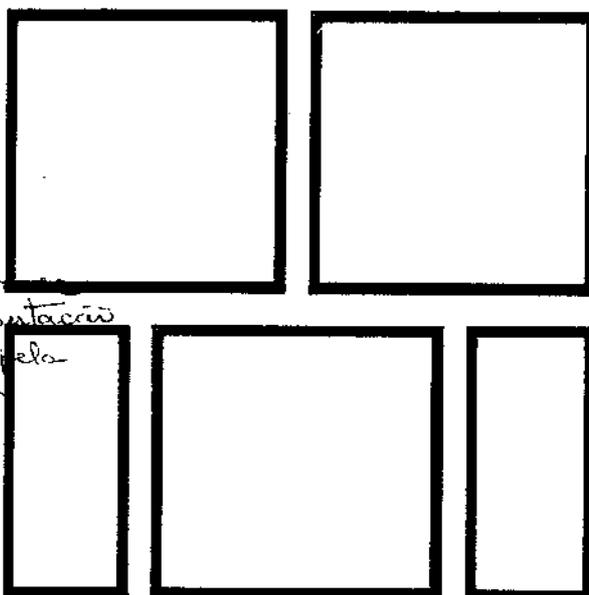


MARCOS TONHÃO

Programa de Pós-Graduação em História da Arte e da Cultura  
apoio CNPq, FAEP-UNICAMP, FAPESP e CEAP-PUCCAMP

MARCELLO  
PIACENTINI

*Obliq.*



*Este exemplar corresponde  
à redação final da dissertação  
revisada e aprovada pela  
comissão julgadora em  
19/12/93*

ARQUITETURA  
NO BRASIL

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de  
Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior,  
dezembro de 1993.

T572m

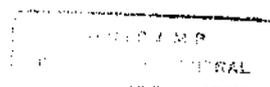
20308/BC

**MARCOS TONHÃO**

**MARCELLO  
PIACENTINI**

**ARQUITETURA  
NO BRASIL**

**DH-IFCH-UNICAMP**



UNIDADE	Be
N.º ORÇAMENTAL	
	614 M
	7513 00
	20308
	286/94
	x
	CR\$ 800,00
	12/04/94
N.º C.D.	

inconstante  
 20308

CM-00052636-1

R  
 20308

*Tonhão*  
**Tonhão, Marcos.**  
***Marcello Piacentini, Arquitetura no Brasil***  
 Dissertação de Mestrado, Programa de  
 Pós-Graduação em História da Arte e da Cultura,  
 DH-IFCH, Universidade Estadual de Campinas, 1993.  
 238 p.  
 Ilust.

**A G R A D E Ç O** às Instituições de fomento a pesquisa - CNPq, FAEP-Unicamp, FAPESP e CEAP-PUCCAMP pelo apoio fundamental no desenvolvimento e finalização desta dissertação; aos curadores e responsáveis pelos acervos, pela franca disposição e atenção aos passos às vezes inseguros deste pesquisador em caminhos nunca antes percorridos nos arquivos, e especialmente ao Prof. Marlo Lupano (Arquivo Marcello Piacentini) e ao amigo Flávio Moraes (CONDEPHAAT); ao meu orientador, Prof. Jorge Coli, pelo sugestão, acompanhamento e paciência junto a um trabalho que só obteve vida graças ao seu sopro primordial; aos membros da banca de qualificação, com suas sugestões e observações; à Renata Meirelles, que solícita, legou-nos a maioria destas belas imagens que apresentaremos; a Ronaldo Bivar, Vanea Santos, Anderson Scriboni, eternos amigos; a Maíque, interlocutor que pelas poucas oportunidades que tivemos, trouxe muitas contribuições; aos meus pais, Virgílio e Idalina, por acreditarem sempre nas minhas convicções; e enfim, a Solange, companheira cujo vigor foi essencial rumo a este horizonte infindável que é o encerramento de um trabalho de três anos.

## Nota preliminar

*A presente dissertação procura elencar as obras de Marcello Piacentini no Brasil. Apresentamos, entre os resultados mais significativos desta pesquisa, alguns desenhos, croquis, segmentos de um compêndio epistolográfico até agora inéditos deste arquiteto italiano.*

*Para uma INTRODUÇÃO aos nossos estudos reconstituímos a vicenda piacentiniana no Brasil, com os registros, desdobramentos de conversas, promessas e compromissos. Veremos como se constitui os acordos e as possibilidades para a realização das obras brasileiras entre um arquiteto representativo da cultura italiana entre-guerras e, por outro lado, comitentes que aspiravam ideais, ora voltados para uma ação civilizatória no exercício do poder político - Gustavo Capanema - ora para uma identidade com a cultura original - a família Matarazzo. Teríamos, assim, obras procedentes e exclusivas a uma cultura que se formava no contexto da Itália fascista, causando inclusive um "mal estar" devido a incompreensão das suas propostas, dos seus engendramentos, de sua "modernidade": Mário de Andrade exclamarla "que dá vontade de comer" o edifício da nova "Ditta" Matarazzo, elevado ao centro da cidade.*

*Um caminho para os estudos deveria ser evitado: aquele o qual nossos juízos fossem levados a "ver" estas obras como signatárias*

da propaganda de um regime político abominável, nefastas portanto, devido ao seu possível caráter fascista. Era necessário um "olhar" - e não só para as obras brasileiras de Piacentini, mas toda a produção do Novecento na Itália da qual derivam - atencioso a uma "disciplina" da criação, a uma "ordem" das formas visuais, essência destas manifestações, e anterior ao crepúsculo de 1922, em marcha sobre Roma.

Olhar que perscrutava um qualidade antes só atribuída a arte abstrata, à arquitetura racionalista: a visibilidade a partir da autonomia constitutiva da obra, do seu próprio engendramento. "Autonomia", critério não muito seguro, principalmente com relação à arquitetura que necessita de relações materiais e ideológicas - mais do que uma tela para o pintor - para ser construída, habitada, consagrada. No entanto, esta "autonomia" arte do Novecento residia de fato na disciplina artística, i.e., na sua concepção enquanto uma forma, enquanto uma possibilidade do vago, do impreciso, do caos que habita a imaginação torna-se visível, ter visibilidade, sustentar uma visualidade.

Para uma arte do "retorno à ordem", como o Novecento italiano, o caminho para este estatuto "autônomo" da obra residia na organização, na estabilidade visível da composição. seja nos meios plásticos, seja a arquitetura. Em outras palavras, era a regência, a definição da obra na sua conformação plástica que é antes estrutural - as figuras a partir do volume pintado na tela, os membros dos corpos cadentes à gravidade na escultura, o pórtico, o muro, os tramos, os princípios clássicos na arquitetura - que a arte do Novecento se "erguia", se levantava frente aos reclamos da modernidade.

Imprescindível, portanto, uma investigação mais precisa da cultura artística do "retorno à ordem" na Itália, visando um dos seus principais protagonistas, Marcello Piacentini. Personagem evidente, envolvido com grandes projetos e discussões sobre as artes, e sobretudo, a arquitetura, Piacentini será também um dos mais importantes interlocutores do Racionalismo italiano. Assim, tomaremos estas duas acepções fundamentais para arquitetura do entre-guerras na Itália, Novecento e Racionalismo, em seus períodos de gestação, procurando entender as vias pela qual foi possível os passos de Piacentini.

Este é o objetivo do capítulo I - A CULTURA.

Em continuidade a pesquisa, nos afrontamos com o arquiteto italiano das citadas obras brasileiras: atrás do profissional muitas vezes oportunista e verdadeiro "manager" dos seus trabalhos, encontramos um pensador sobre as questões da arte, e principalmente da arquitetura. Não se tratava de um "teórico" denso

*e preciso nas suas colocações, mas de um arquiteto relatando suas experiências e seus valores cultivados a cada projeto frente a uma cultura artística, e por que não, política; e, principalmente, um dos pioneiros do pensamento urbanístico na Itália, que em resumo, seria a linha mestra de toda a sua produção. Este universo de idéias, de possíveis conceitos, comunicantes e mesmo fadados a certas contradições, é que definimos como a "poética" de sua produção. Impossibilitados por uma exaustão - o "universo" poético de um grande artista vale este substantivo - elencamos do discurso de Piacentini quatro palavras, quatro traços que comportam em suas semânticas aquilo que julgamos essencial no pensamento artístico deste arquiteto: Ambientismo, Edilizia Cittadina, Modernità e Progettazione.*

*Assim se constitui o capítulo II - A POÉTICA.*

*Para as OBRAS BRASILEIRAS de Marcello Piacentini, respectivamente capítulos III (catálogo) e IV (documentação), procuramos dissertar sobre suas qualidades enquanto projetos e realizações, suas inserções na cronologia artística do arquiteto, e que certamente contribuirão para o nosso gosto, para a nossa sensibilidade; e, mais notório ainda, se tornaram atuais pelas discussões que engendram sobre a cidade, sobre o "lugar", sobre a monumentalidade, âmbito dos discursos contextualistas e culturalistas sobre as cidades hoje.*

*Mas o objetivo destes dois capítulos, e em suma de toda a dissertação, é restrito: contribuir para os estudos da obra de Marcello Piacentini, apresentando sua produção para o Brasil pela primeira vez sob um estudo acurado e catalográfico, revelando-as como manifestações de uma cultura e de uma poética fundamentais para a história da arquitetura.*

## SUMÁRIO

	<i>Resumo / Abstract</i> .....	11
<b>INTRODUÇÃO</b>	<i>Uma vicenda brasileira</i> .....	13
<b>CAPÍTULO I</b>	<i>A cultura</i> .....	25
	<i>NOVECENTO</i> A ordem reencontrada no minitério 31; Os promotores de uma arte italiana 33; Manifestações do <i>Novecento</i> 36; A pintura do <i>Novecento</i> : o clássico entre o desenho e a cor 38; A escultura: a figura, o monumento e a monumentalidade 40; Escultura e o espaço da arquitetura 41; Arquitetura: as posturas presentes 43; Arquitetura: <i>Novecento a Milano</i> 45; Arquitetura: <i>Novecento a Roma</i> 48; <b>RACIONALISMO</b> As exposições e a formação do núcleos da Arquitetura Racional 55; Polêmicas: as revistas 63; Polêmicas: os concursos 67; Abstração e funcionalidade 71; As críticas à cidade racional 74	
<b>CAPÍTULO II</b>	<i>A poética</i> .....	79
	Ambientismo 83; Edilizia cittadina 87; Modernità 92; Progettazione 98	
<b>CAPÍTULO III</b>	<i>Obras brasileiras - Catálogo</i> .....	109
	Edifício Conde Matarazzo 113; Universidade do Brasil 139; <i>Villa</i> Matarazzo 173; Universidade Comercial Francisco Matarazzo 197	
<b>CAPÍTULO IV</b>	<i>Obras brasileiras - Documentação</i> .....	201
	Edifício Conde Matarazzo 203; Universidade do Brasil 210; <i>Villa</i> Matarazzo 215; Universidade Comercial Francisco Matarazzo 224; Edifício de escritórios 225; Residência para a Família Matarazzo 226	
<b>FONTES</b>	.....	229
	Acervos (documentos e arquivos) 231; Bibliografia (livros) 231; Bibliografia (periódicos) 234; iconografia (créditos) 237	

## **Resumo**

Dissertação de Mestrado:

### ***Marcello Piacentini, Arquitetura no Brasil.***

Esta pesquisa tem como objetivo o estudo e a catalogação das obras brasileiras do arquiteto Marcello Piacentini. Analisa a cultura artística do período entre Guerras na Itália, assim como as teorias sobre a arquitetura de Piacentini. Apresenta a iconografia e a documentação, fortuna crítica, cronologia e a atribuição destas obras brasileiras ao arquiteto italiano.

## **Abstract**

Master Dissertation

### ***Marcello Piacentini, Architecture in Brazil.***

This research aims at studying and classifying the work of the architect Marcello Piacentini developed in Brazil. It analyses the artistic culture of the period in between the two World Wars in Italy, as well as the theories on Piacentini's architecture. It presents iconography and documentation, how his works have been discussed by different authors, cronology, and the attribution of the Brazilian Works to the Italian architect.

# Introdução

**uma *vicenda*  
brasileira**

**"Peço verificar possibilidade architecto autor plano Cidade Universitária Roma vir Brasil realizar idêntico serviço" <sup>1</sup>; "trata-se architecto Marcello Piacentini. Gustavo Capanema". <sup>2</sup>**

Principia-se assim, a *vicenda* brasileira de Piacentini: um dos arquitetos de maior destaque na Itália, hábil administrador de seus negócios e com uma carreira meteórica desde a parceria com seu pai, Pio, no início deste século. <sup>3</sup> Neste ano de 1935, o Governo fascista italiano vislumbrava a sua primeira grande obra em Roma, a Cidade Universitária, onde o espírito de colaboração entre os vários arquitetos, e alguns divergentes em termos de posicionamento artístico sob a direção de Piacentini <sup>4</sup>, representava os ideais do "fasci" para uma Itália unida. Restando apenas 3 anos para o fim do "Governo Provisório" de Getúlio Vargas, seu Ministro da Educação e Saúde, o mineiro Gustavo Capanema, elabora o "grandioso empreendimento", "um núcleo universitário que seja verdadeiramente nacional", e, para isto, julga "indispensável o concurso de um architecto especialista neste gênero de construções, que seja não somente uma notabilidade de fama universal na matéria, como que disponha de um corpo de técnicos profissionaes." <sup>5</sup> Este relato de José Roberto de Macedo Soares, embaixador brasileiro em Roma, destacava a "importância" da obra e do convite de Capanema, reiterando-o também sobre seu caráter político: "pode ser que o Governo italiano não esteja muito propenso a facilitar a vinda do Senhor Piacentini. Neste caso, como melhor argumento de

<sup>1</sup> Minuta do telex do Ministério da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, para Embaixada Brasileira em Roma, doc. n. GCg35.03.09-I-8, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio.

<sup>2</sup> Minuta do telex para Embaixada do Brasil em Roma, doc. n. GCg35.03.09-I-9 (12 de junho de 1935); antes Capanema requisita junto à Embaixada brasileira na Espanha o "plano" de implantação da nova Universidade de Madrid, doc. n. GCg35.03.09-I-1 (09 de março de 1935), Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio.

<sup>3</sup> Marcello Piacentini (1881-1960), inicia sua carreira como desenhista no "studio" paterno, tornando-se vencedor dos concursos para a reestruturação do Centro de Bergamo, e o projeto do Hospital Psiquiátrico em Potenza, em 1906, associado a G. Quaroni; consolida a parceria inicial com seu pai, a "Società Pio e Marcello Piacentini", sediada na praça Grazioli 6, Roma, em 1909; ganha o Grand Prix da Exposição Mundial de Arquitetura, e Medalha de Ouro pelos trabalhos como arquiteto na organização, Roma, 1911, e posteriormente obtém os prêmios do Grand Prix nas Exposições Mundiais em Bruxelas, 1910, e S. Francisco, EUA, 1915. Uma biografia completa encontramos na obra mais importante de referência ao arquiteto italiano, resultados de uma extensa pesquisa no Arquivo Marcello Piacentini, que pertence a Faculdade de Arquitetura de Florença, de M. LUPANO, *Marcello Piacentini*, Bari, Laterza, 1991, pp. 181-188.

<sup>4</sup> Entre os arquitetos, destacamos Piero Ascheri, Giuseppe Capponi, Arnaldo Foschini, Giovanni Michelucci, Giuseppe Pagano, Gio Ponti, Gaetano Rapisardi; para detalhes sobre o projeto ver revista *Architettura*, fascículo especial sobre "La Città Universitaria di Roma", dezembro (?), 1935.

<sup>5</sup> Relatório de Macedo Soares, embaixador brasileiro em Roma, para Gustavo Capanema, doc. n. GCg35.03.09-I-16 (sem data), p. 3, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio.

persuasão, Vossa Senhoria poderá fazer-lhe ver o atto e expressivo significado que terá para o nome da Itália em geral, e do regime fascista em particular, uma obra do vulto e da natureza da que se projecta levantar no Brasil, como a cidade universitária, traçada e executada pela mão de um architecto italiano. Não haverá certamente melhor e mais duradoura propaganda para a cultura italiana no Brasil do que essa, que deverá impressionar não somente a geração actual dos nossos universitários, mas ainda os que do futuro virão, dado o carácter por assim dizer imperecível da futura cidade dos estudantes brasileiros." <sup>6</sup>

O convite a Piacentini se concretiza: "Piacentini diz que não pode partir antes do dia 1º de agosto próximo, mas acha que bastarão 12 dias de permanência no Rio para mostrar ao Ministro da Educação todos os planos das cidades universitárias de Roma, Madrid, Berlim e outras, fazer um schema do projecto geral, estudos do local e o orçamento approximado. Está disposto voltar ao Brasil depois de outubro, acompanhado de um auxiliar, para então apresentar as maquetes e o plano completo, e iniciar em seguida a obra." <sup>7</sup> Antes mesmo da presença do "ilustre architecto" em terras brasileiras, as entidades nacionais dos architectos e engenheiros realizam protestos <sup>8</sup> e configura-se uma querela sobre a necessária direcção ao encargo de uma obra brasileira, balizada principalmente por uma legislação profissional autárquica. <sup>9</sup> É constituída uma comissão de profissionais

<sup>6</sup> Id. Ibid, p. 4.

<sup>7</sup> Carta de Macedo Soares para Capanema, doc. n. GCg35.03.09-I-33 (03 de julho de 1935); a proposta encaminhada à Piacentini sobre as condições para sua viagem foram as seguintes: " a) Il Governo italiano pagherà il Suo viaggio di andata da Genova a Rio de Janeiro; b) Il Governo brasiliano pagherà il viaggio di ritorno a V.E. da Rio de Janeiro a Genova; c) Il Governo brasiliano pagherà a V.E. una indennità di soggiorno, di dicci (sic) contos di reis, per i dodici giorni che passerà nella capitale del Brasile", doc. n. GCg35.03.09-I-26, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio

<sup>8</sup> Telex do Sindicato Nacional de Engenheiros a Capanema: "O Sindicato nacional dos Engenheiros protesta pedido Governo brasileiro autorização Governo Itália architecto italiano projectar cidade universitária Capital existindo Technicos nacionaes capazes realizarem tal projecto honrando qualquer nação. Saudação", doc. n. GCg35.03.09-I-29; encontramos também os protestos do Conselho Regional de Engenharia e Architectura, 5ª Região, citando o impedimento para atividade de projetistas estrangeiros no país, decreto 23.569 de 11/12/1933, doc. n. GCg35.03.09-I-32, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio.

<sup>9</sup> O Sindicato Nacional de Engenheiros pede em carta a Capanema que haja um "espaço" de discussão sobre o trabalho para os "profissionais technicos e architectos em uma comissão", doc. n. GCg35.03.09-I-37; o CREA insiste na restrição da visita de Piacentini, "cabendo aos profissionais nacionais realizarem o termo", doc. n. GCg35.03.09-I-38; por outro lado, o Club de Engenheiros se congratula com Capanema pela escolha de Marcello Piacentini como "consultor tecnico especializado, que o é, sem dúvida, entre os primeiros", doc. n. GCg35.03.09-I-47, , Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio. Na imprensa, a atitude da Capanema é louvada por M. Paula Filho em um artigo sobre a "Cidade Universitária", e oferecendo à polémica, talvez a única interpretação do carácter artístico do architecto italiano, jornal *Correio da manhã*, 26/07/1935, p. 4: "(...) O Sr. Marcello Piacentini é um architecto de renome universal. A crítica dos esthetas e dos

brasileiros que, em última instância rogará pela avaliação das resoluções arquitetônica.

14 de agosto. "A bordo do transatlântico 'Augustus', chegaram ontem, a esta Capital, muitas pessoas de destaque, entre os quais o ilustre arquiteto Marcello Piacentini, membro da Real Academia da Itália. (...) Ao desembarcar foi recebido pelo Ministro da Educação, Dr. Capanema, que se fazia acompanhado do chefe de seu gabinete, Leal da Costa, e por uma comissão da Cidade Universitária (...) O acadêmico da Itália, muito amável, palestrando com os jornalistas, manifestou, antes de tudo, a sua admiração pela beleza panorâmica da baía de Guanabara e, depois, a uma nossa pergunta, respondeu que, após ter estudado o plano da localidade onde deverá ser fundada a Cidade Universitária, regressará a Itália, a que se dará pela passagem do Augustus, dentro de dez dias. Em Roma traçará o plano geral." <sup>10</sup> Ainda neste mesmo dia, "das 15 as 16 horas, o titular da Educação recebeu em seu gabinete no Edifício Rex, o autor do projecto da Cidade Universitária de Roma, que veio ao Rio a convite do Governo Brasileiro, para estudar a realização de empreendimento idêntico, trazendo a contribuição de sua experiência e cultura". <sup>11</sup>

Foram 11 dias, de 13 a 24 de agosto, contemporaneamente às conferências promovidas pela Inglaterra sobre a invasão italiana na Etiópia, que Piacentini, o "embaixador" da cultura oficial italiana realizava visitas em possíveis locais para a construção da Cidade universitária no Distrito Federal, e participava de várias seções de trabalho junto a comissão brasileira. Reconheceria, mais tarde em Roma, esta "participação" como fundamental e "eficaz" para fortuna de seu projeto: "i Professori che hanno così efficacemente collaborato con me nello studio della prima fase di questo grande progetto, vorrà ancora ringraziarli e salutarli". <sup>12</sup>

Neste curto "soggiorno" Piacentini provavelmente conheceu os resultados do concurso para o edifício da "Ditta" Matarazzo, a ser construído no "Vale do Anhangabahú". E como veremos, não foi somente uma apreciação do projeto vencedor e dos outros

eruditos europeus aponta-o como um moderno aparelhado de sólidos estudos clássicos. O seu modernismo não tem nada de futurismo, nem de dadaísmo, nem de cubismo. O que caracteriza antes de tudo, nas obras e nos depoimentos que tem oferecido, é o senso de equilíbrio, o gosto da proporção, a alta prudência ao respeitar as tradições sem encalhar no consagrado. O seu idealismo de filho de um povo de antecedentes históricos emancipou-se de preconceitos, é verdade, mas não o leva aos exageros do tumulto e da anarquia. Refugiado na arte e no pensamento, vive a hora presente como homem do seu tempo", e sobre os impecilhos da atuação profissional de Piacentini no Brasil, Paula Filho emite a sentença que conclui seu artigo, "A arte não tem Pátria".

<sup>10</sup> Jornal Correio da manhã, 14/08/1935, p. 8.

<sup>11</sup> Jornal do Brasil, 14/08/1935, p. 12.

<sup>12</sup> Carta de Marcello Piacentini a Gustavo Capanema, doc. n. GCg35.03.09-I-74 (Roma, 1 de outubro de 1935), Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC,FGV-Rio.

concorrentes para construir o futuro **Edifício Conde Matarazzo**. Uma "reformulação", uma novo arranjo ao projeto classificado seria feito pelas mãos do arquiteto italiano, respondendo ao conclave de um ilustre imigrante, próspero no país adotado, e benemérito de sua pátria natal, o Conde Matarazzo.<sup>13</sup> Este edifício será a maior obra construída de Piacentini fora da Itália, e representará na capital paulista o "stilo" antagônico ao célebre Martinelli de 1929. Contrária ao ecletismo, ao gosto decorativo da escola de Chicago que comporta as fachadas do pioneiro edifício paulistano, a reelaboração externa de Piacentini para a nova "Ditta" Matarazzo apresentava a sobriedade, um ritmo compositivo latente pela estrutura, pelas aberturas, pela conformação volumétrica. Podemos dizer que estas fachadas traziam para o contexto paulista uma nova possibilidade do universo clássico enquanto linguagem plástica: abstrata, de muros "lisos", plenos para uma máxima apreensão, para uma total visualidade do conjunto. Com esta obra seria possível, inclusive, um confronto com a "modernidade" de ex-alunos de Piacentini em Roma, Warchavchik e Rino Levi, sob o tema do edifício alto.<sup>14</sup>

Defenderia-se na posteridade o nascimento de uma "escola" sob a égide da "nova" linguagem piacentiniana, utilizada correntemente por construtores e arquitetos atuantes em São Paulo.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Francesco Matarazzo (1854, Castellabate - Itália, 1937, São Paulo) recebeu o título, hereditário, das mãos de Vittorio Emanuele III, ao ajudar a Itália durante a primeira Guerra, com doação de produtos fabricados por suas indústrias no Brasil.

<sup>14</sup> G. Warchavchik (Odessa - URSS - 1896, São Paulo, 1971), diplomou-se em arquitetura em Roma em 1920, trabalhando possivelmente com seu mestre, Piacentini, no projeto do Cinema-Teatro Savoia, chegando ao Brasil em 1923; sob sua obra e a introdução do modernismo no Brasil, v. A. FARIAS, *Arquitetura eclipsada - notas sobre história e arquitetura - a propósito da obra de G. Warchavchik, introdutor da arquitetura moderna no Brasil*, 2 v., Campinas, dissertação de mestrado, IFCH-UNICAMP, 1990; Rino Levi (1901-1965, São Paulo), em uma carta ao prof. Paulo F. Santos, de 14 de agosto de 1962, responde sobre o período de sua formação, afirmando que "embora não apreciase sua arquitetura [Piacentini], orientado no sentido de um monumentalismo inspirado na tradição romana, eu o estimava muito. Ele era um espírito adiantado. Gozava de simpatia dos estudantes mais irrequietos, que propugnavam por uma reformulação da arquitetura. Em classe, Piacentini nos apontava os exemplos de Poeltzig, de Gropius, de Neutra, de Le Corbusier, etc. Lembro de meu entusiasmo quando ele nos apresentou o projeto do arranha-céu de vidro de Mies, projetado creio em 1919. Foi Piacentini que me fez conhecer o primeiro livro de Le Corbusier, 'Vers une Architecture' que comprei logo em seguida. Freqüentei o escritório de Piacentini como estagiário, em 1925, por vários meses, pois o horário da Escola de Arquitetura era apertado", apud J.M.C. MIGUEL, *As casas projetadas por Rino Levi: um estudo de concepção espacial*, São Carlos, dissertação de Mestrado - DAU-EESC-USP, 1985, p. 4.

<sup>15</sup> Cf. E. DEBENEDETTI e A. SALMONI, *Architettura Italiana a San Paolo*, Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1953, cap. "L'Influenza di Marcello Piacentini a S. Paolo", p. 80: "Una menzione a parte, in quanto l'eco delle costruzioni ufficiali dell'Italia fascista vi si ripercuote un po' in sordina, meritano l'imbocco della 'Galeria 9 de Julho', la 'Biblioteca

## PASSAGEIROS DO "AUGUSTUS"

**A chegada do arquiteto Marcelo Piacentini —  
Regresso do professor Aloisio de Castro,  
do Embaixador Luis Guimarães, do senhor  
Roberto Macedo Soares e do Deputado  
Wallace Gasbring**

A bordo do transatlântico "Augustus", chegaram, ontem, a esta Capital, muitas pessoas de destaque, entre as quais o ilustre arquiteto italiano Sr. Marcello Piacentini, membro da Real Academia da Itália.

Como é sabido, o Ministro da Educação, Dr. Capentem, convidou o arquiteto italiano para estudar as condições em que deverá surgir a Cidade Universitária do Rio de Janeiro.

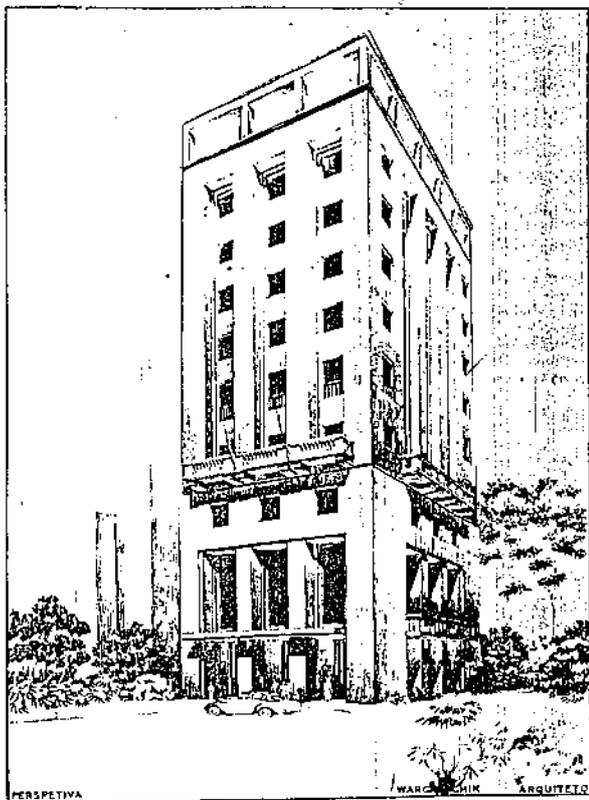
O engenheiro-arquiteto Piacentini é autor do plano da Cidade Universitária de Roma, como o foi da de Madrid.

Ao desembarcar foi recebido pelo Ministro da Educação, Dr. Ca-

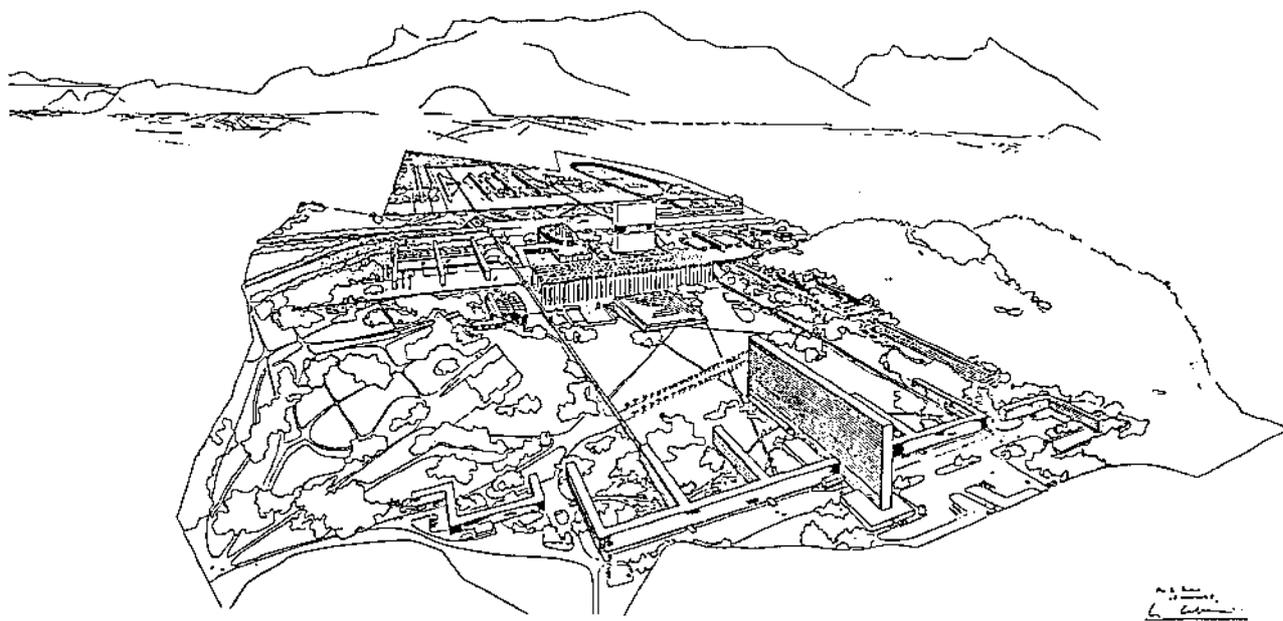
novari cenografia que há alguns anos realizou uma série de conferências no Rio, sob o patrocínio do Senador de Carvalho.

Brageglia vai realizar em Buenos Aires cinco conferências a expor

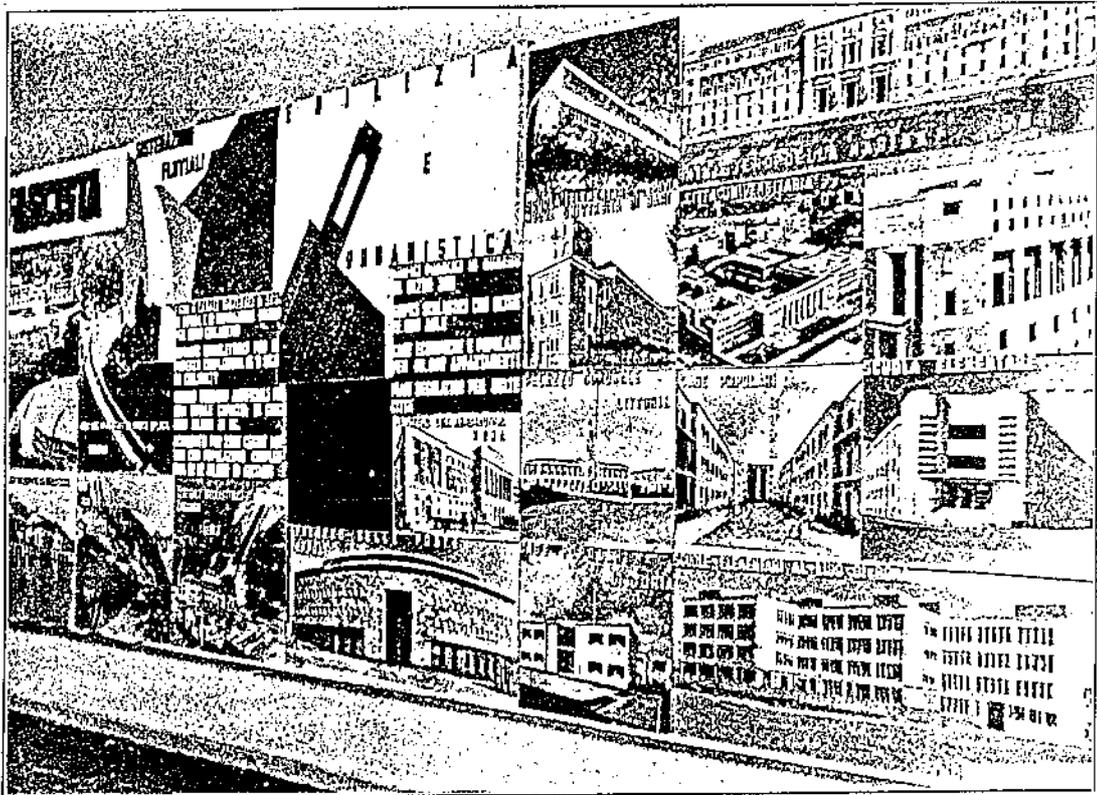
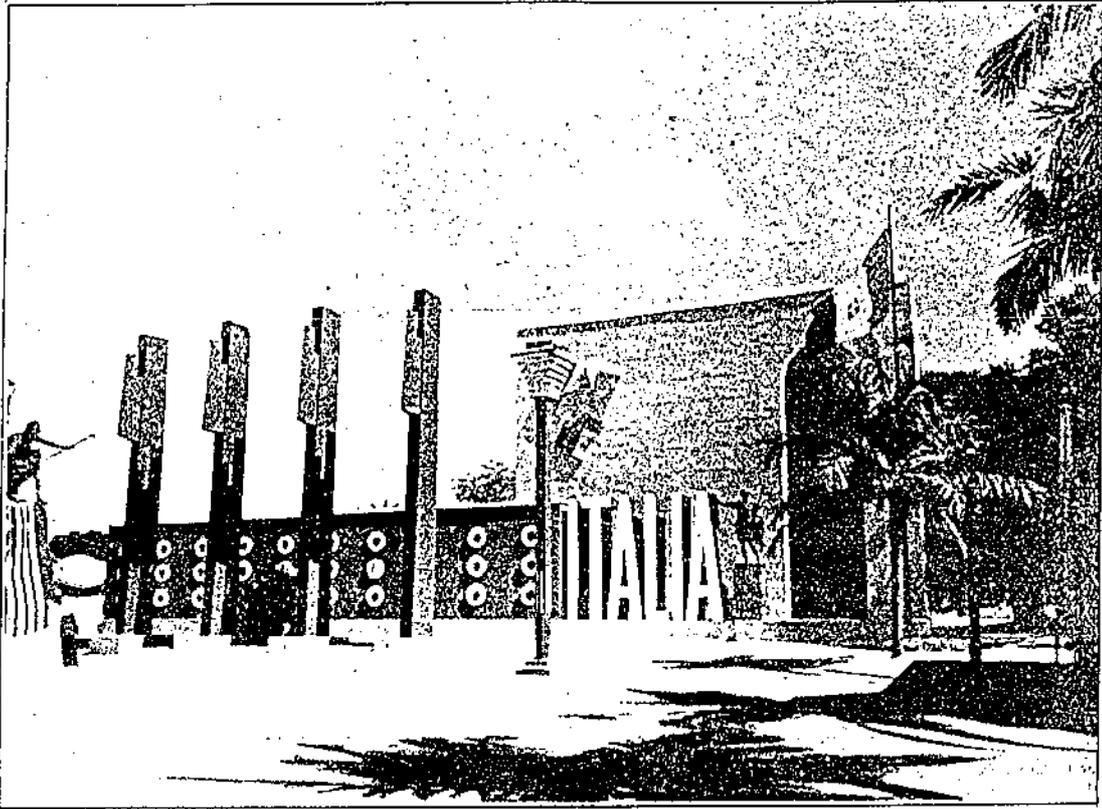




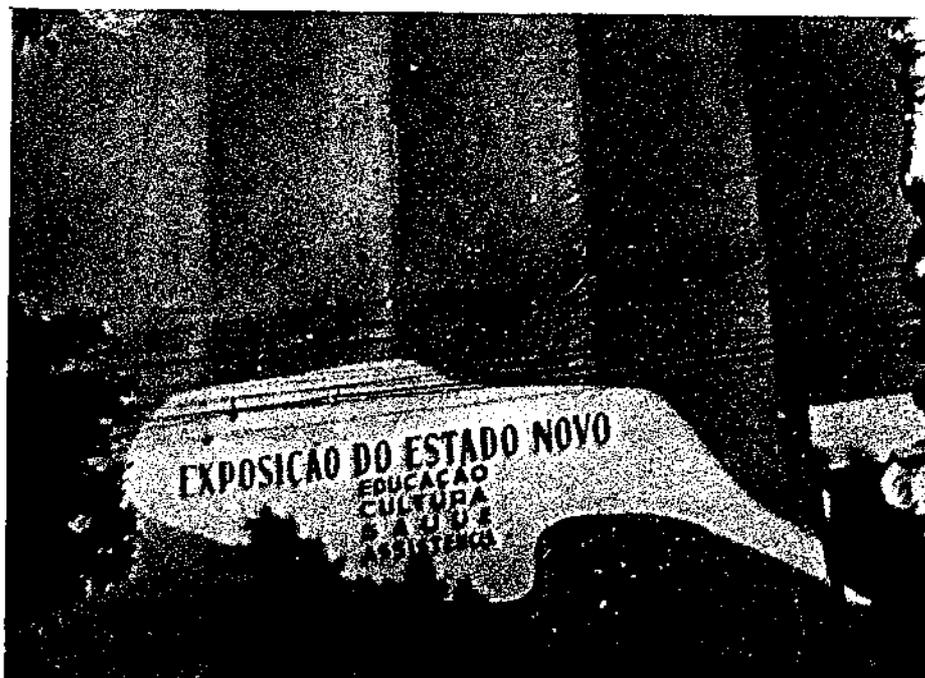
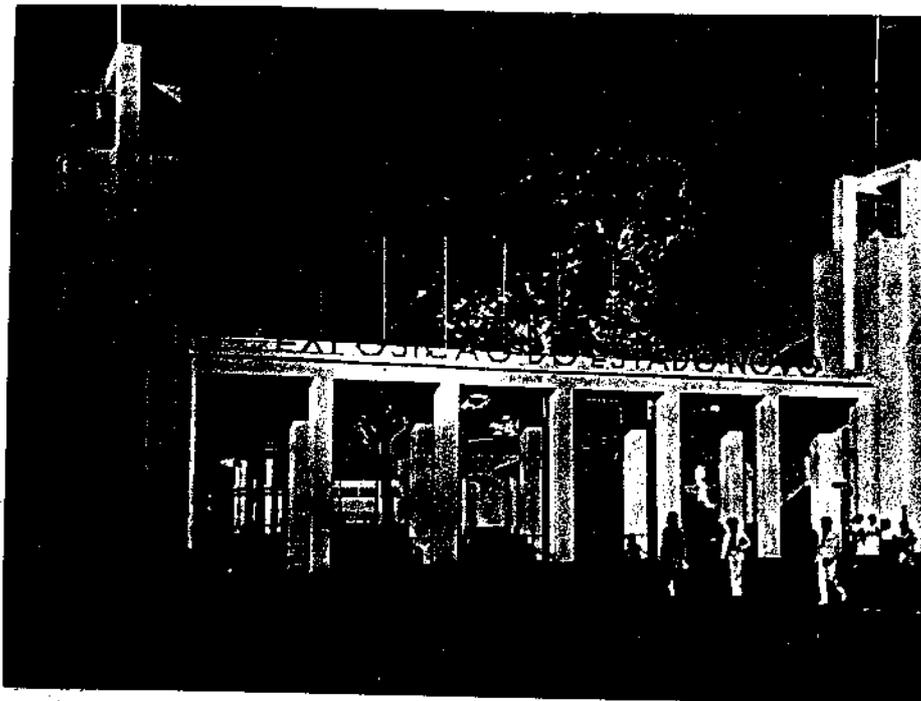
2. Edifício Martineil, São Paulo, 1992.  
3. Rino Levi, Edifício Columbus, São Paulo, c. 1933 (demolido).  
4. Gregori Warchevchik, "Perspectiva" de edifício alto, s.d.



6. Le Corbusier. Cidade Universitária do Rio de Janeiro, perspectiva. 1936.



6. Pavilhão Italiano, Exposição Comemorativa dos 50 anos de Imigração Italiana no Brasil, Parque D. Pedro II, São Paulo, 1936.  
7. Exposição de arquitetura no Pavilhão Italiano.



8. Exposição do Estado Novo, entrada principal. Rio de Janeiro, 1938.  
9. Pavilhão do Ministério da Educação e Saúde, entrada.



10. Avenida Paulista, c. 1935.

Piacentini retorna a Itália, sem uma definição precisa do local para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro; é inaugurada, por sua vez, a Cidade Universitária de Roma, em 30 de outubro.<sup>16</sup>

"Dopo molti mesi di silenzio" do Governo brasileiro, o arquiteto italiano, em junho de '36, reclama se Capanema "è sempre nell'idea di consultarmi sul progetto, e si dovrò pensare a tornare nei prossimi mesi a Rio."<sup>17</sup> Capanema responde que "continua sendo altamente interessante a possibilidade de vossa participação nos estudos e trabalhos tendentes à edificação da futura Universidade", mas que o "projecto dessa universidade foi entregue a uma comissão de architectos brasileiros, como exige a lei."<sup>18</sup>

Não só era a primeira grande decepção de Capanema (e Piacentini pela oportunidade antes oferecida) com relação ao seu maior projeto para a sonhada "Civilização Brasileira"<sup>19</sup>, dada por uma obstrução, um impedimento legal a um arquiteto estrangeiro trabalhar aqui. Algumas semanas depois, o projeto de Le Corbusier para a Cidade Universitária, em sua segunda visita no Brasil, seria apresentado e recusado por esta comissão.

A lembrança e a "presença" de Piacentini neste ano de 1936 aos brasileiros era reforçada pela "Esposizione Commemorativa del 50° anno dell'immigrazione ufficiale degli Italiani al Brasile", em São Paulo, no Parque D. Pedro II, de maio a setembro. Com os pavilhões do Governo Municipal, da Secretaria da Agricultura do Estado, das Indústrias Matarazzo e da Itália, oferecia-se uma das mais francas demonstrações da aproximação entre as duas culturas e seus "risultati [que] apparsi in luce completa e vennero maggiormente riconosciuti".<sup>20</sup> Era a oportunidade para conhecer a política fascista apresentada didaticamente, no pavilhão "futurista" italiano, sobre os programas educacionais, a indústria e as campanhas militares da Etiópia, bem como a produção artística italiana, principalmente de artistas filiados ao *Novecento*, F. Wild, R. Branca, D. Ponzì, etc.; a arquitetura estava presente com os últimos projetos financiados pelo

Municipal', l'Estadio Municipal al Pacsembù, molti case di 'Salfati & Buchignani', di Francisco Matarazzo e di Pilon, che non citeremo partitamente."

<sup>16</sup> O arquiteto italiano envia a Capanema "un fascicolo che è stato pubblicato in questa occasione, insieme ad alcuni giornali con la cronaca dell'avvenimento, augurandomi che il felice compimento della Città Universitaria di Roma, possa segnare il principio della auspicata collaborazione per cui io ho avuto festose e indimenticabili accoglienze nel mio viaggio costì per gli studi preliminari della Città Universitaria di Rio de Janeiro", carta a Capanema, doc. n. GCg35.03.09-I-78 (Roma, 6 de novembro de 1935), Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC,FGV-Rio.

<sup>17</sup> Carta de Piacentini a Capanema, doc. n. GCg35.03.09-IV-21 (Roma, 25 de junho de 1936, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC,FGV-Rio.

<sup>18</sup> Carta de Capanema a Piacentini, doc. n. GCg35.03.09-IV-37 (Rio de Janeiro, 10 de julho de 1936), Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC,FGV-Rio.

<sup>19</sup> Apresentaremos em detalhes esta discussão no capítulo 4.

<sup>20</sup> VV.AA. *Cinquant'anni di lavoro degli Italiani in Brasile*, São Paulo, Società editrice italiana, 1937, vol. 2, p. 11.

Governo, e entre estes destacava-se Piacentini com a direção da construção da Cidade Universitária e do Palácio das Corporações, ambos em Roma.

Assim, Capanema em sua resposta, procurava saber a possibilidade da vinda de Piacentini, "de setembro a agosto [de 1936] para, em um mês, tomar conhecimento dos trabalhos emitir a vossa opinião, como assistente da referida comissão." <sup>21</sup> Certamente esta "assistência" frustrou ao arquiteto italiano, que responde a Capanema somente em setembro, inviabilizando os planos do ministro: "d'après Votre lettre j'ai pu comprendre que le travail de l'avant-projet de la Cité Universitaire de Rio de Janeiro a avancé autrement que j'avais pu voir expérer [sic] pour ma participation selon les premiers accords de notre rencontre de l'année dernière." <sup>22</sup>

Mesmo nestas "novas condições", Piacentini aceita se ocupar do projeto, mas pelos encargos assumidos na Itália, não poderia fazer uma "longue voyage" e sugere o envio de seu "collaborateur Ing. Francesco Guidi qui a été Directeur du Bureau Technique des travaux de la Cité Universitaire de Rome: il a toute ma confiance". <sup>23</sup> Sem nenhuma resposta de Capanema, Piacentini envia outra carta em janeiro de 1937, procurando convencer o ministro de sua participação condicionada ao projeto da Cidade Universitária: enviar o engenheiro Guidi, pois o arquiteto italiano neste momento dirige as principais obras da Itália, com a reforma do Borgo para a abertura da Via della Conciliazione, a direção dos planos para a Exposição Universal de Roma (E'42.), o Pavilhão Italiano para a Exposição de Paris, o novo centro de Turim, além da direção da Faculdade de Arquitetura de Roma. <sup>24</sup>

Os novos acontecimentos no Rio de Janeiro decidiram esta situação. Uma equipe de arquitetos brasileiros, com Lúcio Costa a sua frente <sup>25</sup>, encarregada de realizar o projeto ainda em '36, recebe agora uma reprovação unânime frente a Comissão de professores. É criado um impasse sem precedentes que não possibilitaria a continuidade dos trabalhos. O ministro vislumbra uma outra perspectiva para a resolução de seu desejo inicial: Capanema requer a Vargas que permita um regresso de Piacentini, ou melhor, de seu assistente, para que seja fomentado um plano geral da Cidade Universitária a ser

<sup>21</sup> Carta de Capanema a Piacentini de 10 de julho de 1936, op. cit., , Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC,FGV-Rio.

<sup>22</sup> Carta de Piacentini a Gustavo Capanema, doc. n. GCg35.03.09-IV-52 (Roma, 17 de setembro de 1936), Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC,FGV-Rio.

<sup>23</sup> Id., ibid, loc. cit.

<sup>24</sup> Carta de Marcello Piacentini a Capanema, doc. n. GCg35.03.09-V-2 (Roma, 16 de janeiro de 1937), Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC,FGV-Rio.

<sup>25</sup> A equipe inicialmente era composta por Lúcio Costa, Jorge Machado Moreira, Oscar Niemeyer Soares Filho e José Souza Reis, doc. n. GCg35.03.09-IV-42, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC,FGV-Rio.

detalhado pelos profissionais brasileiros. <sup>26</sup> Com todos em acordo - Capanema, a Comissão de professores e o presidente - Vittorio Morpurgo, substituindo Guidi, parte dia 4 de setembro de Gênova com destino ao Rio, para uma estadia cerca de dois meses. O objetivo do colaborador de Piacentini era "raccogliere tutte le notizie, tutti i dati, tutti i programmi, in base ai quali [os arquitetos italianos poderiam] svolgere in pochissimo tempo il progetto di massima generale, e quello esecutivo della parte che si intende subito realizzare." <sup>27</sup> Os trabalhos de Morpurgo seguem positivamente; da Itália Piacentini se compraz ao saber que Capanema está "content de l'activité de monsieur l'architecte Morpurgo, que j'ai prié de venir a Rio, pour continuer, come collaborateur, les études pour le projet de la Cité Universitaire." <sup>28</sup>

O projeto dos arquitetos italianos seguiu com desenvoltura; divulgado pela imprensa italiana à época da exposição do projeto na Embaixada Brasileira, Piazza Navona, em julho de 1938, a "cidade" proposta para a **Universidade do Brasil** incorporava o amadurecimento de diversas concepções arquitetônicas, pautadas em uma tradição, de Piacentini e seu grupo de colaboradores. O desenho de espaços livres, praças, vias, os caminhos visuais estabelecidos no "parque", seriam baseados em "registros clássicos": da antiguidade - o fórum, do Renascimento - a praça axial, do século XVIII - o desenho dos parques e a hierarquia dos conjuntos urbanos. Este projeto era antes uma "cidade" na concepção ideal de Marcello Piacentini: uma cidade-parque, mas com espaços monumentais definidos; uma regularidade nas conjuntos, mas uma variedade na implantação, nas ocupações. Se Piacentini nunca concebera uma cidade integralmente até então, sempre voltado para as intervenções nos centros históricos, o projeto para o Rio se tornava o grande laboratório de experiências para o maior empreendimento do arquiteto italiano, e também do fascismo, o novo bairro da E42 <sup>29</sup>, contemporâneo ao projeto brasileiro.

A Cidade Universitária proposta por Piacentini e Morpurgo, como acontecera com a "cidade" de Roma nas mãos dos propagandistas fascistas, seria um caro produto oferecido pelo "Estado Novo" na

<sup>26</sup> Gustavo Capanema pede autorização a Vargas em relatório que explicava toda a "situação [que] se tornou embaraçosa", inclusive já citando o nome de Vittorio Morpurgo, delegado por Piacentini para a viagem ao Brasil, doc. n. GCg35.03.09-V-35 (Rio de Janeiro, 01 de setembro de 1937), Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC,FGV-Rio.

<sup>27</sup> Carta de Piacentini a Capanema, doc. n. GCg35.03.09-V-34 (Roma, 25 de agosto de 1937), Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC,FGV-Rio.

<sup>28</sup> Carta a Capanema de Marcello Piacentini, doc. n. GCg35.03.09-VI-52 (Roma, 12 de outubro de 1937), Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC,FGV-Rio.

<sup>29</sup> Exposição Universal programada para 1942 em Roma, que não se realiza devido a Segunda Guerra; Após este período, os trabalhos são retomados do complexo que agora se denomina E.U.R.; e Piacentini assume novamente sua direção - dividindo com V. Testa e depois P.L. Nervi - até os Jogos Olímpicos de 1960 na capital italiana.

sua exposição de balanço de 1 ano, em dezembro de 1938 no Rio de Janeiro. No pavilhão do Ministério da Educação, eram exibidos os desenhos e as três maquetes, uma geral e duas detalhadas da praça da Reitoria e do Estádio Olímpico do campus da Universidade do Brasil. Este projeto, como veremos na sua cronologia <sup>30</sup>, seria inviabilizado pelo novo terreno escolhido, pela nova economia de Guerra, pelas relações delicadas com a Itália do Eixo. Caberia aos arquitetos italianos o reclame pelos honorários que faltavam ser pagos em função das "despesas que ditos arquitetos tiveram com a elaboração dos projetos da Cidade Universitária do Rio de Janeiro". <sup>31</sup>

De efetivo, as realizações de Piacentini no Brasil ficariam no âmbito de duas obras em São Paulo: o Edifício Matarazzo, assumido diretamente pelos colaboradores de Piacentini após a primeira estadia de Morpurgo no Brasil e a residência do Conde Matarazzo, filho, na avenida Paulista. A *Villa Matarazzo* obra que sofrera inúmeras reformas desde sua primeira edificação, em 1896, passara por uma nova estruturação no mesmo período do segunda estadia de Morpurgo no Brasil, em 1939. <sup>32</sup> Como uma "outra" dimensão da história dos estilos - própria ao ecletismo das mansões da Paulista - a *villa* dos Matarazzo, pelos detalhes construtivos de sua fachada, pela singularidade de sua paredes, se reveste por uma "história" das formas clássicas, francamente atentas a modernidade.

Após a Segunda Guerra, enquanto Piacentini é julgado frente a uma Comissão Central do Ministério da Educação Pública na Itália, sobre suas "colaborações" com o regime fascista - da qual é absolvido - um novo convite do Governo brasileiro é feito a este arquiteto: realizar o projeto da Universidade de São Paulo <sup>33</sup>, e que não terá nenhum prosseguimento.

Mas junto a mesma família Matarazzo, Piacentini e seu colaborador para as obras na América, Morpurgo, fariam um contrato em 1946, para três projetos: a **Universidade Comercial**, um **Edifício de**

<sup>30</sup> Capítulo IV desta dissertação.

<sup>31</sup> Carta de Ugo Sola, procurador para os negócios de Piacentini no Rio de Janeiro, a Gustavo Capanema, doc. n. GCg35.03.09-VIII-8 (Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1939), Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC,FGV-Rio; este basicamente é o teor das poucas cartas encontradas no Arquivo Marcello Piacentini em Florença (pasta 280), o constante reclame quanto a uma complementação dos honorários inicialmente recebidos do Governo brasileiro. No Arquivo Capanema citamos os seguintes documentos, referentes ao pedido de Piacentini e Morpurgo quando ao "riborso apese per il progetto della Città Universitaria di Rio de Janeiro", doc. n. GCg35.03.09-X-23, e uma carta ao "deputado" Capanema (Roma, 2 de outubro de 1948), doc. GC/Piacentini M. e Morpurgo V., Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC,FGV-Rio.

<sup>32</sup> Sobre a atribuição desta obra ao "Circolo" Piacentini v. cap. 4.

<sup>33</sup> De acordo com M. LUPANO, op. cit., p. 188.

**escritórios e uma nova Residência. Apenas para os dois primeiros os arquitetos italianos realizam projetos preliminares; insatisfeitos com os honorários e as constantes modificações exigidas, Piacentini e Morpurgo procuram romper o acordo de entrega das etapas.**

O epílogo desta vicenda é trágico: um processo no Tribunal de Roma <sup>34</sup>, promovido pelo Conde Matarazzo, contra a Piacentini e Morpurgo pela inadimplência às cláusulas do contrato de '46. Os arquitetos italianos, condenados, pagam pelo rompimento agora sacramentado. Era o fim de uma história de cartas, promessas, desejos, algumas realizações e tantas frustrações em terras brasileiras.

<sup>34</sup> "Atto di Citazione" do Tribunal Civil de Roma, por P. Sette, pasta 281, Arquivo Marcello Piacentini.

**I**

**a cultura**

***Novecento***  
**O Racionalismo**



A. Martini. 'La Giustizia Fascista'. Palácio de Justiça de Milão. c. 1942.

***Novecento***

## A ordem reencontrada no mistério

A antecedência grega é efetivada pelo seu princípio formal básico: arquivave e colunas; a atmosfera se encontra suspensa, sob a luz enigmática que faz das formas suportes de qualidades mais do que substâncias: é a estabilidade dos corpos, o mistério de uma ação estanque, de uma história revisitada, de uma presença humana patética. O primeiro quadro metafísico de De Chirico poderia representar uma antecipação ao grande movimento europeu que andaria em curso no primeiro pós-guerra: *ritorno all'ordine!*

ver  
Ilustração  
11

As paredes serenas de Santa Croce causavam o torpor de um artista que passaria a pintar "la metafisica dell'architettura e delle città italiane"<sup>1</sup>: a pintura deveria formar núcleos de imagens, núcleos figurativos capazes de condensar-se "in un tempo solo pittorico"<sup>2</sup>. Eis os enigmas, a "pintura fechada": não se trata de um realismo, de uma inspiração romântica, mas a respiração poética do pintor no encontro com mundo; as formas estão ali, perfeitamente inseridas por um desenho firme, corte súbito sobre as pedras, cores e céu... no entanto, o significado está além, numa região que não se conhece o caminho, que não se sabe qual porta deve-se adentrar, qual figura nos permitirá uma indicação. Os quadros metafísicos de De Chirico serão a "stessa tranquillità ed insensata bellezza della materia (...) e tanto piú metafisici (...) appaiono quegli oggetti che per chiarezza di colore ed esattezza di misure sono agli antipodi di ogni confusione e di ogni nebulosità."<sup>3</sup>

Na pintura metafísica, a arquitetura pintada sobre a tela, fundo infinito mas de precisões geométricas a cada plano (não seria a perspectiva em termos concretos?) constituiria a base dos valores visuais da obra: "il paesaggio, chiuso nell'arcata del portico, come nel quadrato o nel rettangolo della finestra, acquista maggior valore metafísico, poiché si solidifica e viene isolato dallo spazio che lo circonda. L'architettura completa la natura. Fu questo un progresso dell'intelletto umano nel campo delle scoperte metafísiche."<sup>4</sup> Arquitetura, pintura, "oggetto stesso"<sup>5</sup>, solidez necessária à estabilidade da forma, compostura estrutural, matéria sob o controle do desenho, cuja apreensão se faz estratigraficamente<sup>6</sup>; a iconografia metafísica inaugurava as consequências da "pura visibilidade na cultura figurativa italiana"<sup>7</sup>. Não se tratava de uma descendência direta da *Sichtbarkeit*, pois esta produziria antes "metodologias críticas"<sup>8</sup>; era o caráter autônomo, o

<sup>1</sup> G. DE CHIRICO, "Noi metafísici...", in *Il meccanismo del pensiero*, Turim, Einaudi, 1985, p. 71.

<sup>2</sup> P. FOSSATI, "Pittura e scultura fra le due guerre", in *Enciclopedia Storia dell'arte italiana* -2ed.- vol. VII, Turim, Einaudi, 1982, p. 189.

<sup>3</sup> G. DE CHIRICO, "Noi metafísici...", op. cit., p. 70.

<sup>4</sup> G. DE CHIRICO, "Il senso architettonico nella pittura antica", in *Il meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 100.

<sup>5</sup> G. DE CHIRICO, "Noi metafísici", op. cit., p. 70.

<sup>6</sup> Nos referimos aqui ao fenômeno de percepção total e unitária que Hildebrand definiu como "visão óptica", tendo a obra de arte como uma "forma ativa" (*Wirkungsform*), devido as necessárias passagens da visão por planos sucessivos de sua conformação para a apreensão visual ser concluída em uma única superfície, v. R. SALVINI, *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*, Milão, Garzanti, 1977, p. 20 ss; nesta mesma referência, para a argumentação de Hildebrandt, p. 130 ss.

<sup>7</sup> P. FOSSATI, op. cit., p. 179.

<sup>8</sup> R. DE FUSCO, "A ideia da arquitetura na visibilidade pura", in *A ideia de arquitetura*, São Paulo, Martins Fontes, 1984, p. 77; este autor deixa claro que as possibilidades da *Sichtbarkeit* estão mais relacionadas com um novo estatuto da forma artística, e conseqüentemente, da própria obra de arte enquanto autônoma na sua realidade, do que uma filiação a uma corrente plástica específica, que pode ser tanto uma arquitetura

estatuto da obra de arte como ente de sua própria construtividade no domínio visual que a pura visibilidade se institua como "consciência das sensações a que o espírito deu forma." <sup>9</sup> Ecos desta poética, deste raciocínio onde as formas estáveis da arquitetura - necessariamente estáticas pela sua ordem física enquanto muros, arcos, colunas, pórticos <sup>10</sup>, seriam a resposta para uma procura da regularidade visual, se desenvolveriam posteriormente na pintura e na escultura - que optariam pela figura em uma espécie de período clássico desta tendência -, e na arquitetura - com a requalificação dos princípios da arquitetura clássica - como a "tendência" postergada como **Novecento**.

<sup>12</sup> O "senso architettonico" a qual reclama De Chirico <sup>11</sup> para a pintura, de Poussin e Lorrain principalmente, estava nas praças da Itália, na sequência rítmica dos arcos, na massa compacta dos muros, nos castelos de *signoria* da Florença medieval, nas *loggie* e *palazzi* do Renascimento. A metafísica não era uma regressão à academia, ao mero figurativismo: uma ruptura radical com as intenções das vanguardas plásticas não se constituiria, pois, o centro da questão continuava o mesmo - a autonomia da obra, das suas formas enquanto valores plásticos expressivos. <sup>12</sup> Se a *metafísica* não seria a gênese predominante da pintura posterior, do **Novecento**, mas um "particular aspecto de uma situação geral" <sup>13</sup>, esta especificidade seria dada por sua abrangência, por sua possibilidade poética densa enquanto proposta de um posicionamento artístico.

Mais tarde, durante e pós a primeira Guerra, em Ferrara, Carrá, advindo da atmosfera futurista, acrescentará à proposta inicial de De Chirico as polaridades de um "mundo trágico", "otimismo e pessimismo, tradizione e rivoluzione, concreto e astratto" <sup>14</sup>; se constituía a metafísica, não como movimento ou grupo ou escola - mas um "ponto de encontro" <sup>15</sup>; fundava-se uma revista de pintura "contemporânea"

"proto-racionalista" (referindo-se a Perret, Loos), a pintura pos-impressionista com Cezanne, ou mesmo as vanguardas abstratas como o De Stijl, A própria origem da pura visibilidade será sobre um "gosto artístico basicamente clássico", lembrando as esculturas de Hildebrand, um de seus mentores.

<sup>9</sup> Id., *ibid.*, p. 78.

<sup>10</sup> R. DE FUSCO, *op. cit.*, p. 89, destaca este "sentido", que seria antes para Hildebrand um "conceito de *arquitectonicidade*, com o qual [este artista] exprime metaforicamente os valores de unidade e clareza de construção próprios, segundo a *Sichtbarkeit*, das artes figurativas." E citando as próprias palavras de Hildebrand (prefácio a terceira edição do livro traduzido para o italiano *Il problema della forma nelle arti figurative*, *apud op. cit.*): "Plástica e pintura foram geralmente definidas, por oposição à arquitectura, como artes imitativas. No que diz respeito ao elemento imitativo deve-se desenvolver segundo um ponto de vista mais elevado que eu chamaria de "arquitectónico" numa mais elevada esfera artística. (...) Entendo arquitectura apenas no sentido de estrutura unificadora de um todo formal independentemente da linguagem expressiva adoptada."

<sup>11</sup> G. DE CHIRICO, "IL senso architettonico nella pittura antica", *op. cit.*, p. 101.

<sup>12</sup> Seguimos aqui as teses de FOSSATI, *op. cit.*, p. 179, propondo que é "complicado falar de uma rígida ruptura entre passado e presente", i.e., entre a arte posterior a Metafísica e as vanguardas italianas - os Macchiaioli e o Futurismo - e européias - principalmente o impressionismo; a continuidade do estatuto da obra de arte, sua autonomia enquanto forma, estrutura, seria o fio contínuo que passaria por diversos caminhos labirínticos.

<sup>13</sup> V. R. BOSSAGLIA, "Caratteri e sviluppo di Novecento" in *Il Novecento Italiano 1923-33*, Milão, Mazzotta, 1983, p. 19.

<sup>14</sup> P. FOSSATI, *Valori Plastici 1918-22*, Turim, Einaudi, 1981, p. 7.

<sup>15</sup> Id., *ibid.*, p. 6.

para a Itália, e seu nome certamente indicava a via para a arte - **Valori Plastici**<sup>16</sup>; iniciava-se um retorno a ordem, ao classicismo como nas palavras de Savinio.<sup>17</sup>

"Lo spirito creativo raspa piuttosto sonnambulo nei campi dell'assoluto, ma la nostra sensibilità adestrata, si fa intendere quando ci troviamo di fronte ad un'arte che la si può intendere piú modi."<sup>18</sup> O enigma, a transcendência, o alerta de uma realidade - da pintura - sobre outra realidade - espiritual - faz da pintura de Carrà uma estratégia plotiniana de "conversão"<sup>19</sup>: traçar um caminho ao caminhar para uma direção anterior, uma dimensão superior. Compasso, esquadro; escultura, bastão: entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade que vivem no quadro está a atmosfera da passagem, do raciocínio que intermedia um e outro, que relega um ao outro. <sup>13</sup>

### Os promotores de uma arte italiana

"Nell'insieme è consolante il constatare che l'ansia dei sette pittori ricercatori, Bucci, Drudeville, Sironi, Funi, Oppi, Marussig, Malerba, raggruppati sotto il nome di 'pittori del Novecento' non si esaurisce in tentativi caotici e senza nesso, come pareva in principio; anzi la ricerca stessa li conduce per mano verso una metà unitaria che si delinea gradualmente piú chiara e definita: limpidezza nella forma e compostezza nella concezione, nulla di alambiccato e nulla di eccentrico, esclusione sempre maggiore dell'arbitrario e dell'oscuro."<sup>20</sup>

Margherita Sarfatti assim apresenta em 1923 os pintores que participam da <sup>14</sup> primeira exposição do *Novecento*, tendência que se formava graças ao sete pintores que se reuniram em 1922, e adotaram a designação de Anselmo Bucci. A este nome, a este título, *Novecento*, se formava na pintura a mesma estratégia da política que Mussolini alimentava o seu projeto político: o nacionalismo, a procura de uma identidade italiana, de uma arte italiana, de uma política italiana. "*Novecento* è o non è di per si stesso italiano: per sottinteso e senza specificare? A mio avviso non può non essere. È italiano come Quattrocento, come Cinquecento, come Settecento."<sup>21</sup> É neste evidente paralelismo que se pode estabelecer o *Novecento* como "arte di Stato". Mas, como já lembrara Bossaglia <sup>22</sup>, o *Novecento* em seu período de gênese não era o resultado de uma política fascista para a arte, pois o Estado não possuía condições instrumentais para tanto; tratava-se das duas mais vivas manifestações da cultura italiana, arte e política, imersas em um contexto de problemas europeus: ordem e nacionalidade, superamento de

<sup>16</sup> Id., *ibid.*, p.3. Fossati destaca aqui principalmente as restrições com relação a esta revista ser o "meio oficial" para a divulgação da metafísica. 2.5

<sup>17</sup> "Ma ora basta! Riprendiamo in mano l'arte... riconduciarnola a quei destini che le son segnati: al classicismo" - A. SAVINIO, "Fini dell'arte", in *Valori Plastici*, 1919, p. 17.

<sup>18</sup> C. CARRÀ, "La pittura metafisica", in *Tutti gli scritti*, org. por Massimo Carrà, Milão, Feltrinelli, 1978, p. 141.

<sup>19</sup> P. AUBENQUE, "Plotino e o Neoplatonismo", in *Storia da Filosofia*, org. F. Chatelet, Rio de Janeiro, Zahar, 1978, p.203.

<sup>20</sup> Margherita SARFATTI, *Segni colori e luci*. Note d'arte, Bologna, 1925, p. 134.

<sup>21</sup> Anselmo BUCCI, carta para Sarfatti, 1925, apud R. BOSSAGLIA, "Caratteri e sviluppo di Novecento", in *Il Novecento Italiano 1923-1933*, Milão, Mazzotta, 1983, p. 20.

<sup>22</sup> Id., *ibid.*, p. 19.

um passado recente (as vanguardas artísticas e um poder monárquico) e construção de uma identidade pela somatória de forças (a consciência de artistas e críticos quanto às especificidades poéticas somadas, e, o próprio "fascio" de forças revolucionárias e conservadoras).

- 15 Consciente deste "passado recente", "laboratorio degli ultimi anni, scomposizioni, futurismo, cubismo, e anche il divisionismo e l'impressionismo"<sup>23</sup>, Sarfatti tornar-se-ia a historiadora e teórica do projeto de uma arte do *Novecento*, e depois, na Mostra de 1926 em Milão, de uma "Arte Nazionale", *Novecento Italiano*. Através dos *Segni colori e luci* da arte européia, das pinturas de temas mediterrâneos de Picasso à interpretação formal de Le Corbusier<sup>24</sup> Sarfatti esclarecia a preocupação fundamental do *Novecento* nas suas diversas realidades artísticas e poéticas: a estrutura da forma na sua economia expressiva. Os futuros textos que procurariam viabilizar a coerência na reunião de diversos artistas na exposições que se seguiriam, da Bienal de Veneza em 1926 à Exposição em Firenze em 1928, da II Mostra em Milão em 1929 até a grande exposição em Buenos Aires em 1930. Sarfatti entendia as especificidades do *Novecento*: não se poderia ter uma base iconográfica ou ilustrativa enquanto programa do grupo de artistas; eram necessários "procedimentos genericamente formais e de ideologia".<sup>25</sup> Restaria às experiências individuais o desenvolvimento das poéticas emergentes com o grupo original: o principal protagonista seria Mario Sironi, "uno fra i maggiori pittori d'oggi e sicuramente grandeggerà nel domani. Il suo temperamento, straordinariamente ricco e complesso, gli suscita innanzi almeno tre soluzioni diverse per ogni problema plastico, e questa stessa ricchezza talvolta lo rende dubitoso, tal'altra frettoloso e tegliente per uscire dalla perplessità."<sup>26</sup> Assim se findava o *Novecento*, para Sarfatti, no seu projeto crítico: a individualidade do fazer artístico como último recanto da procura de regularidades plásticas... O *Novecento* assumia sua primordial contradição enquanto movimento artístico: um oceano ora calmo, ora tempestuoso, com ilhas e arquipélagos acostáveis.

- 16 Realismo mágico seria entre outros o '900 de Massimo Bontempelli<sup>27</sup>: por uma prosa sofisticada das mãos de um literato, a convivência entre novo e antigo, mágico e o concreto, o sólido e o inefável, poderiam expressar as diversas dimensões que envolviam o *Novecento* e principalmente seu grande credor, a

<sup>23</sup> Apud BOSSAGLIA, op. cit., p. 20.

<sup>24</sup> "L'architetto francese Le Corbusier, da due o tre anni a questa parte, attraverso i saggi teorici e le esemplificazioni pratiche pubblicate in *L'Esprit Nouveau* e poi nel bellissimo volume *Vers une Architecture nouvelle* coordina la comprensione moderna dello stile con i lineamenti essenziale della macchina e della costruzione a cubo di muratura." Sobre esta interpretação de Sarfatti em seu texto *Segni colori e Luci*, Paola BAROCCHI comenta a sua simplificação dos problemas envolvidos na *machine à habiter* em questões formais. In *Storia Moderna dell'arte in Italia*, vol. III, Turim, Einaudi, 1990, pp. 14-6.

<sup>25</sup> P. FOSSATI, op. cit., p. 213.

<sup>26</sup> M. SARFATTI, *Storia della Pittura Italiana*, Roma, 1930, p. 128.

<sup>27</sup> De acordo com Bossaglia, teríamos três 'realismos' a qual se empenharam as principais definições poéticas no *Novecento*: "o 'realismo ideista' teorizado por Severini já em 1916; o 'realismo magico' promovido como definição estilística por Franz Roh em 1925 e como declaração de poética de Bontempelli em 1927 - desta vez referindo-se a literatura-; e o 'realismo sintético' proposto por Soffici em 1928." In R. BOSSAGLIA, op. cit., p. 19.

pintura metafísica; arte como "religione del mistero".<sup>28</sup> Havia uma tradição segura para tal programa: a pintura do *Quattrocento*. "Stupore, espressione di magia" era a lição de uma pintura italiana que superava a "rappresentata materia" e indicava a passagem necessária a arte: precisão realística e atmosfera mágica."<sup>29</sup> Tomando-se baluarte da crítica das vanguardas, Bontempelli define um novo estatuto para a cultura italiana a partir de um argumento negativo: "la sigla Novecentinismo voleva dire appunto questo: noi non vi stiamo ad insegnare l'impressionismo, il cubismo, il surrealismo, il futurismo e via via; perch'è queste cose non s'insegnano, nascono d'istinto. (...) L'arte [di questo] secolo nasce con un suo innegabile e inconfondibile carattere: quello di essere antiborghese, d'essere popolare: la sua arte non può dunque più essere l'arte raffinata, riservata agli eletti, delle avanguardie d'anteguerra, ma deve essere un'arte popolare." Como muitos intelectuais e artistas italianos deste período, Bontempelli indica um retorno ao clássico, e por outro lado, vai ter um papel às vezes difícil de ser compreendido nas águas do *Novecento* quando, junto com Pietro Maria Bardi, funda a revista *Quadrante*, em 1933, o meio mais radical na divulgação e defesa da arquitetura racionalista.

A profusão de textos contemporâneos ao *Novecento* mostrariam as diversas possibilidades de uma cultura artística que nascia antes de tudo procurando uma unidade, seja na raça - Papini<sup>30</sup> -, no "reencontro" com a tradição italiana-romana-grega - A. Soffici<sup>31</sup> -, na formação de um "stile" - Elio Vittorini<sup>32</sup>; os adversários a esta situação, a estas pretensões, seriam poucos mas importantes: entre estes destacou-se Venturi.<sup>33</sup>

Enfim, o regime político italiano de Mussolini, que foi a causa de um eclipse nos estudos da arte entre-guerras para historiadores contaminados com disputas ideológicas, sempre fora externo aos debates plásticos das artes, mas presente pela sua amplitude e conclamando uma "arte nuova dei nostri tempi, l'arte fascista"<sup>34</sup> Entre futuristas<sup>35</sup> e acadêmicos, oportunistas e radicais, Mussolini sempre teria a

17

<sup>28</sup> M. BONTEMPELLI, "Realismo Magico", in revista *900*, julho 1928, apud PATETTA, L. (org.). *L'Architettura in Italia 1919-1943 - Le polemiche*, Milão, C.L.U.P., 1972, pp. 89-90. V. também de Bontempelli "Ritorno al Classico", in *L'avventura novecentista*, Florença, 1938, apud L. PATETTA, op. cit., pp. 95-6. Sobre Bontempelli e a pintura F. TEMPESTI, *Arte dell'Italia fascista*, Milão, Feltrinelli, 1976, p. 69.

<sup>29</sup> "Novecentista e pittori de Quattrocento", in *L'avventura novecentista*, 1939, apud BAROCCHI, op. cit., pp. 32-3.

<sup>30</sup> R. PAPINI, "Architettura e decorazione", in *Le Arti a Monza nel MCMXXIII*, Bergamo, 1923, apud L. PATETTA, op. cit., p. 67.

<sup>31</sup> A. SOFFICI, "Arte Fascista", in *Opere*, V, Florença, 1963, apud BAROCCHI, op. cit., p. 28. Os críticos mais conservadores desta tendência "classicheggiante" seriam Ugo Ojetti e Saporì, sendo o primeiro inclusive participante de polémicas na arquitetura, como aquela com Piacentini sobre o arco e a coluna como elementos de identidade de uma verdadeira arte italiana: v. in L. PATETTA, op. cit., p. 315 ss.

<sup>32</sup> "Lo stile Novecento" in *L'Ambrosiano*, 2 de maio de 1934, apud L. PATETTA, op. cit., pp. 104-7.

<sup>33</sup> L. VENTURI, *Pretesti di critica*, Milão, Hoepli, 1929, onde o texto "Il paesaggio. Un problema della Mostra del Novecento", de 1926, relata a principal crítica deste autor ao *Novecento*, a predominância da figura, numa defesa da paisagem, própria ao impressionismo, caminho certo para uma pintura moderna.

<sup>34</sup> B. MUSSOLINI, "Arte e Civiltà" (05.10.1926), in *Scritti e discorsi di Benito Mussolini*, V, Milão, 1934, p. 427 apud BAROCCHI, op. cit., p. 5.

<sup>35</sup> Sobre os futuristas e o novo projeto estético, trocando a radicalidade plástica por uma etapa de "ricostruzione ex novo" em termos pictóricos v. P. FOSSATI, op. cit., p. 214 ss. Lembramos aqui também a procura de Marinetti em aproximar o regime revolucionário de Mussolini a arte revolucionária do

consciência das pretensões artísticas (e portanto autônomas) desenvolvidas pelos artistas do *Novecento*: "la precisione del segno, la nitidezza e la ricchezza del colore, la solida plasticità delle cose e delle figure." <sup>36</sup> Até 1931 o fascismo permite um campo de debates entre as posições artísticas, não cultivando uma linhagem estética <sup>37</sup> passível de ser chamada oficial; nos anos posteriores, preocupado com a dispersão dos debates, Mussolini pede para que se evitem discussões a "quale già specula l'antifascismo d'oltre confine" <sup>38</sup>; o fascismo elege seus artistas e críticos dentro das suas necessidades: Sironi, Piacentini e Giuseppe Bottai. <sup>39</sup>

### Manifestações do *Novecento*

18 "L'architetto" seria a obra "opera-manifesto" <sup>40</sup> do *Novecento*, em sua primeira fase, i.e., na exposição de 1922 em Milão. Manifesto porque além de da sua proposição pictórica, da sua factura, de seu desenho, o próprio tema era por assim dizer a necessária vocação do artista que desejasse a disciplina, a aspiração pela construtibilidade, 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", evitando aquelas atmosferas enigmáticas de De Chirico. Onde o compasso na pintura de Carrà era uma possibilidade, um ponto enigmático que evocava o engenheiro ou seus próprios sinais de presença, na pintura de Sironi este instrumento de desenho possuía uma "realidade" um tanto quanto objetiva, capaz de nos mostrar que é uma chave para construir outras realidades na mão do arquiteto. Mario Sironi seria o "capo" da "scuola della figura" do *Novecento*; trabalhando também com esculturas, fazia da representação do corpo, da estrutura que busca a estabilidade no movimento, o principal *leitmotiv* da sua arte; o quadro que iniciaria esta trajetória foi "Solitude" de 1925. E junto a este "projeto", Sironi procuraria os caminhos expressivos mais favoráveis a uma arte de "ritmi, di equilibri, di un spirito costruttivo": a sua pintura seguiria rumo a um novo acordo com a arte maior - a arquitetura - e restaria o seu espaço oficial, a sua manifestação no espaço construído, a pintura mural. <sup>41</sup>

Futurismo: "la rivoluzione politica deve sostenere la rivoluzione artistica, cioè il futurismo e tutte le avanguardie", in *Futurismo e fascismo*, Foligno, 1924.

<sup>36</sup> B. MUSSOLINI apud TEMPESTI, op. cit., p. 67.

<sup>37</sup> V. a atividade do principal promotor de uma "Cultura Fascista", Giovanni Gentile, o "consagrado oficialmente filósofo do regime", sobre a abertura do ideário estético de uma cultura a ser feitas em função de uma nova era para a Itália in G. ARMELLINI, "Fascismo e Cultura Italiana", III, revista *Paragone*, XXIV, 285, Florença, novembro de 1973, p. 38 ss.

<sup>38</sup> Carta de Mussolini de 1931 para o prefeito de Milão, in TEMPESTI, op. cit., p. 67.

<sup>39</sup> Giuseppe BOTTAI, Ministro da educação, talvez tenha sido o maior articulador entre a arte do *Novecento* e o regime fascista, através da revista "Le arti", seguindo as "direttive" da "política artística do Regime", v. TEMPESTI, op. cit., p. 224 e ss.

<sup>40</sup> R. BOSSAGLIA, op. cit., p. 23.

<sup>41</sup> V. de M. SIRONI, "Pittura murale", 1932, in *Scritti editi e inediti*, Milão, Feltrinelli, 1980, p.114; v. também o juízo de Sironi sobre a arte dos mosaicos bizantinos, "modernisti dell'arte antica" in "Raceni d'oro", op. cit., pp. 191-4. Sobre a arte posterior de Sironi "épico-popular" - de Bossaglia - v. FOSSATI, op. cit., p. 238 e ss. Um juízo favorável a esta posição de Sironi encontramos principalmente entre arquitetos

O *Novecento* em sua primeira fase, até a Bienal de Veneza onde o grupo original se mantinha, exceção de um pintor, procuraria na "tênue" definição dada por Sarfatti os caminhos para a "limpità della forma e compotezza nella concezione, nulla di lambiccato e nulla di eccessivo, esclusione sempre maggiore dell'arbitrario e dell'oscuro".<sup>42</sup>

O pintor que não se apresentava em Veneza era Oppl, o primeiro dissidente, não por uma mudança dos preceitos iniciais do *Novecento*, mas por levar a termo experiências e aspirações individuais. Seu horizonte seria a pintura do renascimento, do maneirismo, na sutileza dos gestos, na atmosfera de luz, um desenho "clássico" da forma muito além dos talhes estruturais. As formas de seu quadro sobre o "Fratello prodigo" indicavam a introdução da mesma sensibilidade que tocara Raffaello na "Libertação de São Pedro" ou mesmo Parmiggianino em suas primeiras obras: a luz que divide com o desenho a responsabilidade pela forma; a "atmosfera sospesa" da metafísica adquiria cor.

Na primeira Mostra em 1926, não se poderia falar de *Novecento*, mas de *Novecento Italiano* como anunciara o cartaz proposto por Sironi. Forma-se aqui o compêndio das experiências e os caminhos futuros das experiências individuais, o que Bossaglia caracterizou como "novecentismo".<sup>43</sup> Entre os novos pintores emergentes deste grande fluxo do *Novecento Italiano* estaria Ardengo Soffici. Sua "poética da sublimação do cotidiano"<sup>44</sup> foi uma das mais representativas e caminho seguido por muitos. Nos gestos singelos do dia a dia, nas atividades necessariamente denunciadoras de uma espírito que se cultiva, emanava, das figuras da pintura de Soffici, aquela alma italiana muito favorável às questões de discussão da identidade propostas por críticos.<sup>45</sup> Como pinturas de Courbet, Soffici monumentalizava o particular, o não épico, aquela realidade às vezes intimista vivida por seus possíveis protagonistas. Ao contrário da pintura Metafísica, Soffici nos apresentava sólidos não por um desenho volumétrico preenchido por cores densas, mas por empastamento sucessivos, de camadas talhadas posteriormente por um tom - o branco - com um pincel largo, diluindo a tinta. Pela materialidade da pintura obtinha-se a solidez das figuras.

O clássico enquanto "senso della pittura" do *Novecento Italiano* nascia não por uma coerência de referências históricas como exigia Venturi<sup>46</sup>, nem por uma teoria

defensores do racionalismo como Gio PONTI, "Architettura-pittura-scultura", in revista *Domus*, VI, 1933, I, e L. VITALI, "La pittura murale alla Triennale", in revista *Domus*, op. cit., p. 286.

<sup>42</sup> M. SARFATTI no catálogo da exposição de 1926, apud FOSSATI, op. cit., p. 212.

<sup>43</sup> Seguimos esta definição do desenvolvimento do *Novecento* estabelecida por BOSSAGLIA, op. cit., p. 19 e ss.

<sup>44</sup> BOSSAGLIA, op. cit., p. 30.

<sup>45</sup> Entre outros, destacamos a proposição da "eterna permanenza dello spirito classico italiano" por PAPINI, que envolvia uma certa proteção e resguardo necessário da arte: v. "Arti e decorazione", in *Le arti e Mostra nel 1926*, op. cit., p. 72. O Manifesto do *Novecento* feito por Muzio, Funi, Marini, Martini e Sironi em 26 de julho de 1934 no *L'Ambrosiano* de certo modo repropõe a questão da "razza" a um "stile", a uma "tradizione" - este texto está na antologia de L. PAIETTA, op. cit., p. 111 e ss.

<sup>46</sup> L. VENTURI, "Per una critica dell'arte contemporanea", in *Saggi di critica*, Roma, 1956, p. 151 ss., onde procura mostrar que "la tradizione artistica italiana è così ricca e complessa che comprende in sé i gusti

de arte precisa <sup>47</sup>, mas como um clima instaurado; o classicismo desta arte seria a "proscrição" da regência da forma nas suas regras plásticas, na sua estrutura, na possibilidade de controle da sua fruição. Era necessário um pintor arquiteto, para realizar uma síntese e uma concentração plástica que "representassem a exigência de acolher na obra muitos dados e experiências, simplificando ao máximo a percepção do espectador em um conjunto ordenado e solidamente intencionado." <sup>48</sup> O clássico era uma imanência para a regência possível a um código ou códigos definidos a partir da estrutura da forma: linha, cor, tema, composição. Assim temos a natureza morta de Penagini <sup>49</sup>; a inquietação de Cézanne ante os sólidos das frutas, pratos e vasos se resolve. São formas que não necessitam de um desdobramento a mais no espaço por uma pincelada, mas que se estabilizam em suas estruturas internas; é a compostura de vermelhos e amarelos dada pela incisão da linha, pelo basamento branco que suporta a gravidade. 21

### A pintura do *Novecento*: o clássico entre o desenho e a cor

Entre as várias tradições presentes na arte do *Novecento*, na constituição de um universo formal, duas linhagens, mais especificamente dois pintores que obtiveram fortuna, enquanto referenciais pictóricos, na prática artística: Giotto e Piero della Francesca. A divulgação extensiva dos preceitos artísticos destes pintores, respectivamente, tinha os seus meios precisos: a revista "La Voce" e um livro monográfico.

Carrà em "Parlata su Giotto" <sup>50</sup> encontrava o "silenzio magico delle forme" <sup>51</sup>, um "silenzio spaziale dei toni" onde as linhas que constituíam os volumes, "tagliente e decisive"; eram resultados de uma lógica unitária encontrada nos afrescos da capela Arena: tudo é pintado como arquitetura, como uma forma única cujos componentes estruturam todo o espaço. <sup>52</sup> Iniciado na Metafísica com De Chirico em Ferrara, Carrà encontrava na pintura de Giotto a conciliação entre a "unità costruttiva" e a "idea da astratta" que se faz "concreta nella forma". <sup>53</sup> Advindo das experiências futuristas e cubistas, Carrà percorria agora a via de conciliação entre os termos que as vanguardas haviam problematizado: em uma pintura com um tema religioso, do Antigo Testamento, a abstração dos elementos constituintes da forma - linha planos, volumes - encontravam expressividade de valores enquanto tema, sentido, significado. Fundador de uma futura tendência, *Strapaese*, as figuras de Carrà se definiam por uma "solidão meditativa" <sup>54</sup>, procurando um dialogo entre 22

piú opposti" e assim ficaria difícil eleger uma arte que respeite a tradição, quanto mais o "clássico" na cultura artística italiana.

<sup>47</sup> V. BOSSAGLIA, op. cit., p. 30.

<sup>48</sup> L, Ibid., p. 179.

<sup>49</sup> Obra exposta na II Mostra do *Novecento*, Milão, 1929.

<sup>50</sup> C. CARRÀ, *Tutti gli scritti*, Milão, Feltrinelli, 1978, pp. 63-71.

<sup>51</sup> Id., Ibid., p. 64.

<sup>52</sup> Ver também de Carrà sobre *Masaccio*, in *Segreto Professionale*, Florença, 1962.

<sup>53</sup> Carlo CARRÀ, "Parlata su Giotto", in *Tutti gli Scritti*, op. cit., p. 66.

<sup>54</sup> G. ARMELLINI, op. cit., p. 59.

espiritualidade e natureza, rompendo com o silêncio da metafísica.<sup>55</sup> A exegese deste segredo era devido a Carrà, seu maior crente; temos as filhas de um espaço que necessariamente a elas lhe devia sua gênese, sua regência. 23

Roberto Longhi sobre Piero revelava a sofisticada cultura de um artista que, entre Siena e Firenze, no auge do período do "disegno", faria uma reproposição dos "elisi cromatici del Trecento".<sup>56</sup> A forma na pintura di Piero della Francesca se estabelecia através da "posadure cromatiche"<sup>57</sup>, uma síntese entre desenho e cor, o tom, a qual o todo representado adquiria valores luminosos, uma "naturalezza luminosa", um "splendore zenitale".<sup>58</sup> Longhi revelava aos olhos de seus contemporâneos, com fotos e detalhes das obras até então nunca focados, uma concepção espacial, a arquitetura de uma pintura concebida entre a Florença do desenho e a Veneza do cromatismo. "La metafisica, o il sogno, sorgevano così immediatamente dal nuovo entusiasmo per la nuova certezza spaziale: la legge metrica non si condensava astrattamente soltanto nei corpi ma circolava fra di essi inavvertita e fatale; e fra i gesti posati delle statue corporee, altre statue invisibili di spazio statuiti e cavi di architettura e di paese, si saldavano colandosi senza residui negli intervalli che ne divenivano, pertanto, misurati e 'beli' al pari dei corpi. La proiezione prospettica ne dimostrava il quadro totale aggalando per l'occhio in una muratura di sontuose equivalenze cromatiche..."<sup>59</sup> Longhi, mais tarde, encontraria em um atelier em Roma, um grupo de artistas que estariam promovendo uma nova etapa clássica com a "pittura tonale": a "Scuola di via Cavour". Estes pintores estabeleciam uma posição de "dialletica" com o *Novecento*<sup>60</sup>: por princípio, uma preocupação com a estrutura da figura, a "compostezza" do quadro enquanto uma obra de reclame ordenativo; por inferência, o tom, a "quantità di luce e di ombra che ogni colore assorbe, ... dar forma al colore".<sup>61</sup> Scipione, Antonietta Raphaël e Mario Mafai formariam o grupo central que seriam nomeados por Longhi.<sup>62</sup> 24

O "tom" alcançava a estrutura, definia sem a disciplina de uma linha limite patamares de profundidade; as leis da verosimilhança que sempre foram os limites do tom, respeitando a lógica da luz, graduando as cores em progressão espacial, dirigindo os campos coloridos através das formas necessárias do desenho, rompiam, a golpes precisos de pincel - dando forma à cor - com as hierarquias pictóricas presentes em muito no *Novecento*. Estes corpos clássicos, sobre panos brancos constituem um ritmo, uma grande "travée" monumental, afirmação estrutural em duas figuras. O espaço, como Longhi havia demonstrado em Piero, 25

<sup>55</sup> C. MALTESE, *Storia dell'arte in Italia*, 1785-1945, Turim, Einaudi, 1960: "Toda, ou quase toda história que já faz vinte anos de *Strapaese* é permeada pela ingenuidade de se acreditar que seria possível uma função moralizadora no interior do sistema, isto é, no interior do regime fascista: se pretendia reconduzir a uma pressuposta pureza das origens e às antigas promessas de renovação."

<sup>56</sup> R. LONGHI, *Piero della Francesca*, in *Opere Complete*, III, Florença, 1963, p. 6.

<sup>57</sup> Id., *Ibid.*, p. 7.

<sup>58</sup> Id., *Ibid.*, p. 10.

<sup>59</sup> Id., *Ibid.*, p. 27.

<sup>60</sup> VV.AA., *Scuola Romana*, Milão, Mazzotta, 1988, p. 69.

<sup>61</sup> L. VENTURI apud. op. cit., p. 87.

<sup>62</sup> F. TEMPESTI, *Arte dell'Italia fascista*, Milão, Feltrinelli, 1976, p. 146; sobre a discussão da pintura tonal para uma poética contemporânea, Roberto Longhi privilegia o trabalho de Morandi, in "Momenti della pittura bolognese", in *Opere Complete*, op. cit., vol. VI, pp. 189-205.

efetivava suas presença com os valores positivos da cor, nos intervalos entre as formas cedidas pelo tom.

### **A Escultura: a figura, o monumento e a monumentalidade.**

26 Em passos possantes avançam as "forme uniche nella continuità dello spazio"; será a primeira figura, da estatuária moderna italiana a constituir o "sentido monumental". Como um exercício de "dinamismo" sob a forma originalmente estável, Boccioni legará aos futuros escultores do *Novecento* uma lição fundamental: a figura tem uma estrutura inalienável, independente de movimento, tamanho e mesmo de tema. É o primeiro passeio da monumentalidade sobre o solo da modernidade, onde a mais radical das vanguardas, que se fez mais negativamente sobre uma "destruição" dos sentidos tradicionais, apresenta uma escultura monumental, um "sentido monumental".

