento, prestou-nos aquelle cavalheiro as seguintes interessantes informações.

CONCURSO PARA APRESENTAÇÃO DOS ANTES-PROJECTOS

“Abrimos um concurso publico [...] para que nossos engenheiros apresentem seus ante-projectos e estamos esperando que a Commissão Technica, por sua vez, apresente o seu ante-projecto sobre a construcção do Monumento e Mausoléo. Dentro de quatro mezes, encerrar-se-á o concurso e os desenhos ficarão expostos, provalmente no Theatro Municipal ao publico.

O LOCAL DA CONSTRUÇÃO DO MONUMENTO E MAUSOLÉO

- Segundo ficou estabelecido, o Monumento e Mausoléu será ergido em uma só peça, no mesmo local. O mausoléu ficará na parte inferior e sobre ele será erguido o magestoso monumento.

Collocados na Av. 9 de Julho, onde se acha actualmente a Praça Santos Dumont, será futuramente a Praça Pedro de Toledo, sendo o nome do grande interventor patricio dado a outro logradouro. [...]. (Mil nomes, oitocentas biografias, quatrocentas photographias- o grande livro contendo dados sobre os mortos gloriosos de 32 – O monumento e mausoléu na avenida Nove de Julho, *Correio de S. Paulo*, 29 de janeiro de 1936, p 01)

A partir dessas diretrizes, o edital é lançado em abril de 1936⁸⁸. Feito em duas etapas, a primeira para a seleção de anteprojetos e a segunda para o projeto final, a data limite da primeira entrega foi no dia 09 de julho 1936. Podendo concorrer artistas nacionais e estrangeiros, desde que estivessem no país por pelo menos 5 anos, a lauda apontava a necessidade de coautoria de um arquiteto ou engenheiro para apoio técnico e estrutural. Tocante à composição, diz o edital:

[...] 8- De acordo com dados gráficos fornecidos pela Comissão Central, o monumento será localizado na parte mais baixa da praça Santos Dumont (antiga S. Manoel), recuando no mínimo 15m. do perímetro da área publica. O projecto definitivo abrangerá a actual praça adptada ao monumento e convenientemente aterrada.

9- O monumento deverá ser symbolico em relação á campanha ou a ideia constitucionalista; conterà dispositivos (ossarios) que permitam receber restos mortaes dos que lutaram em 1932 e faleceram até julho de 1934 (em numero de trezentos) e deverá ter disposições externas que permittam commemorações cívicas ou cívico-religiosas.

10- O custo de todas as obras, inclusive a reforma da praça, não deverá ultrapassar a verba de 1.7000,000 (mil e setecentos contos de reis), tomando-se para base do orçamento approximado os preços unitários fornecidos juntamente com os dados gráficos [...]. (O Monumento e Mausoléu do soldado paulista de 32, *Correio de S. Paulo*, 12 de junho de 1936, p.07)

Por meio destes apontamentos contidos nas normas, vê-se que, inicialmente, o monumento era para estar localizado na praça Santos Dumont – ao que tudo indica, trata-se da atual praça 14 Bis - na Avenida Nove Julho e que ele deveria representar concretamente e simbolicamente a campanha constitucionalista. Sobre a comissão

⁸⁸ A historiografia como Zimmermann (2000) e Gama (1987) tende a indicar o ano de 1934 como a data de execução do concurso. Aqui será usado a data de 1936, devido à publicação e datação destes artigos.

julgadora, o edital aponta que ela seria composta por um membro da Comissão Pró-Monumento, um membro da comissão técnica, um urbanista da Prefeitura, um arquiteto escolhido pelo CREA e um artista, arquiteto ou escultor, eleito pelos concorrentes.

Resgatando a fala do diretor para o *Correio de São Paulo*, os trabalhos foram apresentados em uma mostra no foyer do Teatro Municipal de São Paulo. Tendo sido inaugurada pelo prefeito Fabio Padro, foi durante essa exposição que o então governador do estado de São Paulo Armando Salles de Oliveira, em 01 de dezembro de 1936, fez a nomeação dos vencedores que iriam para a segunda etapa do processo seletivo.

Os escolhidos foram: em primeiro lugar, “Homenagem” de Mario Ribeiro Pinto, “*in Posterum*” de Arnaldo Maia Lello e Yolanda Mallozzi e “32” de Galileo Emendabili e Mario Edgard Henrique Pucci⁸⁹; na segunda posição: “Raça” de Flávio de Carvalho, “*Pax-Vobis*” de Ferninando Conti e Americo Salfati, “C.D.D.T” de José Maria da Silva Neves e João Ferri e novamente Galileo Emendabili e Mario Edgard Henrique Pucci com “Constituição”. A menção honrosa ficou para Italo Martinelli e Del Debbio com “Paulista apresentar armas”. (São Paulo perpetuará seus heróis em bronze eterno, *Correio de São Paulo*, 01 de dezembro de 1936, p.03).

Vê-se pela listagem que o nome que mais se destaca é o do escultor italiano Galileo Emandabili⁹⁰. Nascido em 1898 em Ancona, na região central da Itália, em 1915, matriculou-se no Curso Superior de Escultura na Real Academia de Belas Artes de Urbino e, no ano seguinte, juntamente com o pintor Urbano Poverini, abriu seu primeiro ateliê. Em 1918, passou a assinar a revista *Architettura e Arti Figurative*, que, como já apontado tinha por diretor Piacentini e Giovanoni, e no ano seguinte (1919) graduou-se. Durante a gestão fascista, participou de três concursos públicos para os monumentos dos heróis à Primeira Guerra (1914-1918). Em 1923, casou-se e mudou-se para São Paulo onde trabalhou como vendedor de tintas na Casa Sparapini. No

⁸⁹ Mario Pucci, nasceu em fevereiro 1908 em São Paulo, ingressou na Politécnica em 1928 e diplomou-se engenheiro-arquiteto em 1934. Trabalhou toda sua carreira na Prefeitura de São Paulo, mais especificamente, na Divisão de Arquitetura e Urbanismo. Em 1948, trabalhou como diretor no Departamento de Obras Públicas e na Comissão Orientadora do Plano da Cidade. Em 1953 participou da comissão encarregada do Projeto do Paço Municipal e foi colaborador na segunda gestão do prefeito Prestes Maia. Paralelo à sua vida pública, era sócio não declarado da Empresa Salfati Buchignani, que construiu a Igreja Nossa Senhora da Paz. (FICHER, 2005, p.282)

⁹⁰ Para uma análise completa de sua vida e trabalho ver: Zimmermann (2000) e Gama (1987).

ano subsequente, abriu seu ateliê na atual praça Clóvis Bevilacqua e passou a produzir uma grande quantidade de trabalhos, sendo o mais marcante o Monumento a Ramos de Azevedo, atualmente localizado na Cidade Universitária de São Paulo. Em 1929, estabeleceu uma amizade com o pintor italiano Fulvio Pinnacchi, com quem trabalhou na decoração da Igreja Nossa Senhora da Paz⁹¹. Amplamente atuante em concursos públicos e em encomendas pessoais, Emendabili criou uma sólida carreira, recebendo, em 1962, o título de cidadão paulistano. Em 1974, veio a falecer.

Como previamente apontado, dois projetos de Emendabili foram para a segunda etapa do concurso o “32” e o “Constituição”.

Mesmo não tendo sido edificado, este segundo projeto é bastante elucidativo sobre a composição do escultor que é diretamente vinculada ao *Novecento* italiano. Composto por um arco do triunfo de grandes dimensões, o projeto “Constituição” assemelha-se em muito com os arcos produzidos por Piacentini em Gênova, em 1923 e por Muzio em Milão, em 1925.

Figura 122: Projeto Constituição

Fonte: Zimmermann (2000)

⁹¹ Obra a ser analisada no próximo capítulo.

Apresentando os mesmos relevos que os utilizados no “32”, esse plano apoia-se em uma composição feita em um grande arco pleno desproporcional e um conjunto de colunas simplificadas integralmente aplicadas ao elemento. Na frente deste conjunto, Emendabili propunha a colocação de uma grandiosa escultura feminina. Angulosa, geometrizada e com seus braços estendidos aos céus, este elemento escultórico marcaria o eixo de acesso ao monumento.

Novamente, tomando por base a fala de Alberto Weisssohn e por ser uma demanda do edital, pode-se inferir que o arco daria acesso ao mausoléu que ficaria, como pedido pela Comissão, no subterrâneo da praça.

Um dado perceptível no projeto é que Emendabili “ambientou” sua proposta. Esta argumentação é possível de ser feita pelas edificações, compostas por pequenos arcos plenos, que servem de fundo à composição. Nota-se pela adoção deste cenário tipicamente italiano que o escultor baseou-se na metodologia da ambientação proposta pelos os arquitetos do *Novecento*. Sobre este aspecto, assim aponta Zimmermann (2000, p.118):

Chama-nos a atenção em Constituição a presença de casas edificadas com arcos que se distanciam-se em muito das construções paulistas do período, na realidade elas são próprias do imaginário italiano do escultor, que as utiliza como recurso para manter uma continuidade visual com o arco principal do monumento.

Tocante ao projeto “32”, um artigo – apresentado em sua integralidade - descreve quais eram suas feições na primeira etapa do concurso.

Obedecendo ao critério tradicional do obelisco, o escultor Emendabili quis introduzir, na sua concepção, elementos capazes de individualizar a obra. Assim concebeu a colocação, na extremidade superior do mesmo, de um grande farol; e adequando o obelisco à finalidade que lhe é própria, colocou nas suas faces exteriores certo número de baixos-relevo alusivos à epopeia constitucionista de S. Paulo.

Sob o obelisco, num subterrâneo construído de forma adequada, fica uma cripta, destinada a conter trezentas urnas de voluntários paulistas mortos durante a campanha de 32.

Puras e simples, altas e nítidas, as linhas do obelisco têm uma elegância têm uma elegância que não se empana com o passar dos anos.

E, colocado no lugar que para isso foi destinado – a Praça Pedro de Toledo, na rua 9 de Julho – adquirirá mais um realce especial, dadas as particularidades do local.

O obelisco, que é a parte do monumento e mausoléu colocado acima do solo, apresenta-se com base quadrangular, afinando-se gradualmente até o topo. Assenta-se numa vasta esplanada circular, sendo que esta, na sua periferia, tem 24 projéteis de canhão, regularmente dispostos, representado a coroa do conjunto.

Na face dianteira do obelisco há uma porta, de proporções monumentais, que dá acesso à cripta. Na face traseira, situa-se outra porta, de proporções idênticas, sendo que ambas haverá baixos-relevos, simbolizando, numa, tudo que foi feito na retaguarda, isto é, a contribuição de toda indústria e de todo o comércio de São Paulo no sentido de maior vigor ao movimento constitucionalista; e na outra, os fatores morais e sentimentais que serviram de esteio aos que se encaminhavam para as trincheiras.

Nas quatro faces do obelisco, excluídas as portas, serão colocados baixos-relevos alusivos ao movimento constitucionalista, na seguinte ordem: - nas faces dianteiras e laterais desenvolvem-se temas intimamente ligados à ação militar, na face traseira temas históricos, relacionados com as bandeiras como que para estabelecer uma sequência cronológica entre a primeira bandeirante e o grande movimento em prol da ordem e da lei.

Quanto à cripta, é de forma circular, contendo um grande cilindro central, dentro do qual se situam as escadarias. Nas paredes do círculo máximo encontram-se os ossários que devem acolher trezentas urnas, sendo que os setores de carneiras se alternam com os setores em que serão pintados os afrescos, reproduzindo episódios da vida de Cristo.

A iluminação da cripta é feita por meio de clarabóias, podendo haver uma instalação elétrica para fins de ventilação e iluminação artificiais.

O obelisco de 72 metros, e será construído de granito claro, tanto na parte arquitetônica como na parte escultórica. As portas serão de bronze e terão de altura de 5 metros por, por 2 metros de meio de largura. A escadaria que conduz a cripta será de mármore belga na cor preta. Quanto ao piso da cripta será de mármore branco. (Os ante-projetos do monumento e mausoléu de 32, s/d, apud ZIMMERMANN, 2000, p. 121)

A segunda etapa do concurso aconteceu 90 dias após a primeira, ou seja, em torno de março de 1937, e teve por comissão julgadora personagens importantes da cena cultural paulista como Mário de Andrade e Victor Brecheret. Já apresentando algumas alterações da primeira versão, como a retirada dos 24 projéteis, o projeto acabaria por ser escolhido vencedor do concurso. (Zimmermann, 2000)

Figura 123: Maquete do Projeto 32.

Fonte: www.galileoemendabili.net

Apesar da vitória, a concretização do Monumento passaria por um longo momento de paralisia, tendo seus planos sido retomados somente a partir de 1945. É necessário frisar que este atraso deveu-se ao evidente caráter de “paulistanidade” da obra, valor que passou a ser amplamente combatido pela ditadura Varguista que não via com bom grado a realização e o caráter simbólico do Monumento. Soma-se a isso também uma desvalorização da quantia levantada pela Comissão para a execução da obra. Estes fatos são expostos pelo Prof. Benedito Montenegro, em agosto de 1946.

[...] quando a ideia de concretização do monumento teve que entrar em estagnação por motivos de caráter político, que agora não vale a pena repisar. [...] E foi precisamente nessa época que a comissão se reuniu para deliberar sobre as importantes somas arrecadadas, pois a sorte do monumento perigava seriamente e o dinheiro poderia ter, por um ato de força, aplicação diversa, o que viria a desagradar os doadores. E nessa reunião surgiu a luminosa ideia de se transformar a Comissão em “Fundação Pró-Monumento e Mausoléu ao Soldado Constitucionalista de 1932”. Como se

vê; somos uma Fundação cuja finalidade é: fazer o Monumento. [...] (A fundação pró-monumento e mausoléu ao soldado constitucionalista de 1932, *A Gazeta*, São Paulo, 09 de agosto, 1946, apud ZIMMERMANN, 2000, p. 126)

Outro ponto que agravou esta paralisia e que é apontado pelo agora diretor da Fundação Pró-Monumento ao jornal paulistano foi a mudança do local de construção do monumento.

Sobre esse assunto já tive longas conferências com dois ex-prefeitos da cidade: Fábio Prado e Prestes Maia. Na gestão do Dr. Fábio Prado acertamos a Praça Pedro de Toledo, na Av. Nove de Julho, antes de atingir o túnel. Depois veio a gestão do prefeito Prestes Maia. Nova conversações sobre o local. E este grande urbanista desaconselhou a Av Nove de Julho, porque logo depois da praça Pedro de Toledo, levanta-se a barreira da Avenida Paulista, que viria truncar a beleza do grande obelisco. [...]

Sugeriu o Dr. Prestes Maia o parque do Ibirapuera, colocando-se o monumento no centro do enorme balão, logo depois do Monumento das Bandeiras que ficará na entrada do Parque, ao lado da avenida Brasil. [...]. Agora passemos à gestão do prefeito Abrahão de Ribeiro. Faz alguns meses troquei impressões com o ilustre paulista sobre o local e foi aventada a localização do Monumento na Praça da República. A velha e querida praça dos paulistanos, também estivera nas cogitações do Dr. Prestes Maia, que pensava em remodela-la, ligando a rua Barão de Itapetininga à Viera de Carvalho, colocando-se o obelisco no centro e fazendo duas mãos para o trânsito, [...]. O atual prefeito falando à *A Gazeta* sobre a Praça da República, tocou na questão do sacrifício do belo e velho arvoredo ali existente, tão caro aos paulistanos Mas quero esclarecer que o ex-prefeito Prestes Maia, com seu plano de remodelação, poucas árvores sacrificaria. E esse seria o local ideal para a implantação do Monumento de 32: ali nasceu a Revolução Constitucionalista com o 23 de Maio, que nos deu os primeiros derramamentos de sangue na gloriosa legenda MMDC, que foi a bandeira do 9 de Julho. (ibid, p.127) [grifo nosso]

Como se vê, Prestes Maia novamente teve papel central na alteração do local, já que foi dele a proposta de construí-lo no Parque do Ibirapuera. Este fato, além de vincular a obra às restantes apresentadas, corrobora e evidencia outra vez, de forma clara, pela sua justificativa de veto à Av. Nove de Julho, a afirmação de Diêgoli (1998) sobre a preocupação e a prática do engenheiro de criar grandes perspectivas por meio de grandes obras públicas. Outro ponto que fica evidente é que, apesar de Getúlio Vargas não encarar a obra com “bons olhos”, Prestes Maia, aparentemente, não tentou vedar a construção do monumento, já que o inseria em seus planos de urbanização de São Paulo.

Este embate acerca da localização só seria concluído em 1949, na gestão do prefeito Asdrubal da Cunha (1879-1971) por meio da promulgação do decreto número 1.078, que determinava que o Monumento deveria ser edificado no parque Ibirapuera. Assim, finalmente, é firmado, em 28 de outubro de 1950, o contrato da Fundação Pró-Monumento com Emendabili. Os trabalhos começaram em 1951 e a meta inicial de conclusão era 1954, ano do IV Centenário da Fundação de São Paulo. Durante o ano de 1953, o Monumento passaria por um período de intensa edificação, sendo já executada toda a parte estrutural feita em concreto-armado, de responsabilidade da empresa Diez Engenheiro Construtor, parte do revestimento externo, a cargo da Marmoraria Roma, e parte da tradução escultural, executada por uma equipe vinda da Itália que tinha por chefia Hildebrando Martinelli. (ZIMMERMANN, 2000, p. 128)

Figura 124: Construção do Monumento em 1953

Fonte: *O Estado de São Paulo*, 10 julho de 1953, p.07

Contudo, apesar destes avanços, a obra seria só parcialmente inaugurada em 1955 e, no ano seguinte (1956), devido ao esgotamento de suas verbas, a Fundação pediria auxílio financeiro ao prefeito da capital. Com o pagamento de uma ajuda de 20 milhões de cruzeiros, as obras são novamente retomadas. Assim, em 1958, são inauguradas as portas de bronze e chegam da Itália seus mosaicos decorativos feitos pelo *Studio di Mosaico Padoan* de Veneza. Porém, devido a um problema burocrático, estes elementos ficaram retirados na alfândega de Santos, sendo liberados, somente, no ano seguinte (1959).

No ano 1962, Emendabili descreve o andamento das obras:

Na parte interna, falta findar a cripta, altar e lustrar o piso de mármore de 1.200 metros quadrados. Pintar o forro, idem, de 1.200 metros quadrados. E a iluminação. E a sonorização. Ventilação mediante uma máquina apropriada a depender da instalação de uma câmara destinada para isso. Arremates na sanitária, que é interna. [...]

É preciso completar o disco de granito de 60 metros de diâmetro, onde se apoia o obelisco. E inclusive falta a parte urbanística que ainda se encontra na estaca zero. Duas piras monumentais que ladearão a entrada à cripta, que se chama de sacrário. As duas piras são de 6 metros de alturas, construídas em travertino. (Monumento e mausoléu ao Soldado de 32, *A Gazeta*, 9 de julho de 1962, apud ZIMMERMANN, 2000, p. 129)

Como se vê, mesmo tendo se passado 12 anos do início da obra, ela ainda estava longe de sua conclusão e as duras piras projetadas – que, ao tudo indica posteriormente inseridas no projeto – nunca chegariam a ser executadas. Em 1964, o escultor pede a conclusão da obra, que só é obtida em 1970, vinte anos após seu início.

Apresentando uma métrica recheada de simbolismo e baseada no número 9, o obelisco tem altura de 72 metros ($7+2=9$), da cripta ao topo, 81 metros ($8+1=9$), além de ser o quadrado de 9, e se for somado separadamente, $72 + 81$, e depois novamente seu resultado terá o valor 9 ($7+2+8+1=18$, $1+8 = 9$). Cada face representa 100 anos de história paulista, formando 400 anos, data que estava prevista para a inauguração. O comprimento da cripta é de 105 metros lineares, que representam a duração da revolução e seu pé direito de 5 metros simboliza os 5 meses de luta. (GAMA, 1987, p.30).

Tendo uma planta em cruz, a cripta foi projetada para ser uma capela subterrânea e local de visitação às urnas dos combatentes. Para o escultor, o

mausoléu era a parte espiritual e mística do conjunto, tendo seu acesso por meio de uma fachada simétrica composta por 3 arcos plenos ladeados por dois pares de pequenas janelas, também em arcos plenos. Seu principal elemento é a inscrição, de autoria de Benedito Machado Florence, que firma: VIVERAM POUCO PARA MORRER BEM/ MORRERAM JOVENS PARA VIVER SEMPRE. É necessário salientar que essa composição é extremamente similar à encontrada na obra em comemoração aos combatentes italianos mortos na Primeira Guerra do *Cimitero dei Caduti Sul Monte Grappa* de Giovanni Greppi e Gianino Castiglioni.