A história da escultura italiana se faz necessariamente pela história dos monumentos italianos: argumento que não prejudica as pequenas obras, domésticas ou mesmo decorativas, mas que segue o grande fluxo das discussões e dos debates sobre a escultura no pós-guerra, e depois, no Regime fascista.<sup>63</sup> Em todo o transcurso das duas décadas entre-guerras, durante todo o *Novecento* portanto, a figura, a representação mais nobre de uma "arte clássica" seria o protagonista das discussões de toda arte italiana: como integrar arquitetura-escultura-pintura? Qual a relação hierárquica entre estas artes? qual a função da escultura na constituição dos lugares monumentais das cidades? Temas para debates, de E. Janni, Ojetti, Sarfatti, Piacentini, pois certamente implicava em uma organização geral - e sempre pretendida - das artes em relação às aspirações do *Novecento*; identidade, tradição, sentido monumental.<sup>64</sup>

27 Inicialmente o monumento escultural aferiria sua singularidade pelos seus próprios propósitos: remeter-se a um fato, fazer uma homenagem, louvar um herói. As mães italianas, Libero Andreotti propunha um monumento onde a clara citação a Michelangelo seria primordial; mas aqui temos uma figura, o cristo-soldado que é um estrutura arruinada, seus "piloni", restantes da queda, permanecem inteiros - braços e pernas - e a sua estrutura não se estende pelo corpo da base-madre, em uma harmonia de contrapesos e empuxos como a "Pietà" do Vaticano. Isto porque os escultores como Andreotti na década de 20 trabalham com estruturas escultóricas, e não formas humanas. A lição bocciniana era clara: aos passo, em pé, toda a estrutura/escultura deveria ser uma força ereta, símbolo de sua própria razão.

<sup>63</sup> V. o ensaio mais recente sobre esta questão de F. FERGONZI, "Dalla Monumentomania alla scultura arte monumentale", in *La scultura monumentale negli anni del Fascismo*, cur. P. FOSSATI, Milão, F. Guido Ettore de Fornaris, 1992, pp. 135-199.

<sup>64</sup> E. JANNI, "L'invasione monumentale", in revista *Emporium*, vol. XLVIII, n. 288, dez. de 1918; U. OJETTI, "Monumenti alla vittoria", in *Il Corriere della Sera*, 03/04/1919; M. PIACENTINI, "Comenti e polemiche. Considerazioni sul concorso per il Monumento al Fante", in revista *Architettura e arti decorative*, I, fasc. II, Julho/Ago. de 1921; M. SARFATTI, "Cronache d'Arte. Ancona il Monumento al Fante", in *Il popolo d'Italia*, 10/05/1922. Estes textos foram reunidos por FERGONZI, op. cit., p. 201 e ss.

A escultura enquanto monumento teve uma das trajetórias mais representativas em um caso específico: o monumento ao duque D'Aosta, herói da Primeira Guerra, em Turim. Seu autor principal, Baroni, vencedor do polêmico concurso para esta obra, fazia diversas propostas até sua conclusão em 1937, que a todos ficou frustrante, pelas esculturas, pelo local do monumento, pela perda de oportunidade da realização da obra de Arturo Martini.<sup>65</sup> O monumento de Baroni representava o grande impasse da escultura frente aos debates que emergiam: a escultura deve estar subordinada à arquitetura? Piacentini dizia que sim, pois um monumento não era simplesmente uma referência simbólica, mas uma intervenção espacial urbana<sup>66</sup>; a posição de Martini era contrária, assim como mais tarde Sironi: a escultura tinha o seu próprio espaço, pois era também uma estrutura organizadora de formas adjuntas. Martini não realizará nunca sua arte independente de inferências, principalmente da arquitetura; a escultura já estava condenada a "língua morta".<sup>67</sup> As obras deste artista serão quase sempre "colunas" arquitetônicas, como a "Vittoria" da VI Trienal de Milão: seguindo os passos de Boccioni, a escultura de Martini procura um controle estrutural que está além de seus limites, de sua lógica plástica. A monumentalidade da escultura seria, em outras palavras, um "sentido arquitetônico", de formas disciplinadas a uma estrutura latente que emerge de seu interior, ortogonalizando braços, pernas e tronco.<sup>68</sup>

### Escultura e o espaço da Arquitetura

A escultura do *Novecento* será, a partir da década de 30, a "ária" na "opera" da arquitetura monumental. Desde as intervenções de Ojetti nos debates sobre os monumentos aos "caduti" da Guerra, haverá inúmeros exemplos de uma hierarquia da "architettura e obbediente scultura".<sup>69</sup> Assim, desde artistas do *Novecento*, bem como arquitetos racionalistas, realizariam projetos onde a presença da escultura se fazia fundamental para a evocação de um discurso; seria um sintoma advindo principalmente do Fascismo, na sua eficaz estratégia de constituir claves retóricas nos espaços públicos. A iconografia seria predominante em três temas: a

<sup>65</sup> Sobre a "vicenda" do concurso v. M. T. ROBERTO, "I concorsi per il monumento nazionale al Duca D'Aosta: Roma 1932-1933, Turim 1933-1935", in *La scultura monumentale negli anni del Fascismo*, op. cit., pp. 37-104.

<sup>66</sup> "(...) la solida Italia dai seni opulenti che abassa, con gesto melodrammatico, la frasca da palma con l'immancabile brando o scudo sovrapposti" ironiza M. PIACENTINI sobre os pequenos monumentos funerários, apud F. FERGONZI, op. cit., p. 146.

<sup>67</sup> Apud FERGONZI, op. cit., p. 199.

<sup>68</sup> "Martini não estava somente envolvido com a definição de uma 'fisicità' do corpo plástico, mas também deveria resolver um outro problema que afligia toda a escultura moderna: fazer coincidir a presença material da escultura, o seu valor figurativo e a intuição poética, entre medidas e condições de leitura e de percepção, definidas e reconhecíveis para o espectador, de tal modo que a obra se apresentasse conveniente e legível sem alterar o seu significado poético." In P. FOSSATI, op. cit., p. 205.

<sup>69</sup> Apud FERGONZI, op. cit., p. 136; cf. com as reflexões estéticas mais aceitas neste período, na Itália, com S. VITALE, *L'estetica dell'architettura*, Bari, Laterza, 1928, p. 132: "Per questo suo carattere unitario, per questa sua intima adesione ai più alti valori spirituali l'architettura fu veramente nell'età classica, come venne giustamente definita, *la madre di tutte le arti*, constitui estrisecazione più completa, sotto la specie della bellezza e dell'armonia estetica, di tutto il patrimonio spirituale dell'epoca, e accompagnò trionfalmente l'espansione del genio ellenico e della potenza romana nel mondo."

"heróica" onde os mártires da Guerra seriam louvados como a escultura de A. Cataldi (Monumento aos "Studenti romani caduti"), as esculturas em diversos "arcos do Triunfo" projetados por A. Limongelli, G. Muzzio, G. Manzoni e Marcello Piacentini referenciando os "caduti" anônimos; a iconografia da "Vittoria", que era antes de tudo uma louvação ao Regime - Mussolini, ao espírito fascista, ao próprio significado glorioso das conquistas - talvez o mais retórico dos temas como nas obras de Ciro Marchetti (Monumento a "Vittoria" de Piave), de A. Dazzi (o "Fante") para a Exposição de Florença, de A. Wildt (Monumento a "Vittoria" de Bolzano), a "Vittoria" de L. Fontana na VI Trienal de Milão junto com E. Persico, G. Palanti e M. Nizzoli (arquitetos), M. Sironi com as esculturas (por exemplo a "Vittoria alata e armata" de 1932) e A. Martini ("Vittoria Fascista" no Palazzo delle Poste em Savona), com seus relevos esculpidos, o recanto último da arte das massas na arte dos espaços; e as "Mitológicas", evocando acima de tudo a simbologia da força, da união, da justiça, da sabedoria.<sup>70</sup>

30 Marcello Piacentini seria o arquiteto mais representativo do *Novecento* que promoveria a "fusão", a antiga aliança entre as artes, em um "espaço total". Assim, a escultura alcançava um papel mais privilegiado do que a pintura, pois pela sua tridimensionalidade, aferia espaço tanto quanto a arquitetura, constituía referencial espacial na volumetria dos conjuntos arquitetônicos. Desde o Arco de Gênova, Piacentini preservaria espaços para as "mitologias" em suas obras monumentais. Inicialmente, as esculturas se postavam como complementos de significados que a arquitetura elencava, como um arco do triunfo que por si já é símbolo: esculturas e relevos obedientes encontravam seus espaços precisos para cantar, como um coro, a sacralização dos feitos heróicos na Guerra, tendo ao fundo uma grande orquestra.

31 A medida que a arquitetura de Piacentini avançava para uma certa autonomia "monumental abstrata", i.e., que a estrutura arquitetônica em si comportaria o "sentido monumental" em um estado puro (só haverá espaços para o relevo coma na Reitoria da Cidade Universitária de Roma), a escultura será então a forma privilegiada da representação de valores simbólicos, estrategicamente colocada no espaço coletivo, em monumentais gestualidades e posturas. O "Anno I Era Fascista" de Arturo Dazzi é a condensação de toda a masculinidade em "struttura", mito de uma Era que se afirma na cidade de Brescia, a maior intervenção do período em um centro histórico. Ou mesmo a "Minerva" de Martini na Cidade Universitária de Roma, com a sua colossal postura dórica, em um gesto mais que eficiente, demonstrativo do ímpeto para um dos espaços institucionais mais caros ao Regime.

32 Se a escultura jamais alcançaria a sua plena autonomia enquanto obra de arte, e Martini, mais combatente contra este destino, teria na sua própria contradições, ou mesmo vontades reprimidas em relação à arquitetura: "non è sempre chiaro se questo atteggiamento mentale così vario e mobile - si stenta chiamarlo complesso, per via della giustaposizione e successività delle ricerche e delle esperienze, che spesso non si collegano e non si fondono, né s'integrano e sintetizzano a vicenda, dimostrando che sono spaziate e occasionali anche nella mente - sia specchio

<sup>70</sup> O caso mais significativo, pela excessiva quantidade, é o Fórum Mussolini, hoje Itálico, Roma, com as inúmeras esculturas mitológicas representando as principais cidades e esportes, de vários autores.

fedele di una innata e organica frammentarietà, o non invece la condizione unica e necessaria per la libertazione del suo linguaggio autentico; quasi che questo avesse bisogno di un fuoco fitto ed avido fatto con la più varia legna per discoriarsi e rifulgere." 71

### Arquitetura: as posturas presentes.

A arquitetura da Itália finissecular era resultado de "una parte di architetti [que] seguitò il greco-romano, un'altra invece imitò gli stranieri nell'altra manifestazione de questo secolo". 72 Como um eco do "stile neoclassico" francês, a arquitetura italiana era uma devedora da história para um século XIX dos estilos, tipos, reestruturações. A grande arquitetura, a arquitetura monumental dos novos edifícios de uma nação recentemente unificada dispunha os arquitetos italianos mais privilegiados para uma discussão sobre a própria tradição da nação. Vespegnani e Cipolla e a arquitetura da Renascença; Virgilio Vespignani e Sarti, depois Luigi Poletti com um classicismo romano; enfim Pio Piacentini com um neo-tardobarroco, e como primeiro seguidor Marcello Piacentini, seu filho.

O Neoclássico seria o "stile" progenitor para os debates do *Novecento*; e de certo modo o *Novecento* levaria a termo todas as questões do Neoclássico e da própria tradição clássica a este século contemporâneo. A efetiva definição plástica, um universo tectônico engajado para a sua visualidade plena, sólidos, arestas, perfis 73 ; o novo estatuto da linguagem "clássica", que tinha dissolvida sua "instituição divina" pela "análise cartesiana e a convicção jansenista da vontade, em cujo reino opera o gosto" 74, i.e., uma linguagem fundamentada em "certezas" arqueológicas que buscava destruir e combater o classicismo como "valor-modelo" 75; por fim, a "passagem da geometria do espaço para a geometria do objeto arquitetônico, e da relação barroca de arquitetura-teatro para a relação neoclássica de arquitetura-natureza" 76 faziam do "stile" nascido entre a tradução de Perrault de Vitruvius 77 e as pranchas tipológicas de Durand 78 os visíveis limites para uma "tradição clássica na modernidade".

71 C.L. RAGGHIANI, "Alla terza Quadriennale", in revista *Critica d'arte*, VI, 1939, p. 102.

72 M. PIACENTINI, "Lo stile Neo-classico e la sua applicazione in Italia", conferência na Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma, (1901), Istituto Romano di Arti Grafiche di Tumminelli, 1938, p. 21.

73 Id., *ibid.*, p. 17, onde Piacentini define claramente o neoclássico como uma arquitetura de plenos valores visuais, dentro de uma perspectiva formalista moderna: "ai caratteri del neo-classico, si può dire riassumendo, che, nel vedere di uno di questi edifici l'impressione generale è quella di una grande solidità, di tagli netti e a squadra, di robustezza ed eleganza, sia nelle masse che nei profili." [grifo nosso]

74 J. RYKWERT, "Lo clásico y lo neoclásico", in *Los primeros modernos*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 27.

75 G.C. ARGAN, "Il Neoclassico" (1970), in *Da Hogarth a Picasso*, Milão, Feltrinelli, 1983, p. 143.

76 G.C. ARGAN, "Studi su neoclassico" (1970), in *op. cit.*, p. 165.

77 Citamos aqui a célebre nota de Claude PERRAULT na tradução de Vitruvius para o francês, onde temos a crítica do fundamento clássico - a beleza - e sua dupla condição enquanto fundante de um ideal da forma arquitetônica, in *Les dix Livres d'Architecture de Vitruve, corrigés et traduits en François avec des notes et des figures*, Liv. I, cap. 2, Paris 1684, tradução de Ivone Salgado e Mário H. S. D'Agostino, CADerno, FAUPUCCAMP, 1992, no prelo: " Toda arquitetura é fundada sobre dois princípios, onde um é positivo e o outro é arbitrário. O fundamento positivo é o uso e o objetivo útil e necessário pelo qual um

- 34 A obra de Giuseppe Sacconi, o monumento a Vittorio Emmanuelle II era para os arquitetos italianos, como Marcello Piacentini, o "flusso europeu neo-classico [dopo il '70], specialmente nella scuola romana da Luigi Rosso". <sup>78</sup> Apresentação da regularidade neoclássica, da volumetria incisiva, de citações precisas, o edifício de Sacconi embora fosse uma "concezione più greca che romana, con gustosissimi e raffinati particolari etruschi, ma confezionato alla foggia artificiosa e carica dei francesi" <sup>80</sup> era, acima de tudo, a maior lição a Roma e aos arquitetos da ordem futura: sua impositação à cidade em uma regularidade visível, sob um ponto de vista unívoco - "sotto in sù" - oblíquo e monumental. A futura arquitetura do *Novecento* seguiria este caminho, e encontraria o seu termo mais caro: o patrimônio da cidade.
- 35 Os "flussi" não eram exclusivamente neoclássicos. Raimondo D'Aronco, iniciando sua cultura artística em Viena, traz para a Itália suas fachadas virtuosas em decorações da *Sezession*: o Pavilhão da Exposição Internacional de Torino demonstrava a eloquência rebelde aos muros, à "trabeazione classica", às hierarquias volumétricas. O *art nouveau* faria sua estréia com o Palácio Castiglioni, de Giuseppe Sommaruga. A materialidade da pedra, traço permanente da cultura arquitetônica italiana agora respondia não mais às bossagens e relevos de cantaria, mas às invocações da forma serpentinada, flamejante em natureza, folhas e flores.
- 36
- 39 A experiência da arquitetura futurista, talvez a manifestação menos radical do movimento de vanguarda italiano, reforçaria o sentido construtivo monumental com suas usinas, cidades-máquinas, pois "dobbiamo trovare quell'ispirazioni negli elementi del nuovissimo mondo meccanico che abbiamo creato, di cui l'architettura

Edifício é feito, tal como a Solidez, a Salubridade e a Comodidade. O fundamento que eu chamo arbitrário e a beleza, que depende da Autoridade e do costume. Embora a beleza seja também de alguma maneira estabelecida sobre um fundamento positivo, - que é a conveniência razoável (passível de conhecimento racional) e a atitude de cada parte tem por meio do uso ao qual ela esta destinada -, entretanto, como é verdade que nem todos são capazes de descobrir e perceber tudo o que pertence a esta razoável conveniência, nós nos remetemos, por prevenção, antes ao julgamento e à aprovação daqueles que nós estimamos serem os esclarecidos e inteligentes, nesta matéria, o que acaba imprimindo em nossa imaginação uma idéia (de beleza) que é formada apenas pela prevenção e pelo costume. Pois nós nos acostumamos, sem perceber, a opinar como belo aquilo que foi estabelecido pelos conhecedores. Este engajamento da opinião implica que nós não sabemos aprovar as coisas que não estejam conformes ao que nós estamos acostumados a achar bonito, independentemente delas possuírem mais ou menos conveniência e razão positiva.

"(A respeito da beleza arbitraria), não saberíamos dizer porque aqueles que possuem o que nos chamamos de gosto na arquitetura têm dificuldade de subtrair os denticulos colocados sobre os modilhões ou subtrair os modilhões que não fossem perpendiculares ao horizonte, mas que o fossem em relação à cornija que eles sustentam, mesmos que estes procedimentos sejam mais conformes a razão do que aqueles que são usuais. Só saberíamos dizer que nos acostumamos a ver essas coisas assim executadas nas obras, - que possuem por sinal, bastante beleza fundada sobre a verdadeira razão -, e mesmo a amar a sua presença, o que se julga não ser totalmente razoável." Para uma abordagem sobre esta questão v. J. RYKWERT, op. cit., cap. 2. "Lo absoluto y lo arbitrario", pp. 29-52.

<sup>78</sup> J.N.L. DURAND, *Précis des Leçons d'Architecture*, Paris, 1802-1805.

<sup>79</sup> M. PIACENTINI, *Architettura D'oggi*, Roma, Paolo Cremonese editore, 1930, p. 12.

<sup>80</sup> Id., *Ibid.*, loc. cit.

deve essere la piú bella espressione, la sintesi piú completa, l'integrazione artistica piú efficace." <sup>81</sup> A "architettura pura" como mais tarde definiria Mario Rispoli <sup>82</sup>, estrutura enérgica, os projetos de Sant'Elia não eram consequências diretas da funcionalidade: arquitetura e teoria eram um "nodo" a procura de uma "arte, cioè, síntese, espressione". <sup>83</sup>

### Arquitetura: Novecento a Milano

A "obra-manifesto" do *Novecento* em arquitetura foi a Ca`Bruta, um prédio de apartamentos na capital econômica da Itália; "disponível politicamente e culturalmente" aos ventos transalpinos <sup>84</sup>, Milão foi o primeiro contexto artístico italiano que se alinhou às tendências européias de um retorno à ordem, ou como se propunha na arquitetura, seguir os "esempi piú buoni ed originali del passato apparvero con sicurezza quelli di derivazioni classica, e particolarmente a Milano quelli del primo Ottocento." <sup>85</sup> Alberto A. Novello, Guido Ferrazza, Tomazzo Buzzi, Michele Marelle, Giovanni Ponti, Ferdinando Reggiori, entre outros, formavam o *Club degli Urbanisti*, autores de um projeto para esta cidade em 1926, e interlocutores de uma futura discussão sobre um traçado iluminista para as cidades monumentais. "Singoli artisti", sua homogeneidade seria entretanto o "spirito che guida (...), e questa disciplina non può essere che classica." <sup>86</sup> Deste grupo de arquitetos, desta aspiração neoclássica a "Milano dell'Ottocento", emergia o autor da Ca`Bruta, Giovanni Muzio, o arquiteto que formou junto com Marcello Piacentini os pólos da arquitetura do *Novecento*. Mais incisivo que o conciliador arquiteto romano, Muzio seria o franco promotor de uma arquitetura da restauração clássica, que mais tarde seria criticada pelos "Neofuturistas", liderados por Marinetti, como "il cumine della diffamazione artistico affaristica del nostro tempo politico", de um "stile miscugliato dai piú bestiali imbastardimenti". <sup>87</sup>

A Ca`Bruta era o resultado de uma posição crítica de Muzio com relação a cidade que, em poucos anos, "l'acrescimento rapido e la furia del costruire hanno soffocato nell'ultimo cinquantennio le memorie antiche" <sup>88</sup> da "Milano monumentale", de Maria Tereza, de Napoleão. Se por um lado o arquiteto assumia a história de

<sup>81</sup> A. SANTELLIA, prefácio ao catálogo *Prima esposizione d'arte del gruppo Nuove Tendenze*, Milão, 1914.

<sup>82</sup> "Le caratteristiche dell'architettura fascista" in revista *Futurismo*, n. 33, 23/04/1933, apud L. PATETTA, op. cit., p. 262.

<sup>83</sup> ARGAN citando Sant'Elia in "Il pensiero critico di Sant'Elia", in revista *L'Arte*, XXXIII, 1930, p. 498.

<sup>84</sup> G. CIUCCI, "Il dibattito sull'architettura e la città fascista", in *Enciclopedia Storia dell'arte italiana*, 2.ed., vol. VII, Turim, Einaudi, 1982, p. 300.

<sup>85</sup> G. MUZIO, "Alcuni architetti d'oggi in Lombardia", revista *Dedalo*, fasc. 15, IV, 1931, in L. PATETTA, PO. CIT., p. 80.

<sup>86</sup> Id., *Ibid.*, p. 84.

<sup>87</sup> Parte do discurso de Somenzi, em 1933, e da revista *Futurismo*, II, n. 21, apud L. PATETTA, op. cit., p. 21; sem entrar no mérito de um combate direto, Muzio escreve em 1931 um texto que de certo modo ataca as posições, ou melhor, um comportamento exemplar dos artistas de "atteggiamenti avanguardistici": "All'esasperato ed arbitrario individualismo, che nella sua singolarità delle trovate faceva consistere l'abilità e la fama di un progettista parve necessario sostituire una regola" in "Alcuni architetti d'oggi in Lombardia", op. cit., p. 79.

<sup>88</sup> G. MUZIO, "L'architettura a Milano intorno all'Ottocento", in revista *Emporium*, maio, 317, 1921, p. 241.

dominações estrangeiras como um fator positivo para a constituição de uma "grande capitale europea" <sup>89</sup>, por outro lado, com o *Club* de urbanistas, e com a *Ca`Bruta* como manifesto primeiro, indicavam um período artístico a ser resgatado, "intorno all'Ottocento", e uma relação entre "spirito civico" <sup>90</sup> e a arquitetura clássica emergente, consciente das "novas exigências expressivas e de novas condições econômicas e tecnológicas." <sup>91</sup>

Entre passado e presente, entre a tradição e a modernidade edificatória, as balanças deste primeiro *Novecento* da arquitetura se apresentavam contrárias, mas em busca de um peso de equilíbrio: a abstração plástica do código formal clássico. A arte era não um resultado de síntese entre técnica e funcionalidade, mas a superação destas condicionantes necessariamente aritméticas: "ma quando la fabbrica debba divenire arte e l'autore impremervi la propria anima, allora il calcolo non basta, e necessita d'altro ordine, direi, metafisico governano l'opera." <sup>92</sup>

<sup>93</sup> Por um plano de fundo, a *Ca`Bruta* apresentava em sua fachada os sinais de um tempo, de um ideal: arcos, frontões, ordens e ritmos, sobre a "variazione" cromática dos materiais. Esta arquitetura, "arte eminentemente sociale" <sup>93</sup>, restituía os elementos da tradição clássica de modo positivo, puro, geométrico, resolvendo as "novas tipologias" construtivas de uma demanda moderna. <sup>94</sup> A "obra manifesto" não poderia ser mais clara: "essencialidade austera", volume fechado, limite pleno, com suas superfícies vibrantes e estruturalmente compostas por "símbolos". <sup>95</sup>

Enquanto "síntese da estrutura da cidade e dos elementos arquitetônicos atemporais inseridos em um superfície de duas dimensões, [a arquitetura de Muzio] assumia o valor dos elementos urbanos que, no tempo, haviam composto a trama urbana". <sup>96</sup> O Arco da Paz, o Palazzo Belgioioso, Serbelloni, a Villa Reale, os Palazzi Melzi e Rocca pertenciam a um degrau anterior de uma história, o apoio para um passo firme de "culto delle tradizioni classiche", de um passado que "la nostra gente attinse grandi altezze." <sup>97</sup>

Como no *Cinquecento*, com as vãs categorias polares que temos para definir a cultura do norte da Itália - a frente Veneza - em relação à cultura pictórica do centro - Firenze e Roma - entre a cor e a linha, o croma e o desenho, a profundidade luminosa e o volume formal, Tiziano e Michelangelo, Palladio e Sangallo, poderíamos buscar estas descendências na proposta de um "clássico", para milaneses <sup>98</sup> e romanos <sup>99</sup>. Assim, a arquitetura do *Novecento* de Roma seria

<sup>89</sup> Id., *Ibid.*, p. 243.

<sup>90</sup> Id., *Ibid.*, p. 244.

<sup>91</sup> V. GREGOTTI, "Milano e la cultura architettonica tra le due Guerre", in S. DANESI e L. PATETTA (org.). *Il razionalismo in Italia durante il fascismo*, 2. ed., Milão, Electa, 1988, p. 17.

<sup>92</sup> G. MUZIO, "Alcuni architetti...", op. cit., p. 83.

<sup>93</sup> G. MUZIO, "L'architettura a Milano...", op. cit., p. 258.

<sup>94</sup> V. GREGOTTI, op. cit., p. 17.

<sup>95</sup> Id., *Ibid.*, p. 17.

<sup>96</sup> G. CIUCCI, op. cit., p. 304.

<sup>97</sup> G. MUZIO, "L'architettura a Milano ...", op. cit., p. 258.

<sup>98</sup> Id., *ibid.*, loc. cit.: "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 la quale l'architettura

a arquitetura dos sólidos, das massas, do sentido tectônico dos volumes, em Milão a superfície, a sutileza dos relevos é que constituiria a base de uma poética "clássica" para as formas de uma arquitetura moderna: a sujeição dos elementos clássicos revisados, i.e., purificados por uma geometria elementar, como vimos na obra de Muzio, à uma unidimensionalidade, definiria o projeto de uma arquitetura da paisagem urbana, "pictórica", um projeto de "visualidade" iluminista na versão contemporânea. Era a superfície da obra de arquitetura, da sua fachada, a maior responsável por este domínio da cidade em termos de visibilidade.

Fruto de um "vivo desiderio di semplicità, di nudità", "ricercata piuttosto la sincerità e la bontà del materiale", evitando a "complicazione degli oggetti, delle cornici, delle sagome" dos "stili"<sup>100</sup>, a heterogênea produção dos arquitetos perfilados ao "ritorno al classicismo" abriam os diferentes caminhos para uma poética de uma sensibilidade, dentro da grande tradição "dagli ultimi secoli dell'Impero romano al XVI secolo, al neoclassicismo."<sup>101</sup> A monumentalidade encontrava sua expressão nas obras de Ottavio Cabiati e Alberto Novello, uma interpretação dos temas mais caros à tradição clássica, como a basílica cristã<sup>102</sup> ou mesmo o templo, o Panteão de Roma, como no pavilhão projetado para a Feira de Milão de 1927. Sem concessões às virtuosidades volumétricas, os pilares, o frontão, a própria rotunda como essencialidade de um plano que evoluciona no espaço, seriam as consequências de uma economia de perfis, de relevos construtivos da matéria arquitetônica. 38

"(...) rica e variamente modulata di ritmi di finestre e di spazi"<sup>103</sup> era a contribuição do conjunto de obras de E. Lancia. A dimensão urbana certamente era a maior aspiração destes arquitetos do *Club degli Urbanisti*, e o Corso Matteotti uma obra representativa destes ideais. Os ritmos, em variação e modulação, demonstravam aquele procedimento sempre sustentado pelos arquitetos envolvidos com a questão clássica: a liberdade da invenção dentro da necessidade de manutenção do código - a *licenza*. Desde Raffaello Sanzio, a arquitetura clássica superava os limites de um código léxico estável investigado profundamente por Bramante, e versava para uma "restituição da rica gama de soluções dos 'antigos' "<sup>104</sup>, ou seja, das possibilidades da "varietà" das formas na manutenção de um sentido histórico do próprio desenvolvimento do patrimônio da tradição clássica. A sistematização desta 40

(...) deve in un paese anzitutto essere continua nei suoi caratteri stilistici, per esser suscettibile di diffusione e formare con il complesso degli edifici un tutto armonico ed omogeneo."

<sup>99</sup> M. PIACENTINI, "Difesa dell'architettura italiana", in *Il Giornale d'Italia*, 02/05/1931, in L. PATETTA, *L'architettura italiana fra...*, op. cit., p. 298, onde temos justamente a crítica ao racionalismo italiano e a sua proposta de ruptura com a tradição, seguindo os programas da arquitetura funcional: "Ma non è l'arte un continuo divenire? Lo stesso perente mutamento di necessità non dovrebbe *razionalmente* portare ad un continuo mutamento nelle forme? Ma allora quel razionalismo che si vuole proclamare bello e perfetto oggi, evidentemente non lo sarà più domani."

<sup>100</sup> G. MUZIO, "Alcuni architetti ...", op. cit., p. 82.

<sup>101</sup> Id., ibid., p. 80.

<sup>102</sup> Id., ibid., p. 84.

<sup>103</sup> Id. Ibid., loc. cit.

<sup>104</sup> S. RAY, "S. Eligio degli Orefici a Roma", in revista *L'architettura. Cronache e Storia*, n. 162, abril 1969, p. 898, apud M. PUPPI, "A regra como Licença na arquitetura de Rafael", trabalho monográfico, Campinas, DH-UFCH-UNICAMP, 1991.

obra no Corso Matteotti - uma prática muito freqüente deste período que implicava em reformas de grupos de edifícios para diferentes usos em centros deteriorados - elegia a "variazione" da pauta rítmica como licenças para a definição de um verso métrico de formas: o grande pórtico como intervalo, a arcada como passagem "presto", o pequeno pórtico com um óculo na marcação de cadência. Acima, nos pavimentos superiores, as correspondências desta composição, conjuntos de três níveis, seguem o compasso. As formas da arquitetura são absolutamente econômicas como as notas musicais: específicas em sua altura - sua forma - e no seu tempo - dimensão; não necessitam de ruídos - da decoração em ornatos aplicados - para compor o "feixe" de forças, de relações da composição.

### Arquitetura: Novecento a Roma

Entre a "grande massa degli architetti italiani, [que] seguitò a prediligere (e quanto ancora la predilige!) l'abbonanza delle cornici, dei festoni e delle bugne" <sup>105</sup>, a arquitetura do Novecento emergia como uma possibilidade "moderna", mas que "si riattacca a tutta l'evoluzione della nostra architettura" <sup>106</sup>; procurar nas "tradizioni regionali" uma "maggiore essenzialità" seria o seu propósito conciliador entre as duas instâncias reclamadas do tempo, entre as duas dimensões para um projeto da forma da arquitetura. O Novecento era, sobretudo para os seus críticos engajados, um "tendenza" de poucos <sup>107</sup>; Milão e Roma, como vimos, pólos da arquitetura do Novecento, se dividiam pelas suas especificidades e tradições referidas. Se à primeira coube um "maggiore riserbo, una maggiore circospezione", para os Romanos, a questão do monumento, do "senso ampio e solene" seria predominante. <sup>108</sup>

Em Roma a arquitetura do Novecento tinha um "capo": Marcello Piacentini. Não poderíamos dizer, a exemplo de Milão, que Piacentini faria uma "obra-manifesto" da arquitetura do Novecento. As suas obras, e não poucas em Roma, já definiam certas questões emergentes para a discussão de um Novecento em arquitetura: a requalificação dos elementos clássicos em uma composição de espaços visando uma economia de meios, como no caso dos vários edifícios de apartamentos da década de 10; uma investigação de tipos para determinados programas, revisando a tradição clássica do Renascimento, do Barroco e do Neoclássico, como na sede da Banca d'Italia, 1914, no projeto do Teatro Nazionale dell'Opera e no Palácio de Justiça para Messina, 1923; e, talvez o ponto mais denso, que envolvia a dimensão da arquitetura na cidade, ou em outras palavras, o *ambientismo*. <sup>109</sup> Uma obra de certo modo sintetizava todos estas problematizações da arquitetura para Piacentini,

<sup>105</sup> M. PIACENTINI, *Architettura d'oggi*, op. cit., p. 56.

<sup>106</sup> Id., *ibid.*, p. 57.

<sup>107</sup> M. PIACENTINI, *ibid.*, p. 56: "Ma, intendiamoci, tutto ciò era ristretto a poche persone, isolate e poco potenti, e fu palesato in pochi esperimenti." certamente era uma tendência que nascia, mas do que implantada e estabelecida. Muzio, menos contundente, se refere a difícil tarefa de encontrar "caratteri architettonici definiti e omogenei" na "caotica confusione" de obras do pós-Guerra, in "Alcuni architetti d'oggi in Lombardia", op. cit., p. 78.

<sup>108</sup> M. PIACENTINI, op. cit., p. 57-8.

<sup>109</sup> Questão a ser tratada no capítulo posterior.

e principalmente, inaugurava um novo período, convicto da função da arquitetura: "homo locum ornat/ non hominem locus"<sup>110</sup>; era a Casa Madre dei Mutilati.

41

Esta obra "assinala um alto momento na obra piacentiniana, sobretudo pela qualificação dos espaços internos. A simplificação das formas já é decisivamente o sistema para acentuar o tom monumental, a qual concorrem a riqueza dos materiais e a estreita integração na arquitetura de obras de arte."<sup>111</sup> O *Novecento a Roma* de Piacentini era uma proposta para a cidade, para uma arquitetura da cidade. Uma "graduale trasformazione, verso forme più semplici, più sintetiche, più razionale"<sup>112</sup> ocorria desde a fachada da Casa Madre até a planta de seus pavimentos. As ordens clássicas se manifestavam como citações, um *ornatus* junto a ênfase do ritmo contido nas superfícies do grande volume neste terreno trapezoidal. Como sinais luminosos, brancos pelo mármore, as ordens aferiam o caráter do edifício, sua responsabilidade com um código da tradição clássica entre dois outros protagonistas deste espaço monumental de Roma: de um lado o Palácio da Justiça de Calderini, e do outro, o Castelo de Sant'Angelo. Não se tratava de uma fachada "stipata di motivi insulsi quanto fantastici", nem racionalizada a termos absolutamente técnicos como faria posteriormente a arquitetura funcionalista: aspirava-se antes de tudo a uma "bella superficie tranquilla dove un portone o un poggiolo fossero eseguiti di vera pietra, e con linee composte e logiche."<sup>113</sup> Distante de um projeto abstrato da forma em função de uma técnica imanente de um espaço, a arquitetura de Piacentini na Casa Madre de Roma indicava para o *Novecento* enquanto tendência emergente uma via que "rispecchia l'indole e le tradizioni regionali"<sup>114</sup>, e antes de tudo, a "consciência fisionômica do caso urbano", a *edilizia cittadina*.<sup>115</sup>

Seguindo uma total ocupação do terreno, a planta se organizava segundo um eixo longitudinal, base para uma simetria especular, e designando cada um dos espaços necessários para a burocracia dos mártires da guerra. Deste equilíbrio de volumes possíveis a uma planta primada pela regularidade na sua composição nascia a monumentalidade: da grandeza das formas se tinha a apreensão do todo, da sua estrutura, de sua intencionalidade construtiva... Eis os procedimentos caros a este tom de discurso urbano, o monumento, que se estabelece sobre a diligência da obra por um valor extrínseco, referencial, mas também devendo manter-se íntegro, próprio.

Além destes propósitos, portanto, para com a cidade, o edifício na sua vida interna abre um espaço em seus meandros e cita a grande tradição do "interior monumental", de Brunelleschi e Michelangiolo das capelas Medici em S. Lorenzo. De um muro inquietante com as questões mais caras aos arquitetos do Renascimento - a coluna sobre uma superfície - Piacentini nos lega para além das figurações antropomórficas, uma interpretação da verticalidade que ascende aos céus, e que pela tecnologia, infere a luz sempre desejada.

42

<sup>110</sup> Inscrição na fachada do edifício de apartamentos em Via Flaminia, Roma, 1918-24.

<sup>111</sup> M. LUPANO, *Marcello Piacentini*, Bari, Laterza, 1991, p. 71.

<sup>112</sup> M. PIACENTINI, "Il momento architettonico all'estero", in revista *Architettura e le arti decorative*, I, fasc. 1, maio-junho, 1921, p. 52.

<sup>113</sup> M. PIACENTINI, *Architettura d'oggi*, op. cit., p. 56.

<sup>114</sup> Id., *ibid.*, p. 57.

<sup>115</sup> M. LUPANO, op. cit., p. 29.

Foschini aderiria à "difesa dell'architettura italiana" de Piacentini <sup>116</sup>, no momento em que os arquitetos preocupados e engajados nas questões do *Novocento* se posicionavam contra os princípios básicos do racionalismo em ascensão com o MIAR de Roma. As disputas, assim como a retórica para promover uma arquitetura junto ao Regime passariam de ocasionais à regras internas aos discursos críticos, polêmicos, manifestos. É a partir da década de '30 que o grupo de arquitetos próximos a Piacentini irão realizar as "grandes obras" do Regime, como a Cidade Universitária de Roma, o Fórum Mussolini, a Piazza dell'Augusteo: Foschini, aluno da Scuola Normale Superiore di Roma, Del Debbio e Vittorio Morpurgo principalmente. Assim, na defesa da "preparazione artistica" <sup>117</sup>, contra os profissionais que de certo modo seriam "incultos" com relação à história da arquitetura, Foschini aderiria "pienamente" à posição, antes de tudo convicta, de Marcello Piacentini: sua arquitetura seria privilegiada pelo mestre por sua sinceridade monumental, e seguir "quelli leggi che son state sempre il fondamento di ogni espressione estetica della nostra razza." <sup>118</sup>

- 43 Para além de uma retórica propensa aos ideais do Regime, Foschini trazia em sua arquitetura a grande tradição construtiva clássica, o pórtico, na sua relevância estrutural, e, por uma estratégia de escala, alcançava o estatuto monumental. As linhas da arquitetura do *Novocento* serão cada vez mais decisivas enquanto definidoras de uma geometria das formas; as "forme squadrate" serão sínteses das pretensões visíveis da arquitetura da construtibilidade formal: hierarquia estrutural clara, definição de cada um dos componentes da composição, precisão da matéria na polidez dos volumes. Aqueles dados *pittorescos* da pedra rústica, de certas texturas que elencavam uma tradição inglesa, medieval ou mesmo do Renascimento - lembrando as pedras do palácio Pitti por exemplo - que foram argumentos importantes para obras de Piacentini entre outros, seria abandonada em função de uma purificação, aprimoramento da forma como dado visível controlável e estável na sua constituição plástica. Vittorio Morpurgo, o arquiteto encarregado dos projetos de Piacentini para a América do Sul - Brasil e Buenos Aires - também seguiria nas suas obras este ideário. Como um processo de decantação, de busca por uma essencialidade, as colunas, as aberturas, as
- 44 "trabeazioni" rítmicas da sistematização da Piazza dell'Augusteo se alinhavam as mesmas pesquisas de Piacentini na Via Nuova em Turim. Este seria um caminho comum, das "simplificações" da linguagem plástica levadas às várias instâncias do

<sup>116</sup> M. PIACENTINI, "Difesa dell'architettura italiana", op. cit., p. 298, onde além de atacar a proposta radical do racionalismo quanto a uma "nova forma" livre das tradições e fundada nas especificidades técnicas, visa, e em termos ideológicos, criticar a proposta dos membros do MIAR associando um anti-semitismo e o anti-comunismo já presente nas cultura italiana, muito próxima ao Nazismo: "Tornando al contenuto politico, questa volta veramente, dicevamo un movimento d'arte si accompagna a quello, se non politico, al meno sociale. E come nel bolschevismo ha avuto parte prevalentemente l'ebraismo, cosi nel movimento sono i Gropius e i Mendelson che dirigono il baraccone."

<sup>117</sup> A. FOSCHINI, "Necessita di concordia", in *Il Giornale d'Italia*, 08/05/1931, in L. PATETTA, *L'architettura in Italia...*, op. cit., p. 303, onde as questões de identidade nacional se tornam mais objetivas do que a arquitetura: "Caro Piacentini. Approvo pienamente il tuo articolo sulla difesa dell'architettura italiana. Era indispensabile un chiarimento e tu lo hai dato con quella lucidità di visione che ti caratterizza. Bisogna difendere a tutti i costi il pensiero latino." Além de Foschini, outros também apoiaram Piacentini publicamente por este jornal, como Del Debbio, Fasolo, Haupt, Morpurgo, Papini e Vaccaro.

<sup>118</sup> M. PIACENTINI, "Evoluzione architettonica", in revista *Le Arti*, I, fev./mar., 1939, p. 240.

projeto; a arquitetura do *Novecento* respondia a uma maior atualidade proposta pelos racionalistas, mas ainda fieis à história, a tradição.

Enrico Del Debbio foi um dos arquitetos mais próximos do *Novecento* romano. Sua arquitetura procurou antes o caminho da citações, da Roma Imperial *ipsis literis*, de Michelangiolo e seus frontões maneiristas, das volumetrias do "ginasium" como no complexo do Foro Mussolini, hoje Itálico. Desde os pisos com mosaicos lembrando as figuras potentes etruscas em um nova iconografia dos esportes, até o "circus" e sua "arena" de esportes, a arquitetura de Del Debbio filiava suas pretensões monumentais na declamação direta, colocando a tradição clássica não como um universo de referências abstratas ou estruturais, mas como formas a serem resgatadas objetivamente; o clássico não como princípio de codificação de toda a forma, mas o patrimônio existente, passível de citação e reciclagem para uma contemporaneidade.

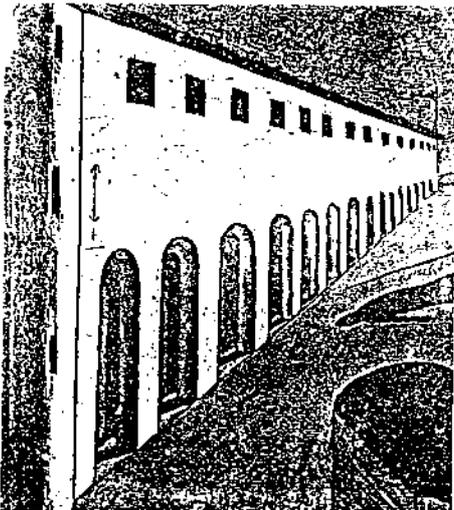
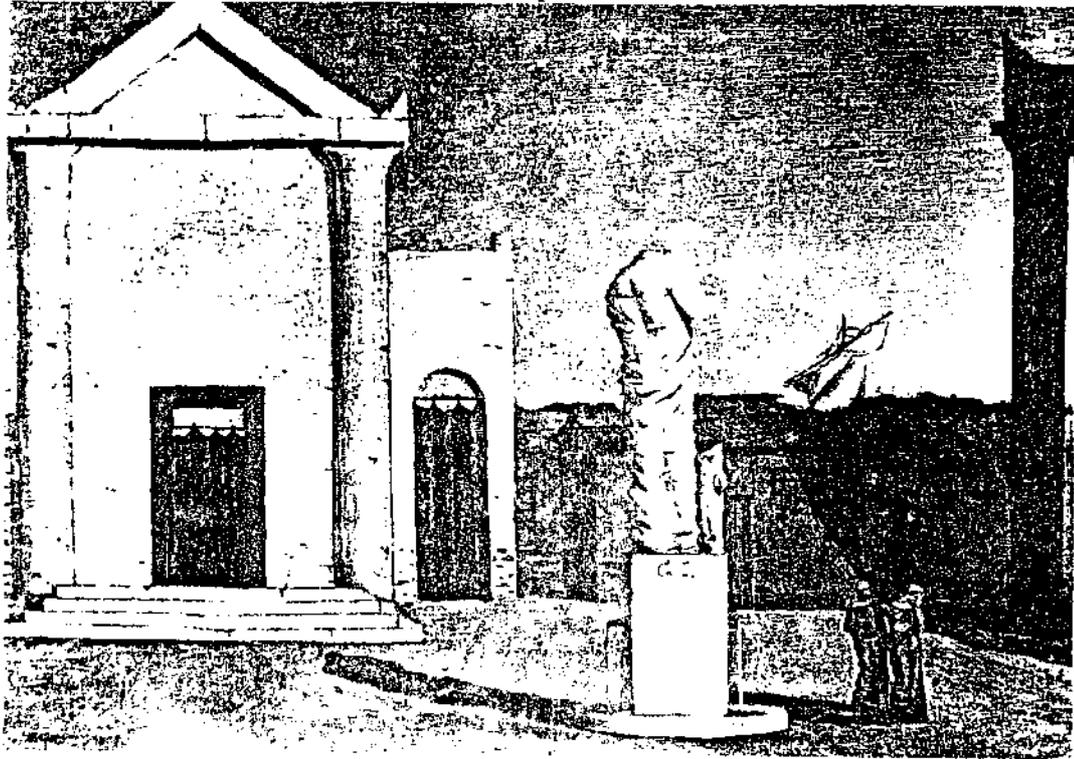
45

Nos anos '30, Muzio e Piacentini se afirmariam a frente das duas correntes mais "positivas", inclusive em termos europeus, para uma arquitetura do "retorno a ordem"<sup>119</sup>; pelas superfícies, pelos volumes, pela técnica e para a cidade, as obras de ambos arquitetos seguiram um caminho rumo a "purificação" de suas linguagens arquitetônicas. Com Piacentini, Muzio, e sequazes, consolidava-se a filiação a uma tradição, a um legado ideal, a um estatuto transhistórico da própria arquitetura italiana assim entendida: o clássico enquanto um caráter, uma latência imanente a regência do código formal arquitetônico; em outras palavras, e em termos licidamente modernos, uma disciplina projetual no desígnio da plástica por uma hierarquia, por uma composição de ritmos, resultando em um controle da percepção sucessiva, estratigráfica, da obra como um todo. Obra arquitetônica, portanto, "autônoma" pela deflagração constitutiva de sua visibilidade, por sua estrutura latente, pela regularidade, variedade, ritmos, composições, tipos próprios a sua construção. Estas obras em Milão e Roma reforçavam aquela primeira hipótese levantada sobre a "arquitetura da disciplina" de toda a produção do *Novecento*: em terras italianas, as consequências da pura-visibilidade renderiam seus últimos frutos sobre um legado, sobre uma tradição.

46

47

<sup>119</sup> Nos referimos aqui não somente A. Speer e G. Kreis, da Alemanha, mas a A. Perret e T. Garnier na França, e mesmo a obra anterior de H. Tessenov; cf. M. TAFURI e F. DAL CO, "Il Classicismo moderno - architettura senza vanguardia", in *Architettura Contemporanea*, Milão, Electa, 1988, p. 88 ss.



11 G. de Chirico. Enigma di un pomeriggio d'autunno, 1910  
12. G. de Chirico. Mistero e malinconia di una statua, 1914  
13. C. Carrà. L'amante dell'ingegnere, 1921



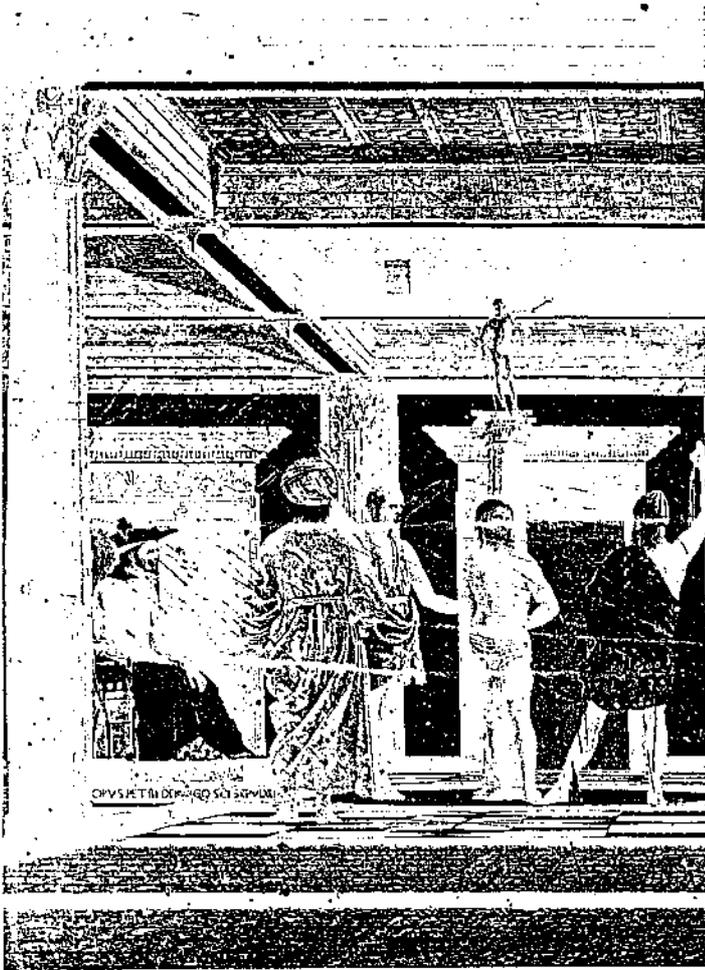
14. A. Wildt, escultura, busto de Margherita Sarfatti.  
15. Catálogo da I Mostra do Novecento, Milão, 1926.  
16. M. Sironi, desenho, retrato de Massimo Bontempelli, 1917  
17. E. Prampolini, escultura DUX  
18. M. Sironi, L'architetto, 1922  
19. A. Soffici, La toilette del bambino, 1926



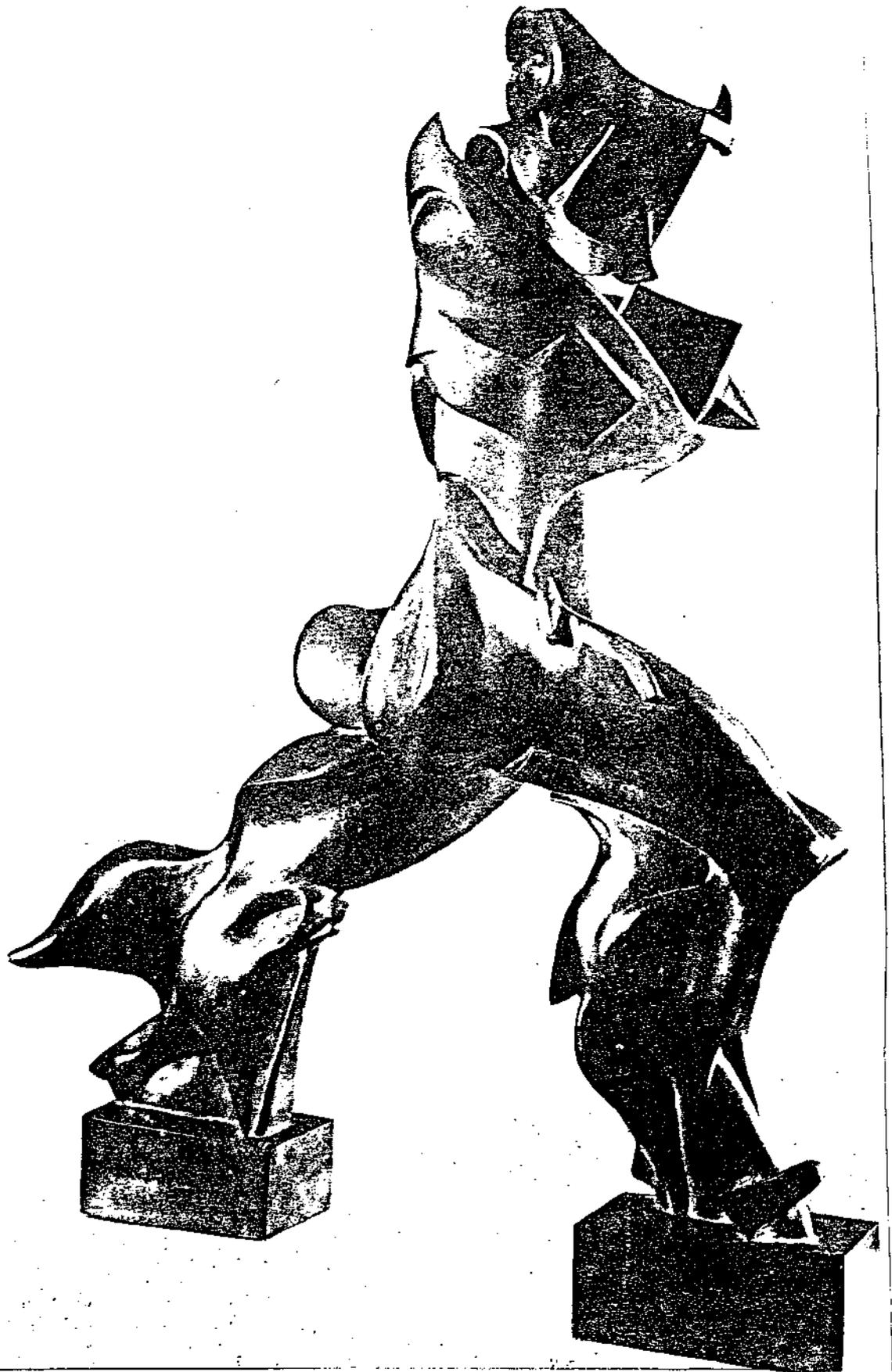


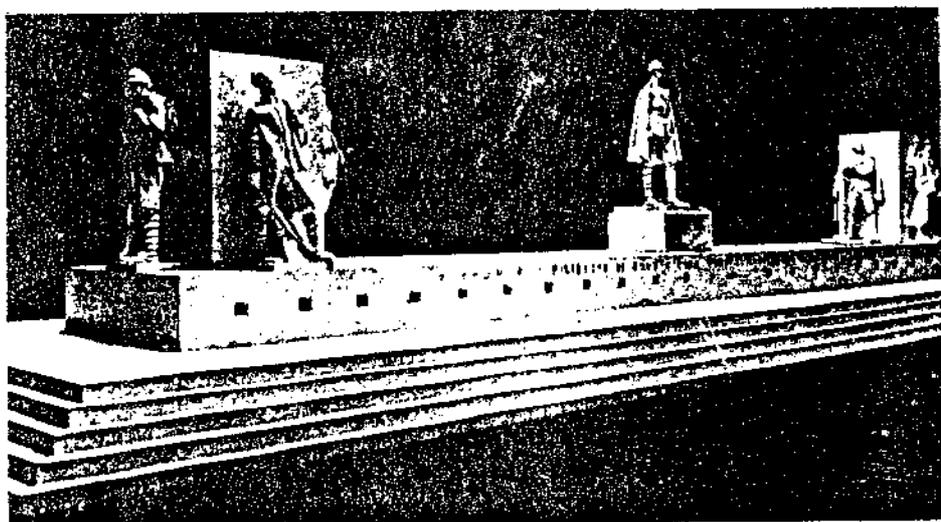
20. U. Oppi, *Il Fratello prodigo*, 1924  
21. S. Penagini, *Natura morta*, 1927  
22. Giotto, *L'incontro alla Porta Aurea*, 1303-6.  
23. C. Carrà, *Le figlie di Loth*, 1918.



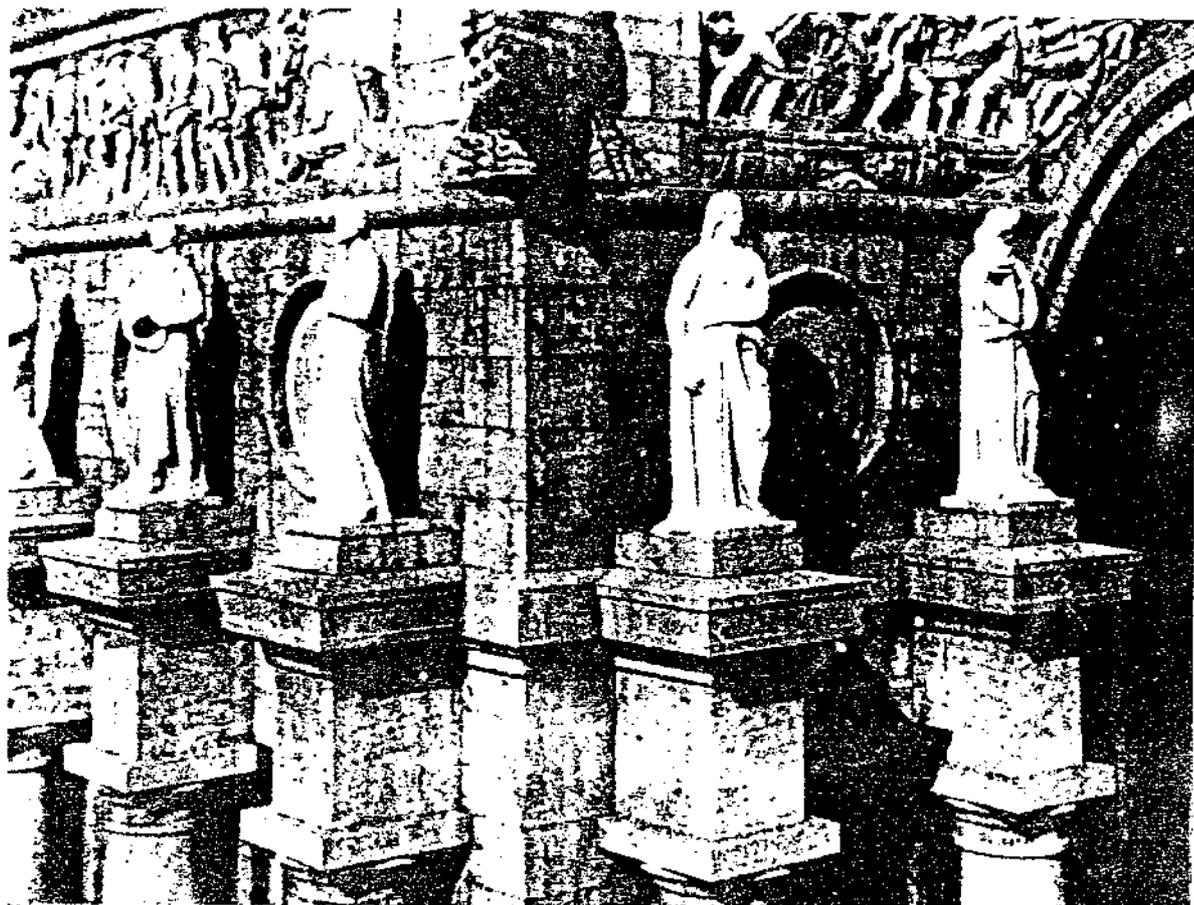


24. Piero della Francesca, *La flagellazione de Urbino*, detalhe, 1455.  
25. M. Mafai, *Donne che distendono al sole*, 1933.  
26. U. Bocloni, *Formas únicas na continuidade do espaço*, 1913.

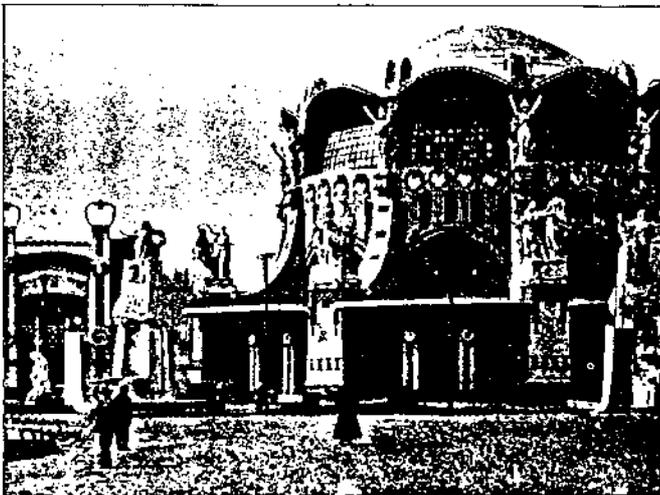
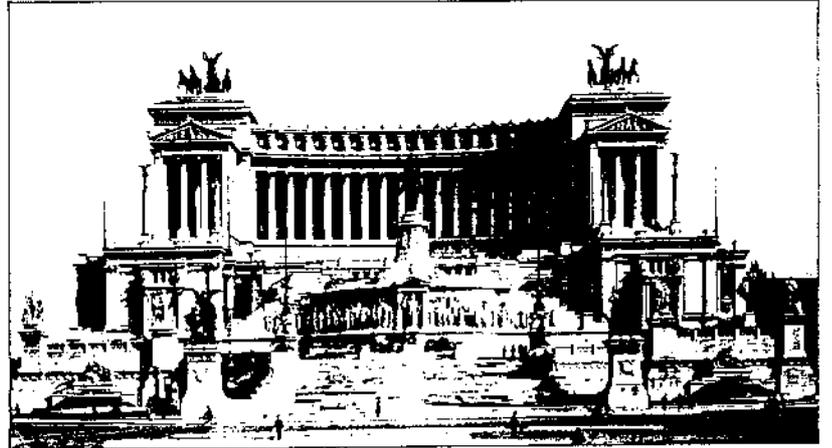
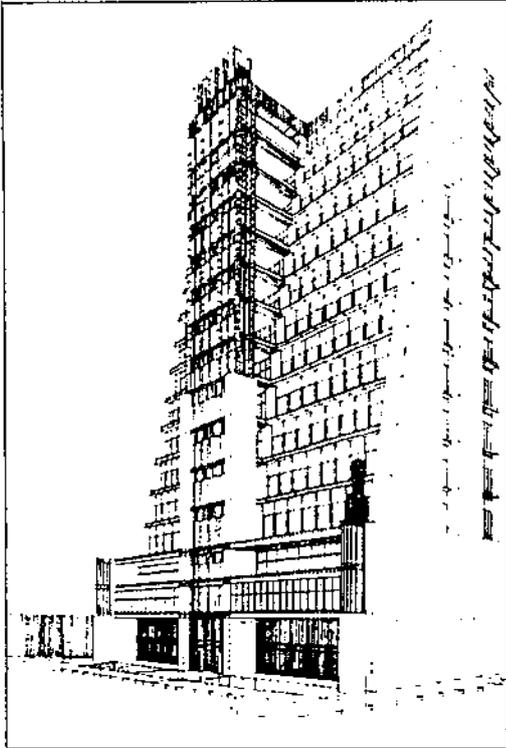


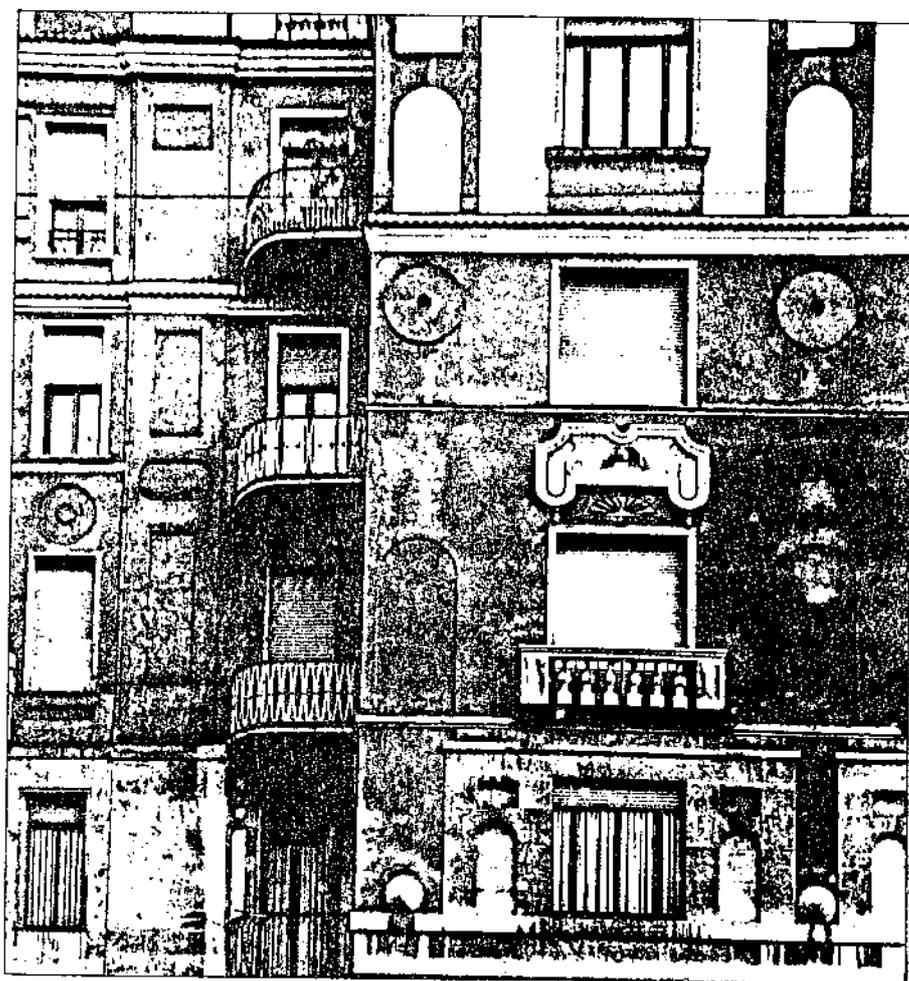
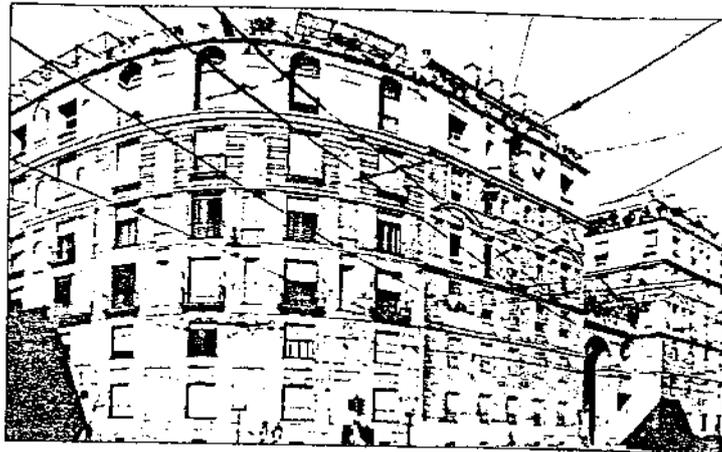


27. L. Andreotti, Monumento a Mãe Italiana, 1924-6.  
28. N. Baroni, Monumento ao Duca d'Aosta, Turim, 1936.  
29. A. Martini, Vittoria, 1933.

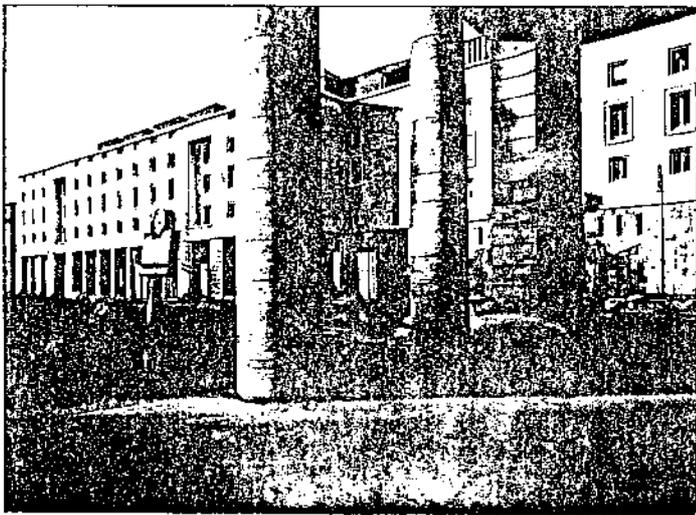
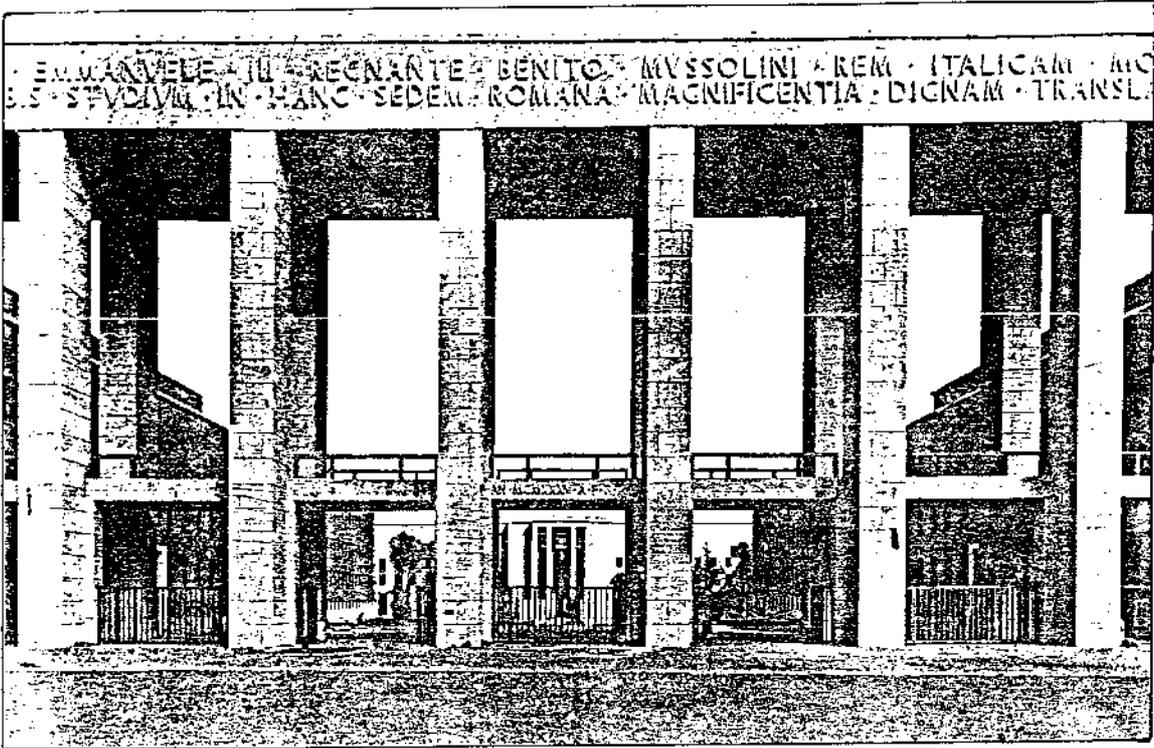


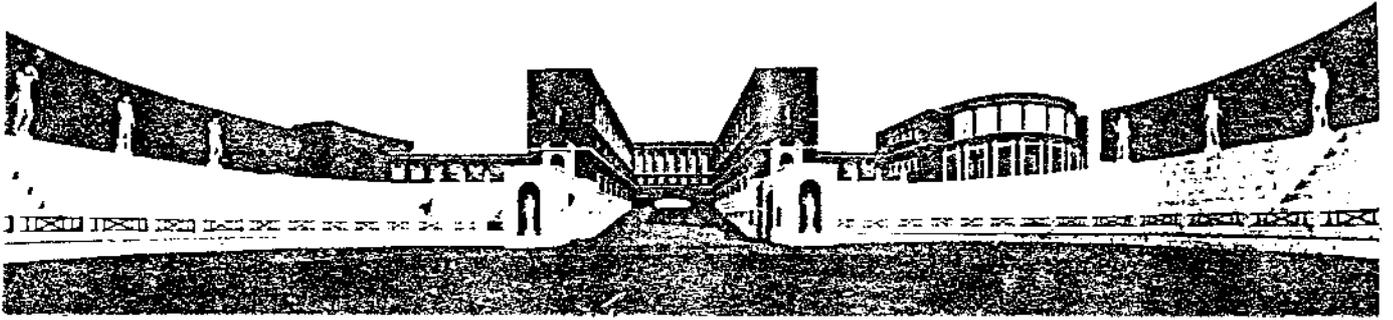
30. A. Dazzi e outros, esculturas no Arco del Caduti de Genova - projeto de M. Piacentini, 1923-31.  
31. A. Martini, Minerva, praça da reitoria da Cidade Universitária de Roma, 1933-5.  
32. A. Dazzi, Era fascista, Brescia, 1932.



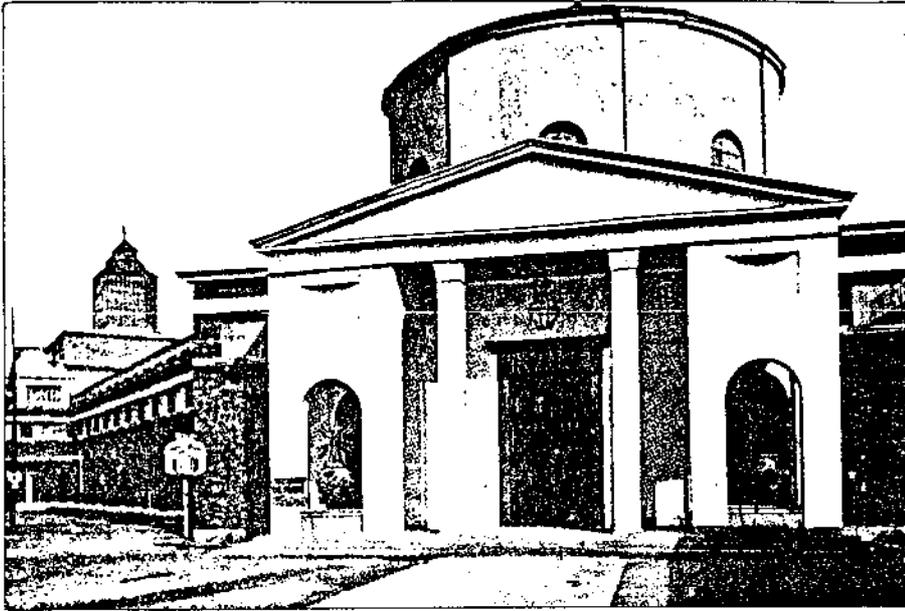


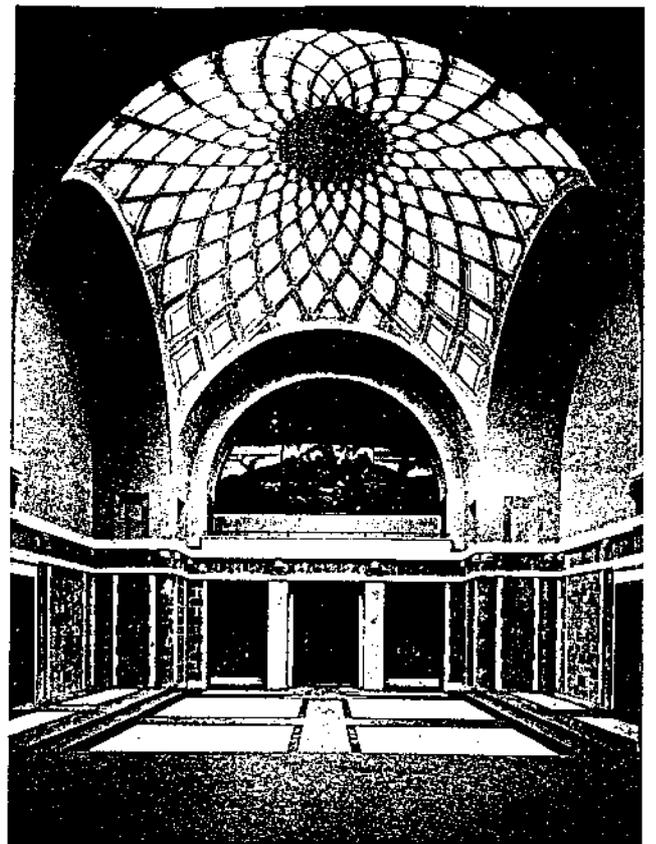
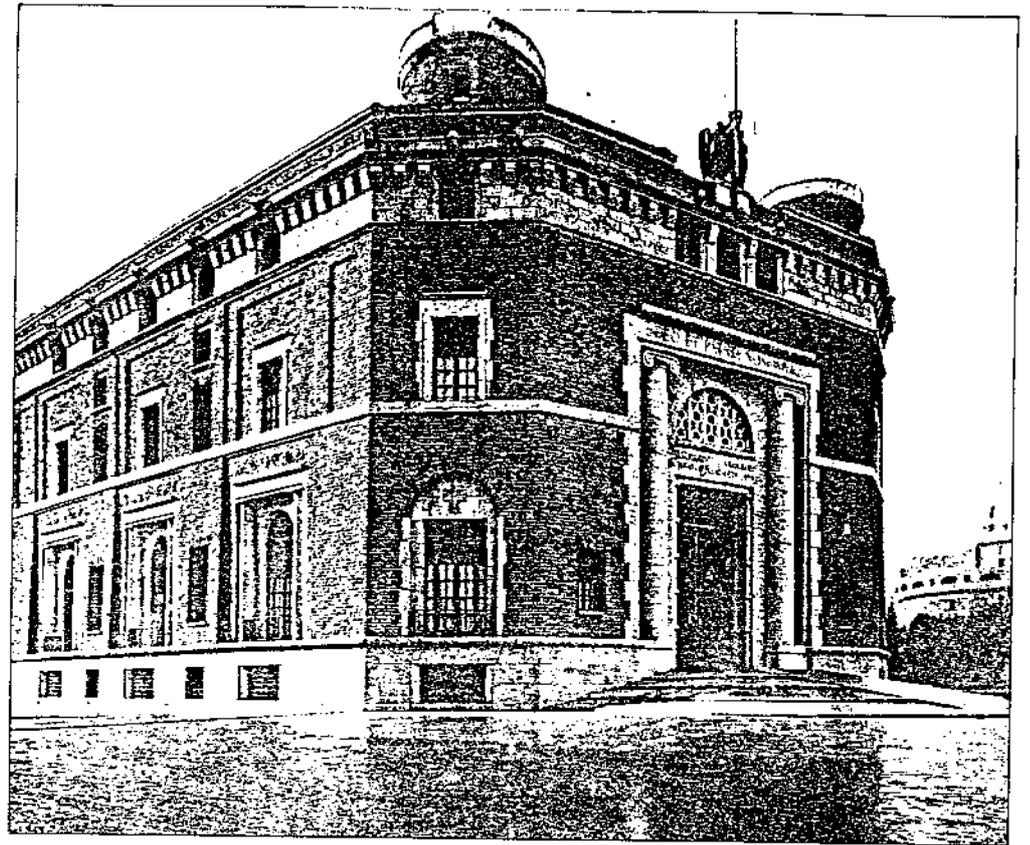
33. A. Sant'Elia, desenho, 1914-6.  
 34. G. Sacconi, Monumento a Vittorio Emanuele II, Roma, 1884-1911.  
 35. R. D'Aronco, Pavilhão de Exposição, Turim, 1901.  
 36. G. Sommaruga, Palazzo Castiglione, 1902.  
 37. G. Muzio, Ca'Brutta, via Moscova, Milão, 1919-23.  
 38. Detalhe da fachada



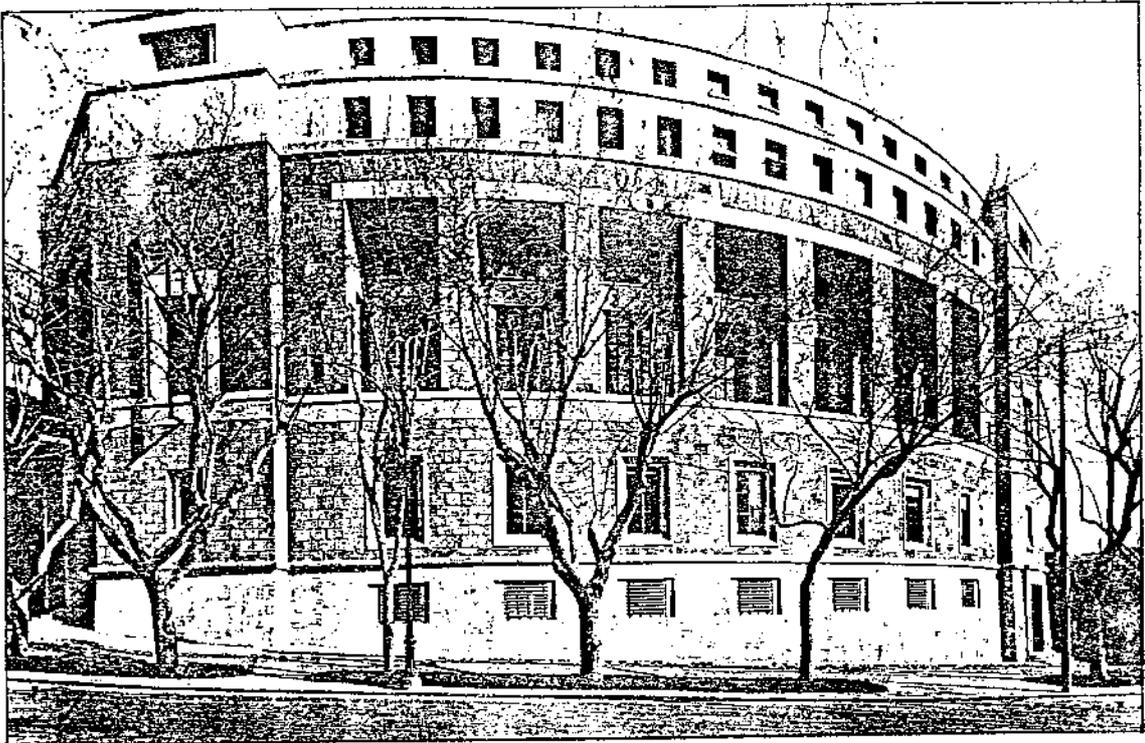
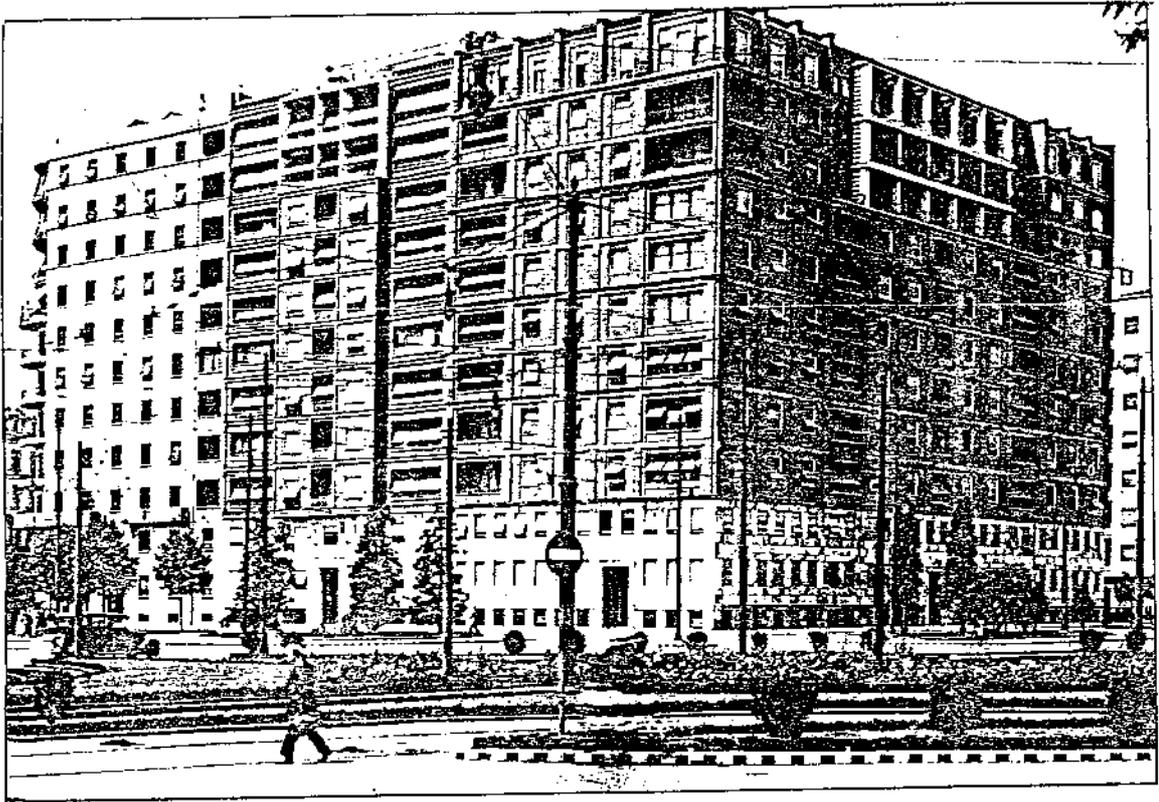


43. A. Foschini, pórtico de entrada da Cidade Universitária de Roma, 1932-5.  
44. V. Morpurgo, sistematização da Piazza dell'Augusteo, 1931-0.  
45. E. Del Dobbio, Stadio Mussolini e Academia de Educação Física, Roma, 1927.





39. O. Cambiati, Pavilhão de Ingresso na Feira de Milão, 1927.  
40. E. Lancia, sistematização de edifícios no Corso Matteotti, Milão, 1936.  
41. M. Piacentini, Casa Madre dei Mutilati, Roma, 1924-8.  
42. Salão central.



46. G. Muzio, Edifício para apartamentos em Piazza Flume, Milão, 1936.  
47. M. Piacentini, Palazzo del Ministero delle Corporazioni, Roma, 1927-32.

# **O Racionalismo**

## As exposições e a formação dos núcleos da Arquitetura Racional

A arquitetura racional emerge no contexto italiano com um projeto de renovação, mais crítico do que programático, aspirando ser a conclusão de uma etapa que superasse a "disordine nel campo dell'arte": há "uno spirito nuovo".<sup>1</sup> Le Corbusier é a balise dos membros deste *Gruppo 7*; toda a recente produção europeia que se concretizava com as obras de Mies, Gropius e a Bauhaus, Mendelsohn, assim como toda a cultura formal estabelecida por Gris, Picasso, Strawinsky e também por que não Cocteau, eram para o *gruppo* o horizonte de uma arte "collegate con le necessità dei nostri tempi".<sup>2</sup>

O projeto racionalista deste primeiro núcleo de arquitetos possuía, para além da atualização intencional com a cultura artística transalpina, uma originalidade quanto à apreensão de uma tendência posta universalmente: "a síntese de duas proposições, uma voltada para o funcionalismo (a funcionalidade como forma de beleza) e a outra reencontrável na ordem permanente e no âmbito substancial da arquitetura clássica."<sup>3</sup> Era o território do *Novecento* que condicionava o segundo termo para uma racionalismo pensado dentro de uma tradição, com as devidas restrições, mas com os necessários conflitos internos. Superar seria a palavra de ordem: os arquitetos precedentes, os estilos, e a própria tradição.<sup>4</sup> O recurso para estes passos seria um idealismo, em termos hegelianos, de um pensamento artístico voltado para um sentido existente na história - a recorrência de esquemas e tipos<sup>5</sup>, e de uma necessidade presente - a lógica e a racionalidade advindas de todo o sistema produtivo; o salto seguinte, a dialética para um horizonte vislumbrado, "risulterà per selezione lo stile".<sup>6</sup> Os elementos para uma arquitetura absoluta, de "pochi tipi, fondamentali", se fazia antes pela renúncia de uma nova proposição do universo clássico em termos de preceitos essenciais negligenciados, "rinuncia" indispensável para uma "logica più rigida, alla diretta derivazione dalle

<sup>1</sup> A. LIBERA, G. FINGINI, G. FRETTE, S. LARCO, C.E. RAVA, G. TERRAGNI, "Architettura", primeiro artigo, in *La rassegna Italiana*, dez. 1926, in L. PATETTA, *L'architettura in Italia...*, op. cit., p. 119. Em um total de quatro artigos, publicados até março de 1927, foram reeditados pela revista *Quadrante* em 1935.

<sup>2</sup> Id., *ibid.*, p. 121.

<sup>3</sup> L. PATETTA, "L'architettura in Italia fra le due guerre. Le polemiche", ensaio introdutório da antologia *L'architettura in Italia...*, op. cit., p. 27.

<sup>4</sup> GRUPPO 7, "Architettura", op. cit., p. 123: "Noi abbiamo avuto una sincera ammirazione per gli architetti che ci hanno immediatamente preceduti, e conserviamo loro riconoscenza, per essere stati essi i primi a rompere con la tradizione di faciloneria e di cattivo gusto, che da troppo tempo imperava. Anche, abbiamo in parte seguiti i nostri predecessori; ma ora non più. La loro architettura ha dato tutto ciò che poteva dare come frutti nuovi. Infatti, si possono distinguere in Italia due grandi tendenze: la romana, la milanese. Ora, i primi si sono rifatti più ancora che al classico, al nostro grande '500, raggiungendo a volte una serena nobiltà; ma ormai la loro maniera è degenerata in troppo facile cifra, e si limita ad una opposizione di piani bugnati e superficie bianche. I secondi si sono rivolti alle eleganze neo-classiche, e ne hanno tratto risultati indubbiamente raffinati e piacevoli; ma sono caduti nel puro decorativismo, nell'insincerità di una architettura che varia i suoi effetti per mezzo di espedienti, alterando frontoni spezzati, candelabre, pigne, obelische di coronamento. L'una tendenza e l'altra sono ormai un circolo chiuso e si ripetono sterilmente, senza via di uscita."

<sup>5</sup> Id. *ibid.*, p. 124.

<sup>6</sup> Id. *ibid.*, loc. cit.

esigenze dei nostri tempi".<sup>7</sup> O "puro ritmo" evocado pelo *gruppo* de 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"<sup>8</sup>; 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 antedecências da arquitetura em Roma nos seus estudos<sup>9</sup>, os racionalistas italianos também se entregavam a esta possível interpretação, sustentando um raciocínio sempre presente - e central - em seus discursos: a separação, e conseqüentemente valorização, de princípios da física arquitetônica da antigüidade e de seus propósitos, renunciados, de linguagem, de código, da sintaxe clássica enfim.<sup>10</sup>

O cimento armado, princípio técnico e conseqüentemente espacial do racionalismo levaria a uma "monumentalita"?<sup>11</sup> Ou, utilizando os conceitos básicos de composição e simetria, se preservaria o fluxo histórico da racionalismo italiano frente às influências externas?<sup>12</sup> Vejamos as principais exposições que formaram

<sup>7</sup> Id., *ibid.*, p. 125.

<sup>8</sup> Id., *ibid.*, p. 124.

<sup>9</sup> LE CORBUSIER, *Per una architettura* - 4.ed. - São Paulo, Perspectiva, 1989, p. 111: "A luz acaricia as formas puras, *isso rende*. Os volumes simples desenvolvem imensas superfícies que se eranciam com uma variedade característica conforme se trate de cúpulas, de abobadas, de cilindros de prismas retangulares ou de pirâmides. A decoração das superfícies (paredes) é do mesmo grupo de geometrias. Panteão, Coliseu, aquedutos, pirâmide de Céstio, arcos de triunfo, basílica de Constantino, termas de Caracala." Esta passagem, testemunho do encontro de Le Corbusier com Roma e seus possíveis tipos, iluminava um caminho para os racionalistas italianos encontrarem os "tipi fondamentali": ma guardiamoci indietro: tutta l'architettura che ha reso glorioso il nome di Roma nel mondo, è basata su quattro o cinque tipi: il tempio, la basilica, il circo, la rotonda e la cupola, la struttura ternale. E tutta la sua forza sta nell'aver mantenuti questi schemi, ripetendoli fino alle più lontane provincie e perfezionandoli, per selezione appunto. Tutto questo è arcinoto, ma nessuno sembra ricordarsene: Roma costruiva in serie." In GRUPPO 7, "Architettura", *op. cit.*, p. 124.

<sup>10</sup> Esta "selezione" dos tipos, das possibilidades de construção em série, serão definidos, no quarto e último artigo do *gruppo*, como uma arquitetura de "una nuova epoca arcaica", reforçando esta idéia de construção basicamente estrutural, anterior a formação de um código, de uma linguagem, e portanto de desvios do princípio primeiro; era um procedimento retrospectivo a uma primitividade, descendente de Laugier a Le Corbusier, contrária à tradição anterior (de Vitruvio a Alberti), e que procurava resgatar uma pureza perdida, um sentido original da forma na construção de uma obra de arquitetura: "Si riconoscerà che mosaici, ori, marmi, non raggiunsero forse mai in fasto, il grado di estrema eleganza, di lusso raffinato che si può ottenere con la profonda lucendenza del cristallo, con la precisione di profili dei legni levigati, con le liscie superficiale dei metalli lucidi. Si capirà allora che la ricchezza che ne proviniene, non è minore, ma più segreta, e che, mirando alla perfezione nel semplice, è rappresentativa di un grado altissimo di civiltà." In GRUPPO 7, "Una nuova epoca arcaica", texto quatro, março de 1927, in L. PATETTA, *op. cit.*, p. 131.

<sup>11</sup> GRUPPO 7, "Una nuova epoca arcaica", *op. cit.*, p. 128: "(...) ma da tutti, o quasi, in Italia è negata al cemento armato la possibilità di arrivare a valori monumentali. Ora, nulla di più erroneo: se c'è materiale suscettibile di raggiungere una monumentalità classica, è proprio il cemento armato, ed esso deriverà precisamente del razionalismo.

<sup>12</sup> Id. *ibid.*, nota 5 do texto, p. 132: "In quanto all'Italia, già nel nostro primo articolo, dichiarammo che 'lo spirito della tradizione è così profondo in noi, che, necessariamente e quasi meccanicamente la nuova architettura non potrà non conservare non conservare un'impronta tipicamente nostra'. Questo prova quanto siano infondati i timori di un'eccessiva influenza estera: per esempio, una delle caratteristiche delle più recenti architetture tedesche e olandesi, è una assoluta 'assimetria', tanto nelle masse che nelle elementi; ora, mentre non possiamo negare che da questo partito traggano risorse notevolissime e interessanti risultati, tuttavia, dobbiamo riconoscere che esso non finisce di accontentare l'estetica italiana. Il substrato

os núcleos de ideários do racionalismo, e os desdobramentos de suas teses inicialmente propostas.

Em 1928 se forma o M.I.A.R. (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale) com um exposição em Roma no Palazzo delle Esposizioni na via Nazionale, com projetos de A. Sartoris, A. Libera, S. Larco, C.E. Rava, L. Fingini e G. Polini, M. Ridolfi, L. Piccinato, G. Terragni, L. Vietti entre outros.<sup>13</sup> Já nesta primeira exposição, a elaboração do racionalismo frente às questões elencadas, tradição e funcionalidade, encontrava respostas individuais, às vezes discrepantes quanto a um mesmo ideário proposto pelos textos publicados.<sup>14</sup> Poderíamos percorrer estes caminhos que iriam tanto a partir de um certo expressionismo abstrato de Rava e Larco - no projeto para casas em série - quanto para as virtuosas "composições" de A. Libera. Fingini e Polini apresentavam a Casa del Dopolavoro; como quase todos os projetos, exercícios de um ideário, esta obra aliava um programa de uso - a recreação e a formação política do indivíduo após suas horas de trabalho - a um claro sentido político pretendido pelo Regime. A estrutura aparente que definia todo o projeto, sólida na sua conformação necessária, elevava-se com um ente oposto, o vidro e sua imaterialidade visual, formando o binômio que o modernismo alemão efetivara como a causa da "vida" de uma arquitetura. As referências eram Mies com a sua "pauta" de ritmos, Gropius com a articulação dos volumes, ora precisos, ora evasivos pelo vidro que dissolvia as fachadas. Rumo a uma "nuova architettura italiana" seria a principal justificativa ao público, e de certo modo, um alinhamento às aspirações do fascismo carente de uma identidade certa para sua ideologia.<sup>15</sup>

ver  
Ilustração  
46

49

Um projeto para uma arquitetura italiana, uma arquitetura de caráter nacional, era uma posição mais inconcussa dos racionalistas do que para os representantes do *Novecento*: "a questa esposizione seguirà un più vivo risveglio delle energie che si riuniscono a noi; le idee e gli spiriti si affineranno nello studio e nel lavoro; e presto al pubblico italiano potremo mostrare come il nostro cammino sia il solo sano verso l'avenire. Questa Architettura [razionale] assumerà sempre più il carattere nazionale; e quanto più - allontanandoci dall'inizio - ci avvieremo verso la maturazione delle forme perfette, tanto più vedremo come essa sarà portata al massimo splendore da quel Popolo Italiano che deve riconquistare, anche in

classico che è in noi, richiede, se non una simetria assoluta, per lo meno un gioco di compensazioni che equilibri le varie parti."

<sup>13</sup> A exposição foi composta por dezoito participantes, que além dos membros do *gruppo 7*, estavam presentes arquitetos de certo modo "independentes", como os de Turim (Bottoni e Baldessari), Roma (Chessa, Gyra, Cuzzi, e destacando-se Sartoris), e alguns membros do GUR, além do "velho mestre" Calza-Bini.

<sup>14</sup> Um grande material bibliográfico, principalmente sobre esta primeira exposição, foi reunido por M. CENNAMO, *Materiali per analisi de l'architettura moderna*, Napoles, Fiorentino, 1973.

<sup>15</sup> G. MINNUCI e A. LIBERA, texto de apresentação do catálogo da *I Esposizione d'Architettura Razionale*, Roma, 1928, in L. PATETTA, op. cit., p. 155: "E soprattutto liberandoci dal vecchiume della nostra decadenza decorativista, ritornare quello che furono gli atenati fondatori di imperi; costruttori. Non questo potremo comprendere, nè lo chiediamo, gli italiani, colleghi o pubblico, risudui della vecchia mentalità; ma è piuttosto ai giovanissimi che noi, con vero spirito fascista, ci rivolgiamo e chiediamo loro di seguirci perchè saranno essi che potranno affinare e rendere grande la nuova architettura italiana."

questa arte, quel posto che i Costruttori di Roma gli hanno assegnato nel mondo."

Marcello Piacentini fará a primeira crítica, em um tom, como Patetta definiu, tolerante e sereno, das proposições do racionalismo nesta Mostra.<sup>17</sup> Contemporaneamente às discussões sobre o plano para Roma, a "Grande Roma", Piacentini trabalha junto com ex-membros do G.U.R. (Gruppo Urbanisti Romani) sobre o preceito mais caro a sua arquitetura: a *edilizia cittadina*<sup>18</sup>; por este caminho seguiriam suas argumentações. O texto publicado na sua revista, **Architettura e Arti decorative** elencava inicialmente qual era o sentido da tradição arquitetônica italiana, "corrigindo" a interpretação racionalista voltada para tipos e estruturas. Esta arquitetura dada pela tradição, desde a Grécia, seria "sempre soltanto formale"<sup>19</sup>, i.e., antes de tudo, um código formal passível de significados que se constituiriam historicamente. Piacentini demonstrava que o sentido de arte - "la bellezza" - e a racionalidade construtiva eram duas instâncias, a primeira ultrapassando a segunda, alusiva a preceitos não próprios da técnica.<sup>20</sup> Citando Perret, Piacentini argumentava que na Igreja em Rancy, por exemplo, a altura da nave, "eccedente la necessità", seria considerada irracional para os arquitetos do M.I.A.R., quando na verdade o que estaria condicionando o projeto seria de fato uma "concessione di spazio" à necessária "concessione allo spirito".<sup>21</sup> Não desqualificando a importância da Mostra, "tuttavia un momento che ha basi della massima importanza"<sup>22</sup>, Piacentini apontava três restrições às proposições dos arquitetos emergentes no panorama arquitetônico italiano.

Primeiro, com relação ao "Stile razionale" pretendido; certamente o individualismo que os racionalistas combatiam era a pluralidade da produção, optando pela construção em série, baseada em poucos modelos<sup>23</sup>; mas poderiam cair no velho procedimento da academia, produzir obras sem necessariamente um envolvimento com a cidade, com o clima, com o patrimônio do contexto. O conforto

<sup>16</sup> Id. *ibid.*, p. 156.

<sup>17</sup> L. PATETTA, *op. cit.*, p. 156, comenta na introdução do texto de Piacentini.

<sup>18</sup> M. LUPANO, "A confronto con il razionalismo", in *Marcello Piacentini*, *op. cit.*, p. 75-6.

<sup>19</sup> M. PIACENTINI, "Prima internazionale architettonica", in revista *Architettura e arti decorative*, VII, agosto 1928, fasc. XII, in L. PATETTA, *op. cit.*, p. 157.

<sup>20</sup> Id., *ibid.*, p. 158: "Ma non è sempre l'arte una finzione? I mezzi che adoperiamo per esprimere le grandi idee, le grandi emozioni, sono sempre convenzioni, quindi finzioni. Perché, insomma, voler far consistere tutta l'essenza dell'architettura nella sola razionalità? Perché debbono a forza equivalersi i due termini: architettura e razionalità? Ma neppure nelle macchine che servono all'uomo avviene questa indentificazione: oggi la carrozzeria dell'automobile tende alla forma spyder, certamente la più bella, quella che più si destacca dal tipo della vecchia carrozza a cavalli, ma pure così poco razionale, così capricciosa, così inventata! Insomma l'identificazione del bello con lo strutturale non esiste." Temos aqui também uma crítica às metáforas empregadas pelos racionalistas italianos com relação à máquina, e mais indiretamente, uma resposta tanto quanto loquaz a *maquines à habiter*, cf. A. LIBERA, "Arte e razionalismo", in *La rassegna italiana*, março de 1928, in L. PATETTA, *op. cit.*, p. 150.

<sup>21</sup> Id., *ibid.*, p. 159.

<sup>22</sup> Id. *ibid.*, loc. cit.

<sup>23</sup> Um dos poucos itens programáticos dos manifestos do GRUPPO 7 referiam-se a uma certa "unificazione", mas não "livellamento" dos distintos programas: "la rinuncia all'individualismo" significa invece: non volere l'originalità ad ogni costo. Contentarsi di produrre per selezione futura. tendere in tutti i modi, con ogni sforzo, all'unificazione dello stile (è questa la condizione prima per la nascita di un'architettura veramente italiana), componendo possibilmente tutti con gli stessi elementi." In GRUPPO 7, "Una nuova era arcaica", *op. cit.*, p. 130.

térmico era um sério problema que o racionalismo, no entender de Piacentini, não resolvia; assim como o possível descaso com um compromisso de constituir obras em "armoniche consonanze d'ambiente" <sup>24</sup>, já que as obras "racionalistas" simplesmente ignoravam qualquer contexto. Segundo, as razões econômicas que o racionalismo justificava para acabar com certos gastos inúteis, como em decorações e programas amplos; Piacentini aludiria à história, mostrando que os empreendimentos arquitetônicos não eram a única balança no equilíbrio das decisões. Ora se buscava a relação econômica mínima com nas ocupações verticais das cidades metrópoles da América do Norte, ora as aspirações pesavam mais como nas catedrais góticas. <sup>25</sup> E por último, como uma terceira restrição, a decoração, exorcizada pelos racionalistas: Piacentini defendia a pluralidade no uso de materiais comprometidos com cada tipo de edificação, ou melhor dizendo, com cada intervenção na cidade; Piacentini era contrário a esta padronização do cimento armado. O fundo de todas estas restrições de Piacentini era o caráter "inclusivo" da proposta racionalista, i.e., de uma arquitetura voltada para suas especificidades técnicas, funcionais, como um objeto autônomo em sua plástica alheio a realidade das cidades italianas, das hierarquias constituídas historicamente na configuração da cidade, em cada detalhe, em cada edifício, em cada conjunto arquitetônico. Fazer arquitetura para Piacentini era fazer arte, uma arte de construir a cidade. <sup>26</sup> Esta fragilidade das primeiras formulações do racionalismo seriam revisadas também por promotores desta tendência. Procurar-se-la, em uma primeira instância, uma revisão baseada na história recente do modernismo italiano em arquitetura, antes mesmo do exórdio de Le Corbusier: o nome de referência era Sant'Elia. <sup>27</sup>

<sup>24</sup> M. PIACENTINI, "Prima internazionale architettonica", op. cit., p. 160-1.

<sup>25</sup> Id. ibid., loc. cit.

<sup>26</sup> V. M. LUPANO, op. cit., p. 74 ss. O racionalismo e a sua proposta tinham, no entanto, uma posição específica para contribuir na construção das cidades, e que Lupano explica (p. 75): "Para Piacentini os [projetos] elaborados para a mostra se alinhavam unidamente sobre o valor intrínseco da arquitetura, e não se interrogavam sobre a participação na construção do corpo urbano. De sua parte, avançava em uma proposta e, fazendo uso de uma idéia própria de uma cidade hierarquicamente diferenciada (também em termos linguísticos), e sugere uma colocação urbana ao primeiros frutos desta 'nuova visione architettonica'. Por exemplo, assim como se apresentavam, poderiam ser adaptados para zonas residenciais distantes, aquelas extensivas que morfologicamente se reduzem no verde, porque uma nova figuração sucede aos deprecados 'presepi delle città-giardino operaie, ai giocolati scomposti e presuntuosi dei mille quartiere della piccola borghesia'.

<sup>27</sup> E. PERSICO, "Sant'Elia oggi", in revista *La Casa bella*, III, 1930, e G.C. ARGAN, "Il pensiero critico di Antonio Sant'Elia", in revista *L'Arte*, XXXIII, 1930, ambos na antologia de P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, III\*, op. cit., 181-187 pp. Para o primeiro, a arquitetura de Sant'Elia, e do futurismo consequentemente, seria o momento de transição do *Ottocento* para o racionalismo, alargando sua relevância em termos europeus, e, uma etapa a ser superada pelos arquitetos do M.I.A.R. (p. 181): "...non è ora il caso di illustrare quale sia stata l'importanza teorica del futurismo, che rappresenta in fondo un tentativo di evasione dalle estetiche positiviste dell'Ottocento; ma conviene stabilire che nelle idee e nei progetti di Sant'Elia sono chiariti i principi fondamentali di quella che sarà, in Europa, a distanza di anni e contro l'avversione di un mondo a cavallo fra due epoche, la nuova architettura." Argan, entretanto, reclama aos arquitetos racionalistas a preocupação, demonstrada por Sant'Elia, nas formulações de uma teoria da arquitetura sobre uma base crítica específica, da relação entre a arquitetura e sua própria cultura artística. (p. 186) "Quel carattere di unità e totalità che manca ai teorici dell'architettura modernissima, costituisce invece il merito maggiore de Antonio Sant'Elia, il quale si preoccupa anzitutto di giustificare la sua costruzione teorica di fronte al fine dell'arte."

Na segunda mostra do M.I.A.R., 1931, com P.M. Bardi a sua frente, organizando-a em sua Galleria em Roma, "a possibilidade de fazer coincidir as pesquisas do racionalismo na Itália com a escolha progressiva do regime fascista constitui o empenho principal" do evento. <sup>28</sup> Para Mussolini, Bardi relatava que o racionalismo era antes um fruto a ser colhido pelo fascismo, resultado de um período onde o Estado não havia feito censuras, esperando "sorgere delle nuove generazioni" uma "nuova coscienza artistica". <sup>29</sup> Antes de tudo, Bardi procurava ocupar um lugar preciso no Regime, com uma "architettura, arte di Stato". <sup>30</sup> A segunda exposição do M.I.A.R. com suas obras "informano del cammino già percorso e della forza sana, viva e progressiva legata a questo movimento, che viene definito come razionalismo" <sup>31</sup> ; para "un'architettura fascista", o crítico e fervoroso militante remetia sua palavra ao *Duce* com todos os elementos já contidos nos manifestos do *gruppo 7*, da relação com a tradição romana, das necessidades de atualização com a arquitetura européia, de um "ideale estetico del nostro tempo". <sup>32</sup> A sua eloquência pedia a Mussolini uma resposta que já estava contida na pergunta: e "Mussolini sempre ha ragione." <sup>33</sup> Bardi teria uma razão certa no seu argumento: o amadurecimento de propostas de vários arquitetos, inclusive procurando responder as queixas de Piacentini para "ubicazioni ben precisate" <sup>34</sup> , como o prédio de apartamentos de Ridolfi para Roma. Dentro de uma pesquisa plástica abstrata de ritmos - que Ridolfi reduz em sua obra a aberturas sobre um plano - procurava-se a melhor relação entre a definição bidimensional da forma e o seu valor luminoso. Não se tratava de uma demonstração estrutural da forma, mas uma apresentação abstrata de uma raciocínio a partir do plano como elemento primordial da construção do volume e de todos os detalhes construtivos. Esta segunda exposição marcaria o início de uma nova etapa para a arquitetura racional italiana: uma fragmentação do corpo original de arquitetos, cabendo à pequenos núcleos seus desenvolvimentos particulares, como o grupo de Florença de Michelucci considerados favoravelmente por Piacentini, o R.A.M.i. (Raggruppamento Architetti Moderni Italiana) organizado pelo Sindacato Fascista di Architetti, insatisfeitos com o tom radical das propostas surgidos nesta mostra, e o mais coeso, ligado às revistas *La Casabella* e *Domus*, de Milão, dos racionalistas cujos mentores seriam G. Pagano e Edoardo Persico, o crítico mais importante desta corrente; por outro lado, ocorreria um afastamento progressivo do Regime, evidenciado pela reprovação do Sindacato contra a

28 L. PATETTA, ensaio introdutório da antologia *L'architettura in Italia...*, op. cit., p. 28.

29 P.M. BARDI, "Rapporto sull'architettura per Mussolini", ed. de Critica Fascista, Roma, 1931, in L. PATETTA, op. cit., p. 182.

30 Id., ibid., p. 183; Bardi, juntamente com Pagano iriam polemizar com os neofuturistas, Marinetti e Filia principalmente, sobre o legado "avanguardístico" tanto do racionalismo quanto do Futurismo resurgido a partir da década de '30. V. L. PATETTA, ensaio introdutório, op. cit. p. 31 ss.

31 P.M. BARDI, op. cit., p. 184.

32 Id., ibid., loc. cit.

33 Id., ibid., p. 190.

34 M. PIACENTINI, "Prima internazionale architetonica", op. cit., p. 164.

radicalidade de Bardi, principalmente ao publicar a "tavolo degli orrori" <sup>35</sup>, envolvendo membros ilustres com posições de destaque junto ao poder público.

A V Trienal di Milão foi o momento de afirmação do grupo ligado a renomeada revista **Casabella**. Com uma exposição sobre o tema da casa unifamiliar, os arquitetos racionalistas apresentavam as propostas para um política habitacional junto ao Regime, procurando responder as demandas reais e ocupar um espaço que seria próprio aos procedimentos funcionalistas. Persico esclarecia que o "razionalismo italiano è morto", aquele do *gruppo 7*, nascido de posições "dilettantesche", ou "da pretesti pratiche" sem nenhuma razão ética. <sup>36</sup> Para este crítico consciente do teor das polémicas "fra *razionalisti* e *tradizionalisti*", de caráter "vuote e inconsistente" <sup>37</sup>, a Trienal não representava uma etapa nova, ainda, mas o possível encontro de uma geração com os reais propósitos de sua arte. Era necessário encontrar uma ideologia clara, compatível com um projeto artístico; não se deveria, como frisava Persico, cair na discussão por uma arquitetura italiana sem entender a arquitetura europeia - principalmente Le Corbusier e Mies - frente às necessidades - e se inclui uma dimensão sempre ideológica - do contexto italiano.

A *Casa a struttura di acciaio* de Pagano e Albini entre outros, "continua, infatti, 51 alla Triennale, la battaglia per liberale l'architettura italiana dal gusto dei *tradizionalisti*, e per assegnarle un compito di iniziative pratiche in relazione ai problemi dei paesi." <sup>38</sup> Dividida em dois níveis, articulada por um volume vertical lateral, a casa da equipe de Pagano realizava uma demonstração da técnica de construção com aço, e justamente aqui, colocava-se fora as premissas para uma "rigorosa *razionalità*" <sup>39</sup>; temos uma operação espacial constituída por conformações contrárias: no primeiro nível a estrutura se apresentava no vazio do grande vão como lição de técnica construtiva, em um confronto - senão afronto - com a própria natureza, nas suas leis, no seu espaço. Acima, no segundo nível,

<sup>35</sup> Entre as obras utilizadas na colagem crítica de Bardi estavam projetos de Piacentini, Bassani, Brasini, Giovanonni entre outros, v. ilustração 53; assim Alberto CALZA-BINI, Secretário do Sindacato Nazionale Fascista Architetti, expressa a reprovação e a repreensão futurana ao MIAR na revista *Architettura e arti decorative*, 1931: "Questo numero avrebbe dovuto contenere un ampio resoconto illustrativo della Mostra che a Roma un gruppo di Architetti Razionalisti del MIAR aveva organizzato con il consenso e l'autorizzazione del Sindacato nazionale. Ma poiché quello che doveva essere nobile avvenimento d'arte, serena affermazione di tendenze, sincera volontà di risanamento, ha degenerato invece in una incomposta manifestazione che, con forma personalismi tutt'altro che corretti e giustificati [referindo-se certamente a Bardi e sua colagem], ha trascinato gli organizzatori alla dimenticata delle più elementari norme del rispetto gerarchico e della disciplina sindacale, l'organo ufficiale del Sindacato non può che deplorare l'increscioso episodio, e separarlo nettamente da ogni forma di serena critica artistica delle opere esposte. Il Direttorio nazionale del Sindacato Architetti sarà a suo tempo investito delle questioni e i provvedimenti che saranno presi varranno a ricondurre nella compagine sindacale quella concordia che è necessaria per le comuni battaglie in difesa dell'arte e che ha potuto essere turbada solo da una intemperanza giovanile, mossa e sorretta da sentimenti e fini che nulla hanno a che vedere colle tendenze dell'architettura e coll'interesse della categoria".

<sup>36</sup> E. PERSICO, "Gli architetti italiani", in *L'Italia letteraria*, 06 de agosto de 1933, in L. PAIETTA, op. cit., p. 246-7.

<sup>37</sup> Id., *ibid.*, p. 247.

<sup>38</sup> Id., *ibid.*, p. 248.

<sup>39</sup> Id., *ibid.*, p. 247.

temos dois pavimentos, onde o volume mostra as opções para as suas aberturas, contínua com um plano de vidro ou em ritmos com janelas individuais.

Esta arquitetura demonstrativa, mais que resolutive, era a arquitetura racional "morta" para Persico. Era necessária uma superação do conflito com os tradicionalistas, não se rendendo a questões advindas deste embate, mas uma preocupação própria ao racionalismo. <sup>40</sup> O alerta de Persico, de um intelectual antes de tudo ligado a Gobetti e Gramsci, não iria mudar os rumos de arquitetura racional. O caminho para a superação dos conflitos com os tradicionalistas seria a cooperação, a participação em projetos comuns.

52 Seria assim na VI Trienal, onde Piacentini abriria o catálogo da mostra, apresentando "opere [che] denunciano una fisionomia unitaria, organicamente coerente e stilisticamente definita, non soltanto in obbedienza a canoni di gusto attuale ma in diretto rapporto con influenze nazionali." <sup>41</sup> Impossível para a realidade da exposição, com produções muito distintas entre os arquitetos, como o próprio Piacentini (entre outros projetos, a Igreja do Cristo Rei), G. Pagano (programação interna para os trens elétricos), Calza-Bini (estação de caminhões para Gênova), Gio Ponti (Escola de matemática para a Cidade Universitária de Roma), Daniele Calabi (Projeto do Observatório astrofísico da Universidade de Padua), G. Muzio (Colégios para a Universidade Católica de Milão), Giancarlo Pianti (casa para aluguel em Milão), a mostra representava mais o consenso desejado, ainda não obtido, sob a tutela de um hábil vencedor... Marcello Piacentini. Em 1936, ano desta Trienal, morreria Persico, e caberia a Terragni a procura da última saída para o racionalismo: a *mediterraneità*. <sup>42</sup>

53 Em 1933 surgira dentro da revista **Quadrante** a proposta de uma "tendenza nella tendenza" racionalista. Entre Nervi e Griffini, Pollini e Sartoris, pioneiros e jovens, emergia o grupo BBPR (dos arquitetos Banfi, Belgiojoso, Perussiti e Rogers), afirmando, entre outras prerrogativas, "una decisiva tendenza italiana, lineare e intransigente, quale segnata nelle fondamentali polemiche del *gruppo 7*." <sup>43</sup> Este novo grupo de arquitetos manteria nas suas obras e projetos as precisões formais do *gruppo* pioneiro. O casa de saúde para tratamento terapêutico em Legnano, de 1938, era a realização dos princípios dos desenhos de Libera de dez anos antes: elementos lineares e planos se articulavam em função de volumes, possibilitando um desenvolvimento tanto do vão quanto dos muros, sem uma noção de peso, de gravidade: uma arquitetura feita sob cânones abstratos, absolutamente.

<sup>40</sup> Um exemplo é o texto de M. BONTEMPELLI, "L'architettura come morale e politica", agosto de 1933, in L. PATETTA, op. cit., p. 251 ss., onde o título apenas promete levantar uma discussão que se esvai por justificativas para o racionalismo em termos técnicos e históricos.

<sup>41</sup> M. PIACENTINI, prefácio ao catálogo da *Nuova architettura italiana - quadrenni della Triennale*, Milão, Ulrico Hoepli Editore, 1936, p. 6.

<sup>42</sup> E. PERSICO, "Gli architetti italiani", op. cit., p. 249.

<sup>43</sup> G.L. BANFI, L.B. BELGIOIOSO, P. BOTTONI, M. CEREGHINI, L. FINGINI, G. FRETTE, E.A. GRIFFINI, P. LINGERI, G. POLLINI, E. PERESSUTI, E.N. ROGERS, "Un programma di Architettura", in revista *Quadrante*, maio de 1933, in L. PATETTA, op. cit., p. 227.

## Polêmicas: as revistas

As idéias, as críticas, as propostas, e principalmente, as polêmicas sobre as artes e a arquitetura no período fascista concorreram em um meio de informação que se afirmou entre os círculos artísticos italianos: as revistas. Entre os vários títulos destacavam-se **Valori Plastici** e **La Ronda**, revistas que colocaram a Itália no circuito europeu das artes no primeiro pós-Guerra, os tradicionais compêndios de cultura como **Emporium** (de 1895 - ), **L'Arte** (1898-1945), **Dedalo** (1920-1933), até as revistas específicas de crítica e história da arquitetura, como **Domus** (1928 - ), **Palladio** (1937-1943), além de revistas "oficiais" de grupos, como **Futurismo**. Ao contrário dos jornais que publicavam praticamente as manifestações de todas as tendências artísticas, encontrando-se em uma coluna, por exemplo, textos de Ojetti, Persico ou mesmo Filia, as revistas iriam se constituir progressivamente em núcleos de ideais artísticos e mesmo ideológicos, partidários de uma mesma posição com relação a cultura e seus caminhos. Era um movimento paralelo ao fascismo, necessário como uma certa regra de sobrevivência, seja por complacência ou oposição aos rumos tomados pelo Estado ao se aproximar os anos de Guerra.

**Architettura e arti decorative** (1921-43), fundada por Marcello Piacentini e Gustavo Giovannoni, foi a primeira revista que introduziria as questões relativas à arquitetura moderna no contexto italiano. Apresentando pela primeira vez Le Corbusier <sup>44</sup>, fazendo um balanço, de autoria de Piacentini, do "momento architettonico all'estero" <sup>45</sup> até as críticas ao racionalismo <sup>46</sup>, a revista logo se tornaria, em 1928, órgão oficial do Sindacato Nazionale Fascista Architetti, sob a direção de Alberto Calza-Bini, e meio mais importante para a divulgação do *Novecento* e de todas as outras tendências na arquitetura italiana e estrangeira. Piacentini será desde o início o principal redator de arquitetura, ao lado das pesquisas histórico-filológicas da arte de Giovannoni, até assumir a direção sozinho em 1931, e a revista passando a se chamar unicamente **Architettura**. Buscando um tom abrangente e acima dos atritos com os racionalistas, esta revista logo introduzirá, nesta década, as questões do urbanismo para os debates junto ao Regime, com Luigi Piccinato <sup>47</sup>, Virgilio Testa <sup>48</sup> e Plinio Marconi <sup>49</sup>, o próprio

<sup>44</sup> M. PIACENTINI, resenha da revista *L'esprit nouveau*, VIII, em "Arte Moderna", in revista **Architettura e arti decorative**, I, maio-junho, 1921, fasc. I, p. 212-13.

<sup>45</sup> M. PIACENTINI, "Il momento architettonico all'estero", in revista **Architettura e arti decorative**, I, fasc. 1, maio-junho, 1921, pp. 32-76.

<sup>46</sup> Os principais textos de M. PIACENTINI publicados nesta revista, neste sentido crítico com relação ao racionalismo são: "Prima internazionale architettonica", VII, novembro de 1928, fasc. III, pp. 103-13; "Problemi reali più che razionalismo preconcelto", VII, novembro de 1928, fasc. III, pp. 103-13.

<sup>47</sup> L. PICCINATO, "Intorno alla nuova legge sui Piani Regolatori", fasc. VI, 1932, pp. 562-5.

<sup>48</sup> V. TESTA, "Necessità dei Piani Regionali e loro disciplina giuridica", fasc. VII, 1933, pp. 445-57.

<sup>49</sup> P. MARCONI, "Testo della Legge Urbanistica diramato dal Senato del Regno. precedenti e obiettivi della nuova Legge Urbanistica", fasc. IX, 1942, pp. 280-4.

Marcello Piacentini<sup>50</sup>, além da colaboração de G. Michelucci no conselho editorial, bem como do jovem Giuseppe Samonà.<sup>51</sup>

54 O núcleo mais coeso do racionalismo, como já havíamos citado, seria constituído pelos redatores e colaboradores de *La Casa bella*, depois *Casabella* em 1933 com a direção de Pagano. Das páginas desta revista, este seu principal redator procurou responder a Piacentini as críticas contra o racionalismo: o seu texto mais polêmico foi justamente a defesa das propostas apresentadas no II MIAR, sobre o argumento que seria caro a toda a arquitetura italiana, a "monumentalidade". Entre a "horizontalità" da arquitetura racional e a "verticalità" necessária para o sentido monumental, espiritual da obra de arquitetura, Piacentini dispunha a tendência racional, ou mesmo como chamara, "le nuove correnti architettonici", como inapropriadas para a construção das dos lugares, das cidades italianas.<sup>52</sup>

Pagano classifica este texto de Piacentini como "il risultato di un brutto scherzo del troppo ragionare", impreciso nos termos "monumentalità e spirito", apontando a negligência do diretor de *Architettura* com relação a produção de "Fahrenkamp, di Köger, del Gerson, di Tessenow o di Sant'Elia [che] sono testimonianze di sensibilità verticalista evidentissima, applicata, senza rema di tradire la modernità".<sup>53</sup> Como salientaria mais tarde Persico, estes embates seriam evasivos para as reais discussões do racionalismo, no seu principal problema, entre o "gusto nazionale e o gusto europeo"<sup>54</sup>; Pagano continuaria a defender as posições racionalistas dentro de uma ótica inclusiva, como o "impiego moderno dei materiali"<sup>55</sup> frente às críticas de Piacentini ao concreto armado.<sup>56</sup> E, mesmo quando inicia

<sup>50</sup> M. PIACENTINI, "Il contenuto della nuova Legge Urbanistica", fasc. IX, 1942, pp. 272-9.

<sup>51</sup> G. SAMONÀ, "La casa popolare e la sua evoluzione storica", fasc. VIII, 1941, pp. 307-10.

<sup>52</sup> M. PIACENTINI, "Dove è irragionevole l'architettura razionale", in revista *Dedalo*, XI, jan. 1931, fasc. III, p. 534-5: "possiamo quasi affermare che la orizzontale, accusando i piani ripetuti, è l'esponente della abitazione e del riposo; la verticale accusando l'unicità del piano, è l'esponente degli ambienti solenni e grandiosi, dell'ascensione. L'orizzontale s'addice dunque all'architettura domestica, intima, modesta, la verticale a quella monumentale."

<sup>53</sup> G. PAGANO, "Del monumentale nell'architettura moderna", in revista *La Casa bella*, abril de 1931, in L. PATETTA, op. cit., p. 285.

<sup>54</sup> E. PERSICO, "Gli architetti italiani", op. cit., p. 247: "La guerra fra *razionalisti* e *tradizionalisti* si è risolta, così, in un dialogo vuoto e inconsistente in cui gli avversari interlocutori rappresentavano la stessa impreparazione teorica e la stessa incapacità a risolvere il quesito di un'architettura che non sia sterile mistificazione. L'ostacolo maggiore ad un'affermazione integrale del *razionalismo* in Italia è consistito nella incapacità dei suoi teorici a porre rigorosamente il problema dell'antitesi fra il gusto nazionale e il gusto europeo."

<sup>55</sup> G. PAGANO, "I Materiali della nuova architettura", in revista *La Casa bella*, junho 1931, in L. PATETTA, op. cit., p. 293: "Quando poi si pensa che l'osservazione presentata da S.E. Piacentini è smentita in pieno da mille altri edifici dove alla modernità delle forme è congiunta una perfezione di esecuzione e una preziosità di materiali davvero sorprendente, quando si osservano gli studi appassionati sui materiali e sul loro impiego moderno e gli sforzi continui per potersi servire dei materiali nobili senza eccessivi sacrifici, quando si constano i progressi della tecnica edilizia per dare materiali omogenei e resistenti, quando si tengono sott'occhio i perfezionamenti delle diversi finiture moderne, si deve per forza constatare che al *materiale* viene data una importanza di primo piano."

<sup>56</sup> M. PIACENTINI, "Dove è irragionevole...", op. cit., p. 538: "A Berlino, nella Potsdamerplatz, una delle più affollate piazze della metropoli, una casa costruita circa sei anni in cemento, senza neppure un centimetro quadrato di materiale nobile e resistente alle intemperie, ruda e squalida come un uccello

um trabalho em conjunto com o seu interlocutor romano, o projeto para a E'42 (Esposizione Universale di Roma), rompe posteriormente, com uma crítica acentuada sobre os preceitos clássicos "delle buone tradizioni italiane".<sup>57</sup> Piacentini assume progressivamente a direção geral desta que seria a maior obra do Regime, e, como hábil profissional encaminha todos os trabalhos na definição do projeto e nas escolhas das obras principais em concursos.<sup>58</sup> O projeto da E'42 não seria concluído e Pagano seria preso e depois deportado; o racionalismo não encontrava mais em Piacentini um simpaticante, e sim um crítico por demais conservador; o *Novecento* seria para os colaboradores de Casabella uma obra de "scenografi da operetta pur di monumentalizzare l'Italia".<sup>59</sup> O último reclame de Pagano seria uma "libertà" acima do Regime e do policiamento dos críticos mais ortodoxos<sup>60</sup>; como última imagem dos racionalistas, críticos engajados e arquitetos frustrados com o fascismo, restaria às experiências líricas de um labirinto

spelato, s'è in questi pochi anni ridotta assai malamente. Il cemento di superficie s'è sporcato e qua e là s'è crepato; quei colori sgargianti d'una volta, passati sulle grondaie e sui telai delle finestre, si sono appassiti. Tutto è decaduto. Alcuni palazzi che le stano vicini, non famosi, ma costruiti molti anni prima abbastanza bene e con materiali buoni, si invecchiano bene, come il vino buono; la casa nuova è invece subito divenuta aceto." Sobre o teto-jardim, outro dos cinco pontos da arquitetura de Le Corbusier, criticado por Piacentini, v. nesta mesma referência, p. 280.

<sup>57</sup> G. PAGANO, "Potremo salvarci dalle false tradizioni e dalle ossessioni non mentali?", in revista *Casabella*, XIV, 1941, n. 1, p. 3: "Ogni epoca ha qualche rimorso romantico, qualche sogno ambizioso, qualche ideale più o meno infranto inesploso o mai digerito. Queste sdentimentali debolezze sono costosissime e si traducono nei più colossali sperperi di pietra. Camillo Boito ha trovato pascolo abbondante nel Palazzo Franchetti sul canal Grande per illudersi di essere un emulo dello Scamozzi o del Sansovino, Luca Beltrami si è potuto divertire al castello Sforzesco e trasformarsi in un ridicolo pseudo Bramante e pseudo-Filarete, D'Andrade con minor prosopopea, si è illuso di emulare il gotico della val d'Aosta nel castello medievale al Valentino. Ma la torta più abbondante tocca a Marcello Piacentini che, con una critica a base di citazioni di Roma antica, e di infatili testimonianze librarie riesce a 'monumentalizzare' la futura Esposizione di Roma da far gola al più forzanesco scenografo del 'Nerone'. nelle mani di questo artificiale Vitruvio la critica architettonica si resolve in una così sfaccita esaltazione dei più grossolani formalismi da far credere veramente alla morte delle buone tradizioni italiane."

<sup>58</sup> Nos referimos principalmente ao Palazzo della Civiltà Italiana, de Guerini, La Padua e Romano, bem como do Palazzo dei Congressi, de A. Libera, projetos que Piacentini estudou e fez modificações importantes. V. desenhos de Piacentini sobre estes dois projetos in M. LUPANO, *Marcello Piacentini*, op. cit., il. 156-6.

<sup>59</sup> G. PAGANO, "Potremo salvarci ...", op. cit., p. 394.

<sup>60</sup> G. PAGANO, "Politica dell'arte e libertà artistica", in revista *Casabella*, set. 1943, in L. PATETTA, op. cit., p. 398-9, onde praticamente temos aos críticos citados, honestamente no caso de Ojetti, mas sectariamente no caso de Piacentini, a "marca" da oficialidade ao Regime, agora tomado (e posteriormente a Segunda Guerra) como uma negatividade total, chamando a todos para um combate contínuo contra estes personagens e esta arquitetura dita tradicional e italiana: "Contro questo indirizzo nazi-fascismo, che si vole imporre dagli alti papaveri dell'accademia e del giornalismo ufficiale, noi siamo insorti sempre. Le prose ufficiali di un Ojetti sul *Corriere della Sera*, di un Soffici sul *Popolo d'Italia*, di un Interlandi o di un Pensabene sul *Tevere*, di un Sommi-Picenardi sul *Regime Fascista*, di un Cornelio Di Marzio sul *Meridiano di Roma*, di un Casini sul *Mattino* di Napoli, di un Piacentini sulla *Lettera* o su *Augustea* stano a ricordarci tanti predicozzi ufficiali del fascismo più ortodosso contro la modernità, contro la deformazione, contro il presunto giudaismo dell'arte moderna, contro ogni civile competizione internazionale per la difesa di una italianità di maniera, di una romanità scenografica, di una tradizione posticcia ed imbecille. (...) Contro ogni intervento autoritario e politico della mediocrità e del conformismo e della miseria di un gusto incivile e incompleto, noi siamo stati avvezzi a combattere. È proprio per resistere alla forza della organizzazione autoritaria nazi-fascista noi abbiamo sempre domandato libertà di respiro, onesta possibilità di vivere e di operare secondo la responsabilità della nostra coscienza di uomini e di artisti."

sem saída, como o Danteum de Terragni, e, por outro lado os discursos de protesto contra a atmosfera da ditadura reinante desde os anos '30. Seria esta imagem, estes discursos que perdurariam até nós, de um racionalismo heróico e sem destino em uma ideologia mortal.<sup>61</sup>

As páginas da maior batalha contra o *Novecento* saíram da revista dirigida por Massimo Bontempelli e Pietro Maria Bardi, *Quadrante* (1933-6).<sup>62</sup> Com "un programma di architettura"<sup>63</sup> feito por arquitetos que tinham participado do MIAR, como Pollini, mais o grupo emergente BBPR, a revista *Quadrante* não exitava em oferecer um discurso que "manca di 'galezza', (...) privi di invitati amabilità (...) sempre più densi e duri, (...) perché non ci proponiamo di lusingare cuori teneri, ma picchinare su teste dure"<sup>64</sup>; estas cabeças duras poderiam ser tanto de Piacentini e seus discípulos e simpatizantes, quanto, indiretamente, os próprios membros do Regime. O tom agressivo da revista contra o *Novecento* manifestaria-se de modo mais objetivo no seu número 2, com a publicação da colagem "Tavolo degli orrori"<sup>65</sup>, feita para a II mostra do MIAR em 1931 promovida pelo próprio Bardi. A inventividade deste seu editor, que conclamou Mussolini para aferir ao racionalismo a oficialidade de arquitetura do Regime<sup>66</sup>, faria das páginas de *Quadrante*, de suas colagens com relações visuais entre a arte do passado com racionalismo, com as máquinas tão declamadas por Le Corbusier, o meio mais europeu, mais alinhado com as pesquisas artísticas dentre as revistas italianas, refletido claramente em sua programação gráfica.

*Quadrante* era o posto pedagógico do CIAM na Itália, e tanto quanto os anais destes Congressos se propunham a estabelecer diretrizes para a arquitetura ocidental, a revista co-dirigida por Bardi se demonstraria até o último número, o

61 Destacamos aqui principalmente B. ZEVI, *Storia dell'architettura moderna* - 5.ed. - Turim, Einaudi, 1975, que no título do capítulo sobre a história da arquitetura deste período na Itália ("A corrupção fascista"), bem como as designações para Pagano ("o mártir da arquitetura moderna") e Terragni (vítima no plano psicológico e espiritual), refletem bem a "dramatização" que contaminou muito a historiografia, e obscurecendo, senão negligenciando, a arquitetura do *Novecento*.

62 A revista *Quadrante* tinha sua direção editorial dividida entre literatura e teatro - Massimo Bontempelli - e artes e arquitetura - Pietro Maria Bardi. A presença de Bontempelli, cultivador do '900, e promotor do "ritorno all'ordine" era explicada, entre outros motivos por Tentori, por ser este "accademico dell'Italia" e assim servir de garantia e "escudo" para o seu amigo radicalmente fascista Bardi, sempre provocador e polêmico. Ainda em F. TENTORI, "La creazione di cultura a 'Quadrante' (1933-6)", in *P.M. Bardi - una biografia*, Milão, Mazzotta, 1989, p. 90; o autor nos fala da posição que a revista toma em relação ao Regime, à sua propaganda ideológica: "Quadrante" interessa para o "Ufficio stampa e propaganda" porque - até a crise europeia, determinada pela agressão italiana a Etiópia - o fascismo persegue esperanças de eliminar as tensões com todas as potências europeias, e de modo particular com a França e com a Inglaterra. "Quadrante" interessa, portanto, porque é feita por diversos intelectuais (literatos, artistas, arquitetos, críticos) introduzidos todos, mais ou menos - e por canais e trâmites sempre diversos - no ambiente cultural europeu".

63 Trata-se do manifesto "Un programma di architettura", n. 1, maio, 1933.

64 *Quadrante*, n. 1, maio de 1933, p. 17

65 *Quadrante*, n. 2, junho de 1933.

66 P.M. BARDI, "Rapporto sull'architettura per Mussolini", ed. Critica Fascista, Roma, 1931, in L. PATETTA, op. cit., p. 182: "La necessità che l'architettura assorba sinceramente la contemporaneità del Fascismo è avvertita, ormai, da più parti e l'intransigenza fiduciosa di alcuni giovani ha tutto l'aspetto di una immedesimazione politica del nostro tempo risvegliato: la ricerca di costoro, infatti, è tutta spirituale, e muove dalle idee di grandezza e di fede che regolano il problema del tempo fascista."

seu "appoggio delle tendenze più integralmente razionaliste (Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe)." <sup>67</sup>

### Polêmicas: os concursos

Se nas disputas através das idéias, discussões, questões que as revistas elencavam estaria se formando os perfis das principais tendências da arquitetura do período entre Guerras, os concursos para construção de grandes obras representaram, por sua vez, o embate direto destas mesmas tendências. Conseqüentemente, os vitoriosos seriam publicamente aclamados, e, para além do confronto de propostas, uma oportunidade ao Regime para conhecer os discursos predominantes, as posições mais oportunas, a arquitetura possível de uma imagem para o fascismo. Marcello Piacentini, ao longo da década de 30, tornar-se-á o membro de júri mais presente nestes grandes concursos <sup>68</sup>, e por sua habilidade profissional e oportunista, favorecerá as tendências advindas do *Novecento*, bem como estabelecerá um papel para a arquitetura racionalista. <sup>69</sup> O *Novecento* seria a resposta para uma "architettura di regime", como reivindicava Bardi para os racionalistas, tendo na tradição clássica que elencava a imagem de uma arte que poderia ressuscitar o Império pretendido por Mussolini; ao racionalismo, devido as suas especificidades técnico-funcionais, ao seu caráter horizontal - que não convinha ao edifícios monumentais - caberia a realização de obras cujos programas requisitavam espaços eficazes, como a produção (indústrias), a construção em série (casas populares), os edifícios de serviços que respondessem pela técnica, como uma estação ferroviária. Esta era a solução de Piacentini para conciliar uma arquitetura rebelde aos preceitos do *ambientismo*, da hierarquia das cidades, do sentido monumental muitas vezes necessários na construção do espaço urbano; eis as razões principais para Piacentini, em 1933, apoiar o projeto vencedor "racionalista" de Michelucci e equipe para o concurso da Estação de Santa Maria Novella em Florença.

56

O concurso para a nova estação ferroviária de Florença tinha como membros de júri os seguintes arquitetos, acadêmicos e críticos: C. Bazzani, A. Brasini, F.T. Marinetti, Ugo Ojetti, R. Romanelli e Marcello Piacentini. O local para a construção da obra era singular: próximo a um dos maiores monumentos da arquitetura italiana, a igreja de S. Maria Novella. A importância da estação para a rede ferroviária italiana era fundamental, na medida que receberia um grande fluxo de trens do norte do país, incluindo a Europa, tomando-se o entreposto principal para o sul e a capital, Roma. Entre os projetos apresentados, como das equipes de

<sup>67</sup> VVAA, "Un programa di architettura", op. cit., p. 228.

<sup>68</sup> Entre os mais importantes concursos, destacamos: Teatro da Opera Nacional Dopolavoro, Roma, 1930; Palazzo degli uffici del Ministero dei CC. PP., Bari, 1931; Pensionato Nacional, Roma, 1931; Sedes do P.R. de Verona e Perugia, 1932; Nova Estação de Florença, 1933; Palazzo Littorio, Roma, 1934; Auditorium de Roma, 1935; Sistematização da via Roma em Bolonha, 1936; Palazzo della Civiltà Italiana para a E42, 1937; para uma relação dos concursos mais importantes deste período, ver de S. DANESI e L. PATETTA, *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, op. cit., pp. 191-4.

<sup>69</sup> Cf. BRUNO ZEVI, *Storia dell'architettura italiana*, op. cit., capítulo sobre a questão italiana.

Michelucci<sup>70</sup>, P. Ascheri, E. Sof-Sass, G. Samonà, E. Bianchini, entre outros, resultou em uma divisão entre Ojetti, radicalmente contra a inserção de obras racionais próximas aos monumentos, e Brasini e Piacentini, a favor de um projeto comportado em termos construtivos: esta escolha se fazia sobre o projeto da equipe de Michelucci.

Ojetti era o membro mais crítico com relação ao projeto da equipe toscana de Michelucci: tratava-se de uma obra "stretamente razionale" tendo "il torto de essere irragionevole".<sup>71</sup> Este caráter irracional tinha sua origem na "geometrica nudità di queste masse dagli spigoli taglienti appoggiate le une alle altre senza garbo e senza nesso"<sup>72</sup>, sem nenhuma intenção arquitetônica de fato, contrário ao que Brasini<sup>73</sup>, ou mesmo as relações interpretadas por Piacentini, com um passado construtivo da cidade.<sup>74</sup> De fato, para Piacentini, o projeto de Michelucci fazia uma concessão fundamental para aquele contexto urbano: "di scarsa altezza, non piú di quindici metri, esso non emerge dai fabbricati vicini e non assume un valore monumentale che non gli aspetta."<sup>75</sup> A ordem do lugar, a hierarquia da cidade era respeitada pelo projeto da equipe toscana, e mereceria o voto de Piacentini.

Este concurso serviria, na sucessão de manifestos e artigos publicados defendendo o racionalismo do projeto escolhido<sup>76</sup>, para estabelecer posições distintas com relação ao próprio sentido de "razionalità" desta arquitetura emergente. Carrà, por exemplo, encontrava na obra do grupo de Michelucci a manifestação de "un momento dello spirito universale", "un'arte adeguata all'epoca"<sup>77</sup> sem entrar nos méritos específicos do projeto, e sim como uma valorização de uma saída necessária "aos problemas de todas as artes".<sup>78</sup> Pagano procura evidenciar que as manifestações contra o resultado do concurso, e portanto contra a arquitetura "racional" do projeto escolhido, eram "di vedere negli architetti moderni dei loro nemici personali, e, per comodità di manovra, li trasformano

<sup>70</sup> Os membros da equipe eram: G. Michelucci, Nello Baroni, Pier Nicolò Berardi, Italo Gamberini, Sarre Guarnieri e Leonardo Lusanna.

<sup>71</sup> U. OJETTI, "La stazione di Firenze", in *Corriere della Sera*, 20 de março de 1933, in P. BAROCCHI, op. cit., p. 238.

<sup>72</sup> Id., *Ibid.*, loc. cit.

<sup>73</sup> Id., *ibid.*, loc. cit.: "L'architetto Brasini, che è stato nella giuria tra gli inaspettati difensori del progetto, ha scritto sul 'Giornale d'Italia': 'Mi sono attaccato col coraggio della disperazione a questo progetto che, rinunciando a ogni forma architettonica, costituisce un progetto di edificiosoltanto costruttivo, non richiedi che coperture di lastroni di pietra e vetriate immense e pre se stesso non è che un'opera industriale, di ingegneria, senza opera d'architetto'. La definizione, in parte, è giusta, anche se il voto ci sembri errato."

<sup>74</sup> Id., *ibid.*, p. 239: "Per l'architetto Piacentini invece queste grandi muraglie di pietra rievocano addirittura le belle facciate dei piú celebrati edifici fiorentini e questa stazione sarà una delle matrici dell'architettura nuova, e, per giunta, italiana. Nel contrasto tra i due giudizi [da Brasini e Piacentini] si palesa la confusione che dicevo piú su, a proposito di quello che oggi significhi la parola architettura."

<sup>75</sup> M. PIACENTINI, "Il concorso per la stazione di Firenze", in revista *Architettura*, XII, 1933, n. I, p. 230: "Il progetto Michelucci e compagni sta benissimo nel luogo per cui fu pensato - non già perché in sé assuma forme stilistiche sottatte all'ambiente (ad un tale modo di ambientare ornais nessuno piú crede) ma perché quel luogo sono consoni alcuni suoi intimi elementi fondamentali; il suo volume, il profilo, la sensibilità plastica alla quale sono informate le sue modulazioni formali."

<sup>76</sup> Cf. G.K. KOENIG, *Architettura in Toscana, 1931-68*, Turim, 1968, pp. 19-35.

<sup>77</sup> C. CARRÀ, "La stazione di Firenze", in revista *Casabella*, VI, 1933, n. 3.

<sup>78</sup> P. BAROCCHI, op. cit., em nota (14) ao texto de Carrà, p. 247.

ancora una volta in nemici della Patria." 79 De fato, as polémicas eram possíveis graças a uma particularidade do projeto: duas instâncias, em termos formais/construtivos, conviviam em uma discreta relação na obra: de um lado, a cornija que encerrava os muros externos, as molduras rítmicas sobre as paredes em pedra, a mesma da igreja de S.M. Novella, o volume horizontal lembrado por Piacentini, e, por outro lado, as estruturas metálicas, os planos de vidro, a assimetria da planta dada por convenções de circulação. Assim, poder-se-ia garantir a inserção de uma obra "funcional" no conjunto de um contexto histórico altamente representativo, sem renunciar nem a 'modernidade' de um, nem ao 'espírito' do outro." 80 A obra deste grupo toscano afirmava uma alternativa para o racionalismo: a abstração - i.e., a desvinculação com uma linguagem derivada do universo clássico como no *Novecento* - que alcançava valores simbólicos expressivos para sua época: como notara bem Ciucci, a planta era um "fascio littorio" síntese para o "presente, passado e futuro" do poder fascista. 81

Contemporaneamente ao resultado do concurso de Florença, o grupo de L. Piccinato venceria o concurso para Sabaudia, um núcleo urbano a ser construído na região do Agro Pontino, e "o axioma arquitetura moderna [racionalista] = arquitetura fascista parecia tornar-se realidade." 82 Mas um evento posterior, neste mesmo ano de 1933, o concurso de arquitetura mais importante do período fascista - o Palazzo Littorio - confirmaria a quem estava reservado o lugar oficial junto ao Regime.

O terreno escolhido ficava na recém-inaugurada Via dell'Impero, hoje via del Foro imperiali, de frente a Basílica de Maxêncio, e ao lado do Coliseu. Como uma obra que celebraria o fascismo junto a sua maior aspiração ideológica, o Império Romano, o edifício seria a sede central do Partido, estabelecendo-se como a futura basílica que acolhesse os membros de uma civilização guiada pelo Duce. 83

79 G. PAGANO, "Teste calde queste architetti", in BAROCCHI, op. cit., nota 1, p. 246.

80 G. CIUCCI, op. cit., p. 352.

81 Id., *ibid.*, loc. cit.

82 G. CIUCCI, op. cit., p. 355; sobre a possibilidade do racionalismo ocupar definitivamente uma posição de "arte do Regime", G. PAGANO, "Mussolini salva l'architettura italiana", in revista *Casabella*, VII, 1934, n. 6, p. 2: "[non si sarebbe potuto dubitare ancora del pensiero del Duce] dopo il comunicato Stefani del 10 giugno che sanziona ufficialmente l'applauso del Duce ai progettisti di Sabaudia e della Stazione di Firenze. Ora l'architettura moderna è arte di Stato. Ora la polemica di indirizzo generale è finita. Ora si discuterà di qualità e di metodo, ma non sentiremo più insulti. Assisteremo anzi alle rapide e ultime conversioni, proprio come scrivevamo nel maggio dell'anno scorso in difesa del 'gruppo toscano' che vinceva il concorso di Firenze. Ora gli architetti italiani sono ufficialmente autorizzati ad assumere la divisa di Mussolini: 'Non aver paura di aver coraggio'. Ora sanno questo e non dimenticheranno." Seria inclusive promovida a vinda de Le Corbusier em 1934, pelo grupo de Quadrante, para que o mestre francês confirmasse os frutos da arquitetura racional, agora pretensamente oficial, obtidos no solo italiano. Mas as impressões do mestre foram decepcionantes para os italianos; v. M. LAMBERTI, "Le Corbusier e l'Italia", *Annali della Scuola Normale Superiori di Pisa, Letras e Filosofia*, s. III, Pisa, v. 11-2, 1972, pp. 817-871.

83 Sobre as expectativas dos defensores do racionalismo, P.M. BARDI, "Il concorso del Palazzo Littorio", in revista *Quadrante*, II, 1934, n. 18, p. 10: "Il nostro ottimismo sul concorso del palazzo Littorio da costruire su via dell'Impero è stato un atto di generosità eccessiva, mista di quell'entusiasmo che spesso la fede scatena sopra il senso di scrupoloso controllo dei fatti, quasi una avventatezza. Noi avevamo detto: vedrete che di là nascerà l'architettura italiana nuova, di Mussolini, l' 'oggi da porre accanto al patrimonio antico.'" Para tanto, Bardi fizera uma seleção dos participantes do concurso, classificando-os em três categorias: os "rinunciatori, pretenziosi, caparbi, ignoranti, infedeli all'arte loro (50%)" que seriam

Os vencedores do concurso serão Del Debbio, Foschini e Morpurgo, membros do "circolo Piacentini". No júri, mais uma vez destacava-se Piacentini como o árbitro decisivo; Pagano recusara o convite de participar do julgamento, e, sobre os projetos apresentados, criticava de uma posição externa as diversas soluções, inclusive dos racionalistas como Palanti, elegendo o projeto de Montuori-Piccinato como o único a responder a um intento de construir ao lado de "illustrissimi cadaveri che ti cadono sulle spalle da tutte le parti".<sup>84</sup> Pagano concordaria com Piacentini, não quanto ao projeto vencedor, mas sobre as especificidades do local, a necessidade de uma homogeneidade da linguagem, sem com isto, entretanto, fazer apelo a uma retórica formal.<sup>85</sup> Era o ponto decisivo para o racionalismo: como fazer uma "architettura più sana, meno rettorica, più anonima e infinitamente più degna di appartenere all'Italia d'oggi"?<sup>86</sup>

58 Entre os projetos do grupo BBPR, de Piccinato, de Libera, a proposta mais avançada dos racionalistas era do próprio grupo ligado a revista *Casabella*, de Carminati, Lingeri, Saliva, Terragni e Vietti; avançada na medida que o projeto oferecia uma sùmula de todas as experiências visadas pelo racionalismo italiano, originadas no *gruppo 7*, e filladas às grandes linhagens européas, de Le Corbusier, Walter Gropius e Mies van der Rohe. Justamente aqui, para Pagano, estava manifestada a necessidade do racionalismo italiano fazer uma auto-crítica, e procurar novos rumos. Volumes articulados, como os superblocos projetados por Le Corbusier para o concurso de Liga das Nações em 1927, dispunham o projeto deste grupo racionalista como uma sucessão de espaços funcionais desenvolvidos ortogonalmente sobre uma base, o segundo pavimento, instância de unidade ao conjunto. No foyer, temos a um espaço designado, determinado por uma dedução técnico-material - estrutura e vidro - lembrando as soluções de Gropius para a fábrica Fagus, ou mesmo a Bauhaus. Por fim, o sentido clássico, do equilíbrio, de definição de uma monumentalidade da fachada principal a partir de um contraponto cartesiano entre formas horizontais e volumes verticais: é certamente uma lição apreendida do único monumento do racionalismo construído neste período, à Rosa de Luxemburgo, de 1926, por Mies.

59 O projeto dos arquitetos romanos, vencedor da segunda fase<sup>87</sup>, procurava constituir enquanto volumetria, um equilíbrio horizontal da via, e, juntamente com a ruína da basílica, estabelecer um corredor visual para o Coliseu. A fachada absolutamente plana, apresentava em termos de aberturas, os ritmos que antecederam toda a arquitetura mural do antigo Império: pórticos, arcos, janelas absolutamente definidas, compondo uma pauta dentro da sempre referida "varietà"

Coppedè, Palanti, Fasolo entre outros; os "[architetti] di malefatte estetiche, (...) formati dai professori della Scuola superiore d'architettura di Roma" (46%); e por último, "un drappello di architetti che a ogni costo resta fedele a un'architettura realmente contemporanea (contemporanea, s'intende, di Mussolini), e si batte con la disperazione della avanguardia (4%)" os racionalistas.

<sup>84</sup> G. PAGANO, "Palazzo del Littorio: Atto primo, scena prima", in revista *Casabella*, VII, 1934, 74, p. 2-3; v. análise do discurso de Pagano sobre o concurso em G. CIUCCI, op. cit., p. 356 ss.

<sup>85</sup> G. CIUCCI, op. cit., p. 357 ss.

<sup>86</sup> G. PAGANO, "Architettura italiana dell'anno XIV", in revista *Casabella*, VIII, 1935, n. 95, p. 2-6.

<sup>87</sup> Na primeira fase do concurso foram analisados mais de 100 projetos, e selecionados 12 para uma segunda etapa, em 1937. O projeto desta equipe fora modificado em virtude das observações feitas pelo júri, composto por C. Bazzani, F. Boncompagni-Ludovisi, A. Brasini, A. Calza-Bini, G. Marinelli, M. Piacentini, C. Ricci, A. Starace entre outros. O projeto não seria realizado.

da edificação romana. Era uma projeto clássico, e antes de tudo, reforço às características visuais daquele contexto. Era um retorno, ou melhor, uma referência clara à "romanità". As críticas a este projeto vinham para as intenções retóricas, "puramente decorativi" de uma "eredità nazionale"<sup>88</sup>, quanto para o sentido anacrônico de uma "monumentalità romana", não realizada com "assoluta attualità di gusto".<sup>89</sup>

### Abstração e funcionalidade.

As pesquisas da forma empreendidas pelos arquitetos racionalistas resultaram em diferentes posturas no panorama italiano. Desde a primeira exposição do MIAR, em 1928, além de um debate franco com os arquitetos alheios ao racionalismo, uma certa discussão interna a esta tendência se confirmou com as crescentes diferenças entre as propostas apresentadas inicialmente nas mostras, e posteriormente nas obras construídas.

Mario Ridolfi já em 1928 utilizava a tecnologia do concreto armado para operar em termos abstratos a forma arquitetônica. Abstração para Ridolfi seria, como na torre para restaurante, uma desvinculação com as conformações tradicionais da arquitetura - seguindo simetrias, alinhamentos de pisos, de estrutura, etc. - dispondo a forma a ser edificada em prolixos movimentos dinâmicos, desafiando a gravidade, a estabilidade, e a própria noção que temos de forças físicas atuantes sobre um corpo.<sup>90</sup>

Esta pesquisa da abstração encontraria em um engenheiro, e conseqüentemente com as precisões da matemática, a mais sofisticada proposta para a estrutura-forma. Pier Luigi Nervi tinha uma posição clara com relação à arquitetura que propusesse o arco, a platibanda, a pilastra, a coluna: "fermo il principio - e su questo credo che l'accordo sia totale - di abolire per sempre le pedissequi riproduzioni di cose già fatte e caratteristiche di tempi passati."<sup>91</sup> Por outro lado, concordando de certo modo com as posições de Piacentini, que não seria a qualidade do material que definiria o caráter da obra, mas "lo spirito, la concessione estetica con cui tali elementi sono composti o proporzionati"<sup>92</sup>, Nervi apontava para a necessidade de uma "profunda conoscenza delle caratteristiche dei materiali e delle possibilità esecutive della tecnica".<sup>92</sup> As suas propostas seriam portanto pesquisas de uma arquitetura derivada exclusivamente da coerência técnica, uma "arquitetura técnica" como definiria Argan.<sup>93</sup> Para além dos

<sup>88</sup> G. PAGANO, "Politica e architettura", in revista *Casabella*, VIII, 1935, n. 4, p. 2.

<sup>89</sup> G.C. ARGAN, "Opinione di un critico sul Palazzo Littorio", in revista *Casabella*, VII, 1934, n. 1, p. 7.

<sup>90</sup> P.L. NERVI, "Problemi dell'architetto", in revista *Casabella*, VI, 1933, n. 5, p. 34.

<sup>91</sup> Como nota P. BAROCCHI, op. cit., nota 3 ao texto de Nervi, p. 259, visando principalmente o texto de M. PIACENTINI, "Risposta a Ugo Ojetti", in revista *Casabella*, VI, 1933, n. 2, sobre o uso de arcos e colunas.

<sup>92</sup> P.L. NERVI, op. cit., p. 34.

<sup>93</sup> G.C. ARGAN, "Pier Luigi Nervi", in *Progetto e destino*, Milão, A. Mondadori, 1965, p. 245: "A consciência, do necessário influxo da arquitetura técnica no problema da estética geral da arquitetura

limites de uma diferença entre engenharia e arquitetura, do cálculo e da tecnologia em contraposição com o estudo das formas, da Politécnica e da Academia, Nervi reduzia todas as polêmicas suscitadas entre arquitetos racionalistas e do *Novecento* para uma "experiência da forma".<sup>84</sup> Esta experiência consistia em estabelecer um diálogo entre o cálculo matemático, rígido aos processos criativos da forma arquitetonicamente construída: aumentando esforços, procurando novas geometrias para tramas estruturais, Nervi, em seus modelos e maquetes, projetava a partir de resultados de um laboratório, explorando as possibilidades da resistência frente às leis de gravidade. Nascia assim a "hipótese formal".<sup>85</sup> A validade funcional da forma seria, enquanto hipótese, verificada *a posteriori*.<sup>86</sup>

A tecnologia que de certo modo foi promovida pelo racionalismo trouxera também implicações para pesquisas sobre a arquitetura e sua demanda a problemas da habitação coletiva. A pesquisa da arquitetura simples, mínima mas confortável seria um argumento promovido pelos integrantes de *Casabella*, voltados para a arquitetura rural, tema explorado em alguns artigos, e vinculando uma tradição antes vernacular do que imperial.<sup>87</sup> As casas populares propostas para núcleos urbanos trariam sempre a preocupação com este "espaço mínimo". O Regime elencava esta questão mais em termos discursivos, restando poucas experiências e resultados concretos. Uma destas propostas foi do grupo de Griffini, para S. Siro em Milão. Como nas pesquisas de Gropius, podemos ver neste projeto as definições de vários programas em uma combinatória sempre regida pela economia dos espaços de dormir, e, convivendo em um mesmo plano, sob uma mesma fachada. Esta arquitetura, dentro do projeto da abstração, propunha um espaço absolutamente métrico, independentemente de suas implicações enquanto resultantes de formas para a cidade, para um contexto.

Se por um lado, do racionalismo italiano emergiram críticos conscientes das questões específicas da arquitetura, seja com relação à tradição, Pagano, ou com uma ética, Persico, por outro lado, poucos arquitetos trabalharam em termos de constituir uma teoria da arquitetura. Entre ambas tendências, dispomos Alberto

moderna, é o ponto de partida da pesquisa de Nervi. Que o objetivo principal desta pesquisa seja um valor formal, é evidente: nas estruturas de materiais plásticos, a forma não é somente a manifestação sensível ou a representação plástica das formas construtivas, mas, um agente essencial da sua própria determinação e organização em sistemas de equilíbrio."

<sup>84</sup> Id., *ibid.*, loc. cit.: "A tese de Nervi - uma tese que todas as suas obras se propõem demonstrar - é que o método de pesquisa formal próprio da arquitetura técnica seja intrinsecamente estético, i.e., se desenvolve segundo atos e processos substancialmente idênticos aqueles que vêm geralmente considerados próprios da atividade artística."

<sup>85</sup> Id., *ibid.*, p. 247: "Mas para que uma forma possa ser experimentada, é necessário inventá-la; e assim a invenção não visa, neste caso, a uma inovação estilística, pois essa não pode resultar certamente daquilo que, como a história demonstra, é o processo ordinário da invenção artística, isto é, a elaboração ou a variação, com o desígnio polêmico, de formas já históricas. Mas propriamente falar de invenção, poderia-se definir como 'hipótese formal', tendo presente que a hipótese é sempre uma intuição fundada sobre um conjunto de experiências, objetivando sintetizá-las e superá-las."

<sup>86</sup> Id., *ibid.*, p. 248.

<sup>87</sup> G. PAGANO, "Case rurali", in revista *Casabella*, n. 86, 1935, pp. 8-15; E. CARLI, "L'architettura rurale e il funzionalismo", in revista *Casabella*, n. 107, 1936, pp. 6-7; G. PAGANO e G. DANIEL, "L'architettura rurale italiana", 1936, Catálogo da VI Trienal de Milão.

Sartoris, autor de vários artigos em revistas e que publicou um livro que seria referência geral para a compreensão da "vicenda" da arquitetura racionalista italiana. Tratava-se dos "elementi dell'architettura funzionale", obra que longe de um teor consistente de proposições, contaminado pela mesma retórica dos manifestos como do *gruppo 7*, do BBPR na revista *Quadrante*, e, com um intuito altamente internacionalista - publica os melhores exemplos de arquitetura racional no ocidente - <sup>98</sup>, formava uma espécie de compêndio pedagógico para a prática do projeto. Enquanto arquiteto, Sartoris pertenceria a uma linha experimental, não em termos técnicos como Nervi, mas com relação as combinações, fusões, conexões da forma da arquitetura pensada a partir de volumes abstratos. O influxo do Construtivismo russo era evidente, e possuía um paralelo às iniciativas da pintura abstrata italiana, com Lincini - sobre a linha e o plano - , ou mesmo da escultura, com C. Cattaneo e R. Radici. <sup>99</sup>

63

86 - 67

Giuseppe Terragni é aclamado pela historiografia como o mais representativo arquiteto do racionalismo <sup>100</sup>; desde a participação no *gruppo 7*, expondo em 1928 a fábrica de gás, suas pesquisas sobre a abstração e a funcionalidade para uma arquitetura racional foram singulares. Em algumas das suas obras alcançou uma autonomia em relação aos mestres europeus tantas vezes citados. Na Casa del Fascio em Como, a fachada livre de Le Corbusier era recusada totalmente em função de uma disposição de aberturas em determinados ritmos: utilizando o segmento áureo para compor a fachada, e definir os pisos, aberturas, muros, a própria estrutura do "objeto-cubo" que é a obra, não operava a geometria como o mestre francês; se para Le Corbusier, inserir a "section d'or" era demonstrar a "platônica" relação entre forma e idéia, entre função/estrutura e harmonia, para Terragni tratava-se de transformar "em arquitetura o assunto teórico *purismo-grecità-mediterraneità*". <sup>101</sup> Ou, a experiência de conformações volumétricas simétricas e hierárquicas na sua disposição, como no edifício de apartamentos Novocomum; distanciava Terragni das propostas de uma arquitetura dada em função de formas derivadas de espaços estritamente funcionais, e portanto, pluridirecionais como na obra de Walter Gropius.

64

65

Haveria, portanto, na obra de Terragni certas invariantes da concepção da forma, o que lhe garantiria um lugar destacado entre os arquitetos racionalistas envolvidos com a *mediterraneità* de uma arquitetura italiana. Pérsico já apontara esta direção mas sem remeter-se diretamente sobre suas questões específicas. Como uma "aporia da arquitetura", Danesi demonstrou que a *mediterraneità* era

<sup>98</sup> A. SARTORIS, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Milão, Hoepli, 1935; temos inclusive a presença de obras brasileiras neste catálogo, de G. Warchavchik e Rino Levi.

<sup>99</sup> Sobre a abstração nas artes plásticas, e as divergências de seus promotores teóricos, como C. BELLI (*Ka*, Milão, 1935), v. P. FOSSATI, *L'immagine sospesa, pittura e scultura astratte in Italia*, Turim, 1971, p. 64 ss.

<sup>100</sup> B. ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, op. cit., p. 188 ss; L. BENEVOLO, *Storia dell'architettura moderna*, Bari, Laterza, 1960, p. 577; G.C. ARGAN, *L'arte moderna 1770-1970* - 14.ed. - Florença, Sansoni, 1986, p. 408; M. TAFURI e F. DAL CO, *Architettura Contemporanea* - 2.ed. - Milão, Electa, p. 254.

<sup>101</sup> S. DANESI, "Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista - mediterraneità e purismo", in S. DANESI e L. PATETTA, *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, op. cit., p. 24.

uma grande aspiração, mais do que uma realização efetiva em termos teóricos e projetuais: para Bardi significava uma possibilidade de estabelecer um protótipo da arquitetura italiana; para Rava a possibilidade de conciliar a cultura arquitetônica nacional com a uma cultura europeia; para todos, e Carlo Belli como um dos mentores principais, a retomada de valores formais e significativos da arquitetura simples das pequenas cidades banhadas pelo Mediterrâneo, seu sol, sua pureza formal, sua racionalidade.<sup>102</sup>

A emergência desta "aspiração" era antes um sintoma do racionalismo responder em certa medida a uma das questões mais presentes do período, principalmente frente aos mentores críticos da arquitetura do *Novecento*: as relações entre modernidade e tradição, enfim, da necessária identidade italiana para uma arquitetura de influxo europeu. Superando a referência a uma arquitetura vernacular propriamente dita, Terragni irá de encontro com uma tradição espiritual do Mediterrâneo, uma tradição perdida, e talvez a primeira grande noção abstrata para as artes na definição das formas: a seção áurea. Assim, não era um arquiteto que buscava estabelecer um protótipo de arquitetura baseado em um patrimônio encontrado, para a construção em série tão pretendida pelos racionalistas, mas garantia, por um *modus operandi*, a variação e a manutenção de um princípio estético-funcional.<sup>103</sup> Um princípio derivado de uma operação geométrica, e portanto racional, mas envolvida com significados essenciais a própria cultura italiana.

### As críticas à cidade racional

O racionalismo na Itália, como vimos, emergirá com o conclave de "nuova architettura", desde as exposições do MIAR, depois "architettura moderna", "architettura, arte di Stato", procurando representar o "ideale della rivoluzione fascista".<sup>104</sup> Sem uma posição clara com relação ao urbanismo, às intervenções

<sup>102</sup> Id., *ibid.*, p. 21: "A apresentação da exposição do MIAR (1931) concluía dizendo: 'È soprattutto doveroso riconoscere come si accentua sempre più la tendenza ad esaltare quel carattere di latinità, che ha permesso a questa architettura di definir-si come *mediterranea*'; os membros do MIAR não queriam romper em suas costas os pontos com a história e procuram *a posteriori* as raízes da tradição da arquitetura espontânea, nas constantes diacrônicas do clima, da natureza, de uma equação sol-mar mediterrâneo-muros brancos, cumprindo uma retirada depois da prudente abertura à cultura europeia dos escritos do *Gruppo 7*; v. também, neste texto o depoimento de C. BELLI, nota 1, p. 25, sobre o "clima" dos anos '30 e as disputas com Piacentini.

<sup>103</sup> Id., *ibid.*, p. 24.

<sup>104</sup> Apresentação da Seconda Exposizione del MIAR, Roma, in L. PATETTA, *L'architettura in Italia ...*, op. cit., p. 195; ainda sobre esta posição pretendida principalmente por críticos engajados, a cidade, tanto as novas intervenções, quanto às reformulações dos núcleos existentes, seriam submetidas as pretensões autoritárias que residem no bojo dos perfilados ao racionalismo, procurando reforçar o controle efetivo a que o fascismo desejaria: C. BELLI, "La città fascista", in *Il Popolo di Brescia*, 31 de março de 1931, apud C. CIUCCI, op. cit., p. 339: "Dopo tanti anni di battaglia per smantellare i bastioni della città borghese - la guerra è incominciata nel 1909 - si è arrivati finalmente a una conclusione. Questo vuol dire l'andata del Duce nella galleria di via Veneto. Che cosa si vuole? Non si vuole niente. Si *pretende* di dare una fisionomia fascista all'Italia. [...] il fascismo deve dare un aspetto fascista a tutta l'edilizia italiana. Ora non sarà mai abbastanza ripetuto che il fascismo è il fascismo. [...] l'unità è l'unità [...] una cosa non è una cosa

nas cidades italianas em termos concretos, o heterogêneo grupo do MIAR encontrava presente em Roma seus futuros críticos advindos do GUR (Gruppo urbanisti di Roma) - formado por membros da Scuola superior de arquitetura - e entre esses, os dois grandes teóricos da cidade que se afirmavam em propostas abrangentes e reconhecidas publicamente: Gustavo Giovannoni <sup>105</sup> e Marcello Piacentini. <sup>106</sup>

Em torno de 30, contemporâneo ao MIAR portanto, Piacentini já havia proposto <sup>68</sup> intervenções para Roma <sup>107</sup>, Genova <sup>108</sup>, construído o novo centro de Bergamo <sup>109</sup>, e estava realizando as reformas de Brescia. <sup>110</sup> Uma teoria sobre a cidade, sobre as intervenções nos centros históricos, o *ambientismo*, a *edilizia cittadina* (a arte de construir nas cidades) <sup>111</sup> era a base sobre a qual Piacentini autorizava as suas críticas ao racionalismo. A maior implicação deste *background* piacentiniano era que toda a arquitetura, toda obra a ser edificada na cidade, era uma obra de valor

ma *quella* cosa [...] un oggetto, materiale o spirituale ch'esso sia, non può avere che la própria identità in se stesso, in breve [...] il Partenone non è una pipa."

105 O seu texto principal é *Vecchia città e edilizia Nuova*, Turim, 1913 (red. em 1931). O principal aspecto de suas propostas é o diradamento, "que deveria 'ripulire' discretamente o velho centro até 'idurlo a un modesto quartiere misto di case di affari e di simplici non ricche abitazioni'; significava a requalificação econômica daquelas áreas sem operar nenhuma demolição, possibilitando a ocupação destes espaço reciclados por escritórios e de residências para a média burguesia. O velho núcleo se abria com uma nova vida junto a um centro novo: um e outro eram partes da cidade, que seria dividida em zonas conectadas funcionalmente entre elas." In Ciucci, op. cit., p. 272; v. também, op. cit., p. 269, a concepção de "architetto integrale" de Giovannoni, que envolvia a formação de uma sensibilidade cultural do arquiteto para o exercício de projeto, definindo muitas referências para o curso da Scuola Superiore di Architettura di Roma.

106 G. CIUCCI, op. cit., p. 273: "Se com Giovannoni realizou-se a mediação entre a 'arte di costruire le città' e 'l'edilizia cittadina', è com Piacentini que se tem a passagem da 'edilizia cittadina' para a urbanística"; sobre aspectos gerais das propostas de urbanismo de Piacentini, v. M. LUPANO, "La prima stagione", parte 1, p. 25 ss; um juízo sobre Piacentini, enquanto um urbanista preocupado com as filiado a certas referências históricas, e por outro lado, a sua capacidade inventiva, de U. OJETTI, "A Brescia, la piazza della Vittoria", in *Corriere della sera*, 01 de novembro de 1932, apud M. LUPANO, op. cit., p. 87: "Marcello Piacentini è un architetto, se la parola non gli dispiace, all'antica, sul tipo di quelli che dalla fine del Cinquecento ai primi dell'Ottocento concepivano insieme le piazze e i fabbricati i quali dovevano non chiuderle ma compierle. Ogni loro fabbrica [...] era con le sue tre dimensioni in funzione dello spazio che la circondava e, pieni e vuoti, portici e logge, porte e finestre, cornici e attico, formavano un chiaroscuro convincente a quel luogo, a quella luce, a quell'aria, e non a un altro luogo, luce e aria. Urbanisti, oggi si dice, dall'arte di costruire città, o almeno nuovi quartieri di città, e d'orientarli bene e di badere al traffico, al sole, ai venti, e di curare le vedute e le prospettive; ma anche questa dell'urbanistica va diventando una scienza separata dall'arte, con esempi catalogati, e con postulati fissi come assiomi, e molti savi urbanisti oggi sono architetti fiachi o nulli. La ragione ha domato in loro la fantasia. Nel Piacentini la fantasia resta vivissima. È la sua forza; talvolta, il suo pericolo."

107 M. PIACENTINI, "La Grande Roma", in *Capitolium*, I, outubro de 1925, n. 7, 413-20 pp.

108 "Rilazione del progetto fuori concorso 'M', in 1824-1924. Concorso nazionale per l'assetto della spianata del Bisagno a Genova" in *Corriere mercantile*, fasc. esp., Genova, 1924.

109 R. PAPINI, *Bergamo rinnovata*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1929.

110 Entre as publicações mais importantes desta obra que teve muitas repercussões, tanto positivas quanto negativas: C. BELLI, "Brescia verso il nuovo", in *Brescia*, agosto de 1931; P.M. BARDI, "Piazza della Vittoria a Brescia", in *L'Ambrosiano*, 30 de agosto de 1932; R. PANCINI, "La sistemazione del centro di Brescia, dell'arch. Marcello Piacentini", in revista *Architettura*, XI, dezembro de 1932, fasc. 12, 649-71 pp.; M. PIACENTINI, "Il nuovo centro di Brescia", in *L'Illustrazione Italiana*, 30 de outubro de 1932.

<sup>111</sup> V. no capítulo II, A POÉTICA, a definição destes termos.

"extrínseco e relativo" <sup>112</sup>, i.e., toda obra era antes uma parte da cidade, um segmento, uma nota. <sup>113</sup> Contra o standart, contra a obra intrínseca, fechada, contra a uma "entidade" absolutamente isolada em suas questões formais e espaciais, Piacentini tomar-se-ia assim o principal crítico tanto da arquitetura quanto de uma cidade racional. Esta cidade racional não possuía uma elaboração precisa: o "Studio di urbanesimo" de Sartoris apresentado no I MIAR, tanto quanto os "Cromatismi architettonici" de Bottoni "refletiam o clima de abstração que era presente a mostra" <sup>114</sup>, como um exercício formal; as propostas para Roma de L. Piccinato <sup>115</sup>, o urbanista mais consciente de uma necessária legislação urbanística, co-autor da futura Sabaudia e de outros projetos, desenvolveria o seu trabalho isoladamente das querelas entre modernistas e tradicionalistas, não sem pontos de contato com ambas; e um certo número de projetos, para áreas residências ou novos núcleos, como de E. Montuori em Carbonia, Fingini e Pollini para Ivrea e Courmayer, Libera com uma "arquitetura conduzida como arte da imaginação construtiva" <sup>116</sup> no projeto para Aprilia. De uma lado, portanto, tínhamos uma disciplina que se formava antes mesmo da ascensão do fascismo, discutindo as intervenções nas cidades italianas, em diálogo com as teorias principalmente advindas de Camillo Sitte e Charles Buis <sup>117</sup>; do outro lado, o grupo racionalista, com diversas propostas, mas todas caminhando para antes uma promoção da forma arquitetônica para um projeto abstrato, do que visando problemas constatados nas experiências realizadas anteriores a primeira Guerra. Entre ambos, "foi Piacentini a reconduzir a discussão [sobre as cidades] em níveis mais concretos e reais, afrontando os diversos fatores econômicos, econômico-sociais, urbanos, e considerando a arquitetura sobre os aspectos utilitários - ligada portanto a uma produção industrial - e representativos, a qual necessariamente não prevaleceria as razões de uma estreita economia". <sup>118</sup>

Se encontrávamos exemplos significativos e relevantes do racionalismo italiano frente a produção européia, como nas obras de Terragni, para uma cidade racional, estes mesmos contatos com a cultura transalpina eram muito mais fracos, quase diluídos. A cidade contemporânea para três milhões de habitantes de Le Corbusier, ou mesmo a *Ville radieuse* com suas pistas de circulação isoladas do terreno, seus superblocos, o próprio pilotis como uma elemento mais urbano que

<sup>112</sup> M. LUPANO, op. cit., p. 29.

<sup>113</sup> V. voc. "ambientismo" e "Edilizia cittadina" no cap. 2 deste trabalho.

<sup>114</sup> G. CIUCCI, op. cit., p. 326.

<sup>115</sup> L. PICCINATO, "Idee e linee fondamentali per un piano regolatore di Roma", in Atas do 1º Congresso nazionale di studi romani, Roma, 1928, 53-60 pp.

<sup>116</sup> G. CIUCCI, op. cit., p. 325.

<sup>117</sup> C. BULS, *L'esthétique des villes*, Bruxelas, 1893; quanto a Sitte, ver v. "edilizia cittadina" no capítulo 2; v. também M. LUPANO, op. cit., p. 7 e ss. sobre a vicenda de Buis e as relações do núcleo romano formado por Piacentini e Giovannoni com estas referências.

<sup>118</sup> G. CIUCCI, op. cit., p. 337; lembramos aqui a especificidade de Piacentini frente a Giovannoni e Ojetti de acordo com L. PATETTA, ensaio introdutório da antologia *L'architettura in Italia ...*, op. cit., p. 46: " [Piacentini] não foi jamais um passadista, e a sua ação crítica não pode ser integralmente associada com aquela nostálgica e declaradamente reacionária de um Ojetti, de um Saporì ou de um Giovannoni. [...] Piacentini confirma de fato um papel de coerente e realista profissional, em perfeita aderência com as reais estruturas sociais da sociedade italiana."

simples estrutura de uma obra isolada, não teriam repercussões no solo da Itália. As grandes realizações urbanas racionalistas, Sabaudia e Littoria, seriam tema de um "magro balanço" de uma viagem de Le Corbusier a Itália, demonstrando a quase ausência dos princípios do mestre franco-sulço.<sup>119</sup> O projeto para o Sempione em Milão<sup>120</sup> exemplificava o ideal de cidade muito presente nas propostas dos racionalistas italianos, com a sua "utilità, astrazione e coerenza".<sup>121</sup> Procurando regularizar o espaço, e assim torná-lo possível de um controle quantitativo de uso e ocupação, esta proposta para uma área próxima ao centro histórico de Milão se estabelecia sobre uma evidente e incisiva ortogonalidade; este desenho permitiria a disposição de blocos, em tamanho padrões, em diversos pontos, necessários a um programa estabelecido. Os blocos, por sua vez, como unidades autônomas na sua coerência plástica, se apresentavam como segmentos espaciais condicionados exclusivamente por um programa.

A alienação do entorno, como limite da *tabula rasa*, e mesmo no novo espaço racional proposto, a ausência de uma hierarquia constituindo um sentido de cidade, com praças, edifícios monumentais e menores, seriam hoje muito passíveis de críticas, já que superamos esta "cidade racional" desde o segundo pós-guerra. Nesta mesma Itália, nos mesmos centros de promoção do racionalismo, nasceria o "contextualismo", em Milão, Veneza, Como, com Aldo Rossi, V. Gregotti entre outros. Mas, reconhecidamente, esta posição crítica com relação a uma "cidade racional", a um espaço abstrato como dedução de uma hipótese formal/técnica, teria como um dos progenitores Marcello Piacentini. Seria necessário uma ótica oposta à "máquina": é o espírito, as aspirações humanas para uma estética, para um gosto, para uma cultura que "deve rimprendere il suo posto [...] Ecco dunque il fatto spirituale che s'appoggia sul fatto strutturale, anzi s'identifica con esso."<sup>122</sup>

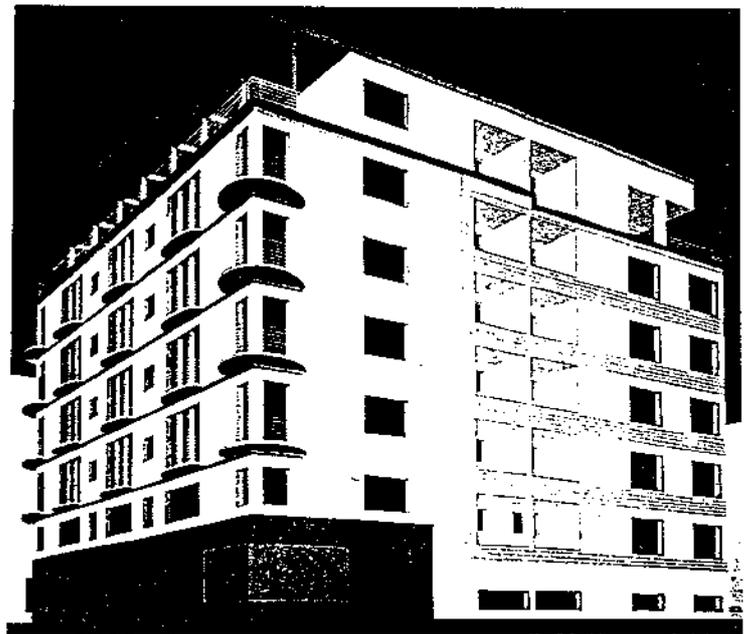
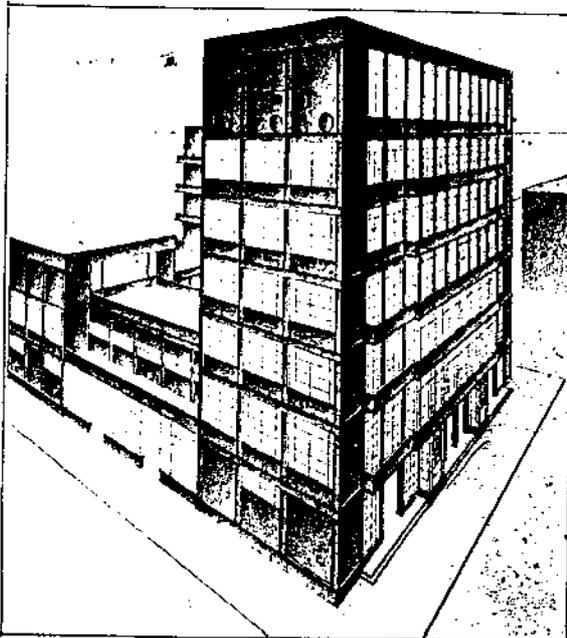
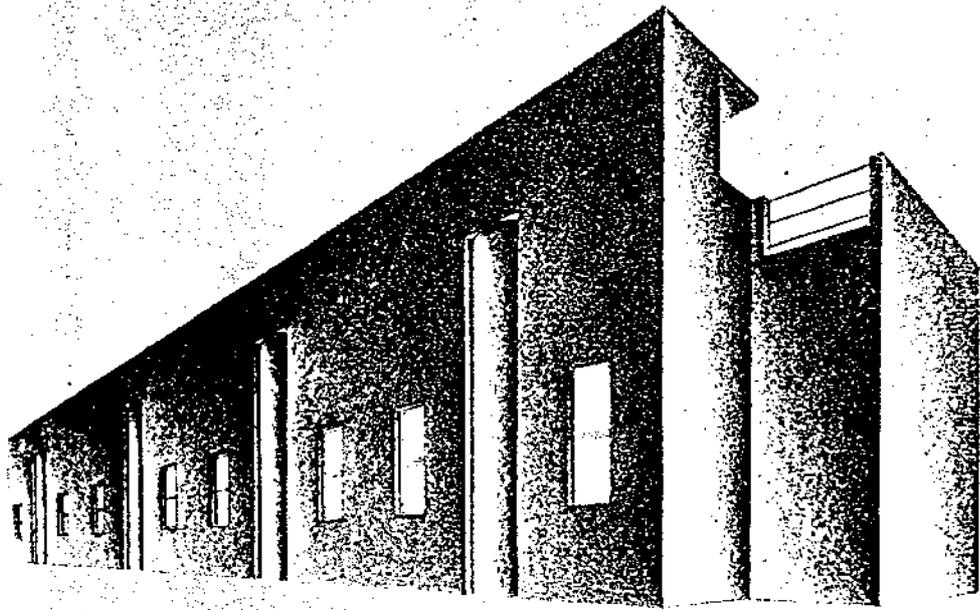
119 LE CORBUSIER, "La ferme radiieuse", in *Prélude*, n. 14, nov./dez de 1934 apud S. DANESI, op. cit., p. 28, nota 45: "On y a transformé des terres de mort où servissait la malaria en terres d'une richesse magnifique et, à côté des travaux de drainage et des moyens de circulation qu'on a créés, et des fermes dont on a couvert le territoire, on a dressé, jusqu'ici, deux villages nouveaux. L'expérience montre que l'on veut faire quelques chose, mais qu'on n'y est pas arrivé encore. Le premier village: Littoria, est le témoin le plus significatif de la confusion, du désordre, de l'incapacité des professionnels devant les tâches profondes et de la misère de l'architecture contemporaine. Littoria n'est qu'une pauvre petit ville en façon de cité-jardin de tous styles: dépôtair des écoles d'architecture.

"Le second: Sabaudia, ici on s'est occupé tout d'abord du choix du site: on a désigné un endroit qui méritait de recevoir un village, c'est-à-dire un endroit d'où le spectacle serait toujours un réconfort et une splendeur. C'est un grand point d'acquis. Puis, au lieu de laisser aller les choses dans l'anarchique précipitation ou dans la rivalité des conteries, on chargé une équipe de jeune architectes de construire le village tout entier. Ainsi s'est élevé un doux poème, quelque peu romantique, plein de goût, signe évident d'amour."

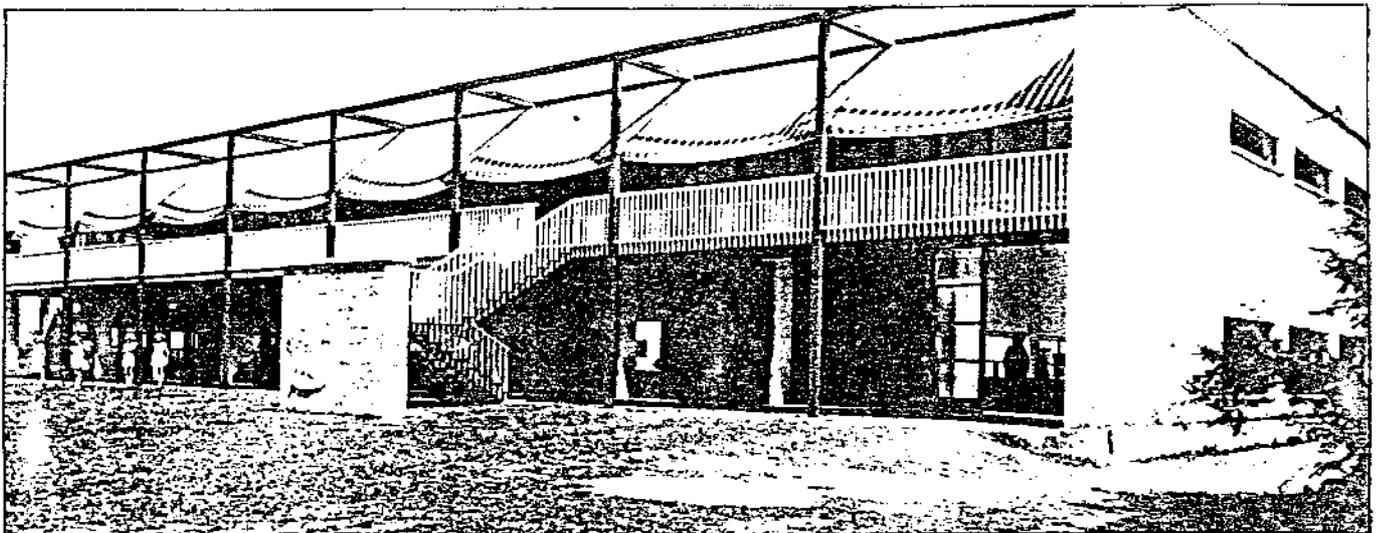
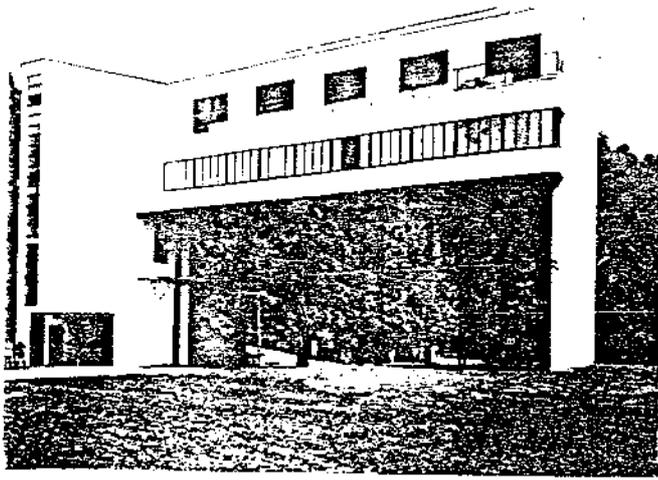
120 A equipe foi constituída por F. Albini, I. Gardella, G. Minoletti, G. Pagano, G. Palanti, G. Predaval, G. Romano, basicamente todos estavam ligados a Casa bela.

121 G. PAGANO, "Struttura e architettura", in *VVAA, Dopo Sant'Elia*, Milão, 1935 in P. BAROCCHI, op. cit., p. 282-3: "Utilità" significa corrispondere ad una funzione pratica definita nel tempo e nello spazio; "astrazione" significa sincerità interiore, emancipazione da ogni verismo e da ogni affettazione culturale accademica o scolastica; "coerenza" significa unità spirituale, unità di linguaggio, aderenza alle condizioni morali, economiche, sociale, tecniche, dell'ambiente che la genera."