Figura 125: *Cimitero dei Caduti.*

Fonte: *Architettura*, dezembro 1935, p.665.

Figura 126: Detalhes das janelas.

Fonte: *Architettura*, dezembro 1935, p.667

Figura 127: Entrada do Mausoléu.

Fonte: foto do autor.

Tendo acesso pela Av. Pedro Álvares Cabral, o ingresso à cripta encontra-se em uma cota mais baixa do que o monumento, sendo que foi necessária, para sua implantação, a movimentação de 36.000 metros cúbicos de terra. Completamente revestida em travertino romano vindo da Itália, a entrada do mausoléu pode ser considerada como um dos melhores exemplares da adoção do *Novecento* em solo paulistano.

Seu interior, que apresenta o mesmo revestimento externo, tem por ponto central a escultura do soldado jacente feita em mármore Carrara. Marcando o ponto central do conjunto, esta obra estilizada repousa sobre um bloco de mármore onde foram marcados os nomes dos primeiros mártires do movimento: Martins, Miragaia, Dráusio Camargo e Paulo Virginio. Este elemento é ladeado por 3 capelas, que

apresentam por temática a Natividade de Cristo (à esquerda), o Sacrifício (ao fundo) e a Ressurreição (à direita) as quais são revestidas pelos já citados mosaicos venezianos.

Composta por figuras estilizadas, este conjunto, que tenta associar o civismo com a religiosidade, vincula-se à prática amplamente utilizada na Itália fascista de articulação da arquitetura com a artes plásticas para a criação de grandiosos arranjos cenográficos. Zimmermann, (2000, p.133) corrobora essa afirmação:

A opção de Emendabili pelos mosaicos como decoração interna, pode ser melhor compreendida a partir de duas hipóteses interligadas temporalmente: a primeira decorre de sua ligação com Pennacchi, o qual a partir de 1933 voltou-se para a técnica, e pelo fato de ter colaborado no projeto para o Mausoléu.

Convém lembrar que o escultor decidiu-se pelo mosaico em anos bem posteriores, sua intenção primeira era pelo o afresco. A segunda fundamenta em torno de uma discussão que tomava o cenário artístico italiano, nos iniciais anos da década de 30, e que culminou no “Manifesto della Pittura Murale (1933), assinado por Sironi, Campigli, Carrà e Funi.

Ao proporem um retorno aos exemplos e à tradição italiana, redescobriram as técnicas da Antiguidade, o afresco, a arte do vidro e o mosaico. Por outro lado, ao recusarem a pintura de cavalete, entendida como individualista, intimista e burguesa, a favor dos murais, permitia-se a fusão entre a pintura e a arquitetura, numa cenografia monumental de instância didática e educativa, e os artistas ao servirem a uma ideia moral, passavam a ser tradutores dos mitos coletivos, no caso italiano, do regime fascista.

Figura 128: Capela da Natividade.

Fonte: foto do autor.

Figura 129: Escultura do soldado jacente com a capela do Sacrifício ao fundo.

Fonte: foto do autor.

Figura 130: Arcadas do conjunto.

Fonte: foto do autor.

Figura 131: Vista do hall para a capela do Sacrifício.

Fonte: foto do autor.

Sua composição arquitetônica, se vincula diretamente ao *Novecento*, sendo formada pela articulação de arcadas plenas de 5 metros de altura totalmente revestidas em travertino romano e construídas em concreto-armado, como todo o conjunto.

Sendo composta por 3 segmentos, o hall, o mausoléu e a sala principal, a intersecção destas arcadas indica o ponto de “contato” entre o obelisco com a cripta e, conseqüentemente, o marco central do monumento. Coroado pela parte oca do obelisco que representa uma bala de canhão e pelo conjunto de mosaico intitulado de *São Paulo a Cidade do Trabalho* e tendo uma legenda, de autoria de Guilherme de Almeida, que redigiu GENTE DE TRABALHO MUITO E MÚLTIPLO, COMO SEU PADROEIRO – O APÓSTOLO DE SÃO PAULO – LEVOU AO GENTIO O LIVRO DA LEI E TEVE A ESPADA DO MARTÍRIO, este local é o “coração simbólico ” do conjunto, já que articula a cripta, a estátua do soldado jacente, as portas de bronze na base do obelisco e o próprio obelisco.

Figura 132: Planta

Fonte: www.galileoemendabili.net

Esta característica fica de fácil constatação no corte longitudinal do Monumento, que evidencia a articulação das arcadas com o ponto central e o obelisco.

São Paulo, representada nos mosaicos, [e relevos] é vista como a cidade moderna, cidade à frente do progresso, cidade líder do Brasil, São Paulo se diferencia do resto do Brasil, e foi ela que “sozinha” se colocou como vontade e causa do movimento constitucionalista, defendendo os direitos dos outros Estados brasileiros. (ZIMMERMANN, 2000, p. 135)

Balizado por este discurso, os relevos apresentam-se por meio de representações angulosas e simplificadas. Exagerando na carga gestual, na vigorosidade do movimento e no cadenciamento da ação, este conjunto de relevos é extremamente similar ao empregado na *Mostra della Rivoluzione Fascista* (1933).

Figura 134: Detalhe do Obelisco com os relevos dos Bandeirantes.

Fonte: foto do autor.

Figura 135: Interior da *Mostra della Rivoluzione Fascista* evidenciando a similaridade da composição.

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/27862259@N02/8750123002>

O último elemento do Monumento-Mausoléu são suas portas, localizadas na base frontal e dianteira do Obelisco. Feitas em bronze e tendo 3,50m x 2,00, elas são nomeadas Porta da Glória e Porta da Vida. Formadas por 4 *formelle* (seguimento quadrangular onde estão inseridos os relevos), estes acessos, formados por relevos simplificados, representam, sem uma sucessão cronológica, os esforços advindos do trabalho e da população para a concretização da Revolução. Zimmermann (2000, p.140) aponta, novamente, a vinculação da obra com o *Novecento*.

Prevalece, tanto nos esboços escultóricos como nas portas definitivas, uma nítida simplificação das formas representadas que traduzem a busca da essencialidade e da síntese (o que é reforçado pelo fato das figuras não serem individualizadas), um volume claro com predomínio de formas cilíndricas e, portanto, fechadas, uma superfície simples, um tranquilo conteúdo expressivo como depósito de valores seguros. Porém, não se despreza a pesquisa de uma monumentalidade, tida como emblema ético, dentro da visão de arte novecentista levada a termo de Margherita Sarfatti.

Por meio de todos estes pontos arrolados e de suas evidentes afinidades, vê-se que o Monumento e Mausoléu ao soldado Constitucionalista de 1932, e

consequentemente a obra mais significativa de Emendabili, vincula-se diretamente ao *Novecento*, fato este que fica claro na transcrição da declaração do artista.

A declaração do escultor: “Considero o movimento artístico chamado ‘900’ a saúde da arte contemporânea peninsular. As formas dessa tendência dão justo valor à tradição, que particularmente na Itália deve desenvolver na arte papel fundamental”, não só reforça como reconhece essa possibilidade, como também reconhece que Emendabili estaria consciente e afinado, até pelo uso de certos termos, como “saúde da arte”, com debate sobre o retorno à tradição, mostrando-se simpatizante a essa recuperação e ao “grupo Novecento” este já sendo considerado como um movimento. (Emendabili, apud ZIMMERMAN, 2000, p. 149)⁹²

Tomando esta última afirmação, pode-se dizer categoricamente que este conjunto fúnebre, símbolo de São Paulo, é um dos melhores representantes e mais evidentes testemunhos da aplicação do modernismo do *Novecento* em grandes obras públicas na capital paulista.

⁹² Terá 72 metros de altura o mausoléu dos heróis de 32, *O Estado de São Paulo*, 26 de novembro de 1950.

Figura 136: Porta da Vida.

Fonte: foto do autor

4

- A elite simpatizante: a Igreja Nossa Senhora da Paz, a Maternidade Matarazzo, o Edifício Central e exemplos de arquitetura residencial.

Final de 1935, Guarujá, reduto plutocrático paulista à beira-mar. Jantar de gala promovido pela colônia italiana paulistana. Muita gente, barulho, agitação, conversas animadas. Mesmo quieto e calado no centro da longa e florida mesa principal, o conde Matarazzo, de 81 anos, pontifica. Atrai atenções e olhares admirados, ofusca os demais. Está no auge da riqueza, fama, prestígio e poder. No ar, mal disfarçada revolta do enxame de fascistas presentes, devido ao recente anúncio de sanções propostas por potências ocidentais contra Mussolini. Motivo: invasão e ocupação da pobre Abissínia (depois Etiópia) por tropas italianas no mês anterior. Estão presentes lideranças políticas e empresariais, diplomatas italianos e outros convidados. Incluídos também representantes de países subscritores das sanções, fato que exhibe a exaltação explícita dos feitos do Duce. Fascistas, sim. Mas, ali, antes de tudo, bons anfitriões italianos. Festa que segue.

Mudo, pensativo, concentrado, o conde observa tudo. De repente, põe-se de pé. Param todos, para tudo. Até a música. Emocionado, ele pede ao diretor da orquestra a *Giovinezza*, o vibrante hino da juventude fascista italiana. Os acordes invadem todos os tímpanos e a maioria dos corações. Euforia, pulinho de alegria. Sorriso escancarado, Matarazzo grita “Viva a Itália”, faz a saudação fascista e vai embora quase levitando. (COUTO, 2004, p. 243)

Após análise das obras grandes obras públicas abordadas no capítulo 03, partiremos para o último segmento de edifícios, as obras particulares. Majoritariamente ligado à elite italiana, este conjunto de obras, que permanece em grande parte desconhecida, revela como o *Novecento* foi utilizado por parte da sociedade paulistana como meio de demonstração de status social e, ao que tudo indica, de filiação política.

A partir dessa afirmativa, cabem algumas considerações sobre este segmento social que era a comunidade italiana. Muitas vezes tido como um grupo homogêneo e coeso, na verdade, este conjunto era constituído por indivíduos, que em grande parte, só apresentavam um ponto de concordância: sua origem. Esta consideração torna-se extremamente importante ao lidarmos com a vinculação de parte desta comunidade com o ideário fascista, já que, sem o cuidado devido, pode-se passar a falsa ideia de uma maciça e total adesão ao governo de Mussolini.

Nesse sentido, [...] é impossível estabelecer padrões, para a coletividade italiana, de adesão ou recusa do fascismo sem levar em conta que há níveis diversos de aceitação/rejeição. Realmente, o fato do grau de adesão formal ao fascismo ter sido pequeno não significa que ele não possa ter sido aceito de outra forma, menos direta e mais sutil, mais ainda assim, importante dentro da coletividade italiana. É básico ter em mente, assim, que um simpatizante do fascismo é, sem dúvida, algo diferente de um militante, mas que também ele deve ser considerado [...]. (BERTONHA, 1998, p. 214)

A despeito de tal informação, grande parte das obras novecentistas privadas está diretamente vinculada a um pequeno grupo de personagens – de origem italiana ou não – pertencentes à elite industrial paulista⁹³. Assim, para uma melhor compreensão da questão, é obrigatório realizar uma breve apresentação de duas de suas figuras mais importantes: o Conde Rodolfo Crespi e o Conde Francisco Matarazzo.

Nascido na Itália, em 1873, o Conde Rodolfo Crespi emigrou para o Brasil em 1892. Casado com a Condessa Marina Crespi, foi dono de uma das principais indústrias paulistanas o Cotonifício Crespi. Detentor de uma grande fortuna, o Conde tornou-se uma pessoa de alta importância dentro e fora da comunidade italiana. Basta apontar que uma de suas filhas, Renata Crespi, foi esposa do prefeito Fábio Prado, amplamente citado no capítulo anterior. Juntamente com sua esposa, que fez parte

⁹³ É necessário apontar que as residências, que serão tratadas no capítulo, não estão ligadas à comunidade italiana, mas sim, à elite sírio-libanesa.

da Associação da Igreja Nossa Senhora da Paz, era amplamente atuante nas principais instituições italianas em São Paulo, como o Hospital Umberto Primo e a Igreja Nossa Senhora da Paz – obras que serão tratadas no capítulo – e foi um dos fundadores da principal instituição de ensino ligada à comunidade italiana, o Colégio Dante Alighieri, tendo sido seu diretor de 1911 até às vésperas de sua morte em 1939. Sobre a sua relação com o fascismo, Bertonha (1998, p.148) aponta que ela teve início em 1924, quando foi condecorado e recebido pelo Duce em Roma. Colaborador e financiador das atividades fascistas no Brasil e no exterior, doou a quantia de mil contos de réis para o esforço italiano na invasão da Abissínia.

Contudo, sua simpatia pelo fascismo ficou mais visível com sua morte, já que, o industrial fez questão de ser enterrado com a camisa negra fascista e deixou a critério de Mussolini a quantia de meio milhão de liras que foi aplicada, a mando do Duce, nos já citados Colégio Dante Alighieri e Hospital Umberto Primo, entre outras instituições italianas como o Orfanato Cristoforo Colombo. Seu testamento não deixa dúvida alguma acerca de sua grande simpatia pelo o fascismo. Nele é explicitado:

O meu último pensamento, além do Brasil volta-se hoje à minha Pátria e ao Duce, pelo qual, sempre nutri a máxima devoção. Posso dizer que a minha maneira de pensar e de agir sempre foi fascista mesmo antes que o fascismo existisse como partido. (Crespi, 1939, apud BERTONHA, 1998, p.148) ⁹⁴

Como afirmado, o outro personagem ligado ao emprego do *Novecento*, em obras privadas em São Paulo, foi o Conde Francisco Matarazzo.⁹⁵ Nascido em 1854 em Castelabate, província de Salerno, foi o primogênito dos nove filhos do advogado Costabile Matarazzo. Sem nenhuma formação superior, decidiu emigrar para o Brasil, acompanhado de sua mulher Filomena e dois de seus filhos, em 1881. Com objetivo de atuar na área comercial, em 1882 abre na cidade de Sorocaba (SP) uma pequena loja. Com tino para o comércio, passou a oferecer produtos de necessidade básica, como a banha, chegando assim a abrir sua primeira fábrica. O início de seu grande sucesso veio devido à súbita carência do produto, que era importado do Estados Unidos, em território nacional, fazendo com que se tornasse o principal fornecedor de banha em lata no Brasil. Em 1890, juntamente com seus irmãos Giuseppe e Luigi, fundou a Matarazzo & Irmãos, com a meta de ampliação dos negócios familiares. Em

⁹⁴ A morte do Conde Crespi, *Diário de São Paulo*, 29 de janeiro de 1939.

⁹⁵ Para uma análise completa da vida de Matarazzo, ver COUTO (2004)

1891, já morando em São Paulo, abre a F. Matarazzo e Companhia Limitada, estabelecimento que se tornaria sua principal empresa. Novamente aproveitando-se da escassez de um produto agora a farinha de trigo, que também era importada dos Estados Unidos, adquire da Inglaterra, em 1899, um moinho, passando assim a oferecer o produto produzido localmente. Em 1900, participou da fundação e tornou-se diretor do banco *Commerciale Italiano di São Paulo*, sem, contudo, nunca abandonar seu lado industrial. Com o passar dos anos, Matarazzo tornou-se o principal industrial paulista, oferecendo uma gama de produtos que variavam desde de sabão a produtos da construção civil. Em 1910, sua firma foi transformada em Sociedade Anônima Indústrias Reunidas Fábrica Matarazzo (IRFM) passando a ser a maior empresa paulista. O projeto de sua sede foi feito por Marcelo Piacentini, que como já amplamente divulgado, era o principal arquiteto de Mussolini.⁹⁶ Tendo uma grande família, já que teve 13 filhos, seus familiares estão diretamente relacionados as obras contempladas neste capítulo, como a Maternidade Condessa Filomena Matarazzo, o Edifício Central e a Igreja Nossa Senhora da Paz.

Tendo sido recebido duas vezes por Mussolini e detentor da *Tessera d'Onore Fascista*, Matarazzo deixava claro seu apreço pelo ideário e pelo Duce, afirmando:

Eu sou um grande admirador de Mussolini. Estou convencido do ardente patriotismo e da forte sinceridade que o animam. Quem conheceu a Itália dos primeiros tempos do após-guerra e a visita hoje, não pode deixar de admirar esse homem formidável [...]

Antes dele, a Itália era um perfeito caos. Não havia disciplina. Hoje a Itália constrói pacificamente o seu amanhã e é tão grande a ordem, tão forte a disciplina que lá reina que milhares de estrangeiros não se cansam nunca de percorrê-la em todos os sentidos, amando-a e admirando-a através dos monumentos de seu povo. (Matarazzo, 1923, apud BERTONHA, 1998, p.149)⁹⁷

Como o Conde Crespi, Matarazzo contribuía para a causa fascista, tendo feito duas remessas ao regime em 1936, para ajuda ao custeio da Guerra da Abissínia, e em outra oportunidade, para o órgão da juventude fascista. E, como seu compatriota, quando de sua morte, em 10 de fevereiro de 1937, foi seguido o ritual fascista tendo

⁹⁶ Para vinda de Piacentini a São Paulo ver o capítulo 02 e para uma análise do edifício da IRFM ver Tognon (1993).

⁹⁷ BLANCATO, V. Conte Francisco Matarazzo, São Paulo: Cia Gráfica, 1925.

sido seu caixão velado por seis camisas negras que, em um sistema de revezamento, seguravam o estandarte do fascio.

Figura 137: Enterro Conde Francisco Matarazzo.

Fonte: *Il Pasquino*, 13 fevereiro de 1937.

Apesar de serem somente dois personagens em uma comunidade não igualitária, tais fatos evidenciam o quanto o ideário fascista era apreciado e sentido na camada mais alta desse grupo social.

Os exemplos do Conde Crespi e do Conde Matarazzo são, assim, bastantes ilustrativos da relação dos grandes industriais italianos de São Paulo com o fascismo. Esses mesmos exemplos podem levar, a uma impressão que destoa da realidade, ou seja, a de que essa opção pelo fascismo tenha sido uma posição meramente individual, de dois ou mais homens desejosos de garantir seu poder e prestígio na coletividade italiana através de uma ligação com o fascismo [...]. (Ao) alargar o campo de análise para englobar não só os grandes industriais que pretendiam a liderança da coletividade italiana, mas também outros industriais de grande e médio porte, nota-se que o apoio ao fascismo não era só uma opção de um ou de outro empresário por motivos pessoais, mas uma escolha de classe por parte da elite italiana, a qual teve pouquíssimas discordâncias a este respeito. (BERTONHA, 1998 p.150) [grifo nosso]

Apesar deste grupo demonstrar esta evidente simpatia ao fascismo, Bertonha (1998, p.156) ressalta que ele parecia ser bastante cauteloso ao expressar publicamente seu

apoio. Na verdade, cientes de sua posição de estrangeiros e temendo qualquer dano comercial e público devido à sua filiação política, estes personagens apresentavam por retórica e por interesse comercial um discurso muito mais de “neutralidade” do que de apoio.

Dizer que os ricos da colônia não eram simples marionetes do fascismo e que eles sabiam defender seus interesses quando necessário não significa dizer, contudo, que essa oposição assumia um caráter antifascista. Realmente, a concordância entre os ricos industriais da colônia e os representantes do fascismo era muito maior que qualquer discordância e os industriais só se afastaram do fascismo (e mesmo assim de forma cosmética) quando seus interesses foram realmente ameaçados por essa associação na II Guerra Mundial. Nesse sentido, a avaliação do Consulado italiano de São Paulo de que os ricos eram confiáveis, mas desde que seus interesses não fossem ameaçados, era realmente lúcida.

Assim, por meio desta “filiação contida” que pendulava entre seus interesses pessoais e aqueles da pátria mãe, este grupo passou a adotar o *Novecento* em suas obras. Direcionado por essa postura, será aqui analisado algumas obras que, em grande parte, se vincula a esses personagens. Tendo diferentes tipologias, estes edifícios foram escolhidos – dentro de um amplo cenário que exige maiores investigações - pois demonstram como essa linguagem passou a ser empregada em várias edificações, de cunho particular, na capital paulista.

Entretanto, é obrigatório salientar que a documentação e dados a respeito destas obras e de seus arquitetos é muito desigual, sendo que algumas edificações nem chegam a ser mencionadas nos principais jornais⁹⁸ da época. Característica essa, que se torna muito gritante em relação às residências, já que elas possuem pouquíssimos dados de análise.

⁹⁸ Vale apontar como um exemplo, o caso da Maternidade Condessa Filomena Matarazzo que apresenta artigos produzidos pela mídia carioca, porém, não paulista.