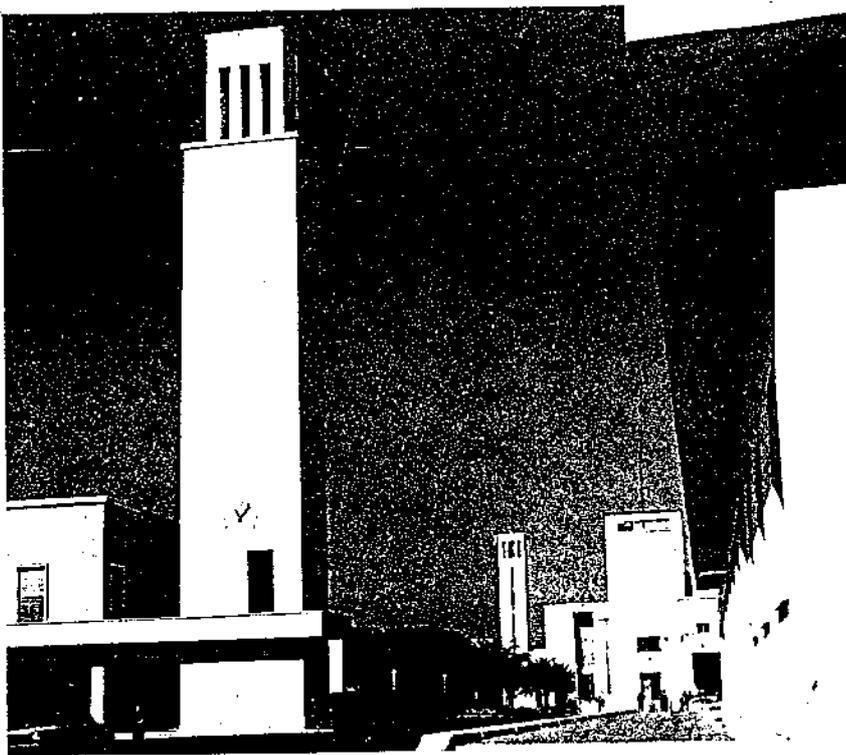
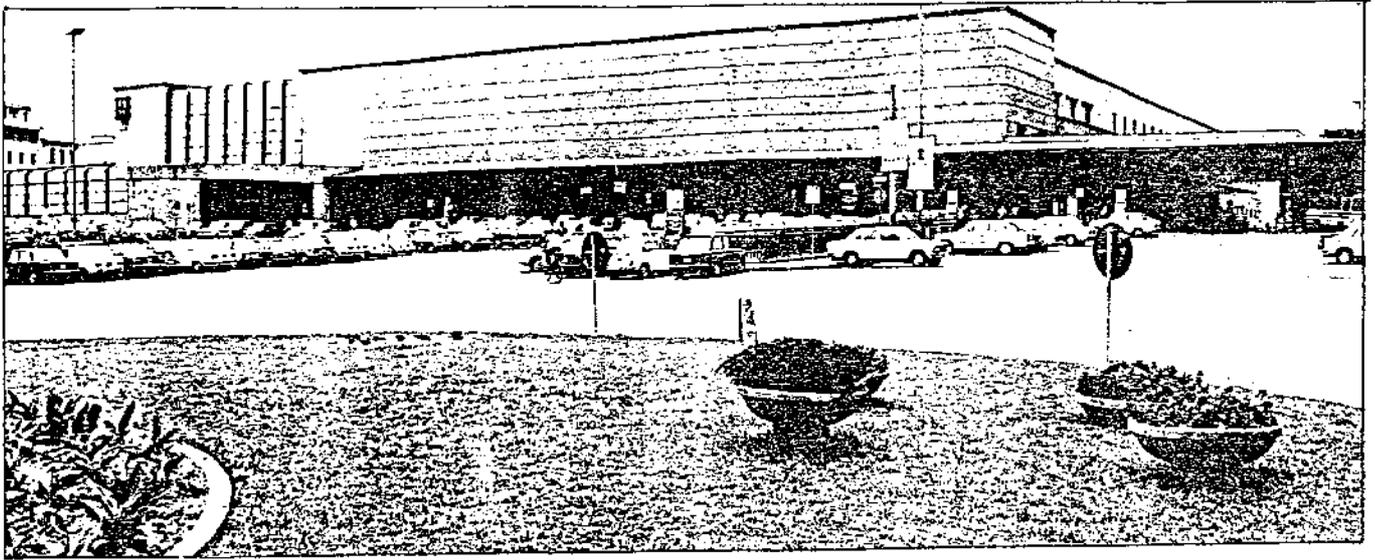
122 M. PIACENTINI, "Dove è irragionevole l'architettura razionale", op. cit., respectivamente p. 540 e 535.



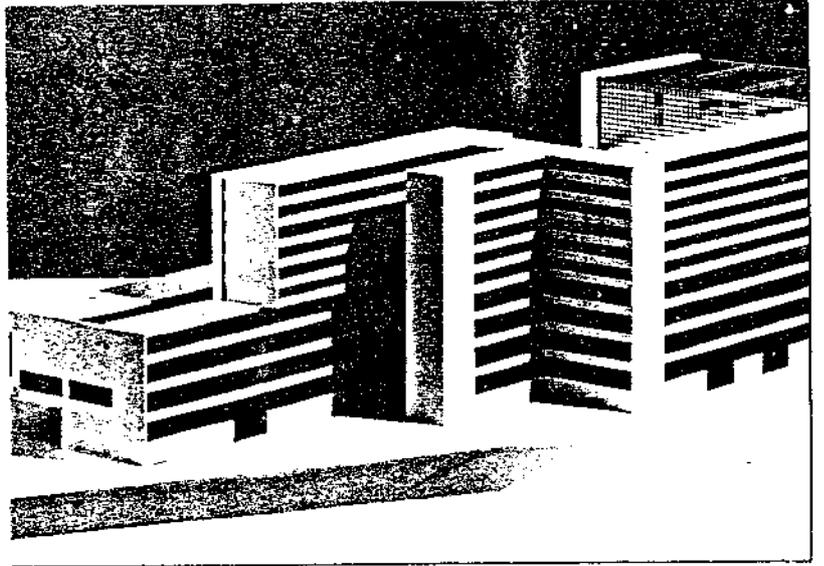
48. C. E. Rava e S. Larco, Casete in serie, 1928.  
49. L. Figini e Pollini, Casa del DopoLavoro, 1928.  
50. M. Ridolfi, predios de apartamentos, 1931.

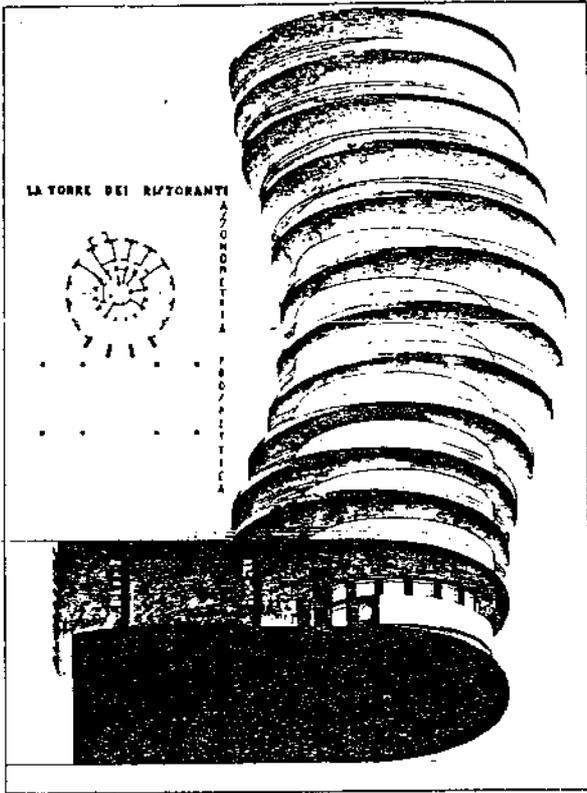




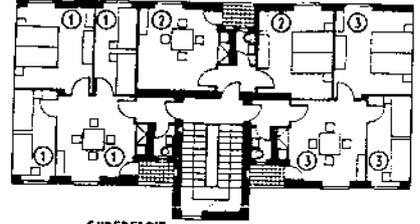


56. Baroni, Berardi, Gamberini, Guarnieri, Lusanna, G. Michelucci, Estação S. Maria Novella, Firenze, 1933.  
57. G. Cancellotti, E. Montuori, L. Piccinato, A. Scalpelli, Sabaudia, 1934  
58. Carlinati, P. Lingeri, Saliva, G. Terragni, Vetti, Projeto para o Palazzo Littorio, 1933.  
59. E. Del Debbio, V. Morpurgo e A. Foschini, Projeto para o Palazzo Littorio, 1933.





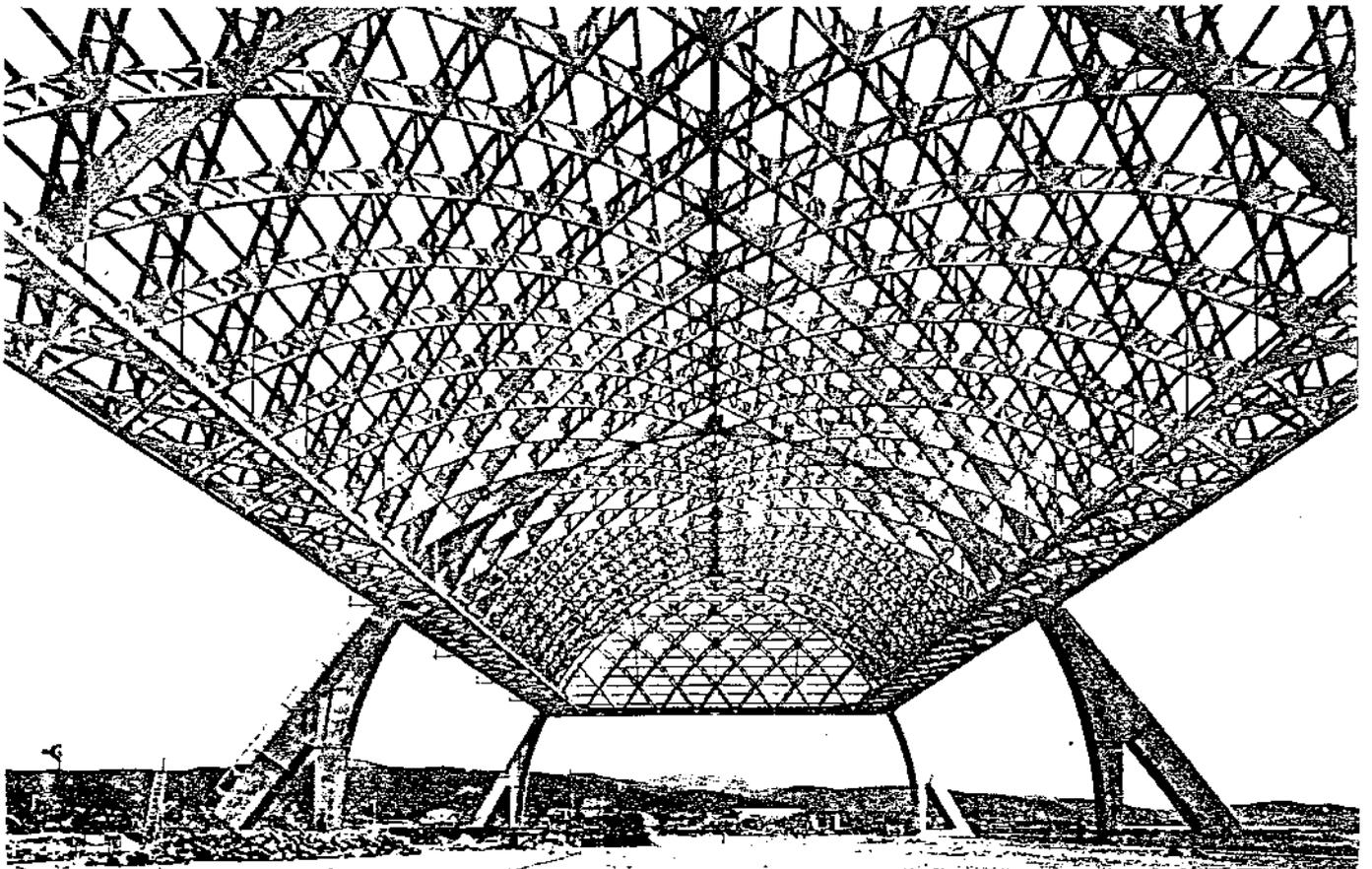
# CASE POPOLARI S-SIRO

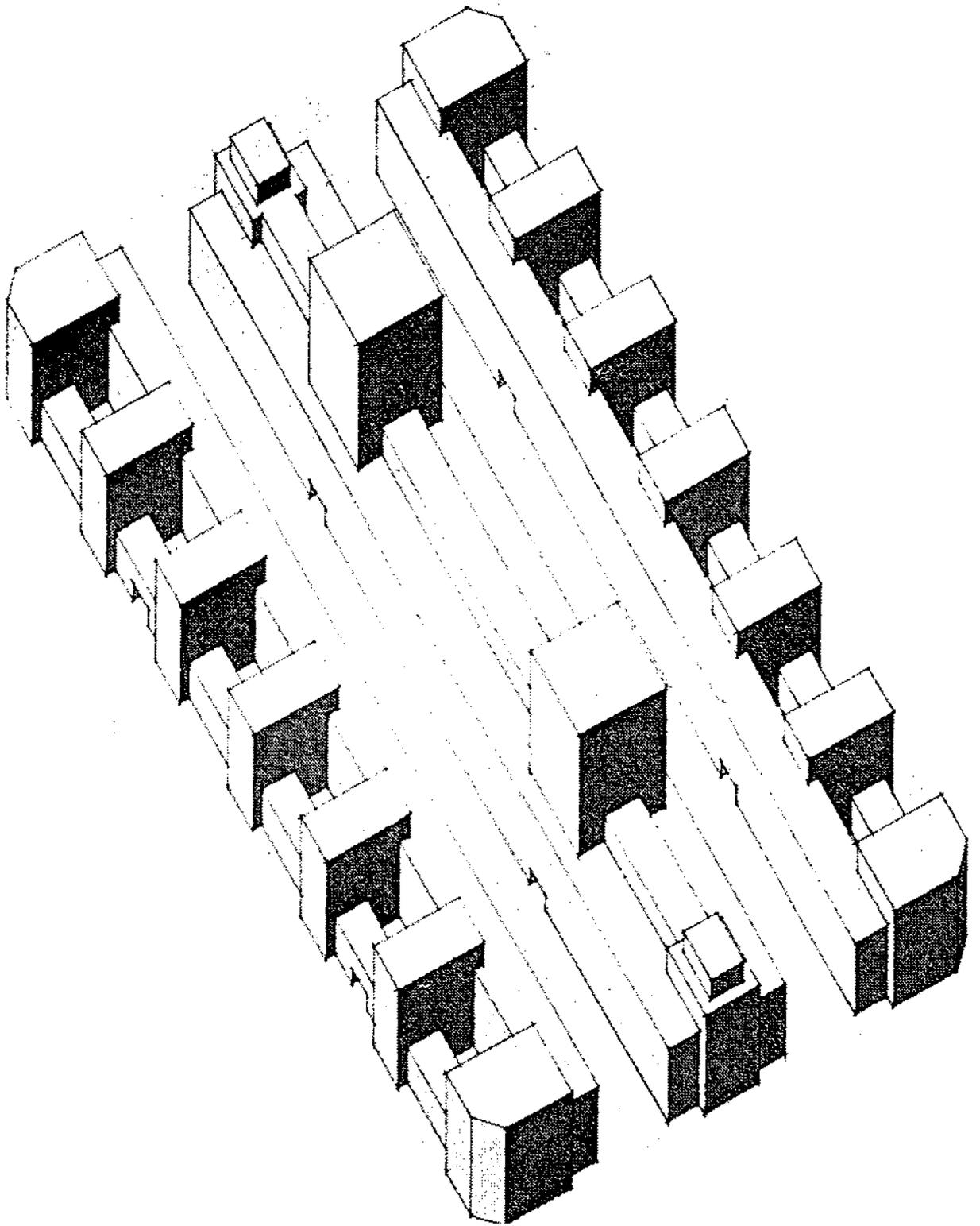


SUPERFICIE COPERTA M' 177,35		ELEMENTO TIPO D	
LOGGIE	o/ 4,85	① ALLOGGIO	M' 33
SERVIZI	o/ 15,00	②	" 40
SCALA	o/ 15,85	③	" 50
AMT.	o/ 111,10		
MURI	o/ 31,15		

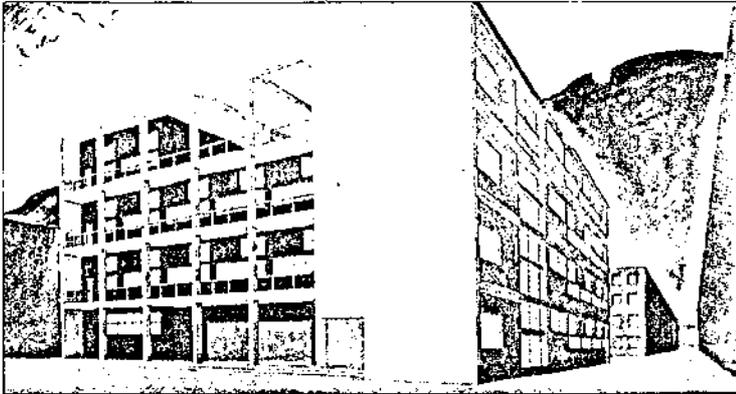
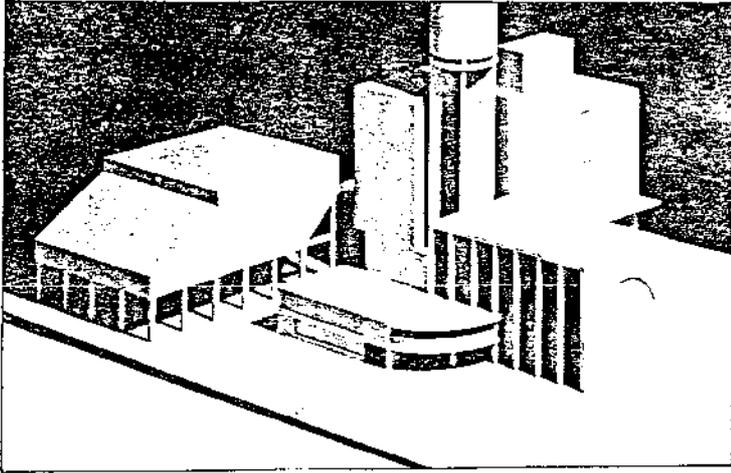
1:25

ALF. SERGIO  
P. S. S. S.  
P. S. S. S.  
P. S. S. S.

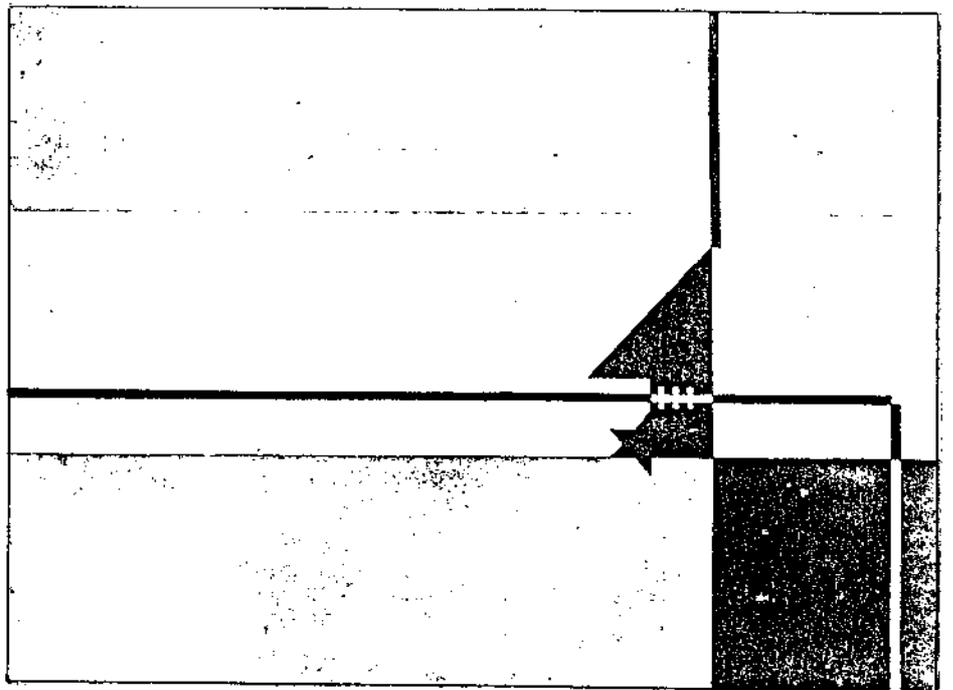
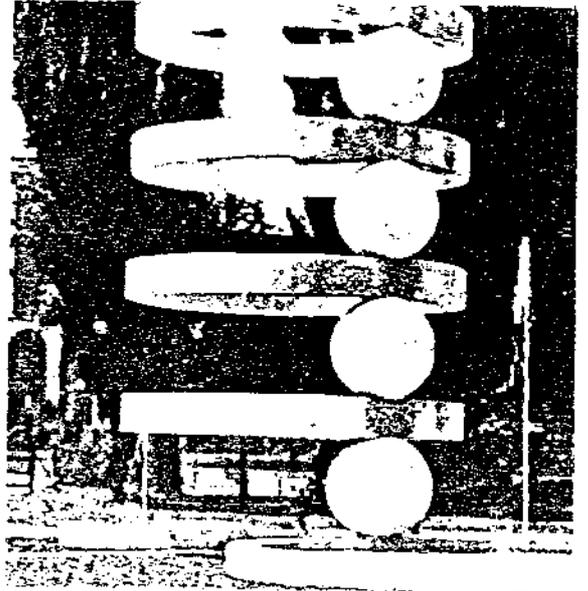




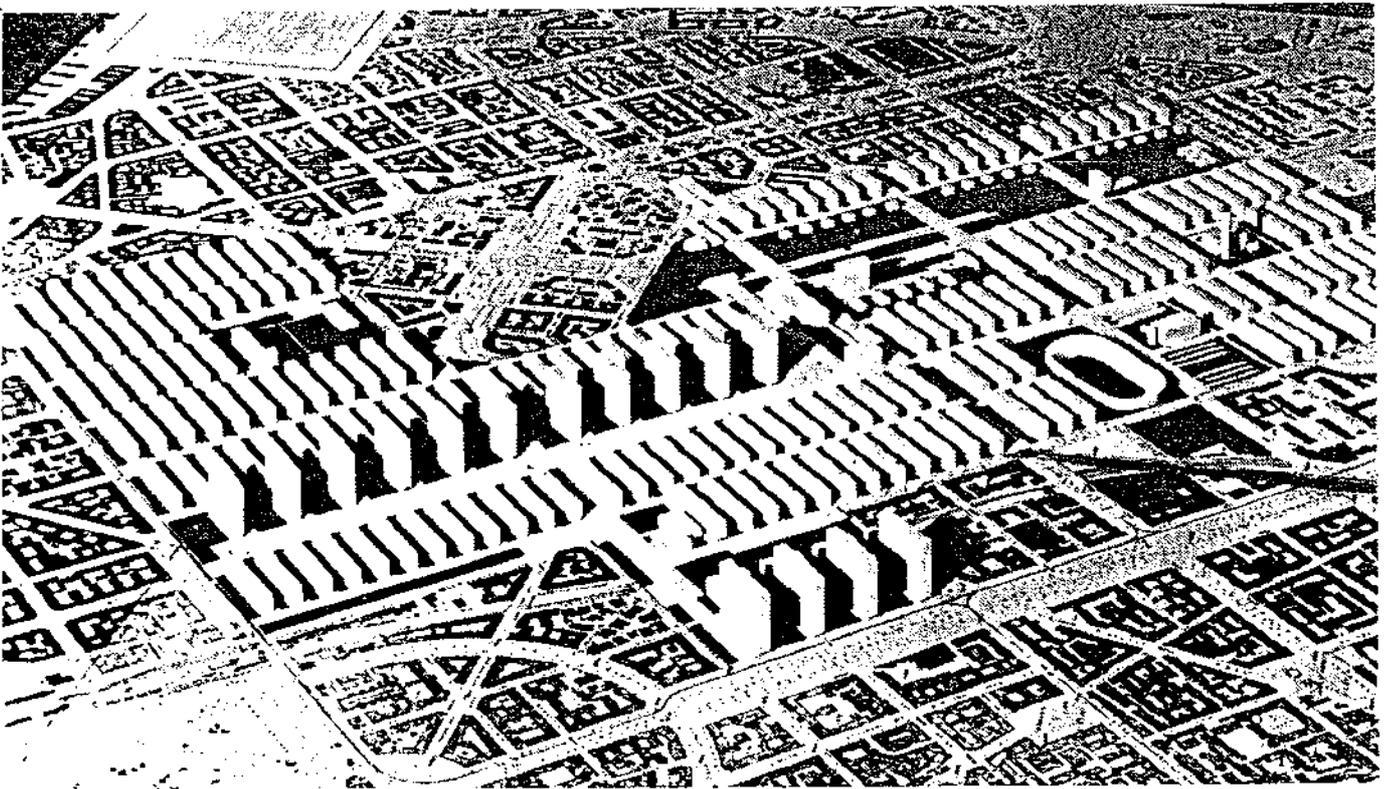
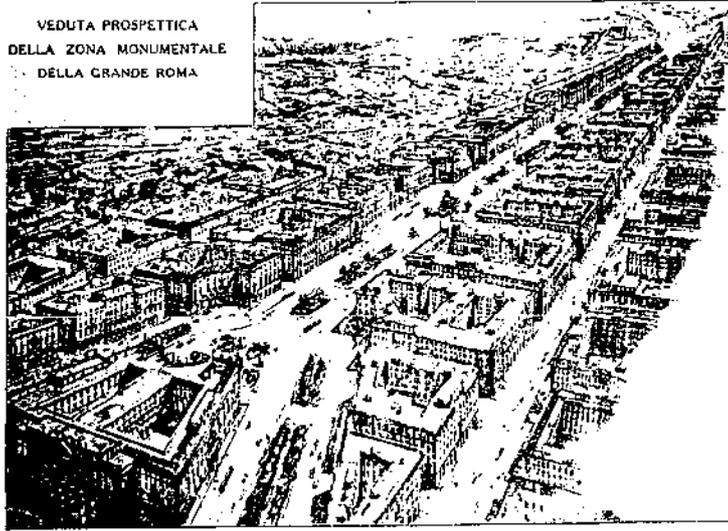
60. M. Ridolfi, ristorante, 1928.  
61. E. Griffini, Faludi, Manfredi, P. Bottoni, casa popolare, 1932.  
62. Pier Luigi Nervi, Hangar para aviões, 1939-41.  
63. A. Sartoris, Ilustração para "Gli elementi dell'architettura funzionale".



64. G. Terragni, Fábrica de gás, 1929.  
65. G. Terragni, Casa del Fascio, 1932-6.  
66. C. Cattaneo e R. Radice, fonte na VI Trienal de Milão, 1936.  
67. O. Lincini, Mulino a vento, 1935.



VEDUTA PROSPETTICA  
DELLA ZONA MONUMENTALE  
DELLA GRANDE ROMA



68. M. Piacentini, *La Grande Roma*, 1925.  
69. F. Albini, I. Gardella, G. Pagano, G. Palanti, G. predeval, G. Romano,  
*Ocupação do Semplone em Milão*, 1938.

# **II**

**a poética**

**ambientismo  
edilizia cittadina  
modernità  
progettazione**

*E forse a noi che attraversiamo un momento di così stupefante risveglio, per il nostro spirito più guardingo, più fermo e più serio, sarà riservato di rivedere tutto il movimento architettonico universale, e di additare, ancora più una volta, la via più sicura per ritrovare la Bellezza.*

**M.P.**

*Architettura d'oggi, 1930*

## AMBIENTISMO

*A cidade é a Gesamtkunstwerk na concepção de Marcello Piacentini; as obras antigas, novas, nelle strade, nei giardini devono concorrere para un'atmosfera di armonia e di bellezza* <sup>1</sup>; l'architettura vera e propria cessa di avere un'importanza assoluta, per se stessa, ma rientra nella estetica cittadina. <sup>2</sup>

*Como um território de eventos e de registros históricos, a cidade tem sempre seu estado presente, atual, comprometido com todas as outras instâncias temporais, passado e futuro; não é uma obra que deva pertencer a um único período... é uma somatória de intenções, de acasos, de particularidades. Não se exclue que este é o território da manifestação de uma geração, de uma contribuição, da construção de um ideal de civilidade. Eis o espaço da educação: il senso dell'arte che dovrebbe essere posseduto da ogni cittadino, regolatore di ogni atto della sua vita, di ogni movimento, questo senso, fino ad'oggi trascurato dai più, potrebbe rendere incommensurabili benefici sociali; solo comprendendo ed amando il bello, si acquista il senso del rispetto verso se stesso, verso gli individui e verso le cose.* <sup>3</sup>

*Se a edilizia cittadina é a disciplina norteadora da intervenção do arquiteto que propõe monumentos ou simples casas, o ambientismo é a disposição desta disciplina para armonizzare le masse, gli oggetti, i colori che vediamo riflessi nella totalità fisionomica della città* <sup>4</sup>; é o

<sup>1</sup> M. PIACENTINI, "Nuovi orizzonti dell'edilizia cittadina", Anais da Scuola Superiore di Architettura di Roma, Anno Accademico di 1921-2, Roma, 1923, p. 10-11;

<sup>2</sup> Id., ibid., p. 7.

<sup>3</sup> Id., ibid., p. 10; Piacentini reclama à arquitetura um papel comprometido com uma concepção ético/política a partir do seu espaço, dos seus atributos: "l'architettura che specchia più di ogni altra arte la fisionomia della società, deve forzatamente adattarsi, piaccia o no, a questa nuova condizione della vita. Ed io penso che noi non dobbiamo ostacolarla in questo cammino, ché l'uccideremmo per sempre, e di essa impadronirebbe l'industria non artistica, l'industria puramente speculatrice. Persuasi di questi fatti, cerchiamo di svolgere con buon gusto - oh! è sufficiente il buon gusto! - questi nuovi temi, e soprattutto cerchiamo di costruire bene, con proprietà, con esattezza" (idem, p. 7). como afirma M. LUFANO, *Marcello Piacentini*, Bari, Laterza, 1991, p. 150, Piacentini reclama para o arquiteto o posto de *Stadtbaumeister*.

<sup>4</sup> Id., ibid., p. 12; Cf. também M. PIACENTINI, "Il momento architettonico all'estero", in revista *Architettura e le arti decorative*, I, fasc. I, maio-junho, 1921, p. 57: "[l'ambientismo] si propone di studiare ciascun problema estetico puramente dal lato dell'ambiente, anzi della località, nel quale un nuovo edificio deve sorgere. Arte quindi opposta ad ogni concetto di universalità, tutta localizzata, arte del *caso per caso*, anche sotto l'aspetto stilistico."

argomento principale, *que procura constituer as condições estéticas do território da educação, aspirando ao ideal supremo da forma, a beleza, a todo o seu conjunto.* Infatti, perchè si deve considerare la bellezza di un edificio solamente presa per sè stessa? Il valore intrinseco di un'opera architettonica è puramente accademico: potrà interessare il competente, ma non il pubblico ignaro. perchè mai deve il passeggero, soffermatosi a riguardare un particolare architettonico, limitare il proprio quadro di osservazione ad un solo ed unico edificio, giudicandone le virtù senza affatto, preoccuparsi degli edifici vicini? Non è questa una pura astrazione scolastica? Se in una stessa facciata trovaste accanto due finestre affatto dissimili, una tutta a bugne rustiche e potenti, l'altra quattrocentesca gentile e delicata, gridereste subito all'orrore, allo sconcio! Perchè non dice lo stesso di due case vicine che tra loro orribilmente si contraddicono? Come due finestre concorrono all'armonia di una facciata, due facciate concorrono all'armonia di una strada, e le strade tutte e le piazze all'armonia unica della città.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Id., *Ibid.*, p. 11; sobre a forma da arquitetura implicar sobretudo como forma da cidade, cf. J.-N.-L. DURAND, *Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale polytechnique*, Paris, 1802-5, in A. ROSSI, *Architettura de la ciudad* -7.ed.- Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 77: "De même que les murs, les colonnes, etc., sont les éléments dont se composent les édifices, de même les édifices sont les éléments dont se composent les villes"; Piacentini, assim como Durand, é partidário de uma concepção positiva sobre a irregularidade e a regularidade que de certo modo foram temas da discussão sobre a cidade iluminista; cf. as teorias progenitoras destes debates com M. Antoine LAUGIER, *Observations sur l'Architecture*, Haia, 1765, ed. fac-símile Pierre Margada, Paris, 1979, p. 312-3: "Quiconque sçait bien deffiner un parc, tracera sans peine le plan en conformité dunquel un Ville doit être Bâtie relativement à son étendue & à sa situation. Il faut des places, des carrefours, des rues. Il faut de la régularité & e de la bizarrie, des rapports & des oppositions, des accidens qui varient le tableau, un grand ordre dans les détails, de la confusion, du fracas, du tumult dans l'ensemble"; cf. também as concepções do teórico iluminista italiano F. MILIZIA, *Principi di architettura civile*, Bassano 1813 (3 ed.), in M. TAFURI, *Projeto e utopia*, Lisboa, Presença, 1985, p. 23 ss.: "A cidade é como uma floresta quando a distribuição da cidade é como a de um parque. São necessárias praças, cruzamentos principais, vias em quantidade, espaçosas e direitas. mas isto não basta; é necessário que o plano seja desenhado com gosto, e com brio, a fim de que nele se encontre ordem, bizarrria, eurritimia, e variedade: aqui as vias abrem-se em estrela, ali em pata de ganço, num sítio em espiga, outro em leque, compridas paralelas, por todo o lado cruzamentos de três e quatro vias, em diversas posições, e com uma multidão de praças de figura, grandeza e decoração sempre diferentes. (...) A planta da cidade, é distribuída de tal modo que a magnificiência da totalidade seja subdividida numa infinidade de belezas particulares, todas de facto diferente, que não se encontram nos mesmos objetos, e que percorrendo-a de uma extremidade à outra se encontre em todos os bairros algo de novo, de singular, de surpreendente. Deve reinar nela a ordem, mas entre uma espécie de confusão

**O ambientalismo é uma sensibilidade que faz atenção aos movimentos, às hierarquias existentes na cidade e que se dividem em duas instâncias: a moradia, a escola, o hospital, a prosa architettonica <sup>6</sup> enquanto parte, amálgama, moldura da cidade e, por outro lado, as Instituições como celebrações da vida cívica, e portanto, o monumento, a ária, a grande fala. <sup>7</sup> Certo de uma moral da paisagem urbana, Piacentini afirma que é necessário construir a cidade com o senso sobrio e austero della pura necessità oggettiva <sup>8</sup>, abolindo a individualidade de resultados pretendidos com uma obra, com um simples villino: io nego la personalità nel senso di assoluta indipendenza individuale dall'assieme di un ambiente, nel senso di caccia all'originalità. <sup>9</sup>**

**À prosa architettonica é necessário o semplice decoro privativo: facciate più nude e più austere <sup>10</sup>, onde o importante não é antes a homogeneidade mas a varietà. La varietà dovrebbe consistere nelle mövenze delle masse, nel vivace disegnarsi delle ligne terminali, nell'alternarsi delle ligne terminali, nell'alternarsi di portici, di loggie, di balconi, di**

[...] e da multidão de partes regulares deve resultar no conjunto uma certa idéia de irregularidade e de caos, que tanto convém as grandes Cidades."

<sup>6</sup> Id., Ibid., p. 8; Marcello Piacentini afere, neste texto especificamente, em termos francamente ideológicos, que os edificios monumentais "hanno anzi alle volte un minore contenuto etnico, perchè rispondenti a concezioni di granadezza astratta e più universali o a voli personali dei grandi geni", privilegiando assim a pequena construção pela sua capacidade de sedimentar as aspirações de uma nação, de uma raça. "La casa, considerata come elemento essenziale per la moralità domestica, per l'igiene sociale e privata, per il benessere di ogni individuo, è il Monumento-tipo del secolo XX", in M. PIACENTINI, "Edilizia moderna: l'opera di Joseph Olbrich", revista Emporium, n. 227, fasc. I, nov. 1913, vol. XXXVIII, p. 362-4.

<sup>7</sup> Id., ibid., p. 9: Questa assenza di pretesa nell'architettura [menor] corrente di tutte le epoche passate, fa risaltare per contrasto la bellezza dei monumenti, ed è la più grande ragione del loro fascino."

<sup>8</sup> Id., Ibid., p. 8.

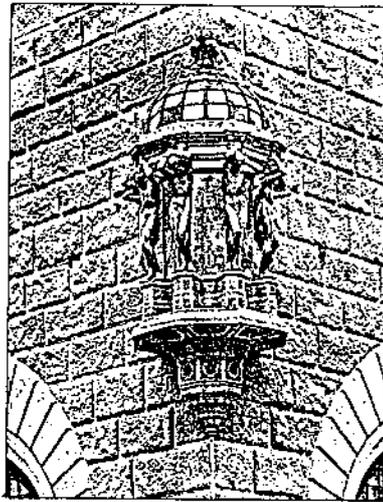
<sup>9</sup> Id., Ibid., p. 10; prosseguindo aqui, Piacentini embuído de um historicismo que poderíamos dizer em um tom ideológico, imerso na atmosfera do vislumbre fascista, faz da arquitetura e da cidade, espelho ideal do homem e da sociedade: "l'uomo d'oggi non ha più - dentro di certi limiti - valore personale. Un uomo oggi, anche di grande ingegno, è un pezzo di un partito politico, qualunque sia questo partito, un frammento di una associazione e cio è vero anche se questa sua essenza si sottomultiplo rimanga soltanto platonica e astratta. L'uomo isolato, il libero pensatore è scomparso, o per lo meno non interessa più, perchè, com'è costituita la società non può più giovare. È la collettività, è l'organismo che avanza, che vince, che domina. La grande guerra ha dimostrato la verità di questa affermazione anche nel campo militare. L'architettura che specchia più di ogni, altra arte la fisionomia della società, deve forzosamente adattarsi, piaccia o no, a questa nuova condizione di vita."

<sup>10</sup> Id., ibid., p. 9.

giardini. <sup>11</sup> *A garantia da unidade na variedade, enfim, a cidade como obra de arte total é fomentada pelo stile, que devemos entender como a estruturação dos princípios da forma; a variedade não deve modificar, substituir, alterar o stile, mas a sua potência, o seu caráter. Uma lição, neste sentido, encontramos na história: i Greci e i Romani costruivano i templi tutti egualmente, una volta trovata la forma ideale, ed eguali tra loro erano le basiliche, le terme, gli anfiteatri. Diversità di grandezza, di raffinatezza, di perfezione; mai di stile. è questa anzi, lo credo, la vera superiorità delle grandi epoche d'arte: questa compattezza, questa unità di veduta e di indirizzo, che accomuna tutte le arti e gli artisti tra loro e consente il raggiungimento della perfezione.* <sup>12</sup>

<sup>11</sup> Id., *Ibid.*, p. 11; v. M. LUPANO, *op. cit.*, p. 228: "É afirmado o valor da *variazione*, a qual comporta os perigos do pitoresco, da mimesis estilística e da renúncia a nova arquitetura. Ao termo *composizione pittoresca* se substitue com o termo *coposizione variegata*. Uma *composizione urbana variegata* se atua também com edifícios ordinários no sentido clássico, mas deformados para reclamar-se um ou outro e criar a harmonia que os compreende."

<sup>12</sup> Id. *ibid.*, p. 10; cf. este mesmo ideal de variedade proposto por QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dictionnaire historique d'architecture*, 1832, versão italiana de V. FARINATI e G. TEYSSOT, Veneza, Marsilio, 1985, p. 287-8: "se a *variedade* se deixa definir pelo sentimento, quando comparada com a noção de uniformidade - que é o seu contraponto - essa também encontra uma explicação não menos sensível na diferença do significado e da idéia que se deve associar à palavra diversidade, impregada frequentemente como sinônimo de *variedade*. Não se trata aqui de uma procura de exatidão gramatical no valor das duas palavras. Diremos, por outro lado, que a diversidade parece ser mais particularmente aplicável a isto que resguarda o gênero, e a *variedade* a isto que resguarda a espécie. Diversidade exprime a idéia de uma diferença marcada entre os dois objetos, entre duas ações entre duas idéias; a *variedade* não exprime senão a graduação ou a dessemelhança de pouco relevo. Diz-se assim diversidade das cores, dos climas, dos caracteres, das nações, dos costumes. A palavra *variedade* indica as tintas da mesma cor, a irregularidade de um mesmo clima, as diferenças de um caráter, as disparidades que se reencontram nas atitudes de uma mesma nação, nos gostos de um mesmo indivíduo; se dirá a diversidade nas crenças e a *variedade* das opiniões." E este teórico francês vai outorgar a indissolubilidade da relação *variedade-unidade*, quando afirma que "a alma [a instância humana de apreciação estética] chama pelo contrário [da uniformidade] a *variedade* em socorro a unidade. (...) a *variedade* deve ser tal que, sem alterar o princípio da unidade, impede [que o temperamento da obra] caia na uniformidade. Procederia assim a *variedade* no fundo das coisas, na base da invenção, as formas principais de uma obra, as leis que a regular na composição e na disposição geral? Não; mas quando estes grandes objetos foram determinados, segundo os interesses da unidade, a *variedade* intervem em todos os detalhes, introduzindo no partido geral da composição, nas massas e no seu conjunto, modificações de formas, de efeitos, de desenho, de caráter, sem comprometer o plano, o motivo, a intenção da obra principal; assim, [a *variedade*] dá um atrativo novo, excitando o espírito e capturando os olhos através de objetos que, ao um mesmo tempo, são e não são. A *variedade* multiplica assim as criações da arte, como faz a natureza, a qual, de um tipo similar, faz derivar uma infinidade de coisas dessemelhantes"; cf. a concepção de variedade de LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1755, ed. fac-simile Pierre Mardaga, 1979, p. 228: "L'art de varier les desseins dépend de la diversité



70. *Marcello Piacentini, Cinema-Teatro Savoia Florença, fachada lateral, 1920-22.*

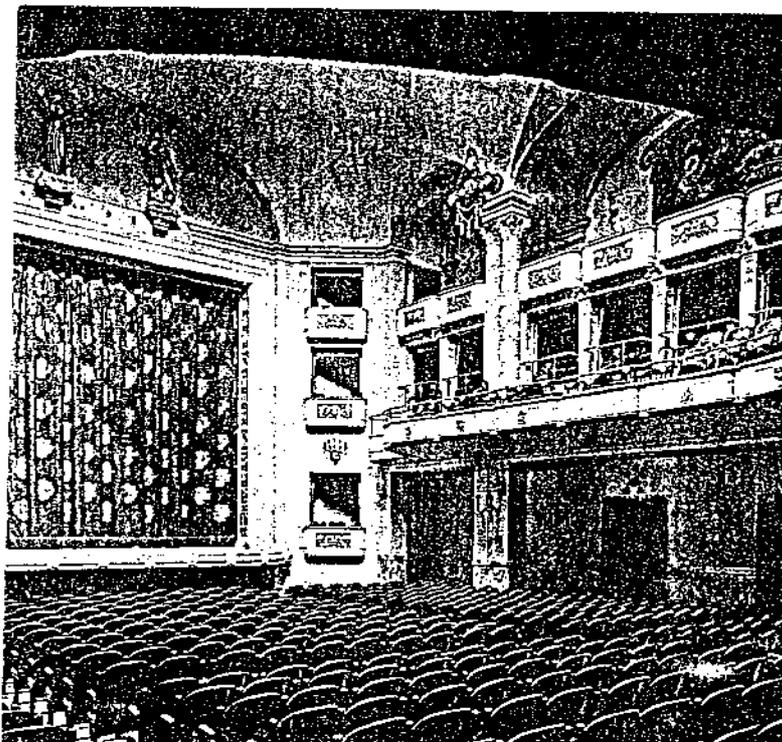
71. *Detalhe fachada, lanterna.*

*Construído sobre os antigos muros perimetrais do Strozzino, palácio menor que compunha o conjunto do Strozzi desde o século XV, o cinema-teatro Savoia foi um projeto que visou requalificar uma construção quase demolida totalmente desde 1890, e que estava em franco arruinamento. O autor deste renascimento, Marcello Piacentini, demonstra com esta obra a sensibilidade aos "acordes" deste lugar, ao ambientismo tão caro a Florença do Quattrocento: desde o gabarito de alturas, a conformação ao terreno e aos edifícios vizinhos, as pedras assentadas na severidade florentina, em cortes e protuberâncias, até a remontagem do antigo ritmo dado pelas portas imponentes.*

*Mas este renascimento não se efetiva de modo parvo e apático; há um "disegno" contemporâneo das formas, que tendem a uma geometria regular - um controle das texturas, e uma precisão clara das citações: janelas a volta inteira com tímpano recortado como no Palácio Strozzi sem, mas sem as molduras ogivais; galeria superior mais requintada do que a sua referência ao Palazzo Davanzati; serenidade no perfil do grande beiral em madeira que cita as cornijas do Palácio Antinori. Piacentini constitui uma "prosa arquitetônica" de mesma sintaxe à tipologia edilícia do palácio florentino do renascimento; procura uma harmonia, eleva um volume cujas fachadas são variáveis de mesma base para a somatória deste ambiente da cidade.*

*Não se oblitera, entretanto, uma arte nova: o interior do cinema-teatro aguarda o expectador com uma interpretação do Sezessionstil, e que está sinalizada na fachada com uma pequena e discreta lanterna de canto.*

72. Cinema-Teatro Savioia, sala de espetáculos



*Nova obra, nova intervenção, e o projeto sensível ao ambientismo procurará restituir, senão construir e propor uma unità di composizione, que non è più il villino o la casa, ma la strada, e la casa e il villino passano alla loro volta al rango di subunità, de frazione di unità.* <sup>13</sup> *A via, a rua, o caminho visual da cidade, é designado o que abarca, a estrutura que favorece a "unidade", pela sua força, pelo seu atributo enquanto desenho no território: estabelecer a relação entre as partes da cidades, nel metere in vista o monumenti antichi o edifici pubblici e com essi accordarsi* <sup>14</sup>, *formando a pauta com os seus mais preciosos arcordes.*

ver  
ilustrações  
70, 71 e 72

### EDILIZIA CITTADINA <sup>15</sup>

L'Edilizia Cittadina è tra le discipline architettoniche una delle principale (...) certamente la meno astratta, la più moderna, la più palpitante oggi, conessa com'è con tutti i problemi più difficili della vitta. L'Edilizia generale è arte complessa, è arte essenzialmente di sintesi, abbracciando essa molte altre dottrine: l'estetica, la morale, la sociologia, l'igiene, la sicurezza. <sup>16</sup> *Como disciplina que regula toda a atividade construtiva, su questo nuovo orizzonte edilizio, l'architettura*

de forme que l'on donne aus bâtimens, du plus ou moins d'ornamens qu'on y met, & de la maniere différent dont on les combine. Avec ces trois reffources, dont chacune est comme inépuisable, on peut dans la plus grande ville ne répéter jamais deux fois la même façade."

<sup>13</sup> M. PIACENTINI, "Nuovi orizzonti...", op. cit., p. 7.

<sup>14</sup> Id., Ibid., p. 11.

<sup>15</sup> "Arte edilizia e edilizia cittadina podem ser consideradas a tradução italiana de *StadtbauKunst* e de *Städtebau*. Desde 1920 aproximadamente, Piacentini elege estes dois termos para designar o campo disciplinar de uma matéria que se ocupa com a disposição artística e tridimensional dos edifícios e dos espaços abertos, para partes urbanas unitárias, inseridas no programa urbanístico geral. Nos anos '30, a *edilizia cittadina* exprime também na relação arquitetura-urbanística." in M. LUPANO, *Marcello Piacentini*, op. cit., p. 29.

<sup>16</sup> M. PIACENTINI, "Nuovi orizzonti dell'Edilizia Cittadina", op. cit., p. 3; neste sentido, Marcello Piacentini como um dos pensadores urbanísticos modernos, em suas teorias e, respectivamente, em suas obras maiores de intervenção em cidades, assume o estatuto de uma disciplina cognitiva sobre a cidade, o urbanismo assim definido posteriormente. A cidade é antes uma "campo" de intervenções, passíveis tanto de uma instrumentalização matemática e planimétrica, como será na gênese urbanística alemã com Baumeister e Stübgen, como pode também reter na "estética da cidade", a artisticidade do espaço urbano, como meio, possibilidade cognitiva de discussão e intervenção, inaugurada com Camillo Sitte; v. sobre o nascimento do urbanismo como disciplina nestas duas acepções D. WICZOREK, "Transformations d'un objet, evolution d'une pratique: l'art urbain a l'urbanisme", in *Camillo Sitte et les débuts de l'urbanisme moderne*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1981, pp 13-120.



vera e propria cessa di avere un'importanza assoluta, per se stessa, ma rientra nella estetica cittadina. <sup>17</sup>.

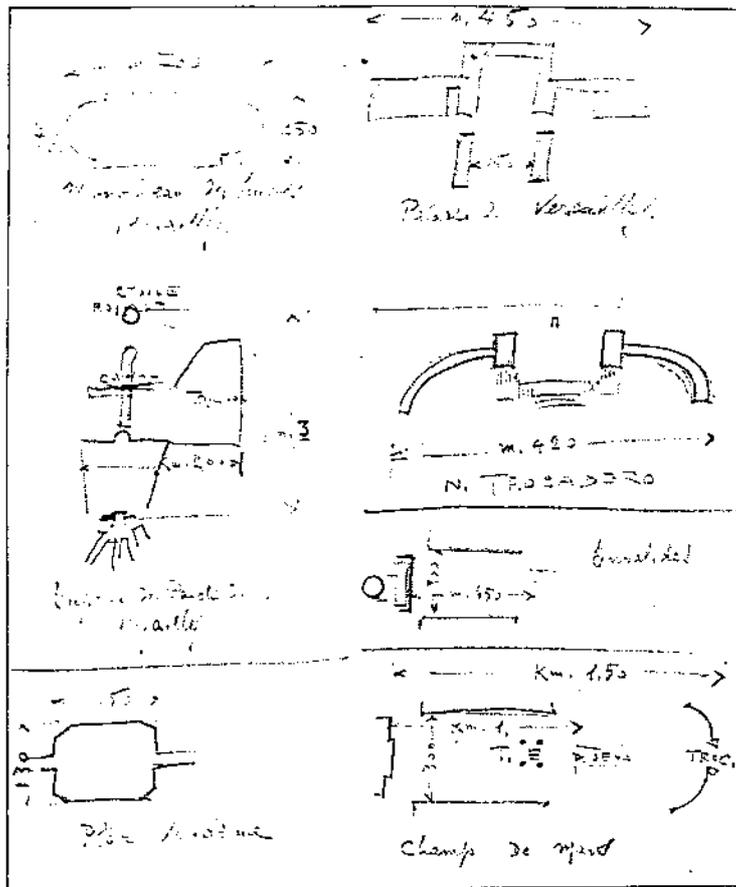
73 e 74 *O espaço constituído historicamente é chave para compreender os lugares: così e solo così noi dal passato potremmo imparare non soltanto le forme già maturi e indissolubili, ma il senso della città e degli ambienti, vorrei dire, il loro temperamento, la loro atmosfera estetica.* <sup>18</sup>

*Se Marcello Piacentini estabeleceu a Edilizia Cittadina em um sentido positivo sobre certos aspectos das teorias sobre a cidade e a arquitetura advindos do século XIX* <sup>19</sup>, por outro

<sup>17</sup> M. PIACENTINI, "Nuovi orizzonti dell'Edilizia Cittadina", op. cit., p. 7; Neste sentido, a arquitetura constrói a cidade, a arquitetura é a cidade, a cidade como arquitetura enunciada na frase categórica de L.B. ALBERTI, *De re Aedificatoria*, Milão, Il Polifilo, 1966, livro I, cap. 9, p. 64: "Quod civitas philosophorum sententia maxima quaedam est domus et contra domus ipsa minima quaedam est civitas". [trad. de G. Orlandi: "E si è vero il detto dei filosofi, che la città è come una grande casa, e la casa a sua volta una piccola città".] Alberti como o teórico que irá extender o mesmo estatuto de "arte" para todas as construções, rompe com o limite, exclusiva à arquitetura "pública", de Vitruvius. Neste sentido, a edilizia cittadina, está próxima, enquanto concepção totalizadora da arquitetura, da definição de Alberti.

<sup>18</sup> Id., *Ibid.*, p. 8; este "sentido" da cidade e dos ambientes afere portanto uma sensibilidade do arquiteto própria a cada caso de intervenção nas cidades, nos seus dados concretos, não neutralizando necessariamente juízos sobre estes "temperamentos"; M. LUPANO classifica este estudo e este levantamento como um "aproche empírico" que constituirá um conjunto de proposições que se confronta com "teorias que [Piacentini] criticava - o planning, a estética romântica, o urbanismo moderno - por que, nas suas setorialidades, não ofereciam um resposta satisfatória" com relação ao que concerne à definição das partes urbanas cruciais das modernas cidades"; por exemplo, este estudo de base empírica se constituía quase como um depoimento de um conhecedor das cidades na sua intimidade, quando nota-se que em "Firenze è sempre stato talmente insito nell'anima estetica del popolo questo concetto de impersolanità, che anche nelle vicende dei vari stili, attraverso i secoli gloriosi dell'arte italiana, anche nelle epoche di maggiore audacia e fantasia, anche nel '600, permane quel senso sobrio e austero della pura necessità oggettiva. E da Firenze tornando a Napoli (vedete la mia espiazione per l'antica indifferenza!) voi troverete come tutto il sapore di quella architettura sia non negli ornati e negli scomparti, ma in quel senso vago di grandezza e di trascuratezza, in quei balconi sporgenti, specchio chiaro della vita partenopea, tutta esterna; in quei cornicioni bassissimi, schiacciati, di nessuna importanza, per non ombrare colorito vario e vivace delle facciate, rosse e azzurre, che cantano sotto il bacio del sole, riflessi spontanei dell'allegria anima popolare." ("Nuovi orizzonti...", op. cit., loc. cit.)

<sup>19</sup> Podemos acrescentar às referências já dadas, a Edilizia Cittadina que continua positivamente os preceitos da "concepção funcional do belo", de um racionalismo do tardo Neoclássico como Schinkel na Alemanha, v. D. WIECZOREK, op. cit., p. 20; remetemo-la também ao espaço político da *Civic Art* na América, v. W. HEGEMENN e E. PEETS, *The American Vitruvius: An Architect's Handbook of Civic Art*, Princeton Architectural Press, 1989; e, dentro do contexto italiano, a Edilizia Cittadina atualiza as discussões advindas do *Ottocento* na Itália sobre o patrimônio, v. A. RESTUCCI, "L'interesse per il centro della città", in "Città e architetture nell'Ottocento", *Enciclopedia*



73. Anotações para um repertório de Edilizia Cittadina: dimensões dos principais elementos definidores do parque de Versailles (Grande Canal, Palácio, praça monumental, etc.) e de exemplos de praças na cidade de Paris (Vendôme, Champ des Mars, Invalides)

Sempre se faz necessário um procedimento ao arquiteto sensível às cidades, observadas enquanto um espaço histórico acumulativo: desenhar exemplos, mensurar elementos definidores do traçado, constituir um "repertório", ou como definiu LUPANO, um "thesaurus".

A Edilizia cittadina se configura como uma disciplina própria para a intervenção nas cidades, mas que garante antes um disposição das possibilidades frente a história dos "tipos urbanos": cruzamentos, praças, fontes, espelhos d'água, edifícios monumentais. Ao elencar estes "exempla" da tradição ocidental, Piacentini como urbanista faz desta experiência o instrumento para uma efetiva intervenção, e que afere sua validade - universal - ao "lugar" a ser reestruturado, por um desenho, por uma recorrência que obteve fortuna na história das cidades.

Ao contrário do planejamento quantitativo, matemático, de gráficos e estatísticas, de fórmulas universais - cuja única garantia é a funcionalidade estritamente técnica - a Edilizia cittadina incorpora os benefícios da tecnologia - técnicas

sanitárias, recursos materiais de infra-estrutura, etc. - sob uma hierarquia do desenho específico do espaço, de um núcleo da cidade; em síntese, uma submissão da tecnologia e das estratégias de planejamento a um objetivo principal: a manutenção ou mesmo a constituição de um "sentido" de lugar, ou como vimos anteriormente, do ambientismo.

Elencar tipos, exemplos sob um designo comum da forma, da sua estrutura, a partir da história, sendo passíveis de uma reintrodução no presente sob uma crítica - entendemo-na aqui uma seleção e atualização em linguagem e tecnologia - é um procedimento originário nos arquitetos do período das luzes.

Não há um "paragone" com a tradição: em E'42 - o novo bairro de Roma, em direção à Ostia - Piacentini, ao definir o desenho do grande espelho d'água e comparando-o ao traçado do parque de Charlottenburg, não procura "superar" seu exemplo, mas se filiar a uma concepção de espaço monumental, a uma escala de significantes, a uma validade que só na história se encontra justificativa para uma verdade possível para o presente.

74. M. Piacentini, prancha comparativa das soluções de traçados entre a E'42 e o castelo e o parque de Charlottenburg, Berlim (desenhos de E. Peets)

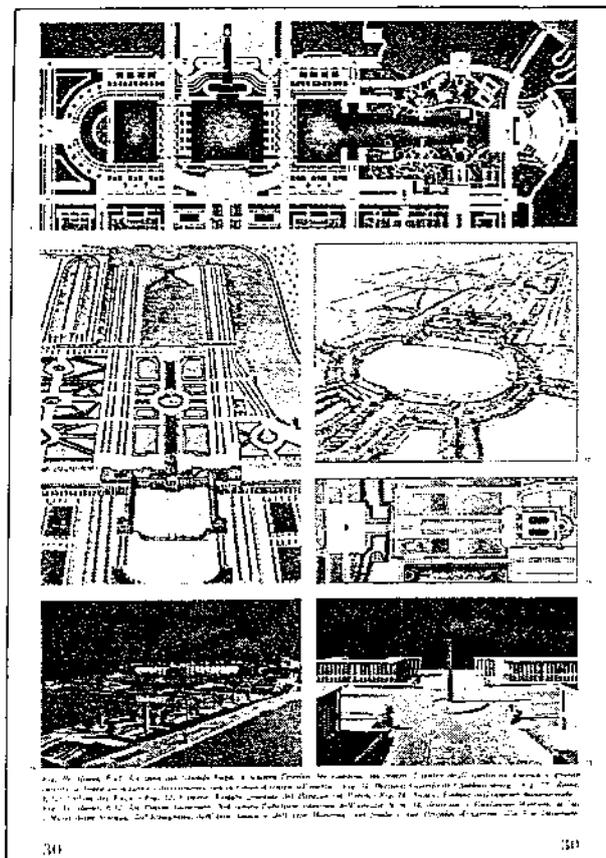


Fig. 74. M. Piacentini, E'42, area del castello Peets, il parco Charlottenburg, Berlino, con il grande specchio d'acqua e il parco Charlottenburg, Berlino, con il castello Charlottenburg. Fig. 75. M. Piacentini, E'42, area del castello Peets, il parco Charlottenburg, Berlino, con il grande specchio d'acqua e il parco Charlottenburg, Berlino, con il castello Charlottenburg.

lado, demarcará em termos críticos, o que a edilizia deve evitar, senão combater: o pitoresco, a cidade liberal, o zoneamento.<sup>20</sup>

O pitoresco construído, arranjado, que falseia a história de um conjunto edilício deve ser evitado. Non si può concepire un piano pitoresco a priori<sup>21</sup> (...) il senso pitoresco non può essere prevoluto o imposto, perchè si fonda essenzialmente proprio sull'impreveduto, sull'inasperato, sull'ocasionale. (...) Una strata così fatta, creata tutta di nuovo in un tempo, con le torrete sugli angoli in vista, con le insenature, con le gobbe, sarebbe grottesca, non pittoresca, più adatta allo svolgimento di un film che non a servire ad arteria di comunicazione di una grande città.<sup>22</sup>

*Elementi di Storia dell'arte Italiana*, vol. 2, II, p. 765 ss, e A. CONTI, *Storia del restauro e delle opere d'arte*, Milão, 1973; e a cidade definida como espaço estético, faz sem dúvida a *Edilizia Cittadina* pertencer à corrente teórica estabelecida por Camillo Sitte, v. M. LUPANO, op. cit., p. 28 ss.

<sup>20</sup> M. LUPANO, op. cit., p. 83: "Por outro lado, este enfoque empírico foi constantemente levado a um confronto cerrado com enunciados. São teorias que [Piacentini] criticava por que na sua setorialidade não alcançavam nunca uma resposta satisfatória, sobretudo por isto que concerne a definição das partes urbanas cruciais das modernas cidades. Para a Itália, especialmente, o tema a ser privilegiado era aquele da relação entre o crescimento da cidade e a estrutura da forma da cidade existente. E sobre estes temas, Piacentini, mais ou menos conscientemente, se empenha com o objetivo de recompor o saber disciplinar."

<sup>21</sup> M. PIACENTINI, "Nuovi orizzonti dell'Edilizia Cittadina", op. cit., p. 4: "Siamo nell'analogo caso di quei pittori che vogliono essere ingenui; l'ingenuità non può essere imposta: è un sentimento naturale e istintivo che trae tutta la sua forza dalla incoscienza: quando ci accorgiamo di essere ingenui già cominciamo a non esserlo più; figuriamoci poi se vogliamo imporcelo!", in loc. cit.

<sup>22</sup> Id., ibid., loc. cit.: não seria uma posição divergente de Piacentini aos preceitos defendidos e divulgados pelo texto mais conhecido sobre o assunto, de Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, e sim contra os abusos de uma "escola eminentemente romântica [quella derivata da Sitte], che, schiarnadosi risoluta contro il sistema atrocemente americano della sacchiera, vuole repiegare le strade ora larghe, ora strette, tutte dissimili tra loro, in dolci curve; sbocarle, con gustose risoluzioni di angoli, in piazze tutte asimmetrica, tormentate nel loror contorno da mille sporgenze e rientranze fortuite, ovvero in piazzete remote, accessibili attraverso scale rustiche e circondate da balaustrate o da muretti, sotto l'ombra dei verdi platani: piazzete dove sorge, padrona, la Cattedrale o il Palazzetto Comunale. Il Sitte ha profondamente studiato l'ambiente medioevale italiano, ha rilevato innumerevoli raggruppamenti di edifici nei centri delle nostre più care e più belle città, mille quadri meravigliosi di senso pitoresco e suggestivo, e su questi modelli ha foggato le sue teorie di tracciati di città. La scuola ha avuto fortuna, e tanto più in quanto combatteva, ed era anzi antagonista del sistema imperante del rettilineo e della scacchiera, del piano regolatore cioè a pura base geometrica, concepito e sviluppato freddamente a tavolino; sistema venuto a noia e riprovato allora, come ancora, da quanti hanno senso e amore d'arte.", in "Nuovi orizzonti ...", opo cit., p. 4; Camillo Sitte não utiliza o termo pitoresco (*malerisch*) na aceção romântica do termo, enquanto ruína. Este termo na teoria sittiana se revela por um sentido negativo, próprio de sua semântica. Assim, pitoresco para Sitte em uma interpretação de D. WIECZORECK, "designa sem dúvida a

*A cidade liberal, por sua vez, desrespeita a fisionomia da cidade: vi sono proprietari privati che per dare risalto al proprio commercio, o per ostentare una loro originalità artistica, violano ogni più elementare rispetto all'ambiente e al decoro e costruiscono, sol perchè son proprietari di quele aree, brutture architettoniche, imponendo perpetuamente alla cittadinanza il disgustoso quadro dovuto alla loro volgarità.* <sup>23</sup> *A responsabilidade social não encontra no direito de propriedade e de livre exercício a atitude construtiva para o conjunto que é a cidade, que deve ser a sociedade. É questo forse usare il diritto di proprietà? O non è piuttosto un infrangere e calpestare violentamente il diritto pubblico della bellezza della propria città? Il proprietario non può esercitare il 'diritto' di ostentare la sua ricchezza ed il suo cattivo gusto, ma ha il dovere di non turbare la vista ai cittadini, e di contribuire anzi, con la sua casa, all'armonia generale della città.* <sup>24</sup>

Ancora gli ultimissimi piani regolatore sono informati sul criterio della separazione completa dei quartieri. E questo rimane ragionevole, quando si pensi alla localizzazione del quartiere degli studi, del quartiere industriale, del quartiere dello 'sport'; in una parola di tutti quei quartieri che debbono avere una configurazione interna affatto singolare, e che hanno anche una destinazione e un ufficio del tutto speciale ed autonomo. Ma dove occorre fare diversamente è nelle zone destinate all'abitazione, che costituiscono poi, specie nelle città di non grande importanza industriale, la quasi totalità della superficie. *O zoneamento que divide a cidade em densidades de ocupação, principalmente na zona de habitação, ora villine, ora grandi ville, fixa dimensões de vias, afastamentos, que presentano seri e gravi inconvenientes. Primi di tutti è assoluto isolamento dei quartiere a villini da ogni comodità e necessità della vita* <sup>25</sup> *como a circulação que fica*

qualidade formal de um espaço fechado em que o observador pode apreendê-lo em um golpe de vista, e, onde os componentes arquitetônicos, pregnantes e fortemente estruturados convidem o olhar ao movimento, mantendo a atenção aguçada e garantindo o prazer estético". In *Camillo Sitte et le débuts...*, op. cit., p. 152.

<sup>23</sup> Id. ibid., p. 11.

<sup>24</sup> Id., ibid., p. 11; Certamente estas propostas de Piacentini são muito paralelas com a atitude futura do regime fascista no controle da cidade. Mas se para Piacentini trata-se de uma questão da "estética da cidade", para o regime será um meio de disseminar no ambiente urbano a imagem ideológica de poder absoluto. Será através de propostas de leis e códigos, principalmente da questão da autarcia na construção, que Piacentini proporá os meios de controle para uma arquitetura vinculada ao Regime; v. de M. PIACENTINI, "Per l'autarchia. Política dell'architettura", série de três artigos publicados no *Il giornale d'Italia*, 13/15/17 julho, 1938.

<sup>25</sup> Id., ibid., p. 13.

*submetida a uma trama nem sempre racional de caminho e percurso; das grandes vias resultantes dos assentamentos dos grandes edificios, que significa esteticamente e praticamente creare zone infinite, assolate e deserte, noiose e incomode quanto brutte* <sup>26</sup>, *além de* altri incovinienti di sicureza e di decenza dovuti all'assoluto isolamento noturno. <sup>27</sup> Dal lato igienico l'agglomeramento di abitanti da una parte e la rarità dall'altra non è logica nè giusta. Finalmente sotto l'aspetto estetico, questa unifromità di zone o tutte a case (tutte ugualmente alte perchè tutti oggi sfruttano il massimo delle concessione regolamentari) o tutti a villini, riescono altremodo uggiose e insignificanti. <sup>28</sup>

(...) ma occorre ormai fermarsi, nella speranza di essere riusciti a fissare almeno nelle sue linee generali la concezione sana e lucida di come dobbiamo intendere lo svolgimento e la trasformazione delle nostre meravigliose città; consapevoli che quest'arte dell'Urbanesimo è forse il più difficile e il più importante ramo dell'architettura, in quanto assomma in sé tutti i problemi singoli dell'arte del fabbricare, astratti e pratici, e in quanto soprattutto interessa l'intero sviluppo della nazione. <sup>29</sup>

<sup>26</sup> Cf. C. SITTE, *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*, São Paulo, Ática, 1992, p. 42-3: "Do ponto de vista do edificio, [a posição isolada] é a ,mais desfavorável, porque o efeito da obra não se concentra em lugar algum; ao contrário, dispersa-se a sua volta. Uma construção isolada desta maneira permanecerá sempre como uma torta exposta sobre uma bandeja. de imediato já se anula a possibilidade de uma harmonia viva e orgânica entre o edificio e seus arredores, o mesmo acontecendo com a valorização dos efeitos da perspectiva, que exige um espaço de recuo, como se a fachada a ser evidenciada estivesse ao fundo de um palco.(...) Poderiam ser citados vários casos semelhantes. De fato, esta obsessão pelo isolamento de edificios é um modismo nefasto que Reinhard Baumeister, em seu manual da construção urbana." Marcello Piacentini ainda se inspira em Sitte, ou mais possivelmente ao capítulo "Ruas" escrito por Camille Martin e acrescido à tradução francesa de *Der Städtebau* quando fala da ausência negativa da "variedade" no traçado das ruas: "le strade [nel quartiere isolati] sono state sempre tracciate dello stesso carattere e della stessa larghezza, indipendentemente dalla destinazione: mentre che, se per le zone a case sono ammissibili le strade rette perchè più popolate, e larghe perchè le costruzioni si elevano a forti altezze sul confine stesso", in "Nuovi orizzonti...", op. cit., p. 13.

<sup>27</sup> M. PIACENTINI, "Nuovi orizzonti dell'Edilizia Cittadina", op. cit., p. 13.

<sup>28</sup> Id., ibid., loc. cit.; Piacentini sugere, então, que o "miglior metodo sarebbe (...) fondere razionalmente le due zone e formare un'unica zona mista."

<sup>29</sup> Id., ibid., p. 15; nota-se a arquitetura como parte de um projeto político.

## MODERNITÀ

*A história é o registro continuo dos períodos vividos pelos homens; as artes, e privilegiadamente a arquitetura, constroem um mundo estético, uma resposta ao espírito que sempre carece de necessit a intellettuali, morali e materiali.* <sup>30</sup> Possiamo coraggiosamente affermare che un'architettura d'oggi, finalmente, esista? E, se esiste, come essa si enquadra nella storia generale dell'architettura passata; quali sbocchi ha, quale avvenire? <sup>31</sup>

*A arquitetura tem, para o progresso de sua história, um recept culo sensível aos fluxos do tempo, das novas descobertas, das novas condi es. A sua essência   a sua construtibilidade: ogni periodo edilicio, e specialmente quei maggiormente caratteristici, hanno avuto uno o pi  elementi costruttivi principali, che hanno costituito la base di ogni composizione architettonica. Questa base, nata da necessit  puramente costruttive, hai poi finito col divenire elemento fondamentale dello stile, penetrando e dominando pure il campo decorativo e quello spirituale.* <sup>32</sup>

*Seguindo o caminho da história, a arquitetura deixa o conforto acad mico, che ha tutta una visione intima dissimile da quella di tutti gli altri, cozza terribilmente contro i mezzi organizzati, contro i sistema rigidi, contro i bisogni impellenti di tempo e spazio.* <sup>33</sup> *A arquitetura deve aparire razionalmente sincere, e non mascherate, com costumi di altri tempi.* <sup>34</sup> *Superar as especula es decorativas como il floreale se faz justo para n o ocorrer um definitivo sbocco dell'arte moderna, que quasi tutti ci caddero.* <sup>35</sup>

*Para além da academia, do ecletismo e do liberty, a arquitetura moderna s'affacia - reazione salutare alle fantasie*

<sup>30</sup> M. PIACENTINI, "Il momento architettonico all'estero", op. cit., p. 32.

<sup>31</sup> M. PIACENTINI, *Architettura d'oggi*, Roma, P. Cremonese, 1930, p. 7.

<sup>32</sup> M. PIACENTINI, "Gli archi, le colonne e la modernit  di oggi, risposta a Ugo Ojetti", *La Tribuna*, 02.02.1933, in L. PATETTA (org.) *L'architettura in Italia 1919-1943 - le polemiche*, Milano, CLUP, 1972, p. 321.; neste proposi o, Piacentini se filia ao texto mais antigo sobre a defini o de uma "razão" da arquitetura, VITRÚVIO.

<sup>33</sup> M. PIACENTINI, "Nuovi orizzonti dell'Edilizia Cittadina", op. cit., p. 5.

<sup>34</sup> Id., ibid., loc. cit.

<sup>35</sup> M. PIACENTINI, *Architettura d'oggi*, op. cit., p. 18; aqui, neste texto de 1930, Piacentini avalia sua arquitetura da década de 10, perodo que estava sob a atmosfera da Secessão Vienense, fazendo uma auto crítica. Lembramos que este perodo, marcado principalmente pela obra do Cinema del Corso em Roma, foi o único valorizado por alguns historiadores como DE SETA, C. . *La cultura architettonica in Italia tra due guerre*, Bari, Laterza, 1972, p. 144; ZEVI, B. . *Storia dell'architettura moderna*, 5.ed., Torino, Einaudi, 1975, p. 185-6.

dei decenni precedenti - il bisogno della sobrietà, della sintesi, della castigatezza.

*A modernità para Piacentini é, portanto, o estado da cultura arquitetônica do Ocidente, que se debate entre as novas condições da técnica e dos programas edilícios em um polo, e ao outro, a permanência, o "presente" do maior legado da história desta cultura - a tradição clássica. Antes, é necessário riassumere in un grande quadro generale tutti gli sforzi individuali e collettivi dell'immediato passato nella ricerca di un'arte rispondente all'epoca, discuterne e palesarne i valori, per arrivare da ultimo a una ragionata classificazione, tale da far vedere chiaro ciò che fin d'oggi si è fatto e ciò che probabilmente si farà o si dovrà fare in seguito.*

**1921** <sup>36</sup> *Edifícios altos já se estabelecem na paisagem da América; mas permanecem as tradições européias nas suas composições* <sup>37</sup>; *temos um arquiteto original, Sullivan, com as inspirações orientais nas decorações de algumas obras; mas predomina-se a pouca originalidade. L'americano é privado di storia e unicamente preoccupato col 'business'! Nell'America del Sud sono in lotta due correnti francesi e italiana, con forte prevalenza della prima.* <sup>38</sup> *A Espanha tem um grupo catalão muito inspirado, de Gaudí, enquanto que em Portugal, temos un'architettura domestica sana, sobria, linda e fresca, tutta mediterranea.* <sup>39</sup> *Com B. Scott, Wade, E. Wood, Goodhardt-Reudel, Knell e Collins, a Inglaterra segue pela tradição que germinou com a Igreja de S. Paulo em Londres nas grandes obras monumentais, e com um rinnovamento decorativo preraffaellita que vemos nas obras de Harrison* <sup>40</sup>; *na Rússia o neoclássico do Império continua forte e vigoroso, como o nuovo stabilimento di bagni di Pietrogrado dell'Architetto Scretter.* <sup>41</sup> *Os arquitetos belgas*

<sup>36</sup> M. PIACENTINI, "Il momento architettonico all'estero", op. cit., p. 32; este texto contém o primeiro grande balanço da produção arquitetônica, européia e rapidamente da América; há um "sentido" que se desenvolveu na arquitetura a partir do final do século XIX, a "simplificação e modernização" da linguagem clássica, oferecida principalmente pelos alemães.

<sup>37</sup> Id., ibid., p. 33. Na Itália, "per ragioni estetiche, queste nuove costruzioni, (che come abbiamo detto, non potrebbero sorgere che nei centri) a carattere prepotentemente verticale - e quindi nordico - non potranno non alterare la fisionomia antica delle nostre Città, sia nella chiusezza degli ambienti sereni e armonici, sia nelle vedute panoramiche.", in M. PIACENTINI, "In tema di grattacieli", in *Architettura e Arti decorative*, II, abril, 1923, fasc. VIII, p. 311 e 317.

<sup>38</sup> M. PIACENTINI, "Il momento architettonico all'estero", op. cit., p. 37.

<sup>39</sup> Id., ibid., p. 38.

<sup>40</sup> Id., ibid., p. 39-40.

<sup>41</sup> Id., ibid., p. 42.

*são os primeiros a se defrontarem com a academia: Horta e Hanckar promovem uma renovação nas arti architettoniche e decorative, e le nuove scuole tedesche hanno presso in pochi anni il sopravvento.* <sup>42</sup> *Com Zettevall, Wahlman e Tongborn, funda-se na Suíça uma nova scuola neotradizionalistica.* <sup>43</sup> *Saarien se destaca na Finlândia pelas suas pesquisas, assim como na Holanda se pode dizer que nasce una scuola 'cubistica' che ci ricorda il nostro povero Sant'Elia e più ancora l'americano Wright: scuola di assoluta avanguardia.* <sup>44</sup> *In Dinamarca ha sempre persistito una corrente paesana com Bentsen, Plesner, Clemmensen e Brummer.* <sup>45</sup> *Lechener, Vágo e Malnai iniciam um processo de renovação na Hungria* <sup>46</sup> ; *na Austria, emerge G. Hoffman, com grande inspiração, reforça e renova a Secessione, da tanti ritenuta caduca.* <sup>47</sup> *Enquanto que na França si verifica il fatto strano della coesistenza delle due più opposte tendenze: del più persistente e pedante accademismo e del più sbrigliato avvenirismo.* <sup>48</sup> *Le Coeur, Arvidson, Huilard, Tauzin, Perret entre outros que pertencem ao segundo grupo, più che far bello [as obras de arquitetura], mirano a fare razionale, rigidamente logico, con la più ferma intransigenza, senza concessione alcuna, non solo alla tradizione - non è neppure da parlare - ma nemmeno al minimo particolare ornamentale.* <sup>49</sup> *Na Sulça temos ecos fortíssimos da cultura alemã, que por sua vez, falta un indirizzo unico nas nuove corrente [que] hanno definitivamente trionfato.* <sup>50</sup> *L. Hoffman e A. Messel, il primo più solido, più coerente, più sicuro, il secondo più gentile, più sensibile fundaram uma scuola prettamente classica.* <sup>51</sup> *Com estes alemães hoje nós cominciamo effettivamente a vedere i capolavori del passato con altri occhi. Finora era il portone ben distribuito di bugne, e la finestra proporzionata, la sagomatura sapiente e perfettamente rapportata, la decorazione mirabilmente chiaroscurata, il cornicione rico e vario, l'avvicinarsi dei timpani e delle cimase, era tutto ciò, che interessava in un vecchio edificio, che che ci incuteva ammirazione, che ci spronava alla*

<sup>42</sup> Id., *ibid.*, p. 43.

<sup>43</sup> Id., *ibid.*, loc. cit.

<sup>44</sup> Id., *ibid.*, p. 48.

<sup>45</sup> Id., *ibid.*, loc. cit.

<sup>46</sup> Id., *ibid.*, p. 62.

<sup>47</sup> Id., *ibid.*, p. 57.

<sup>48</sup> Id., *ibid.*, p. 62.

<sup>49</sup> Id., *ibid.*, p. 68.

<sup>50</sup> Id., *ibid.*, p. 48.

<sup>51</sup> Id., *ibid.*, p. 49.

imitazione.<sup>52</sup> *Hoffman ensina que o clássico é antes uma essência: alla materia, alla sua ragione statica e meramente estetica, poté svolgersi e svilupparsi in un graduale trasformazione, verso forme sempre più semplici, più sintetiche, più razionali.*<sup>53</sup> Messel già dimostra di saper meglio maneggiare e legare le sue grosse pietre in combinazioni più audaci, che ci fanno sentire tutto il peso della materia e lo sforzo sostenuto per la sua lavorazione e per la sua posa in opera.<sup>54</sup> *Esta scuola alemã, que também tem nas obras de Billing, , Hiel, Schilling, Schaudt, Curiel e Moser, Peter Behens, ensina que é possível manter, cultivar um substrato classico.*<sup>55</sup>

76

**1931**<sup>56</sup> *À crescente industrializzazione dei materiali e dei cantieri, alla organizzazione della vita, se unisce la industrializzazione dell'edilizia generale, della via, del quartiere,*

<sup>52</sup> Id., ibid., p. 50: "Erano insomma i mirabili particolari, che i ricopiavano [gli elementi della decorazione] esattamente, cuciti tra loro in un insieme nuovo, poche volte organico, quasi sempre affastellato, confuso, meschino, pletorico. Il nostro Palazzo di Giustizia [a Roma, di E. Basile], che pur ha tanti bei particolari, pecca proprio di questo. Ma, soprattutto, era l'anima che mancava, perchè l'imitazione era di erudizione, perchè negli edifici antichi s'era veduto solo le cornici e i festoni, nelle tavole scolastiche solo le combinazioni delle mensole e la fluidità di una voluta."

<sup>53</sup> Id., ibid., p. 52.

<sup>54</sup> Id., ibid., loc. cit; ainda sobre outros alemães, p. 57: "mi contenterò quindi soltanto di accennare agli *arcaicisti*, i quali, ispirandosi alle primissime forme greche, imprimono nella loro architettura una saldezza solene e austere, un sentimento infinito di riposo, e a quei gustosissimi artisti che fanno rivivere, con freschezza nuova, decorazione pompeiana, creando alcuni interni di squisito senso decorativo, come nel municipio de Hannover della Scholer, e nel teatro Apollo di Norimberga di Ludovico Ruff. Ancora è necessario accennare alla scuola Bavarese che potremmo chiamare dell'*ambientismo*."

<sup>55</sup> Id., ibid., p. 56: "questa persistenza del substrato classico nella modernissima architettura è davvero singolare. È, in fondo, il prodotto dell'innamoramento atavico per l'arte mediterranea, veduta e assimilata romanticamente, e attraverso un lavoro sorprendente di erudizione"; Piacentini destaca para seu leitor uma lição apreendida com esta "scuola", onde é necessário entender que a *modernità* pela qual estes povos nódicos emulam a arquitetura: "essi lo adoperano nelle grandi occasioni, e con una misura che rivela il culto e la venerazione. Si sente che essi non vedono al di fuori di esso altra verità, ma non ne abusano, non la avviliscono con l'uso banale e quotidiano".

<sup>56</sup> Este segundo grande balanço, conteúdo do título emblemático *Arquitetura d'oggi*, traz uma crítica acentuada sobre as posições e tendências instauradas pela nova situação tecnológica; há um "clima" de suspensão, de expectativa, otimista talvez - "forse risposte si palesano ovunque, e non appare lontano il giorno della grande rivelazione, già potentemente preparata" (p. 64), reforçado por um juízo negativo sobre este presente: "noi sentiamo [ao ver as obras arquitetônicas elencadas junto a esse texto] che tutta l'arte moderna, pur essendo spesso arrivata ad un grado di espressione e di differenziazione, riveli qualche cosa di effimero" (p. 64).

della città <sup>57</sup>; *as condições para a conformação de um novo período histórico da arquitetura, e conseqüentemente da cultura, se confirmavam. Por outro lado, a continuidade da história, pelas determinações clássicas como direttive sempliciste dell'architettura, che negli anni avanti alla [primeira] guerra erano frutto di una sapiente e ponderata elaborazione verso un stile schiettamente rappresentativo dell'epoca, trovano, nella vitta d'oggi, il terreno meravigliosamente adatto al loro sviluppo, a appunto per ciò, e per la estrema ricchezza dei mezzi meccanici <sup>58</sup>, si sviluppano in ritmo così smisuratamente accelerato, che è addirittura difficile alla mente umana seguirne con chiarezza di visione i passi.* <sup>59</sup>

76 *Le Corbusier <sup>60</sup> assim como os russos <sup>61</sup> sono i tenaci ed infaticabili assertori de uma única arquitetura. Na Alemanha não há uma predominância de um sentido construtivo da arquitetura, entre a horizontal e a vertical <sup>62</sup>, com H. Hertlein, Hoyer, Bonatz, Schwizer, Becker, Gopius, Mies van der Rowe <sup>63</sup>, Mendelsohn. <sup>64</sup> L'architettura americana vale soprattutto per i suoi grattacieli", com Hood, Hovart <sup>65</sup>. Il costo*

<sup>57</sup> M. PIACENTINI, *Architettura d'oggi*, op. cit., p. 30; "Due fenomeni importantissimi contribuiscono alla evoluzione rapida e tipica della architettura": 1) os materiais industrializados que promovem uma "ugualianza di metodi e di apparenze [cementi, intonaci, metalli, vetri]; 2) "L'urbanesimo, (...) [che] assume una funzione direttiva nell'architettura, poiché le costruzioni, non più individuali, rispecchianti i caratteri e le esigenze dei singoli proprietari, nascono lungo una strada o intorno a una piazza con carattere collettivo ed unitario." In Id., ibid., p. 27-30.

<sup>58</sup> "Tutto si meccanizza. i materiali artificiali prendono il sopravvento sui naturali: prendono il sopravvento i cementi, i vari surrogati del legno, il ferro in forme elementari." Id., ibid., p. 25.

<sup>59</sup> Id., ibid., p. 27.

<sup>60</sup> Id., ibid., p. 30: "Basandosi sulle teorie del razionalismo e dello scientificismo, il Le Corbusier tronca ogni legame perfino con i metodi costruttivi e di vita oggi ancora in uso, bandisce dalle sue composizioni ogni particolare che non sia strettamente suggerito da necessità tecniche, e crea (meglio, crede di creare) la casa-utensile, la casa-macchina, costruita in serie, a ottimo mercato."

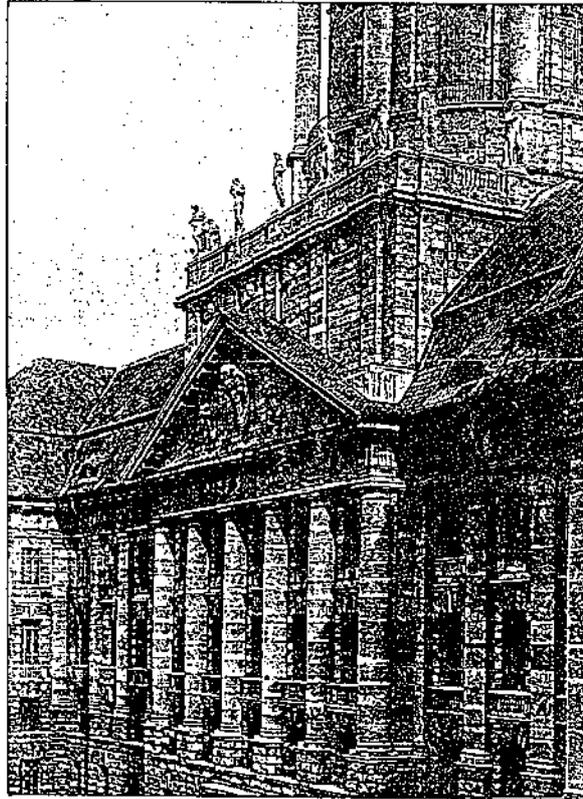
<sup>61</sup> Id., ibid., p. 31: "I Russi, più cerebrali, più lirici, più metafisici, tendono pur essi al puro razionalismo scientifico, e ad esso rimangono ligi nello sviluppo delle opere, ma nello spirito generale, nella immaginazione, nella creazione insomma, dei loro edifici sono quanto nessun altro popolo fantastici, fino alla stravaganza, fino al delirio, fino cioè al massimo grado della irrazionalità. (...) Come in politica [agli architetti] si sono imposti la distruzione completa del passato".

<sup>62</sup> Sobre estes preceitos de análise formal v. cap. 1 - A CULTURA, parte. "O Racionalismo" deste trabalho; outro fator de diferença de "raza" que Piacentini destaca é a "nudità cruda, la verità che può anche non essere composta, é un attributo nordico, non latino", in *Architettura d'oggi*, op. cit., p. 50.

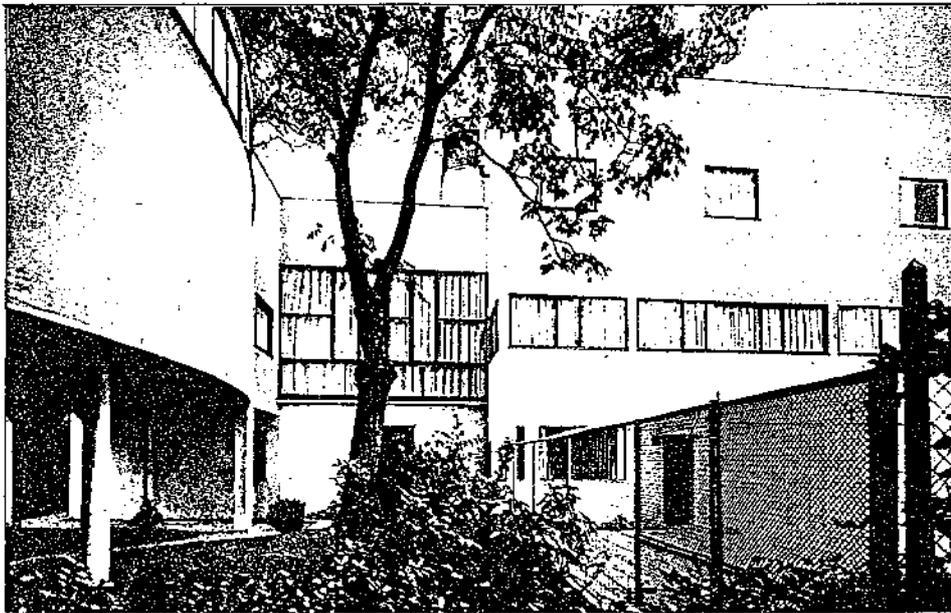
<sup>63</sup> M. PIACENTINI, *Architettura d'oggi*, op. cit., p. 39.

<sup>64</sup> Id., ibid., p. 37.

<sup>65</sup> Id., ibid., p. 22: "In America i grattacieli hanno ancora la falsariga classica, ma cominciano a perdere la grottesca sovrapposizione di ordine e la figura



75. L. Hoffmann, "Municipio di Berlino", in *"Il Momento architettonico all'estero"*, 1921.



76. Le Corbusier, "Villa a Parigi", in *Architettura d'oggi*, 1930.

altissimo dell'area ne spiega la genesi; *na Holanda temos i caratteri senza dubbio più moderni com Oud, Van der Tak, Klerk, Dudok*: contrasto coraggioso di masse e di chiaroscuri. Nessun ritmo usuale, nessuna proporzione consuetudinaria.<sup>66</sup> Il pittoresco, l'assimetrico, il modelo, il basso, sono stati sempre i sensi dominanti della edilizia olandese<sup>67</sup>; *são os principios da arquitetura do mestre Berlage que mantém-se vivas. Auguste Perret, faz da linea dritta e rigida del cemento armato a definitiva arquitetura francesa moderna*. Il ritmo è sempre più granadoso e nobile. Non eccessi di verticali alla tedesca, nè contrasti radicali alla olandese.<sup>68</sup> *A arquitetura francesa com Granet, Mathon e Garnier atesta que quando la modernità è piu spinta, o addirittura assoluta, il gesto, il respiro ricorda sempre l'ampiezza dei monumenti del passato, e l'abitudine di vita aristocratica.*<sup>69</sup> *Joseph Hoffmann prosegue discutendo a decoração na Austria*<sup>70</sup>; *nos países escandinavos temos um aspecto singular, que é a insistenza tenace nell'attenersi alle forme romane e greche, (...) verso l'arte mediterranea.*<sup>71</sup>

*O caminho para uma arquitetura moderna na Itália é definido: acceterà le proporzioni nuove consentite dai nuovi materiali, ma sempre subordinadole alla divina armonia che è la nostra essenza di tutte le nostre arti e del nostro spirito.*<sup>72</sup>

Acceterà, sempre più, la rinunzia alle vuote formale e alle incolori ripetizioni, la assoluta semplicità e sincerità delle

rigidamente parallelepipeda. (...) "Il grattacielo è nato in America per ragioni prettamente economiche."

<sup>66</sup> Id., *ibid.*, p. 42: "architettura fatta tutta di dadi, messi uno vicino all'altro o sovrapposti: gioco cubista che diresti infantile se non lo riconoscessi sapiente."

<sup>67</sup> Id., *ibid.*, p. 45.

<sup>68</sup> Id., *ibid.*, p. 49.

<sup>69</sup> Id., *ibid.*, p. 50: "il Perret, nel teatrino dell'Esposizione, cubista e cementizio, non rinunzia, nel cornicione esterno, alla sua gola adagiata; Granet e Mathon, nel famoso edificio della casa di pianoforti Pleyel, raddolciscono l'incontro delle pareti verticali con le orizzontali per mezzo di gusciotti e pianetti. Tony Garnier, l'astro di Lione, così rigido e meccanico nel suo padiglione di Parigi, si abbandona a reminiscenze romane nel grandioso e superbo stadio della sua città natale."

<sup>70</sup> Id., *ibid.*, p. 52.

<sup>71</sup> Id., *ibid.*, p. 53.

<sup>72</sup> Id., *ibid.*, p. 30: "non bisogna credere tuttavia che questa unitarietà di mezzi e di carattere ci abbia portato ad una architettura assolutamente e definitivamente internazionale"; *trata-se de uma critica objetiva ao racionalismo, por ser um "stilo" internacional, como Piacentini afirmaria em outros textos: "noi ci ribelliamo contro la stasi del razionalismo intrangisente, pur riconoscendo gli innumerevoli benefici da esso apportati, como ci ribelliamo - e forse più - contro il retoricismo bolso e presuntuoso (...) si tratta di libertarci di questo tossico mortale che è il internazionalismo"* in "Evoluzione architettonica", op. cit., resp. p. 240 e 239.

forme, ma non potrà sempre ripudiare per partito preso la carezza di una decorazione opportuna.<sup>73</sup>

Gli sforzi delle varie regioni dovranno incanalarsi su di un'unica via, e gli architetti affiatarsi maggiormente per giungere alla creazione di un'arte moderna nazionale.<sup>74</sup>

## PROGETTAZIONE

*Disciplina do desenho, composição da forma, arquitetura da cidade: estas são as três etapas, ou antes, as três idades do processo criativo de Marcello Piacentini, vividas quase simultaneamente na elaboração do projeto. Idades porque necessariamente seguem um ritmo de continuidade nos afazeres, tais como os croquis, os esboços de caráter mais definitivo, as primeiras fachadas e plantas, e, por fim, maquetes. Mas como grande metáfora da vida, este processo de criação que se desenvolve vai acumulando e vivendo questões, problemas, vontades. Convívio das ações, convívio das necessidades, memória vivida tanto pelo criador quanto pelo criado em cada traço, em cada definição, em cada linha do desenho que será forma da cidade. Mano a mano che le idee si concretavano.*<sup>75</sup>

*Os procedimentos iniciais para a prática do arquiteto - esta pluralidade semântica intraduzível da **progettazione** - se estabelecem por um aprendizado: o conhecimento das grandes tradições clássicas. Mas chi ha studiato l'antico, e lo ammira, se ne tiene lontano, in devota venerazione; e solo ci avvicina, con religiosa cautela, quando la grandezza dell'argomento l'esige e lo vuole. Così, e così soltanto, potremo fare arte sana, e legata non vanamente alla tradizione.*<sup>76</sup> *Desenha-se detalhes construtivos, palácios*

<sup>73</sup> Esta "decorazione opportuna" revela a constante preocupação de Piacentini com relação ao cultivo permanente de um "caráter" de suas obras de arquitetura; v. nota 89 abaixo.

<sup>74</sup> Id., *ibid.*, p. 63-4; este reclamo por uma arte moderna italiana nacional segue como principal argumento de justificação de uma arquitetura plena desde o balanço de 1921, "Il momento architettonico all'estero", *op. cit.*, p. 75-6. "come ci troviamo noi [italiani] dinanzi a queste conclusioni? Le tendenze, o meglio, le maniere nostre, tra le più vitali, sono nel più assoluto contrasto con queste leggi universali. Abbiamo visto qualisieno le differenze tra le varie scuole nazionali e quali le nuove leggi comuni a tutti. Noi dobbiamo persuaderci di questi e trovare nel nostro passato, e più ancora nei nostri paesi, i principi fondamentali, permanente della nostra razza."

<sup>75</sup> M. PIACENTINI, "Come nasce un'opera architettonica", *op. cit.*, p. 35.

<sup>76</sup> M. PIACENTINI, "Nuovi orizzonti dell'Edilizia Cittadina", *op. cit.*, p. 12; este patrimônio é de certo modo ideal e ao mesmo tempo concreto: é uma patrimônio arquitetônico seletivo para os estudos, colhido entre os *exempla*, e

*italianos, praças européias; procura-se a construtividade formal promovida pelas colunas, pilastras, arquivadas, muros. plenos e vazios, volumes dos espaços das cidades.*  
<sup>77</sup> *O patrimônio da arquitetura não é uma parte, portanto, de uma história inerte de uma disciplina artística; tra i palazzi e tra le case debbo vivere: non posso al sorgere di ogni stile nuovo demolire le città e ricostruire. L'architettura è inesorabile, l'abbiamo sempre con noi. Ogni volta che usciamo di casa, ci si parano innanzi i fantasmi di tutte le epoche, che reclamano il loro posto non nella storia, ma nella vita.*  
<sup>78</sup> *Deste patrimônio, Piacentini extrai a essenza da arquitetura: a romanità.*  
<sup>79</sup> *Nasce aqui um sentido de raça, de identidade para uma cultura latina, itálica, nostra insomma.*  
<sup>80</sup>

que no entanto, possuiria uma validade além do tempo e de um espaço preciso, podendo "inspirar", como veremos a frente, o exercício da *progettazione* nos casos que se afronta.

<sup>77</sup> V. M. PIACENTINI, "Lezioni stenografate di edilizia cittadina", 143 pp., datilografado, 1924, Arquivo Marcello Piacentini, onde um dos itens do sumário nos apresenta: "Classificazione delle strade - Lunghezze delle strade - Direzione delle strade - Sezione delle strade - Profilo longitudinale delle strade - Strade speciali - Incroci - Piazze - Piazze di traffico - Piazze di utilità - Piazze ornamentali - Piazze architettoniche - Acque cittadine: superficiale e sotterranee - Fontane - Piantagione cittadine - Strade alberate - Piazze alberate - Parchi - Sistema di Parchi"; por estas anotações de aula de Piacentini na Scuola Normale Superiore di Roma podemos compreender este estudo, que por um lado promove um levantamento dos principais "argomenti" das cidades constituídas historicamente, e as relações com os edifícios; sobre estes, especificamente, Piacentini realizava geralmente croquis em seus blocos de anotações, restando alguns em Arquivo. M. LUPANO, op. cit., p. 83 define este *corpus* de anotações e desenhos de espaços e obras como um "thesaurus": "Se não um tratado, um thesaurus, [Piacentini] teria compilado uma espécie de elenco de exemplos projetuais seus que podiam se integrar com os exemplos dos melhores quadros urbanos consagrados pela tradição: o inesgotável e estratificado patrimônio das cidades da Itália, ou mesmo as empresas mais magníficas das grandes capitais da Europa. Assim como fazia durante as suas aulas onde apaixonadamente lia as praças e as estradas das cidades italianas, com o auxílio de instrumentações analíticas derivadas de Sitte e de Stübben, para ensinar sobretudo como saber ver as cidades; procurava educar uma nova mentalidade projetual, sensível ao texto urbano, para dar segurança ao projeto de arquitetura no processo de transformação da cidade moderna, em uma solução de continuidade com a tradição."

<sup>78</sup> M. PIACENTINI, "Delle invenzione architettoniche e dell'antiurbanesimo" in *Giornale d'Italia*, 09/10/1929, apud Mario Lupano, *Marcello Piacentini*, Bari, Laterza, 1991, p. 75.

<sup>79</sup> M. PIACENTINI, "Evoluzione architettonica", in *Le Arti*, I, fev/março, 1939, p. 240.

<sup>80</sup> Id., *ibid.*, loc. cit.; esta noção de patrimônio para Piacentini possuiria além de uma relação entre dimensões ideais e concretas dos elementos elencados - patrimônio que não é exclusivo à antiguidade mas aos outros períodos como o renascimento, o barroco e o neoclássico - uma dimensão ideológica, que, paralelamente ao regime fascista, segue a afirmação de uma identidade para a arquitetura, sob os auspícios da essência italiana da romanidade.

*Procura-se, portanto, neste patrimônio uma ordem, uma regência da struttura organico architettonica* <sup>81</sup>; *é a assimilazione del palpito, del ritmo, della grandezza, della nobiltà.* <sup>82</sup> *Esta ordem rege a construtibilidade da obra em termos concretos: seus ritmos, suas protuberâncias, seu caráter monumental necessário. É a ordem que garante a artisticidade da arquitetura. Apreende-la junto ao patrimônio, estabelece-la em termos para uma obra contemporânea não é uma operação de um conhecimento científico: é (...) 'errore (...) voler trovare l'assoluto nell'astratto e nel teorico; [é um erro] tratarre l'arte come scienza* <sup>83</sup>; *a atividade de projetar se inicia assim com studi comosso e intima sensibilitá.* <sup>84</sup>

*Neste exercício da progettazione procura-se forme che convengano alla nostra epoca.* <sup>85</sup> *Abandona-se assim i*

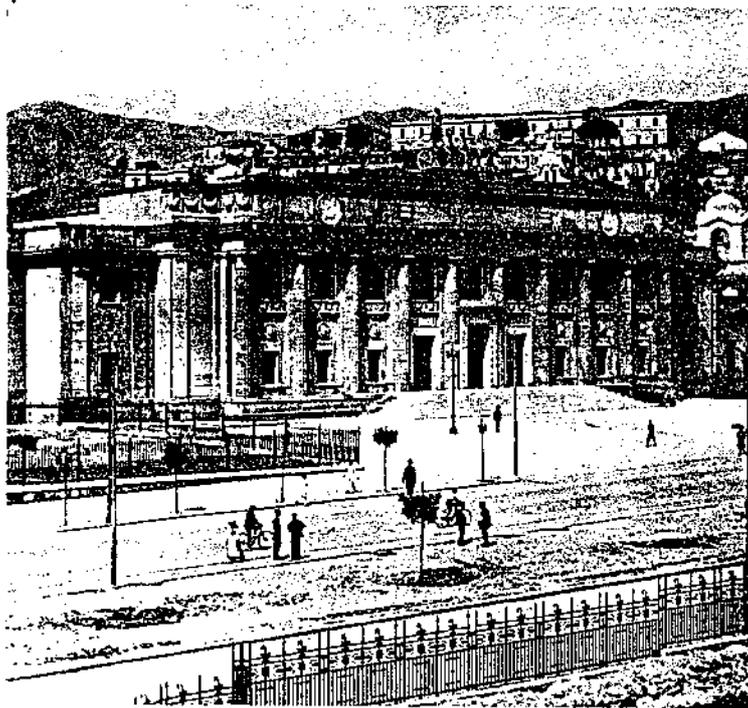
<sup>81</sup> M. PIACENTINI, "Il momento architettonico all'estero", op. cit., p. 50; ver nota 98 abaixo, sobre a metáfora da arquitetura como corpo.

<sup>82</sup> Id., ibid., loc cit.; o que procuramos destacar a frente é que a noção de clássico na arquitetura de Piacentini é adstrita desta concepção de relação com o patrimônio clássico, ou seja, de reiterar em suas obras uma condição própria à arquitetura clássica em termos gerais.

<sup>83</sup> M. PIACENTINI, "Evoluzione architettonica", op. cit., p. 239; basicamente temos assim a arquitetura dividida em duas instâncias, correlativas mas distintas: a técnica, a ciência de um lado, e a arte, a ordem, o clássico, por outro lado; assim Piacentini demarca um campo cognitivo, imanente a *progettazione* - a técnica, a economia, a objetividade na construção da cidade com a *edilizia cittadina* - e uma instância da sensibilidade, uma sensibilidade oriunda do universo estético clássico; cf. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dictionnaire historique d'architecture*, 1832 (trad. italiana, op. cit., 1985), voc. *Arte*: "Diremos que, a arquitetura considerada sob a relação dos seus meios, a arquitetura os emprega como duas espécies, isto é, os *meios materiais*, ou aqueles da construção - que compreendem tudo isto que tem relação com a solidez, ao cálculo, à ciência da mecânica, etc. - reforço, o que reclama a instância física, e, também, os meios intelectuais, que tendem a produzir isto que deve trazer o deleite; e é isto que faz da arquitetura uma das mais belas artes ou artes do engenho. Diremos enfim que, considerada sob a relação do seu fim ou objetivo, a arquitetura, contendo os dois princípios - aquele da necessidade e o outro do prazer - tem efetivamente um duplo objetivo: um, independente da arte, tomado em um sentido moral, é aquele que consiste em procurar abitações que sejam seguras, cómodas e sólidas para a sociedade; o outro, o outro, de se servir da distribuição ortográfica, a elevação, os materiais, as suas disposições, as formas e combinações, as relações, as proporções, os ornamentos e o acordo das partes com o todo, tanto ao prazer dos olhos, quanto aquele que produz na alma cada conjunto que apresenta uma imitação de harmonia da natureza no mundo, seja intelectual que moral. Disto resulta que a arquitetura poderia ser definida uma *arte mista, filha da necessidade e do prazer, que deve apresentar-se a nós útil e agradável, mediante às combinações das formas mais próprias às necessidades materiais do homem e das relações que melhor convenham aos prazeres da alma e do intelecto.*"

<sup>84</sup> M. PIACENTINI, "Il momento architettonico all'estero", op. cit., p. 50.

<sup>85</sup> M. PIACENTINI, "Gli archi, le colonne e la italianità di oggi", polémica com Ugo Ojetti, in *La Tribuna*, 02/02/1933, in L. PATETTA, *L'architettura in*



77. M. Piacentini, *Palácio de Justiça de Messina, 1923-6*

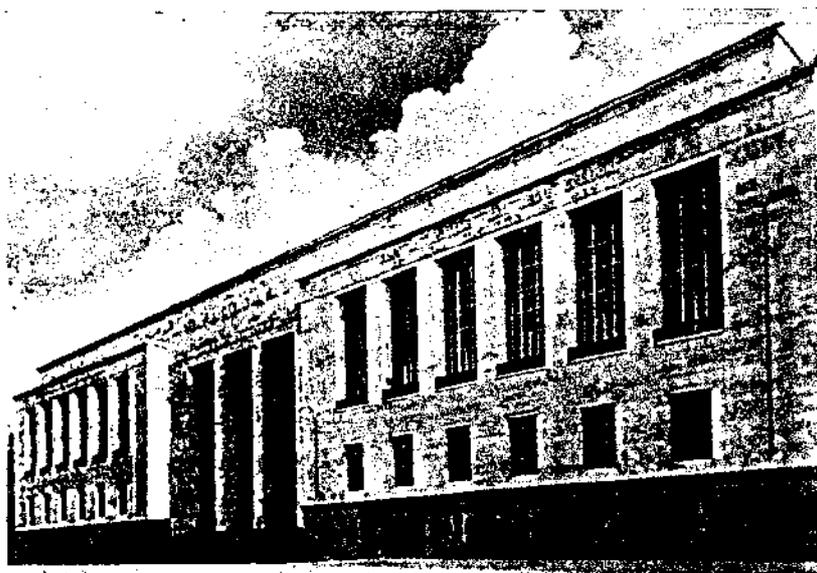
*De mesma tipologia edilícia, temos duas obras de Piacentini desenvolvidas e construídas entre um período de quase vinte anos, e que demarcariam os limites do período de amadurecimento da sua linguagem arquitetônica, e a qual se inclui as obras brasileiras.*

*No Palácio de Messina, hoffminiano na sua impositação severa da ordem arquitetônica, Piacentini realiza uma operação projetual com as formas arquitetônicas a partir do seu valor de visibilidade: supera as proporções indicadas em termos rigorosos para a ordem dórica sem base, e assim define um grande corpo vertical que incisivamente cunha o ritmo; para um estancamento desta força vertical da ordem, trazendo a estabilidade e a horizontalidade necessária ao conjunto, o arquiteto "inventa" um novo entablamento, liso, pleno, assim como toda a modenatura que tem suas curvas e saliências subsumidas a uma "austeridade" da geometria pura.*

*Em Milão, esta obra do Palácio da Justiça continua dentro do mesmo estatuto da forma clássica: hierarquia na distribuição das partes no conjunto - que se reduzem a plenos e vazios, junto a uma volumetria elementar - sentido monumental, regência compositiva a partir da configuração da firmatas, ou seja da noção de estabilidade e solidez da forma construída. Mas as formas empregadas no Palácio de Milão são antes puros ritmos, pura estrutura latente em termos visuais, uma economia a partir da linha reta no desenho preciso das partes no todo.*

*Estes palácios são obras clássicas, e apontam duas idades dentro da cronologia artística de Piacentini: a evolução do figurativo para o abstrato, da citação para a estrutura, da representação para a autonomia da forma na sua construtibilidade. Poco prima ancora colonnati e timpani, e festoni e cartellette; poco dopo gioco di piani nudi, ritmi inventati, sagome fantasiose: ma ripeto, è sempre un spirito che aleggia sulla composizione: il classico. (Architettura d'oggi, 17) Esta é a vida contínua e evolutiva das formas cujo receptáculo é a progettazione.*

76. Palácio da Justiça de Milão, 1931-41



corniccioni a mensoli, e gli ovoli e i dentelli, (...) le bugne, i festoni, le teste di lupo e di leone, le borchie (...) tutta questa bardatura che ci si trascinava dietro, oramai priva di ogni vita e ogni significato.<sup>86</sup> *O arquiteto deve realizar uma operação com estas formas enquanto estruturas geométricas, compondo a arquitetura da cidade: é uma operação próxima a de um pintor: tenta linee, sente la necessità di chiari e scuri, di forme generiche, non di colonne, di capitelli e di altre forme già note.*<sup>87</sup> *Objetiva-se un modo di sentire (...) è tutto un senso di armonia, di proporzioni, di equilibrio, di buon senso estetico, di nobiltà, di chiarezza, di ambientamento, di misura.*<sup>88</sup>

77 e 78

*Não se trata de uma reprodução e nem de uma continuidade de formas de uma nova obra de arquitetura em um contexto, das matérias dos edificios que estão presentes, que são estudados; procura-se uma contigüidade de valores visuais, uma participação do estatuto da ordem do patrimônio das cidades.... a arquitetura deve ser pratica, funzionale, aderente alla vita d'oggi, ma ispirata a quelle leggi che son state sempre il fondamento di ogni espressione estetica della nostra razza*<sup>89</sup>; *que a composição resulte da leggiadria decorativa, la compostezza e la misura.*<sup>90</sup>

*Italia*..., op. cit., p. 320; Piacentini conclue que "il 'sentimento' del cemento armato, struttura típica e dominante dell'epoca" (p. 322).

<sup>86</sup> Id., *Ibid.*, loc. cit.; é evidente a compreensão da história da arquitetura por um progresso, por uma superação.

<sup>87</sup> M. PIACENTINI, "Il momento architettonico all'estero", op. cit., p. 53.

<sup>88</sup> M. PIACENTINI, "Evoluzione architettonica", op. cit., 240; notar que a dimensão da formas arquitetônicas são pensadas dentro da acepção da *Edilizia cittadina* como vimos anteriormente.

<sup>89</sup> Id., *ibid.*, loc. cit.; Evidencia aqui a concepção idealista de Piacentini para a história e sua evolução, cuja dialética entre passado e presente permite por um lado uma concessão evolutiva para o "stilo" da arquitetura, e por outro lado, a manutenção, a continuidade de preceitos, que não são totalmente incondicionais, e sim, que dependem de uma vontade do sujeito da história, do arquiteto ao se "inspirar" para suas concepções.

<sup>90</sup> M. PIACENTINI, ; respectivamente, traduzimos estes três termos por *graça conveniente*, *caráter* e *concordância*. Nossa tradução procura reforçar, dentro da permissão etimológica dos termos, as origens clássicas da proposição triádica de Piacentini. *Graça conveniente* onde o qualitativo "decorativa" é derivado do latim *decorum*, decoro, decência, conveniência, aquilo que se propõe moralmente estabelecido por necessidade, e que no caso da arquitetura, às suas formas de decoração, da impositação da forma enquanto linguagem que deve conter um comedimento em função de sua proposição como arte socialmente estabelecida em seus significados, estéticos e éticos; poderíamos nos remeter a definição dada por QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dictionnaire historique d'architecture* (versão italiana) Venezia, Marcilio, 1985, p. 158: "(...) a decoração, filosoficamente considerada, segundo o emprego moral que essa comporta, e segundo o objetivo que esta deve mirar, é realmente uma espécie de linguagem, na qual os signos e suas fórmulas [de uso] devem ter, e terão, uma relação necessária com um certo número de idéias. Se a decoração

"Come nasce un'opera architettonica?"<sup>91</sup>

*Primeiro, leggere e rileggere, tanto da impararlo quasi a memoria, il programma do novo edificio, das necessidades; procura-se i capisaldi della distribuzione generale, mentre gli ambienti principali [prendono] posto nello spazio, a seconda della sua importanza".<sup>92</sup> Concebe-se um schema planimetrico : enquanto resolução eficaz para a distribuição, para a hierarquia dos espaços principais e secundários, este schema<sup>93</sup> é a conveniência, se tomarmos o raciocínio de*

não alcança este objetivo, torna-se uma língua morta, uma escritura hieroglífica, na qual o sentido não está mais em acordo, e por conseguinte, muda, silenciosa ao espírito, não sendo mais do que um simples entretenimento para os olhos." Caráter para a tradução de "compostezza", compostura, educação, moderação, no sentido em que procura-se estabelecer na arquitetura uma qualidade inerente, própria, auto-sustentável dos seus significados, seja pelas suas formas, materiais, cores, pelo seu decoro, pela sua atribuição enquanto um espaço a ser habitado, vivido, e que supera em termos morais uma tradução literal do termo; novamente remetemo-nos a QUATREMÈRE DE QUINCY, op. cit., p. 156: "A arte de caracterizar cada edificio, isto é, de torná-lo sensível com as formas materiais e, também, possibilitar a compreensão de suas qualidade e propriedades inerentes à sua destinação, é talvez entre todos os segredos da arquitetura, o mais precioso a ser possuído, e, ao mesmo tempo, o mais difícil a ser adquirido." Concordância foi o termo escolhido para a equivalência de "misura" no sentido que não se trata de uma simples medida, simples relação de grandeza entre partes, mas a disposição, a medida conveniente, a proporção, a ordem que deve reger toda a definição da obra de arquitetura; podemos constatar esta dimensão no próprio exercício da *progettazione* de Piacentini, que apresentamos nas páginas seguintes. A filiação a uma sentença triádica clássica da arquitetura de Piacentini - composta de termos que não são categorias distintas, mas procedências interativas que visam uma unidade - se ilumina com a referência a VITRÚVIO, *De architectura libri decem*, versão espanhola de 1955, op. cit., liv. I, cap. 3, quanto este autor nos fala da "solidez, utilidade e beleza" necessárias aos edificios públicos, atendendo a "comodidade" do povo em habitar os espaços que poderíamos dizer cívicos da cidade: teatros, praças, pórticos, etc. A outra referência clássica quanto a proposição triádica da arquitetura é de L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, Milão, Il Polifilo, 1966, prófio, p. 7, com a *necessitas, utilitas e gratias*, instâncias da arquitetura, estabelecidas dentro de um processo histórico, e tornando a arte de construir "et publice et privatim commodissima et vehementer gratissima generi hominum est dignitateque inter primas non postrema" (trad. G. Orlandi, p. 6: "O se pure qualcuna se ne trovasse, tale da non potersene in alcun modo far senza, e tale al tempo stesso da conciliare la convenienza pratica con la gradevolezza e il decoro, a mio giudizio in questa categoria è da includere l'architettura; giacché essa - se si medita attentamente in proposito - è quanto mai vantaggiosa alla comunità come al privato, particolarmente gradita all'uomo in genere e certamente le prime per importanza.");

<sup>91</sup> Este é o título da "inchiesta" de G. GIOVANONNI a Piacentini na revista *Palladio*, ano V, n. 1, 1941, e que nosso arquiteto revela em muito os seus procedimentos projetuais.

<sup>92</sup> M. PIACENTINI, "Come nasce un'opera architettonica", op. cit., p. 35.

<sup>93</sup> Este primeiro "schema", embora seja uma resposta projetual às necessidades do programa, pode configurar em algumas obras de Piacentini a partir de uma derivação da história, do patrimônio da arquitetura; este "schema" seria,

portanto, uma "estrutura interna da forma no seu valor artístico autônomo" (ARGAN, 1984) extraída de uma "série de edifícios" recorrentes em um mesmo princípio estrutural em um mesmo período ou não histórico-cultural"; enquanto princípio geométrico da forma - não exclusivos a planta, mas a fachada, a interiores, a espaços urbanos - temos assim a emergência do *tipo* para a *progettazione* piacentiniana: cf. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dictionnaire historique d'architecture*, (versão italiana, op. cit.), voc. "tipo", p. 274. "O termo *tipo* não representa tanto a imagem de uma coisa a qual deve-se copiar ou imitar perfeitamente, quanto a idéia de um elemento que deve ser propriamente usado como regra ao modelo. (...) O modelo, de acordo com a execução prática da arte, é um objeto que se deve repetir tal como é; o *tipo* é, pelo contrário, um objeto segundo o qual cada artista pode conceber obras que não serão similares entre si. Tudo é preciso e definido no modelo; tudo é mais ou menos vago no *tipo*." Sobre a definição de Quatremère de Quincy, assim conclue G.C. ARGAN, "Studi sul neoclassico", in *Da Hogarth a Picasso*, Milão, Feltrinelli, 1983, p. 168: "(...) Quatremère de Quincy é explícito: o tipo não é modelo, mas esquema, não é uma forma para imitar com pequenas variações, mas um *grille de travail*, sobre a qual se desenvolve o *iter* (o percurso, o caminho, a maneira) do projeto. O tipo não é idealizado, mas deduzido através de um isolamento de um fator estrutural comum a uma série de fenômenos diferenciados". Ainda G.C. ARGAN, "Sul concetto di tipologia architettonica", in *Progetto e destino* - 2.ed. - Milano, Mondadori, 1968, p. 77-9: "Os tipos históricos, como por exemplo aqueles dos edifícios religiosos de planta central ou de planta longitudinal, ou resultantes da combinação dos dois esquemas, não visam satisfazer às exigências práticas contingentes, mas às exigências profundas, que se mantêm fundamentais e constantes ao menos nos limites de uma determinada civilização; é assim, pois, que necessita-se fruir da experiência amadurecida do passado tendo em vista também a validade que aquelas formas seguem presentes no futuro. Enquanto, pois, o tipo é suscetível de variantes, se conclue porém que os conteúdos ideológicos da forma têm um fundamento constante, mas que estes podem e devem assumir, no presente, uma acentuação ou um caráter particular. (...) Mas se o tipo é um esquema e o esquema constitui da mesma forma um momento de rigidez e inércia, como se explica a presença do esquema no processo ideativo do artista? O problema se reconduz facilmente aquele, geral, da relação da criação artística com a experiência histórica, de onde o tipo é sempre deduzido da experiência da história; se trata, entretanto, de ver porque no processo ideativo do artista, ao traçar um projeto de uma obra arquitetônica, a experiência da história se configura, ao menos em parte, como esquema tipológico. O tipo, como disse Quatremère de Quincy, é um 'objeto', mas 'vago' ou indistinto; não é uma forma definida, mas um esquema ou um projeto de forma; isso é o resultado da experiência de formas realizadas como formas artísticas, mas as apresenta esvaziadas daquilo que é o seu específico valor formal ou artístico; mais precisamente, as formas são privadas dos seus caracteres e das suas qualidades, e são reportadas ao valor indefinido de uma imagem ou de um signo. Mediante a redução ao tipo, o artista se liberta da influência condicional de uma determinada forma histórica, a neutraliza por assim dizer: assume o passado como um fato concluído, e portanto, não mais sucessível de desenvolvimento. Ainda visando a definição de Quatremère, pode-se dizer que o tipo surge justamente no momento onde a arte passado cessa de propor-se como modelo condicionante ao artista que produz. A escolha de um modelo implica em um juízo de valor: se reconhece uma determinada obra de arte como perfeita e se procura imitá-la. Mas quando a obra é remetida a uma esquematicidade e a uma indistinação própria do 'tipo' não há um juízo de valor que obriga a ação individual do artista; o tipo vem aceito, mas não vem 'imitado', isto é, a repetição do tipo exclue aquele processo criativo que é, na tradição do pensamento estético, a 'mimese'. Enfim, o momento de aceitação do tipo é momento de suspensão do juízo histórico; e, como tal, é um momento negativo,

*Piacentini, ao programa, à cidade, a todos i fattori estetici e i fattori pratici [che vanno] di pari passo. <sup>94</sup> Este esquema procura garantir a rispondenza perfetta dell'edificio al suo scopo, condizione necessaria ma non sufficiente per fare opera d'arte. <sup>95</sup>*

*Segundo, disegnare sommariamente le prime piante in scala, sempre però tenendo presente - e questo è il punto importante - la visione del volume esterno. <sup>96</sup> Ecco che*

mas 'intencionado' no sentido da formulação de um novo valor enquanto, pela sua própria negatividade, põe ao artista a necessidade de uma nova determinação formal, de uma ideação." E "embora seja possível designar classes e subclasses tipológicas que se queira, normalmente as tipologias arquitetônicas veem distintas segundo três grandes categorias, a primeira das quais compreende configurações inteiras de edificios, a segunda os grandes elementos construtivos, a terceira os elementos decorativos. (...) Ora, é claro que tal classificação é conduzida segundo a sucessão das fases operativas (a planta, os sistemas construtivos, a decoração final) e que o seu objetivo é fornecer ao artista um guia tipológico durante todo o percurso do seu processo ideativo ou projetual. Em cada *progettazione* arquitetônica há assim um aspecto ou um momento tipológico: seja no sentido que o arquiteto procura conscientemente aproximar-se de um tipo e adotá-lo, ou então insatisfeito, renová-lo; seja no sentido que cada obra visa, definitivamente, a colocar-se como tipo" in G.C. ARGAN, voc. "Tipologia", *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIV, col. 4, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1984. Na obra de Piacentini, MLUPANO, op. cit., identifica o uso do "tipo basilical" para a definição do "desenho do vazio urbano da Cidade Universitária de Roma (1932-1935)" (p. 89), e, enquanto uso tipológico de elementos compositivos de partes do edificio, como em Turim, na via Roma Nuova, 1934-8, o emprego de Piacentini do "tema dos pórticos [que] assegura a continuidade entre os novos edificios e a praça de S. Carlo e S. Felice" (p. 96); o tipo não é um termo empregado teoricamente por Piacentini; como conceito, o tipo é antes de tudo um raciocínio de compreensão da *progettazione* de várias obras suas: v. M. TOGNON, "A imanência da ordem", in revista Óculum, n. 3, março de 1993, pp. 64-70.

<sup>94</sup> Id., *ibid.*, p. 36.

<sup>95</sup> M. PIACENTINI, "Come nasce un'opera architettonica", op. cit., p. 36.; duas instâncias convivem na *progettazione*: de um lado a racionalidade deste processo de estudo, embuído por um empirismo que se certifica dos materiais, das estruturas, das qualidades concretas, e, por outro lado, uma outra dimensão, que afere a artisticidade da obra, e como vimos anteriormente, ligada a uma sensibilidade criativa, própria a esfera individual e sua relação com um legado ideal; neste sentido Piacentini se filia de um certo modo aos "racionalistas estruturais" franceses do século XIX, H. Labrouste, C. Daly, e, principalmente Léonce REYNAUD: "Embora eu acredite que as considerações de tipo científico devam entrar no estudo da forma de nossos edificios, estou longe de pensar que cobrem tudo. O que toca a essência íntima da arte é algo sentido, não explicado." In *Traité d'architecture*, Paris, 1860-3, apud A. COLQUHOUN, "Racionalismo, um conceito filosófico na Arquitetura" (1987), revista Gávea, n. 9, Rio de Janeiro, p. 99

<sup>96</sup> Cf. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dictionnaire historique d'architecture* (trad. italiana), op. cit., voc. "caráter", p. 156: "A planta, em realidade, é algo oculto aos olhos, e sobretudo ao espirito de maior número; todavia, desta depende a forma da elevação. Assim, torna-se muito importante para a expressão do caráter próprio de uma obra arquitetônica a relação da

comincia l'afflato veramente artistico, ecco che si viene realizzando la vera composizione e si comincia a vivere l'emozione che sarà in futuro nell'animo del contemplatore.<sup>97</sup> *O fervore criativo do arquiteto define a conformação plástica em relação ao schema, aos elementos nas suas medidas e no seu decoro, às proporções, à simetria: subito dopo i primi assaggi di distribuzione generale, é sentido pelo criador o nascimento da obra como un'unità.*<sup>98</sup> *É a criação de un individuo fisiológico*<sup>99</sup>, *uma vida aberta aos movimentos da realidade, da imaginação, mas lo spirito di autocritica deve ser ben vigile nella scelta e soprattutto nella rinuncia*<sup>100</sup>; *uma vida que emerge de simples traços, linhas tênues, afáveis*

elevação às formas que o uso do edificio requer, mesmo quando a planta é concebida casualmente, sem cognição e a previsão dessas relações, e evitando-se a continuidade dos erros, nas quais não pode-se permitir que o espectador caia."

<sup>97</sup> Id., *ibid.*, p. 35; Cf. E.-L. BOULLÉE, *Architettura, Essayo sobre el Arte* (1793 ?), Barcelona, Gustavo Gili, 1985, p. 30: "O arquiteto, como aqui o vemos, deve ser capaz de manejar a natureza; com suas preciosas virtudes deve produzir o efeito de suas imagens e dominar nossos sentidos. A arte de produzir imagens na arquitetura provem dos efeitos dos corpos e é o que constitui a 'poesia'. É por meio dos efeitos que produzem as massas em nossos sentidos que podemos distinguir os corpos leves dos corpos pesados, e é por meio de uma certa aplicação que é promovida somente pelo estudo dos corpos, que o artista pode conferir às suas produções o caráter que lhes são próprias."

<sup>98</sup> Id., *ibid.*, p. 35; este *fervor* revela pela *progettazione* que a obra já possui as suas prerrogativas finais intrínsecas na sua geração, e que concorda com a unidade rogada.

<sup>99</sup> Id., *ibid.*, loc. cit.; a metáfora da arquitetura como um organismo, reclamada por Piacentini e francamente filiada à tradição clássica afirmada por Vitruvius-Alberti, é a garantia em uma última instância de que cada parte da arquitetura (o corpo) tem o seu lugar devidamente estabelecido (os órgãos), e que esses, diferentes entre si mas correlatos enquanto um conjunto, são necessários para a harmonia do todo; cf. VITRUVIO, *De architectura libri decem*, versão port., op. cit., Livro 1, cap. II: "A simetria é a concordância harmônica (*conveniens consensus*) entre toda obra e seus membros, e a correspondência métrica das partes, tomadas separadamente na modulação, com a figura em seu todo; tal como no corpo humano, onde o braço, o pé, a mão e as demais partes possuem a qualidade da simetria que é eurritmia, o mesmo ocorre na obra perfeita"; ALBERTI, *De re aedificatoria*, edição 1966, op. cit., livro 1, cap. IX, p. 66: "Et cedant ea quidem inter se membra mutuo oportet ad comunem totius operis laudem et gratiam constituendam vel componendam, nequid omni decoris conatu <una in parte> occupato alterae penitus neglectae relinquatur, sed inter se ita convenient, ut inde unum integrum recteque constitutum corpus magis quam divulsa et dissipata esse membra videantur." [trad. G. Orlandi, op. cit., p. 66: "Occorre che ogni membro dell'edificio si armonizzi con gli altri per contribuire alla buona riuscita dell'intera opera e alla sua leggiadria, di modo che non si esaurisca in una sola parte tutto l'impulso alla bellezza, trascurando affatto le altre parti, bensì tutte quante si accordino tra loro in modo da apparire come un sol corpo, intero e bene articolato, anziché frammenti estranei e disparati."]

<sup>100</sup> Id., *ibid.*, loc. cit.; ainda é necessário um "tempo" de amadurecimento: "[para o projeto do Palácio de Justiça de Milão] surgivano anche intoppi e il più delle volte non conveniva insistere nella ricerca delle soluzioni: questa veniva poi spontaneamente, col tempo, lasciando maturare le idee" (op. cit., p. 36).

*pelo grafite sobre o papel, e passível de convivência com outras sensibilidades, com outros colaboradores deste processo.* <sup>101</sup>

*E terceiro, uma atenção, uma acuidade crítica sobre a obra como um todo, como um corpo: l'organismo costruttivo e l'espressione estetica debbono nascere insieme e quanto più l'opera è monumentale, tanto più è assolutamente necessaria questa unità di concezione.* <sup>102</sup>

*À três "realidades" o projeto deverá responder: l'ambiente inteso non solo come regione e città ma addirittura come luogo preciso <sup>103</sup>; il tipo e la lavorazione dei materiale a scegliere; la destinazione dell'edificio. <sup>104</sup> L'architettura, che come ogni arte, deve essere specchio fedele delle tendenze e delo spirito dei tempi <sup>105</sup>; é uma arte sublime dai due volti, l'uno intento a soddisfare le necessità pratiche e morali dell'uomo e della comunità; l'altro assai più misterioso ed affascinante, teso unicamente a far vibrare le fibre più intime dell'essere, senza legami col mondo sensibile, come la musica, servendosi unicamente di rapporti.* <sup>106</sup>

<sup>101</sup> M. LUPANO, *Marcello Piacentini*, op. cit., p. 89: "Piacentini, através de períodos solitários de criação, utilizava lápis grosso - mas também às vezes grafites duros e canetas - sobre precários e frágeis papéis, suportes de formatos mínimos, versos brancos de folhas estampadas, cartões, officios acadêmicos, cartas, bilhetes de calendários, páginas de caderno de apontamentos, papéis de notas pautado, e principalmente, papéis quadriculados. Toda vez, com um ímpeto pragmático, Piacentini observava a consistência da idéia para para uma concreta composição arquitetônica, e, posteriormente acreditando tê-la atingida, não se preocupava em confeccionar cortes, perspectivas, detalhes, como também em esboços, efeitos de claro-escuro, de cor, que considerava supérflus e de uma beleza apenas aparente (...) Ele mesmo confessou não querer ser um 'desenhista de fortes efeitos' e talvez por isso tornou-se artífice, involuntário, de uma ciclo de croquis velozes, talvez até fugaz, com relação com os temas, os quais, por assim dizer, são tanto quanto arquitetônicos, pesados e dramáticos. Entre vários croquis, somente um ou outro que o convencia e o persuadia enquanto uma bom caminho a ser seguido era levado aos colaboradores de seu estúdio, para a tradução, os desenvolvimentos, a precisão métrica, a formalização. Iniciava então a fase menos personalizada, menos privativa, da fase de projeto".

<sup>102</sup> Id. Ibid., p. 36; o termo própria a esta atenção ao projeto monumental para Piacentini é a *compostezza*, a estrutura imanente, expressiva de sua construtibilidade, de seu uso, de seu caráter (v. nota 90 supra).

<sup>103</sup> V. supra *edilizia cittadina*.

<sup>104</sup> Id., Ibid., p. 35.

<sup>105</sup> M. PIACENTINI, "Lo stile neo-classico e la sua applicazione in Italia", 1901, conferência na Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, -2.ed.- Roma, Turriminelli, 1938, p. 13; note-se aqui uma concepção acentuadamente idealista.

<sup>106</sup> M. PIACENTINI, "Come Nasce un'opera architettonica", in *Palladio*, V, 1941, n.1, p. 38; entre uma acepção clássica de arte e, por outro lado, compromissada socialmente, Piacentini nos revela aqui uma essência "secreta" da arquitetura, uma forma cuja estrutura é homóloga à música, composta por ritmos. Neste sentido não se exclue a racionalidade deste processo de

*O que garante a vida da arquitetura, para além da **progettazione**, dos materiais, da tecnologia, considerada como um indivíduo fisiológico onde podemos sentir, ver, viver o volume* <sup>107</sup>, *é a constância de um ideal: a beleza. (...) i fantasmi e le carezze della bellezza sono l'unica cosa che perdurri, mentre tutto il resto cade e si dissolve, perchè la realtà muori ad ogni ora e ciò que non muore mai é l'immagine sua riflessa nello specchio dell'arte.* <sup>108</sup> *Em seu ideal, a arquitetura deve alcançar a più perfeita harmonia [e così] continuará ad atravessar os séculos, sempre a mesma e sempre nova.* <sup>109</sup>

concepção, com relação aos materiais, as estruturas, os usos dos espaços, das qualidades concretas, Piacentini se filia de um certo modo aos "racionalistas estruturais" franceses do século XIX, H. Labrouste, C. Daly, e, principalmente Léonce REYNAUD: "Embora eu acredite que as considerações de tipo científico devam entrar no estudo da forma de nossos edifícios, estou longe de pensar que cobrem tudo. O que toca a essência íntima da arte é algo sentido, não explicado." In *Traité d'architecture*, Paris, 1860-3, apud A. COLQUHOUN, "Racionalismo, um conceito filosófico na Arquitetura" (1987), revista Gávea, n. 9, Rio de Janeiro, p. 99.

<sup>107</sup> M. PIACENTINI, "Come nasce un'opera architettonica", op. cit., p. 35; mais uma vez, encontramos em Piacentini uma concepção romântica que se opera juntamente com uma metáfora da arquitetura tornada como um organismo, como uma substância concretamente apreensível, e capaz de demonstrar sua essência por esta "realidade".

<sup>108</sup> M. Piacentini citando Antonio FRADELETTO in "Nuovi orizzonti nell'Edilizia Cittadina", op. cit., p. 15; há uma convivência, uma dialética de duas instâncias específicas na arquitetura, na arte, de acordo com Piacentini: uma instância concreta, a "realidade da arte", com sua matéria, com as formas, próprias a uma relação efetiva de percepção e recepção, e, uma outra instância que se manifesta na primeira, mas que se mantém autônoma, e idealmente guarda a validade da obra como sua essência.

<sup>109</sup> Id., *Ibid.*, p. 12.; destaca-se aqui este caráter transhistórico, dialético, dos valores contidos na arquitetura, de um passado para o presente e, assim, para o futuro.

**III**

**obras  
brasileiras**

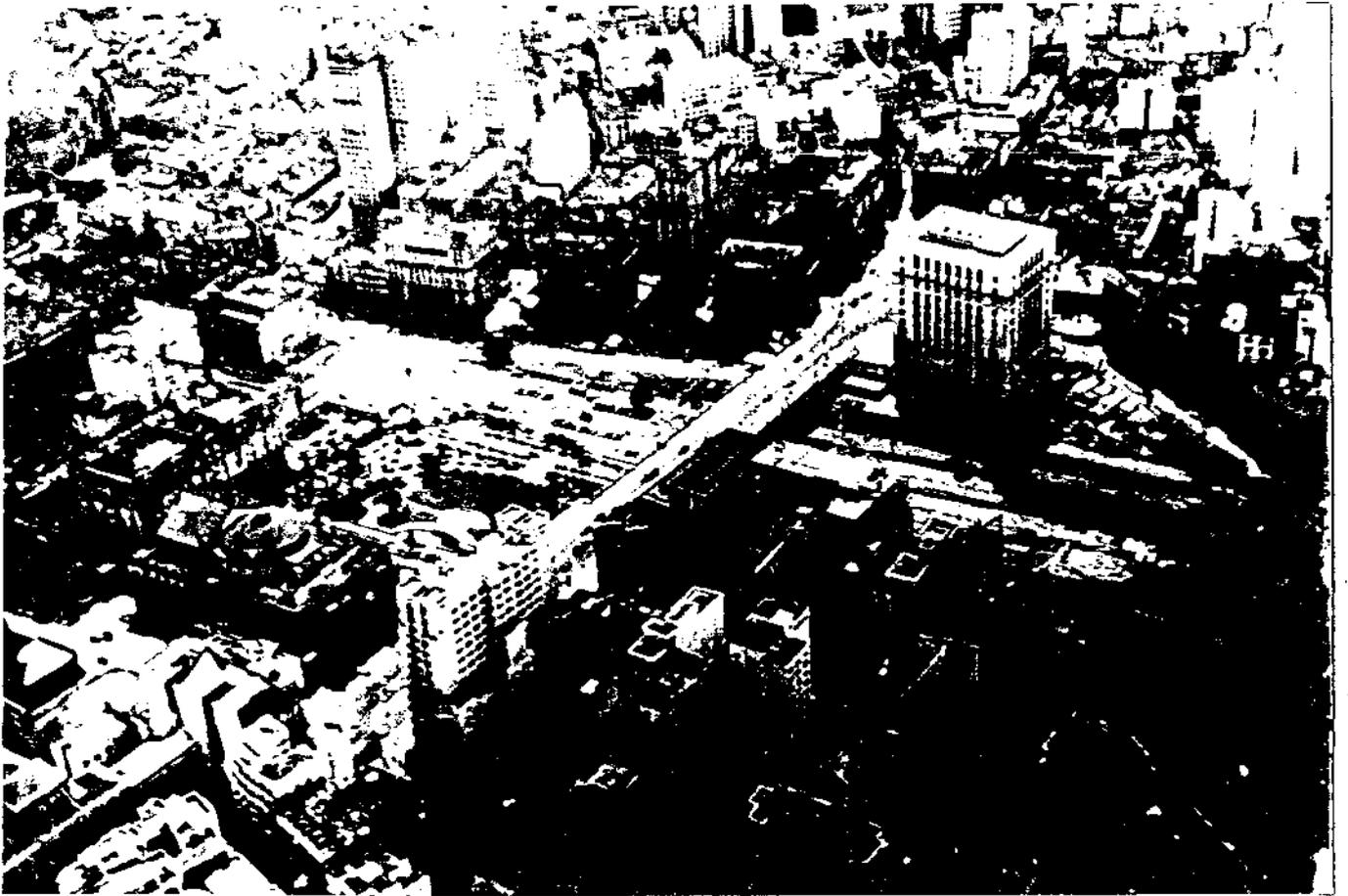
**catálogo**

*Innamorato com'ero della mia arte,  
cominciai a devastare la biblioteca di  
mio Padre; enormi libroni,  
pesantissimi, cartele di grandi incisioni  
di architettura antica e nuova: il  
Létarouilly (le fabbriche di Roma del  
400 e 500), il Canina (l'architettura  
antica), le copiosissime pubblicazioni  
francesi sul neoclassicismo e mille altre.  
(...) Mi piaceva anche i raffronti tra i  
vari architetti, tra i modernissimi  
specialmente.*

*M.P.*

*Confidenze di un architetto, 1943.*







**Edifício Conde Matarazzo,  
São Paulo, 1935-39.**

79 / (página 113) *Legenda  
desenho executivo do Edifício  
Matarazzo, Studio Piacentini (?),  
1938*

80 / *Vista geral oeste do Vale do  
Anhangabaú (1940 c.)*

81 / *Vista geral leste*

82 / *Projeto de implantação do  
Edifício Matarazzo no Vale do  
Anhangabaú (1935)*

83 / *Vista oeste para o centro da  
cidade de São Paulo (1939 c.)*



Ao novo "Vale do Anhangabaú", em 1935, é proposta a construção da sede administrativa, a "Ditta" das Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo, o maior complexo industrial do Brasil neste período. Conformando-se ao perfil vertical emergente do centro antigo da cidade de São Paulo, a "Ditta" foi construída pelo "Escritório Técnico Ramos de Azevedo", da Severo & Vilares.



84 / Vista do Vale do Anhangabaú (c. 1939)

85 / Vista da Praça do Patriarca e o novo Viaduto do Chá (c. 1939)

86 / Vista do Parque do Anhangabaú (c. 1939)

87 / Edifício Matarazzo, fachada para o Vale do Anhangabaú

O "parque" do Anhangabaú estava com suas reformas em andamento: concluído o projeto paisagístico do francês Bouvard, executava-se agora a construção do novo "viaducto" do Chá, projeto de Eúsiário Bahiana.

Marcello Piacentini fará uma "revisão" do projeto vencedor da Construtora Severo e Villares, durante seu "soggiorno" no Brasil em 1935. Mais tarde, em 1937, esta obra será acompanhada por seu "studio" com a responsabilidade direta de Vittorio Morpurgo, arquiteto italiano, que pertenceu ao "círculo" de colaboradores do mestre romano. O principal resultado da "mão" de Piacentini no projeto será a nova plástica proposta para as fachadas, introduzindo nesta grande escala uma "linguagem clássica" própria a modernidade do *Novecento* italiano. Poderíamos dizer que, nesta concepção total do "parque" ao qual o Edifício Conde Matarazzo se constituía fundamental, teríamos uma certa intervenção no âmbito da "edilizia cittadina" com a nova "Ditta": formar junto ao "viaducto do Chá" e ao Edifício Mackenzie, o novo enquadramento, os novos limites verticais e horizontais da paisagem que se estabelecia.

O edifício seria inaugurado em 1939; hoje é sede do Banco do Estado de São Paulo.





88 / *Marcello Piacentini, projeto para concurso do Chicago Tribune, 1922*

89 / *Marcello Piacentini, Instituto Nacional para o Seguro Social, Brescia, 1928-32*

90 / *Marcello Piacentini, Edifício Invernizzi, Genova, 1937-41*

91 / *Edifício Matarazzo, vista de avenida Prestes Maia*

92 / *Waddy b. Wood, Banco Comercial Nacional, (Marcello Piacentini, 1921)*

93 / *Marcello Piacentini, edifício construído na reformulação da via Roma Nuova em Turim, 1934-38*

Marcello Piacentini realizou poucos projetos de edifícios altos. Desde a primeira experiência no concurso de Chicago, Piacentini estará atento a este programa edificatório que é próprio da cultura americana.

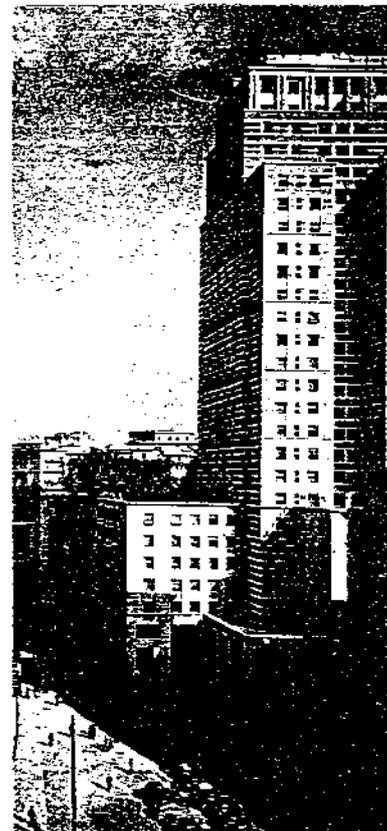
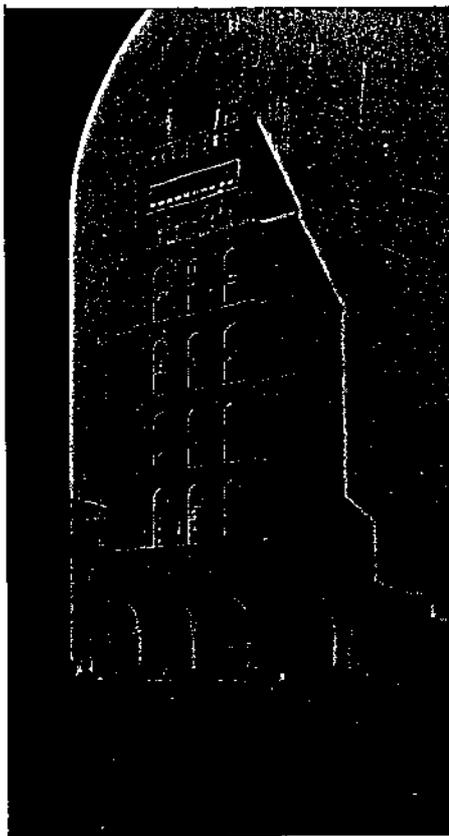
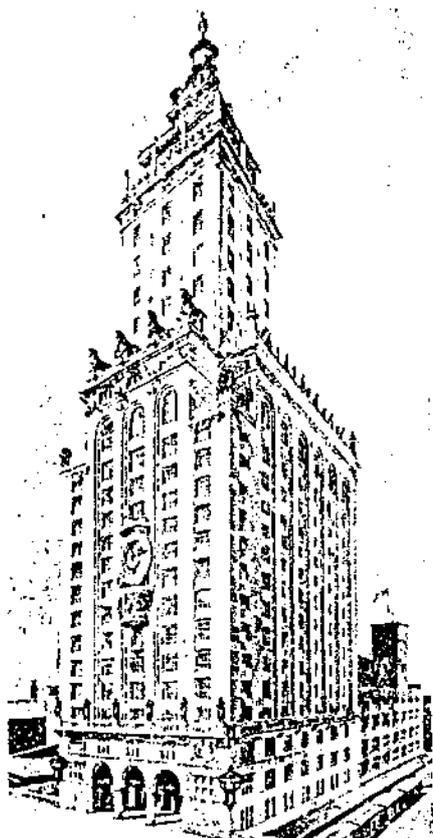
"Il grattacielo è nato in America per ragioni prettamente economiche". No entanto, para Piacentini certos lugares no centro de algumas cidades poderiam receber edificações altas, contribuindo para uma variedade do conjunto, "a quel succedersi pittoresco di tetti alti e bassi." (Marcello Piacentini, 1932),

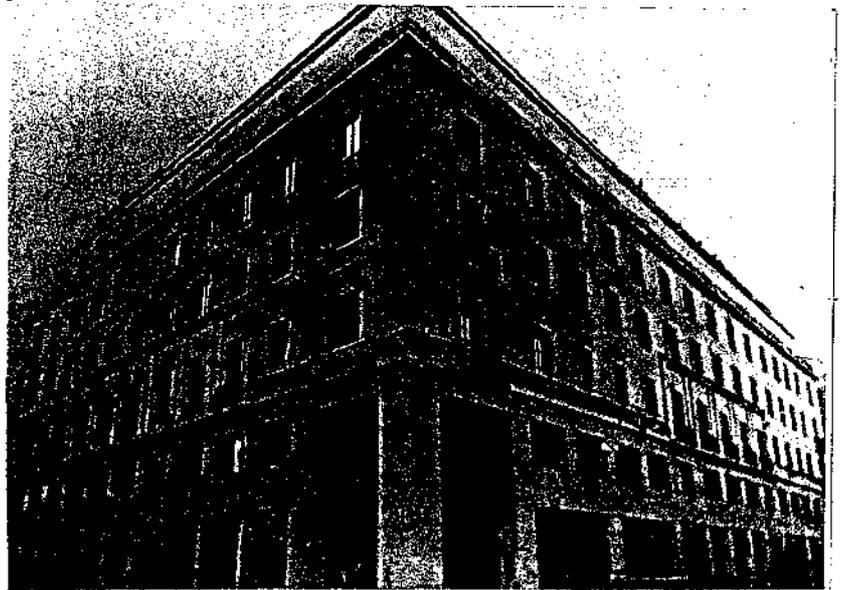
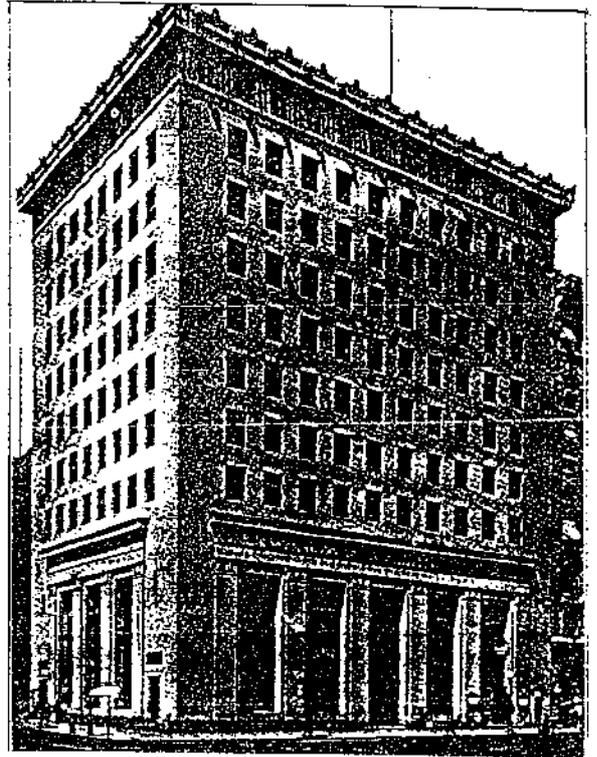
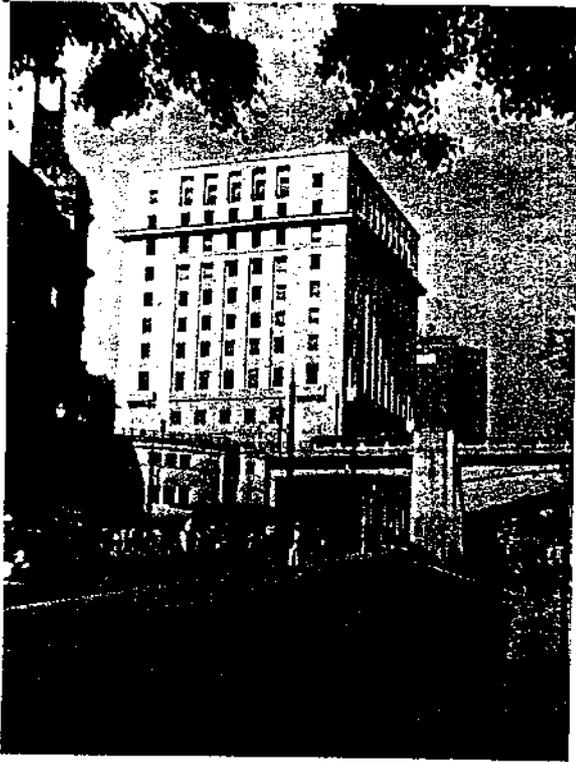
Assim, Piacentini estabelecerá uma tipologia atenta a configuração de uma construção absolutamente vertical: haverá uma divisão deste "corpo" vertical em três partes, que em termos funcionais respondem respectivamente à comunicação com a rua com grandes "pórticos" - ou uma loggia como em Brescia - , o corpo central, que possui um ritmo horizontal, mas que enfatiza a pauta constituída verticalmente, e por fim, o término, um conjunto de um ou mais andares que concluem os limites superiores desta "coluna urbana".

O edifício Matarazzo, com os

seus 13 pavimentos, gabarito estabelecido junto à Prefeitura do Município, é um exemplo de "grattacielo" que se conforma a uma altura média, conveniente para intervenções em "ambientes" historicamente constituídos, estabelecendo no Vale um contraponto de equilíbrio com o edifício Mackenzie.

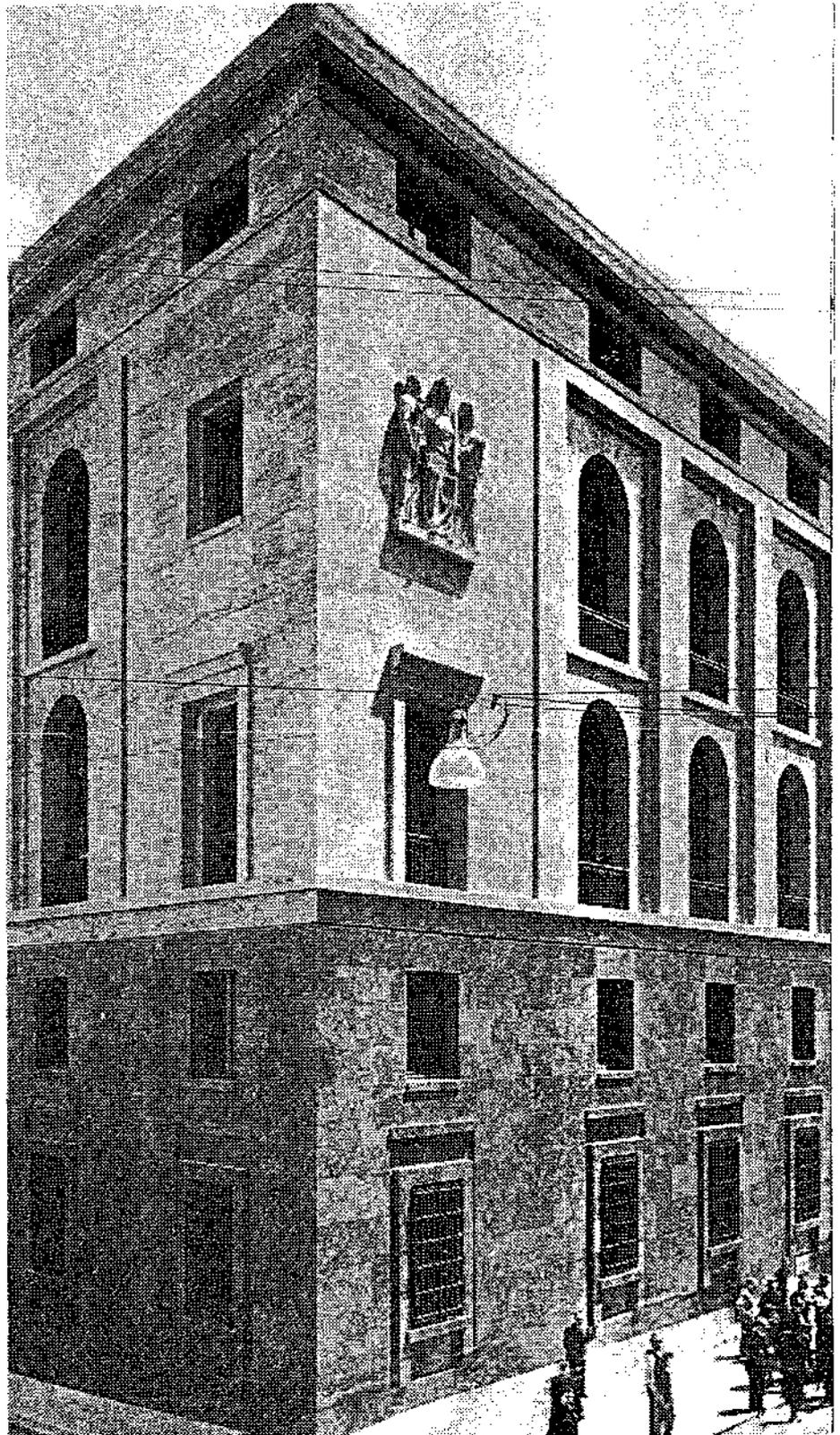
O gabarito médio para edifícios era uma experiência conhecida de Piacentini", principalmente no projeto de edificações em contextos antigos, desde os prédios de apartamentos em Roma até em Turim, na reformulação da via Roma Nuova. Neste último vemos inclusive alguns preceitos também próprios ao caso brasileiro: o emprego de uma linguagem "abstrata", o escalonamento que encerra a verticalidade do edifício (no Edifício Matarazzo, encontramos esta resolução na primeira versão de Piacentini, v. cap. 4, il.258), o ângulo como um momento mural forte e conveniente para aberturas à paisagem, com as sacadas.

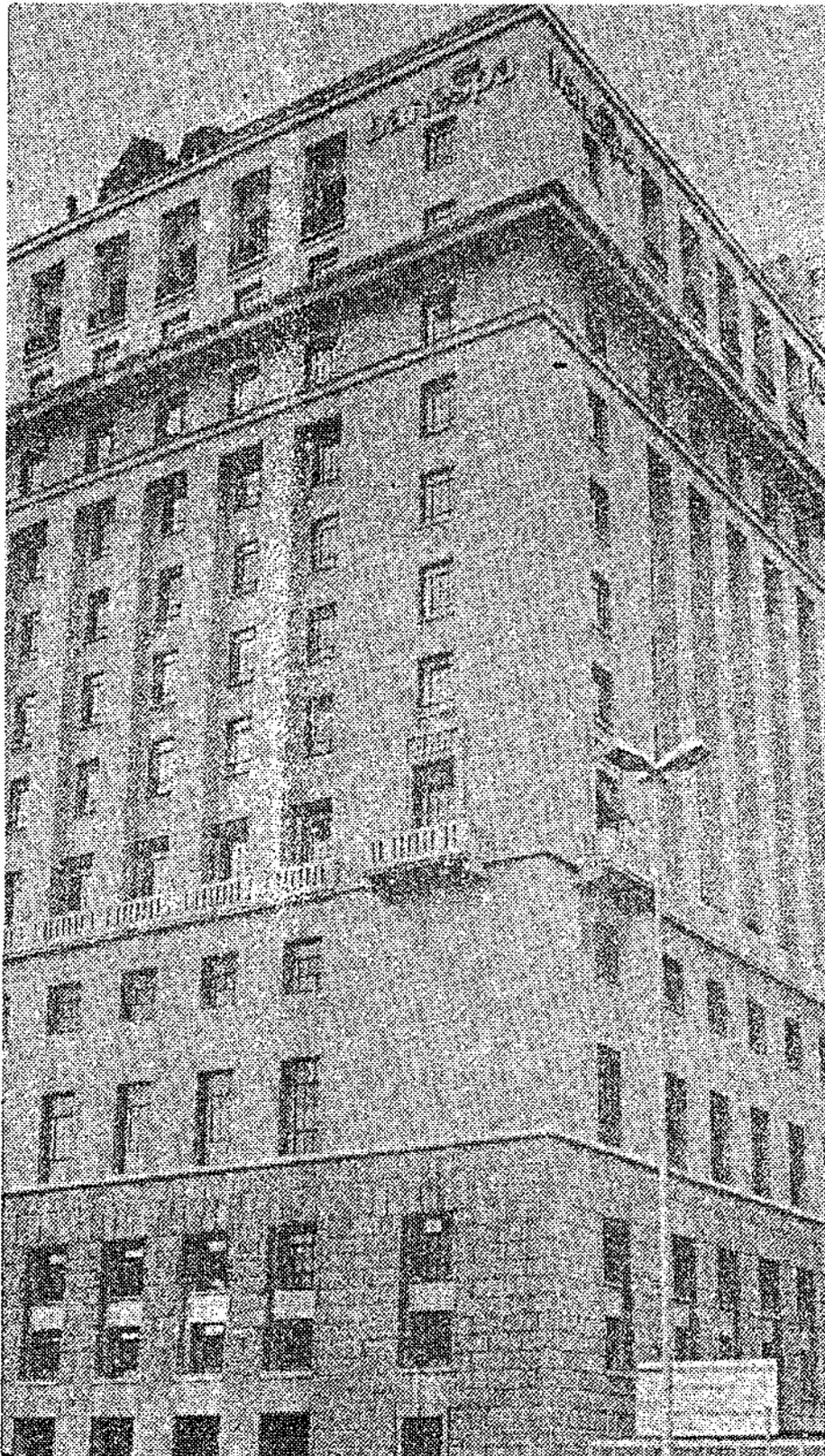




94 / *Marcello Piacentini, Banco de Nápoles, 1939-1940*

O Banco de Nápoles é um projeto concebido no final da década de '30, período de conclusão das obras do edifício da Praça do "Patriarcha". Podemos comparar, e principalmente, alinhar soluções que pertencem a ambos as obras: a volumetria plena, regular, que se atem a divisão em três partes verticais do conjunto; o "ângulo" das fachadas como um "momento" sólido na composição, se conformando como um grande pilar; as pilastras que, ao centro, sustentam a verticalidade visual; enfim, as formas do embasamento, dos pórticos, assim como das aberturas, são definidas por uma geometria regular, índice do "espírito" clássico, da ordem que rege toda a composição. Aos detalhes, podemos constatar a disposição das molduras nas janelas, às sacadas aos "ângulos", às divisões dos níveis.





95 / Edifício Matarazzo, detalhe fachada

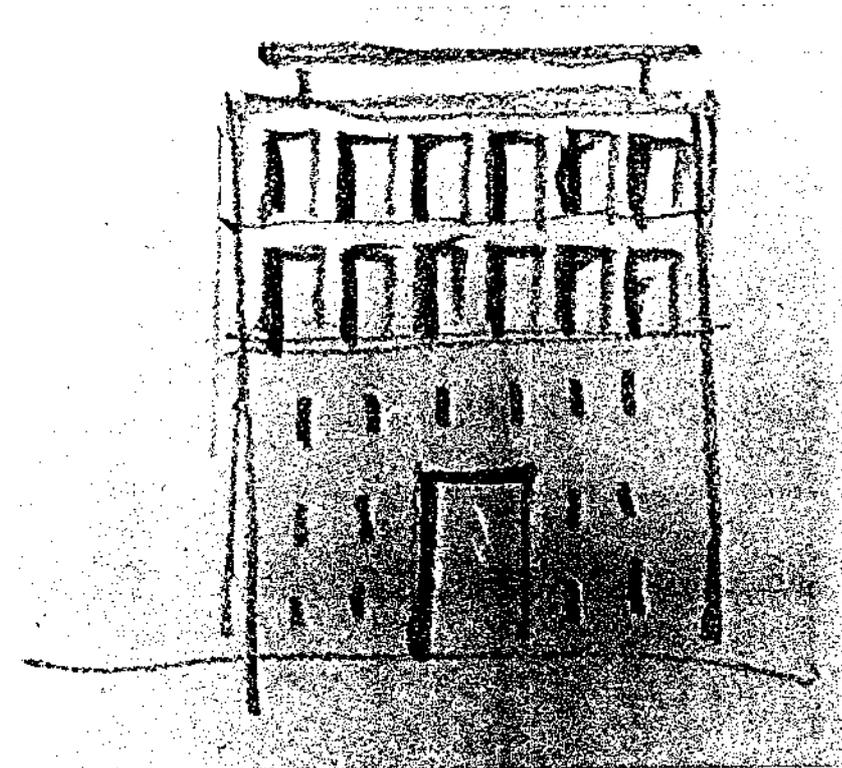
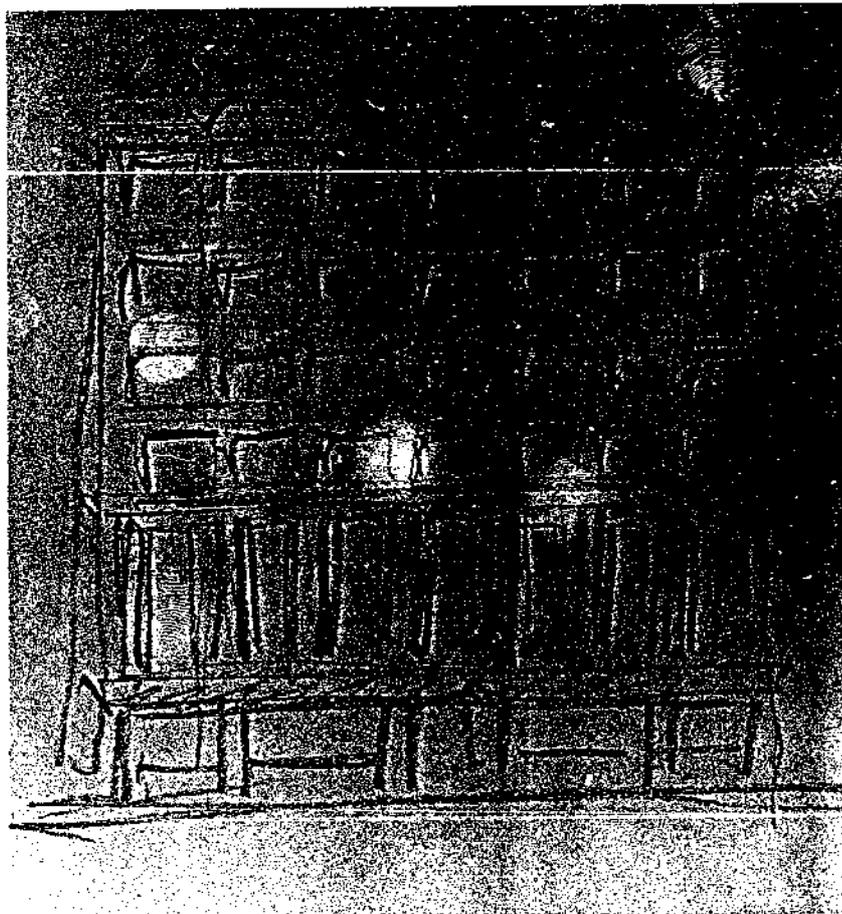
Nesta década de '30, a linguagem da arquitetura de Piacentini é elaborada a partir de uma "purificação" dos seus "léxicos" compositivos: onde teríamos colunas e pilastras com suas devidas partes - capitel, fuste, base - encontraremos elementos geométricos totalizantes de sua conformação - o cilindro, o paralelepípedo; onde perceberíamos todo um conjunto de molduras, saliências e protuberâncias próprias da modenatura clássica, agora vemos somente superfícies e relevos economicamente dispostos que marcam, apresentam aos olhos o "schema" compositivo.

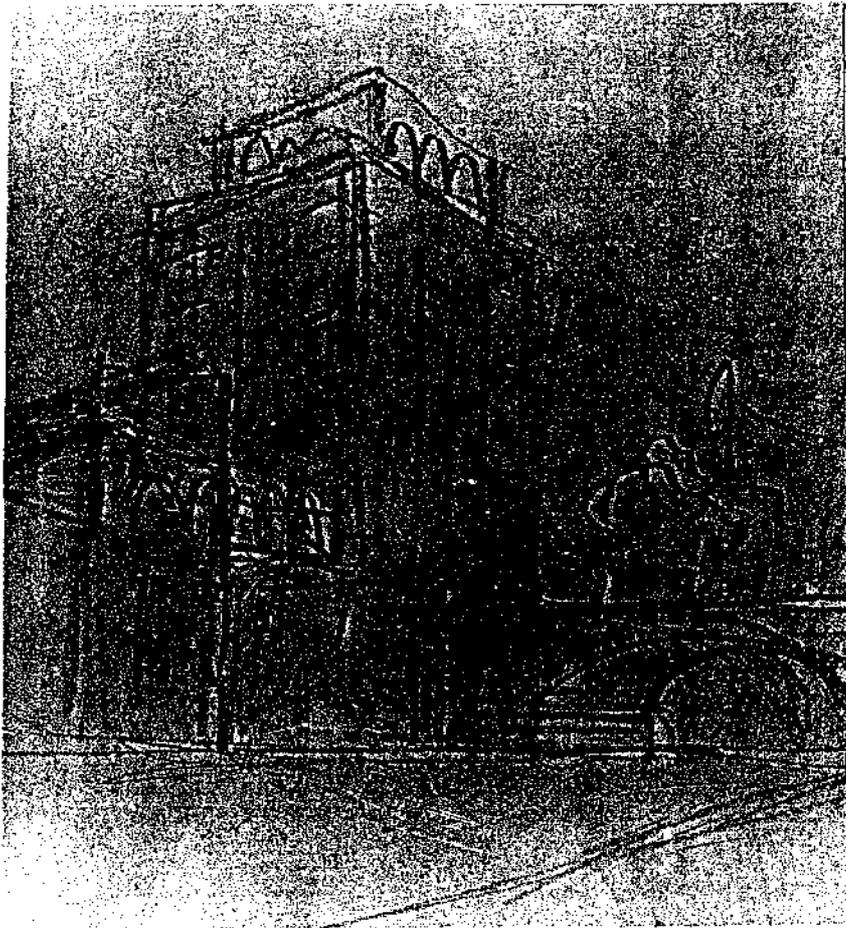
96/ 97/ 98 / *Marcello Piacentini, croquis, estudos para fachadas e volume de edificios, década de '30*

Destas fachadas, destes estudos de Piacentini para edificios, podemos entender a lógica desta "linguagem clássica abstrata": a composição nos seus preceitos primeiros, nas suas linhas estruturais, que é apresentada, constituída enquanto os valores visuais da obra no seu término. São por estes traços elementares, das aberturas, dos tramos rítmicos, das linhas da composição que nasce a obra em termos concretos, uma derivação da própria geometria original.

A fachada, neste sentido, é fundamental para a definição da obra: com a elevação, o arquiteto define as alturas, confirmando as medidas e os apoios das plantas. Mas não se trata, entretanto, de uma mera composição de plenos e vazios... há uma ordem, existe uma hierarquia das formas, das aberturas, das disposições. Há, de fato, um "schema", uma "infra-estrutura" geométrica que suporta as variações, as resoluções necessárias a cada caso, a cada número de pavimentos, a cada volume estabelecido.

Estudamos recentemente a origem destas fachadas, destas composições, destes "tipos" que nascem de um esquema apreendido junto à tradição clássica: a origem deste "esquema" está na compreensão do princípio dos palácios italianos, dos seus tramos rítmicos - a seção do muro que comporta uma linha vertical de aberturas entre os apoios. Por estes tramos é possível compor, na devida repetição proporcional, a fachada, e por fim, o volume, com as entradas, janelas, com a hierarquia vertical e horizontal necessárias a cada resolução





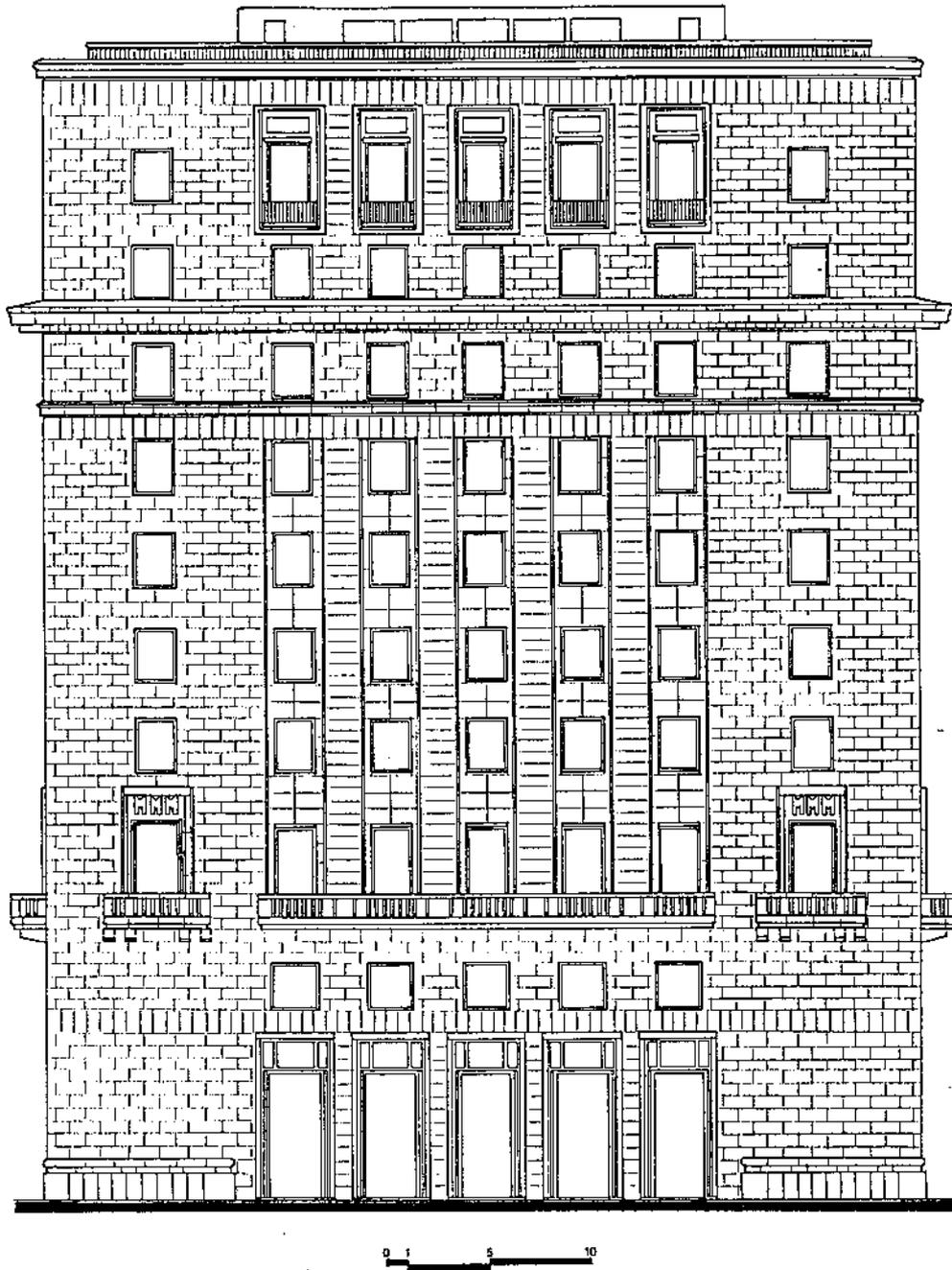
que este esquema comporta. (M. Tognon, 1993)

Encontramos também no arquivo Piacentini, um esboço, sem nenhuma referência específica: trata-se de uma perspectiva de um prédio que inicialmente poderia nos remeter ao Edifício Conde Matarazzo. Temos uma "cavalcavia" nos limites da obra, o volume, maciço, os tênues traços verticais ao centro do corpo do edifício, que sugerem pilastras.

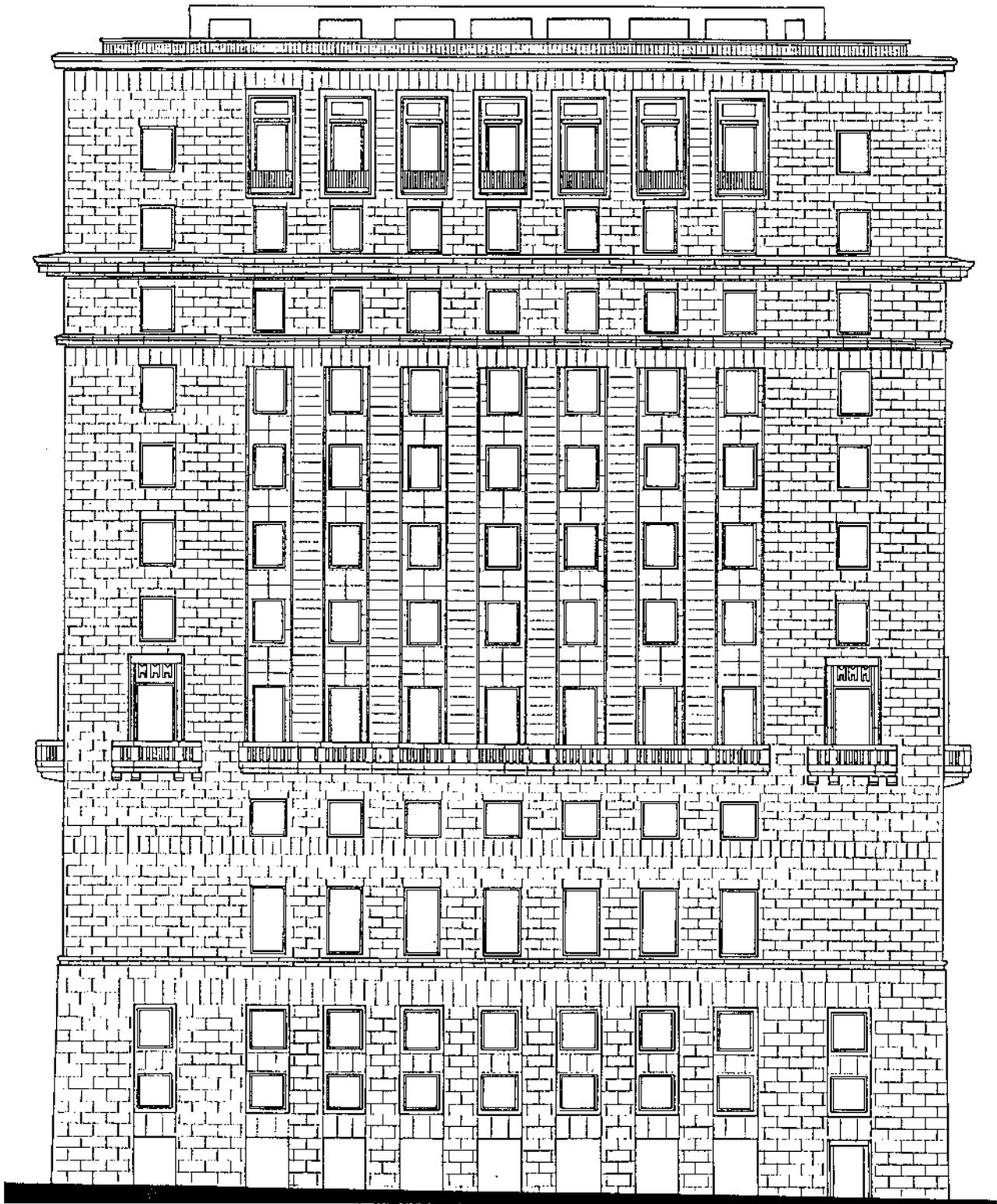
No entanto, existe um dado do croqui que descompromete esta relação direta com o Edifício Matarazzo: a inversão da posição do viaduto, com suas supostas árvores. Mesmo assim, se tratar-se de um croqui feito em 1935, certamente o arquiteto italiano não saberia a disposição final do novo "Viaducto do Chá", que aqui avançaria mais à Praça do Patriarca. Há dois blocos propostos, um superior e outro como encerramento do edifício, e que são aferidos nos projetos para o caso brasileiro. Pode-se tratar inclusive de um croqui para o conjunto de edifícios altos em Gênova, de 1937-41.

O interessante é observarmos a síntese, a operação do desenho com mínimos recursos, riscos, linhas que sustentam ritmos, volumes plenos, sentidos compositivos pelos andares, pelas linhas de aberturas ou de sustentação.

O Edifício Matarazzo é descendente deste universo tipológico: a sua fachada, que de fato é a grande obra de Piacentini, é contemporânea a gênese destes desenhos. Podemos observar uma evidente proximidade entre as formas da obra brasileira e estes croquis italianos: os ritmos, as aberturas, o tramo que se constitui em termos abstratos, de uma geometria elementar, e latentes de seu caráter, de sua linguagem: o clássico.



99 / Edifício Conde Matarazzo, fachada Praça do Patriarca



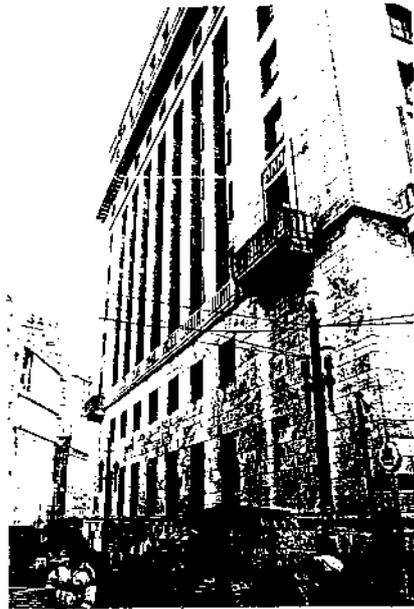
100 / Edifício Conde Metarazzo, fachada Anhangabaú

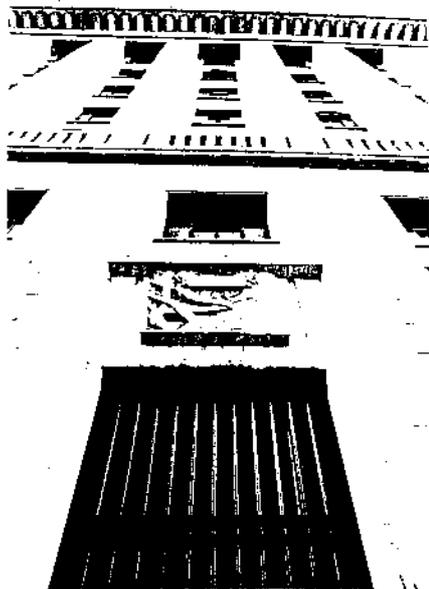
101 / Edifício Matarazzo, fachada lateral rua Dr. Galvão

102 / Fachada praça do Patriarca, "ângulo" esquerdo

103 / Fachada praça do Patriarca, vista parte superior

As quatro fachadas do Edifício Conde Matarazzo possuem um mesmo princípio compositivo: três níveis - o grande basamento que limita os dois primeiros pavimentos que se assentam a partir do Vale, os pavimentos centrais que se iniciam pelo grande Hall ao chão da Praça do Patriarca e, acima da "grande cornija", temos o encerramento do edifício com os dois últimos pisos mais a cobertura-jardim. As "forme squadrata" delimitam toda a plástica da obra, sejam aberturas, pilastras, sacadas, até o volume compacto que caracteriza a visualidade do conjunto.





104 / *Fachada Praça do Patriarca, detalhe da "pauta" compositiva até a grande cornija*

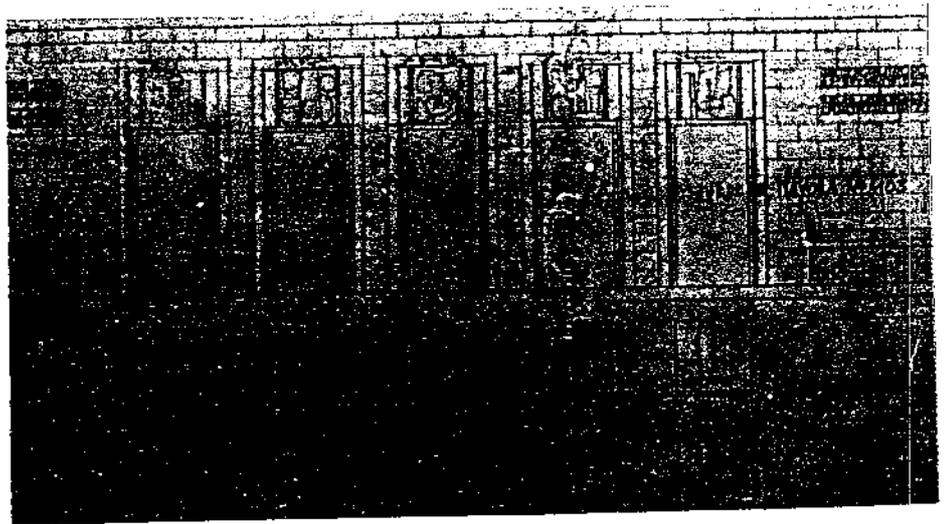
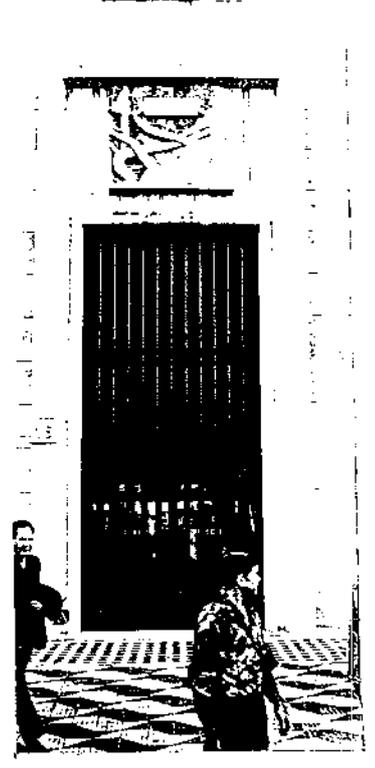
105 / *Vista corpo central*

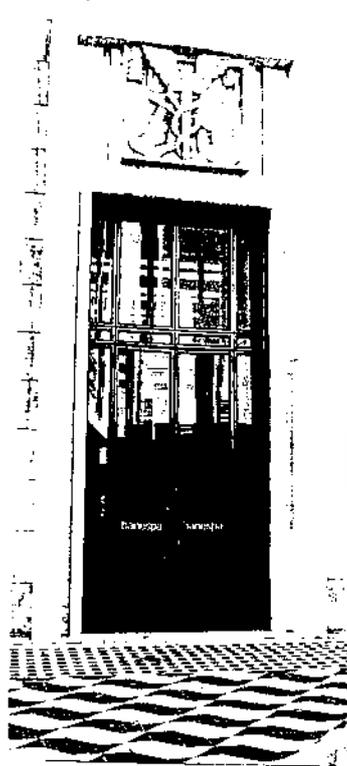
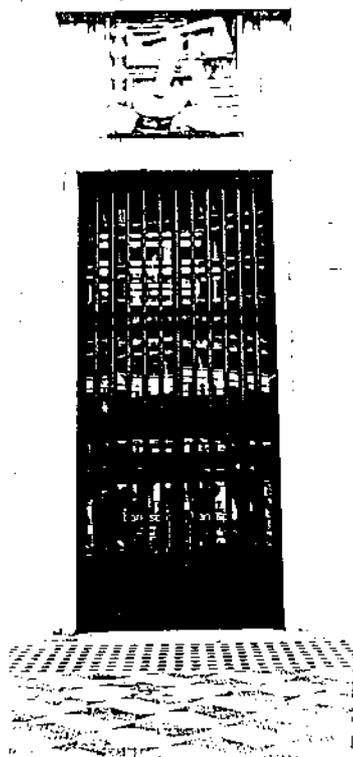
106 / *Portas de entrada para Hall público (3º pavimento)*

A verticalidade desta obra reside na configuração das colossais pilstras centrais, que afirmam o ritmo compositivo, por um único recurso, exclusivo a esta "área" das superfícies do volume: o recuo da parede com aberturas, a evidência de um segundo plano, em profundidade, que permite somente aqui a sombra conviver com a luz do perfil externo, e por isto, remetê-lo como pura forma, pura pilastra em sua grandiosa escala.

Na Praça do Patriarca se abrem os portais principais do edifício, para o Hall público; como no contemporâneo Banco de Nápoles, estas aberturas se constituem em número de cinco, em sequência a um grande pórtico de acesso.







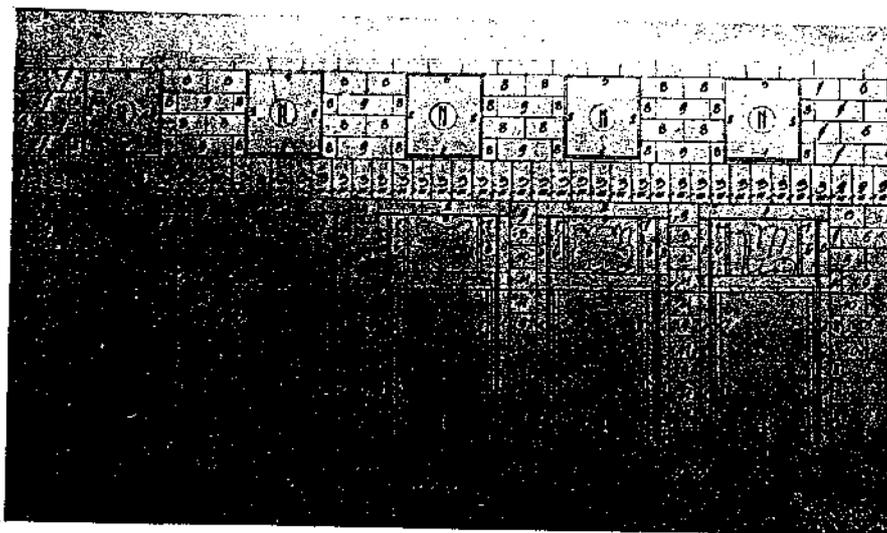
107/ 108/ 109/ 111/ 112 /  
 Fachada Praça do Patriarca,  
 entradas para o Hall público;  
 esculturas atribuídas a G.  
 Emendabile (?)

110 / Portas de acesso ao Hall  
 público (3º pavimento), fachada  
 Praça do Patriarca, projeto

113 / Portas de acesso,  
 disposição das pedras de  
 revestimento na fachada

Os portais de acesso ao Hall  
 público apresentam em seus  
 tímpanos relevos referentes às  
 atividades das Indústrias  
 Matarazzo (esq. para dir.):  
 tecelagem, indústria  
 beneficiadora, agricultura,  
 química, as exportações e o  
 comércio marítimos.

Os revestimentos das fachadas,  
 assim como de paredes e  
 detalhes internos foram feitos em  
 mármore, trazidos da Itália. Por  
 desenhos de disposição das  
 pedras, obteve-se um controle  
 preciso dos cortes e das  
 composições; o mármore, com  
 os cortes previamente  
 estabelecidos e numerados para  
 cada posição, foi extraído dos  
 canteiros de Carrara.