4.1 - A IGREJA NOSSA SENHORA DA PAZ (1936- 1954)

A ideia de construção de um templo religioso destinado à comunidade italiana em São Paulo partiu inicialmente do Pe. Francesco Milini, superior da Congregação Escalabriana em São Paulo e professor de religião do Colégio Dante Alighieri. Fundada pelo Bispo João Batista Scalabrini e atuante no Brasil desde 1888, a ordem de São Carlos de Borromeu sempre trabalhou com os problemas ligados à imigração. De forte caráter assistencialista, os irmãos escalabrianos apresentavam quatro linhas centrais de ação:

[...]. Em primeiro lugar, havia um combate aberto contra as ideias socialista, consideradas como um atentado à fé dos católicos.

Em segundo lugar, havia um reforço na instrução religiosa dos operários e seus filhos, com a finalidade de colocar um dique ao avanço da consciência de classe entre eles.

Em terceiro lugar, encetava-se uma ação de caráter social e caritativo, visando criar melhores condições de educação e lazer para as famílias dos operários da região.

Por último, havia um convite insistente endereçado aos donos das fábricas para que ajudassem a Igreja nesse empreendimento e com seus auxílios e esmolas. (Fedalto, Pe., 1988, apud CHIOVATTO, 2010, p.84)⁹⁹

Apesar de serem atuantes no país desde o final do século XIX, os escalabrianos não possuíam um templo próprio na cidade, utilizando, com aprovação da cúria municipal, a Igreja de Santo Antônio, na praça do Patriarca. Assim, devido a essa situação e servindo como um marco de 50 anos do processo migratório italiano ao Brasil (RUDGE, 2007), em 1936¹⁰⁰ é pleiteada a construção de uma sede para a ordem.

Concebida para servir de local de acolhimento para os imigrantes chegados da Itália e como centro de convivência e manutenção da “italianidade”, Padre Milini, em memorando apresentado ao Arcebispo de São Paulo Dom Duarte, expunha quais seriam as diretrizes que balizariam o novo empreendimento religioso.

⁹⁹ AZZI, R. *A Igreja e os imigrantes*. Vol III São Paulo: Edições Paulinas, 1988.

¹⁰⁰ A data ainda é ponto de debate já que para Rudge (2007, p.65), o pleito deu-se em 1937, contudo Chiovatto (2010) aponta 1936. Aqui seguiremos a datação da última autora.

A Pia sociedade dos Missionários de São Carlos, cuja finalidade principal é assistência espiritual dos italianos no exterior, desejando realizar este objetivo na cidade de São Paulo, por meio do seu superior regional, vem humildemente expor a V. Excia. Revma as suas intenções, como:

- a) A ereção de uma casa religiosa que sirva de residência aos Revdos. Padres Missionários, os quais serão colocados na direção das obras que a congregação pretende fazer.
- b) A ereção de uma igreja onde seja organizada a assistência religiosa, não de forma paroquial, mas de ação católica, sem limite de um território, mas extensiva a todos os elementos da colônia italiana, procurando trazer os italianos à frequentar a Santa Missa festiva: para oferecer-lhe cursos especiais (preparados para eles em nossa língua) de conferências, destinados ao cumprimento do preceito pascal, etc. Além disso, os Revdos. Padres terão direito de visitar as várias instituições e associações italianas, fazer nas diversas sedes conferências e instruções, usando como meio de propaganda a imprensa, as estações de rádio e todos aqueles meios que podem ser necessários para chegar à educação moral da consciência e fazer com que também esses indivíduos participem da vida católica.
- c) Construção de uma sede para uma futura organização da ação católica entre os próprios italianos, com um salão de teatro e todas as repartições exigidas pela vida em associação.
- d) A fundação de uma escola para meninos, especialmente para oferecer à noite instrução aos nossos compatriotas que necessitem dela.
- e) Abertura de um dispensário para ajudar às famílias pobres. (Azzi, R, 1988, apud CHIOVATTO, 2010, p.88)

O memorando foi prontamente aprovado pelo Arcebispo de São Paulo, em 10 de junho de 1936 (CHIOVATTO, 2010), sendo assim, iniciadas as tramitações para a construção do templo. Devido ao caráter assistencialista exclusivo à comunidade italiana e por apresentar como um de seus objetivos centrais a manutenção da “italianidade”, o projeto de edificação da sede escalabriana em São Paulo logo tornou-se atrativo, e sendo encabeçado tanto pelos graúdos industriais italianos como pelos membros fascistas ligados à Embaixada italiana. Vale apontar que o Fascismo encarava a Igreja como um poderoso meio de promoção de seu ideário, o que é prontamente descrito por um observador fascista em 1937:

A ação desenvolvida, no campo do ensino de nossas línguas e da difusão de nossa cultura, pelos italianos pertencentes à algumas ordens religiosas, femininas e masculinas – como os salesianos, os jesuítas, os cappuccinos,

os missionários de S. Carlos, os marcelinos, os salesianos de Dom Bosco, etc – foi mesmo quando mais áspera estava o conflito político entre a Igreja e o Estado, sempre elogiável e de excelentes resultados. (Pisani, 1937, apud BERTONHA, 1998, p.165)¹⁰¹ [grifo nosso]

Apesar de nunca ter chegado aos níveis desejados por Roma (BERTONHA, 1998) o alinhamento entre a Igreja e o Fascismo era bastante forte. Não por acaso, em 20 janeiro de 1938, o cônsul geral da Itália no Brasil, G. Castruccio, remeteu uma carta ao Conde Matarazzo solicitando sua participação na empreitada.

Caro Conte

Lei avrà sentito parlare della nuova iniziativa del Revdo. Pe. Milini Superiore provinciale dell'Ordine degli scalabriniani, di costruire in S. Paolo la "Chiesa degli Italiani".

Tutte le difficoltà iniziali sono state superate. S. E. L'Arcivescovo di S. Paolo ha concesso la benedizione per questa nobilissima opera.

S. E l'Ambasciatore Soiacono ha parimente concesso il suo alto incoraggiamento, e la sua approvazione.

Il Revmo. Pe. Milini, le spiegherà personalmente il suo progetto, le sue intenzione e quanto potrà interessarla a riguardo della partecipazione di casa Matarazzo nell'opera insigne.

Ringraziandola anticipatamente di quanto Ella Vorrà fare al riguardo e sicuro che Ella darà il buon esempio e lancerà l'iniziativa conforme le tradizioni della sua casa, la prego di gradire le espressioni della mia distintissima considerazione.

Il Regio Console Generale, ft. G. Castruccio (Primeiros Contactos, *O Mensageiro da Paz*, s/d)¹⁰²

O pedido foi aceito e, em 31 de outubro de 1938, foi fundada a Associação de Nossa Senhora da Paz pelas senhoras Condessa Marina Crespi, Condessa Mariângela Matarazzo e pela Condessa Elisabeta Castruccio, que era esposa do Cônsul, e outras importantes senhoras da elite italiana em São Paulo. Este grupo tinha por objetivo central o levantamento de fundos para construção do templo.

¹⁰¹ PISANI.S. *Lo stato di San Paolo nel Cinquantenario dell'Immigrazione*, São Paulo: 1937.

¹⁰² Agradeço à Prof. Dra Joana Mello e à colega Juliane Bellot pela indicação do material.

Figura 138: Padre Milini com a Associação de Nossa Senhora da Paz em outubro de 1938.

Fonte: *O Mensageiro da Paz*, janeiro de 1940.

Entretanto, apesar deste engajamento de parte da elite italiana em prol da obra, uma análise, publicada no *O Mensageiro da Paz*, em que é feita uma retrospectiva do processo edificatório do templo, aponta que a concretização do empreendimento logo passou por um período de entrave relacionado principalmente a “empecilhos do governo”.

Nem todas as portas foram abertas ao primeiro toque da “varinha” e a realidade projetou-se mais dura do que se pensasse. Não faltaram os empecilhos do governo em conceder a devida autorização de construir uma Igreja em favor de uma coletividade estrangeira (melhor podia-se dizer italiana porquanto outras coletividades já contavam com sua respectiva Igreja). Mas não ficou desalentado quem em momentos críticos tinha anotado em seu diário “Tenho fé em Deus ... nenhuma posso confiar nos homens”. E voltou-se a trabalhar silenciosamente e as escondidas; houve propaganda ativa, mas sem alardes e as costumeiras fanfarronadas de que se servem de sobejo a imprensa para movimentar e acatar a simpatia de quantos com certa reserva enfrentam as novidades e refrear a atividade dos mais “arrojados”. O ano encerrou-se nesta atmosfera, sem outras novidades.1938.

Após um ano de quase completo silêncio desperta a imprensa tocando assuntos relacionados àquela de que tanto se tinha falado. Nota-se uma pequena modificação: não mais se chamando Igreja dos Italianos mas Igreja Nossa Senhora da Paz. Modificação de programa, de finalidade, de colaboradores? Não parece, antes pode-se afirmar o contrário.

É uma palavrinha que serve para não dar vista e não tornar-se áqueles “arrojadinhos” citados.

E choveram os apoios e as aprovações e desta forma, publica e privativamente, houve a possibilidade e o estímulo de continuar. (Primeiros Contactos, *O Mensageiro da Paz*, s/d)

Esta análise, até certo ponto jocosa, evidencia a dificuldade imposta pelo governo para a construção da “Igreja dos Italianos” e como a utilização da nomenclatura Nossa Senhora da Paz passou a ser empregada como um meio “às surdinas” de dar andamento às obras. Na verdade, não é de se estranhar que o governo tenha feito “vistas grossas” ao plano de construção de um centro de italianidade em São Paulo, já que – como apontado nos capítulos anteriores – a partir de 1937, com a promulgação do Estado Novo, o Estado brasileiro passou a fomentar uma tônica discursiva e ideológica que, apesar de ser extremamente semelhante ao fascismo, era de valorização de uma certa “brasilianidade”. Assim, sem se tornar “arrojadinha” e valendo-se da nomeação Nossa Senhora da Paz, a comunidade italiana conseguiu dar prosseguimento ao levantamento de fundos.

[...] Este apelo nós lançamos aos leitores do “Mensageiro da Paz” para que coopérem conosco na atuação de tão ardente voto, auxiliando com auxílios e donativos as obras da Igreja nossa Senhora da Paz.

Para tal fim rogamos aos senhores Correspondentes de aceitar uma lista a ser passada entre os assinantes amigos do “Mensageiro da Paz”, pedindo ofertas:

- A) – de um metro de terreno, ao preço de 100\$000;
- B) – de um metro cub. de construção, ao preço de 200\$000;
- C) – de tijolos ao preço de 1\$000 cada. [...] (Pró Igreja de Nossa Senhora da Paz, *O Mensageiros da Paz*, outubro de 1939, p.01)

Por meio deste processo de arrecadação, a Associação consegue em 1939¹⁰³ comprar um terreno de 10.000m² na rua General Glicério, no bairro do Glicério, na região central da Capital paulista. No período da compra, a área era de caráter tipicamente operário, sendo que o terreno, que ocupava toda uma quadra e inicialmente de propriedade da família Penteado, foi escolhido por estar próximo e de

¹⁰³ A data exata da compra do terreno é um ponto de debate, como apontado por Chiovatto (2010). Aqui seguiremos a cronologia exposta no *O Mensageiro da Paz* (s/d), que afirma que a compra aconteceu no ano de 1939.

fácil acesso às regiões – Brás, Mooca e Cambucí - onde estavam as grandes fábricas dos industriais italianos e onde habitava uma grande parcela da população imigrante da Itália.

Figura 139: Área de atuação da Nova Paróquia.

Fonte: *O Mensageiro da Paz*, janeiro de 1940, p.03.

Agora, com o terreno aos cuidados da congregação, a paróquia já podia iniciar o processo de construção de seu templo. Em relação a seu projeto arquitetônico, fica evidente, por meio de sua cronologia, que as discussões sobre a composição do templo foram feitas anteriormente à efetivação da compra. Sobre este aspecto, Rudge (2007, p.66) relata, tomando por base um artigo da revista *O Globo* de 1949, que a congregação já possuía um projeto arquitetônico e que de acordo com Dna. Filomena Matarazzo Pennacchi, esposa de Fulvio Pennacchi, um dos autores do plano que acabaria por ser construído, “era de uma igreja de estilo neogótico de dimensões acanhadas, que não correspondia com a tradição brasileira, tampouco com a prosperidade alcançada pela colônia italiana no país”.

Apesar de se apresentar de maneira alguma “tacanha”, já que, pela sua escala, o templo seria bastante grandioso, pode-se atribuir como sendo a representação deste primeiro projeto a elevação intitulada de “Anteprojeto para a Igreja dos Italianos de São Paulo” encontrada nos arquivos da igreja.

Figura 140: Primeiro Projeto para Igreja Nossa Senhora da Paz.

Fonte: Arquivo Nossa Senhora da Paz (s/d)

A execução do projeto que acabaria por ser edificado partiu de um encontro, no Colégio Dante Alighieri, do Pe. Milini com Fulvio Pennacchi, que como o sacerdote, era professor na instituição. É necessário apontar, para um melhor compreensão do cenário aqui estudado, que o principal colégio italiano na cidade de São Paulo, foi a partir do início dos anos 20, um *locus* de grande influência do fascismo, chegando a demitir professores que não apoiavam o governo de Mussolini. (BERTONHA, 1998) Vale resgatar que seu primeiro diretor foi o Conde Rodolfo Crespi, que como já apontado, tinha muita simpatia pelo fascismo. O culto à “italianidade” chegou a ser tão presente na instituição que o Ministro da Educação e Saúde (MES) Gustavo Capanema, com objetivo de diminuir tal característica, firmou um acordo com o

Embaixador Ugo Sola regulamentando as ocasiões para o canto da *Giovinezza*. O relato de observador italiano feito no fim dos anos 30 descreve bem essa situação:

Oh, vocês não podem imaginar o que significa entrar numa pequena sala de aula daqueles lugares de além mar e encontrar trinta crianças que cantam para você 'Giovinezza' em italiano. E nem todas tem o rosto da nossa raça. Antes mesmo que o professor lhe explicar, vocês terão visto e reconhecido, naquele loirinho branquela e gorducho, o filho do alemão, naquela amarelinha de olhinhos amendoados, a filha de um japonês, naquele preto de olhos brilhantes como brasas, o filho de um africano, naquele moreninho de olhar pensativo e triste, o resultado de um amor, nascido sabe-se lá como, entre um árabe da Síria e uma branca de vá saber que raça (...) 'Giovanezza', eles cantam 'Giovinezza' e, terminado o canto, erguem as mãozinhas, todos, em nossa linda saudação fascista. (Puccini, 1940, apud BERTONHA, 1998, p.126)¹⁰⁴

Retomando a Fulvio Pennacchi, ele nasceu em 1905, em Garfagnana na Toscana, em 1924 mudou-se para Lucca onde iniciou sua formação artística. Aluno do *Regio Istituto di Belle Arti*, teve aula com o pintor Pio Semeghini (1878-1964) e formando-se em 1927. Depois de dois anos (1929), mudou-se para São Paulo onde morou em uma pensão no bairro da Bela Vista. O artista, que considerava a capital paulista barulhenta e semi-abandonada (RUDGE, 2007), atuou inicialmente como ilustrador, fazendo pequenos cartões publicitários, inclusive para o Partido Fascista local, ao qual era filiado. Devido à escassez de trabalho, passou a fazer frisos decorativos e desenhos para bordados e, em sociedade com seu irmão Beppe, comprou um açougue, para qual criou a identidade visual. Em 1932, Galileo Emendabili convida-o para trabalhar em seu ateliê, iniciando assim uma forte relação de amizade entre os artistas. De acordo com o depoimento de seu filho, Pennacchi era muito grato a Emendabili, pois foi o escultor quem o indicou para lecionar desenho geométrico no Dante Alighieri. Em 1935, conheceu Francisco Rebolo e passou a conviver com os artistas do Grupo Santa Helena. No ano seguinte (1936), juntamente com a carreira de professor integrou a Família Artística Paulista (FAP) e iniciou a produção de afrescos, técnica essa que seria sua principal marca. No início dos anos 40, como seu professor, conheceu Filomena Maria dall'Aste Brandolini Matarazzo, neta do Conde Matarazzo, com quem se casou em 1946. Na década de 50, passou a trabalhar com cerâmica participando de várias exposições. Ainda atuante, falece em 1992 em São Paulo.

¹⁰⁴ PUCCINI, M. *Nel Brasile*, Roma: Società Dante Alighieri, 1940.

Quanto ao projeto da Igreja apresentado pelo Pe. Milini no Dante Alighieri, Pennacchi achou que a proposta era enfeitada demais (RUDGE, 2007, p.66), sugerindo ao pároco a execução de um projeto mais simples, baseado nas antigas basílicas cristãs. O padre refutou a ideia, afirmando que não teria como pagar a execução de um outro projeto. Contudo, a proposta “neogótica” acabaria por ser reprovada pelo Cardeal Rossi, superior da Congregação de São Carlos em Roma, que também apoiava a construção de um templo mais simples. Devido a este veto, Pennacchi comprometeu-se a ajudar a congregação com a produção de um novo projeto arquitetônico e convocou para seu auxílio o engenheiro-arquiteto Leopoldo Pettini e seu amigo escultor Galileo Emendabili.¹⁰⁵

Sobre Pettini pouco é conhecido, somente que ele nasceu na Itália em 1898 e estudou em Roma, formando-se em engenharia e arquitetura. Foi combatente na Primeira Guerra Mundial e teve seus estudos concluídos posteriormente ao conflito. Em 1925, casou-se com uma musicista ítalo-brasileira chamada Cira e, em 1929, migrou para a capital paulista onde abriu seu escritório. Por possuir registro no CREA, pôde executar livremente a profissão. Amigo de Victor Brecheret, é atribuído ao engenheiro-arquiteto o projeto de fundação do *Monumento às Bandeiras* e a residência da irmã do escultor no Jardim Europa. (RUDGE, 2007)

Mesmo com poucos dados a respeito de sua trajetória, cabe mencionar um outro projeto atribuído ao engenheiro-arquiteto o da Igreja Matriz de Ribeirão Pires (1942). Para *O Mensageiro da Paz* (de maio de 1942) essa igreja apresentava “largos planos, contornos por linhas simples, lembrando, de leve, motivos coloniais brasileiros”. Apesar de apresentar uma composição diferente ao da Nossa Senhora da Paz, um ponto de contato entre os templos é a decoração, já que a Matriz de Ribeirão Pires também é adornada com afrescos de Pennacchi.

Na verdade, ao analisar essa igreja como ela se encontra atualmente, vê-se que ela que se tornou muito similar ao templo escalabrino de São Paulo. Contudo, por se encontrar diferente do plano original de Pettini, pode-se afirmar que essa composição é derivada de um processo de adição ao templo original, e ao que tudo indica, feita para criar uma evidente paridade entre os templos.

¹⁰⁵ Sobre Galileo Emendabili ver o capítulo 3.

Figura 141: Projeto Leopoldo Pettini para Matriz de Ribeirão Pires.

Fonte: *O Mensageiro da Paz* maio de 1942.

Figura 142: Situação atual da Igreja apresentando as mesmas arcadas de acesso.

Fonte: <http://www.folharibeiraopires.com.br/portal/exibeMateria.php?materia=11685>

Apesar de poucas informações, foi o grupo formado por Pettini, Pennacchi e com a colaboração de Emendabili que, em 1939, executou o novo plano da Igreja Nossa Senhora da Paz. Sobre este novo projeto *O Mensageiro da Paz* (s/d) afirma:

[...] O projeto foi confiado aos srs. Engenheiros Pettini- Pennacchi, que satisfazendo aos desejos e as instruções dos Padres, apresentaram os respectivos desenhos de acordo com as exigências artísticas e a contento da coletividade italiana aqui radicada, que, apesar do recente passado, nesta hora sentia-se mais animada frente a concretização de uma obra sua e que havia de se impôr por todos que no futuro tivessem procurado nessa *terra de Santa Cruz* um templo à altura das tradições latinas e Cristãs.

A concepção apresentada pelo grupo, é muito similar ao da Igreja de Cristo em Rei em Roma (1934) projetada por Piacentini.

Figura 143: Fachada da Igreja do Cristo Rei (1934)

Fonte: *Architettura*, setembro de 1934, p.520.