114 / Projeto de fachada, segmento superior próximo a grande cornija

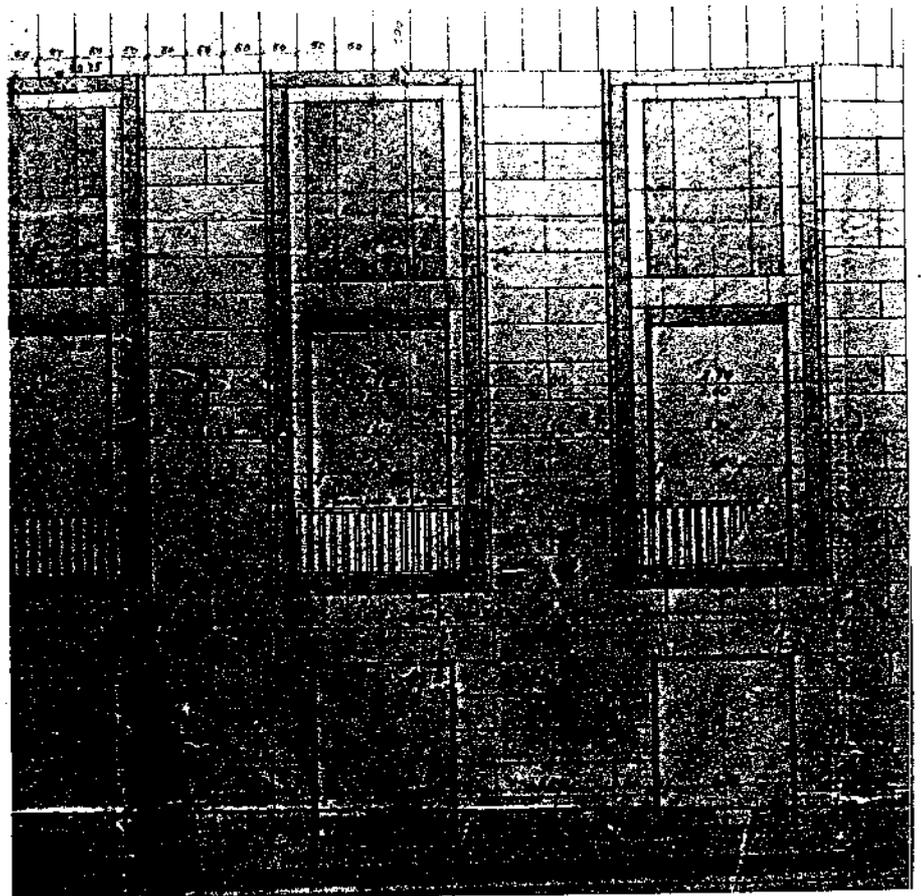
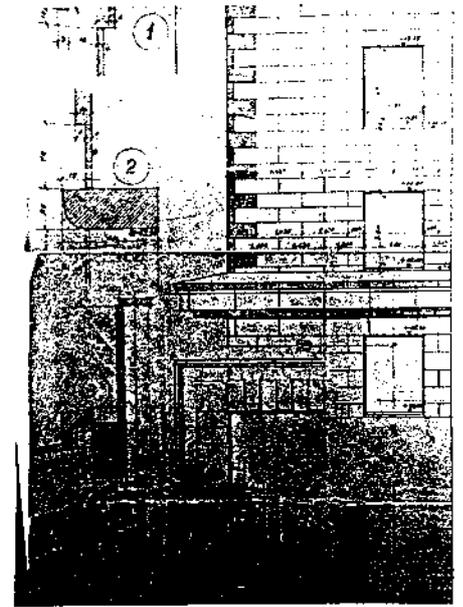
115 / Projeto de fachada, detalhe construtivo dos balcões superiores

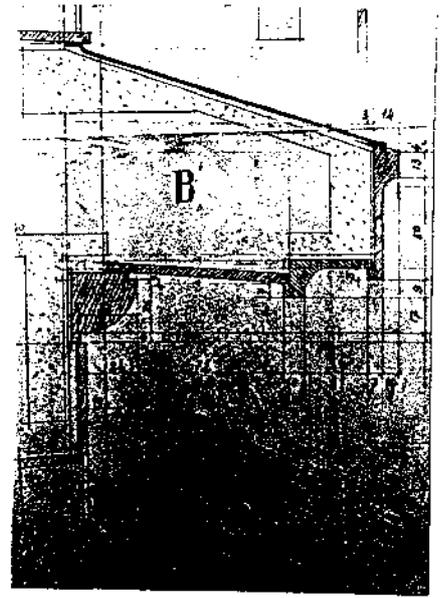
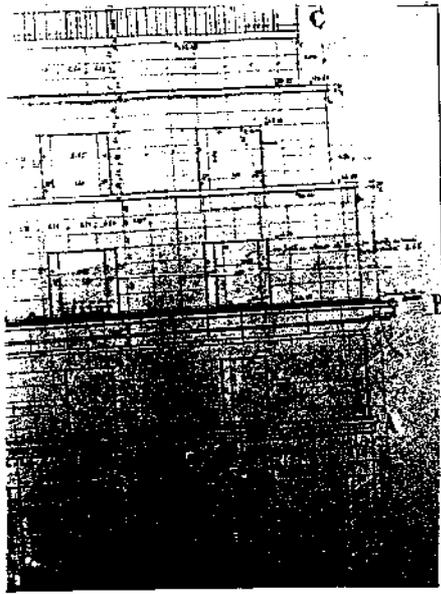
116 / Projeto de fachada, últimos pavimentos superiores

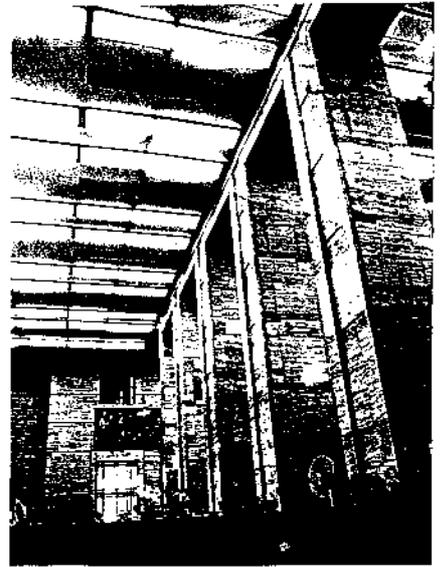
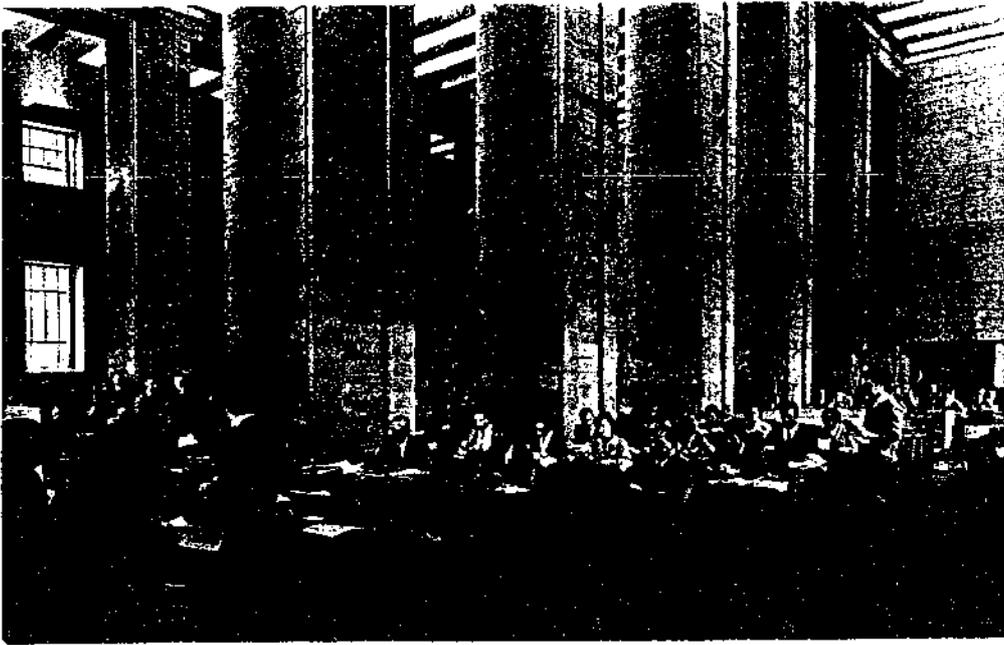
117 / Detalhe construtivo (corte) da grande cornija

118 / Projeto de fachada, detalhe do balcão no "ângulo" da fachada

Os projetos que seguiam do "studio" de Piacentini designavam os detalhes construtivos, como os balcões, a disposição de símbolos e peças escultóricas como o logotipo "MM", a "grande cornija", etc. Por estes projetos podemos acompanhar a evolução da definição dos últimos pavimentos, com o escalonamento proposto ainda em 1938 (il. 116), ou com os balcões superiores centrais, apresentado em um projeto, cujos vãos seriam reduzidos posteriormente (il. 115).









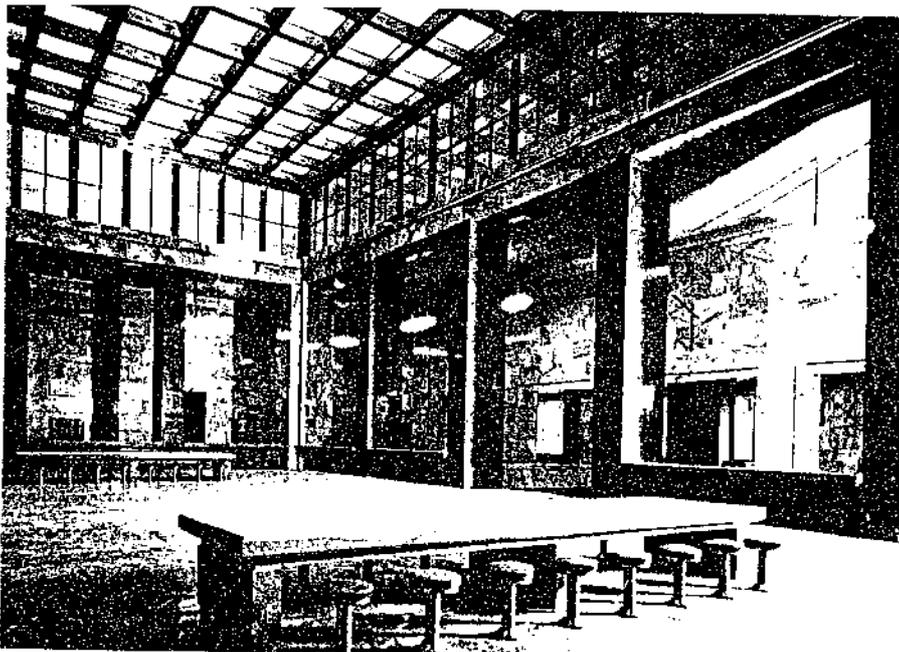
119 / Hall público, (1940 c.)

120 / Vista teto do Hall público

121/ 122 / Grandes pilares, detalhes

123 / Hall público, vista fundos para os elevadores, mosaico "Mapa do Brasil e as atividades das I.R.F.M"

124 / Banco de Nápoles, hall de atendimento ao público, 1938-40



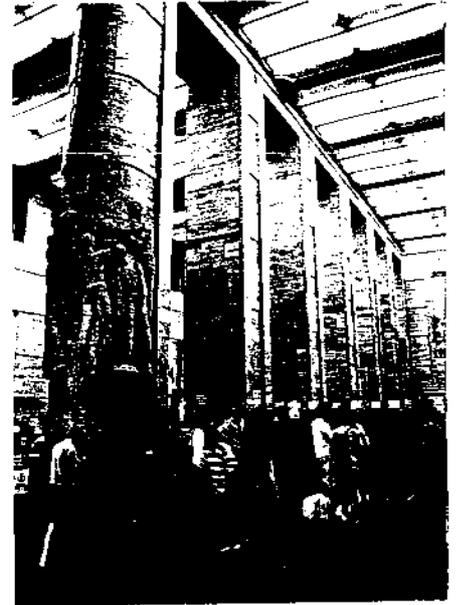
O Hall público, no terceiro pavimento do Edifício Matarazzo, se constitui como o espaço "monumental" de recepção: duas linhas de grandes pilares para o vão, alinhadas aos limites da parede dos elevadores, e que enfatizam uma verticalidade maior para a planta retangular de c. 38 por 35 mts., e cujo pé direito é de 15 mts. O vão central era delimitado por um balcão de atendimento, hoje demolido em dois lados). Neste sentido podemos encontrar uma certa similaridade com o hall principal do Banco de Nápoles, embora aqui tenhamos uma planta quadrada, e os grandes pilares se dispõem sem constituir um "novo sentido" espacial, mantendo o desenho dos últimos limites do vão no seu todo.

No Hall do Edifício Matarazzo, com a proximidade dos grandes pilares, temos um grande vazio vertical, uma maior "dimensão visual" à grande escala deste espaço interno.

125 / Linha dos grandes pilares  
do Hall público, lado direito

126/ 127/ 128 / Relevo no  
primeiro pilar, atribuído a G.  
Emendabile (?)

Aos dois primeiros pilares  
colossais deste Hall, destacamos  
os dois ciclos de relevos  
esculpidos sobre o mármore,  
representando em uma estrutura  
monumental a epopéia da  
produção humana, construindo  
os bens necessários a uma  
sociedade de gigantes. Neste  
lado direito, vemos a partir da  
agricultura, da colheita da  
cultura, que pode ser da soja, do  
trigo, do algodão, o percurso para  
a produção do tecido, a ciência  
química, que converte os  
segredos da natureza em frutos  
para os homens.





129 / Linha dos grandes pilares do Hall público, lado esquerdo

130/ 131/ 132 / Relevo no primeiro pilar, atribuído a G. Emendabile (?)

Frontalidades e perfis monumentais realizam as grandes ações: o cultivo, o carregamento, o transporte. São grandes estruturas físicas que dominam, são fortes volumes que subjagam o plano da batalha da produção. Para a frente, a alegoria feminina da fortuna indica licitamente os preceitos morais do ganho, pela justa recompensa.



133 / Hall público, vão lateral, vista fundos

134 / Escada de acesso para o 2º pavimento

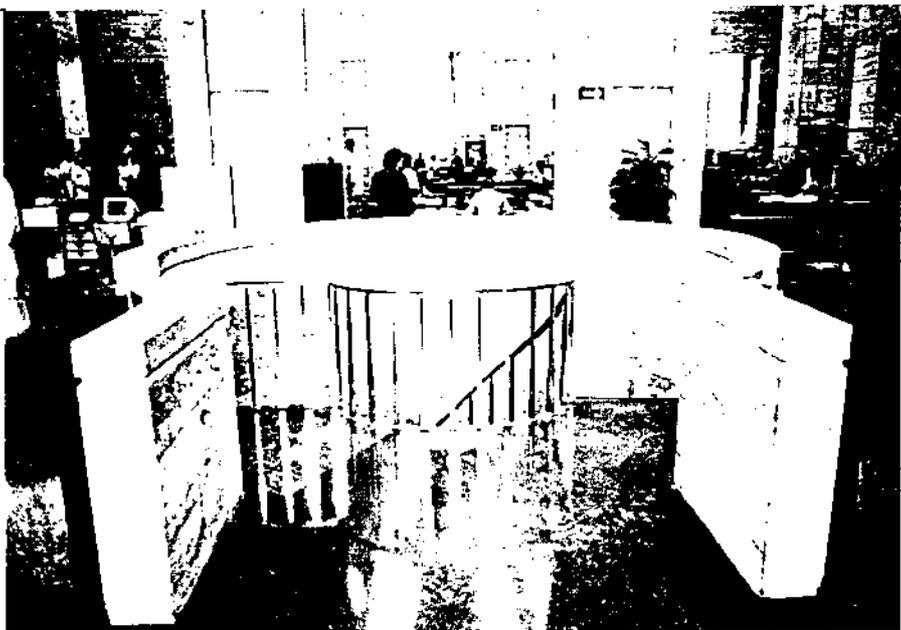
135 / Sala de reuniões, 5º pavimento e escritório do Conde Francisco Matarazzo Júnior

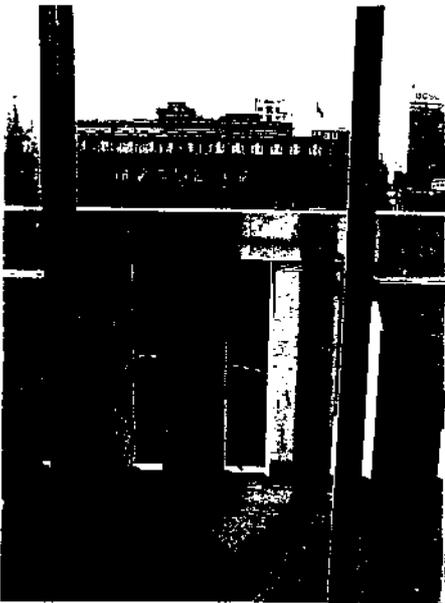
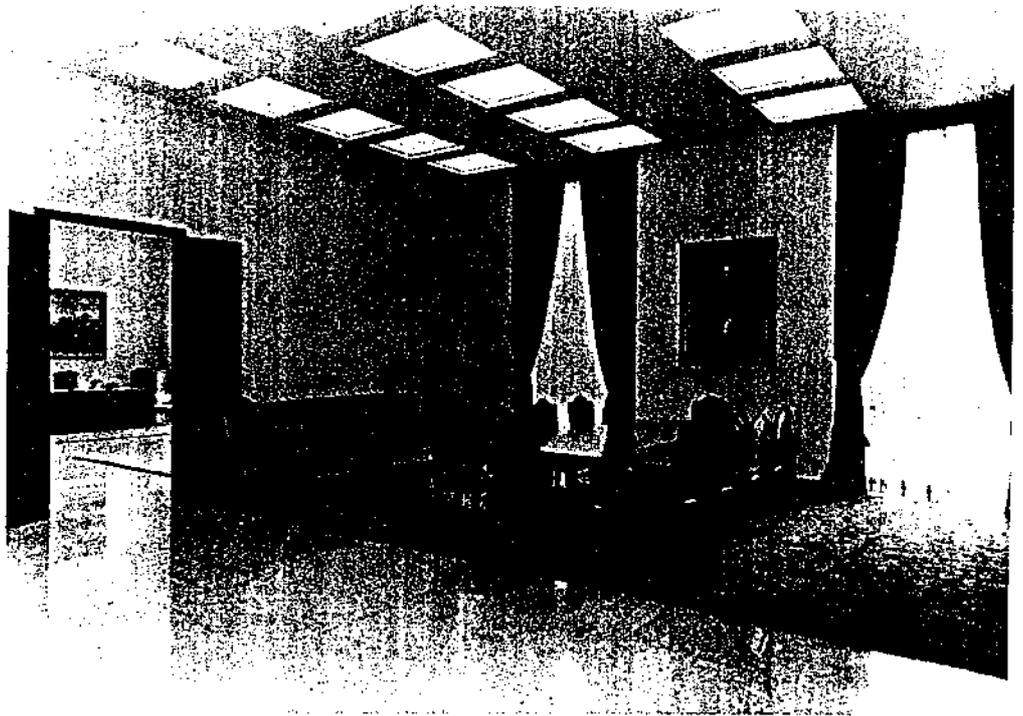
136 / Detalhe balcão, balaústres "squadri"

137 / Hall público, detalhe "Mosaico veneziano" do atelier de G. Rosso, a nova sede da "Ditta" das I.R.F.M. em São Paulo, no mapa do Brasil

138 / (página 138) Edifício Matarazzo (c. 1939)

As definições internas das salas em cada pavimento resultaram basicamente do programa estabelecido pelo concurso e da proposta da Construtora Severo e Villares. O Hall público certamente sofreu durante a construção as maiores modificações, seja na disposição dos grandes pilares, seja na próprio decorum, antes eclético, e francamente moderno após a proposta de Piacentini.(v. il. 254) Os detalhes construtivos, como os balaústres, guarda-corpos, etc., foram definidos pela mesma plástica "squadriata" que configura toda a obra, mantendo a unidade da modenatura, e conseqüentemente, da linguagem empregada.









**Universidade do Brasil,  
Ante-projeto, Rio de Janeiro,  
1937-8.**

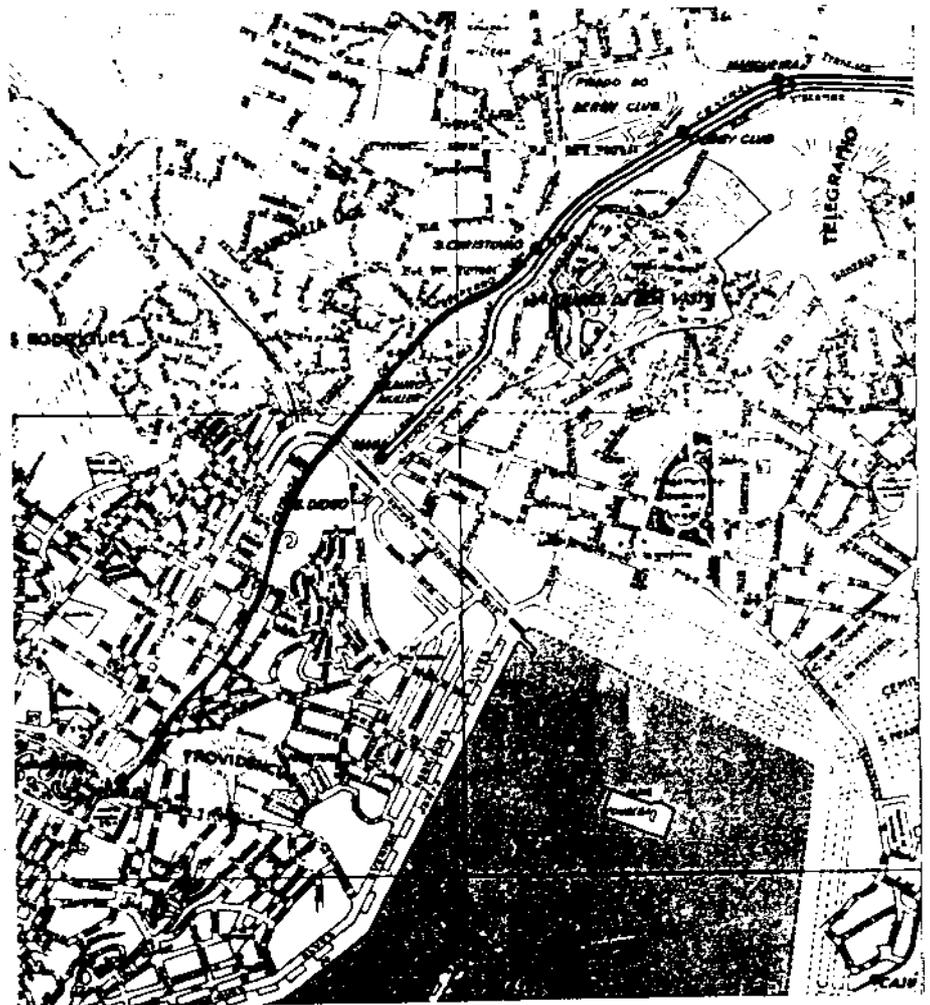
139 / (página 139) *Legenda de  
Marcello Piacentini e Vittorio  
Morpurgo para o Projeto da  
Universidade do Brasil, planta de  
implantação.*

140 / *Mapa da Cidade do Rio de  
Janeiro, Sociedade Anonyma de  
Viagens Internacionais, 1930,  
detalhe Morro do Telégrafo e  
Parque da Quinta da Boa Vista.*

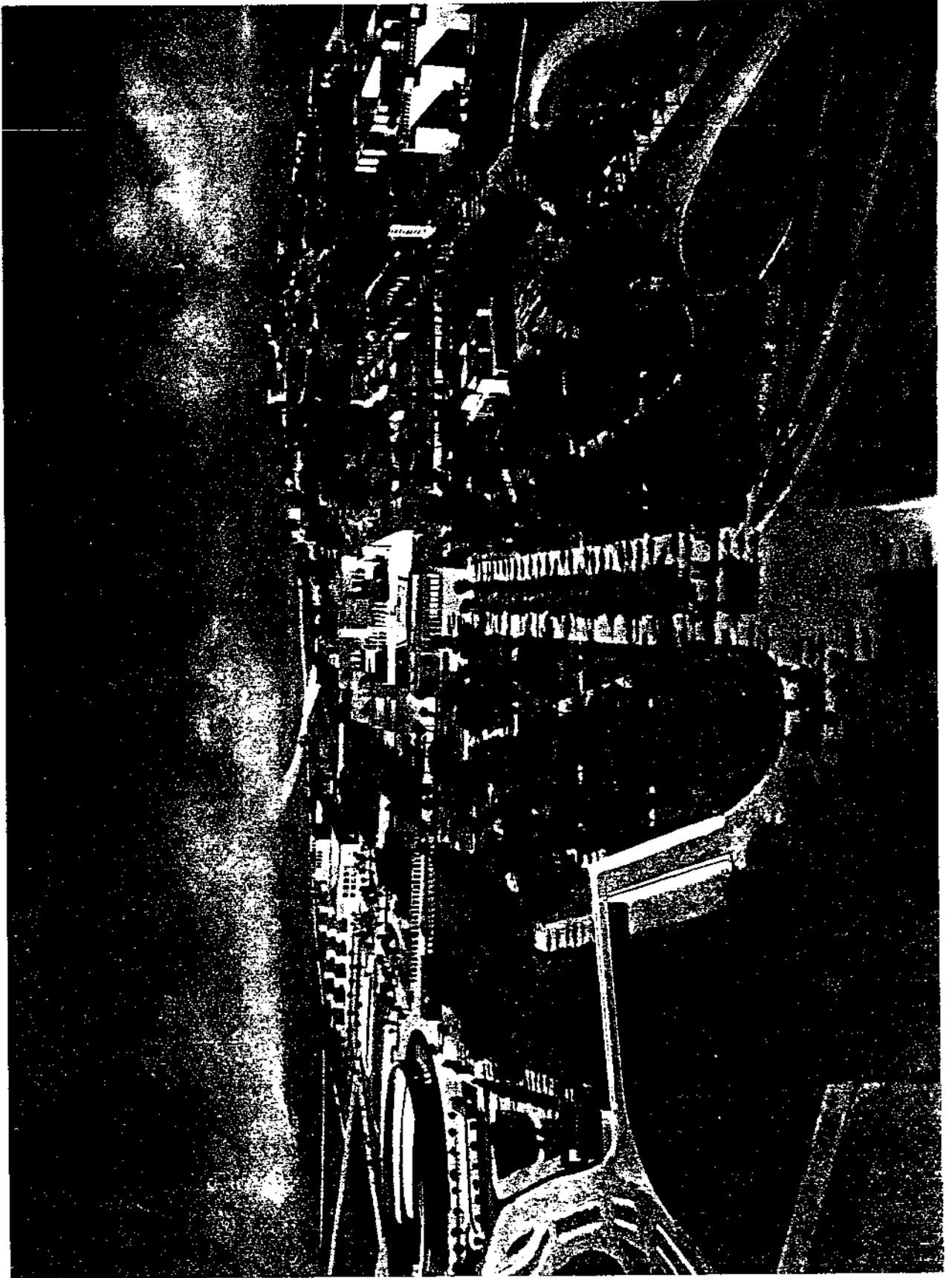
141 / *Proposta de M. Piacentini  
e V. Morpurgo, Cidade  
Universitária e a cidade do Rio  
de Janeiro.*

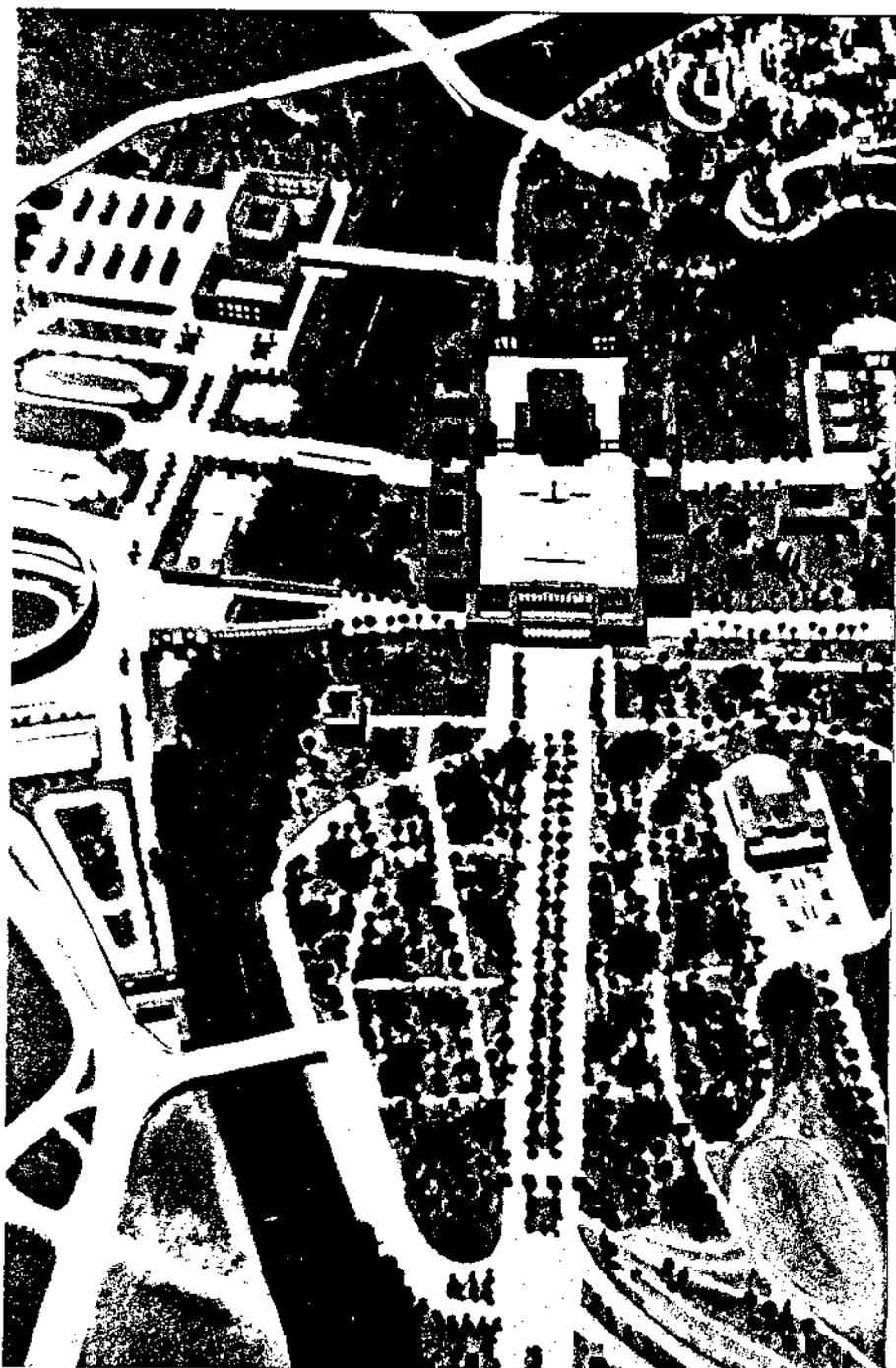
A proposta da Universidade do Brasil de Piacentini e Morpurgo para o Parque da Quinta da Boa Vista, em sua implantação, definia um "efficiente tracciato stradale di collegamento tra la Città Universitaria ed il centro principale della Città": uma grande avenida era estabelecida desde a antiga Praça da República, na recém implantada Avenida Presidente Vargas, até o pórtico de entrada para a Praça da reitoria, núcleo principal do Cidade Universitária. Esta intervenção procurava uma requalificação da região ao norte da Avenida Presidente Vargas, promovendo um "risanamento della Avenida del Palmizzi [que] possa essere pomosso da

pubblici e privati Enti". Seguindo um percurso imanente à moderna cidade do Rio de Janeiro, dos grandes eixos renovadores desde o século XIX, lembrando Grandjean de Montigny e a proposta de coligação entre o Passo Imperial e o antigo Rossio, a Avenida Central de Pereira Passos e a contemporânea Avenida Presidente Vargas, a "dimensão" do projeto de Piacentini e Morpurgo era a antes uma continuidade e reforço deste caráter monumental não estrito ao campo edilício novo, mas a todo o contexto urbano existente. São os preceitos da *Edilizia cittadina* enfatizando este caráter imanente na antiga capital do país.









142 / *Cidade Universitária, vista geral maquete de implantação.*

143 / *Vista geral: linha férrea e a via principal de acesso à Praça da Reitoria.*

O preceito básico do desenho desta "cidade" é estabelecido pelas vias que ora procuram promover uma relação com o contexto, continuando e possibilitando uma fluidez de circulação e visibilidade, ora constituindo direções pela planície do Parque; concluindo os caminhos destas vias temos os núcleos das unidades universitárias. É esta relevância na determinação do traçado desta "cidade" que possibilita ao projeto de Piacentini e Morpurgo superarem um fato preexistente ao projeto, a via férrea da Central do Brasil; esta é incorporada como uma circulação secundária, e o projeto a reitera como um leito de um rio a ser superado por viadutos que são extensões das vias.

## 144 / Planimetria geral da Universidade do Brasil

(publicada originalmente na revista *Architettura*, set. 1938)

### legenda:

1. Entrada principal da Cidade Universitária
2. Clube dos Professores e Estudantes

### Núcleo das Faculdades de Ciências, Filosofia e Letras, Arquitetura e Administração geral da Reitoria

3. Portaria, Museu
4. Institutos de Matemática e Ciências Naturais, Química, Letras, Filosofia, Geografia, História e Psicologia
5. Institutos de Física e Ciências Biológicas
6. Jardim Botânico e Zoológico
7. Colégio Universitário
8. Faculdade Nacional de Direito
9. Faculdade nacional de Ciências Sociais, Políticas e Econômicas
10. Reitoria, Biblioteca Central e Auditório
11. Faculdade Nacional de Arquitetura

### Núcleo de Ciências Médicas

12. Faculdade Nacional de Medicina
13. Instituto de radiologia
14. Escola de Saúde Pública
15. Faculdade Nacional de Odontologia
16. Faculdade Nacional de Farmacologia
17. Institutos de Biotopia e Nutrição
18. Necrotério e Capela Funerária
19. Clínicas Especiais
20. Hospital Universitário
21. Escola e Residência dos Enfermeiros
22. Faculdade Nacional de Educação

### Núcleo de Educação e Belas Artes

23. Escola Nacional de Belas Artes
24. Teatro Experimental Aberto
25. Escola Nacional de Música

### Núcleo de Esportes e Educação Física

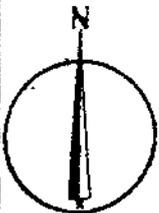
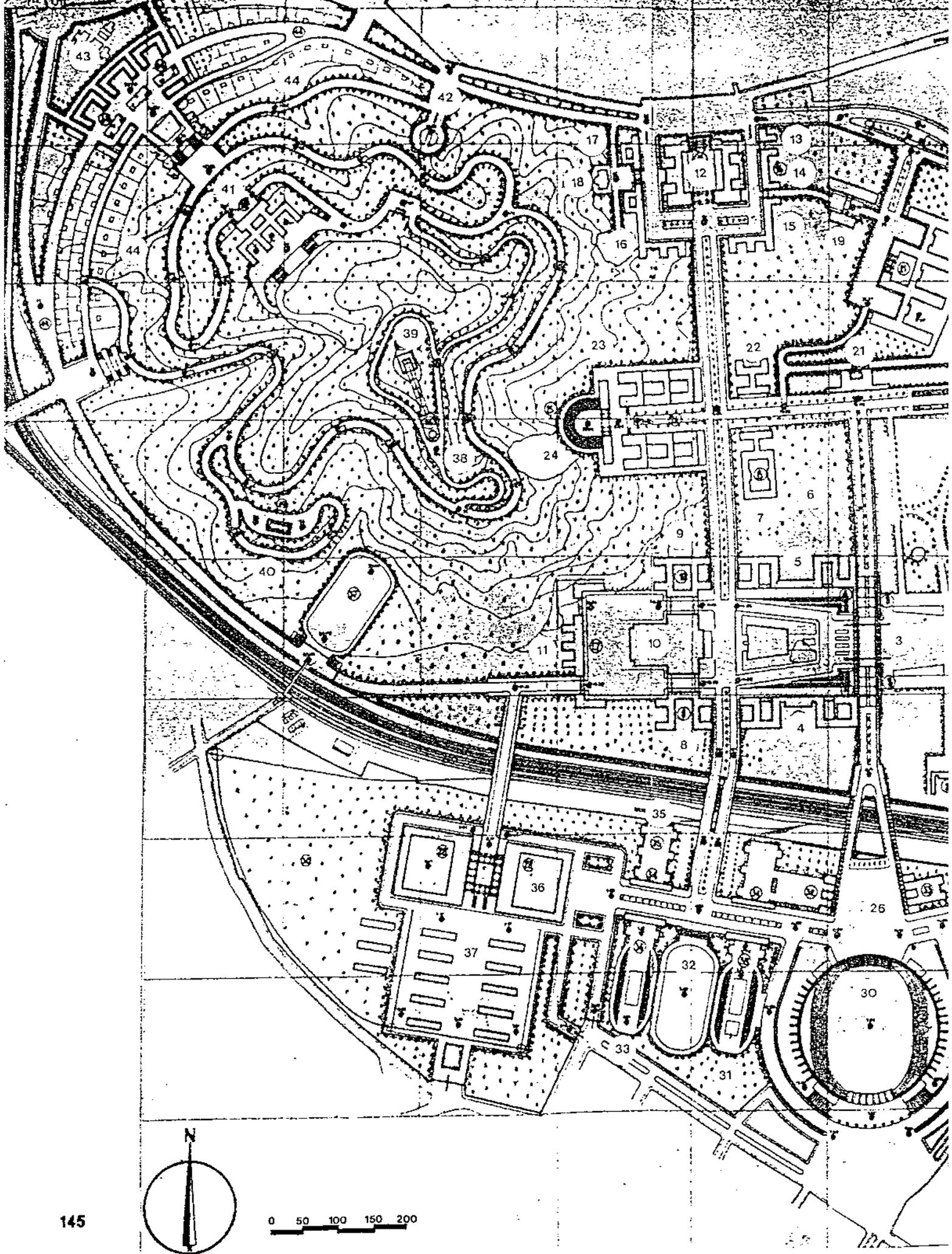
26. Instituto e Escola Nacional de Educação Física
27. Estrebaria
28. Estádio para Tenis
29. Ginásio Coberto
30. Estádio Olímpico
31. Piscinas
32. Estádio de treinamento
33. Estádio para basquete
34. Vestiários
35. Pista para patinação

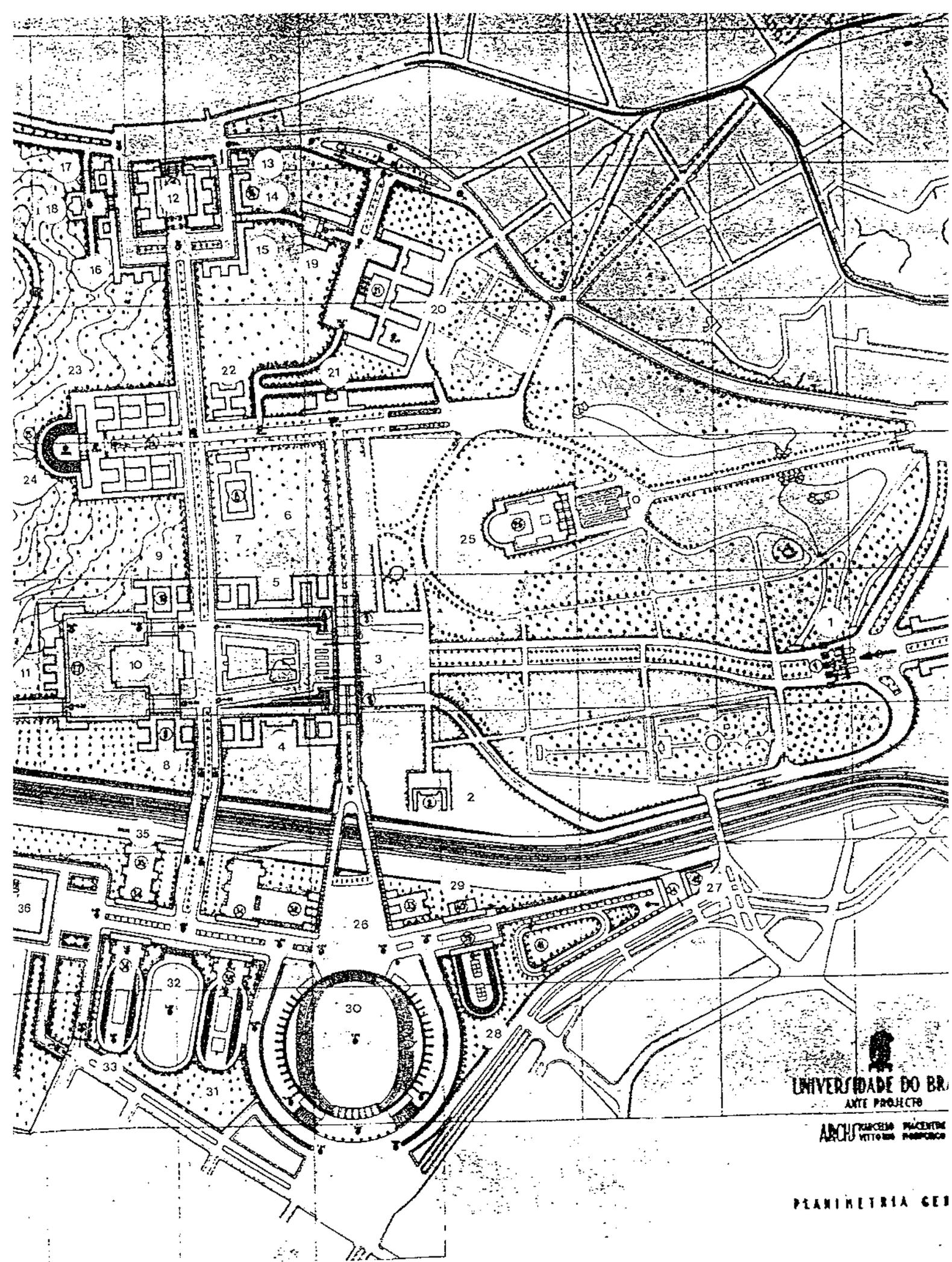
### Núcleo da Engenharia

36. Escola Nacional de Engenharia
37. Institutos de Metalurgia, Química, Elétrica, Hidráulica e Mecânica

### Núcleos do Morro do Telégrafo

38. Farol da Civilização Latina
39. Observatório Astronômico
40. Residência do Reitor
41. Hospício
42. Acesso ao elevador
43. Edifício de residência dos alunos
44. Residências dos professores





  
UNIVERSIDADE DO BR  
ANTE PROJECTS

ARCHITECTS: MARCELO PARENTE  
VITTORE ROSSIGNOLI

PLANIMETRIA GEN

145 / *Esquema planimétrico da implantação da Cidade Universitária*

146 / *Marcello Piacentini, "Repertório de Edilizia Cittadina aplicado a E'42", in Classicità dell'E42, 1940: Praça greca segundo Palladio, Forum Imperial, planta e maquete, Forum de Pompéia, maquete da Praça Imperial da E'42;*

147 / *Idem, planta geral da E'42, de Versailles, Villa Aldobrandini, Villa d'Este, Chateau de Marly-le Roy.*

As unidades de ensino se distribuem como núcleos edilícios na implantação da Cidade Universitária. Estes núcleos se articulam em função de um espaço aberto, que ora se fecha como "lugar" próprio ao pedestre - Medicina, Belas Artes, Rectoria - ora se configura como uma esplanada - Escola de Música, Engenharia, Esportes, residências - cujos edifícios se assentam em uma rigorosa simetria compositiva. Em ambos os casos temos sempre o "espaço" da praça, elemento fundamental para o a hierarquia dos lugares, e consequentemente, para a visualidade como conjunto. As praças dos núcleos seguem "il concetto romano e rinascimentale di porre la piazza o le piazze in asse con l'edificio più importante in cui servono di antiportico" (M. Piacentini, 1940).

A implantação dos edifícios seguiu, de acordo com os autores, as "orientações" quanto a insolação, propostas pelo estudo do engenheiro brasileiro Paulo de Sá; além disto procurou-se uma "rispondenza al vasto programma tracciato dalla Commissione di docente dell'Ateneo Carioca per la nuova Città Universitaria e l'aderenza per lo schema urbanistico alla conformazione del terreno". (M. Piacentini e Morpurgo, 1938)

Este projeto para um campus universitário na cidade do Rio de Janeiro aspira a uma concepção ideal de "cidade". Cidade que é desenhada a partir do "parque" da Quinta da Boa Vista e o morro do Telógrafo: núcleos de edifícios que se articulam por vias, estradas, eixos. Estas vias não pertencem a um traçado geométrico reticulado: são vetores que dispõem lugares, e nestes, uma hierarquia própria para a monumentalidade. São as

mesmas referências para o projeto da E'42, que Marcello Piacentini irá demonstrar pedagogicamente a filiação ao legado francês do século XVIII, do exemplo máximo do parque-cidade - Versailles - ao final do reinado de Luiz XIV. No Rio de Janeiro, mais do que na grande obra romana para a Exposição Universal, temos uma "cidade-parque", que se assenta sobre a topografia: "Il Parco di Boa-Vista è destinato a costruire il maggiore ornamento della Città Universitaria; (...) [as] nuove aberture dovranno invadere le zone oggi sproviste di vegetazione e che i nuovi edifici progettati non investono, cosiché tutti i terreni entro i confini della Città Universitaria formino un grande Parco." (M. Piacentini e V. Morpurgo, 1938)

Não se trata aqui de uma "cidade como floresta" de acordo com Laugier, da Infinitude, da variedade, do bizarro próprias ao espaço da natureza; esta "cidade-parque" dos arquitetos Italianos preza pela variedade - as diversas conformações dos conjuntos edilícios, os diferentes ritmos compositivos das fachadas - mas, permanece uma unidade através de princípios imanentes a todos os núcleos - a praça como elemento espacial de organização dos "lugares", a plástica "squadrata" das aberturas, dos recortes, dos volumes.

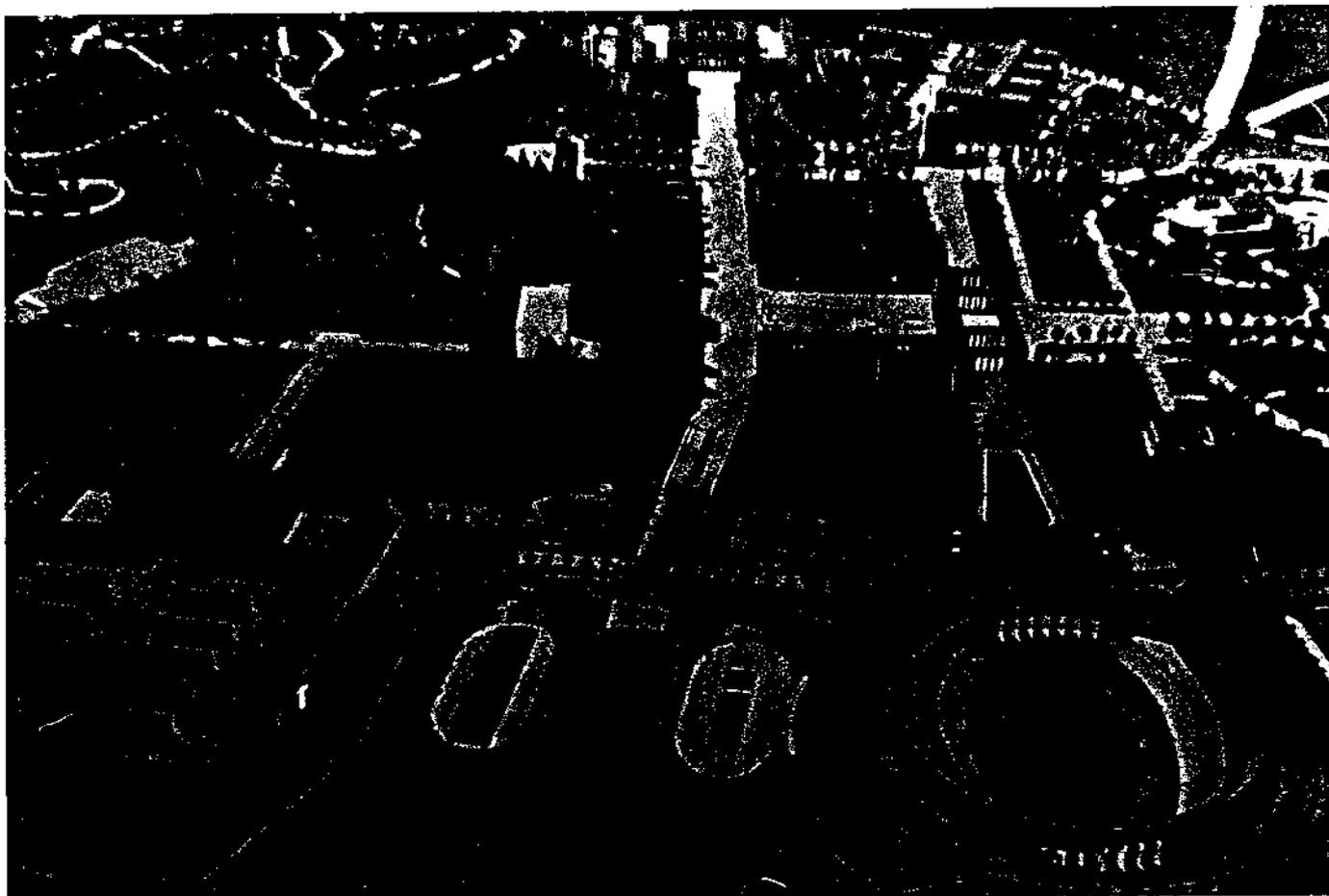
148 / *Vista Sul da Cidade Universitária do Rio de Janeiro*

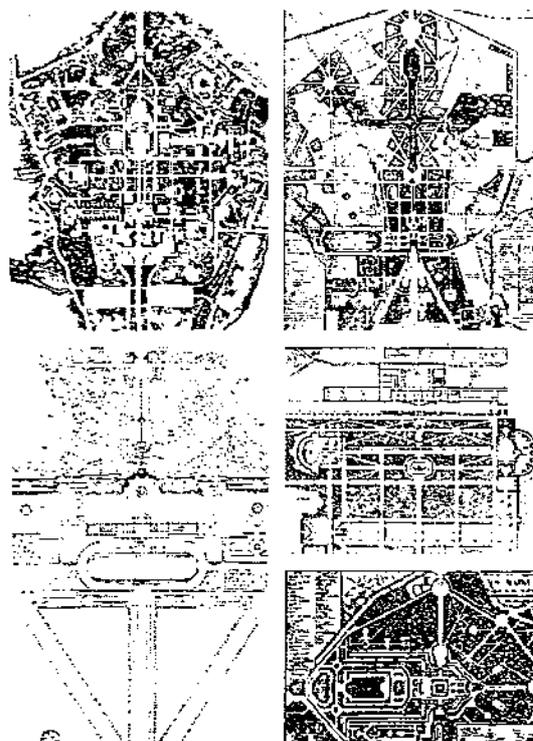
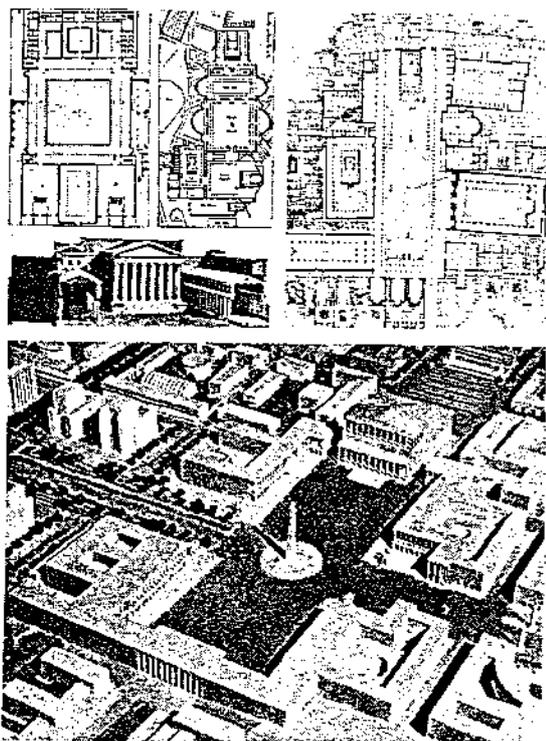
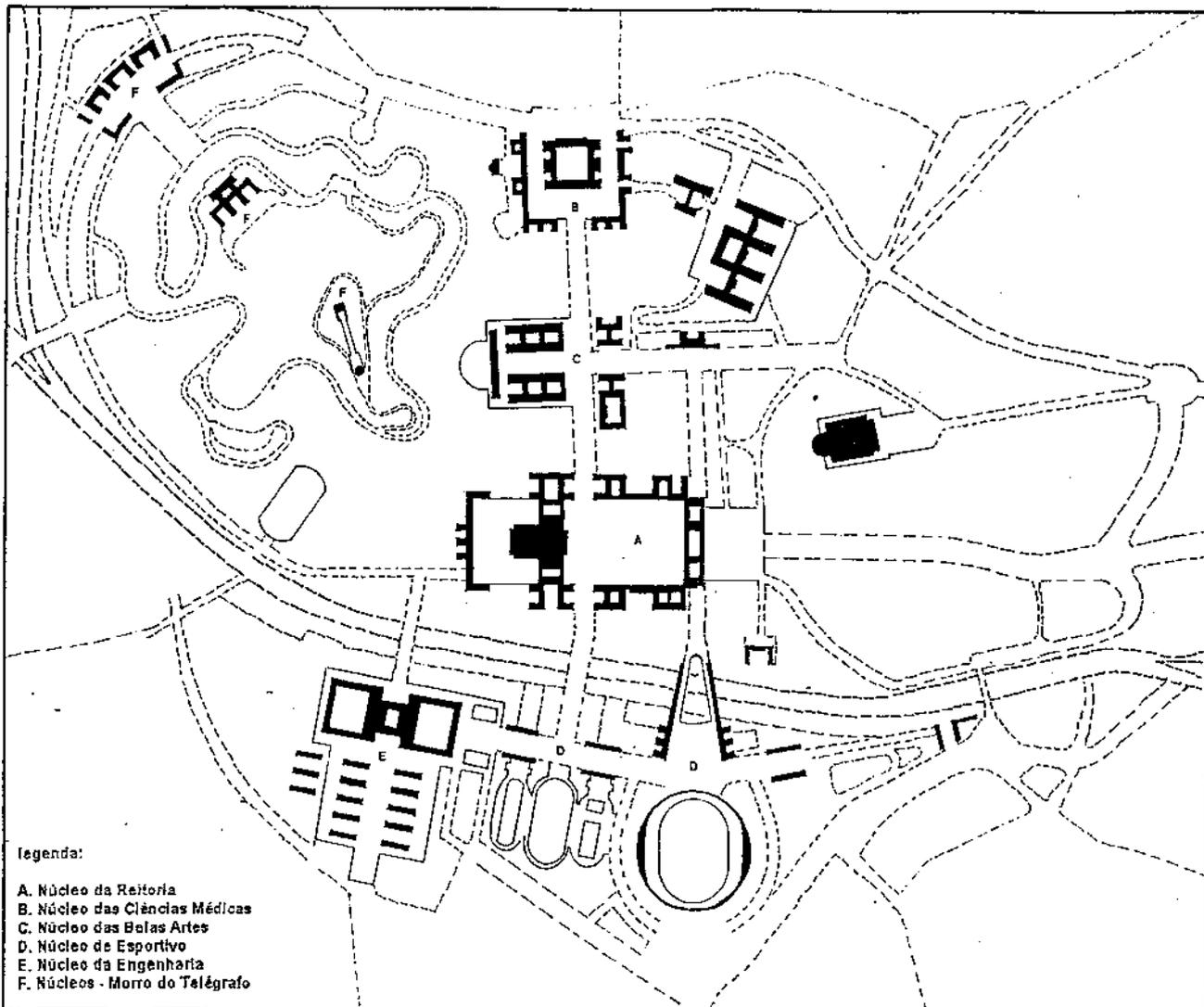
149 / *Vista Morro Telégrafo, Cidade Universitária do Rio de Janeiro*

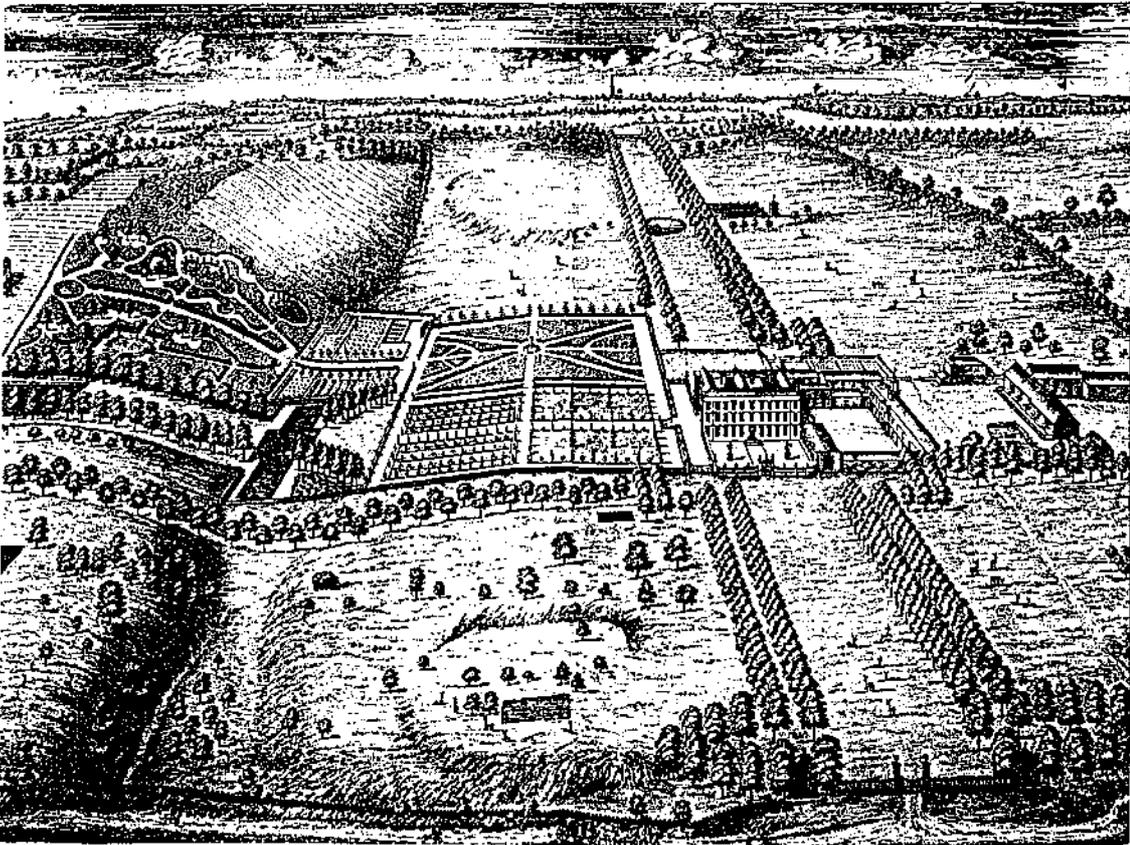
150 / *Villa Hammels, Hertfordshire, gravura de Jan Kip, 1720*

Nesta paisagem, constituída pela "cidade", temos a convivência de duas possibilidades da via, do caminho visual sobre o sítio, rumo aos lugares: a linha reta, que constitui os eixos para uma integração dos núcleos, enfática sobre a planície, cujo horizonte será um edifício, um pórtico, que prepara o sentido monumental destes lugares; e, sobre o morro do Telégrafo, designa-se um

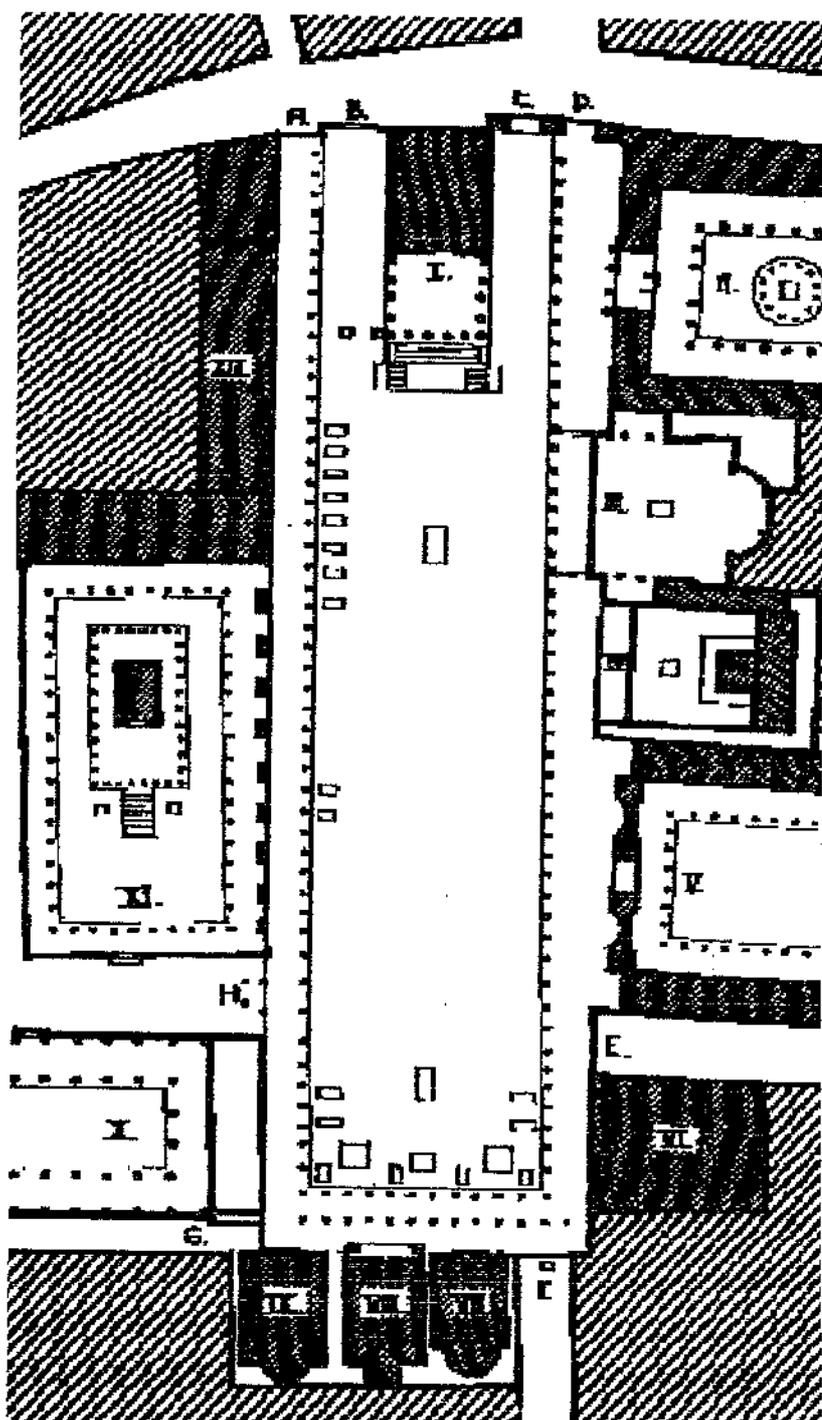
outro percurso, sinuoso, que respeita o caminho das "alberature [que] discendono per le pendici" (M. Piacentini e Morpurgo, 1938). Esta convivência entre o traçado racional linear e o percurso sinuoso, "pittoresco", pertenceu justamente ao século XVIII: os preceitos da regularidade e da razão - parque francês - junto a fantasia e a irregularidade - o jardim inglês.











151 / *Implantação núcleo Reitoria*

152 / *Vista geral norte*

153 / *Fórum Pompéia*

O núcleo mais importante da Cidade Universitária é composto pela Reitoria e Faculdades das Ciências: uma grande praça, cuja circulação à "cidade" se faz lateral, um grande pórtico de entrada, ladeada pelos edifícios das Ciências e Letras e concluída com o edifício central da Reitoria (administração geral, biblioteca e auditório). Este espaço aberto, com edifícios contíguos, nos remete evidentemente ao "fórum" da antiguidade: um espaço que se encerra para a vida cívica, cujos edifícios limitrofes representam, enquanto instituições máximas de uma "civilização", os valores deste lugar.

Mas a este espaço da praça, aos componentes que a definem, Piacentini introduz um sentido compositivo: é um "lugar" da convivência e do cultivo a um ordem visual, a monumentalidade. Para isto é constituída uma hierarquia dos edifícios - aqui pórtico, edifícios laterais e edifício central - dada a escala, as alturas, a predominância vertical sobre a horizontal, dos volumes, das fachadas.

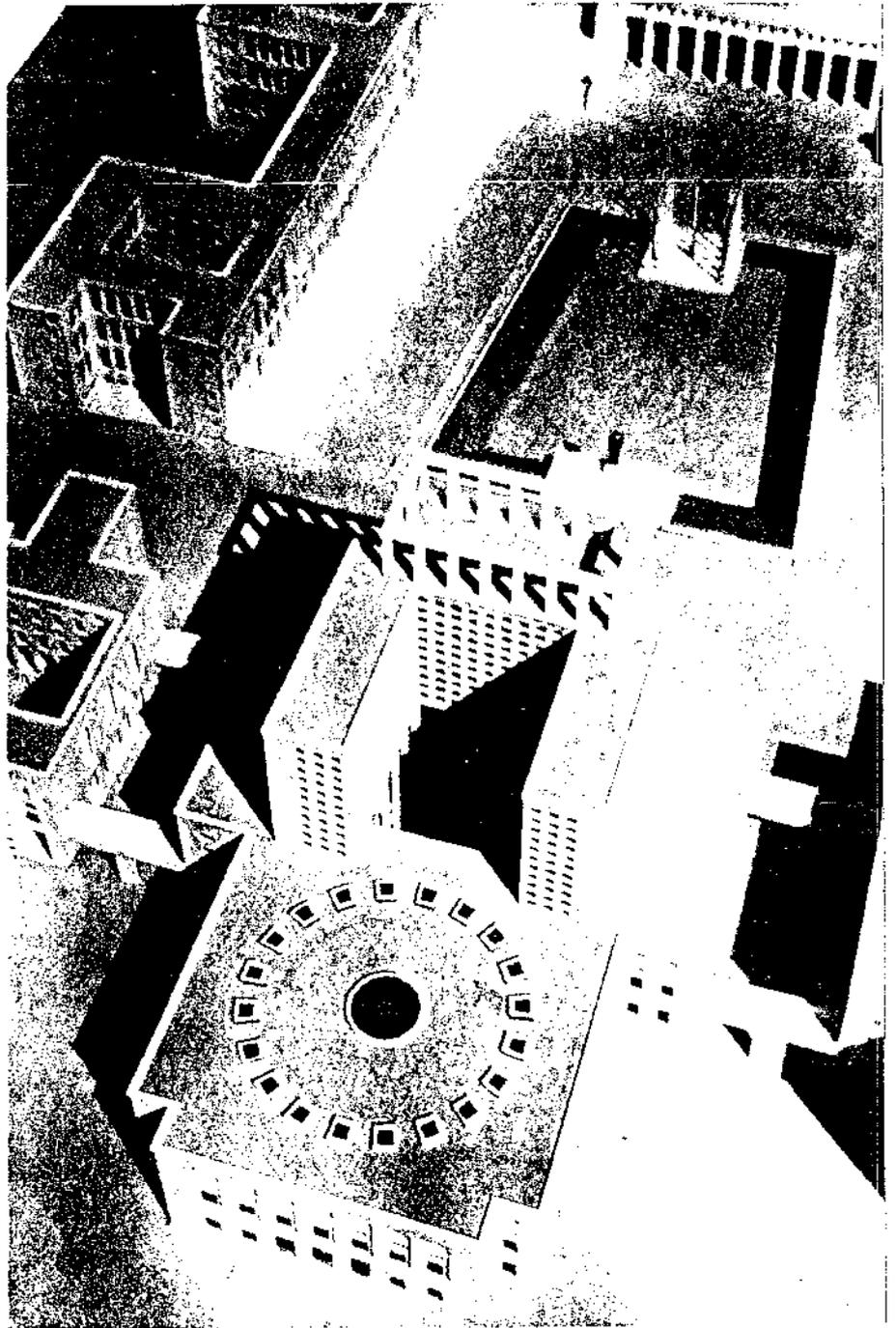
154 / *Praça do núcleo da Reitoria, vista oeste*

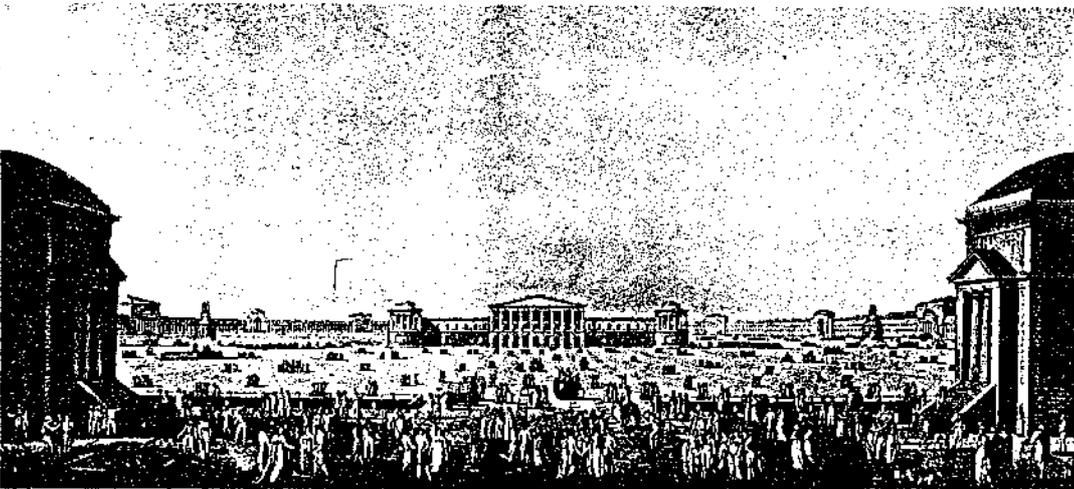
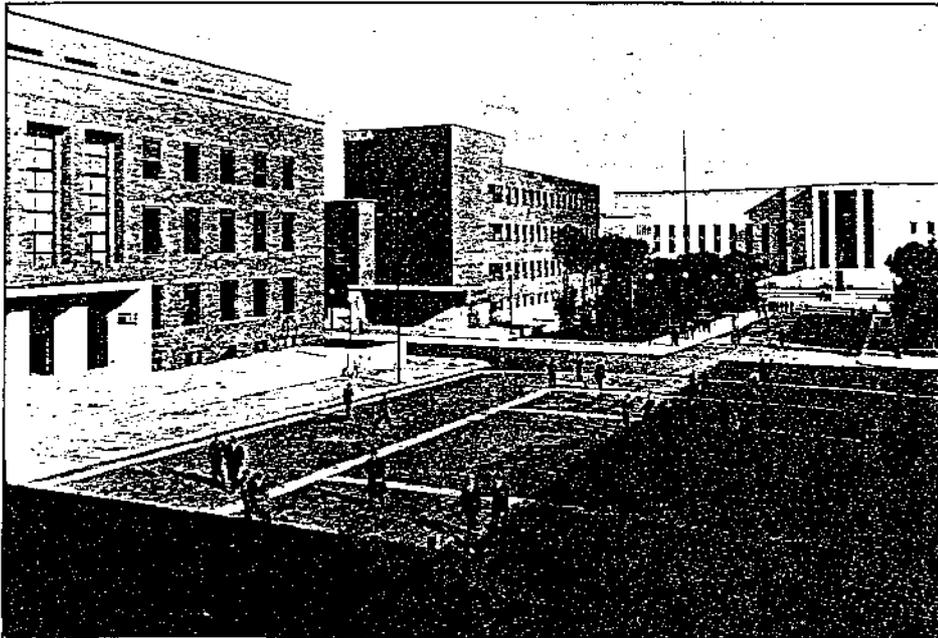
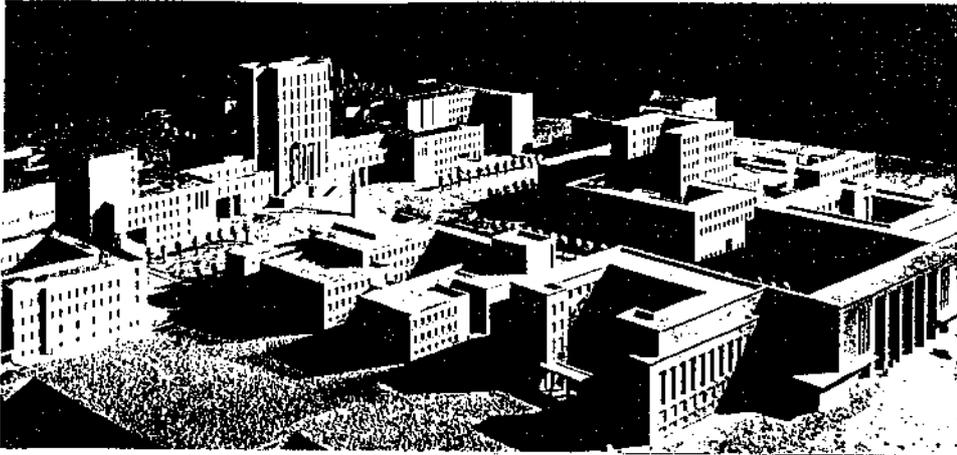
155 / *Marcello Piacentini e equipe, Cidade Universitária de Roma, maquete do projeto inicial, 1933*

156 / *Cidade Universitária de Roma, vista da Praça principal, 1932-35*

157 / *G. Antolini, projeto para o Fórum Napoleônico, Milão, 1801*

Para o desenho desta espaço principal na "cidade" brasileira, Piacentini certamente recorreu ao tipo instituído pela praça da reitoria na Cidade Universitária de Roma. O esquema derivado deste espaço nos conduz objetivamente para o posterior projeto brasileiro: edifício da reitoria como horizonte principal da praça (principalmente no projeto inicial de '33, temos a mesma hierarquia vertical do projeto no Rio), edifícios laterais (projetos de vários arquitetos seguindo as orientações volumétricas de Piacentini, e entre eles Pagano) constituindo os limites da visibilidade e do domínio do pedestre, pórtico que perfaz a conclusão da praça e a transição para o contexto existente (no projeto brasileiro temos a transição para a circulação principal, a grande avenida que advém da praça da República). Em ambos projetos, em ambas as "cidades" de Roma e do Rio de Janeiro, há uma confluência entre a disposição do fórum da antiguidade, como uma grande obra que se estabelece pela praça, e por outro lado, dos ideais urbanos próprios ao Iluminismo, da visibilidade da composição do espaço a partir de uma hierarquia dos edifícios, e que é exemplar no mais significativo projeto neoclássico italiano, o fórum Napoleônico, para Milão





158 / *Espelho d'água, praça da Reitoria*

159 / *Edifício das Ciências Naturais, fachada para a praça da Reitoria*

160 / *Pórtico frontal da praça da Reitoria*

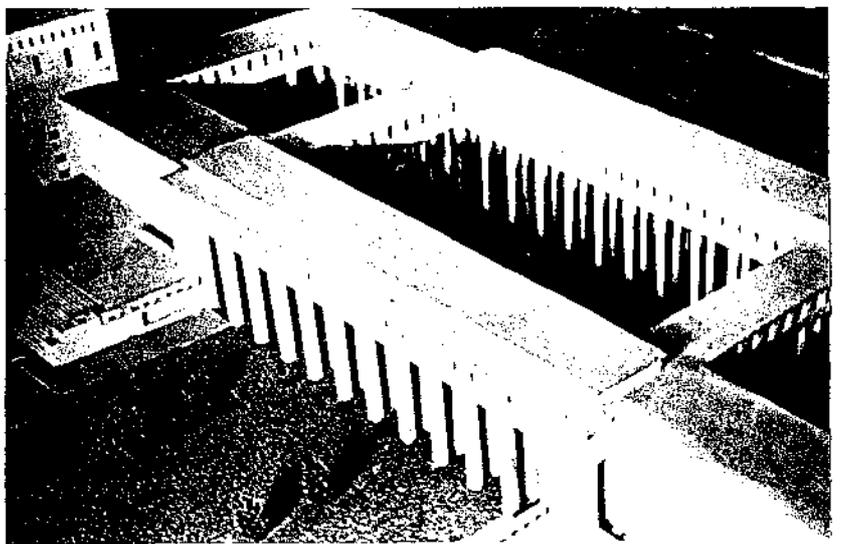
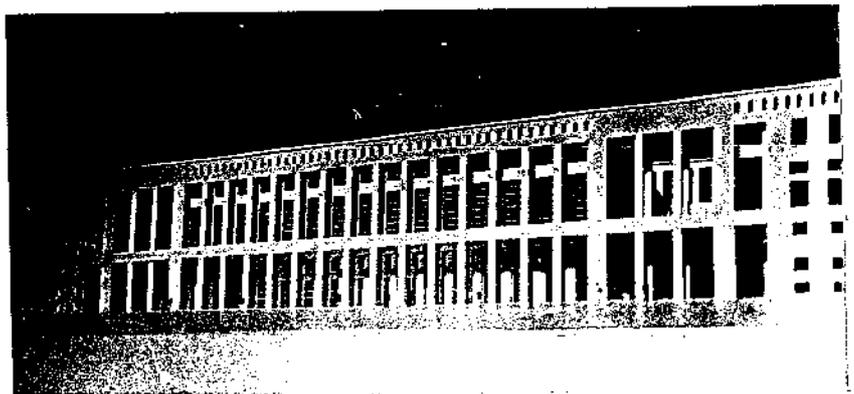
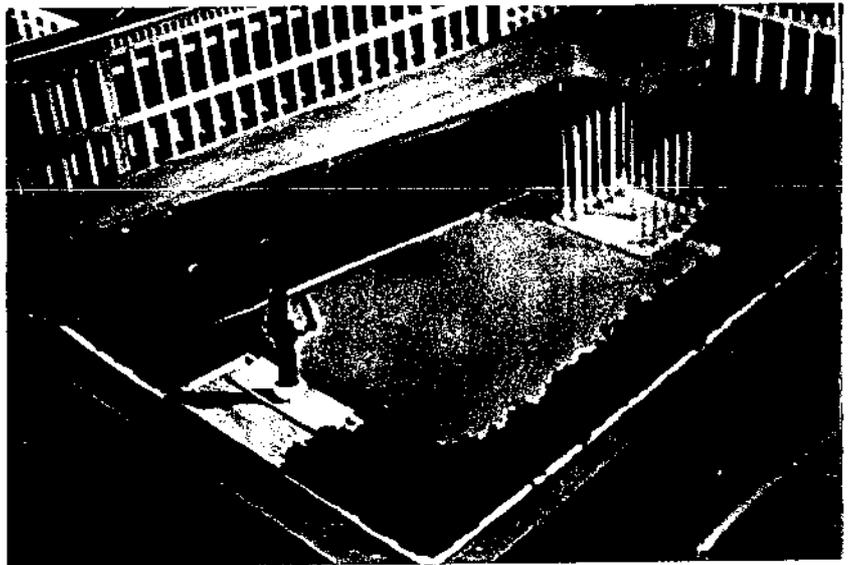
161 / *Marcello Piacentini e equipe, Cidade Universitária de Roma, prédio da Reitoria e espelho d'água com escultura "Minerva" de A. Dazzi, 1932-35*

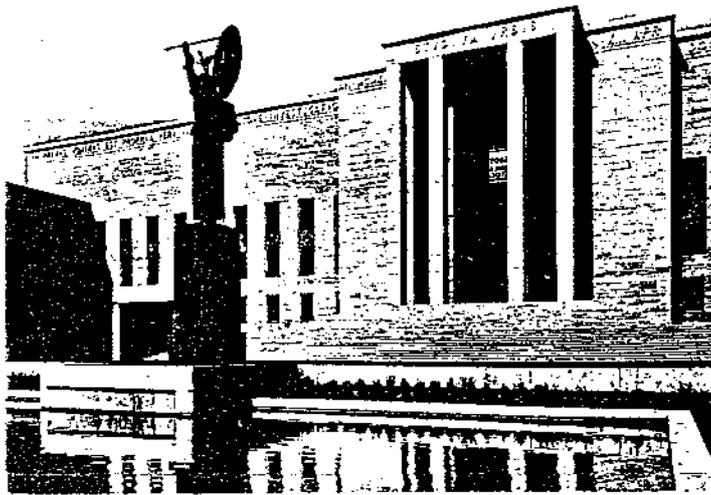
162 / *Marcello Piacentini (dir.), Exposição Universal de Roma, edifício na praça do Palácio da Civilização Italiana, 1938-42*

163 / *Cidade Universitária de Roma, pórtico principal de entrada (A. Foschini), 1932-35.*

Como um índice vertical da hierarquia do espaço da praça da reitoria, a escultura de Minerva se assenta a frente do espelho d'água; com este recorte ao chão, espelho das elevações, temos um elemento distribuidor de circulação que preserva a distância do domínio visual a partir do pórtico. Contraposto a escultura, no outro limite longitudinal deste espelho d'água, temos um grupo de mastros que "alinham" a fachada da Reitoria a partir do pórtico de entrada frontal.

Os edifícios laterais, que se constituem por extensas fachadas nesta praça, promovem a a partir de sua pauta - pórtico - nas suas extremidades, passagens para pátios internos dos institutos. Estes edifícios foram resolvidos, em suas fachadas, com recuos da linha de janelas em relação à pauta do tramo compositivo externo: a "organizzazione interna è diversa, ma le cui fronti esterne, verso il vaso della piazza, sono uguali e risultano qui sotto raffigurare nel

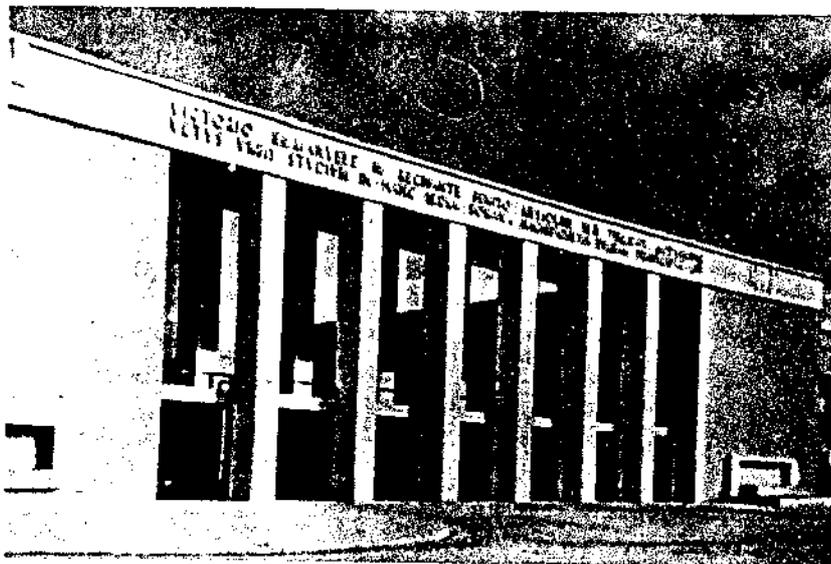




loro alzado geometrico e nelle fotografie del plastico." Mas nas superficies recuadas de vidro, no edificio cuja "fronte orientata verso la insolazione minima è ricca di superficie vetrata a tutta altezza, indicative della presenza delle aule, mentre la fronte [do outro edificio para a praça] orientata verso la insolazione massima presenta le finestre delle galeries, che si suppone diano accesso alle aule di retro prospetto, in modeste dimensione e a grandi interassi" (Piacentini e Morpurgo, 1938).

O pórtico de entrada na Cidade universitária de Roma que perfaz a transição para a praça principal, é um tipo utilizado no projeto para o Rio de Janeiro com uma ênfase maior deste caráter: são dois grandes pórticos que aferem um "espaço aberto de transição" (que distribui para o Museu e as diretorias e secretarias das Faculdades instaladas nos prédios laterais da praça).

Como vemos, os edificios desta praça são antes composições distintas e variadas, mas que possuem uma unidade tectônica, construtiva, ou melhor, um principio plástico: as aberturas "squadrate". Este projeto brasileiro seria fundamental para o desenvolvimento da poética de Marcello Piacentini e o seu "círculo" de colaboradores: o pórtico, a linha reta, o pilar. Resultado de uma nova instância tecnológica, do cimento armado, as formas "squadrate" possibilitam nas diversas escalas necessárias da arquitetura, menor ou monumental, a manutenção do ritmo, a flexibilidade da composição, a variação que preza pela unidade do todo. Esta poética da linha reta será fundamental para a unidade do projeto da E.U.R. nos anos seguintes.



164 / *Edifício da Reitoria, vista frontal*

165 / *Vista lateral*

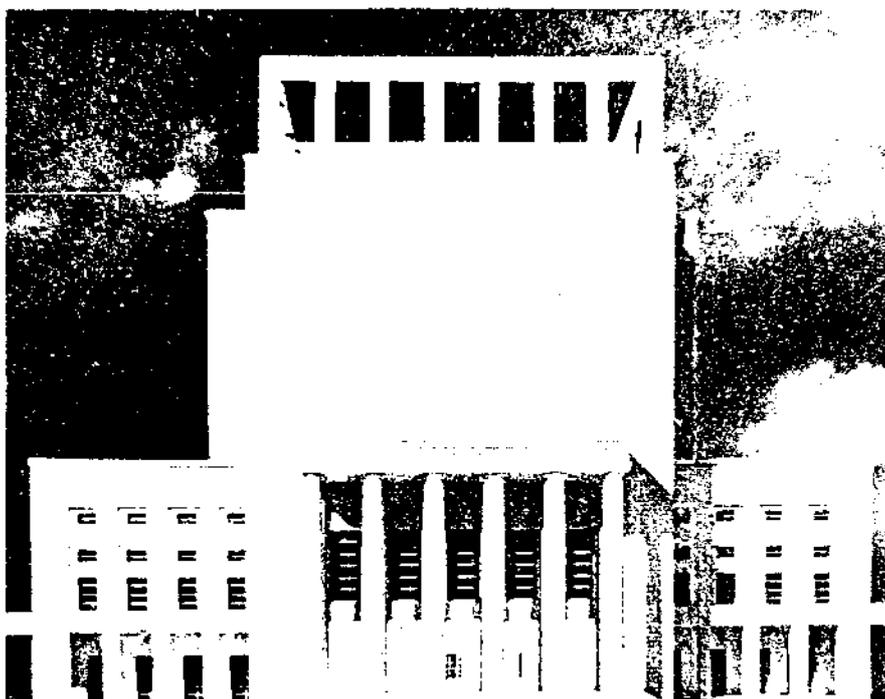
166 / *Vista posterior, com particular da cobertura do auditório*

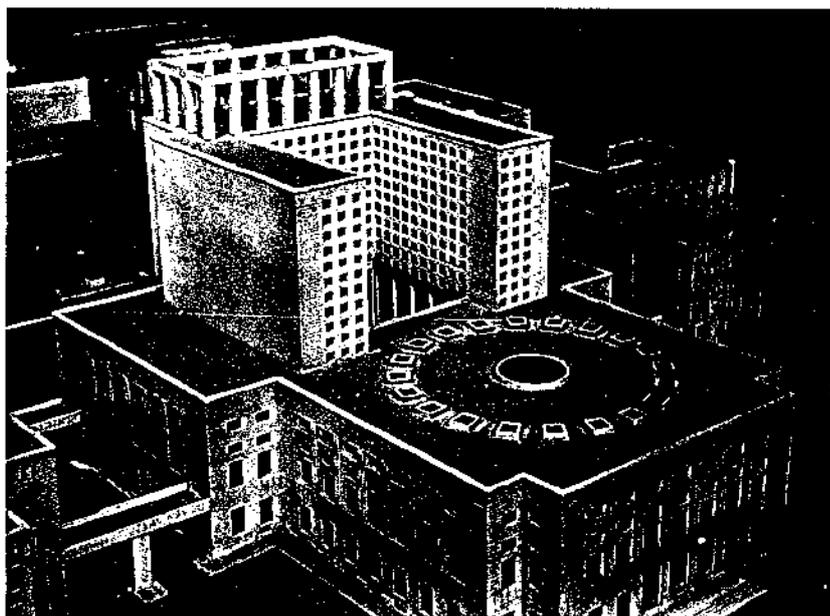
167 / *Vista do conjunto Reitoria, e ao fundo, Faculdade de Arquitetura*

168 / *Marcello Piacentini, G. Pagano e equipe, Pavilhão italiano da Exposição de Paris, fachada, 1936-37*

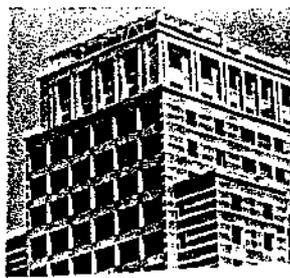
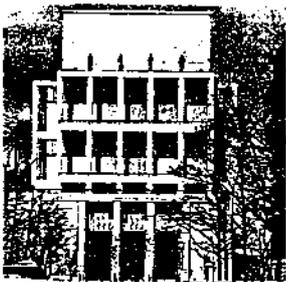
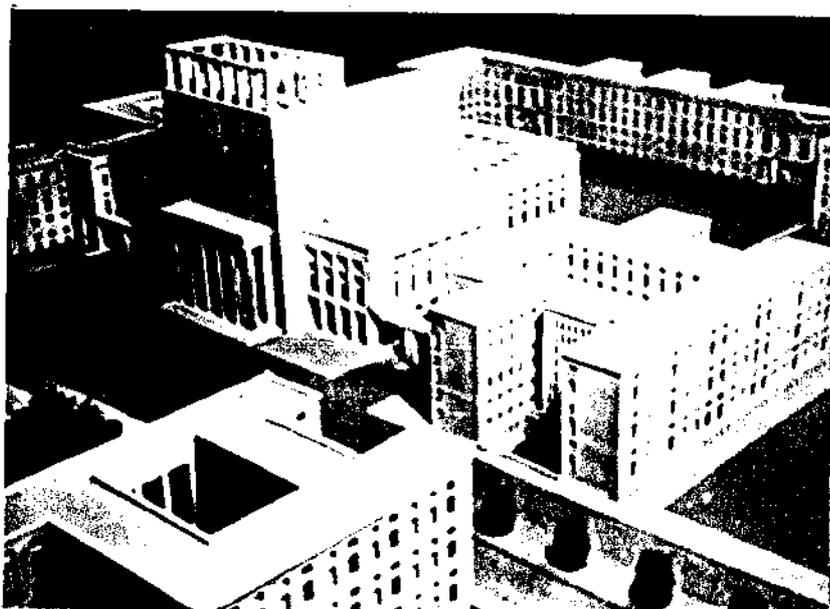
169 / *Marcello Piacentini, Edifício Invernizzi, Genova, detalhe da fachada dos últimos pavimentos, 1937-41*

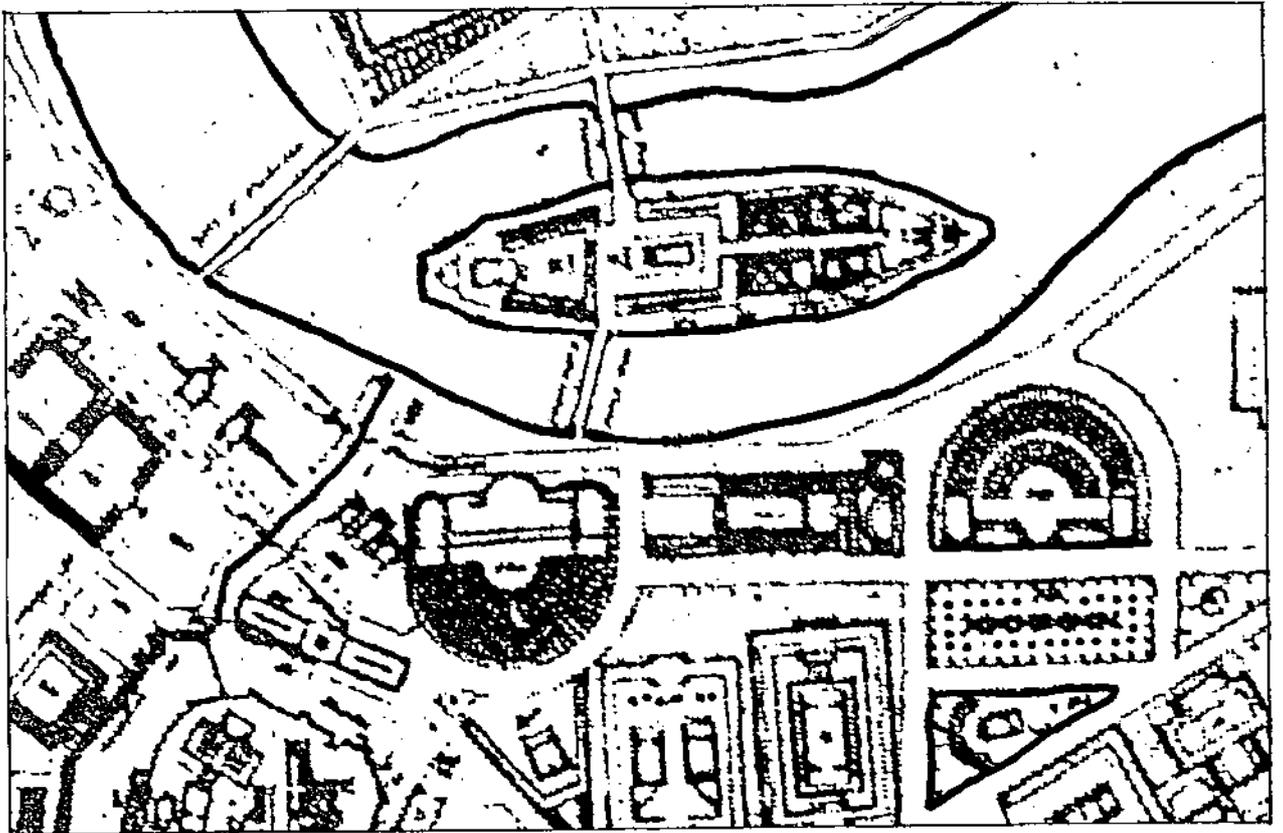
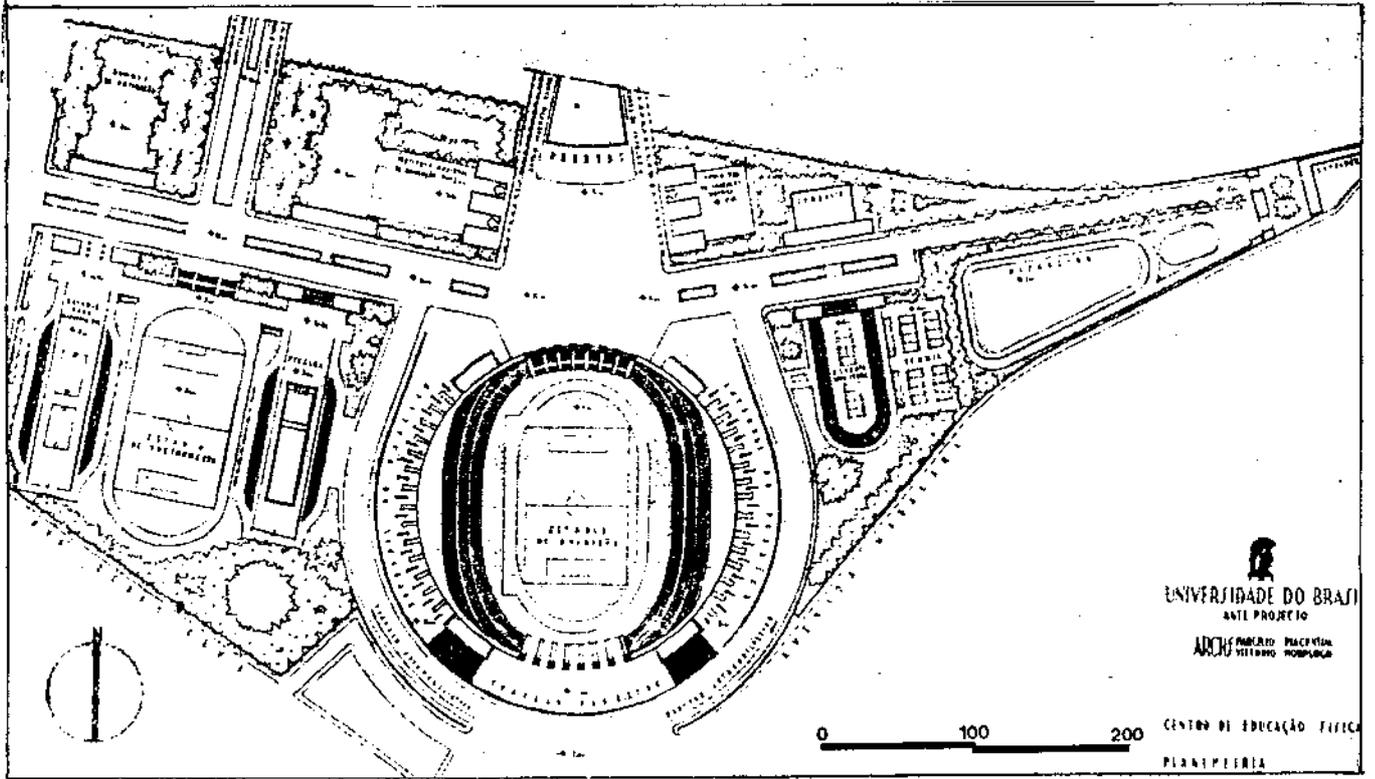
O prédio da Reitoria constitui a tônica vertical da praça principal na Cidade Universitária do Rio de Janeiro: é nesta fachada frontal que está a origem do princípio plástico de toda a arquitetura proposta para esta "cidade", a arquitrave grega, citada como uma licença a todo o conjunto por sua conformação original - colunas e entablamento. O princípio do pórtico está aqui historicamente referendado. E nesta mesma fachada os arquitetos elevam este princípio acima do edifício e demonstram a sua tradução "moderna" frente a este antecedente histórico. O edifício da Reitoria condensa assim as possibilidades do "princípio" construtivo, seja nas janelas, em "loggie" (que ligam o bloco principal a Faculdade de Direito), na unidade compositiva de todo o conjunto (o auditório, as Faculdades de Arquitetura, Direito, de Ciências Sociais e Política). Esta estrutura vertical da fachada frontal da Reitoria remonta ao edifício projetado por Piacentini e Pagano para a Exposição Universal de Paris: são três níveis; no primeiro se

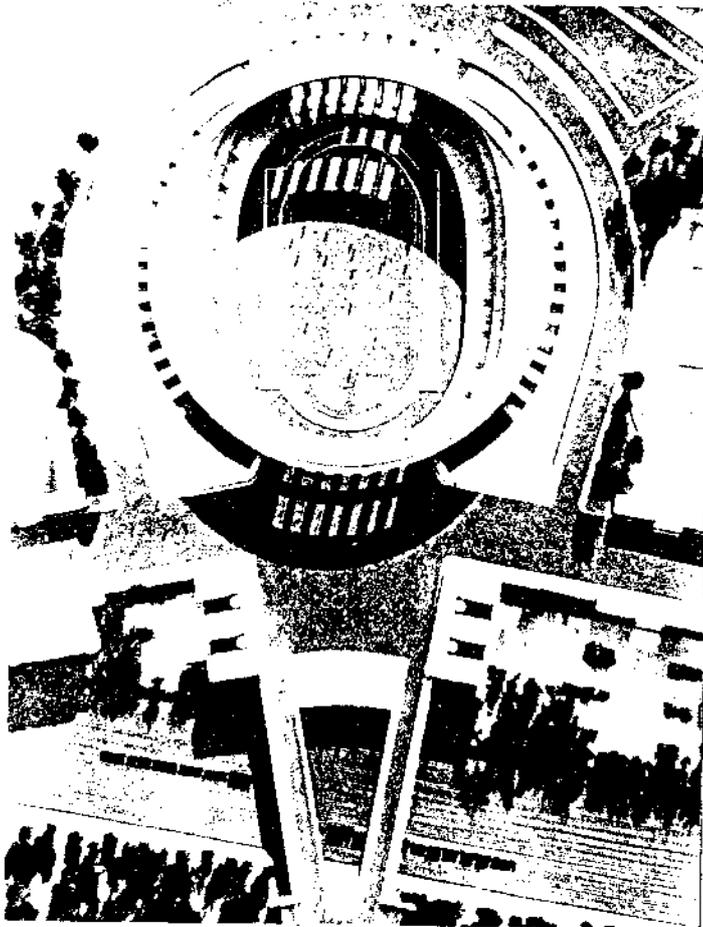




assenta o pórtico de entrada; no nível vertical intermediário onde se dispõe uma plástica que ora reforça o ritmo do pórtico - no caso francês - ora o enfatiza pela neutralidade - em nosso edifício no Rio-; e como terceiro nível, um ático que é a inversão da estratégia compositiva do segundo. Este terceiro nível, que no projeto da Reitoria eleva o pórtico como "princípio", monumento à totalidade da cidade, será também encontrado, em menor tom retórico, no edifício Invernizzi. Trata-se em ambos os casos de um encerramento da verticalidade da composição, afirmando o fundamento básico desta arquitetura monumental.