Nitidamente apoiando-se na tipologia de uma basílica romana, o templo é de forte caráter longitudinal, sendo composto por uma planta de nave única que dá acesso à abside onde está situado, em um ponto pouco mais elevado, o altar-mor que é ladeado pela sacristia e pela capela do Santíssimo. Com pé direito de 15 metros, este salão central, tem por principal elemento sua grande abóbada de berço que se apoia em

arcadas, delimitando assim as duas naves laterais. De gabarito mais baixo e não abobadado, nestes espaços foram posicionados os altares secundários destinados aos santos latinos e o batistério. Inseridos em nichos arqueados, estes altares, juntamente com o restante da igreja, fazem com que o templo se apresente como sendo constituído inteiramente por uma série de arcos de diferentes dimensões. Sobre essa característica o jornalista Daniel Linguanotto, para a revista *O GLOBO*, descreveu:

O fundamental na arquitetura é o arco, que se repete em centenas de vezes em diversas proporções interna e externamente, dando a impressão de leveza celeste, de enormidade quando ela é pequena e íntima. Fina e macia definiram essa impressão. Os arcos projetando as paredes para além do espaço figurado abastecem a ilusão de amplidão sem limites, suaves, esgarçantes como se a nuvens confinassem o templo, ilusão essa ampliada pelos tons de azuis dos afrescos. (1949, Linguanotto, D. In RUDGE, 2007, p.82)

Figura 144: Projeto de Estaqueamento da Igreja. Leopoldo Pettini. (1938)

Fonte: RUDGE, 2010, p.69.

Figura 145: Corte Transversal. Leopoldo Pettini. (1938)

Fonte: RUDGE, 2010, p.69.

Em relação à sua composição externa, a perspectiva da fachada (s/d) reforça afirmação de semelhança entre a Nossa Senhora da Paz com a igreja de autoria de Piacentini. Sendo composta por um volume retangular e tendo seu acesso por 5 arcos estilizados de alturas variáveis e arrematados com granito, o templo, que possui um plano simétrico, é inteiramente revestido em tijolo aparente, assim como a igreja romana. Possuindo por cobertura um telhado tradicional de duas águas, a volumetria da fachada vincula-se diretamente à tradição edificatória das antigas basílicas cristãs. Outros pontos de contato são: o campanário, formado por um volume puro, seu embasamento em granito e seu revestimento interno feito em mármore travertino. Novamente, *O Mensageiro da Paz* apresenta uma rica análise - transcrita na íntegra – sobre o projeto da Nossa Senhora da Paz.

O PROJETO PETTINI-PENNACCHI

Quando se tratou do projeto da Igreja, os padres de S. Carlos apresentaram três cláusulas para o arquiteto se orientar:

- 1.º - Igreja de vastas dimensões, caracterizada por um estilo tradicionalmente cristão, com estrita relação às exigências litúrgico-religiosas;
- 2.º - Construção modernamente tratada, sem necessidade de recorrer a banais imitações
- 3.º - Despesa não excessiva.

O ESTILO

Examinando a ilustração desta página, a Igreja apresenta-se, nas suas linhas gerais no estilo românico primitivo.

Os grandes arcos da fachada, as portas e janelas arqueadas, o encargo das naves laterais sobre a central e o remate absidal, bem o demonstram.

Mas este românico é qual o encontramos nos lugares evangelizados pelo espírito franciscano, fazendo repudiar os inúteis ornatos e a monumentalidade vazia das formas. Esse projeto deve-se entender pela armónica distribuição de suas linhas, que dão um conjunto de elegância.

DIMENSÕES

A área ocupada pelo edifício é mais ou menos de 1.500m²., dando á Igreja uma capacidade para duas mil pessoas.

Em redor da Igreja haverá uma escadaria de granito, de mts. 1,35 de altura, formando, uma calçada de mt. 3,20.

A fachada tem uma altura máxima de 20 mts. e a largura de 25; comprimento de total de 56mts.

Além das janelas, vitraux, haverá um dispositivo para ventilação interna.

No eixo das três naves, abrem-se os portais. Mais duas portas existem ao início das naves.

No lado esquerdo, perto das sacristias, ergue-se o esbelto campanário de 38 mts de altura

Internamente a nave central mede 13x35 as laterais têm uma largura de três metros; reservadas ao movimento das pessoas e ao ingresso das oito capelas.

A nave central é rematada por um amplo presbitério de 13x9, tendo ao lado as sacristias de 6x8, sobre as quais se colocar-se-ão os órgãos.

O forro, abobadado, apoiando sobre os arcos da nave, sobre eléva-se do pavimento, 15 metros.

MATERIAIS E DECORAÇÕES

A construção obedecendo às exigências do estilo escolhido, será toda em tijolos, prensados os das paredes externas.

Os cinco arcos do átrio, serão revestidos de granito lavrado.

Os altares e o pavimento serão de mármore.

Sobre os quatorze pilares internos colocar-se-ão os quadros da Via Sacra; modelados em cerâmica; no espaço superior, formado pela abertura dos arcos da nave serão feitas as pinturas, obedecendo a um tema geral, cujo remate será feito em mosaico na ábside do presbitério, (Igreja Nossa Senhora da Paz *O Mensageiro da Paz*, dezembro de 1939)

Figura 146: Perspectiva do Projeto para Igreja Nossa Senhora da Paz. (s/d)

Fonte: Arquivo Nossa Senhora da Paz.

Uma última grande semelhança, é em relação à decoração interna. Composta pelos afrescos de Pennacchi e pelas esculturas de Emendabili a Igreja Nossa Senhora da Paz, assim como o Monumento-Mausoléu ao soldado de 1932, exhibe claramente a ideia de articulação entre a arquitetura com a as artes plásticas preconizada pelo *Manifesto della Pittura Murale* (1933)¹⁰⁶. Novamente, como a igreja de Cristo Rei que foi adornada pelos afrescos de Achille Funi, a igreja paulistana, balizada segundo as sugestões de Pe. Milini, foi concebida para receber um grande número de afrescos de cunho religioso.

Mi permetta inviarle alcune mie idee, circa la concezione decorativa della Chiesa. La Chiesa, casa del Signore e luogo de orazione, deve essere anche scuola di educazione Cristiana, specialmente in questi tempi di rinnovato materialismo. L'Uomo che vive in una società dimentica di XX secoli di Cristianesimo, almeno nel tempio cattolico, privo da tutto ciò è mondano e superficiale, deve incontrare l'insegnamento (muto, ma profondamente efficace) che emana dalle sue pareti. Pareto ad archi, como esseri curvati in adorazione; archi sotto una volta che ha un senso d'infinito. E, su questi pareti, il poema decorativo, narrante la miseria umana, che si tramuta nella gioia di Cristo. (1938, Pe. Milini, in RUDGE, 2007, p.90)

¹⁰⁶ Para maiores informações ver a citação de BIGNANI (2013) apresentada no capítulo 01 e a análise de ZIMMERMANN (2010) sobre a prática artística de Emendabili apresentada no capítulo 03.

Com o objetivo de apresentar, de forma didática e moral, os valores preconizados pela congregação, os afrescos iniciam-se com o nascimento da Virgem no altar-mor. Nos altares laterais, as pinturas apresentam a vida dos santos que eram considerados pelos escalabrianos como modelo de virtude e moral. A composição pictórica termina na saída com a representação do juízo final. Projetados em total articulação com a composição arquitetônica e possuindo a mesma essência compositiva, tanto as esculturas de Emendabili como os afrescos de Pennacchi vinculam-se às premissas do *Novecento*.

Figura 147: Estudo de decoração para Igreja Nossa Senhora da Paz. (1939)

Fonte: Arquivo Nossa Senhora da Paz.

Figura 148: Estudo de decoração para Igreja Nossa Senhora da Paz. (1939)

Fonte: Arquivo Nossa Senhora da Paz.

Como meio de divulgação do projeto, a congregação executou, em 1939, uma maquete em gesso que ficou exposta à apreciação pública na Igreja de Santo Antônio, que, como apontado, estava aos cuidados da irmandade. Este material além de apresentar a igreja expunha o plano geral das instalações a serem construídas mais brevemente como: a residência dos padres, ao fundo e a escola e centro comunitário, nas laterais. O arquivo da Igreja possui a imagem de uma outra maquete, contudo, pela ausência de uma datação precisa, fica impossível determinar se ela foi executada e apresentada juntamente com a outra, embora seja evidente que ela foi realizada para demonstrar o projeto em sua totalidade. Apesar deste complexo nunca chegar a ser inteiramente edificado, ele expõe como a igreja foi projetada em total articulação com seu futuro entorno e como, se efetivado, ele seria um grandioso exemplo da aplicação do *Novecento* em São Paulo.

Figura 149: Maquete da Igreja Nossa Senhora da Paz. (1939)

Fonte: *O Mensageiro da Paz*, dezembro 1939.

Figura 150: Maquete das instalações completas Igreja Nossa Senhora da Paz. (s/d)

Fonte: Arquivo Nossa Senhora da Paz.

Reforçando o aspecto político do empreendimento, o terreno da congregação e a maquete foram visitados, em 04 de outubro de 1939, pelo – já citado – embaixador Ugo Sola. Acompanhado pelo Pe. Milini, durante essa visita o político comprometeu-se a auxiliar a obra e fez votos para que o plano se iniciasse o quanto antes.

[...] S. Excia, admirando a quadra 9.000 mqs. adquirida pelos Missionários naquela zona não muito longe do centro da Capital e ao mesmo tempo em direta comunicação com os distritos maiormente habitados por italianos como o Braz, Moóca, Cambuci, Lavapés, etc. Fez votos para que quanto antes se possa iniciar a construção da Igreja, mas sobretudo prometeu tomar a peito a obra, interessando-se para a sua próxima realização. [...]

Os Missionários de S. Carlos como todos os que se interessam pela construção da igreja regosijam, pensando que com tão alta proteção a obra por eles encetada haverá de conseguir plenamente a sua realização. (Igreja Nossa Senhora da Paz, *O Mensageiro da Paz*, outubro 1939, p.14)

Figura 151: Pe. Milini e o Embaixador Ugo Sola em visita ao terreno.

Fonte: Fonte: Arquivo Nossa Senhora da Paz

A modernidade do projeto não passou despercebida causando um certo alvoroço em torno de sua composição arquitetônica. Rudge (2007, p.88) relata que foi feita uma denúncia às autoridades eclesiásticas municipais em que se afirmava que Pe. Milini estava construindo um “mostrengo modernista” no Glicério. Apesar de tudo ter passado de um boato, tal “intriga” demonstra como o plano era tido como inovador e como sua modernidade era, até certa medida, de difícil compreensão. Sobre essa “dificuldade” vale apontar a análise de Angelo Zioni para *O Mensageiro* de outubro de 1940:

Enquanto alguns tradicionalistas guiados ao que nos parece, mais por sentimentalismo do que por um culto verdadeiro e racional do passado histórico, choram o próximo desaparecimento da Igreja dos Remédios na praça João Mendes e do Largo Paissandu não pouco se alegram com a futura ereção da Igreja Nossa Senhora da Paz. [...]

Moderna e magnífica a igreja de Nossa Senhora da Paz que se erguerá em São Paulo, nas vizinhanças do Parque Dom Pedro, á rua do Glicério.

Sem duvida, não poucos hão de achar exageradamente modernos e simples esses muros, a relembrar uma usina. Mas, como a nau que demanda o bom

porto, não é também a igreja, a oficina, a usina de onde sairiam moldadas e ajustadas, as almas em demanda da divindade?

Valeria por acaso, em desabono do projeto Pettini-Pennacchi, razões de ordem extrinsecamente tradicionalista? Parece-nos que não, pois essa igreja apresentando a rapidez, a nudez das linhas modernas, relembra o vigor bandeirante, a simplicidade de costumes, exigidos pelo vigor da vida dinâmica de seus descendentes. [...]

Não! A Igreja de Nossa Senhora da Paz, que mercê de Deus e com a ajuda de todos os fieis se erguerá na Capital paulista, não apresentará um desafio às tradições. [...]

A igreja de Nossa Senhora da Paz virá enriquecer, e de modo brilhante o patrimônio artístico da Pauliceia. (ZIONI, A. Igrejas Artísticas de São Paulo, *O Mensageiro da Paz*, out-nov de 1940) [grifo nosso]

Com esta controvérsia relacionada à sua composição, a Igreja passou a ser construída. No dia 20 de outubro de 1940, uma grandiosa procissão liderada pelo Pe. Milini e pelo Pe. Rimondi (primeiro vigário nomeado pela Cúria Metropolitana) conduziu a imagem de Nossa Senhora da Paz, esculpida por M. Del Fávero, da Igreja de Santo Antônio até a capela provisória edificada no terreno. Tendo a participação das “madrinhas” da paróquia, esta cerimônia teve como ponto alto a colocação da pedra fundamental e a benção do arcebispo de São Paulo.

A cargo da construtora Salfati & Buchignani, que tinha como um de seus sócios o engenheiro Mario Pucci, que como apontado no capítulo anterior foi coautor, junto com Galileo Emendabili do Monumento-Mausoléu ao Soldado Constitucionalista de 32, a Igreja foi inteiramente edificada em concreto armado e seu método construtivo é extremamente racional, adotando, em sua construção aplicação de elementos pré-moldados.

[...]. Sistematizado o terreno, a Cia Construtora A. Salfati & Buchignani, começou o estudo das fundações, lançadas sobre estaca de concreto, de 30 x30 e com mais de 12 metros de comprimento. Foram premoldadas 143 colunas, tendo sido empregados para tal fim 22.732 kgs. de ferro, 1.150 sacos de cimento, 225 metros cúbicos de areia e pedregulho, gastando-se para os tablados e as formas 1.569 taboas de pinho.

Depois de prontas, as estacas foram cravadas pela Cia. Humbeto Benacchio entre 12 de dezembro 1940 e 15 de janeiro de 1941.

Em seguida, depois de igualadas as estacas, e socadas as valetas foram levantados os pilões de sustento, passando-se à execução das paredes, de modo a ser possível ver-se, para o mês de março, a construção apresentar

as primeiras feições arquitetônicas. No mês de abril, acabado o embasamento da igreja toda, numa altura de 1,35 mts. acima do solo, dava-se o início aos trabalhos de estrutura em concreto. [...] (Como em menos de dois anos surgiu uma Igreja, *O Mensageiro da Paz*, ago-set, 1942)

Outros elementos tectônicos inovadores empregados na edificação são seus contrafortes e sua cobertura. Feitos em concreto-armado e dando forma às capelas laterais, os contrafortes do templo não causam qualquer interferência na fachada, eis que são completamente autônomos em relação à vedação. Já a cobertura, com objetivo otimizar o tempo de execução e seu custo, foi feita em laje-ideal. Divida em 87 segmentos autônomos e concretados no solo, após a cura, a parte era içada, posicionada e unida para formar toda a abóbada. A adoção destes sistemas construtivos inovadores reforça o caráter de modernidade da igreja e o grande conhecimento técnico da construtora e de Pettini, que mesmo tendo feito o projeto, não acompanhou o andamento da obra, visto que logo após o seu início mudou-se para o Rio Grande do Sul onde construiu o Farol de Mostardas. (RUDGE, 2007)

[...] Durante os meses de junho e julho [de 1942] foram levantadas as paredes externas em tijolos prensados e começaram os enormes contrafortes em cimento armado, que subindo do solo, no encoste das capelas laterais, passam por cima dessa nave, dando com o encontro dos pilares, para neutralizar os empuxos da abóbada.

A originalidade da solução dos contrafortes está no fato de se encontrarem completamente unificados às capelas em modo de ser excluída a aparência externa, contrariamente ao que se fazia nas antigas construções, em que os contrafortes tornavam-se mesmo elementos decorativos, absolutamente desnecessários no dia de hoje.

Durante o mês de outubro [de 1942] dava-se o início à execução da abóbada, ideada pelos Engenheiros Denti e Pettini.

Feita no chão uma armação de madeira correspondente a um quarto de arco, sobre ela fundiram as formas de cimento de 15 cms de altura por 45 de largura, sendo nessas formas colocados tijolos de “Laje Ideal”. Depois de 15 dias, esses arcos em número de 87 foram suspensos e juntados uns aos outros e solidamente soldados de modo a formarem uma sólida laje abóbada, com uma consistência tal de aguentar o mesmo telhado sobre ela completamente apoiado. Este sistema além de ser original e ousado, pelas soluções técnicas, é também econômico poupando grande parte da armação em madeira necessária para a execução de qualquer laje, e diminuindo o emprego do ferro e cimento conforme as propriedades da “Laje Ideal”. [...] (Como em menos de dois anos surgiu uma Igreja, *O Mensageiro da Paz*, ago-set, 194

Figura 152: Início das obras com vista à capela provisória. (s/d)

Fonte: Arquivo Nossa Senhora da Paz.

Figura 153: Execução dos contrafortes. (s/d)

Fonte: Arquivo Nossa Senhora da

Figura 154: Içamento de parte da abóbada. (s/d)

Fonte: Arquivo Nossa Senhora da Paz

Figura 155: Posicionamento da abóboda. (s/d)

Fonte: Arquivo Nossa Senhora da Paz.

Figura 156: Abóboda completa evidenciando a “laje Ideal”. (s/d)

Fonte: Arquivo Nossa Senhora da Paz

Mesmo com elementos faltantes, como as portas de bronze de Emendabli - que nunca chegaram a ser executadas-, sem acabamento no contra-piso e sem o telhado, o templo foi aberto ao culto no dia 29 de agosto de 1942 junto com a abertura do IV Congresso Eucarístico Nacional que marcou também o lançamento da pedra fundamental da Igreja Nossa Senhora do Brasil, no Jardim América.

Figura 157: Interior da Igreja quando aberta ao culto (1942)

Fonte: Arquivo Nossa Senhora da Paz

Em carta para Pettini, o Pe. Milini descreve a situação da obra como sua recepção. Um fato que fica evidente no relato é que devido à ausência do engenheiro-arquiteto a obra foi coordenada por Pennacchi e Emendabili.

Finalmente... quiz esperar até agora para completamente informal-o acerca da nossa Igreja.

Dona Cira lhe terá certamente falado do que ela pôde ver com seus próprios olhos. Mas estando agora a Igreja de N. Sra. da Paz com a Capela Mór ultimada e a parte externa em via de acabamento já é possível compreender o que ela será. [...]

Senti muito que pela ocasião da inauguração da Capela Mór o Sr. Não tenha estado presente: era justa que o autor da obra gosasse o prazer de vê-la realizada. A apreciação do público em geral, até das pessoas mais simples do povo, foi mais que satisfatória. Todo mundo gostou; até os meus colegas que desde o início mantinham-se reservados. O mesmo Senhor Arcebispo de

S. Paulo, depois das cerimônias da consagração do altar-mor, deu-me os seus parabéns.

Novamente externo aqui a minha pena pela sua ausência, mesmo porque muitas vezes na execução de certos particulares, teria sido muito precioso um seu parecer [sic]. Todavia lhe posso assegurar que tanto Pennacchi como Emendabili sempre se esforçaram para manter dentro do espírito geral da arquitetura, em estreita obediência às imposições do projeto.

Para o Sr. saber como a camaradagem entre os colegas, tenha realmente subsistido, lhe vou referir o seguinte particular.

Quando o Emendabili, pela primeira vez pôde ver o conjunto todo da capela mor, na expansão de seu entusiasmo que foi até à comoção, proferiu em minha presença as textuais palavras: “Quanto desejaria que Pettini estivesse aqui para ver esta sua bela obra, e receber a recompensa de um momento de gozo” [...] (Carta do Pe. Milini a Leopoldo Pettini, 27 de abril de 1943, in RUDGE, 2007, p.73)

A partir desta narrativa e dando continuidade à conclusão do Igreja, em 1943 foi iniciado o revestimento interno pela doação do material pela Senhora Jonaninha dal Pino Morganti, sendo esta etapa foi concluída em 1944. O telhado, que teve como principal doador o Comendador Américo Samarone, da cerâmica Sacoman, também foi executado. No mesmo ano de 1943, aconteceu ainda a Campanha do Órgão liderada pela família Boggio e no ano seguinte (1944) iniciou-se a Campanha pró-Fachada que só foi concluída, em uma cerimônia que teve por paraninfa a Condessa Crespi, em 1948.

Durante os anos seguintes, as obras seguiram em ritmo mais lento, sendo inaugurada em julho de 1945 a fonte batismal doada por Paolo Matarazzo e pela Condessa Mariângela Matarazzo e em dezembro do mesmo ano, a capela de São João Batista, doada pela Senhora Nicolina Scurrachio. Entre 1946 e 1947, foram abertas as capelas de Santa Rita, oferecida, novamente, por Mariângela Matarazzo, de São Francisco, por Andrea Matarazzo e de Santo Antônio por Rosina Pozzi. Posteriormente, foram inauguradas as capelas de Santa Catarina de Siena e de São José e de São Carlos Borromeu oferecidas pela Associação Nossa Senhora da Paz e pela União Católica Italiana.

De acordo com *O Mensageiro da Paz* (s/d) o primeiro pavilhão onde funcionava a escola paroquial e a casa dos padres teve seu início de construção em 1948. Também de responsabilidade da construtora Salfati & Buchignani o anexo

aparentemente sofreu um longo período de atraso, já que seu memorial descritivo, disponibilizado pela congregação, é datado de 1940. Esta afirmação é reforçada pela fotografia disponibilizada pela revista *Acrópole* de setembro de 1949, que apresenta, ao fundo, o anexo ainda em processo de construção. Outro ponto revelado pela imagem é que em 1949 o campanário também não havia sido executado.

Figura 158: A Igreja sem o campanário e com o anexo em obra (1949).

Fonte: *Acrópole*, setembro de 1949, p.121

Apesar dessa diferença de temporalidade, o pavilhão apresenta uma composição similar ao da Igreja, sendo constituído majoritariamente por arcos plenos. Um outro material que demanda maiores investigações, mas a que tudo indica também é vinculado a este atraso é a reprodução de uma terceira maquete que expõe um novo projeto aos edifícios anexos. Devido a má qualidade da imagem não é possível apontar precisamente sua legenda nem sua data. Contudo, pela cronologia da obra pode-se atribuir como motivo à fatura deste material como sendo uma adequação dos planos iniciais da congregação.

Figura 159: Residência dos padres (1949).

Fonte: *Acrópole*, setembro de 1949, p.122

Figura 160: Adequação das instalações da Igreja Nossa Senhora da Paz. (s/d)

Fonte: Arquivo Nossa Senhora da Paz.

Mesmo não podendo fazer análises precisas, ela apresenta algumas evidentes alterações em comparação com as suas antecessoras, como o campanário que receberia relevos e seria corado com uma escultura. Por apresentar um conjunto escultórico que se vincula à produção de Emendabili, pode-se afirmar que o artista participou deste terceiro plano. Outra alteração é referente à composição dos edifícios anexos que não mais apresentam as *loggias* feitas por pilares. Como Pettini não mais residia em São Paulo e como todos os edifícios foram todos executados pela Salfati & Buchignani, pode-se inferir que a empresa tenha sido a responsável por este novo

projeto. Esta afirmação é, até certo ponto, validada pelo carimbo do projeto do anexo que foi de fato construído e que tem por autoria a empresa.

Figura 161: Carimbo do projeto do edifício anexo.(s/d)

Fonte: Arquivo Nossa Senhora da Paz.

Esse anexo, que teve sua aprovação na prefeitura nos anos 60, apesar de tentar se “ambientar” com a preexistência do conjunto, adotando em sua fachada uma série de arcadas e um eixo de simetria, é de qualidade infinitamente inferior ao que foi exposto nas maquetes. Apesar dessas alterações e atrasos que a acabaram por comprometer toda a composição do empreendimento, a Igreja foi a única igreja paulista escolhida para participar na Exposição Internacional de Arte Sacra em Roma de 1950 e foi destaque na revista *Fede e Arte* publicada pelo Vaticano e sua sagração definitiva foi em 12 de setembro de 1954. (CHIOVATTO,2010).

Por meio dos dados apresentados, fica claro como a igreja Nossa Senhora da Paz é uma importante obra particular de caráter novecentista em São Paulo. Contudo, o que mais sobressai, e sendo bastante elucidativo sobre este modernismo, é quão “moderna” ela realmente é, já que apresenta, como argumentado por Angelo Zioni (1940), “a rapidez, [e] a nudez das linhas modernas”. Outro ponto que corrobora essa

afirmação, é o seu processo construtivo que, como visto, se utilizou de elementos pré-moldados.

Atualmente o templo continua servindo como polo de assistência aos imigrantes, tendo sido em 2014 o principal polo de acolhimento aos imigrantes haitianos que chegaram em São Paulo.

Figura 162: Igreja em relação ao bairro do Glicério.

Fonte: Arquivo Nossa Senhora da Paz.

4.2 - A MATERNIDADE CONDESSA FILOMENA MATARAZZO (1936-1943)

Diretamente associada à comunidade italiana e sendo um típico exemplo de edifício assistencial, a Maternidade Matarazzo ainda permanece, em grande parte, não contemplada pela historiografia da arquitetura. Tendo por função central o acolhimento às parturientes pobres, o edifício encontra-se dentro do complexo hospitalar Umberto Primo, atualmente conhecido como Hospital Matarazzo, que, como outras entidades médicas como a Real e Benemerita Sociedade Portuguesa de Beneficência e a Sociedade Suíça de Beneficência Helvetia, funcionava como um eixo de ligação, por meio do auxílio médico gratuito, entre os ricos industriais com seus compatriotas proletários. (CONDEPHAAT, 1985).

Vinculado à *Società Italiana di Beneficenza in Sao Paolo*, fundada em 1878 e presidida pelo imigrante italiano Dr. Ignazio Betoldi, a organização foi criada com a meta de prover assistência médica à grande comunidade de imigrantes italianos que passaram a morar na cidade de São Paulo. Assim, balizado por essa vontade, em junho 1885, na esquina da rua Major Diogo com São Domingos no bairro da Bela Vista, a *Società*, através de uma cerimônia convocada tanto em português como italiano, fez lançamento da pedra fundamental de seu primeiro hospital.

Sociedade Italiana de Beneficência

Roga-se às associações convidadas para assistirem á cerimonia de collocação da pedra fundamental do Hospital Italiano de Beneficência acharem-se ao meio-dia no Circolo Operario Italiano, sede provisória da Beneficência, rua do Senador Florêncio de Abreu, de onde o préstito sahirá á 1 hora da tarde para o logar da cerimonia.

Società Italiana di Beneficenza

Alle due pomeridiana del sette corrente, festa dello Statuto Nazionale Italiano, con la presenza di sua eccellenza ed ministro d'Italia ed autorità civili ed ecclesiastiche di questa capitale, avrà luogo il coloramento della pietra fondamentale dell'Ospedale Italiano di Beneficenza nel campo della Bella-Vista – Perciò, s'invitano i signori soci e gl'italiani in generale concorrere a si umanitaria e patriottica cerimonia.

Il punto di partenza sarà del Circolo Operaio Italiano, sede provvisoria della Beneficenza, all'una pomeridiana precisa.

Italiani! Pace ed obbligo! ...Siam di patria figli i ed cuor stia fare ala patria onor.

Il segretario,

Vincenzo Quirino. (Sociedade Italiana de Beneficência, *A Província de São Paulo*, 7 de junho 1885)

Pouco se sabe sobre este primeiro hospital, somente que foi concluído em 1892 e que Luigi Pucci - que também projetou a Santa Casa de Misericórdia de São Paulo - e Giulio Micheli ¹⁰⁷ contribuíram em sua construção. (CONDEPHAAT, 1985). Todavia, como a edificação ainda existe - já que o edifício foi vendido ao Estado sendo agora utilizado pela Escola Estadual Dra. Maria Augusta Saraiva - é possível verificar que o hospital era neoclássico, apresentando como principal elemento compositivo seu frontão triangular.

Figura 163: Fotografia do edifício em 1907.

Fonte: <http://eedramariaaugustasaraiva.blogspot.com.br/>

Apesar destas lacunas, em 1899, devido à grande demanda de serviço e à necessidade de uma melhor estrutura, a *Società*, então presidida por Francesco Pignatari, vendeu a propriedade e com quantia recebida adquiriu uma chácara que acabou por ser vendida em 1901. Novamente, comprou-se um outro terreno, sendo que este acabaria por ser o definitivo. Próximo à avenida Paulista, mais precisamente na Alameda Rio Claro, este lote foi comprado pelo valor de 47.571,900 reis e assim iniciou-se a construção do *Ospedale Umberto I.* (ibid, 1985).

Tendo por autor o engenheiro-arquiteto Giulio Micheli, o hospital foi projetado para ter 250 leitos a serem divididos em duas alas e um anexo para pacientes pagantes. Contudo, a falta de verba fez com que a sociedade decidisse pela a

¹⁰⁷ Para maiores dados sobre a vida e atuação de Pucci e Micheli, ver: SALMONI, A, DEBENEDETTI, E; *A arquitetura italiana em São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

construção somente da ala central que continha 100 leitos, uma sala médica e as outras dependências.¹⁰⁸

Inaugurado em 14 de agosto 1904 com a presença do príncipe Di Cariati, então ministro da Itália no Rio de Janeiro, seu funcionamento ao público teve início em 1º de janeiro de 1905, sendo que maioria de seus pacientes eram de indigentes. Após um mês de atendimento, já haviam sido internados 55 doentes, sendo que deste total, 51 gratuitamente. Tendo por primeiro diretor o Dr. Carlos Comenale e os serviços hospitalares sendo feitos pelas Irmãs Missionárias Zeladoras do Sagrado Coração de Jesus, o hospital logo se tornou um importante centro de assistência médica, atingindo no mesmo ano de 1905, uma quantia de 710 internações e 6.956 consultas ambulatoriais, das quais, 6.684 eram de origem italiana. É necessário apontar, para um importante parâmetro de medida, que a capital paulista no começo do século XX possuía apenas 270.300 habitantes. Assim, pela proporção de atendimentos à população, vê-se que a instituição logo se tornou importante centro de amparo no município.

Por estar ligado e ser mantido por uma *Società* civil, o hospital era intimamente associado e vinculado aos graúdos imigrantes italianos que vivam em São Paulo como: os Crespi, os Matarazzo, os Pignatari, os Gamba e os Falchi. Sendo que neste hall de poderosos, a família Matarazzo tinha uma posição de destaque, devido à sua grande atuação na instituição participando de sua diretoria e doando grandes quantias de dinheiro para o custeio e construção de novos edifícios, como acontecido com a Maternidade. Devido a esta característica o hospital era amplamente prestigiado pelas autoridades italianas. Não por acaso, seu patrono foi o rei da Itália e o Cônsul geral da Itália em São Paulo seu presidente honorário.

Inicialmente gerido pelo cônsul e por uma comissão de 18 membros escolhidos entre os sócios, pouco se sabe de seus membros e de sua prática de gestão, porém, é possível apontar que a instituição, como uma típica instituição italiana em São Paulo, não ficou imune às pressões do fascismo a partir de 1922, adotando como prática o expurgo de seus funcionários antifascistas. (BERTONHA, 1998) Por estas, afirmação observa-se que o Hospital Umberto Primo também se tornou um “locus” de atuação do ideário fascista. Não sendo por acaso, no ano de 1941, após a adesão do Brasil

¹⁰⁸ Inicialmente apresentado um estilo renascentista fiorentino, atualmente o edifício encontra-se integrado ao corpo principal do hospital e tendo sua composição alterada por várias reformas.

ao bloco liberal, a instituição foi nacionalizada passando a ser nomeada de: Sociedade de Beneficência em São Paulo Hospital Nossa Senhora Aparecida e Casas de Saúde Matarazzo. (CONDEPHAAT, 1985)

O plano e a construção de um edifício destinado à maternidade, encontram-se exatamente neste momento, tendo por presidente Francisco Matarazzo foi a sua esposa a Condessa Filomena Matarazzo, que doou a verba para a sua execução. Posicionada ao lado do bloco principal, formado pelo núcleo original de 1904 (edifício administrativo), pela casa de Saúde Francisco Matarazzo (1915), pela casa de saúde Ermelino Matarazzo, pelo pavilhão Vitorio Emanuele III (1937) e pela residência das irmãs, a nova edificação teve sua pedra fundamental lançada em 1936.

Figura 164: Localização da Maternidade dentro da instituição.

Fonte: *Acrópole*, setembro de 1943, p.115.

[...]. Desta forma a obra de filantropia desenvolvida desde 1904 pelo hospital e casas de saúde já referidos, amplia-se ainda mais coroada com a instituição modelar que além de refletir a vitalidade da terra bandeirante, demonstra de forma expressiva a capacidade privada na Paulicéia.

Concebida pela Condessa Filomena Matarazzo, esposa do [...] industrial Conde Francisco Matarazzo, a Maternidade foi por ela doada ao Hospital Nossa Senhora Aparecida com a recomendação expressa de servir todos, pobres remediados e ricos.

Semelhante propósito define bem os dotes magnânimos da Condessa Filomena Matarazzo, cujo coração sempre afeito ao bem, teve atuação destacada na criação de tantas obras benemerência.

Segundo a vontade da [...] Condessa, a Maternidade deveria receber clientes remunerados, revertendo a renda respectiva em favor dos gratuitos, consoante a prática adotada nos centros mais adiantados do

mundo. (Maternidade “Condessa Filomena Matarazzo” empreendimento digno de São Paulo e do Brasil Moderno, *Ilustração Brasileira*, abril de 1943, p.36)

Seu projeto é de autoria do engenheiro-arquiteto Francisco Verrone e, de acordo com o processo do CONDEPHAAT (1985), ele foi feito em 1939. Sobre sua vida e atuação profissional, não foram encontrados dados substanciais, sendo que as únicas informações obtidas foram, de que ele teve sua licença de atuação emitida em 1928 (*CORREIO PAULISTANO*, 23 abril 1928, p.10) e que, em 1935, entrou com um mandado de segurança contra o CREA-SP a fim de anular “o acto que lhe quer limitar o exercício da profissão proibindo que o [...] assigne plantas que exijam cálculos de resistência e estabilidade” (*CORREIO DA MANHÃ*, 5 de novembro de 1935, p.02). Um último material descoberto, e que apresenta alguns dados sobre sua vida pessoal, foi seu obituário datado, do 06 de junho de 1943. Emitido pelo *O Estado de São Paulo* (06 de junho de 1943, p.11), o anúncio aponta que Verrone foi casado com Ursolina Forziati, teve 3 filhos Felipe, Maria e Joana, era irmão de Vicente e do general Cosatabile Verrone e que sua nora era Cecília de Oliveira. Sua morte aconteceu no dia anterior (05/06/1943) à publicação e seu corpo foi velado no cemitério São Paulo.

Apesar de resumidos, estes dados corroboram a afirmação feita pelo CONDEPHATT (1985) de que Verrone foi substituído em 1942 pelo engenheiro Mário Calore, ou seja, quando a maternidade estava em obras. Todavia, apesar desta confirmação, nada foi encontrado relacionado a esse segundo profissional.

Mesmo que repleto de extensas lacunas em relação aos seus autores, o processo do CONDEPHATT (1985, p.33) aponta a existência de um outro projeto para Maternidade. Feito pelo escritório Severo & Villares e sendo neocolonial, de acordo com o documento emitido pelo órgão, o projeto era bem maior ao que foi projetado por Verrone.

Novamente, não foram encontrados dados sobre este segundo projeto, apenas um artigo do *Correio Paulistano*, de 20 de fevereiro de 1938 (p.21), que aponta que o escritório doou a quantia 5,000,00 contos de reis para a construção de um monumento em homenagem a Matarazzo. Apesar de pouco, esta afirmação expõe uma ‘certa’ relação do escritório com magnata. Entretanto, nada se sabe sobre as razões sobre as razões que levaram à desistência deste segundo projeto. Porém, devido ao cenário político da época e à simpatia de seus personagens e da instituição pelo fascismo,

não é de se estranhar que o hospital tenha optado pela adoção do *Novecento* em detrimento ao neocolonial.

Desconhecemos as razões que levaram à recusa do projeto de Severo & Villares: supomos que estejam ligadas aos custos mais elevados de tal projeto.

A existência destes dois projetos e a morosidade das obras indicam que o hospital enfrentava dificuldades no período, provavelmente devido à II guerra mundial, e às vicissitudes por que passaram então cidadãos e instituições de origem italiana. (CONDEPHATT, 1985, p.33)

Como em nenhuma fontes foi explicitada a data de início da obra, desconhece-se quando ela precisamente iniciou-se. Mas, tomando por base a data do projeto (1939) pode-se inferir que o processo de edificação tenha começado por volta de 1940. Tendo quatro andares, sendo que o último é apenas depósito e caixa de elevadores, a edificação, devido à declividade do terreno, possui acesso tanto pelo seu primeiro andar, que se encontra no nível das outras edificações do hospital, como pela a cota mais baixa, que liga por meio de dois túneis, a maternidade ao necrotério.

Executada pela seção de construção da Indústria Reunidas Francisco Matarazzo (IRF) e utilizando majoritariamente acabamentos fabricados ou fornecidos pela companhia, a obra ao término de sua execução, estava orçada em 8 milhões de cruzeiros. (*O Malho*, 1943, p.146) Apesar de não explicitada, qual era sua técnica construtiva, pode-se afirmar, pela prática da época, que a Maternidade foi construída em estrutura concreto armado.

Ocupando uma área de 1.795,46 m², o edifício possui uma planta em U e uma composição simétrica marcada pelo seu hall que dá acesso à sua escada principal semicircular. Por meio deste arranjo de caráter axial vê-se que a maternidade apresenta uma composição tipicamente *beaux-arts*, expondo uma forte articulação projetual entre seu interior e seu exterior.

Sendo dividida em duas alas (leste e oeste) e possuindo uma organização setorizada conforme o tipo de atendimento (público ou privado) e pela necessidade

de isolamento¹⁰⁹, seu pavimento inferior era inteiramente destinado ao cuidado gratuito e à manutenção do edifício.

Nesse andar, que é para os gratuitos, há dois corredores na parte central, sala de curativos, copa com o relativo elevador de serviço, privadas, banheiros, quarto para parteira, duas entradas para os elevadores, dois quartos destinados ao serviço de transfusão – banco de sangue – depósito de roupa branca, cabine elétrica, reservatório de água, quartos para bombas e filtros.

Na ala este do térreo, há três quartos para as enfermeiras e dois para as parteiras, dois banheiros com W.C, bidets e lavatórios, dois grandes depósitos e central telefônica, enquanto que a oeste há três grandes salas para enfermaria coletiva; dois banheiros com W.C e lavatórios, duas salas de curativos, sala de parto, berçário e quarto para higiene das crianças, entrada para escada de serviço e sala do porteiro.

Também nesse andar, no fim do corredor, há uma porta de vidro que separa a secção de isolamento, que se compõe de um corredor central, seis quartos, seis banheiros com W.C, bidets e lavatórios, duas salas de curativos e uma de registro, além de uma entrada para o elevador em comunicação com o primeiro andar (Maternidade Condessa Filomena Matarazzo, *Acrópole*, setembro de 1943, p.116)

Figura 165: Planta andar térreo (inferior) com os túneis de acesso ao necrotério.

Fonte: *Acrópole*, setembro de 1943, p.116.

¹⁰⁹ A área destinada ao isolamento são os dois volumes na ala leste situados no pavimento térreo e inferior.

Retratada como um modelo de assistência pública, o jornal carioca *A Cruz* expõe como as grávidas carentes eram recebidas na instituição:

O andar térreo é destinado ao serviço gratuito de assistência. A ambulância contorna o edifício, deixando a cliente, que depois de examinada, passa pelo banheiro e recebe roupa, sendo em seguida, internada

As quatro salas para enfermaria têm capacidade para, nada menos, que vinte podendo, ainda, se for necessário, ter esse número de leitos aumentando, dado que são as salas muito espaçosas.

A Maternidade “Condessa Filomena Matarazzo” em sua parte destinada às clientes sem recursos oferece comodidades que raramente são encontradas mesmo em estabelecimentos onde são pagos preços, muitas vezes elevados. (Uma das maiores organizações hospitalares do Brasil, *A Cruz*, 09 de maio de 1943, p.06)

Figura 166: Planta do andar térreo com o acesso ao hall.

Fonte: *Acrópole*, setembro de 1943, p.116.

Os seguintes andares (1º, 2º e 3º) destinados às mães pagantes, apresentam – como é de se esperar de um serviço privado- acomodações mais confortáveis, sendo que o segundo e o terceiro andares apresentam uma divisão interna quase idêntica, tendo como o único ponto de diferença de configuração a inclusão das duas salas de operação semicirculares no terceiro andar.

[...] 1º andar: 13 apartamentos de luxo (2 camas, banheiro, sala de visita), 2 apartamentos de luxo (1 cama, banheiro, sala de visita), 1(sala de visita, banheiro), 6 apartamentos (1 copa, 1 biblioteca, 1 quarto para médicos, 1 quartos para parteiras.

2º andar; 7 apartamentos de luxo (2 camas de visita, banheiro, 6 apartamentos (1 cama, sala de visita, banheiro) 1 copa, 1 sala de parto, 2 salas para curativos, 2 berçários, 2 salas de higiene recém-nascidos, 1 quarto para médicos, 1 quarto para parteira, 2 salas de operações, 1 sala de esterilização, 2 salas de preparação (para operandos) (Uma admirável obra de assistência social, *A Noite Ilustrada*, 09 de março de 1943, p.13)

Figura 167: Planta do segundo andar com suas sacadas.