170 / *Planta implantação conjunto esportivo*

171 / *Roma antiga, Campo de Marte, gravura de Luigi Canina, L'architettura antica descritta e dimostrata con documenti, 1834-44*

172 / *Estádio Olímpico, conexão à via principal do pórtico da praça da Reitoria*

No conjunto esportivo, Piacentini e Morpurgo realizaram uma franca citação do fundamento espacial da antiguidade romana: não temos um único núcleo mas "células" espaciais, conexas, contíguas, que se possuem sua organização interna própria, simétrica, autônoma, mas participam de um conjunto que se organiza por tangentes. Pela situação topológica deste lugar, com a via férrea que limita como um rio o sítio dos estádios e arenas, podemos nos referenciar ao Campo Marte da antiga Roma. Mas o nosso projeto está em uma outra instância do domínio espacial: é necessário uma visibilidade destes espaços conexas ao conjunto da "cidade". Assim temos os viadutos como os recursos que aïnham estas unidades aos outros núcleos.

173 / *Estádio Olímpico, vista norte*

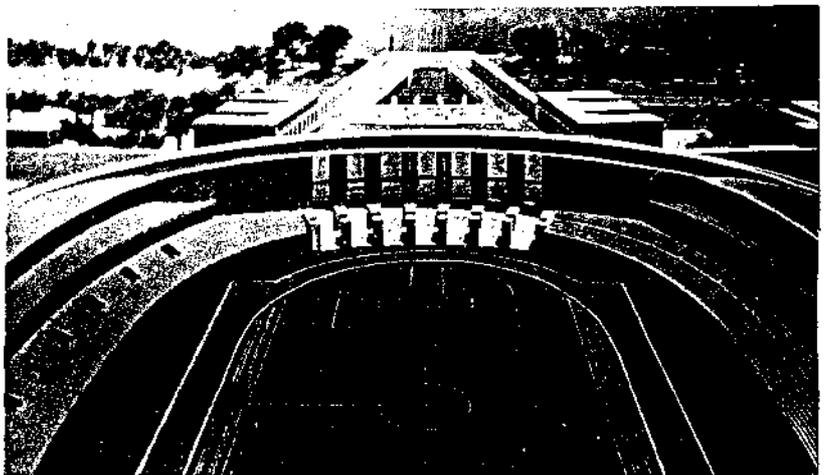
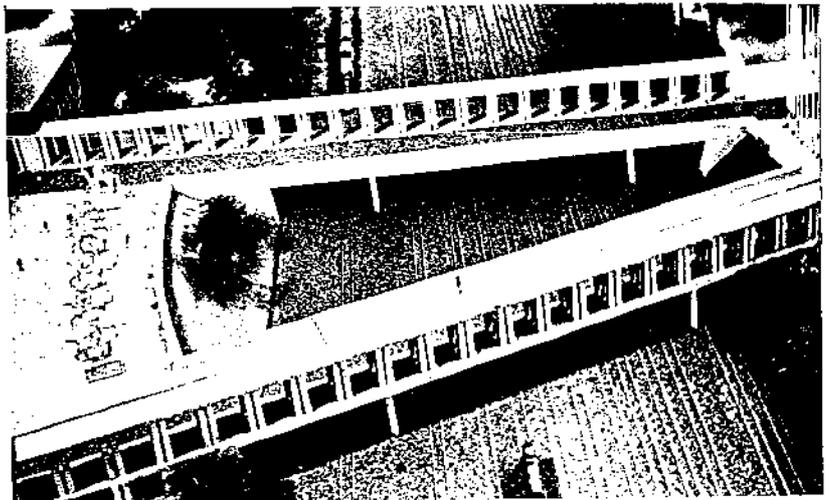
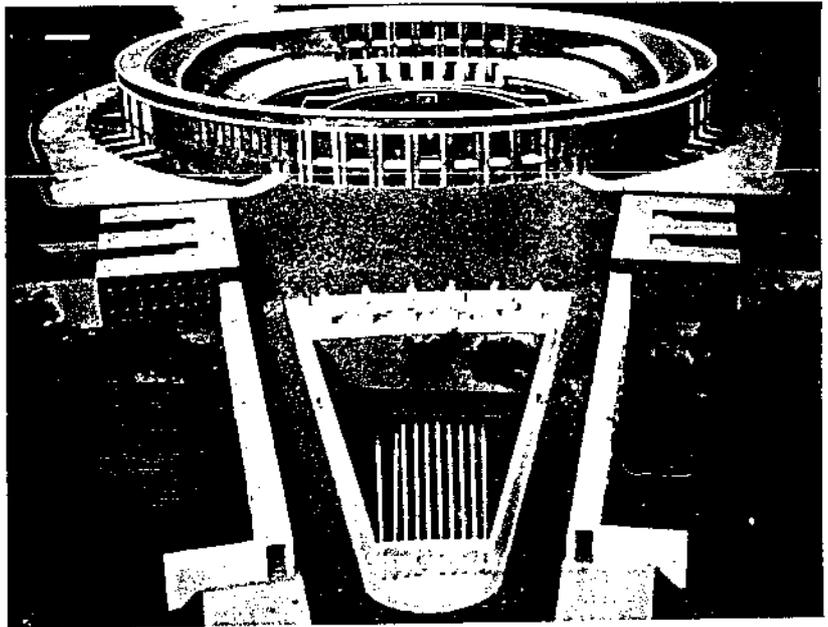
174 / *Viaduto "duplo" sobre via férrea*

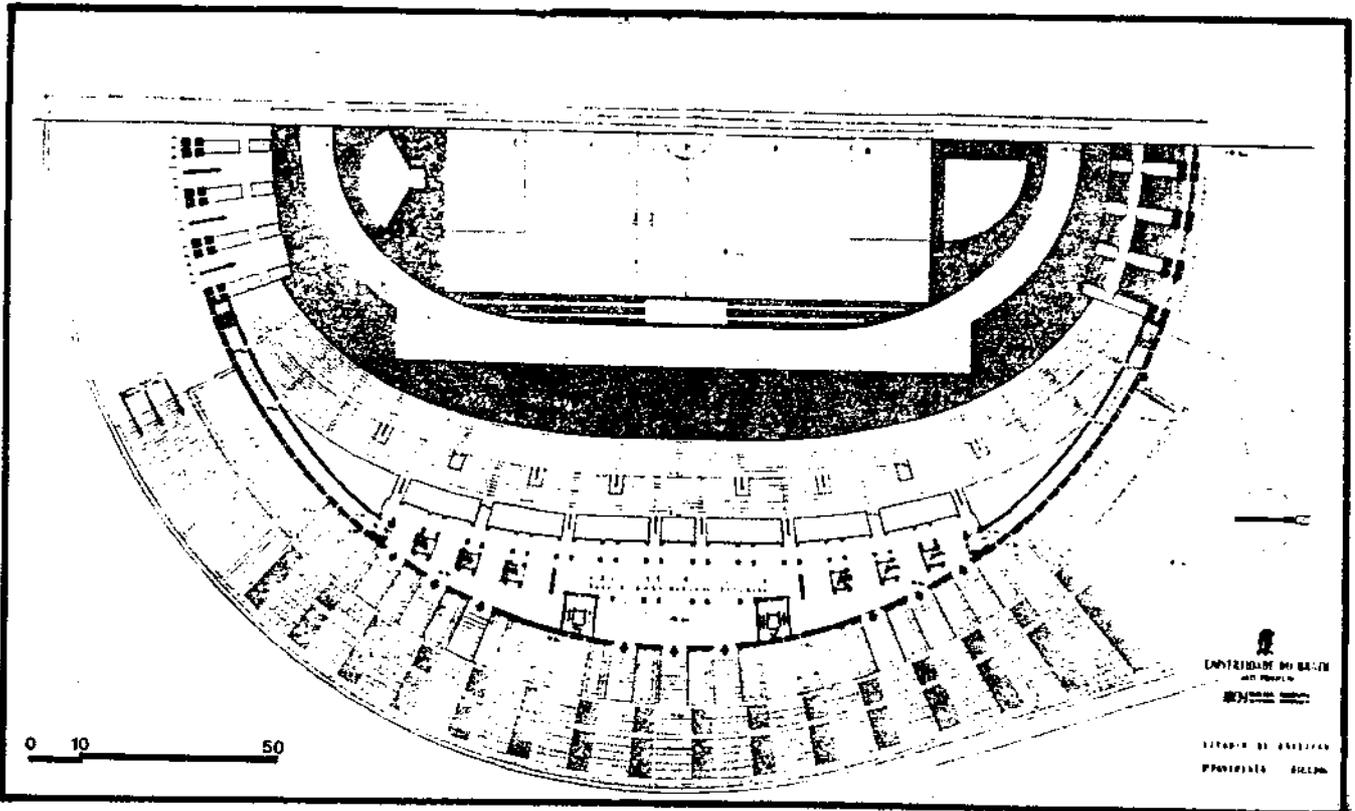
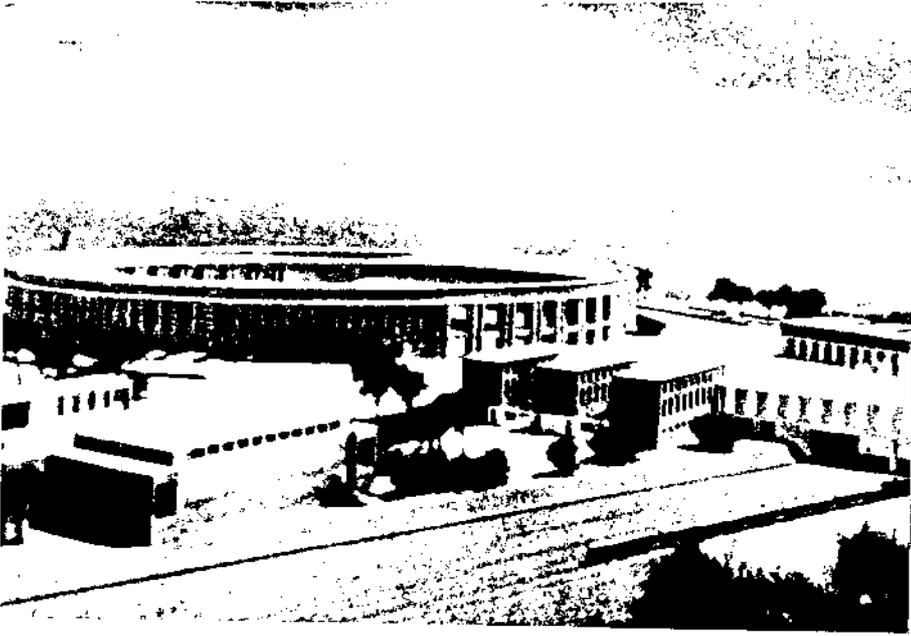
175 / *Estádio Olímpico, vista interna sul*

176 / *Vista lateral*

177 / *Planta*

"A collegare lo stadio al Parco di Boa Vista e alla città Universitaria i progettisti hanno immaginato un doppio cavalcavia a V e lo hanno studiato con accorgimenti intesi ad eliminare la vista della ferrovia e ad ampliare prospetticamente i limiti della piazza antistante all'accesso d'onore allo stadio." (Piacentini e Morpurgo, 1938, p. 545) Com um seqüência de estátuas, de seis cavaleiros representantes das estirpes esportivas, abre-se uma praça deste o viaduto, com os pórticos que a limita. O Estádio Olímpico (local aproximado, hoje, do Maracanã), com capacidade para até 80.000 espectadores, possui acessos externos ao parque, o que permitiria a este conjunto constituir-se como um importante centro esportivo para a cidade do Rio de Janeiro. Este conjunto é resolvido por um disposição de níveis: "l'accesso della città e il piano della arena conservano il livello della campagna, poco diverso da quello del piano del ferro, mentre l'accesso solenne allo stadio della città Universitaria è alla quota del sovrappassaggio; comode rampe lungo il perimetro esterno dello Stadio raccordano fra loro i due diversi livelli." (loc. cit.)





178 / Implantação núcleo Belas Artes e Escola Nacional de Música

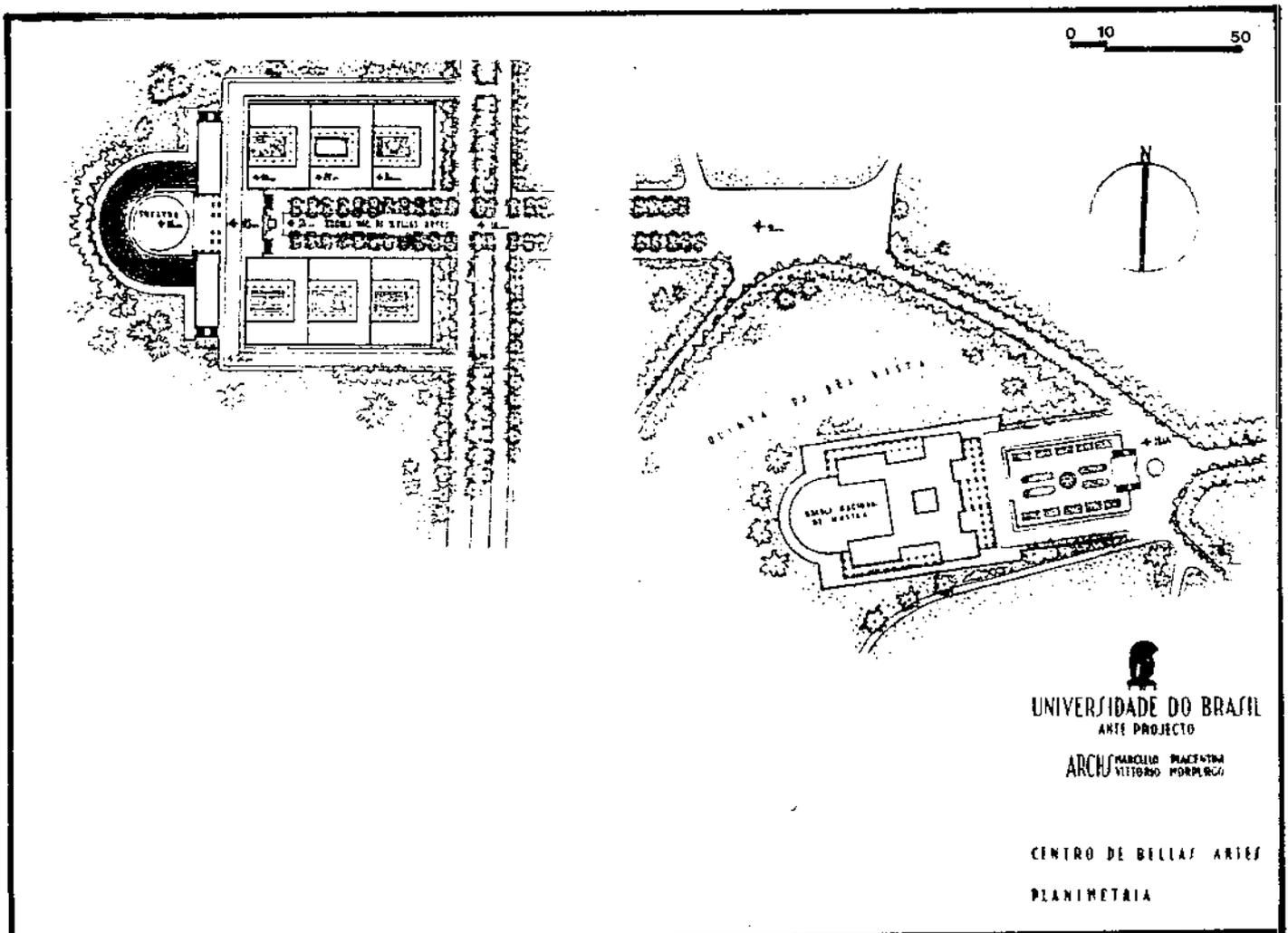
179 / Praça núcleo de Belas Artes

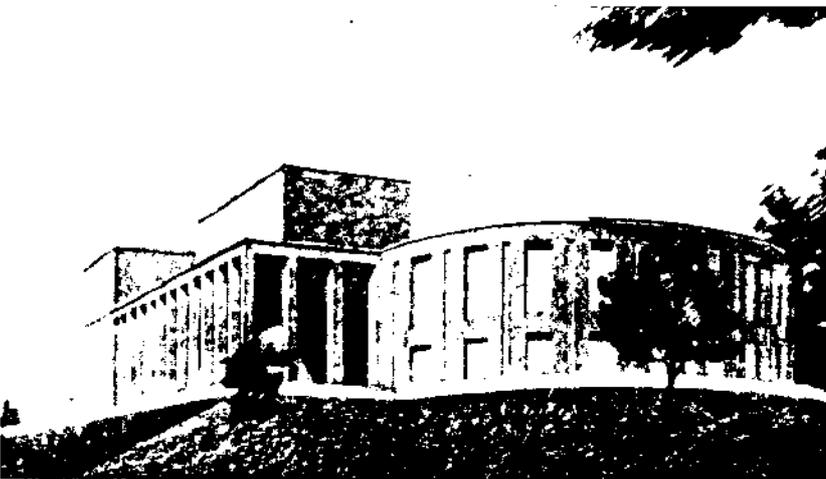
180 / Escola Nacional de Música (reformulação edifício do Paço Imperial), fachada principal

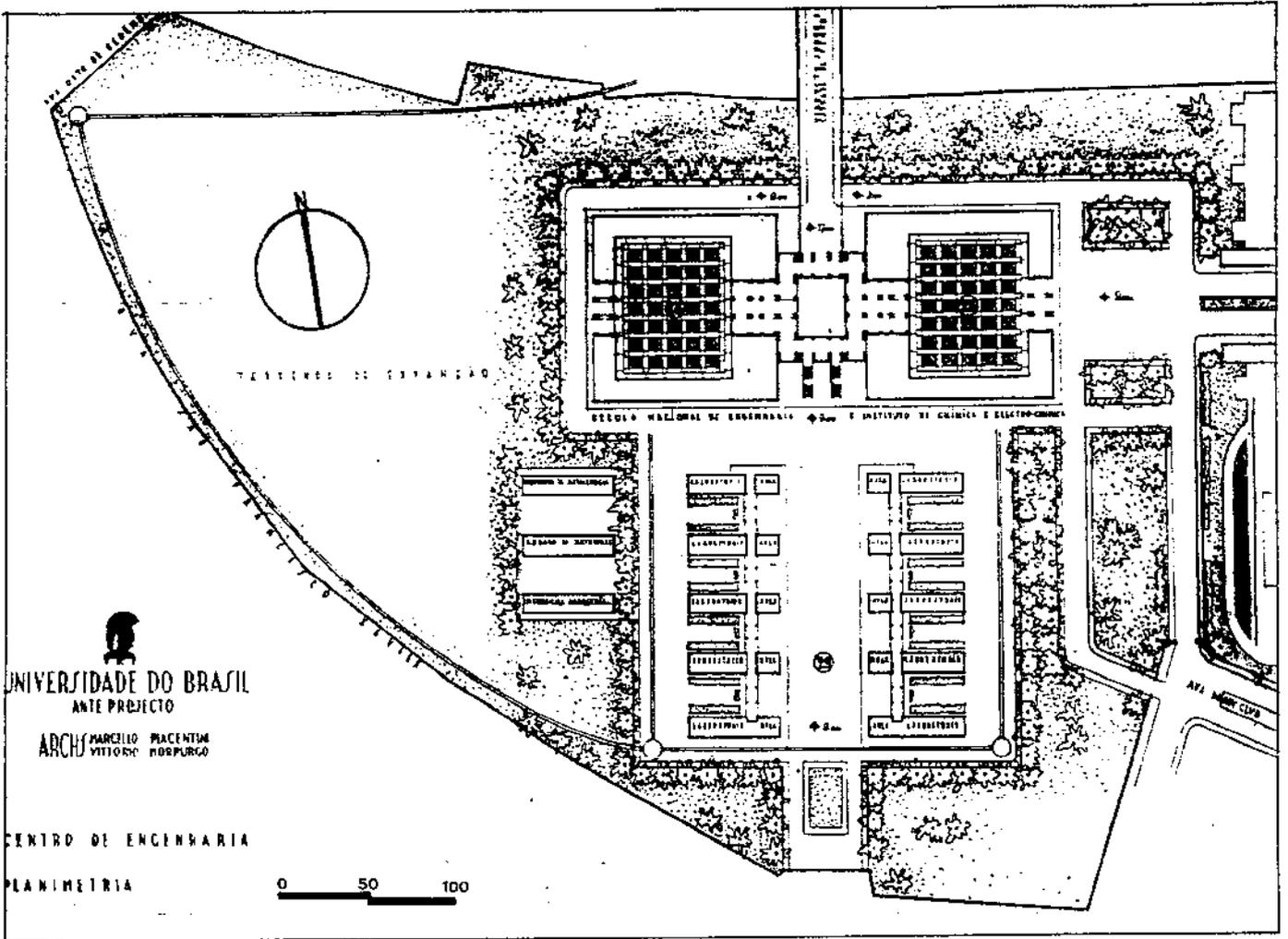
181 / Escola Nacional de Música, fachada posterior

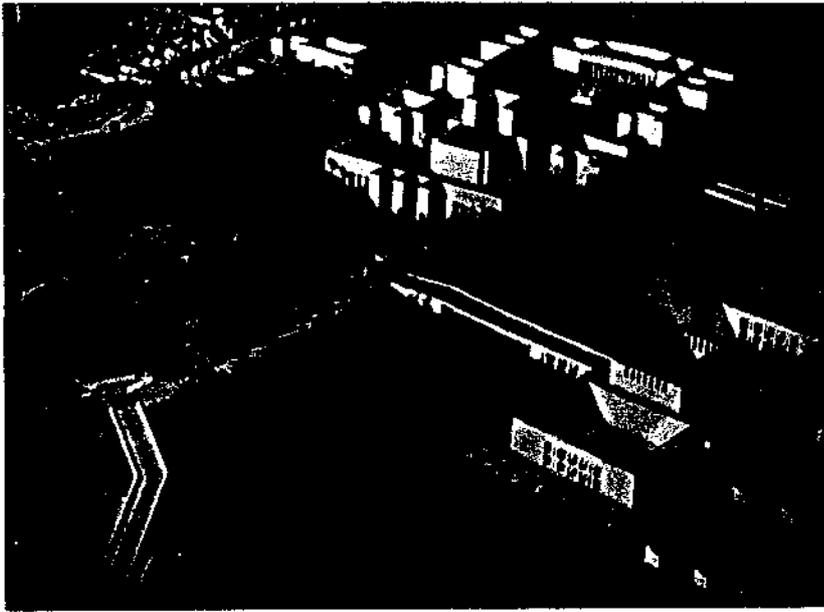
Os edifícios das Belas Artes se constituem por uma série de blocos que são dispostos em seqüência. Como encerramento do espaço livre da praça, encontramos um teatro aberto, vitruviano, após o pórtico monumental.

A Escola de Música, o reformulado Palácio do Paço Imperial, adquire uma maior volumetria, seguindo a plástica "squadrata"; sua original implantação se integra ao desenho da "cidade" como uma via radial ao traçado, por uma "piazza di traffico".









**182 / Implantação do núcleo da Engenharia**

**183 / Vista sudoeste Cidade Universitária, maquete geral, canto direito inferior, blocos da Engenharia.**

**184 / Edifício central do núcleo da Engenharia, perspectiva.**

A explanada dos edifícios da Engenharia são regidos pela composição simétrica do edifício central, este composto por dois grandes átrios e um corpo central, o grande hall de distribuição.



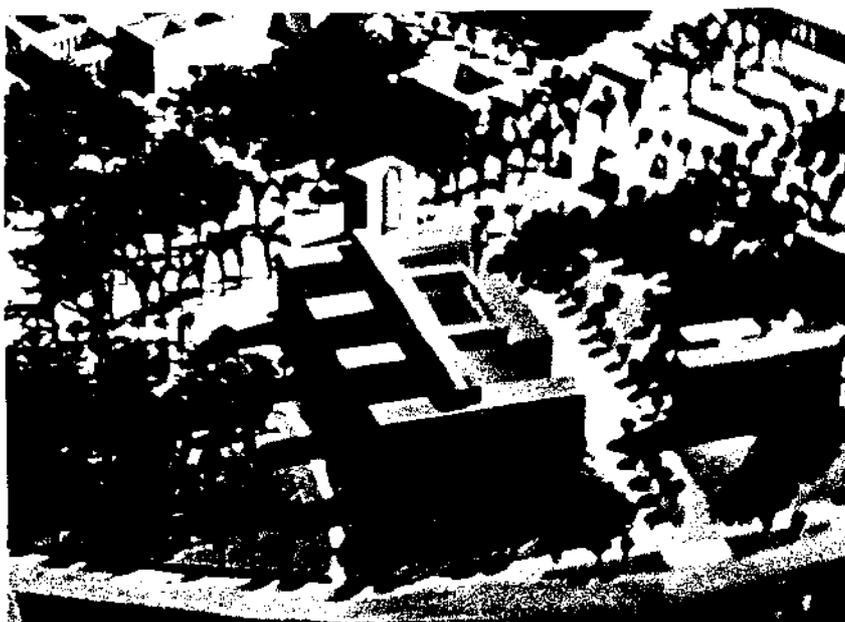
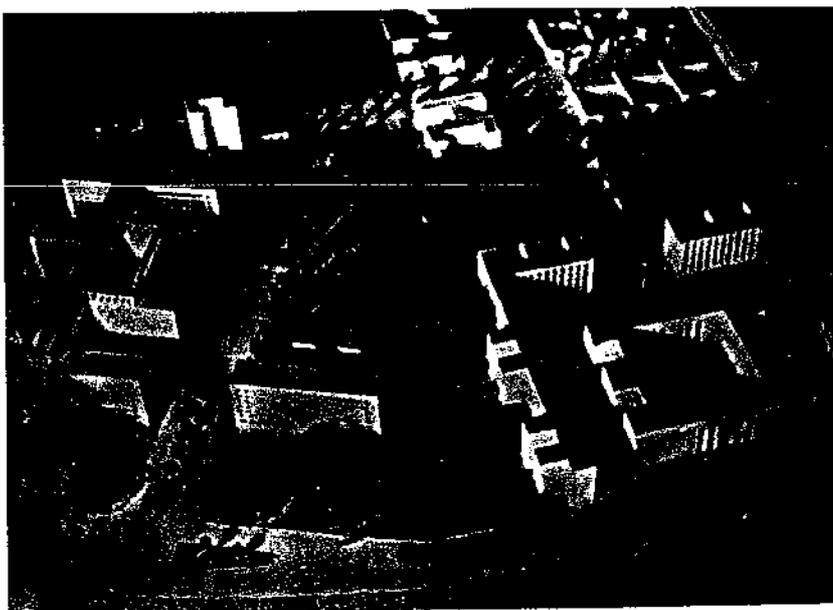
185 / Vista Norte Cidade Universitária, Hospital Universitário (esquerda) e núcleo da Faculdade de Medicina (direita)

186 / Hospital Universitário e Escola de Enfermagem

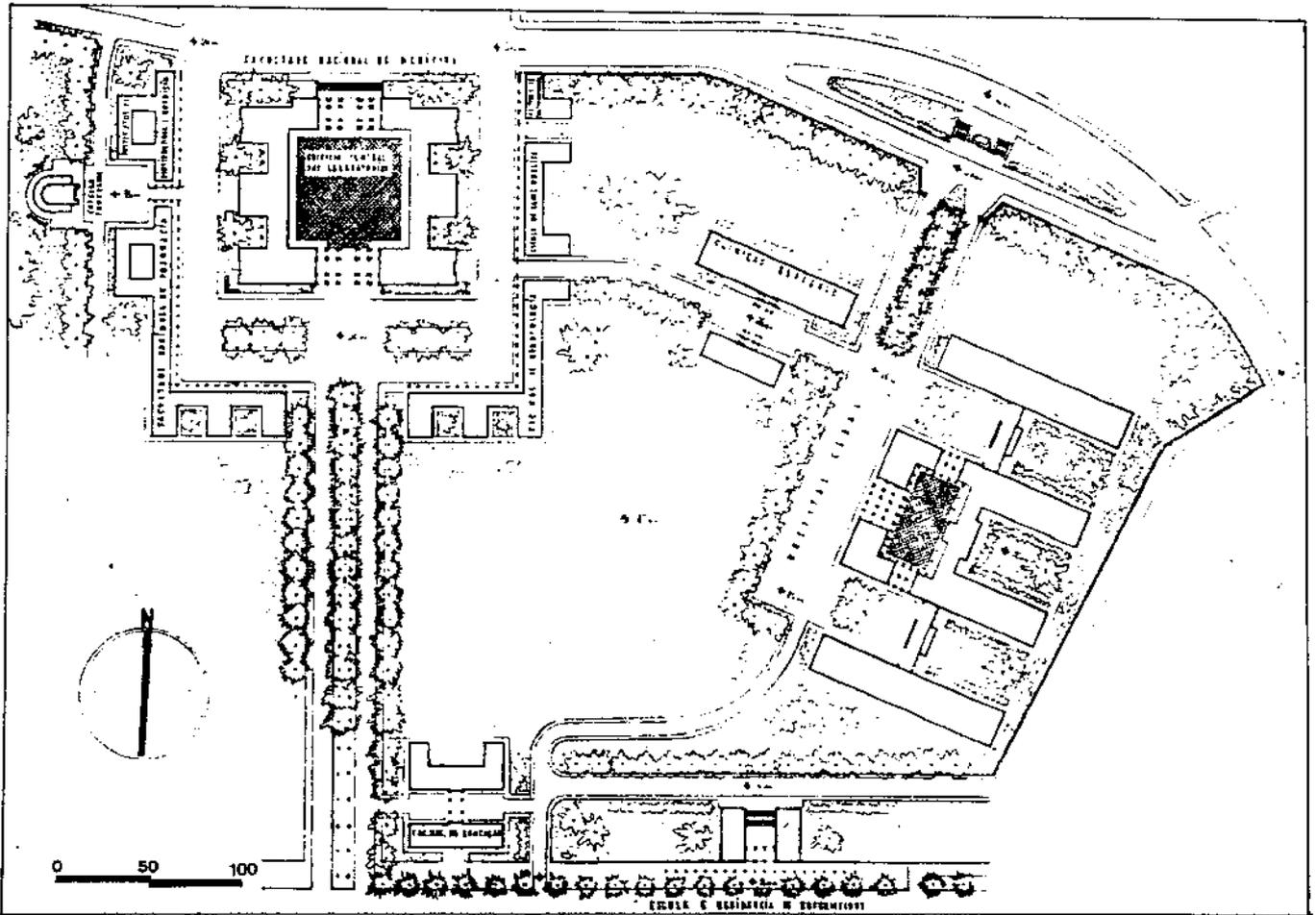
187 / Praça do núcleo da Faculdade de Medicina

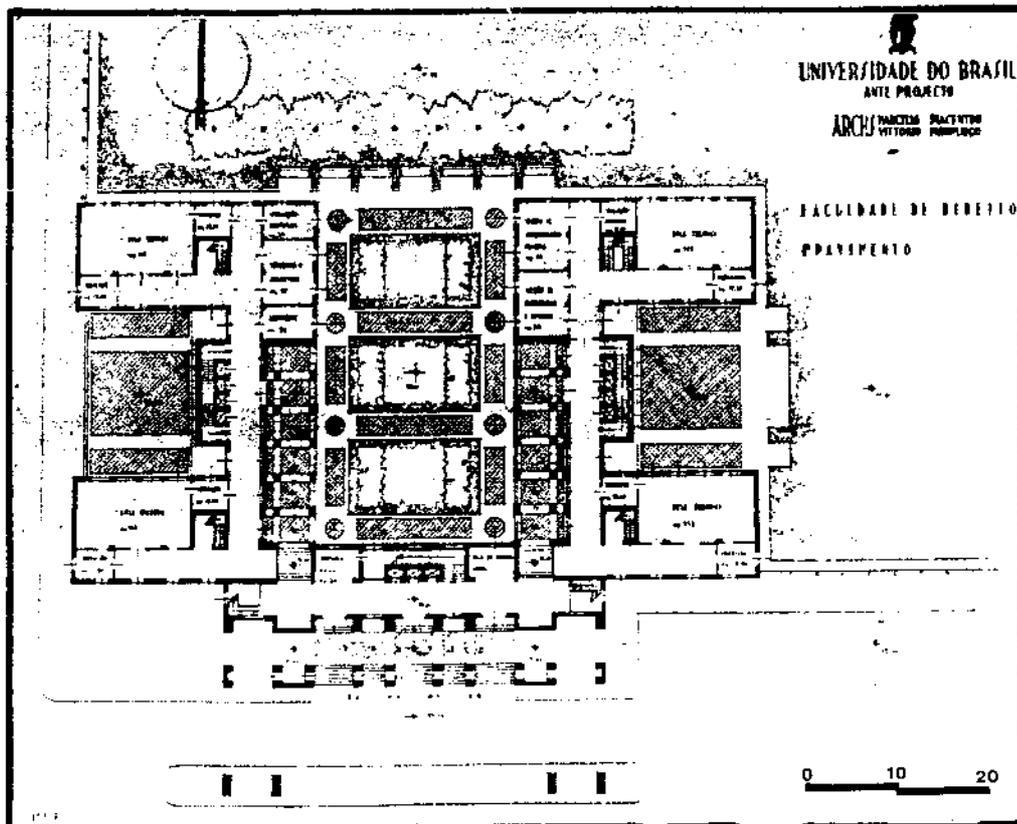
188 / Implantação dos edifícios do núcleo de Medicina, Clínicas especiais, Hospital Universitário, Escola e residência dos Enfermeiros.

Distribuídos em "evidente ed agevole comunicazione col centro del Rettorado" (M. Piacentini e V. Morpurgo, 1938), os edifícios das ciências médicas configuram os núcleos dispostos ao norte da Cidade Universitária. Próximos ao limite do parque, o Hospital Universitário e as clínicas gerais permitem o acesso aos "quartieri popolosi" (Idem) daquela região do Rio de Janeiro. A praça da Faculdade de Medicina, espaço fechado à circulação de carros, é limitada por um "conjunto monumental", perfilado por muros e pórticos de acesso



Mapa de Medicina





189 / Faculdade de Direito, implantação

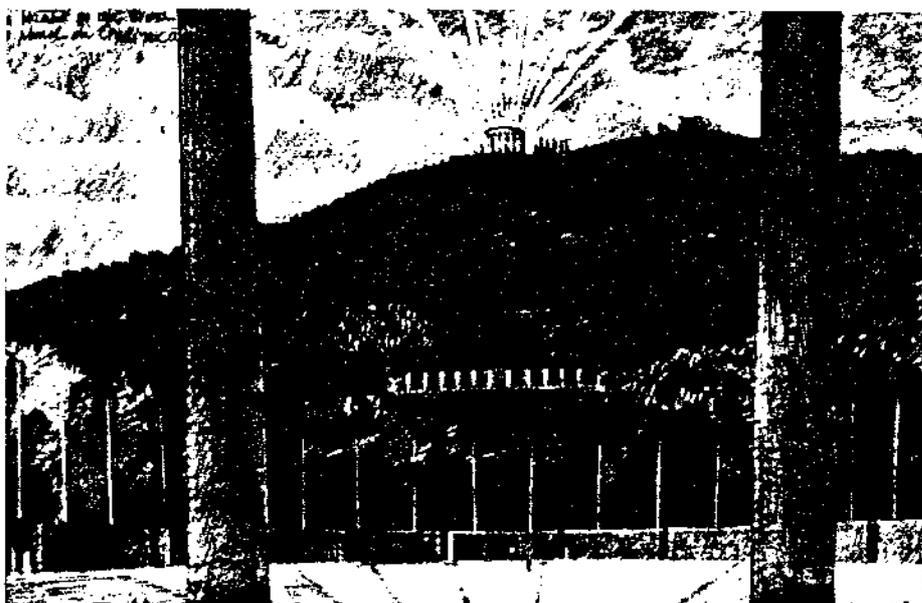
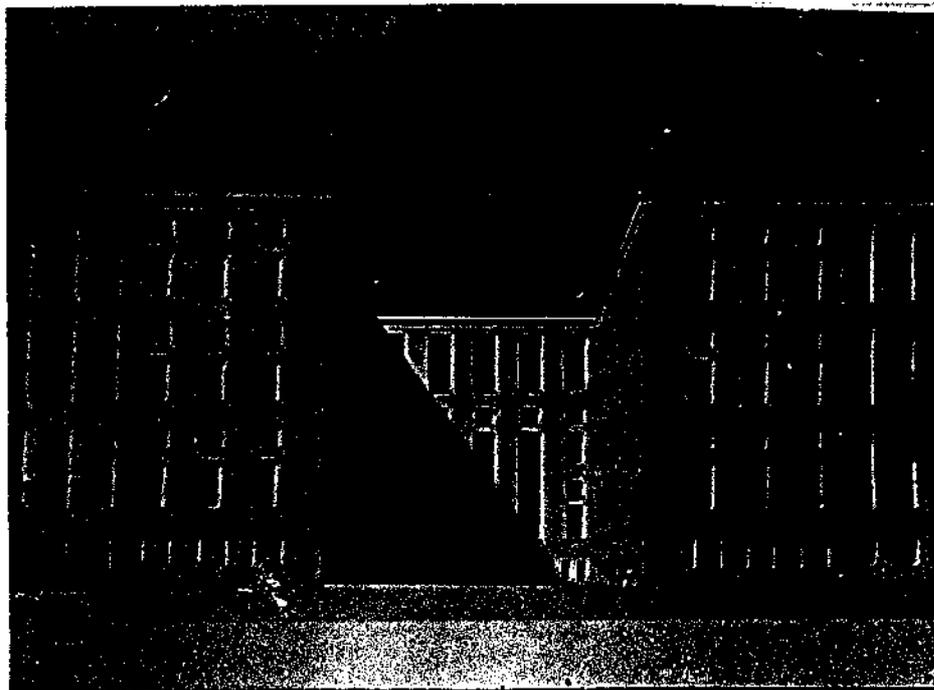
190 / Elevação sul

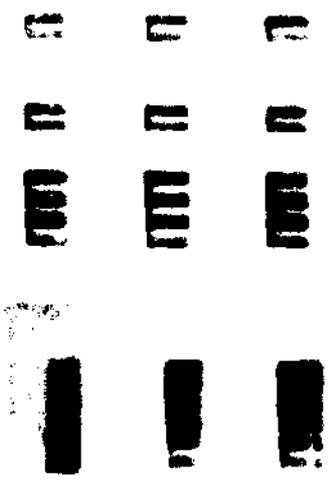
191 / Vista para o Morro do telégrafo, Teatro Aberto, Núcleo de Belas Artes

Na Faculdade de Direito podemos observar a rigorosa composição estabelecida pelos plenos e vazios, economicamente, aberturas e o muro.

Concluindo a elevação do Morro do Telégrafo na paisagem da "cidade", Piacentini e Morpurgo definiram ao cume a implantação

do "Faro della Civiltà Latina", um templo circular, aberto, um edifício celebrativo da "razza" latina: lança suas luzes ao céu, em uma metáfora do próprio sentido da educação e formação intelectual, pois ilumina as "vastidões" a serem conhecidas.







192 / *Detalhe da fachada, prédio da Reitoria*

193/ 194 / *Detalhes da fachada, prédio da Faculdade de Direito*

195 / *Marcello Piacentini, Palácio da Justiça de Milão, detalhe fachada posterior, 1931-41*

196 / *Marcello Piacentini, Edifício na via Roma Nuova em Turim, 1934-38*

197 / *Marcello Piacentini, Palácio das Corporações, Roma, detalhe da fachada principal, 1927-32*

198 / *Detalhe da fachada, edifício da faculdade de Ciências, Praça da Reitoria*

199 / *(página 172) Vista geral da Praça da Reitoria*

Este projeto para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro pertence ao período de amadurecimento da "forma squadrata", como princípio da composição, dentro da cronologia de obras de Piacentini. Este princípio, elemento constitutivo original, rege a composição das obras a partir de uma unidade básica mural, a pauta, o tramo. Entre dois apoios, entre dois momentos fortes do muro, temos a distância, o intervalo que possui as notas - aberturas - em sincronia, sustentando um arranjo, uma disposição das partes no todo na composição. A pauta seria assim a introdução da dimensão vertical, pois pensa-se em alturas, andares, níveis; mas esta unidade básica mural perfila os apoios dos pavimentos e orienta a métrica das plantas.





**Villa Matarazzo,  
São Paulo, 1939-40.**

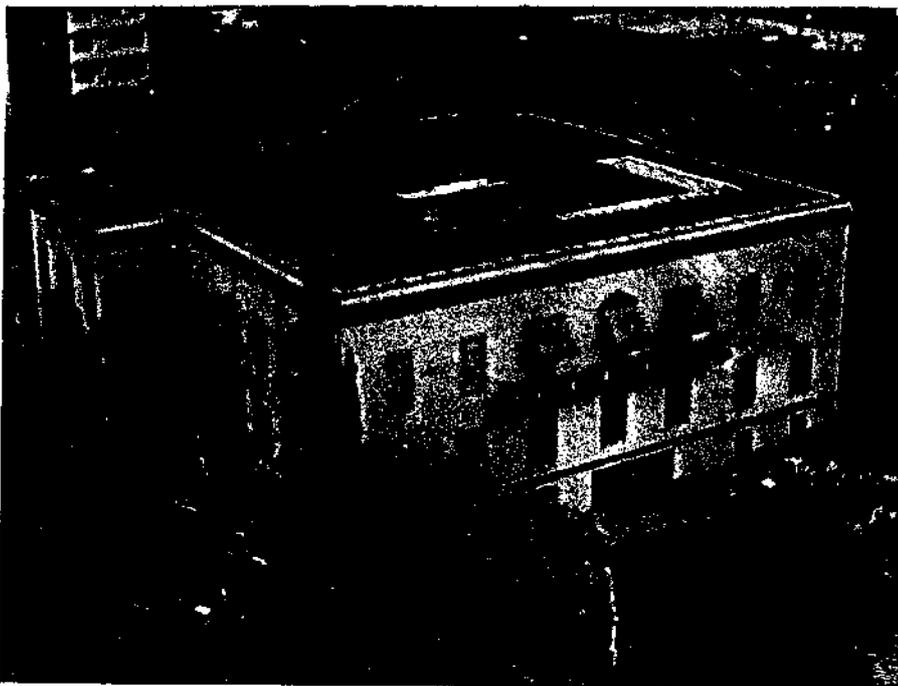
200 / (página 173) *Legenda para o projeto de reforma da "Villa Matarazzo", Construtora Severo, "2º Estudo", 1938.*

201 / *Villa Matarazzo, fachada av. Paulista, foto 1940 c.*

Volume compacto, austero, disciplinado frente as casas ecléticas da avenida Paulista então contemporâneas, a *Villa Matarazzo* assim se configurou após sucessivas reformas desde 1900, e a mais importante, de 1939-40, cujo resultado se manteve até nós. Esta última atribuímos a Piacentini, ou mais precisamente, ao "círculo" de colaboradores de Piacentini (v. cap. 4).

A construtora Severo e Vilares, em 1938, foi encarregada pelo Conde Francisco Matarazzo Júnior, para realizar a reforma, concluída em 1940.





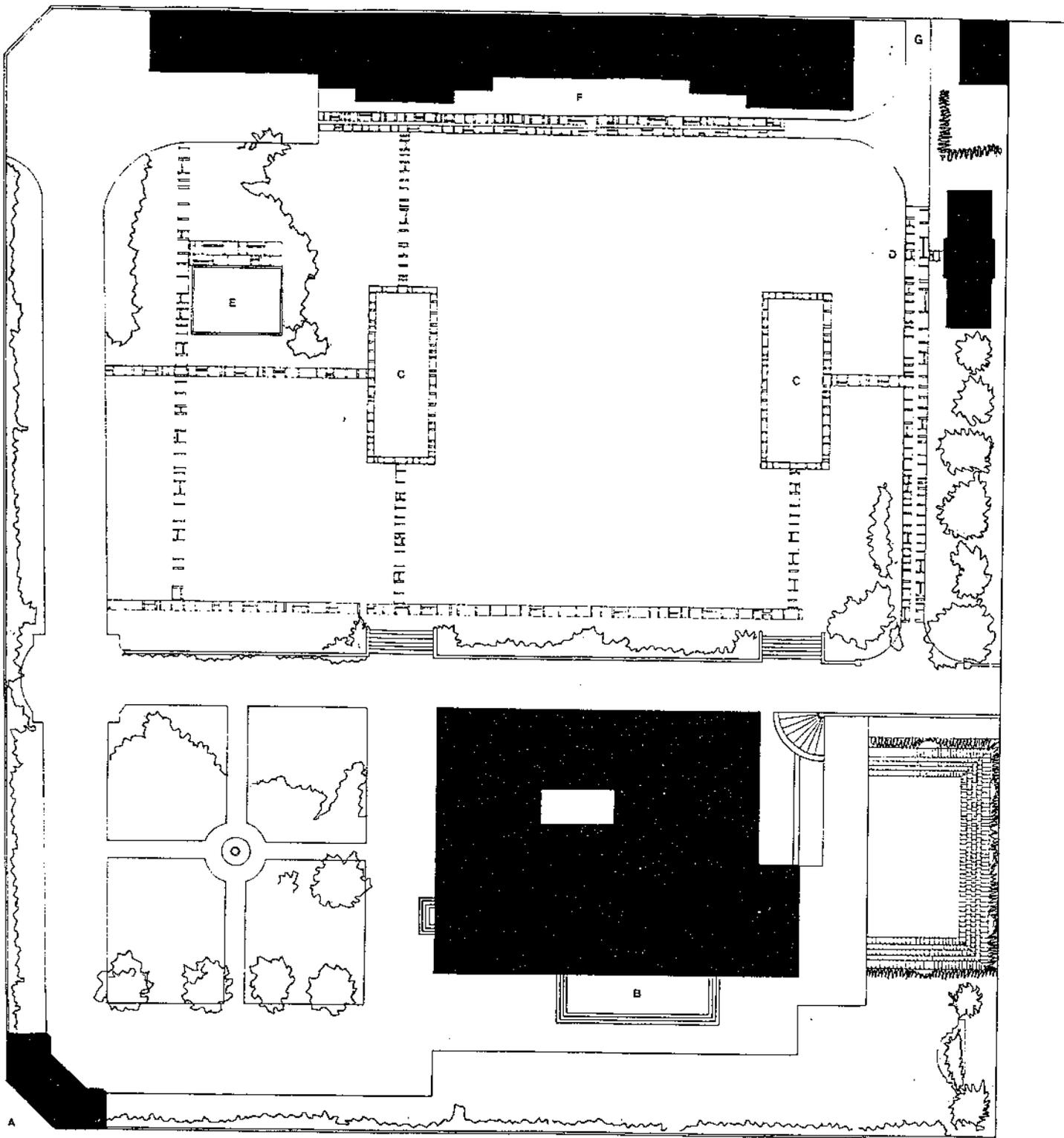
202 / *Vista posterior*

A história destas sucessivas reformulações, que ao longo do tempo se desenvolveram, superaram absolutamente o primeiro perfil de 1896. Hoje, com dois andares, fachadas simétricas, uma área construída de aproximadamente 2.800 m<sup>2</sup> além das outras dependências, em um lote que também foi sendo ampliado até c. 12.500 m<sup>2</sup>, garante à villa uma posição entre as maiores residências de São Paulo, e predominante na avenida, desde sua abertura em 1887.

**203 / Villa Matarazzo, recomposição do projeto de implantação, c. 1940.**

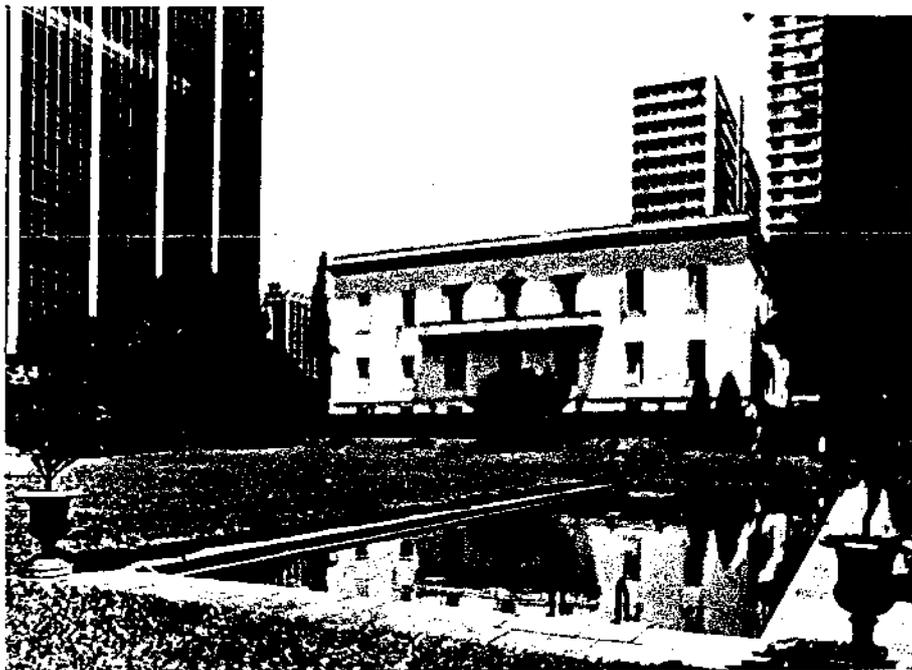
**legenda**

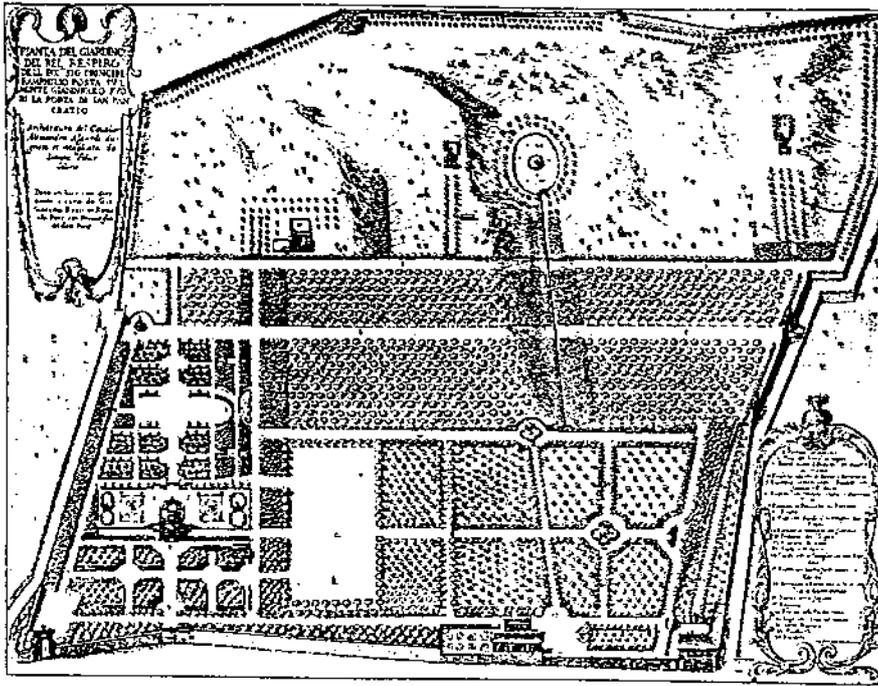
- A . portaria 1**
- B. residência**
- C. piscina**
- D. estufa**
- E. viveiro**
- F. serviços e garage**
- G. portaria 2**



204 / Jardim, vista a partir da piscina

205 / Vista do acesso a portaria



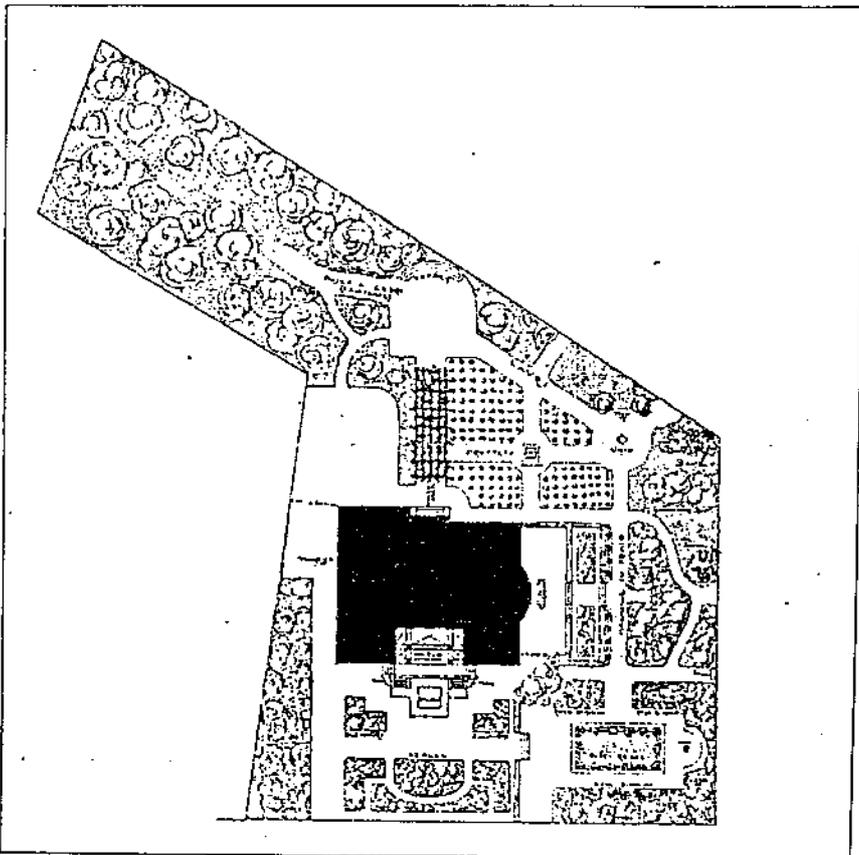


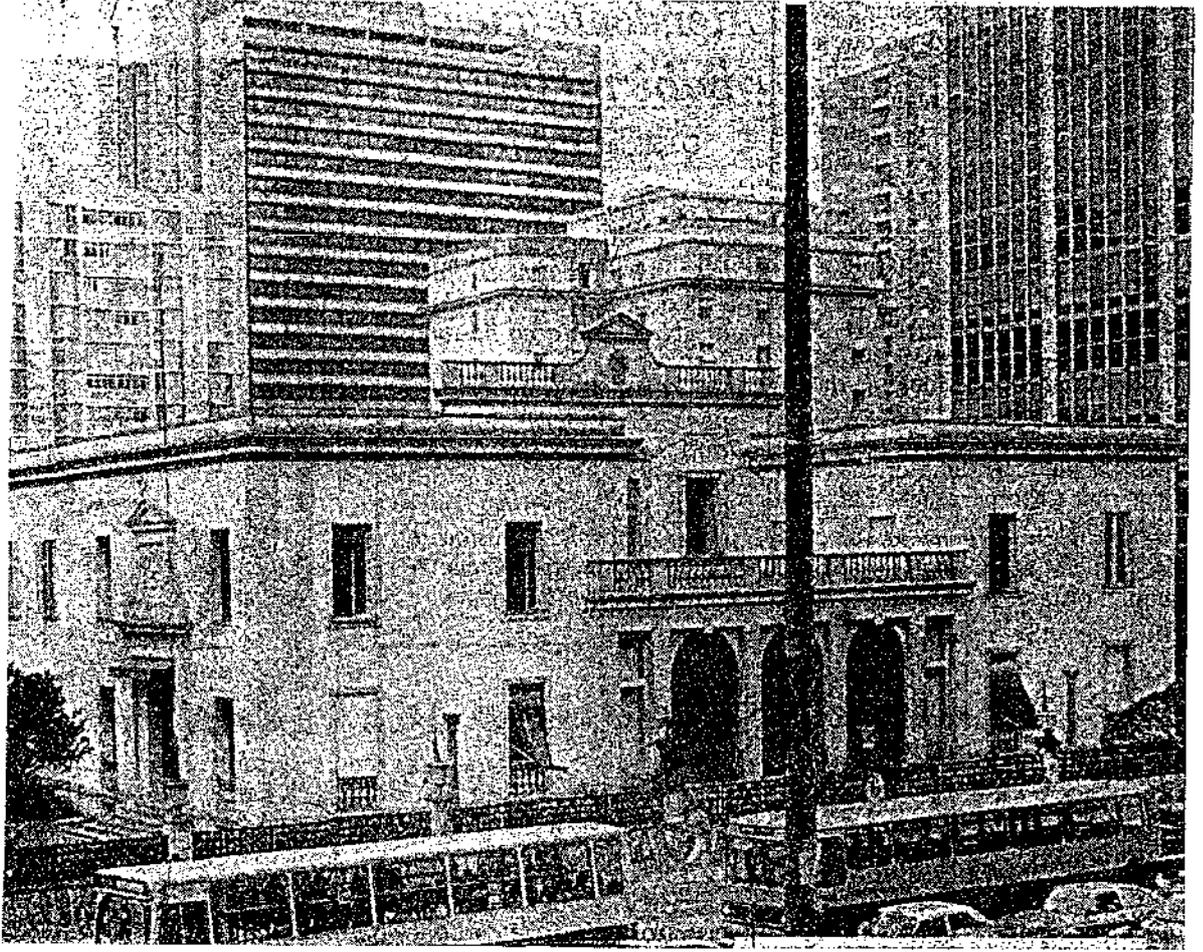
206 / A. Algardí, *Villa Doria Pamphili*, Roma, 1644

207 / Marcello Piacentini, *Villa Jahn Rusconi*, Roma, implantação, 1914-17

A implantação evoca os conjuntos de vilas urbanas e suburbanas romanas do '600: a obra principal é um volume cerrado, cujos limites orientam os canteiros do jardim; estes seguem a regularidade geométrica do volume, e reforçam a partir de eixos constituídos na paisagem a estrutura perspectica do conjunto.

Em uma *villa* projetada por Piacentini na segunda década deste século, do crítico de arte Arturo Jahn-Rusconi, encontramos uma implantação, em menor escala, muito próxima a nossa obra brasileira. O edifício principal está deslocado do centro de seu sítio, os canteiros se alinham ao volume da *villa* - que também se aproxima muito de nosso exemplo - e constituem eixos; mas há presença de uma sensibilidade que afere ao desenho do canteiro lateral e, principalmente, aos limites finais do jardim que não encontramos no caso paulista: a linha irregular, "pittoresca" que dá os horizontes finais do jardim rumo a um infinito "natural".





208 / Vista frontal da Villa Matarazzo

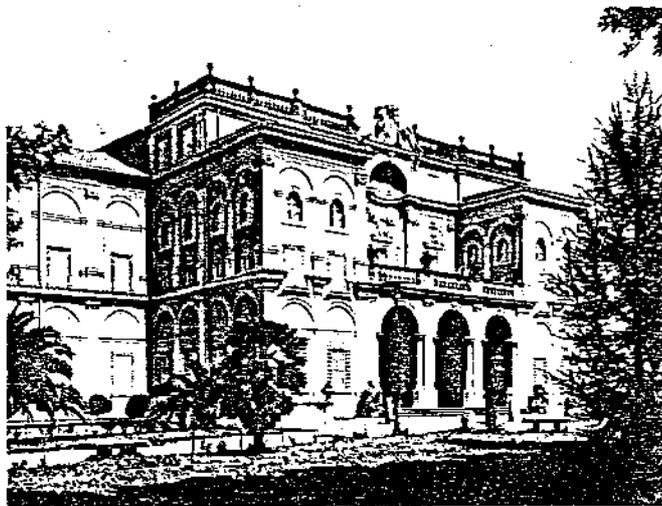
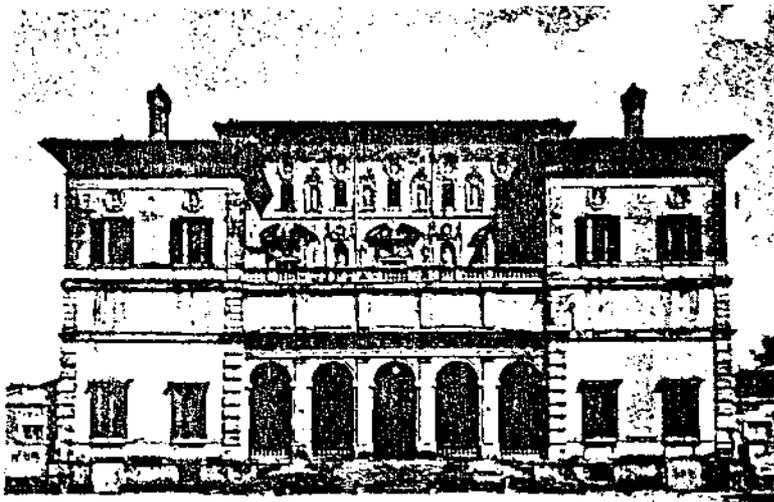


209 / Andrea Palladio, Villa Godi, Lonedo di Lungo Vicentino, 1537

210 / Giovanni Vasanzio (Jan van Santen), Villa Borghese, Roma, 1615, vista frontal

211 / Francesco Borromini, reforma Villa Falconieri, Frascati

A principal reformulação da Villa Matarazzo pelo "círculo" Piacentini foi a nova orientação volumétrica do edifício: de um limite composto por planas superfícies, introduziu-se um recuo no segundo nível da fachada principal, dividindo-a em três intervalos. Aqui evoca-se um tipologia própria às villas mais importantes na Itália dos séculos XVI-XVII, com a definição de um terraço no pavimento superior - dado ao prazer da contemplação à paisagem, gosto tão disseminado desde o século anterior - um pórtico de entrada que sustenta e se destaca a partir deste terraço e, como um "nodo" central da composição, faz a mediação entre dois volumes que avançam para a primeira superfície.



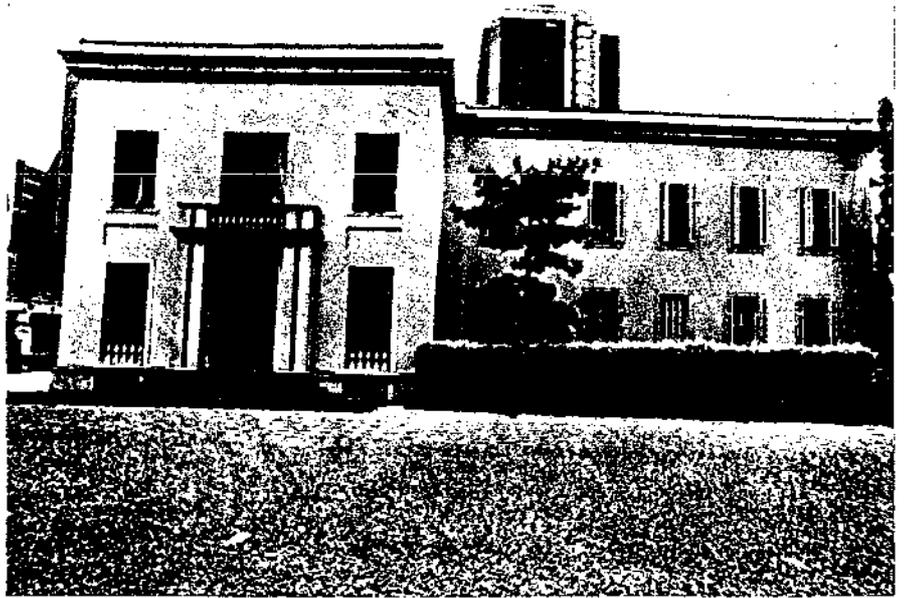
212 / Vista lateral, fachada sudeste

213 / Detalhe fachada frontal, ângulo com fachada noroeste

214 / Vittorio Morpurgo, reformulação Edifícios na via XX setembro com via Quattro Fontane, Roma, fachada, 1938-9

215 / Detalhe da fachada

O arquiteto do "círculo" Piacentini que participou intensivamente na elaboração da reforma na *Villa Matarazzo* foi certamente Vittorio Morpurgo. Presente em São Paulo no período da "fábrica" desta obra, podemos comparar algumas soluções, detalhes construtivos, que estão presentes na produção deste colaborador de Piacentini. O muro é uma superfície branda, tranquila, que adquire a imponência pela sua dimensão, pelo rigor na disposição das aberturas, pela ênfase forte mas econômica dos elementos necessários ao *decorum*, como as entradas, as portas, o conjunto de *ornatus* - brasões. São lições que Morpurgo atende junto a reforma - contemporânea à nossa *villa* - do conjunto de edifícios em Roma do século XVIII; destacamos a economia desta arquitetura proto-neoclássica. A referência a esta obra romana nos ilumina quando, pelos detalhes das molduras nas janelas, ou mesmo a grande cornija, vemos a sobriedade dos relevos que são dispostos para a avenida Paulista.





216 / *Fachada principal, vista noroeste*

217 / *Detalhe fachada principal, aberturas do pavimento térreo e coluna do antigo alpendre da mansão Matarazzo*

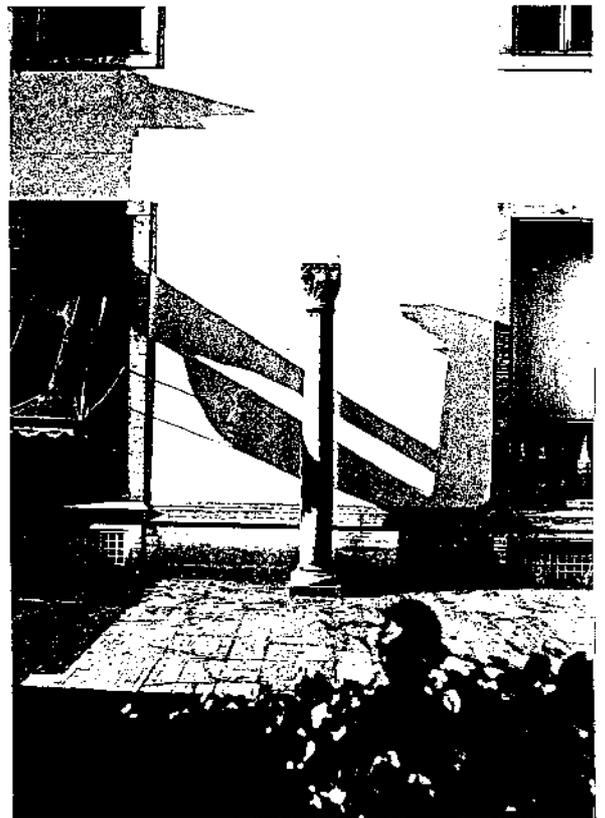
218 / *Pórtico de entrada e recuo do terraço, fachada principal*

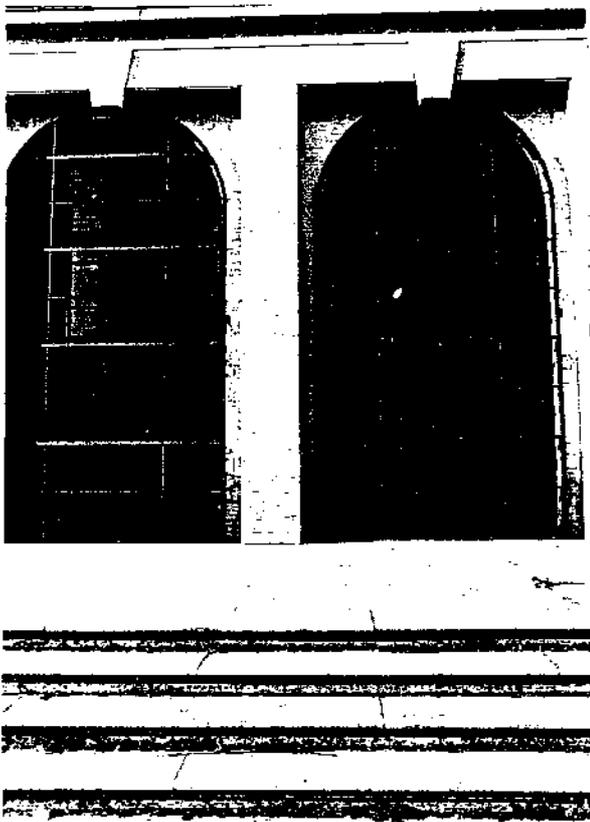
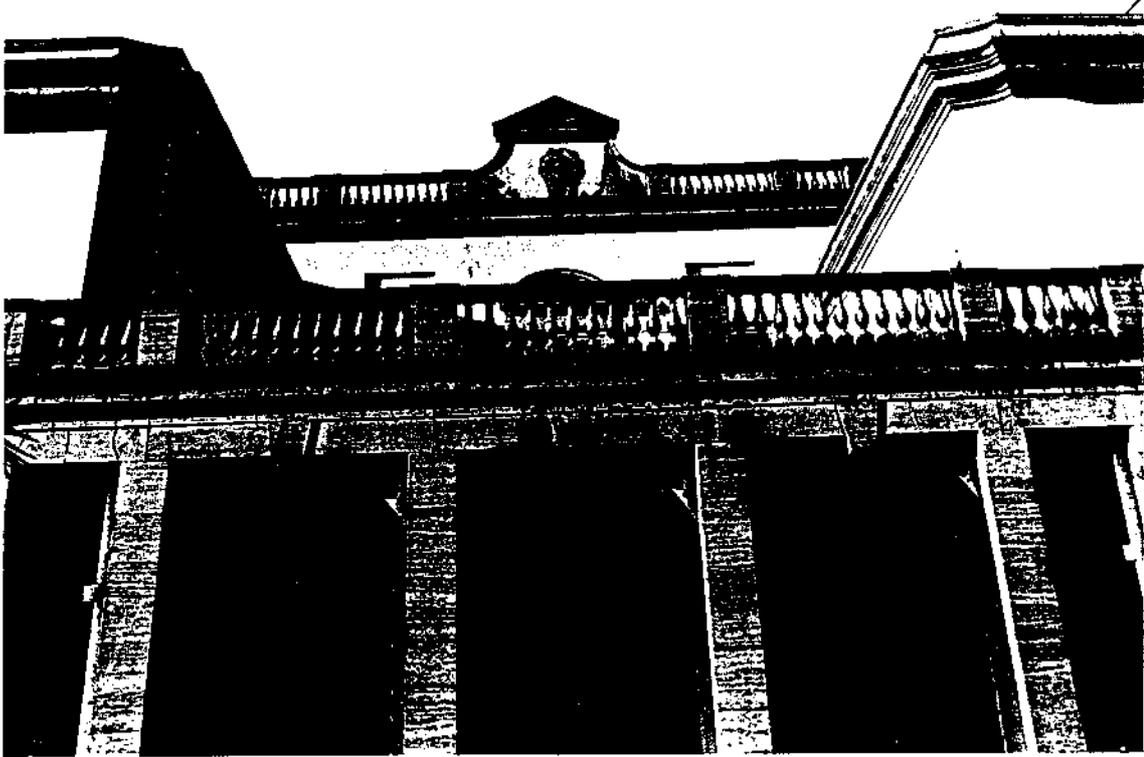
219 / *Detalhe pórtico de entrada*

220 / *Fachada principal, vista sudeste*

Duas colunas são apresentadas à frente da fachada principal, uma a cada lado da entrada principal. Capitel composto, fuste com a entase necessária para uma forma rombóide que prescreve a sua regularidade visual, um fragmento da ordem - não temos mais o entablamento - um dado da história desta obra. O "paragone" é suscitado: agora temos o muro liso, o pórtico e o pilar lineares em sua estrutura mínima, o arco a plena curva.

Estes léxicos formais clássicos são resultados de um estatuto distinto: são estruturas latentes, constituídas por um desenho elementar, necessidades dispostas para uma economia de sua visibilidade, do seu conjunto. Como em um retrato de família, estas formas pertencem a uma geração mais nova, resguardam a tradição que se ergue anteposta, discretamente colunar.





**Villa Matarazzo, recomposição do projeto 1939-41**

**legenda para as plantas:**

1. depósito
2. adega
3. dormitório
4. banho
5. cozinha
6. sala
7. copa
8. vestíbulo
9. biblioteca
10. área de iluminação
11. terraço
12. hall
13. closed
14. pórtico
15. escritório
16. rouparia

**221 / Planta, porão**

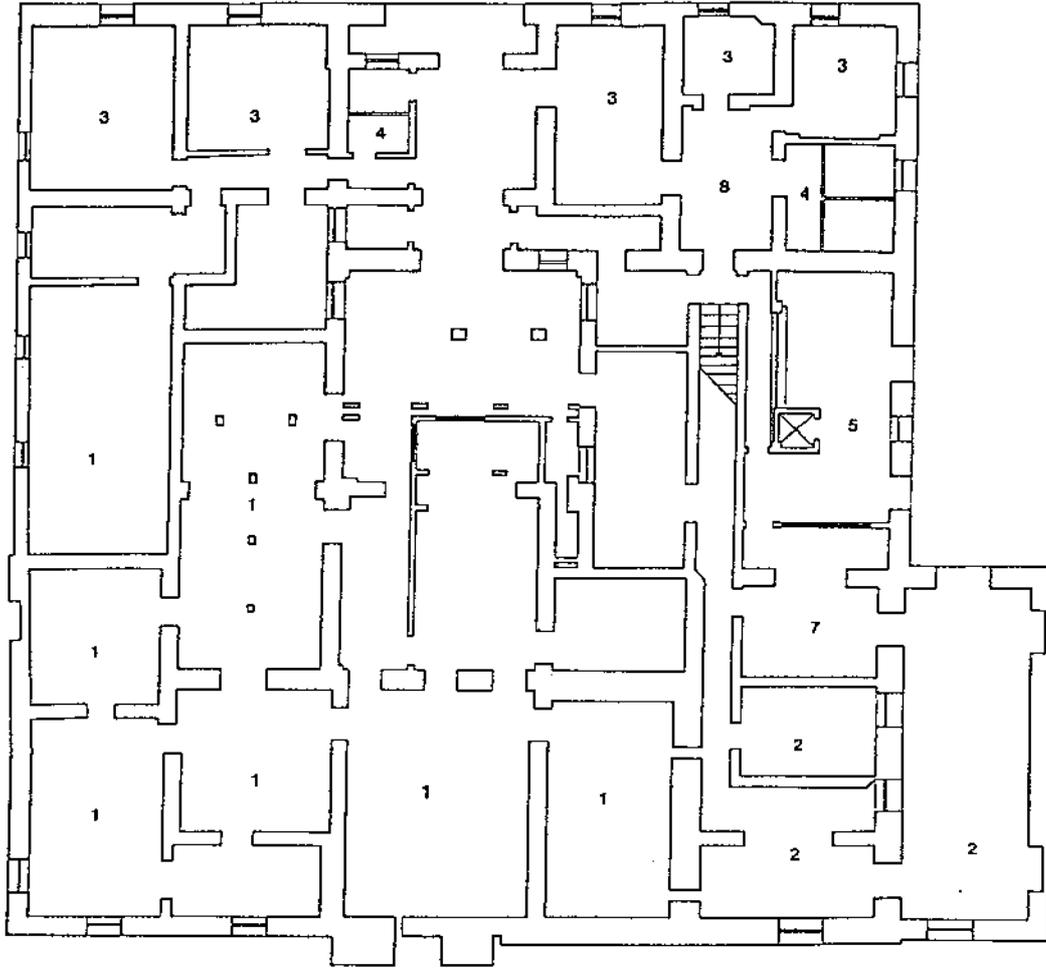
**222 / Planta, pavimento térreo**

**223 / Planta, pavimento superior**

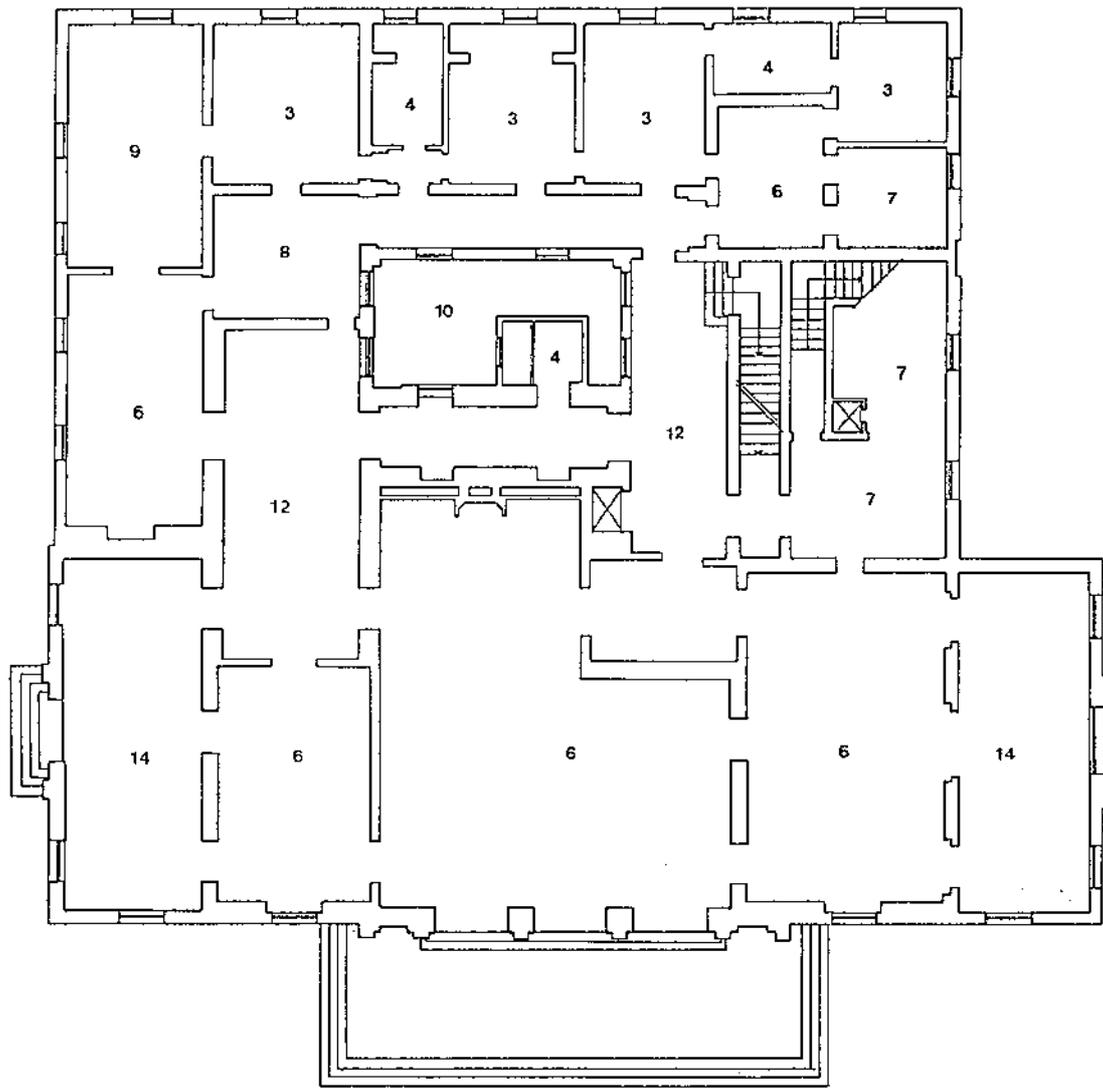
**224 / Fachada frontal, Avenida Paulista**

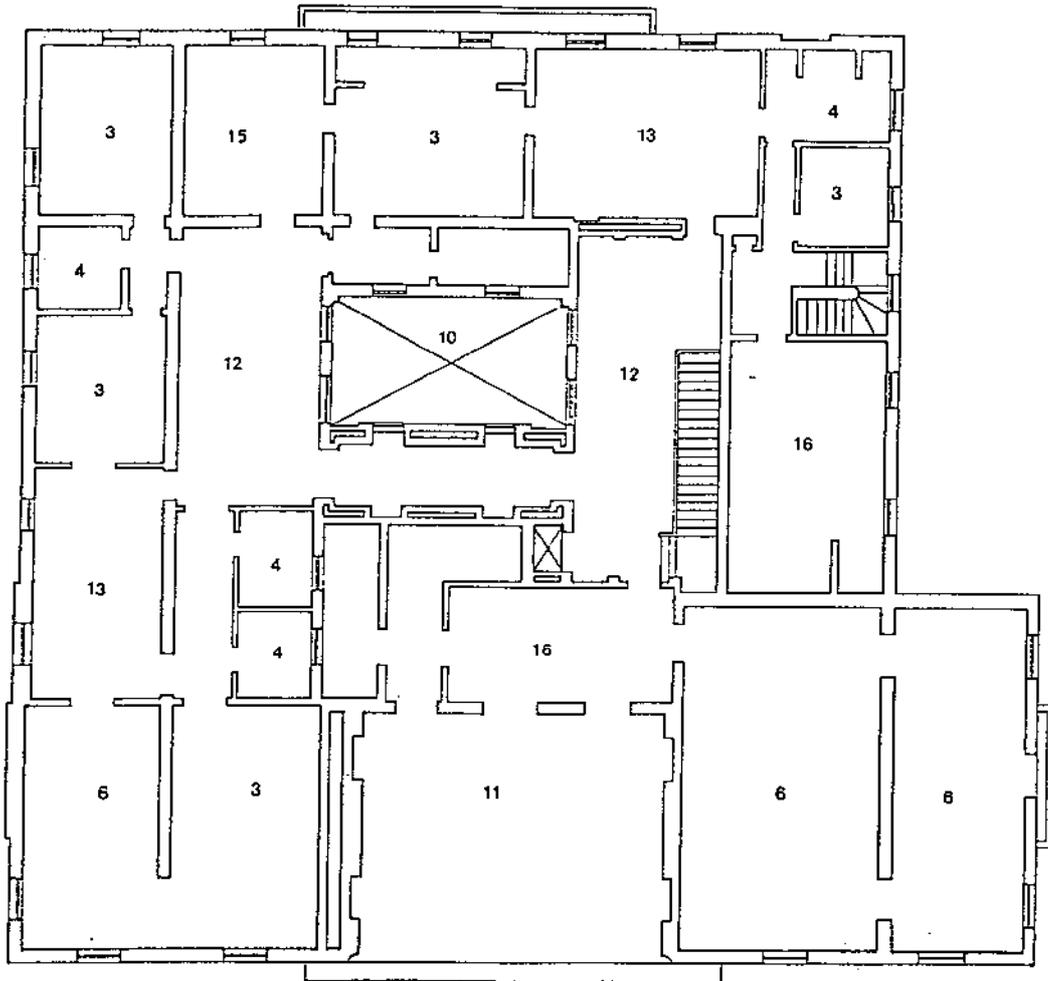
**225 / Fachada lateral, Rua Pamplona**

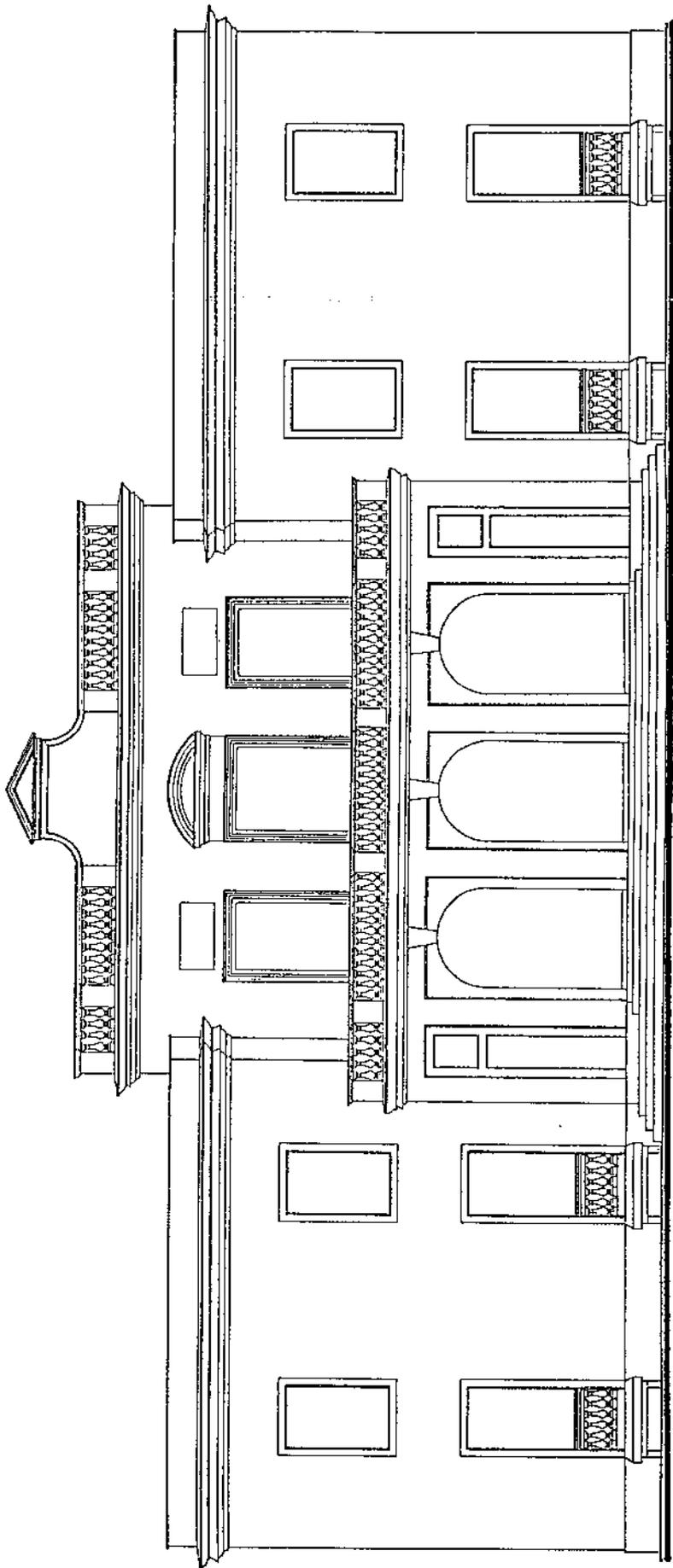
0 1 5 10

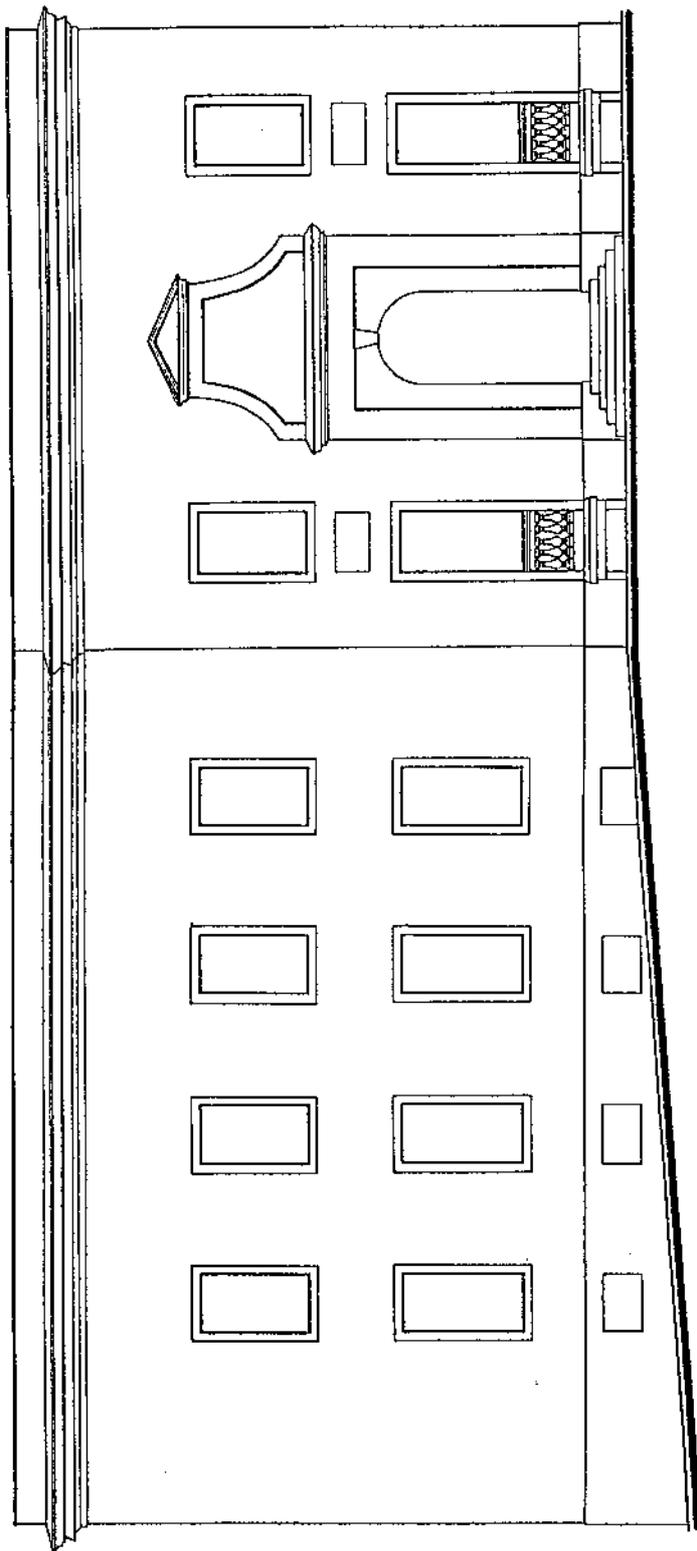


0 1 5 10







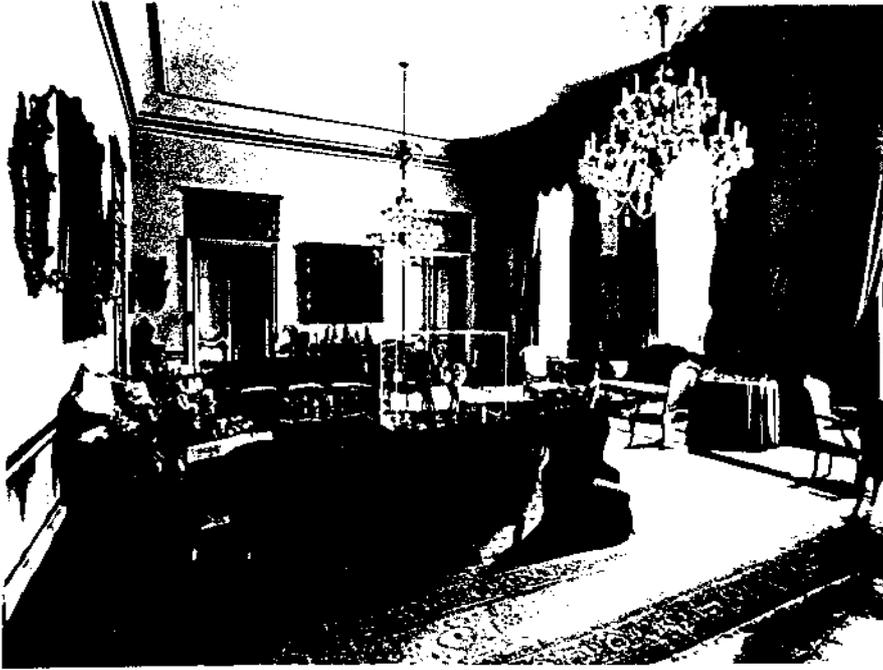


226 / Galeria, entrada sudeste

227 / Sala de estar

A distribuição interna da villa Matarazzo é reformulada em função de novos espaços sociais, constituindo ambientes requintados com muitas obras de arte e mobiliário não raro importados. As plantas dos pavimentos, pelas grandes quantidades de reformas sofridas, não mantêm uma característica própria a uma "villa", exceto sua impressionante quantidade e dimensão total do conjunto. Assim, exceptuando-se o terraço superior e as consequências na distribuição de alguns ambientes, as reformas internas podem ser atribuídas como resultado dos projetos anteriores da Construtora Severo e Vilares, empresa encarregada desta obra. Quando da intervenção dos arquitetos italianos do "circolo Piacentini", basicamente as soluções internas principais já estão resolvidas.