Fonte: *Acrópole*, setembro de 1943, p.11

evidencia a afirmação anteriormente feita de que Verrone se utilizou um método *beaux-art* de composição, já que tal arranjo demonstra a preocupação do engenheiro-arquiteto entre a relação do interior com a composição exterior do edifício. As fachadas ainda apresentam uma longa cimalha que divide o segundo e o terceiro andar que possui por arremete uma platibanda que disfarça o telhado tradicional.

[...] A arquitetura, de elegantes linhas, conquanto apresente motivos clássicos, não se afasta de nenhum postulado de moderna construção, formando um harmônico conjunto. [...]

Um pórtico solidamente composto e todo revestido de “travertino” que representa o elemento mais interessante com o “hall” da sala de leitura do segundo andar, e os dois corpos salientes das salas das operações formam as massas equilibrantes que constituem a fachada principal.

Repete-se a sobriedade da construção nas demais fachadas, cujos elementos primordiais são os balcões. [...] (Maternidade Condessa Filomena Matarazzo, *Acrópole*, setembro de 1943, p.114) [grifo nosso]

Figura 169: Volumetria e fachada.

Fonte: *Acrópole*, setembro de 1943, p.112.

Figura 170: Pórtico de entrada com as arcadas de acesso ao terraço.

Fonte: *Acrópole*, setembro de 1943, p.112.

Figura 171: Fachada lateral com as arcadas de acesso ao terraço.

Fonte: *Acrópole*, setembro de 1943, p.113.

Em sua decoração interna foi empregado os melhores materiais para um edifício destinado à área de saúde como, piso linóleo, azulejos e pintura a base de óleo. Como de praxe em edificações novecentistas, seu hall era revestido em mármore. Sobre este aspecto a revista *Acrópole* descreve:

Três portas constituem a entrada principal em frente das quais e onde com toda comodidade e protegidos por cobertura, podem parar os automóveis, dando elas ingresso a um magnifico “hall” pavimento de mármore “repen”

À direita do “hall” está a sala do Diretor e á esquerda a da Secretaria; na frente, depois de duas magníficas galerias, aparece uma escada em mármore, que em forma de leque, dá acesso aos andares superiores. [...]

A pintura é toda a óleo: as portas e janelas são de madeira e de vidro. [...]

Os corredores, as salas, quartos e berçários possuem pavimento recoberto de linoleum azul de cinco centímetros de grossura, enquanto que os banheiros, as salas de parto, de curativos e os quartos de higiene teem paredes revestidas, até a altura de dois metros, de azulejos azues, e pavimento de ladrilhos cerâmicos vermelhos. [...]

O teto e as paredes perimetrais [das] salas de operação são completamente revestidas de azulejos, azues sendo as janelas dotadas de vidros apropriados e de telas contra mosquitos. (Maternidade Condessa Filomena Matarazzo, *Acrópole*, setembro de 1943, p.115)

Figura 172: Sala de operação com sua parede semicircular.

Fonte: *Acrópole*, setembro de 1943, p.122.

Figura 173: Circulação com o piso linóleo.

Fonte: *Acrópole*, setembro de 1943, p.120.

Apresentando muitas inovações técnicas, a Maternidade era retratada pela mídia como sendo a mais moderna dos países, já que foi uma das primeiras instituições a possuir um “pulmão de aço” vindo dos Estados Unidos para o auxílio de bebês que sofriam de asfixia e uma sala com isolamento acústico reservada às mães que sofriam de psicose puerperal.

A MAIS PERFEITA DO BRASIL-

Conhecendo como conhecemos diversas maternidades, não só desta capital como também de outros centros principais do Brasil, não temos dúvida alguma em afirmar que a Maternidade “Condessa Filomena Matarazzo” é a mais moderna e perfeita das que não só no país, como na América do Sul. Nada falta para atender as necessidades das doentes e dos recém-nascidos, existindo, até mesmo um pulmão de aço para reanimar os bebês que nascem sob asfixia.

Portanto, devemos nos devemos mostrar orgulhosos com a maternidade que se inaugurou hoje, por sabermos ser ela a primeira do Brasil e em nada ficando a dever à mais moderna do nosso continente. (Uma admirável obra de assistência social, *A Noite*, 20 de fevereiro de 1943, p.08) [grifo nosso]

Devido a esta característica e por estar inserida em uma instituição nacionalizada, a maternidade logo passou a servir como propaganda do estado novista, sendo descrita pela mídia como uma obra “de alta relevância, contribuindo dessa forma, a solidificar ainda mais a política de valorização do homem, que é um alicerce do Estado Nacional”. (Fundada em S. Paulo a Maternidade “Condessa Filomena Matarazzo, *O Malho*, 1943, p.146) Não sendo por coincidência, sua cerimônia de inauguração, realizada no dia 20 de fevereiro de 1943, contou com a presença do interventor federal Fernando Costa, com o Arcebispo metropolitano de São Paulo e com os membros da família Matarazzo que doaram ao hospital a quantia de 2.000.000,00 de cruzeiros.

A SOLENIDADE INAUGURAL

Hoje, finalmente, concretizando em o desejo expresso da doadora, mais um edifício veio se juntar à organização hospitalar da Alameda Rio Claro. É a Maternidade “Condessa Filomena Matarazzo”, um pavilhão de belíssimas linhas arquitetônicas que se ergue ao lado do Hospital “Nossa Senhora Aparecida” e cuja inauguração foi procedida esta manhã com a presença de S. Excia., o Sr. inventor federal, de S. Excia. o Sr. Arcebispo Metropolitano e dos membros da família Matarazzo. Foi uma solenidade simples, mas nem por isso deixou de ser impressionante.

UM DONATIVO DE DOIS MILHÕES DE CRUZEIROS AO HOSPITAL

Nessa ocasião o Conde Francisco Matarazzo Junior fez ao Hospital “Nossa Senhora Aparecida” o donativo de CR\$ 2.000.000,00 como sua contribuição pessoal para a sociedade mantida nesta capital (Uma admirável obra de assistência social, *A Noite*, 20 de fevereiro de 1943, p.08)

Como exposto nas citações, a maternidade Condessa Filomena Matarazzo era retratada como sendo a principal e uma das mais modernas instalações hospitalares no Brasil e no continente. Oferecendo uma boa estrutura, como novos equipamentos e instalações, esse edifício demonstra o poderio que a instituição, gerida pelos graúdos da comunidade italiana, conseguiu criar e manter em São Paulo.

Todavia, apesar dessa grandeza tanto simbólica como física – característica essa de fácil percepção na foto da implantação que evidência, claramente, o edifício da maternidade - a instituição com o passar dos anos passou a perder seu prestígio decretando sua falência no ano de 1993.

Figura 174: Implantação geral do Hospital Umberto Primo com o edifício da Maternidade ao lado.

Fonte: *O Malho*, 1943, p.145.

4.3 - O EDIFÍCIO CENTRAL (1942–1943)

A partir desta obra, iniciaremos a análise de edifícios de cunho estritamente privado, isto é não acessível ao público geral. É necessário salientar que, devido a essa característica, tais edificações apresentam poucos dados e fontes, sendo que o principal material a disponibilizar alguma informação é a já previamente apontada e amplamente utilizada, revista *Acrópole*.

O edifício Central encontra-se localizado no centro da capital paulista, mais precisamente entre as ruas Boa Vista e 15 de novembro, e sua construção é indissociável do processo de verticalização que a região central estava passando após a implementação do Plano de Avenidas encabeçado pelo prefeito Prestes Maia.

Propriedade da Companhia Central de Importação e Exportação “Concentral” S/A, cujo presidente era o Conde Eduardo Matarazzo, filho do Conde Francisco Matarazzo, seu projeto foi executado pelo Escritório Técnico de Francisco Matarazzo Neto, que, como apontado no capítulo anterior, foi sócio de Jacques Pilon na firma Pilmat, responsável pelo anteprojeto da Biblioteca Municipal. Contudo, e novamente reforçando o fato, a sociedade foi extinta em 1940. Assim, o projeto e a construção do edifício Central foram executados logo após a cisão entre os profissionais.

Apesar de poucos dados referentes à prática profissional de Matarazzo, a revista *Acrópole* elenca algumas obras de sua autoria, como a Sede do Banco Nacional Paulista, de 1942 (*Acrópole*, novembro de 1942); o Edifício Santa Amália (*Acrópole*, agosto de 1943) e o concurso para o edifício da nova sede do Itamarati, de 1943 (*Acrópole*, maio de 1943).

Feito com a participação do engenheiro-arquiteto Lucjan Korngold (1897-1963) que passou a trabalhar em seu escritório,¹¹¹ o projeto para nova sede do edifício do Ministério de Relações Exteriores é evidentemente novecentista, apresentando como principais elementos sua monumental entrada constituída por grandes colunatas estilizadas e seu conjunto escultórico. Apesar de não ter sido, vencedor e de o plano nunca ter chegado a ser concretizado, ele evidencia que Matarazzo era um conhecedor e se apoiara nesta linguagem para a execução de seus projetos.

¹¹¹ O fato de Korngold, um judeu polonês, trabalhar no escritório de Matarazzo, enfraquece a afirmação de que a separação com Pilon deu-se por motivos político. Para maiores dados sobre a prática da Pilmat ver: Silva (2010).

Figura 175: Projeto para o novo edifício das Relações Exteriores.

Fonte: *Acrópole*, maio de 1943.

Por meio deste apontamento, e retomando ao edifício Central, o início de sua construção, que utilizou 500m³ de concreto e 550 toneladas de ferro (*Acrópole*, dezembro de 1943), deu-se em 1942 e, devido ao seu rápido processo, a edificação foi concluída já no ano seguinte. Situado em um lote irregular de 1,610.00m² e tendo acesso tanto pela rua Boa Vista (testada 14,80m) como pela rua 15 de Novembro (testada 22,50m), o edifício é composto por três corpos distintos interligados por uma longa galeria no rés-do-chão. Destinado ao uso comercial, este primeiro pavimento é constituído por duas grandes lojas: uma possuía uma área de 700m² e iluminada por uma claraboia e voltada à rua 15 de Novembro, e a outra, tinha 200m² e era voltada à rua Boa Vista.

Andar térreo: com a galeria principal, com 4m de largura, ligando o corpo da rua 15 de Novembro ao da rua Boa Vista, tendo no centro o hall dos elevadores, com cerca de 90m². Da frente da rua 15 de Novembro até o extremo oposto do corpo central, está situada uma loja ampla e imponente, ocupando uma área de 700m², ligada à sobreloja, que forma uma galeria à volta da mesma. O pé-direito é de 5m20, tendo no meio um hall, sem colunas de 15,00x 12m00, com pé direito de 8m50, coberto com uma claraboia em toda a área.

A loja da rua Boa Vista é de 200m², e também está ligada à parte correspondente da sobreloja. [...] (Edifício Central, *Acrópole*, março de 1942, p.425)

Figura 176: Planta do pavimento térreo com as lojas e galeria.

Fonte: *Acrópole*, dezembro de 1943, p. 216.

Esta planta, além demonstrar os acessos ao edifício e sua configuração interna, evidencia também o esforço do projetista em lidar com este terreno de difícil configuração. Esta afirmação é corroborada pela configuração da entrada da rua Boa Vista que se apresenta “desalinhada” em relação a uma das laterais do conjunto. Outro dado, a ser retirado por este material é que Matarazzo, aproveitando a necessidade de ajuste ao terreno, usou tal configuração para “disfarçar” parte da malha estrutural do edifício, embutindo-a na parede de divisória do conjunto, criando assim uma circulação completamente isenta de qualquer pilar.

Figura 177: Planta do pavimento tipo.

Fonte: *Acrópole*, dezembro de 1943, p. 216.

Seus andares, do 1º ao 12º, apresentam uma composição estandardizada sendo compostos por pequenos escritórios para locação. Quanto à circulação e às áreas molhadas vê-se que Matarazzo fez um projeto extremamente racional posicionando as caixas de elevadores no corpo central do edifício e os banheiros nos acessos para os outros volumes. Já os andares seguintes (do 13 ao 18), além de apresentarem essas pequenas salas possuem também grandes salões para o aluguel. Tendo uma planta com poucas interferências estruturais, estes grandes ambientes demonstram como o engenheiro levou em consideração a demanda por uma planta mais livre para o bom funcionamento de uma empresa de maior porte. Outra postura evidenciada, é que o ritmo da caixilharia que determinava a dimensão das salas. Tal composição além de criar modulação estandardizada, de acordo com princípios modernos, não gerava nenhuma interferência do interior na fachada da edificação.

Figura 178: Planta dos pavimentos 13º ao 18º.

Fonte: *Acrópole*, dezembro de 1943, p. 216.

Os andares, 1º ao 18º, compõem-se de salas e salões corredores, hall dos elevadores e instalações sanitárias. O traço mais característico do prédio é a generosa proporção entre a área alugável e a área de desembarço e conforto, constituída por amplos corredores, halls, sanitários, etc. [...]

O andar tipo tem 24 salas, com área de 20 a 33 m2. Muitas salas têm armários embutidos, pontos de ligação para água, gás e esgotos previsão de força e P.B.X. Todas essas instalações permitem um perfeito aproveitamento das salas e a adaptação a qualquer fim comercial. (Edifício Central, *Acrópole*, dezembro de 1943, p.217) [grifo nosso]

O corte evidencia estas afirmações, demonstrando o grande hall de circulação com seu acesso pelas duas ruas e a estandardização dos andares superiores. Contudo, o principal aspecto aí evidenciado é o escalonamento do edifício. É importante ressaltar que essa característica compositiva está vinculada a uma demanda do código de

interna. Sendo tripartido, o edifício Central apresenta em seu embasamento uma composição simétrica feita pelas duas grandes portas de bronze que dão acesso às lojas térreas e à galeria de circulação que são ladeadas por 3 altas vitrines. Por ser inteiramente revestido em travertino e por ter uma grande altura (5 metros) seu nível térreo apresenta uma forte carga monumental sendo considerada como um dos seus principais pontos destaque.

Êsse edifício pode ser considerado um de maior destaque da América do Sul, tanto pela sua imponência, como pela beleza de suas proporções e o seu fino acabamento. (Edifício Central, *Acrópole*, dezembro de 1943, p.217)

Figura 180: Embasamento revestido em travertino.

Fonte: *Acrópole*, dezembro de 1943, p. 218.

Embora menos visível, seu principal elemento de composição novecentista é seu coroamento. Situado no 21º pavimento ele é constituído por uma colunata estilizada, também de 5 metros de altura. Possibilitando uma ampla visão da cidade, este elemento, que possui a volumetria de um pequeno templo clássico, era retratado pela *Acrópole* (dezembro de 1943, p.217) como um dos principais diferenciais do edifício.

O 21º andar é constituído de uma colunata de 5 metros de altura, colocada na parte central do prédio, formando o seu coroamento. A colunata, visível

em toda a cidade, oferece uma vista única da mesma, na qual o prédio ocupa indubitavelmente um lugar de destaque.

Figura 181: Colunata do edifício com a cidade ao fundo.

Fonte: *Acrópole*, dezembro de 1943, p. 217.

Como é de esperar sua decoração interna está em total alinhamento com seu exterior. Tendo pouco elementos, ela é basicamente formada por grandes planos revestidos de pedra, sendo que seu piso e meia-parede são revestidos em granito amarelado. Já o restante é revestido em travertino, criando assim uma continuidade visual com o embasamento do edifício. Completando o conjunto e adicionando mais um elemento “classicizante” à composição, deve-se apontar o barrado do teto feito pela adoção de um padrão vinculado à arquitetura romana e que também foi executado em travertino.

Figura 182: Barrado em “chave grega”.

Fonte: foto do autor.

Figura 183: Galeria revestida em granito e em travertino.

Fonte: *Acrópole*, dezembro de 1943, p. 222.

Como visto, mesmo que possuindo uma planta modular livre, uma distribuição racional e sendo equipado com várias instalações modernas, o Edifício Central – como a Secretaria da Fazenda que possui características similares - não é contemplado nos estudos históricos da arquitetura. Devido a essa problemática, sua análise - por mais restrita que seja – é muito importante pois é o primeiro estágio para compreensão de um conjunto de obras que - infelizmente- não fazem parte da historiografia da arquitetura.

Figura 184: Porta de acesso à galeria.

Fonte: *Acrópole*, dezembro de 1943, p. 222.

4.4- AS RESIDÊNCIAS

Esta última tipologia de obras apresenta-se como a mais desafiadora dentro do conjunto até então analisado. A despeito de seu imenso potencial de informações, as dificuldades apresentadas tanto pela falta de material como as imposições dos órgãos públicos que resguardam sua documentação, tornam-se uma difícil barreira a ser superada por pesquisadores desejosos a estudar estas obras. Contudo, mesmo com estes impedimentos, é possível fazer certos levantamentos a cerca da utilização do *Novecento* em residências.

O primeiro apontamento sobre adoção do *Novecento* em residências foi feito por Salmoni e Debenedetti (2007, p.147), por meio de uma pequena citação e uma nota de rodapé as autoras assinalam:

As linhas sóbrias, os altos pilares aderentes às paredes, o material refinado, fizeram sucesso. São de fato, de estilo piacentiano, muitos luxuosos da Avenida Brasil e ruas adjacentes [...] Na Avenida Brasil, veja-se os nºs 1122, 1193, 1575, 1578 e 2244

Balizado por esta única citação, foi possível localizar duas residências publicadas na revista *Acrópole* que se vinculam e que testemunham o sucesso do *Novecento* em grandes obras destinadas à moradia. Tendo a mesma data de publicação, 1946, estas casas, além de corroborarem a afirmação das autoras, evidenciam que o *Novecento*, pelo menos na esfera residencial não ficou restrito à comunidade italiana, mas passou a ser adotado também pela alta esfera da comunidade sírio-libanesa residente em São Paulo. Para compreender o porquê desta característica, faz-se necessário a apresentação de uma breve introdução sobre essa comunidade.¹¹³

Truzzi (1993) aponta que apesar de o processo imigratório sírio-libanês a São Paulo ainda apresentar dados imprecisos, pode-se afirmar que a vinda dessa população à capital paulista aconteceu no início do século XX, sendo que, no ano de 1913 a cidade contou com a entrada 11.101 imigrantes vindos das regiões da Síria, Líbano e Turquia. Fortemente voltado ao comércio este grupo social passou a ocupar principalmente as regiões da 25 Março e Sé.

¹¹³ Para uma análise completa sobre a comunidade sírio-libanesa em São Paulo ver: TRUZZI (1993)

A rua 25 de março estava se tornando conhecida como a colônia sírio-libanesa. [...] A vasta maioria de sírios e libaneses viviam em casas de aluguel ou nos andares superiores dos prédios onde negociavam. Tinham se especializado em grande parte em armarinhos e fazendas. Diversos informantes declararam que escolheram esse ramo devido à falta de concorrência. Embora houvesse muitos estabelecimentos, por atacado e a varejo, de portugueses, alemães, italianos e ingleses, nenhuma nacionalidade se dedicara aos tecidos, [...]. Os sírios e libaneses tinham enfrentado como mascates a dura competição dos italianos, e durante algum tempo dos portugueses, quando começaram a entrar no comércio de tecido e armarinhos. (1961, Knowlton, apud TRUZZI, 1993, p.39)¹¹⁴

Por terem sido tão bem-sucedidos nesta função, a ponto de gerar “uma mudança na apreciação social daqueles que se dedicavam ao comércio na sociedade paulista” (ibid, 1993, p.53), alguns membros da comunidade sírio-libanesa, com o passar do tempo, chegaram a fazer uma imensa fortuna, tornando-se assim personagens ativos e presentes na alta sociedade paulistana.

Esses afortunados syrios, logo que se passaram para esse bairro alto da Paulicéia, trataram de se fazer acompanhar de correspondente ‘trem da vida’. Compraram automóveis caríssimos: Lincolns, Cadilacs e Packards, bem brunidas em suas carroseries de limousines de alto luxo; passeavam os proprietários, bem enroupados em ‘pose’ pelos corsos que os ricos de S. Paulo (faziam...)

Esse syrios ricos entraram em massa para os clubes aristocráticos de S. Paulo, e as quadras de ‘tennis’ do Paulistano, ou os salões dessa velha associação de que outr’ora só faziam parte os membros das antiquíssimas famílias paulistas [...]. (1934, Ellis, apud TRUZZI, 1993, p. 78)¹¹⁵

Assim sendo, e tomando por base este cenário de sucesso por parte deste grupo, iniciaremos a análise com a residência de propriedade do produtor e exportador de papel Sr. Karam Simão Racy.

Localizada na Av. Brasil, no Jardim América, a obra foi projetada e construída pelo engenheiro-arquiteto Alfredo Ernesto Becker (1894-1963). Nascido em Porto Alegre, criado na Alemanha e formado pela Politécnica de Zurique em 1922, Becker, além de possuir escritório na capital paulista era membro do corpo editorial da revista *Acrópole*. Tendo uma ampla clientela, fez vários projetos residenciais, principalmente

¹¹⁴ KNOWLTON, C. Sírios e Libaneses: mobilidade social e espacial. São Paulo: Anhambi ed. Ltda., 1961.

¹¹⁵ ELLIS JR. A. *Populações Paulistas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934.

nos bairros da elite paulistana como Pacaembu, Jardim América e Europa, sendo uma de suas principais obras a mansão de Ema Klabin. (COSTA, 2014)

Sem se restringir a um estilo e fazendo uso em sua produção desde o Neocolonial até o Normando, Becker, valendo-se de sua posição de editor, teve muitas de suas obras publicadas na *Acrópole*. Contudo, pode-se apontar como um depoimento de grande relevância ao nosso estudo, seu artigo divulgado na publicação inaugural *Acrópole* de maio de 1938. Intitulado “*Novas tendencias da architectura monumental europeia*”, o engenheiro-arquiteto, de maneira bastante racista e tendenciosa, faz uma análise da produção arquitetônica que visitara em sua viagem à Exposição Universal de Paris de 1937:

O anno de 1937 foi particularmente feliz para a architectura monumental européa. [...]. Em que consistem, [sic] no entanto, a importância e o valor estético dessas obras? A resposta a esta pergunta pode ser resumida na definição que se segue: Volta ás antigas e indestructiveis concepções de beleza, particulares ás raças brancas e que ha milhares de annos já encontrado ás suas sedimentações mais perfeitas, mais cristallinas e mais syntheticas, nos estylos “ classico-grego” e “classico grego-romano”. Este retorno, comtudo, não significa a submissão servil ou mera reedição de realizações antigas, pelo contrario prova o ressurgimento indomável de archtypos que as nevroses artisticas do “Art Nouveau”, do “Futurismo” e do “Utilitarismo á la Corbusier”, tinham conseguido “recalcar” para as mais fundas espheras do sub-consciente. [...]

O ressurgimento dos “archetypos” da arte architectonica operou-se, no entanto, evolutivamente – quer dizer, de accordo com o ambiente e com as novas necessidades da nossa época, dando em resultado realizações inéditas e de rara beleza, [...]. (BECKER, E. *Acrópole*, maio de 1938, p.35)

Analisando o pavilhão italiano projetado por Piacentini – e por consequência o *Novecento* – Becker relata:

Sentimento bem diverso revela o edificio da Itália. A sua solução em sentido vertical, a massa compacta e pujante do corpo principal, as suas loggias esguias e claras, a firme racionalidade dos pilares, a accentuação de novos materiais de construção, a simplicidade viril e franca, a estatua equestre do “Genio del Fascismo”, a esplendida localização á margem do Sena, tudo isso prova a vitalidade, a capacidade evolutiva e o gênio indomável desse extraordinário povo peninsular que, pela terceira vez na historia, se levanta para empolgar o mundo com ideias novas, concepções arrojadas e conquistas guerreiras. [...].

Nenhuma mystica perturba a clareza de suas linhas, tudo reflecte luz, ar, alegria, vontade de viver, de trabalhar, de realizar, de engrandecer. É o

irrequieto espirito itálico que revive, que se renova, que não receia o futuro e luta com os homens e com a natureza. É o povo que anda de cabeça erguida, alegre, esperançoso, que não vive apenas de passado glorioso, mas que encara com espirito pratico e com confiança o dia incerto de amanhã. (ibid, maio de 1938, p.37)

Figura 185: Pavilhão italiano na Exposição Universal de Paris de 1937.

Fonte: *Acrópole*, maio de 1938, p. 36.

Como se vê, Becker manifesta neste artigo sua admiração pela produção novecentista e até ao próprio fascismo. Portanto, não é de admirar, que a residência projetada por ele para o Sr. Racy apresente traços novecentistas.

De forte caráter horizontal e possuindo uma volumetria pura, a moradia é composta pelo bloco residencial e por um pequeno bloco lateral usado como uma área de lazer. Estes blocos são interligados por um grande pergolado e por um gramado que servia como área de lazer. Sua planta, apesar de estar em uma má qualidade de impressão¹¹⁶, expõe que a residência possuía todas as demandas da vida moderna como, uma ampla garagem para 3 carros e um amplo escritório privativo no pavimento térreo. Contudo, é novamente, na fachada da edificação onde se vê o maior ponto de contato com o *Novecento*. Apresentando um jogo de “vazio e cheio” obtido pelos seus pilares, este plano apresenta uma composição feita em grelha, que evoca a

¹¹⁶ A má qualidade de impressão é encontrada tanto na versão original da revista como em sua versão digitalizada.

composição modular do pavilhão de Piacentini. Vale ressaltar que o uso da grelha se tornou elemento usual na produção novecentista tendo sido inicialmente por Muzio em seu projeto para o Campus de Milão em 1929 e coroado na *Casa del Fascio* de Terragni em 1932.¹¹⁷ Outro elemento de notabilidade na residência é sua platibanda que, ao que tudo indica, esconde um telhado tradicional. Sobre seu sistema construtivo e acabamentos nada foi encontrado, mas pode-se inferir que, ela foi construída em estrutura de concreto-armado com preenchimento de tijolos. Seu revestimento externo era em argamassa raspada

Figura 186: Detalhe da fachada em grelha e platibanda.

Fonte: *Acrópole*, abril de 1946, p. 325.

¹¹⁷ Ver capítulo 01 para análise das obras.

Figura 187: Plano geral e fachada.

Fonte: *Acrópole*, abril de 1946, p. 325.

A outra residência, diferentemente da projetada por Becker, que apresenta uma composição mais tênue do *Novecento*, possui uma feição bastante evidente. De propriedade da família do Sr. Gladston Jafet, que, além de industrial, foi presidente da companhia área VASP e um dos dirigentes do P.S.P (Partido Social Progressista), partido fundado por Ademar de Barros em 1945. Era ele um grande filantropo sendo um dos fundadores e mantenedores do Hospital Sírio-Libanês. Apesar da “grandeza” de seu proprietário a residência foi construída e projetada pelo Escritório Técnico do até então desconhecido engenheiro José Parello. Sobre a atuação deste escritório e de seu profissional não foi encontrado nada de substancial, somente algumas propagandas de venda de edifícios projetados e executados pelo escritório. Vê-se por este material que firma executava, também, projetos industriais em estrutura de concreto armado.

Figura 188: Conjunto de propagandas do Escritório Técnico José Parello:

Guarujá!
"EDIFÍCIO SEREIA"
 Localizado à rua Mario Ribeiro - Esquina rua Quintino Bocaiuva - A poucos metros da praia

APARTAMENTOS TIPO "A"
 3 dormitórios, "living", copa-cozinha, banheiro e serviços

APARTAMENTOS TIPO "B"
 2 dormitórios "living"-coza, banheiro e terraço

APARTAMENTOS TIPO "C"
 1 dormitório "living"-cozinha-banheiro

PREÇO:
 TIPO "A" - Cr\$ 875.000,00
 TIPO "B" - Cr\$ 535.000,00
 TIPO "C" - Cr\$ 350.000,00

CONDIÇÕES: - Pequena entrada e o restante financiado em 120 prestações

PREÇO FIXO SEM REAJUSTE

- Garagem coletiva no subsolo
- 2 elevadores automáticos - Gerador próprio
- Grande terraço com mirante no último andar
- Planta aprovada

PRazo DE ENTREGA CERTO COM MULTA CONTRATUAL

INCORPORAÇÃO E CONSTRUÇÃO

ESCRITÓRIO TÉCNICO JOSÉ PARELLO
 "Uma tradição em construções"

Informações e reservas: PRAÇA DA REPÚBLICA, 128 - 3.º ANDAR - TELEFONES: 32-7050 e 32-7753
 C. R. FREITAS RIBEIRA - (Do Sindicato dos Corretores de Imóveis)

O Estado de São Paulo, 23 de setembro de 1955.

CONDOMÍNIO "SANTA FLÁVIA"
 no melhor bairro residencial de São Paulo
SOMENTE 25 APARTAMENTOS
PREÇO FIXO SEM REAJUSTE
 Projeto, Construção, Incorporação e Vendas a cargo do **ESCRITÓRIO TÉCNICO JOSÉ PARELLO**
RESTAM APENAS ALGUNS APARTAMENTOS

Não perca esta ótima oportunidade para adquirir um excelente apartamento, no melhor bairro residencial de São Paulo, servido por imensos meios de transporte, com todos os recursos à mão, utilizando-se de um plano de financiamento a longo prazo, que se enquadra perfeitamente em seu orçamento.

Domingo: CORRETORES NO LOCAL

CORRETORES AUTORIZADOS:
 Escritório Waldemar Mosquito
 Lázaro Faria
 Escritório Argemiro Nogueira

LOCALIZAÇÃO EXCELENTE
 Al. Jui esquina da Rua Pamplona

ESCRITÓRIO TÉCNICO JOSÉ PARELLO
 Avenida Ipiranga 536 - 3.º andar - Tel. 32-7050 e 32-7753

O Estado de São Paulo, 11 de outubro de 1953

Escritório Técnico José Parello
 Engenheiros Civis

Empreitamos grandes estruturas de concreto armado

Executamos qualquer obra industrial

Av. Ipiranga, 536 - 3.º and. - Tel. 32-7050

Jornal de notícias, 11 de outubro de 1951

Especificamente sobre a residência vê-se que ela apresenta uma volumetria pura e de forte caráter clássico. Tendo um eixo de simetria marcado pelo seu pórtico de entrada, este elemento vincula-se aos outros já analisados, principalmente ao da Maternidade Condessa Filomena Matarazzo. Feito por dois pares de 3 pilares estilizados ele serve, como o do edifício hospitalar, como um pequeno terraço localizado no segundo andar. Seu revestimento é em travertino e a fachada era revestida em quartzolite (monocapa) tipo travertino.

Figura 189: Plano geral e fachada.

Fonte: *Acrópole*, maio de 1946, p.13

Inteiramente adornada por pilastras que criam pequenas saliências, essa composição se vincula às obras de Muzio, que também utilizava deste recurso compositivo para a criação ritmo em suas edificações. Como empregado na residência do Sr. Racy, essa moradia também apresenta uma platibanda para esconder seu telhado tradicional e devido a propaganda do escritório que a projetou e pela prática construtiva da época, pode-se inferir, que ela foi também foi edificada em estrutura de concreto-armado. Seu interior, motivo pela qual foi publicada na *Acrópole* (maio de 1946), segue a mesma composição do seu exterior apresentando como principal revestimento o mármore, ao que tudo indica travertino, que revestia os pilares que evocam os do pórtico e que remete ao interior da Biblioteca Municipal.

Figura 190: Hall de acesso.

Fonte: *Acrópole*, maio de 1946, p.14

Figura 191: Sala de Estar.

Fonte: *Acrópole*, maio de 1946, p.14

Essas duas residências constituem uma pequena amostragem de tantas outras grandes casas que, de maneira mais clara ou mais tênue, se vinculam ao *Novecento*. Apesar da falta de dados mais aprofundados, estas poucas informações demonstram que apesar deste “classicismo externo” e opulência de revestimento elas respondiam – como a *Ca’Brutta* de Muzio - tanto estruturalmente como tipologicamente todas as demandas da vida moderna.

Todavia, o ponto de maior riqueza derivado do estudo destas obras é que elas claramente evidenciam como o *Novecento*, que até então era restrito à comunidade italiana, passou a ser adotado por outros grupos sociais que, ao que tudo indica, encaravam e reconheciam este modernismo como uma linguagem arquitetônica apropriada e representativa de seu status social.

Devido a estes pontos é surpreendente – ou assustador – que não existam trabalhos sobre essas obras e seus personagens.

Figura 192: Detalhe do pórtico de entrada.

Fonte: *Acrópole*, maio de 1946, p.14

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na realização deste trabalho cujo objetivo era estudar e compreender um conjunto de obras e personagens que têm merecido muito pouca atenção em nossa historiografia – apesar de serem centrais em nossa paisagem urbana – revelou-se uma cena bastante complexa e rica que nos permite levantar reflexões tanto sobre a conceituação e utilização desta produção moderna como sobre a construção da arquitetura moderna em solo paulistano.

Seu principal ponto emergido acha-se relacionado à adoção de uma nova terminologia para a designação desta produção e destes profissionais. Direcionado pelo anseio de um novo termo que fugisse das várias nomenclaturas usualmente empregadas pela historiografia, já que elas são vagas e de cunho fortemente pejorativo, por tenderem vincular o fascismo a somente uma produção, passamos a adotar a nomenclatura *Novecento*. Sendo uma terminologia utilizada nas artes-plásticas e com consolidação na historiografia da arquitetura internacional, esta opção foi feita e reforçada após estudo do processo de formação da arquitetura moderna em solo italiano que revelou como a chancela do fascismo foi amplamente cobiçada pelos três principais movimentos modernos da arquitetura: Futurismo, *Novecento* e MIAR. Esta constatação, apesar de simples, mostrou-se bastante poderosa, uma vez que refutou, o discurso normalmente divulgado por parte da historiografia da arquitetura da existência de uma única “arquitetura fascista”. Na verdade, o contato com esta trama histórica mostrou como a produção arquitetônica italiana do entreguerra só pode compreendida por meio da articulação dos seus vários modernismos e do evidente processo de impregnação entre o *Novecento* e o MIAR.

O entendimento deste processo foi central para a consolidação do termo *Novecento* para designação destas obras, eis que, como demonstrado no trabalho, a terminologia tornou-se, por meio de estratégias variadas de dominância, sinônimo de produção moderna. A análise deste ambiente de consolidação da arquitetura moderna provou como seus produtos – tanto compositivos, como ideológicos – são indissociáveis e representativos de um momento histórico-social extremamente rico o qual teve como principal característica a dominância do governo fascista de toda uma cena arquitetônica plural.

A partir de tais estudos, passamos a investigar o processo de divulgação do *Novecento* no Brasil. A tentativa de compreender o trânsito cultural encabeçado pelas visitas de Margeritha Sarfatti e de Marcello Piacentini demonstrou como este transcurso foi muito mais intenso do que então demonstrado, afirmação esta que só

se tornou evidenciada devido à escolha metodológica de se trabalhar com a mídia seriada. O resgate de uma pequena parte – já que existe uma imensa quantidade – de artigos a esse respeito exibiu como a produção novecentista, mesmo que diretamente vinculada ao fascismo, era muito bem avaliada e apresentada à população brasileira. Estes textos revelaram nitidamente como que, longe do discurso profissional, o *Novecento* era obviamente retratado e considerado como sendo uma produção moderna. Este fato fica facilmente sentido nos inúmeros textos que relatam o plano frustrado de edificação da Cidade Universitária do Rio de Janeiro e a atuação de Piacentini e Morpurgo.

Para futuros trabalhos, vale ressaltar que os referidos artigos jornalísticos possuem uma potente carga de informações não contemplada pela historiografia, sendo, assim, poderosos materiais para futuras análises.

Quanto às obras paulistas que foram o objeto central da pesquisa, ficou nítido como o *Novecento* foi amplamente empregado em vários edifícios ligados tanto à esfera pública como à privada.

Especificamente com relação às obras públicas, pôde-se perceber como esta linguagem foi empregada como meio de gerar uma maior carga simbólica e como meio de expressão de grandeza estadual. Vale resgatar como exemplos desta postura o estádio do Pacaembu e a Biblioteca Municipal, cujas características novecentistas foram enfatizadas por Prestes Maia. Na verdade, o estudo, destes edifícios em paralelo com o substrato ideológico estado novista, evidenciou como a escolha por esta específica linguagem moderna estava atrelada a um momento de forte alinhamento da ditadura varguista com o ideário fascista. Todavia, e assim quebrando esta linearidade discursiva, também ficou demonstrado como o *Novecento* foi adotado em uma obra pública não edificada pelo Estado, sendo este, o Mausoléu-Obelisco ao soldado de 32, que foi concebido e construído por uma entidade civil. Este monumento e representação de São Paulo expõe como as funções simbólicas de grandeza histórica do *Novecento* também se tornaram atrativas à sociedade civil paulistana.

Outro dado posto por estes edifícios acha-se exatamente relacionado ao papel da sociedade civil como propulsora desta linguagem arquitetônica em solo paulistano. Apresentando um conjunto de obras que inclui um hospital, uma igreja, um edifício de escritórios e algumas residências, estas edificações privadas corroboram como as premissas do *Novecento* foram amplamente incorporadas por uma parcela da sociedade para a construção de suas obras.

Particularmente no que diz respeito à arquitetura residencial, ficou evidente como as premissas do *Novecento* não ficaram limitadas à poderosa comunidade italiana, mas também passaram a ser utilizadas pela elite sírio-libanesa que também habitava São Paulo. Esta característica, além de novamente reforçar o aspecto simbólico do *Novecento*, já que ele foi empregado em grandes residências nos bairros mais exclusivos da capital, evidencia a vontade desta parcela da população de continuidade de certos elementos históricos na produção arquitetônica moderna.

Para finalizarmos, é importante ressaltar os aspectos tectônicos e tipológicos destas obras, uma vez que todas foram construídas e apresentam os mais modernos requisitos e meios de edificação, além de uma grande qualidade arquitetônica/projetual. Estes pontos, negligenciados nos estudos históricos, reforçam e corroboram concretamente o caráter de modernidade destas edificações e de seus projetistas.

Em suma, a tentativa de fazer análise mais isenta evidenciou como estes edifícios exibem uma outra concepção de modernidade, que era balizada pela manutenção de certos elementos compositivos históricos, e como que, apesar do grande desconhecimento e menosprezo atribuídos a estas obras e a estes profissionais pela historiografia da arquitetura, sua concretude e magnitude apontam que parte significativa da São Paulo moderna foi construída, na verdade, através deles.

Esperamos que, com este trabalho, que só se debruçou sobre uma pequena parcela do amplo cenário construído de São Paulo nas décadas de 1930 e 1940, outros pesquisadores sintam-se estimulados a investigar a nossa rica paisagem urbana deste período.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, E. L'architettura Futurista: o Manifesto de Antonio Sant'Elia. **Arq. Urb**, São Paulo, n 9, p.143-158, 2013. Disponível em: < <http://www.usjt.br/arq.urb/numero-09/13-antonio-sant-elia.pdf>>. Acessado em: 09 Ago. 2016.

ALMEIDA, P. V. **A Arquitectura no Estado Novo- uma leitura crítica**. Lisboa: Horizonte, 2002.

ANITELLI, F; TRAMONTANO, M. **Construir, legislar, burlar: edifícios de apartamentos em São Paulo, 1920-1957**. Arqtextos, São Paulo, ano 12, n. 142.01, Vitruvius, mar. 2012. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/12.142/4268>>. Acessado: 10 de Nov 2016.

ARAUJO, M. **Pennachi 100 anos**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ASSAL, M. B. **Arquitetura, Estado e Identidade Nacional nos Manuais de Arquitetura Moderna**. *Desígnio* 11/12. p.59-71, mar.2011.

ATIQUE, Fernando. **“Periodismo e (Não) Preservação: as relações entre imprensa seriada, leitores e a demolição do Palácio Monroe na década de 1970”**. Anais III ENANPARQ arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva, São Paulo, 2014.

BARDI, P.M. **Contribuições dos Italianos na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Fondazione Giovanni Agnelli, 1981.

BAXA, P. **Roads and Ruins: the symbolic landscape of fascist Rome**. Toronto: University of Toronto Press, 2010.

BENEVOLO, L. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BERTONHA, J. F. **A política cultural da Itália fascista no Brasil: o soft power de uma potência média em terras brasileiras (1922-1940)**. *Modernidade Latina: Os italianos e os Centros do Modernismo Latino-Americano*. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, 2013. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/FABIO_PORT.pdf > Acessado em: 14 de Set 2016.

_____, **Sob signo do Fascio: O fascismo, os imigrantes e o Brasil, 1922-1943**. 1998. 424 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

BIGNAMI, S. **Estratégias Monumentais nos anos 1930**. In: **Modernidade Latina. Os italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano**. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, 2013. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/SILVIA_PORT.pdf.>. Acessado em: 14 de Set 2016.

BODENSCHATZ, H. **Städtebau für Mussolini- Auf dem Weg zu einem neuen Rom**. Berlim: DOM publishers, 2013.

_____. (eds) SASSI, P.; GUERRA, M. W.; **Urbanism and Dictatorship - A European Perspective**. Basel: Birkhäuser Verlag, 2015.

- BRAUN, E. Mario Sironi- **Arte e política sotto il fascismo**. Torino: Bollati Boringhieri, 2003.
- CASTRIOTA, B (org). **Arquitetura e documentação**. São Paulo: Annablume, 2011.
- CAVALCANTI, L, **Moderno e Brasileiro – a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- CHIOVATTO, M. **Desejos imigrados- análise de igrejas católicas na Mooca e Glicério como objetos culturais e indenitários**. 2000. 203 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e a Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- CIUCCI, G. LEVINE, J. **The Classicism of the E42: Between Modernity and Tradition**. Boston: MIT Press. Fev.1989.
- COHEN, J. **O futuro da arquitetura desde 1889- uma história mundial**. São Paulo: Cosac Naif, 2012
- COLQUHOUN, A. **Modernidade e tradição Clássica- ensaios sobre arquitetura 1980-1987**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- COSTA, S. S. F. **Edifícios Modernos e o traçado urbano no centro de São Paulo (1938-1960)**. São Paulo: Annablume, 2015.
- COSTA, P. F. A Casa da rua Portugal. São Paulo, Fundação Ema Klabin, 2014. Disponível em: < http://emaklabin.org.br/pdf/MIOLO_catalogo-a_casa_da_rua_portugal_BAIXA.pdf>. Acessado em: 14 de nov. 2016.
- COUTO, R. C. **Matarazzo - A travessia**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.
- _____. **Matarazzo – Colosso Brasileiro**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.
- CURTIS, W. **Modern Architecture Since 1900**. Londres: Phaidon, 1996.
- DANESI, S. **Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo**. Veneza: La Biennale de Venezia, 1976.
- DIÊGOLI, R. L. **Estado Novo – Nova Arquitetura em São Paulo**. 1996, 238 f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.
- DOORDAN, D. P. **Building Modern Architecture- Italian Architecture 1914-1936**. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1988.
- ETLIN, R. A. **Modernism in Italian architecture, 1890-1940**. Cambridge: The MIT Press, 1991.
- FICHER, S. **Os arquitetos da Poli: Ensino e Profissão em São Paulo**. São Paulo: EDUSP, 2005.
- FRAMPTON, K. **História Crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins fontes, 1997.
- FRANCO, T. S. **A trajetória de Jacques Pilon no Centro de São Paulo. Análise das Obras de 1940 a 1947**. 2009, 327 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2009.
- GAMA, M. **Galileo Emendabili**. São Paulo: Papaiz, 1987.

GENTILE, E. **Fascismo di Pietra**. Bari: Laterza & Figli, 2007.

GHIARDO, D. **Italian Architects and Fascists Politics: An evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building**: The Journal of Society of Architectural Historians, Vol 39. No 2. 1980

GRIFFIN, R. **Modernismo y fascismo- la sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler**. Madrid: Akal, 2010.

HOLANDA, S. B. **História Geral da Civilização Brasileira: O Brasil Republicano: Economia e Cultura:1930-1964**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.2007

_____. **História Geral da Civilização Brasileira: O Brasil Republicano: Sociedade e Cultura:1930-1964**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007

LUCA, Tânia Regina de; PINSKY, Carla B. (Orgs.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2015.

MACHADO, F. S. R. **Racionalismo Italiano (1926-1943) e o Fascismo: Contradição ou Convergência?** 2004. 144 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.2004.

MAIA, P. F. **Os Melhoramentos de São Paulo**. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1945.

MAGALHÃES, A. G. (Org.). **Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras. São Paulo**, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, 2013.

_____. **Pintura Italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM- arte e crítica de arte entre Itália e Brasil**. 2014. 157 f. Tese (Livre-docência em História da Arte) - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MARINS, P. C. G. **O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista**, São Paulo, Anais do Museu Paulista, São Paulo, v.6, p 09-36, 2003.

MEHRTENS, P. C. **Urban Space and National Identity in early Twentieth Century São Paulo, Brazil**- Crafeting Modernity. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2010.

MICELI, S. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

MINDLIN, H. **Architettura Brasiliana**. Roma: Pubblicato da'l Ambasciata del Brasile,1961.

MOURÃO, A. **Uma reportagem na Itália**. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1939.

NICOLOSO, P. **Gli architetti di Mussolini - scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime**. Milão: Franco Angeli, 1999.

_____. **Architetture per un'identità italiana - Progetti e opera per fare gli italiani fascisti**. Udine: Gaspari, 2009.

NOVAIS, F. A. e SILVA, R. F. (Orgs.). v. 2. **Nova história em perspectiva**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OLIVEIRA, L. L.; VELLOSO, M. P.; GOMES, A. M. C; **Estado Novo: Ideologia e Poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

OLIVEIRA, M. S. G. **Arquitetura em São Paulo na Era Vargas. O Art-Déco e Arquitetura Fascista nos edifícios Públicos (1930-1945)**. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PAXON, R. O. **Anatomia do Fascismo**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

PIACENTINI, M. **Architettura d'oggi**. Melfi: Libria, 2009

PIGAFETTA.G, ABBONDANDOLO.I. **La Arquictetura Tradicionalista**. Madrid. Celeste, 2000.

PINHEIRO, M. L. B. **Modernizada ou Moderna? A Arquitetura em São Paulo 1938-1945**. 1997. 343 f. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

PISANI, M. **Marcello Piacentini- Architettura moderna**. Veneza: Saggi Marsilio, 1996

PUPPI, M. **Por uma História não Moderna da Arquitetura Brasileira- questões de historiografia**. Rio de Janeiro: Pandora, 1998.

RUDGE, F. R. **Pennacchi e seu templo**. 2007. 172 f. Dissertação (Mestrado em Internuidades em Estética e História da Arte) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo 2007.

SALMONI, A, DEBENEDETTI, E. **Arquitetura Italiana em São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SAPORI, F. **Architettura in Roma 1901-1950**, Roma: Angelo Belardetti, 1953.

SCHWARTZMAN. S; BONEY, H.M.B; COSTA.V.M. R; **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra. 2000

_____. **Estado Novo- um Auto-Retrato (Arquivo Gustavo Capanema)** – Brasília: Editora Unb.1983.

SEGAWA, H. **Arquitetura no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 1997.

SILVA, J. M. C. **O arquiteto e a produção da cidade: a experiência de Jacques Pilon (1930-1960)**. 2010. 305 f. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SOMEKH, N. **A Cidade Vertical e o Urbanismo Modernizador**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2014.

SPIEGEL. D. Urbanism in Fascist Italy: All Well and Good? In: **Urbanism and Dictartoship- A European Perspective**. Basel: Birkhäuser Verlag, 2015. p. 43- 57.

TENTORI, F. P.M. **Bardi- com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Imprensa oficial do Estado, 2012.

TOGNON, M. **Marcello Piacentini- Arquitetura no Brasil**. 1993. 238 f. Dissertação

(Mestrado em História da Arte e da Cultura) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

TORRESI, G. Marcello Piacentini Roma: Bolletino della Biblioteca della Facoltà di Architettura dell'Università degli studi di Roma "La Sapienza". Roma: Gangemi Editore, 1995.

TRUZZI. S. M **Patrícios- Sírios e Libaneses em São Paulo**, 1993. 263 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993

WILLIAMS. R. **Palavra-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Bomtempo Editorial, 2011.

ZANTEN. D. V. et al. **The architecture of the Ecole des Beaux- Arts**. Londres: Secker & Warburg, 1977.

ZEVI, B. **História da Arquitectura Moderna**. Lisboa: Arcádia, 1970.

ZIMMERMAN, S. **A obra escultórica de Galileo Emendabili**: Uma contribuição para o meio artístico paulistano. 2000. 216 f. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

REVISTAS:

BECKER, E. Novas tendencias da arhitectura monumental europea, **Acrópole**, São Paulo, n .1, p.34-37, maio de 1938.

Biblioteca Municipal de São Paulo. **Acrópole**, São Paulo, n.68, p. 207-213, dezembro de 1943.

CARDINI. R. J. Audición Arquitectura- Arquitectura 'Novecentista' italiana, **Revista de Arquitectura**, Buenos Aires, n. 173, maio de 1935, p.230.

Cimitero del Grappa, **Architettura**, Roma, f. XII, n.14, p. 663-667, dezembro de 1935.

Edifício Central, **Acrópole**, São Paulo, n. 47, março de 1942, p.423-426.

Edifício Central, **Acrópole**, São Paulo, n. 68, p.215-224, dezembro de 1943.

I collegi, dell'Università Cattolica del sacro cuore a Milano, **Architettura**, Roma, f VI, a.13 p. 321-330, junho de 1935.

Igreja Nossa Senhora da Paz, **Acrópole**, São Paulo, n.137, p.12-127, setembro de 1949.

Il Tempio votivo internazionale della pace dedicato al Sacro Cuore de Cristo Re, **Architettura**, Roma, f. IX, n.12, p. 513-531, setembro de 1934.

Maternidade Condessa Filomena Matarazzo, **Acrópole**, São Paulo, n.65, p.113-124, setembro de 1943.

MUZIO, G. L'architettura a Milano intorno all'ottocento, **Emporium**, n. 317, 1921, p.241- 259.

N. d. R, L'incarico del progetto della città universitaria di Rio de Janeiro all'architetto Marcello Piacentini, **Architettura**, Roma, f.VIII, n.13, p.508, agosto de 1935.

N. d. R, Nuovi Edifici a Sabaudia, **Architettura**, Roma, f. IX, n.13, p. 513 – 532, setembro de 1935.

N. d. R, Il concorso per la stazione di Firenze, **Architettura**, Roma, f. IV, n.11, p. 201-230, abril de 1933.

NEZI, A. Artisti contemporanei accademici d'Italia, **Emporium**, n. 422, 1930, p.83-108.

Notiziario, **Architettura e Arti Decorative**, Milão e Roma, f.II, a.2, p. 84- 93, outubro de 1922.

Notiziario, **Architettura e Arti Decorative**, Milão e Roma, f.XII a.8, p. 552-572, agosto de 1929.

Novo Estadio Municipal, **Acrópole**, São Paulo, n.15, p. 01-07, julho de 1939.

Novo Palacio da Secretaria da Fazenda, **Acrópole**, São Paulo, n.173, p.169- 179, setembro de 1952.

PACINI, R. La sistemazione del centro di Brescia, **Architettura**, Roma, f. XII, n 11, p. 649-672, dezembro 1932.

Palacio da Secretaria da Fazenda de São Paulo, **Acrópole**, São Paulo, n.33, p.315-320, janeiro de 1941.

PANICONI, M. Criteri informativi e dati sul foro Mussolini, **Architettura**, Roma, f.II, n.11, p.77-89, fevereiro de 1933.

Paris, Haussam, Rio de Janeiro e concurso do Itamarati, **Acrópole**, São Paulo, n 58, p.445-460, maio de 1943.

PIACENTINI, M. L'urbanistica e L'architettura, **Architettura**, Roma, edição especial, p.725-730, dezembro de 1938.

PIACENTINI, M. Metodi e Caratteristiche, **Architettura**, Roma, edição especial, n.14, p.2-8, 1935.

PICCINATTO, L. Alcune case: Architetture di Vittorio Morpurgo, **Domus**, Milão, n.2, p.12-13, fevereiro 1929.

Residência a Avenida Brasil, 953, **Acrópole**, São Paulo, n. 96 p. 325-329, abril de 1946.

Residência a Avenida Brasil, esq Rua Argentina, **Acrópole**, São Paulo, n. 97, p.13-17, maio de 1946.

São Paulo será o maior centro bibliotecário do Continente. **Acrópole**, São Paulo, n.34, p. 351-352, fevereiro de 1941.

Storia del Palazzo dell'arte, **Domus**, Milão, n.65, p. 224-225, maio 1933.

JORNAIS:

A Argentina também terá sua Cidade Universitaria, **Correio da Manhã**, de 25 de agosto de 1939, p.7.

A Campanha Pró-Monumento e Mausoléu ao soldado paulista, **Correio de São Paulo**, 20 de junho de 1935, p. 02.

A Construção da “Cidade Universitária” – A Personalidade do architecto Marcello Piacentini na opinião do Sr. Gregorio Warchavchick, **O Jornal**, 21 de agosto de 1935, p.03.

A localização do paço municipal de São Paulo, **O Estado de São Paulo**, 8 de setembro de 1937.

A mentalidade feminina da Itália nova - Margarida Sarfatti, uma sedutora de intellectual moderna, **Diario da Noite**, 26 de agosto 1930, p.7.

A nova bibliotheca Municipal- Proseguem as obras geraes do novo edificio- Innovações que serão introduzidas- A conclusão das obras, **O Estado de São Paulo**, 08 de abril 1940, p.03.

A visita do Senhor Presidente Getulio Vargas a São Paulo, **O Estado de São Paulo**, 28 de abril de 1940, p.08.

A visita do Sr. Presidente Getulio Vargas a São Paulo - As festividades com que foi commemorada a passagem do segundo aniversario de governo do interventor federal no Estado, Dr. Adhemar de Barros, **O Estado de São Paulo**, 28 de abril de 1940, p.07.

Actos Officiais, **CORREIO PAULISTANO**, 23 abril 1928, p.10.

Aperfeiçoada e moderna organização será dada á nova Biblioteca Municipal, **Correio Paulistano**, 09 novembros de 1941, p. 03.

As Bibliothecas do Estado, **O Estado de São Paulo**, 16 de fevereiro de 1939, p.6.

Conde Francisco Matarazzo- São Paulo vae erigir um monumento á memória do saudos industrial, **CORREIO PAULISTANO**, de 20 de fevereiro de 1938 p.21.

Contra o acto n.1 do C.R de Architectura da 6º região, **Correio da Manhã**, 5 de novembro de 1935, p.02.

COSTA, L. Piacentini, o presidente Getulio Vargas e a Cidade Universitaria, **Diario Carioca**, 29 de janeiro de 1939, p.03.

Do humilde colégio dos jesuítas, onde São Paulo nasceu, á Ponte da Bandeira e ao Palácio da Biblioteca Municipal, **O Estado de São Paulo**, 25 de janeiro de 1942, p.06.

FILHO, M. P. Cidade Universitaria, **Correio da Manhã**, 26 de julho de 1935, p.04.

Instrução e Cultura através das Bibliotecas - Ao microfone da Radio Record, na Quinzena do Livro, falou ontem o dr. Eurico de Góes, **Correio Paulistano**, 17 de janeiro de 1933, p.02.

Maternidade “Condessa Filomena Matarazzo” empreendimento digno de São Paulo e do Brasil Moderno, **Ilustração Brasileira**, abril de 1943, p.36.

Mil nomes, oitocentas biografias, quatrocentas photographias- o grande livro contendo dados sobre os mortos gloriosos de 32 – O monumento e mausoléo na avenida Nove de Julho, **Correio de S. Paulo**, 29 de janeiro de 1936, p.01.

Monumento ou Estádio, a glorificação do soldado paulista de 32 – uma ideia e um ... conto do vigário..., **Correio de São Paulo**, 14 de dezembro de 1935, p.02.

Mourão, A. Uma reportagem na Itália- o Duce, **Correio Paulistano**, 06 de janeiro de 1939, p.03.

O Edifício da Bibliotheca Municipal, **O Estado de São Paulo**, 09 de junho de 1939, p.07.

O estadio do Pacaembú- já foi assignado o respectivo contracto, **Correio Paulistano**, 31 outubro de 1936, p.01.

O Estadio Municipal de São Paulo, **O Estado de São Paulo**, 04 de dezembro de 1937, p.08.

O Estádio official de S. Paulo ficará prompto em 1938, **O Estado de São Paulo**, 31 de outubro de 1935.

O Monumento e Mausoléo do soldado paulista de 32, **Correio de S. Paulo**, 12 de junho de 1936, p.07.

O Novo prédio da Secretaria da Fazenda. Realizou-se, hontem, a solenidade da assinatura do contracto para sua construção- Adhemar de Barros, Rolim Telles, Portugal de Goveia e Mario Freire, **Correio Paulistano**, 22 de novembro 1940, p.1.

O Novo prédio da Secretaria da Fazenda. Realizou-se, hontem, a solenidade da assinatura do contracto para sua construção- Adhemar de Barros, Rolim Telles, Portugal de Goveia e Mario Freire, **Correio Paulistano**, 22 de novembro 1940, p.2.

O plano da Cidade Universitaria - Prosseguem os estudos sobre a escolha do terreno - Regressará sábado á Italia o architecto Piacenti, **A Noite**, 21 de agosto de 1935, p.01.

O professor Vittorio Morpurgo fala sobre a architectura, como arte de expressão collectiva- Em dois mezes, estarão termindos os planos da Universidade do Brasil, **O Globo**, 23 de setembro de 1937, p.01.

O que sera a vila olímpica na cidade universitária- através do projeto Piacentini e Morpurgo, **A Noite**, 2 de agosto de 1938, p.02.

Para a construção da Cidade Universitária- Chegou ontem ao Rio de Janeiro o engenheiro Marcello Piacentini, **O Jornal**, 14 de agosto de 1935, p.03.

Para uma grande obra um artista - Marcello Piacentini diz ao Globo como se projecta uma Cidade Universitaria, **O Globo**, 24 de agosto de 1935, p.01.

São Paulo assinalou com expressivos festejos o 21º aniversario da revolução constitucionalista, **O Estado de São Paulo**, 10 julho de 1953, p.07.

Será iniciada, brevemente, a construção do palacio da fazenda, **Correio Paulistano**, 22 de maio de 1940.

Sociedade Italiana de Beneficência, **A Província de São Paulo**, 7 de junho 1885.

Uma admirável obra de assistência social, **A Noite Ilustrada**, 09 de março de 1943, p.13.

Uma admirável obra de assistência social, **A Noite**, 20 de fevereiro de 1943, p.08.

Uma das maiores organizações hospitalares do Brasil, **A Cruz**, 09 de maio de 1943, p.06.

Vae ser iniciada a construção do Palacio da Fazenda, **Correio Paulistano**, 20 de novembro de 1940.

O MENSAGEIRO DA PAZ:

Como em menos de dois anos surgiu uma Igreja, **O Mensageiro da Paz**, n. 35-36, ago-set, 1942

Igreja Matriz de Ribeirão Pires- Projeto do Engenheiro Leopoldo Pettini, **O Mensageiro da Paz**, n.32, maio de 1942, p. 04

Igreja Nossa Senhora da Paz, **O Mensageiro da Paz**, n.3, dezembro de 1939.

Igreja Nossa Senhora da Paz, **O Mensageiro da Paz**, outubro 1939, p.14.

Primeiros Contactos, **O Mensageiro da Paz**, s/d

Pró Igreja de Nossa Senhora da Paz, **O Mensageiros da Paz**, p.01, outubro de 1939.

ZIONI, A. Igrejas Artísticas de São Paulo, **O Mensageiro da Paz**, n.13-14, out-nov de 1940.

PROCESSOS:

CONSELHO DE DEFESA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO, ARQUEOLÓGICO, ARTÍSTICO E TURÍSTICO. Processo de tombamento para Hospital Matarazzo, n. 23374-85. São Paulo, **CONDEPHAAT**, 1985. Disponível em: <
<http://www.arquicultura.fau.usp.br/index.php/encontre-o-bem-tombado/uso-original/assistencia-e-saude/hospital-e-maternidade-humberto-primo>> Acessado em: 14 de nov de 2016.

CONSELHO DE DEFESA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO, ARQUEOLÓGICO, ARTÍSTICO E TURÍSTICO. Processo de tombamento para o Estádio do Pacembu, n. 26288-88. São Paulo, **CONDEPHAAT**, 1988. Disponível em: <
<http://www.arquicultura.fau.usp.br/index.php/encontre-o-bem-tombado/uso-original/infraestrutura-urbana/estadio-paulo-machado-de-carvalho>> Acessado em: 12 de jul de 2016.

CONSELHO DE DEFESA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO, ARQUEOLÓGICO, ARTÍSTICO E TURÍSTICO. Processo de tombamento para o Mausoléu do Soldado Constitucionalista, n. 20294-77 São Paulo, **CONDEPHAAT**, 1977. Disponível em: <
<http://www.arquicultura.fau.usp.br/index.php/encontre-o-bem-tombado/uso-original/evocacao/mausoleu-do-soldado-constitucionalista>> Acessado em: 09 de jul de 2106.

DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO. Inventário de Obras de Arte em Logradouros Públicos da Cidade de São Paulo, São Paulo, **DPH**, 2006. Disponível em: <
http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adote_obra/index.php?p=6261>. Acessado em: 10 de jul 2016.