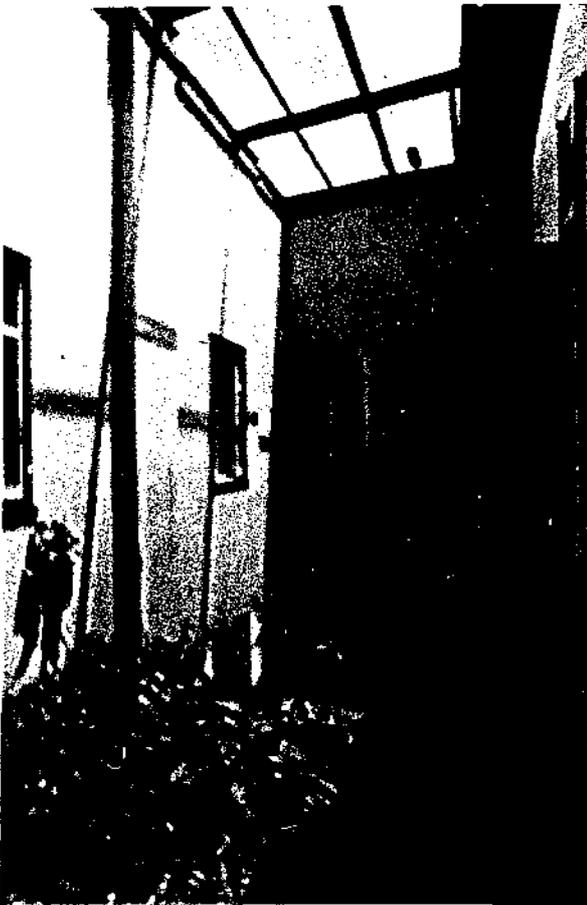


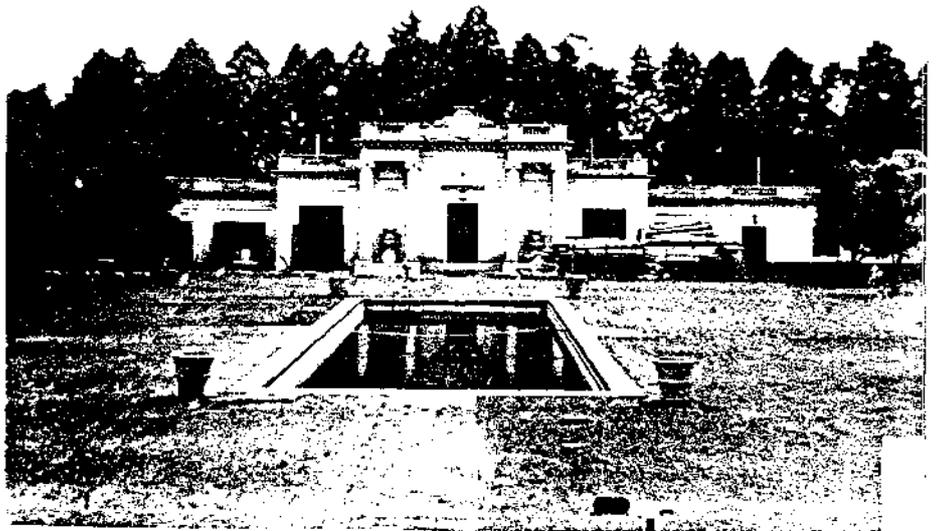
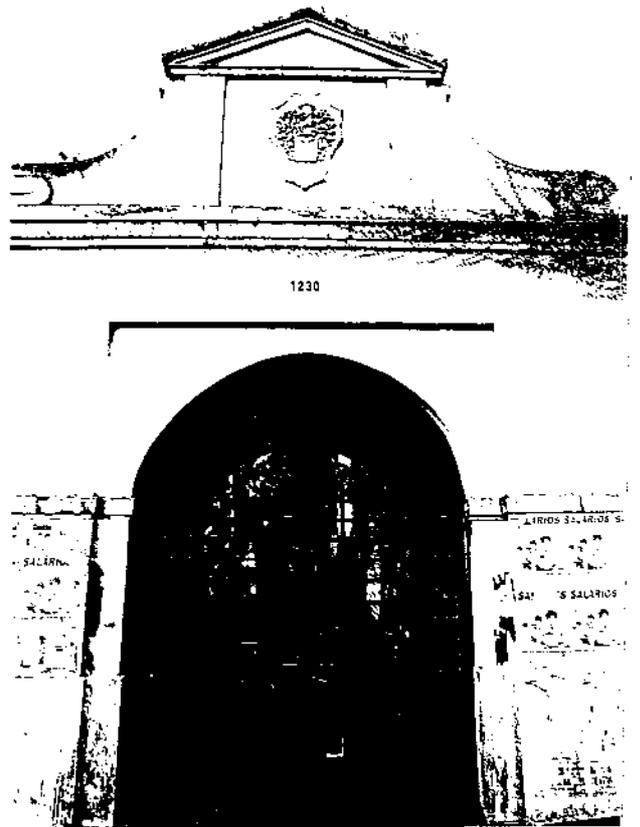


228 / Sala de estar, outra vista

229 / Área de luz interna

A área de luz interna, antes o jardim de inverno, se configurava como o espaço central da edificação, resultado principalmente da reforma ocorrida em 1914, de autoria do arquiteto italiano Giovanni Battista Bianchi. Hoje este espaço está totalmente descaracterizado, inclusive com uma menor dimensão.





230 / *Portaria, avenida Paulista e rua Pamplona*

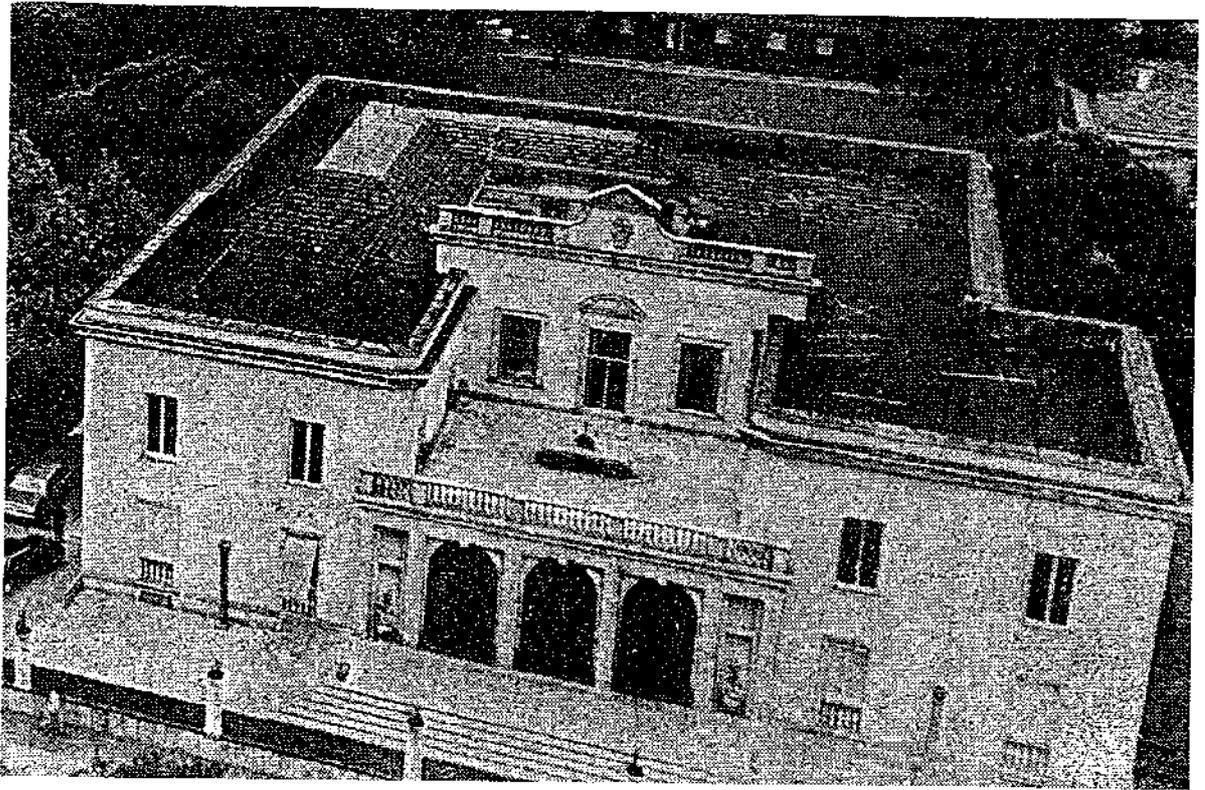
231 / *Edifícios de serviços e garagem*

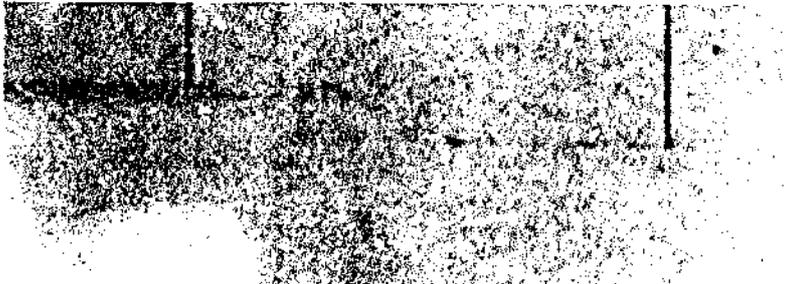
232 / *Vista geral da Villa Matarazzo entre os edifícios da Paulista*

233 / *(página 196) Villa Matarazzo, vista do edifício após desocupação e tentativa de demolição.*

Hoje, com o adensamento vertical da av. Paulista, a *villa* Matarazzo configura-se como um "momento fundamental de respiração urbana" (J. Coll, 1991), já que preserva, por seu perfil construído e sua área de jardim, um sentido horizontal, uma espacialidade que atende a uma variedade positiva neste contexto.



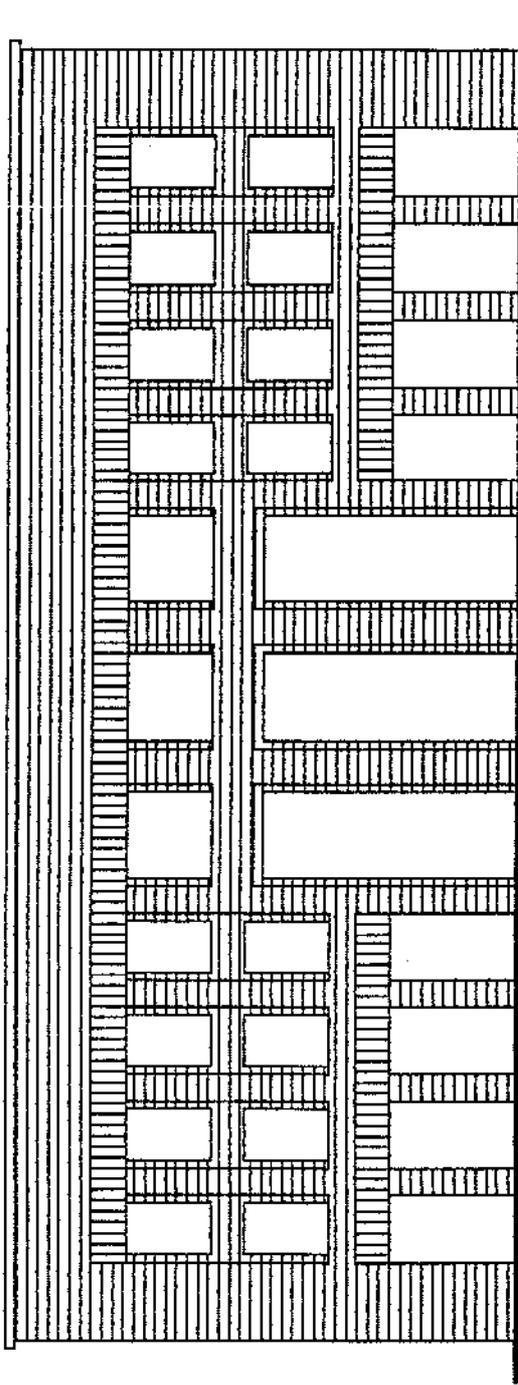




Tetto' 61 ESCALA 1:200

*Massimiliano*

*Antonio*



**Universidade Comercial  
Conde Francisco  
Matarazzo, Ante-projeto  
São Paulo, 1946-8.**

234 / (página 197) *Rubricas dos arquitetos no desenho para "Fachada Variante" do projeto para "Universidade Commercial Conde Francisco Matarazzo"*

235 / *Recomposição da "Fachada Variante"*

236 / *Marcello Piacentini e Arturo e Giulio Calza Bini, projeto de reestruturação edilícia da praça Ferrarese, detalhe dos edificios propostos, Bari, 1951*

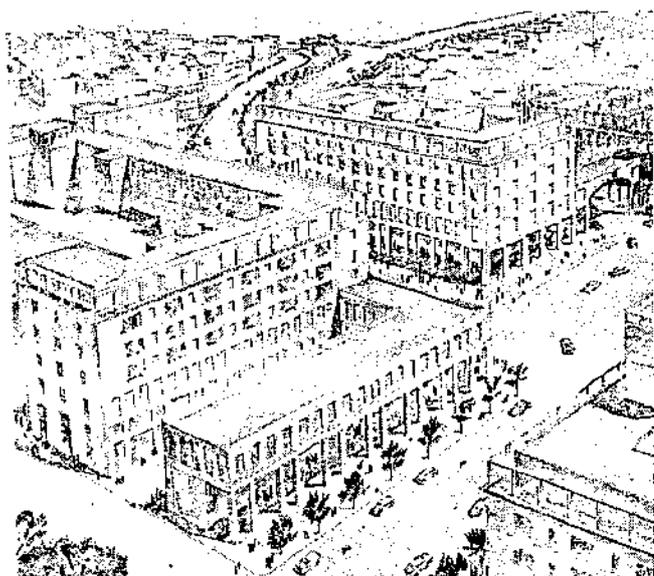
237 / *Marcello Piacentini, Reelaboração da fachada principal do Teatro dell'Opera, praça Gigli, Roma, 1954-60*

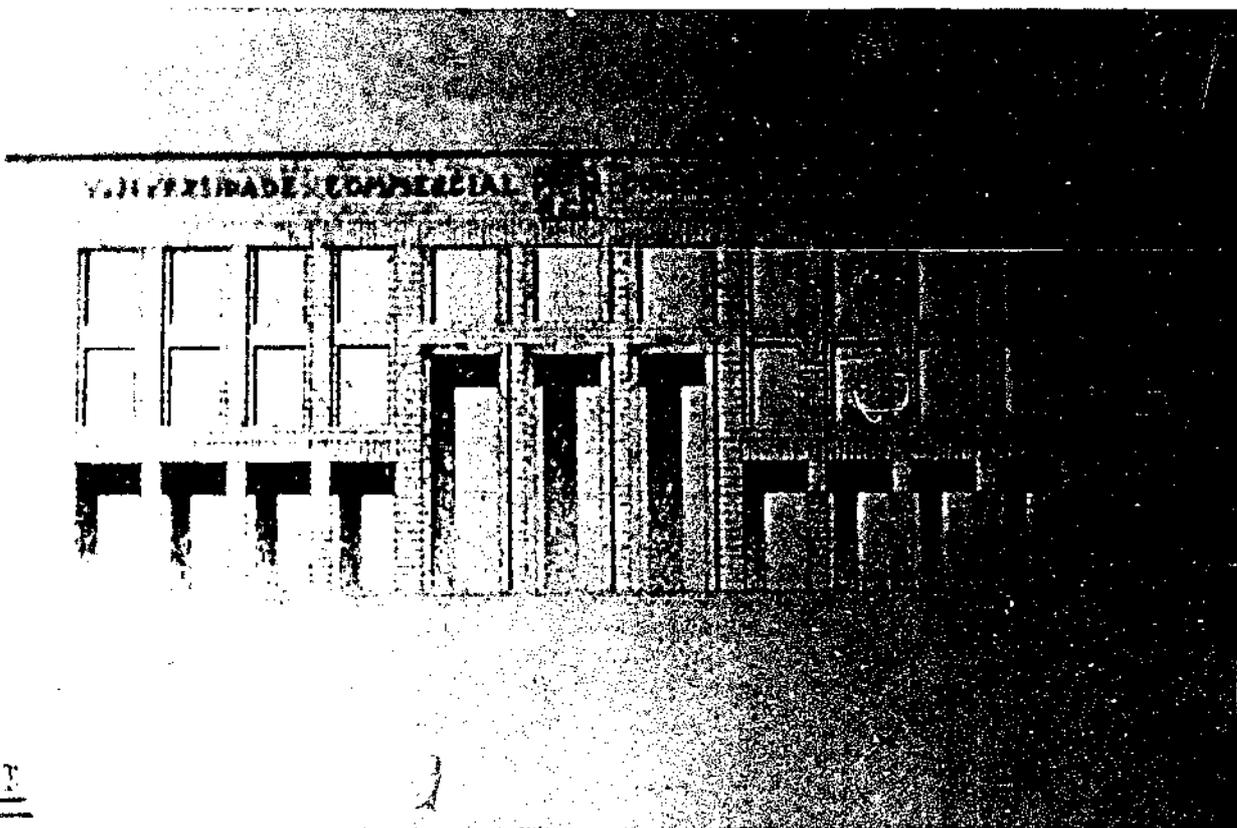
238 / (página 200) *"Fachada Variante", proposta para a Universidade Matarazzo*

A arquitetura de Marcello Piacentini neste Segundo pós-guerra seguiu a "experiência acumulada na longa carreira do ante-guerra" (M. Lupano, 1991). O pórtico seria portanto o elemento, a nota compositiva predominante neste final da cronologia de suas obras.

A Universidade Matarazzo, projeto que não se realiza devido as divergências econômicas entre os arquitetos italianos e a família ilustre de São Paulo, era constituído por um grande edificio, com um átrio central, dispoendo em seus setores as salas de aula, laboratórios, institutos, e a reitoria, configurando a fachada principal. Há uma segunda proposta

para esta fachada, que foi definida como "Fachada Variante", uma opção estabelecida principalmente pelos problemas de legislação sanitária quanto as aberturas de um edificio público. Nesta fachada podemos visualizar um solução recorrente ao projeto de quase dez anos antes, para a Universidade do Brasil: o pórtico que estabelece a ritmo para a composição dos tramos, e alterando suas medidas verticais para enfatizar aberturas, entradas importantes. Como no projeto para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro, ao chão este pórtico se constitui como uma "loggia" própria para a designação de aberturas e, em termos luminosos, enquanto um campo visual escuro, promover o destaque do próprio ritmo básico para toda a fachada.





FRINADES

**IV**

**obras  
brasileiras**

**documentação**

**/Edifício Conde Matarazzo** <sup>1</sup>  
(reformulações no projeto original da Construtora Serero e Villares), 1935-39 / rua Dr. Falcão n. 56, São Paulo, SP/

FORTUNA CRÍTICA "La Ditta [dei Matarazzo] mantenne i suoi Uffici in rua 25 de Março, n. 67, fino al 1903; si transferì, poi, in rua 15 de Novembro 22; e, dal 1911, li ha in un edificio proprio rua Direita." <sup>2</sup> "Pelo ano de 1935, quando a localização do novo Edifício Central ainda estava sendo debatida na Diretoria das empresas Matarazzo, o Prefeito Fábio Prado, sabendo dos planos de mudança, ofereceu ao velho Conde um terreno que aumentava a área já ocupada pelo antigo prédio dos Diários Associados, ao lado do Viaduto do Chá, sítio privilegiado dentro da nova concepção urbanística da Cidade, simetricamente fronteiro ao novo Parque do Anhangabaú", <sup>3</sup>

"A Sociedade Anonyma Industrias Reunidas F. Matarazzo, tendo adquirido os imóveis situados entre a Praça Patriarcha, rua Libro Badaró, rua Dr. Falcão, travessa do mesmo nome e rua Padua Salles, nesta Capital, que vão ser demolidos mas devendo o alinhamento do prédio a ser construído obedecer ao novo alinhamento aprovado pelo Acto 733, da Prefeitura da Capital, com o que o

terreno, ora irregular, tomar-se-á regular, tendo para o Viaducto do Chá uma frente, no mínimo, de 36 metros, resolveu convidar em concorrência limitada, alguns escriptorios technicos de arquitetura e construcções, para um concurso de ante-projectos que lhe permita levantar tal edificio nas melhores condições de esthetica, de conforto e de adaptação ás suas necessidades, dotando, simultaneamente, esta Capital de mais um prédio digno de seu progresso." <sup>4</sup> Sempre louvado, o "nuovo palazzo di proprietá della Ditta (...) sará uno piú belli e piú maestosi palazzi di San Paolo; e ospiterá gli uffici centrali della maggiore organizzazione industriale, commerciale e finanziaria di San Paolo, creata dal Conte Francesco Matarazzo." <sup>5</sup>

"A situação do novo prédio pode considerar-se excepcional e dominante com relação á pitoresca topographia desta parte da Urbis Paulista. Com effeito, occupará um ponto central, como guarda avançada da colina que desce para o vale do Anhangabahú, desde o planalto em que se situou o velho centro urbano de nossa Capital." <sup>6</sup> Com um projeto do "consultor" francês Bouvard, encomendado pelo prefeito Pires do Rio, o vale do Anhangabahú era "marginado por um circuito de edificios cuja architectura se inspirou em modelos analisados

vbr  
Ilustração  
239

240

<sup>1</sup> O "Grattacielo Matarazzo, edificio per le Industrie Riunite" foi inserido no catálogo geral das obras de Marcello Piacentini por M. LUPANO, com a datação 1938-9, in *Marcello Piacentini*, Bari, Laterza, 1992, p. 199.

<sup>2</sup> VV.AA. *Cinquant'anni di lavoro degli Italiani in Brasile*, São Paulo, Società editrice italiana, 1937, vol. I, p. 263.

<sup>3</sup> J.C. LIMA et alii, *Matarazzo - 100 anos*, São Paulo, CL-A Comunicações S/C Ltda, 1982, p. 81.

<sup>4</sup> Edital do concurso para o novo edificio administrativo das I.R.F.M., enviado ao "Escriptorio Technico Ramos de Azevedo, Severo & Villares", por Ferdinando Matarazzo, São Paulo 01 de fevereiro de 1935, página primeira, pasta 285 - Arquivo de documentos do Departamento de Patrimônio do BANESPA.

<sup>5</sup> *Cinquant'anni di lavoro ...*, op. cit., vol. 1, p. 263.

<sup>6</sup> Revista Polytechnica, n. 120, ano XXXII, série 15ª, São Paulo, 1935, p. 131.

- segundo varias phases do renascimento moderno. Ao nascente, os dois blócos ocupados pela Prefeitura e pelo Automovel Clube; em continuação o Clube commercial; fechando o Parque a Nordeste, o massiço da Delegacia Fiscal; a seguir,
- 241 para o quadrante de Nordeste e Poente, o Hotel Explanada; o Theatro Municipal em renascimento baróco; e por ultimo, o prédio da Light em néo-classico tipo anglo-americano." <sup>7</sup>
- 242 Neste lote se encontrava anteriormente o palacete de moradia do Conde Prates, projeto de Christiano das Neves, composto por blocos cadenciados em articulações, constituindo um "átrio monumental". Em 1934, considerando este já demolido,
- 243 Elisiário Bahiana no concurso para o "novo" viaduto do Chá, nos apresenta sua versão de uma configuração plástica que será válida para o projeto a ser construído para os Matarazzo: o bloco compacto, que conformaria um "pórtico" com o Edifício Alexandre Mackenzie.

A referência ao nome de Piacentini em relação a esta obra tem o seu primeiro registro em 1936, na publicação que comemorou os "Cinquent'anni di lavori degli Italiani in Brasile": o projeto "degli architetti Severo e Villares (...) già approvato dalla Prefettura Municipale (...) ha meritato anche gli elogi dell'egregio architetto italiano, S.E. Marcello Piacentini, accademico d'Italia, durante la sua permanenza in Brasile."<sup>8</sup> SALMONI e DEBENEDETTI, pelo contrário já afirmariam que "il conte Matarazzo chiese proprio all'architetto ufficiale del fascismo di

progettargli l'edificio per le 'Industrie Riunite'" <sup>9</sup> "L'edificio di Praça Patriarca, il più grande in Travertino romano eretto nel mondo, di compatta mole e pianta quadrangolare, con il grosso cornicione che taglia fuori i due ultimi piani, sembra rievocare le case-torri delle città medioevali. le linee sobrie, gli alti pilastri aderenti alle pareti, il materiale raffinato hanno avuto successo." <sup>10</sup> As autoras destacavam ainda a excepcionalidade da obra dentro da cronologia de trabalhos do arquiteto italiano, ao "notare qui, mentre l'edificio Matarazzo è, in fondo, esente da quell'eccesso di enfatica monumentalità", caráter este "per cui oggi l'architettura piacentiniana è sinonimo di vuota retorica". <sup>11</sup> Neste sentido o livro comemorativo da Família Matarazzo e seus "Cem anos no Brasil", afirma inclusive que para a "elaboração do projeto [do novo escritório central das Indústrias Reunidas] foram contratados os arquitetos italianos Morpurgo e Piacentini, que vieram ao Brasil especialmente para trabalhar no que já começava a ser chamado o 'Edifício Matarazzo', [e] que viria a ser uma construção retangular, com treze pavimentos, tendo no topo um terraço de onde se podia divisar toda a vastidão da cidade." <sup>12</sup> Esta recorrência sempre frequente a Piacentini como autor desta obra no vale do Anhangabaú foi inclusive reforçada pelas citações feitas durante a discussão da autoria da *villa* Matarazzo, sempre recomendando, o

<sup>9</sup> A. SALMONI & E. DEBENEDETTI, *L'architettura italiana a San Paulo*, São Paulo, Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1953, p. 79.

<sup>10</sup> Id., *ibid.*, loc. cit.

<sup>11</sup> Id., *ibid.*, p. 80.

<sup>12</sup> J.C. LIMA, *Matarazzo - 100 anos*, op. cit., p. 82.

<sup>7</sup> Id., *ibid.*, p. 131.

<sup>8</sup> *Cinquent'anni di lavoro...*, op. cit., p. 263.

pedido estudo para tombamento ao CONDEPHAAT, e aberto em 1990.<sup>13</sup> Em um estudo sobre Jaques Pilon, Ilda CASTELLO BRANCO propõe uma versão interessante que, mesmo pelo erro na data do "concurso para o Edifício Matarazzo (atual Banespa)" e do número de participantes, elenca uma hipótese coerente com as etapas cronológicas da obra: Pilon e Francisco Matarazzo Neto<sup>14</sup> em "1937, participaram entre 10 concorrentes (...) [para edifício] das IRFM, sendo classificados em 2º lugar. O primeiro prêmio coube à Construtora Severo & Villares, que construiu o edifício. Na elaboração do projeto definitivo, o arquiteto italiano Piacentini repassou os dois primeiros projetos classificados no concurso."<sup>15</sup> A mesma autora, em um levantamento recente sobre edifícios altos em São Paulo, fará esta mesma atribuição.<sup>16</sup>

**CRONOLOGIA: 1935** É promovido o concurso para o Edifício Matarazzo. "Além do valor da iniciativa que vem dotar São Paulo de um majestoso edifício, deve-se notar o cuidado que foi dispensado na preparação e no julgamento do concurso de projectos e na colaboração com a Prefeitura para o alargamento da Rua Dr. Falcão, que constituía um entrave para o trânsito

do centro da cidade."<sup>17</sup> Em meados de 1935, o resultado do concurso para a construção da nova "Ditta" Matarazzo é publicado: "compareceram oito firmas, tendo sido premiado em primeiro lugar o projeto I.R.F.M., de autoria do Escripório Technico 'Ramos de Azevedo', de Severo & Villares."<sup>18</sup> No projeto escolhido pela comissão julgadora<sup>19</sup> procurou-se evitar uma proposta cuja "concepção (...) pudesse taxar-se de exótica, quer por demasiado antiga, quer pela excentricidade do seu modernismo."<sup>20</sup> "Foi, portanto, adotado o estylo néo-classico, porém actualizado pela composição á moderna de suas linhas principaes, de verticalidade accentuada, pela proposital sobriedade de conjuncto e pela symetria de sua architectura."<sup>21</sup> Volume constituído por variação de profundidades, o projeto vencedor fazia dos muros externos o principal suporte para toda a disposição dos elementos estruturais e decorativos, colunas, frisos, cornijas, balcões, com um pequeno escalonamento superior nos últimos andades. Esta volumetria que estabelecia primordialmente o seu caráter monumental, era garantia para

244-  
251

263

<sup>13</sup> Processo nº 27.705/90.

<sup>14</sup> I.H.D. CASTELLO BRANCO, "Jacques Pilon", in *Warchavchik, Pilon, Rino Levi - Três Momentos da Arquitetura Paulista*, São Paulo, FUNARTE/Museu Lasar Segal, 1983, p. 55: "no final do mesmo ano [1934, Pilon] associou-se a Francisco Matarazzo Neto, constituindo a firma Pilon & Matarazzo Ltda - PILMAT. Foram sócios até 1939."

<sup>15</sup> Id., *ibid.*, p. 56.

<sup>16</sup> I.H.D. CASTELLO BRANCO, *Arquitetura no Centro da cidade: edifícios de uso coletivo, São Paulo: 1930-1950*. São Paulo, dissertação de mestrado-FAUUSP, 1989, vol. 1, pp. 151-155.

<sup>17</sup> Revista *Polytechnica*, op. cit., p. 129.

<sup>18</sup> Id., *ibid.*, p. 131.

<sup>19</sup> A comissão julgadora era constituída por "um representante da Casa Matarazzo, Dr. Alexandre de Albuquerque, professor da Escola polytechnica, Dr. Francisco Kosuta, professor da Escola de Engenharia Mackensie, Dr. Amador cintra do Prado, representante do instituto de Engenharia, Dr. Luiz de Anhaia Mello, representante da Sociedade Amigos da Cidade, Dr. João de Ulhoa Cintra, engenheiro da prefeitura, Dr. Francisco Prestes Maia, professor da Escola Polytechnica e Architecto da Secretaria de Viação e Obras publicas, Dr. Guilherme Winter, architecto, representante eleito dos concorrentes." In revista *Polytechnica*, op. cit., p. 129-31.

<sup>20</sup> Id., *ibid.*, p. 131.

<sup>21</sup> Id., *ibid.*, p. 132.

um implantação pretendida em termos urbanos no "Parque Anhangabahú": "por esta forma, o Predio Matarazzo e o Predio Mackenzie não provocarão qualquer nota dissonante na harmonia estética deste núcleo urbano, mas pelo contrario, lhe darão maior relevo, pela consonância de seu estilo, um de aspecto mais classico, outro mais moderno, exprimindo, na pureza de suas linhas a importancia e a solidez da obra colectiva que cada qual representa no progressivo desenvolvimento do Estado de São Paulo." Composto por "12 pavimentos e terraço",<sup>22</sup> capacitado com as "mais

<sup>22</sup> Inicialmente o programa para o edificio foi estabelecido "schematicamente, numa serie de croquis, em que se acham determinadas, approximadamente, a localização e a área mais conveniente para cada uma das secções dos serviços administrativos da firma. Segundo esse programa schematico, o edificio deverá comportar doze pavimentos, assim distribuídos: a) pavimentos reservados ás installações da sede da S/A. Industrias Reunidas F. Matarazzo: primeiro subsolo, ao nível da rua Padua Salles; segundo subsolo, ao nível intermediário entre a rua Padua Salles e a Praça do Patriarcha; primeiro andar, imediatamente sobre o pavimento terreo, ou, eventualmente, com interposição de uma sobre-loja, si necessaria; egundo andar, imediatamente a eguir, ou com interposição de sobre-loja mencionada. b) pavimentos reservados á locação, de preferéncia a grandes companhias, sociedades ou empresas: terceiro andar até o nono. (...) A fixação do número de pavimentos, bern como a sua distribuição entre os serviços da firma e a locação não podem ser, - em vista da simples aproximação do programma schematico, estabelecida de maneira rigida, ficando, ao contrario ao critério individual dos concorrentes, dentro de limites razoaveis" in Edital de Concurso das I.R.F.M., op. cit., terceira página. Dentro desta "liberdade" de definição do gabarito final do edificio, a Construtora Severo & Villares estabeleceu a seguinte distribuição do programa:  
1º pav. (1º subsolo): restaurante, garagem e almoxarifado;  
2º pav. (2º subsolo): laboratórios químicos, departamento de administração de pessoal, caixa-forte, depósitos, central telefônica, ambulatório;

modernas installações de elevadores, pneumaticos, aquecimento, refrigeração, ventilação, filtros esterilizantes, luz força, telephones, esgotos, etc."<sup>23</sup>, o projeto vencedor possuía um "Hall central", com colunatas colossais, "permitindo uma imponente perspectiva de todo o conjunto interno."<sup>24</sup> A obra iria ser construída pela "Firma Severo & Villares, autora do projeto premiado, com a qual a S.A. Industrias Reunidas F. Matarazzo contratou as obras."<sup>25</sup>

**1936** Início das obras do Edifício Matarazzo. Ainda com o antigo Viaduto do Chá definindo o horizonte da paisagem do "Parque", as fundações do edificio Matarazzo seriam executadas pela PILMAT, com a tecnologia das estacas Franki.<sup>26</sup>

**1937** A estrutura do edificio estava executada completamente, assim como as obras do novo "Viaducto" prosseguiam paralelamente; essa obra seria inaugurada no ano posterior.

**1939** Inauguração do Edifício Conde Matarazzo.

**1972** A "Ditta" das Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo é vendida para a empresa AUDI.

**1974** O Banco do Estado de São Paulo - BANESPA - adquire do Grupo Audi o Edifício Conde Matarazzo, pela quantia de "Cr\$130.000.000,00".

3º pav. (nível Viaducto do Chá): Atendimento ao público com secções de vendas, compras e exposições, acessos para os elevadores públicos;

4º pav.: contabilidade e secções comerciais;

5º pav.: "Andar Nobre", para a direção administrativa das I.R.F.M.;

6º - 12º pav.: salas e escritórios;

13º pav.: terraço.

<sup>23</sup> Id., ibid., loc. cit.

<sup>24</sup> Revista *Polytechnica*, op. cit., p. 132.

<sup>25</sup> Id., ibid., loc. cit.

<sup>26</sup> I.H.D. CASTELLO BRANCO, "Jacques Pilon", op. cit., p. 58.

264

267 -  
270

271 ATRIBUIÇÃO No *Archivio Marcello*  
272 Piacentini, em Firenze, encontramos  
fotos do Edifício Matarazzo,  
provavelmente contemporâneas à  
inauguração da obra, que privilegiam a  
apresentação da obra em seu contexto  
urbano; são vistas gerais de contexto,  
ora do "Parque" para a grande "mole",  
em perspectiva "sott'in sù", realçando  
sua disposição volumétrica enquanto  
uma "base" vertical para uma  
progressão horizontal do "Viaducto",  
ora vistas gerais onde o volume da  
"Ditta" Matarazzo é passível de  
comparação com o skyline do centro  
da cidade de São Paulo.

Durante a curta permanência de  
Marcello Piacentini no Brasil, de 13 a  
24 de agosto de 1935<sup>27</sup>, não  
obtivemos nenhuma informação que  
garantissem a presença na capital  
paulista deste arquiteto italiano; pelo  
contrário, devido as "dificuldades  
surgidas na escolha do local [para a  
Cidade Universitária, que] ainda não  
foram removidas [mostram] que o Sr.  
Marcello Piacentini, cuja permanência  
será curta no Rio, apesar de convidado  
para ir a São Paulo, talvez não possa  
realizar esta viagem, atendendo as  
circunstâncias de sua presença nesta  
capital necessária."<sup>28</sup> 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.

27 V. a "vicenda" de Piacentini na *Introdução*  
desta dissertação.

28 "Cidade Universitária - ainda não foi escolhido  
o local onde ela será edificada", in *jornal Correio*  
*da Manhã*, Rio de Janeiro, 17/08/1935, p. 3.

1) A primeira publicação do Edifício  
Matarazzo ocorre em junho de 35,  
para a divulgação do resultado do  
concurso: o projeto do "Escritório  
Technico Ramos de Azevedo" da  
Severo e Villares é o vencedor, com  
um projeto cujo volume é bem definido,  
com ordens colossais que se  
desenvolvem na parte central das  
elevações, balcões curvos que  
oferecem o ângulo das visões para  
uma paisagem circundante, aberturas  
que variam em formatos e dimensões,  
ora curvas, ora retangulares. Na  
perspectiva publicada<sup>29</sup> se evidencia  
a "composição" da fachada a partir do  
emprego de elementos decorativos  
dentro da tradição neoclássica: temos  
capitel, fuste, frontões, balaústres,  
cornijas com dentículos; podemos  
notar também o emprego de  
superfícies que poderiam aferir ao  
projeto uma certa aproximação ao art-  
déco, principalmente no escalonamento  
dos últimos pavimentos, e também nas  
superfícies que se projetam próximas  
às arestas do limite total do volume.  
Este projeto sofreria modificações,  
aferidas no processo de construção  
encaminhado à Prefeitura Municipal<sup>30</sup>:  
todas as aberturas - janelas, portas -  
se apresentam com um desenho  
retangular, os balcões de canto foram  
suprimidos, mantém-se um pórtico de  
entrada principal - para a Praça do  
Patriarca, no 3º andar - com colunas e  
pilastras, as paredes, como notamos  
nas plantas, possuem um perfil  
variado, entre curvas e retas, e, quanto  
a volumetria, há uma certa  
"compactação" que não abole

252

255 -  
257

29 Desenho nº 2293, de "Severo & Villares",  
*revista Polytechnica*, op. cit., p. 129.

30 Proc. 52.142/35, 03/07/1935, n.e.:  
90.053.280-81\*62, Arquivo de processos da  
S.M.A., PMSP.

totalmente certos recortes do projeto original, vencedor do concurso.

258 2) A outra publicação é de 1936 <sup>31</sup>, portanto após o período do "soggiorno" piacentiniano, e pela perspectiva apresentada, temos poucas alterações em relação ao projeto do edifício tal como foi construído. O volume agora é absolutamente pleno, com uma abstração própria a todos os elementos decorativos, em termos de formas geometricamente regulares: pilastras lisas onde antes tínhamos colunas; balcões retos, assim como uma homogeneidade das aberturas, todas quadrangulares, incluindo o pórtico a entrada principal no nível do "Viaducto"; as paredes são totalmente perfiladas ao limite do volume, retas e lineares. Este novo projeto agora recebe duas grandes cornijas que registram o término e o início dos ritmos verticais da pauta. Para a Prefeitura Municipal, ainda neste ano de 1935, o "novo projeto" é encaminhado como substituição do primeiro processo <sup>32</sup>: há uma ampliação da área construída no terreno - um avanço de quase dez metros além dos elevadores - e alterações da disposição de espaços em todos os pavimentos em função da ampliação ocorrida.

Comparando os dois projetos, notamos que os princípios estabelecidos pelo primeiro são mantidos, como a disposição de certos elementos, as alturas e a posição de cada abertura. Mas, por outro lado, remetendo-se ao

segundo projeto com relação a sua concepção plástica, podemos concluir que não houve um avanço na definição dos elementos, das massas, dos volumes que configuram estes princípios de disposição... certamente houve um "salto", uma redefinição possível apenas para um terceiro dado, uma mente projetual estabelecida em outras instâncias, mas que permanece dentro deste mesmo "universo clássico" de referência. O segundo projeto não seria, portanto, a evolução estilística do primeiro, mas a intervenção precisa de um outro arquiteto, e que pela crônica, assim como pela própria estética, é Marcello Piacentini.

Dentro da cronologia de obras de Piacentini, este prédio para as I.R.F.M. se insere no período de abstração dos elementos da composição dispostos na fachada, antes "estruturas clássicas" do que uma mimese das formas antigas: "o ritmo, a pauta, as formas da arquitetura são abstrações latentes de seu caráter: o clássico." <sup>33</sup>

Portanto, Marcello Piacentini teria "repassado" o projeto vencedor <sup>34</sup> em termos de fachada, mas atendendo somente ao projeto original e uma segunda versão, que encontramos como primeiro processo de Prefeitura. O arquiteto italiano, como digno representante oficial da cultura artística da pátria fascista, empregava sua "plastica squadrata" ao Edifício do Conde Matarazzo, definindo-o em um versão "moderna".

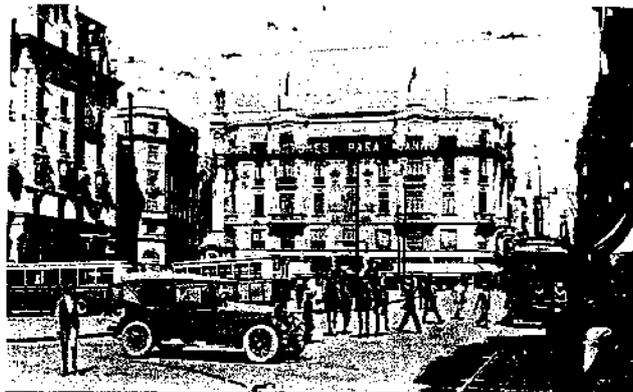
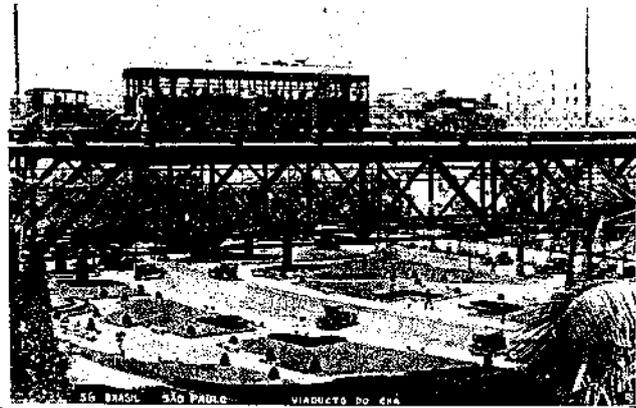
Nós podemos acompanhar os registros posteriores de

31 *Cinque anni di lavoro degli Italiani*, op. cit., desenho de "Severo & Villares", datado de 14/11/35, nº 2325, vol. 1, p. 263.

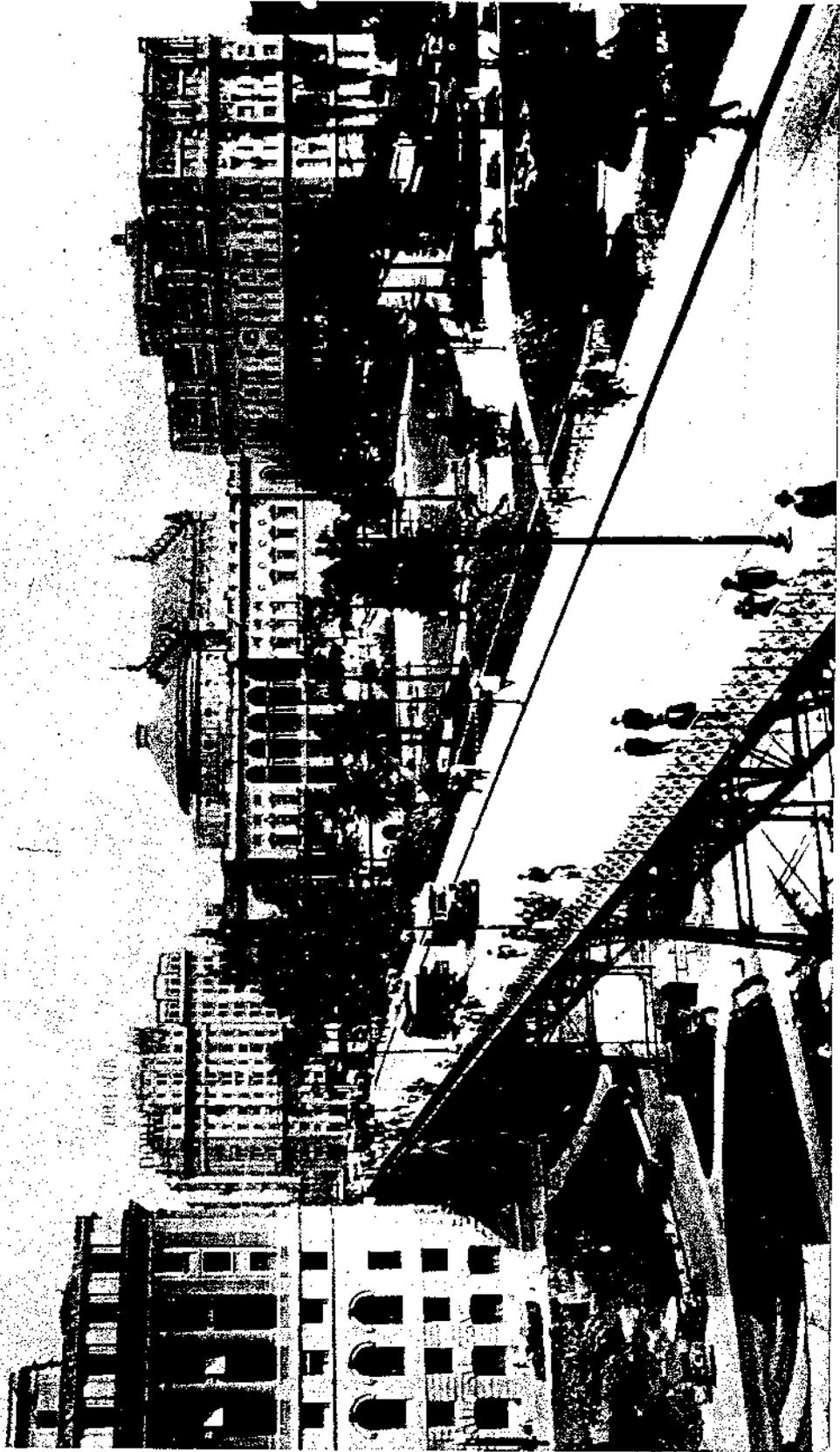
32 Proc. 78.161/35, 29/10/1935, n.e.: 90.053.279-81\*83, Arquivo de processos da S.M.A., PMSP.

33 MTOGNON, "A imanência da ordem", in revista *Óculum*, n. 3, março de 1993, Campinas, FAUPUCCAMP, p. 69.

34 Empregamos aqui a colocação de Hilda CASTELO BRANCO, v. nota 15 deste capítulo.

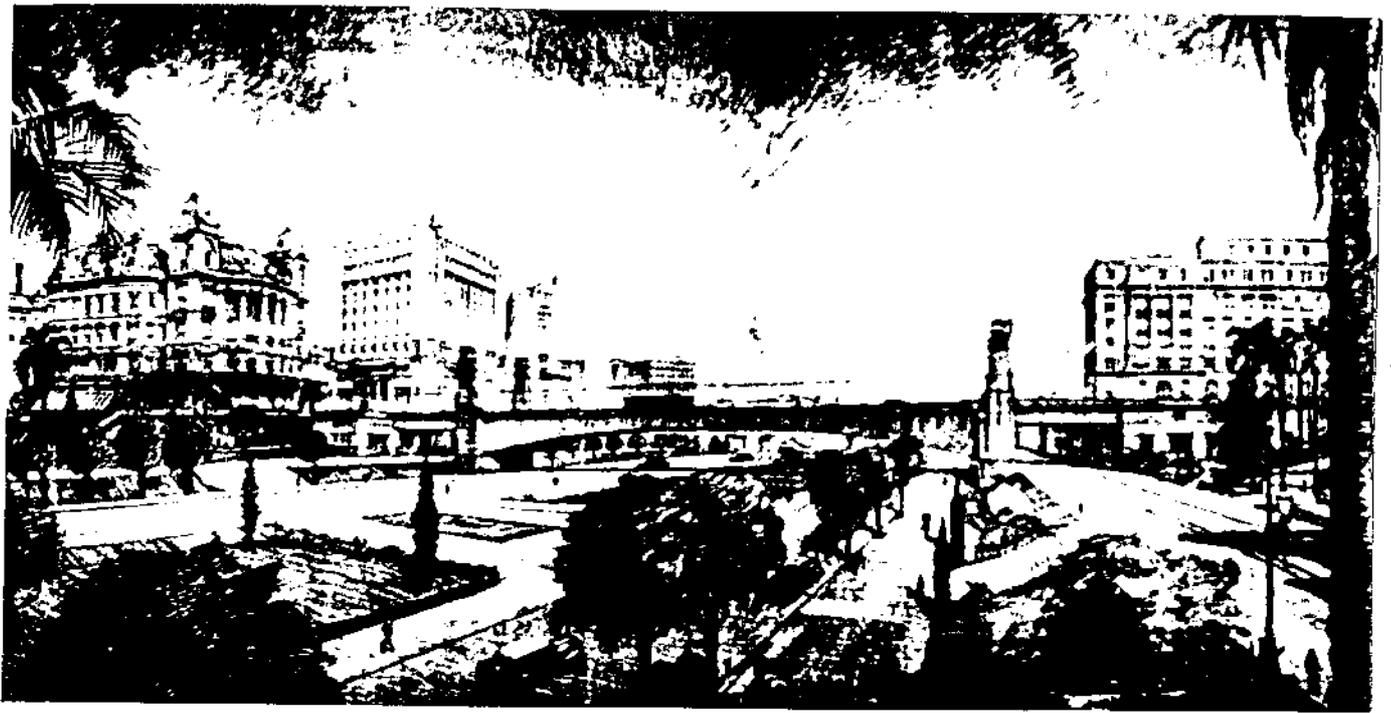


239. Viaduto do Ché. 1920.  
240. Praça do Patriarca. 1926.

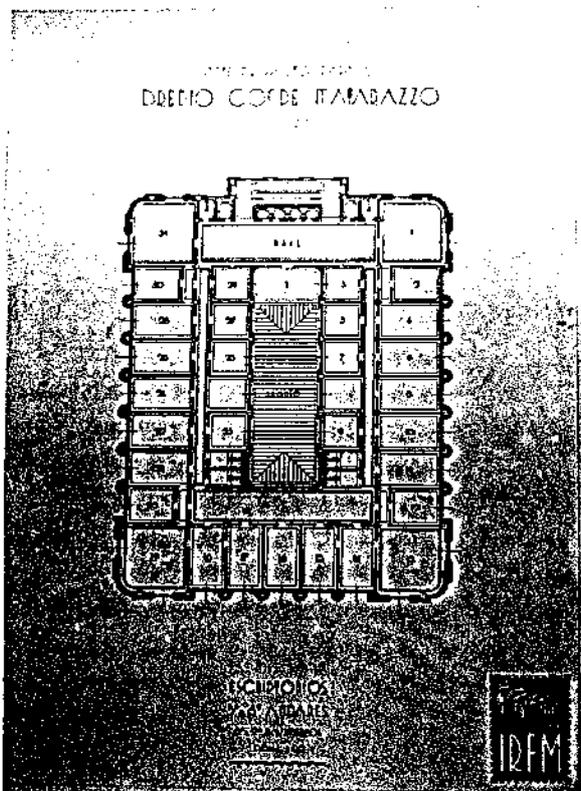
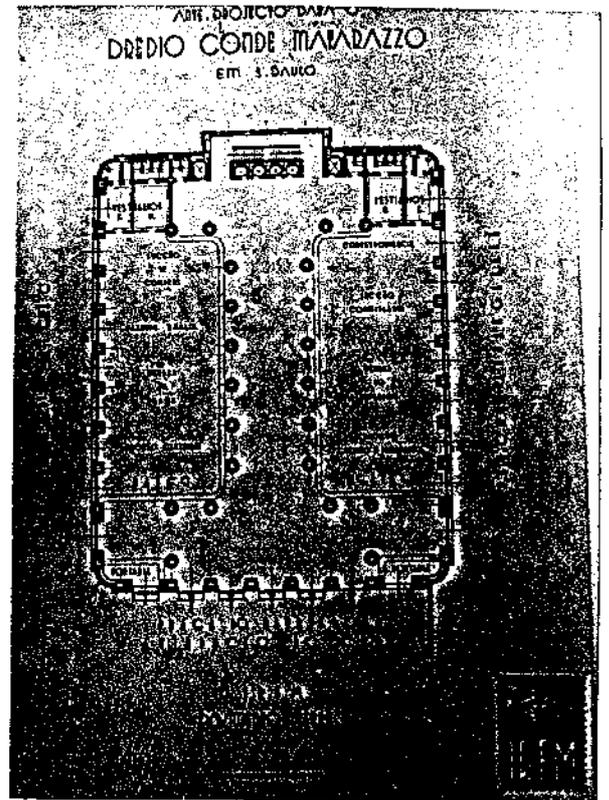
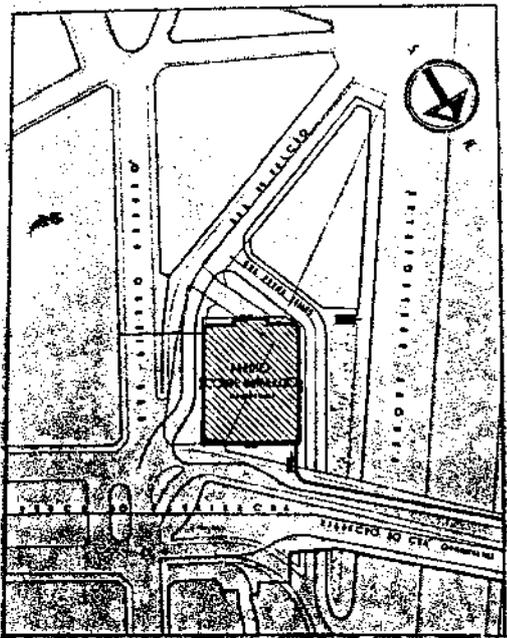


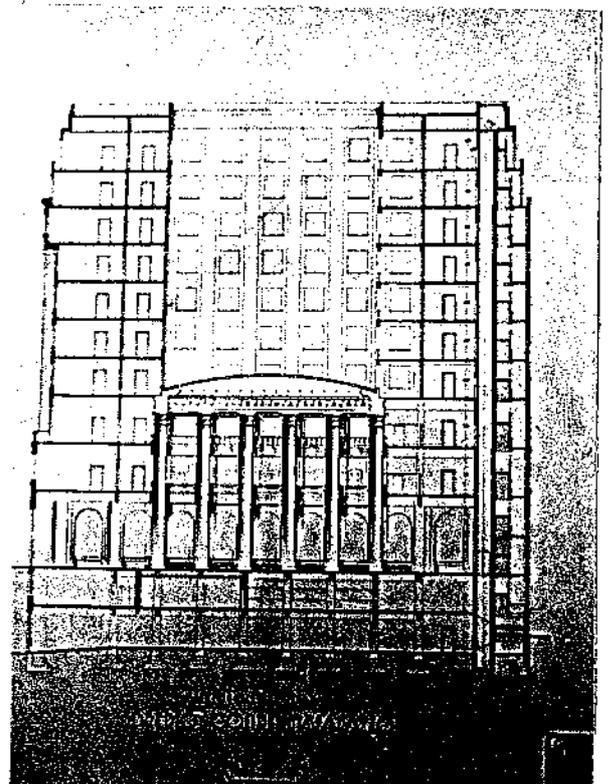
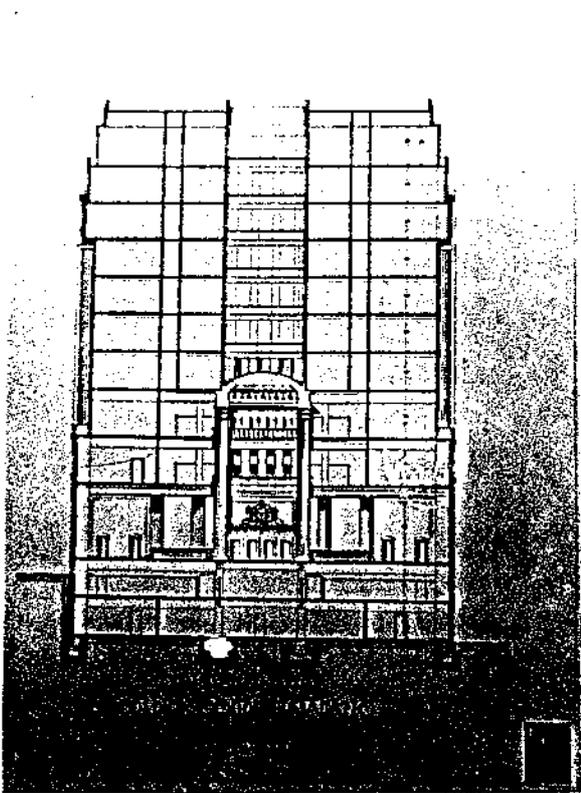
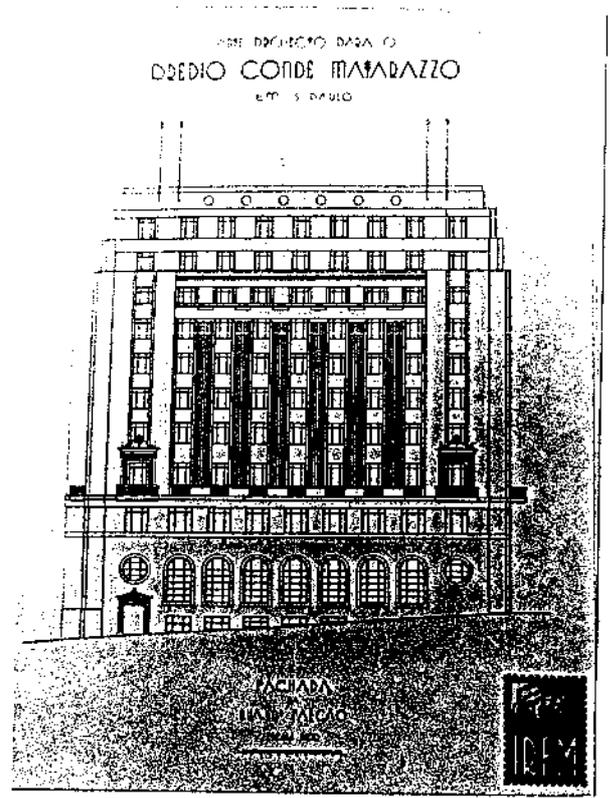
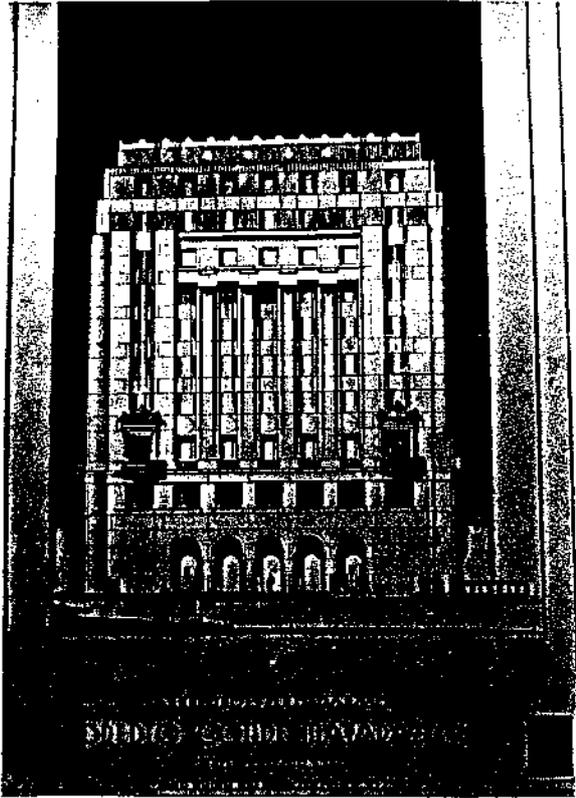


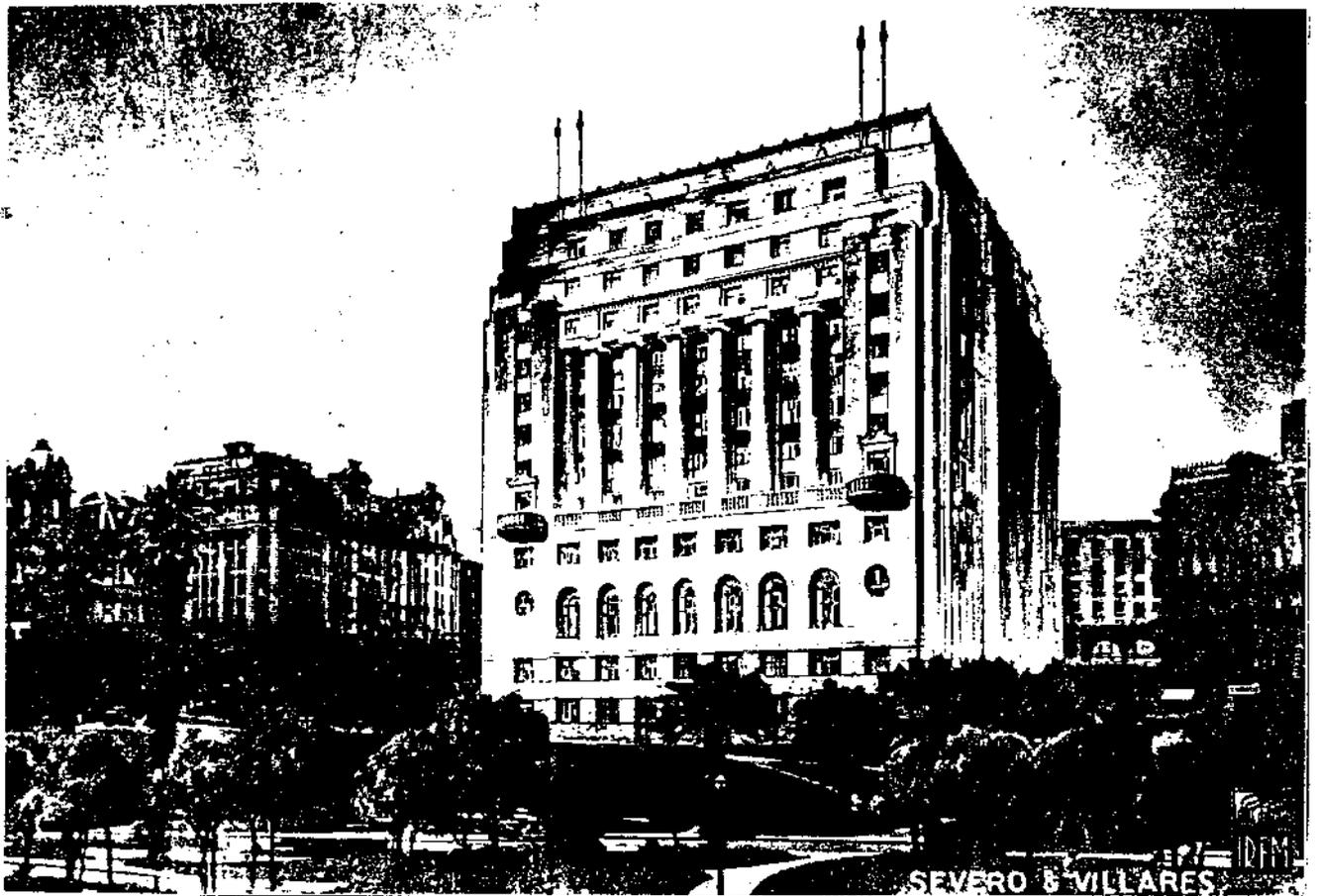
241. Vale do Anhangabaú, Edifício A. Mæckenzie (Light), Teatro Municipal, Hotel Esplanada, vista noroeste.  
242. Vale do Anhangabaú, Automóvel Club e antigo Palacete Prates, 1932.



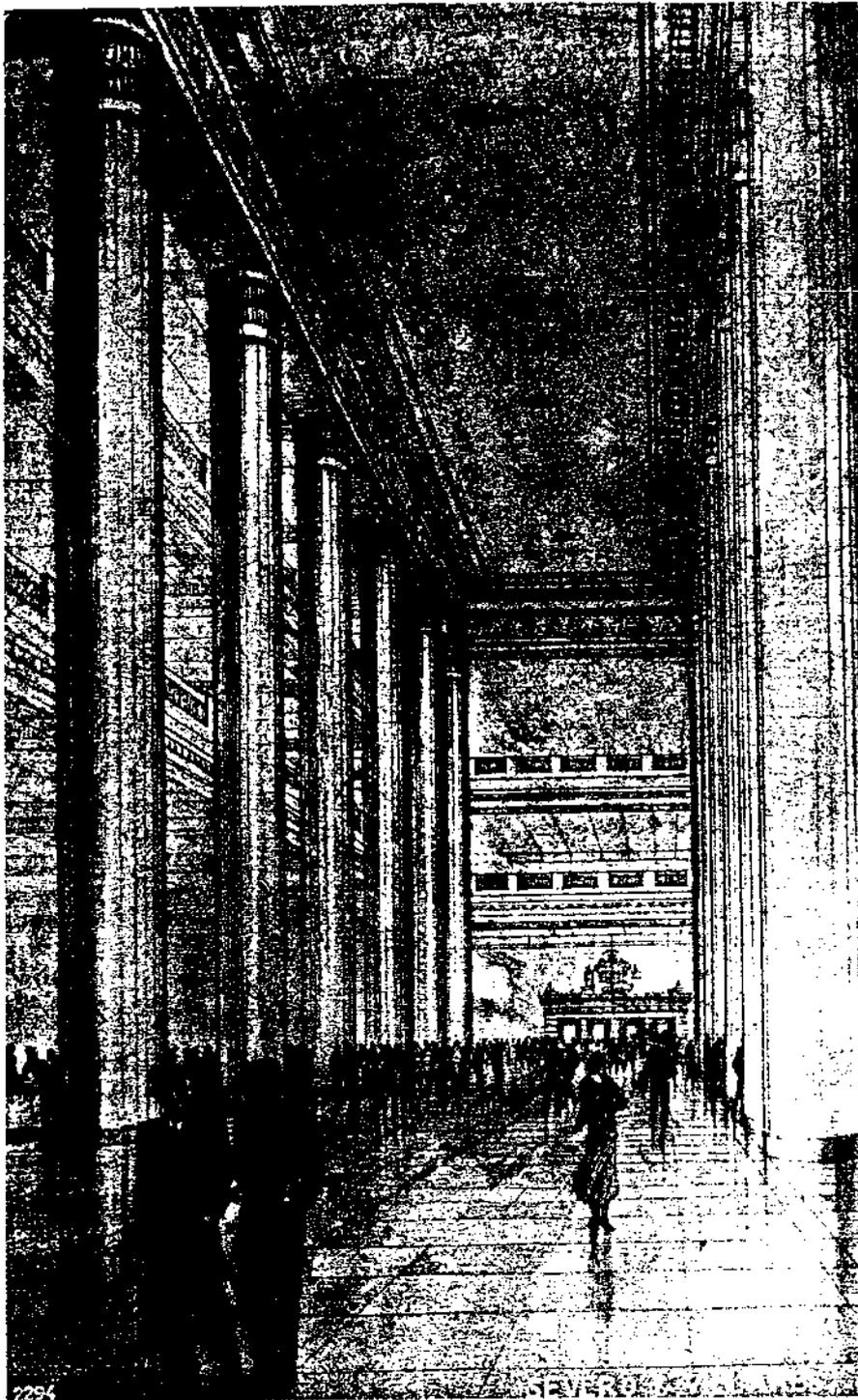
243. E. Bahiana, projeto para o novo Viaduto do Chá, perspectiva geral, 1934.  
244. Construtora Severo & Villares, projeto Prédio Conde Matarazzo, implantação, 1935  
245. Planta pavimento térreo.  
246. Planta tipo 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> andares.  
247. Planta terrago.



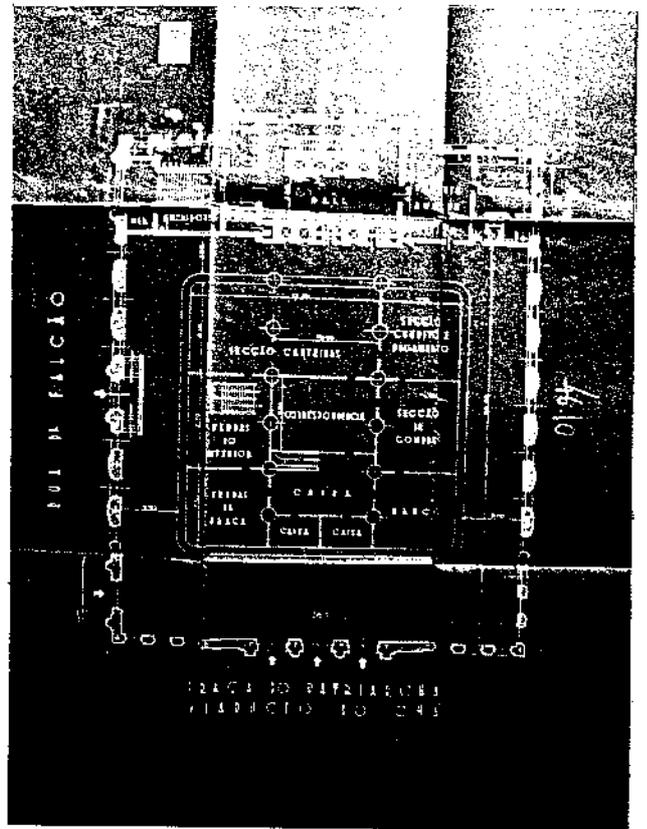
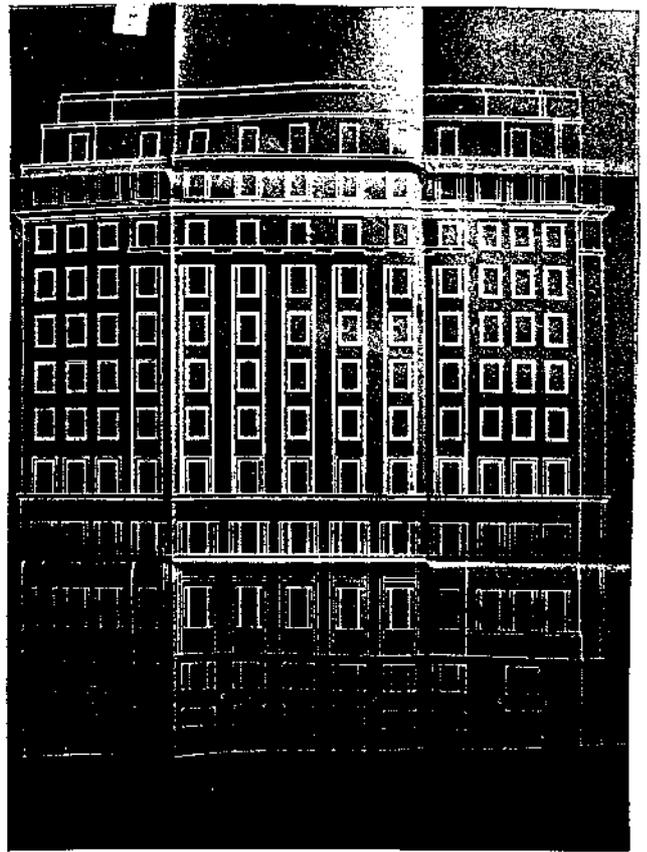
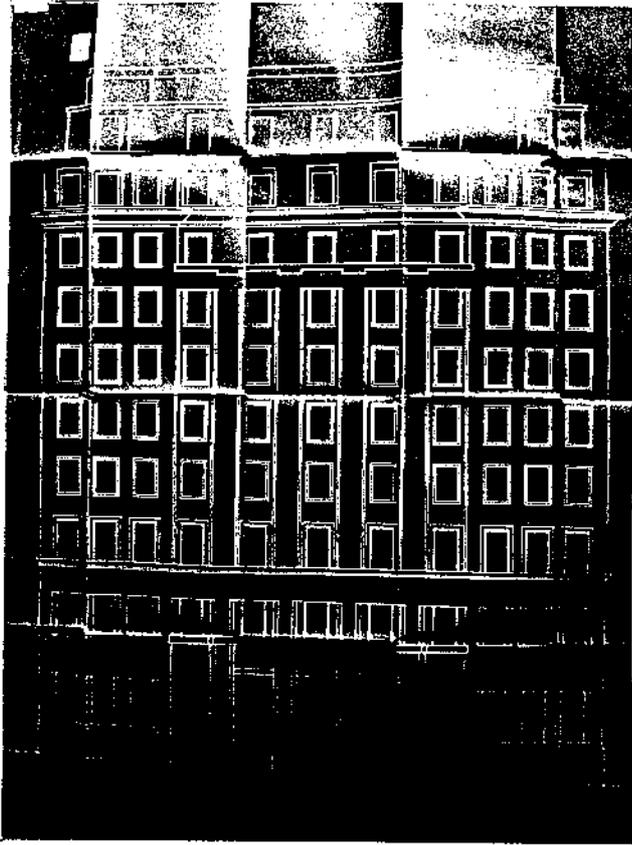


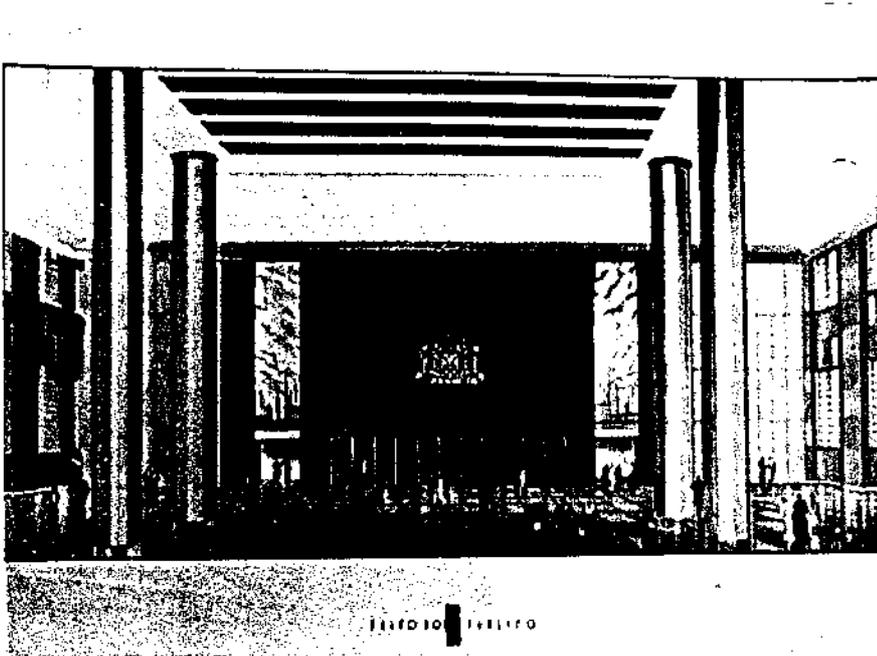
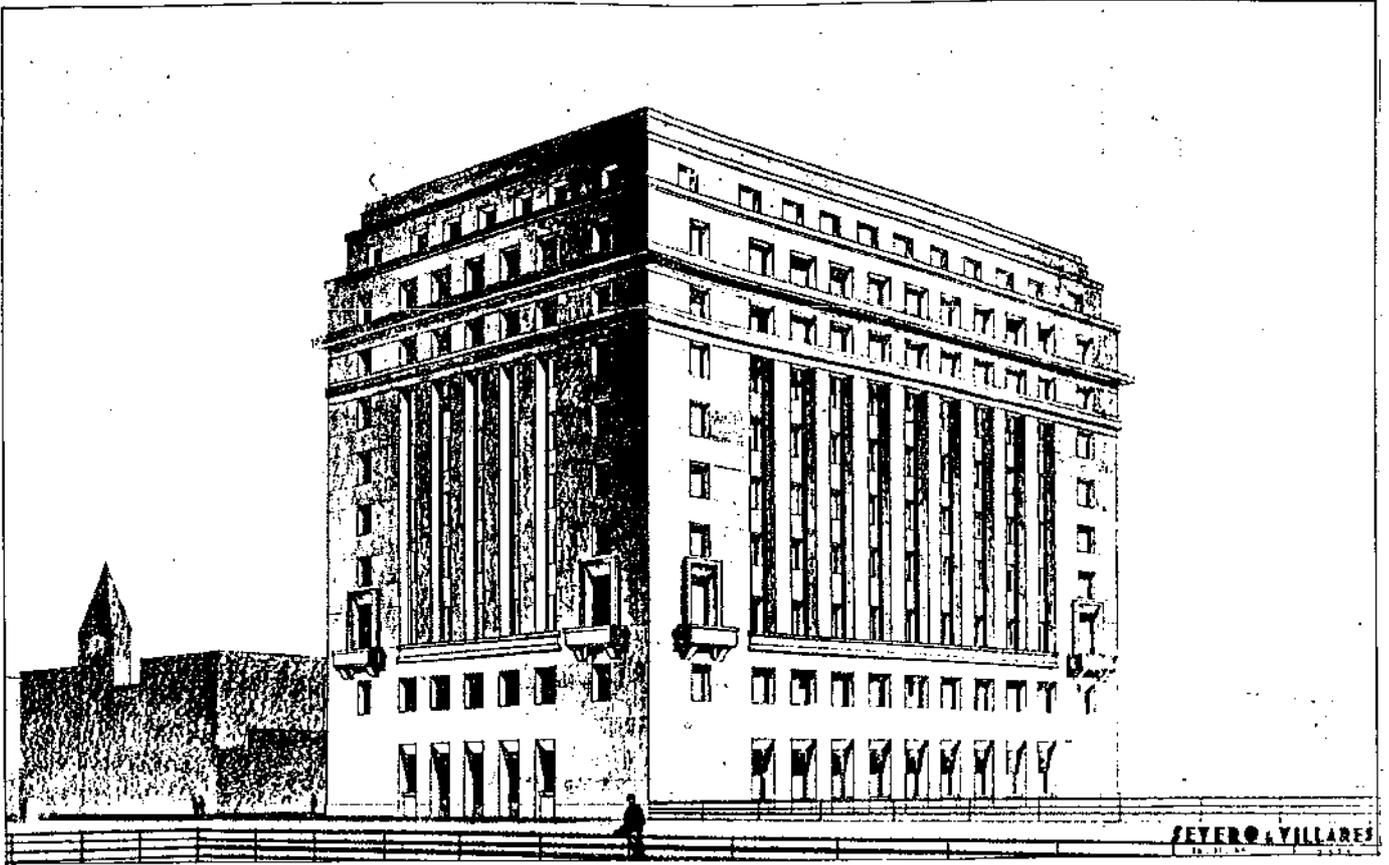


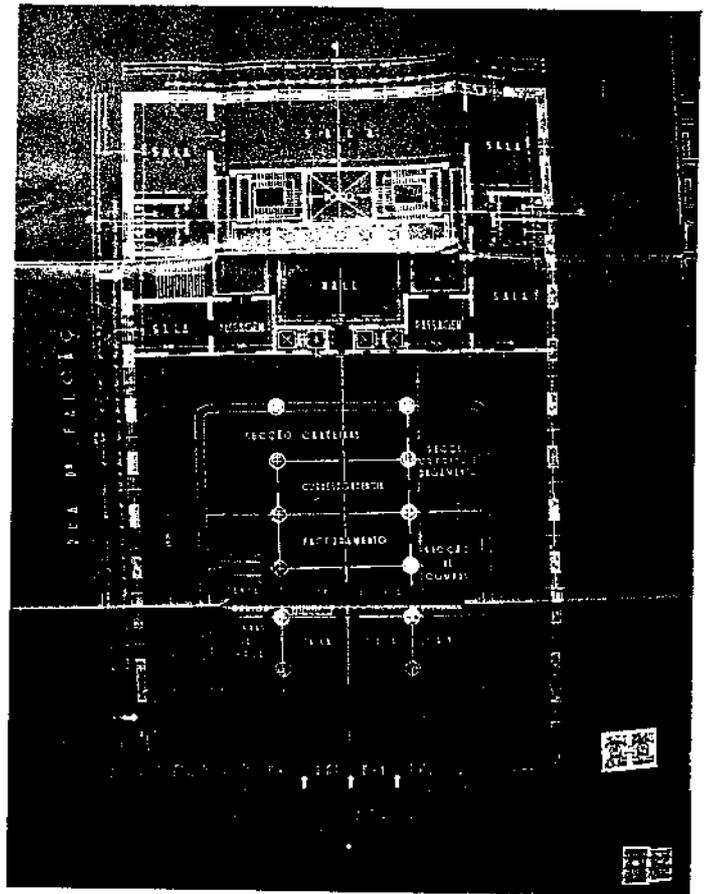
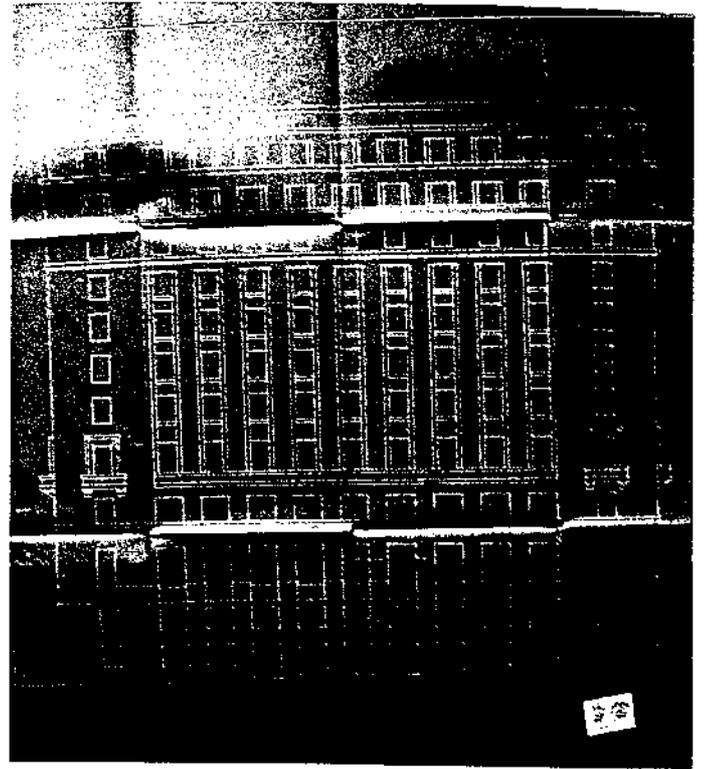
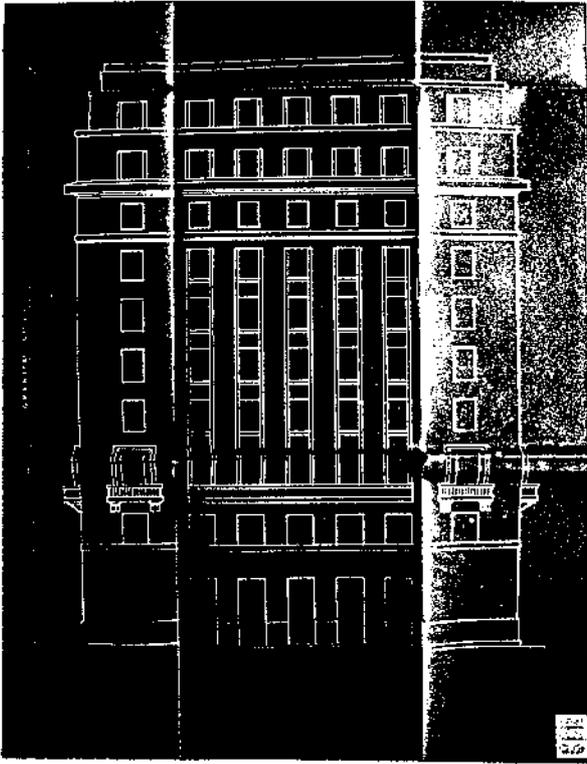
248. Construtora Severo & Villares, projeto Prédio Conde Matarazzo, fachada Praça do Patriarca.  
 249. Fachada rua Dr. Falcão.  
 250. Corte transversal.  
 251. Corte longitudinal.  
 252. Perspectiva, vista do Vale do Anhangabaú.  
 253. Perspectiva, vista da Praça do Patriarca.



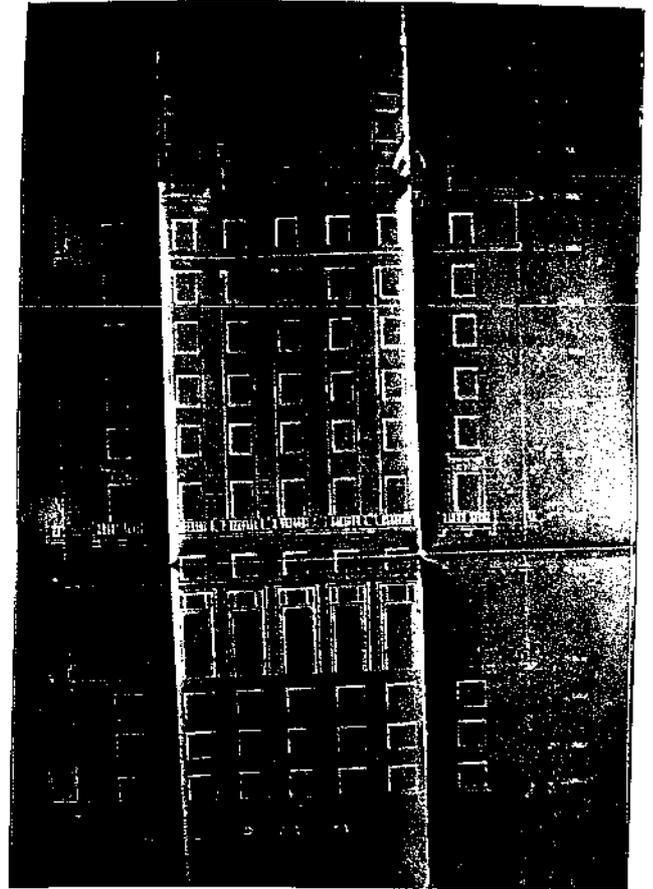
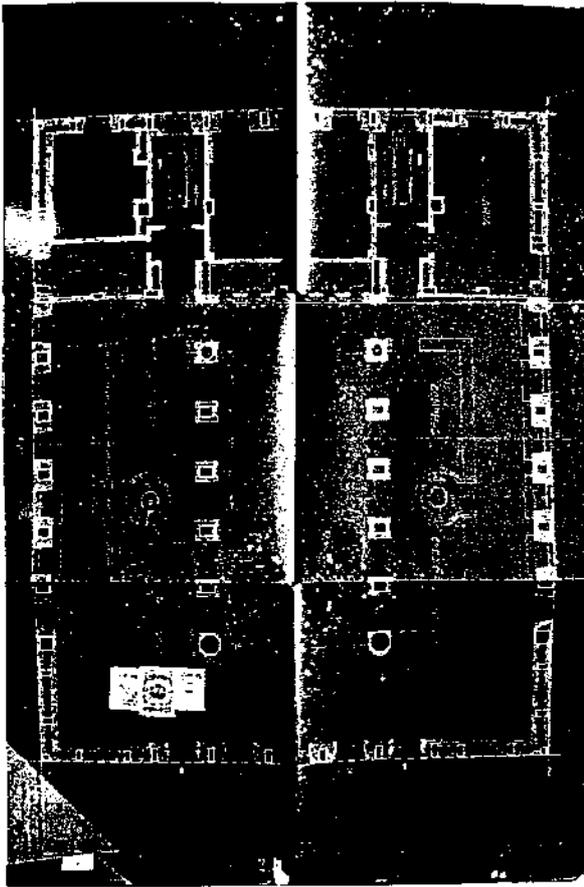
254. Construtora Severo & Viltores, projeto Prédio Conde Matarazzo, perspectiva Hall Público, pavimento térreo.  
255. Projeto para Prefeitura, 03/07/35, des. 15.645, fachada Praça do Patriarca,  
256. Des. 15.645, fachada Vale do Anhangabaú  
257. Des. 15.636, planta do Hall público, 3º pavimento.



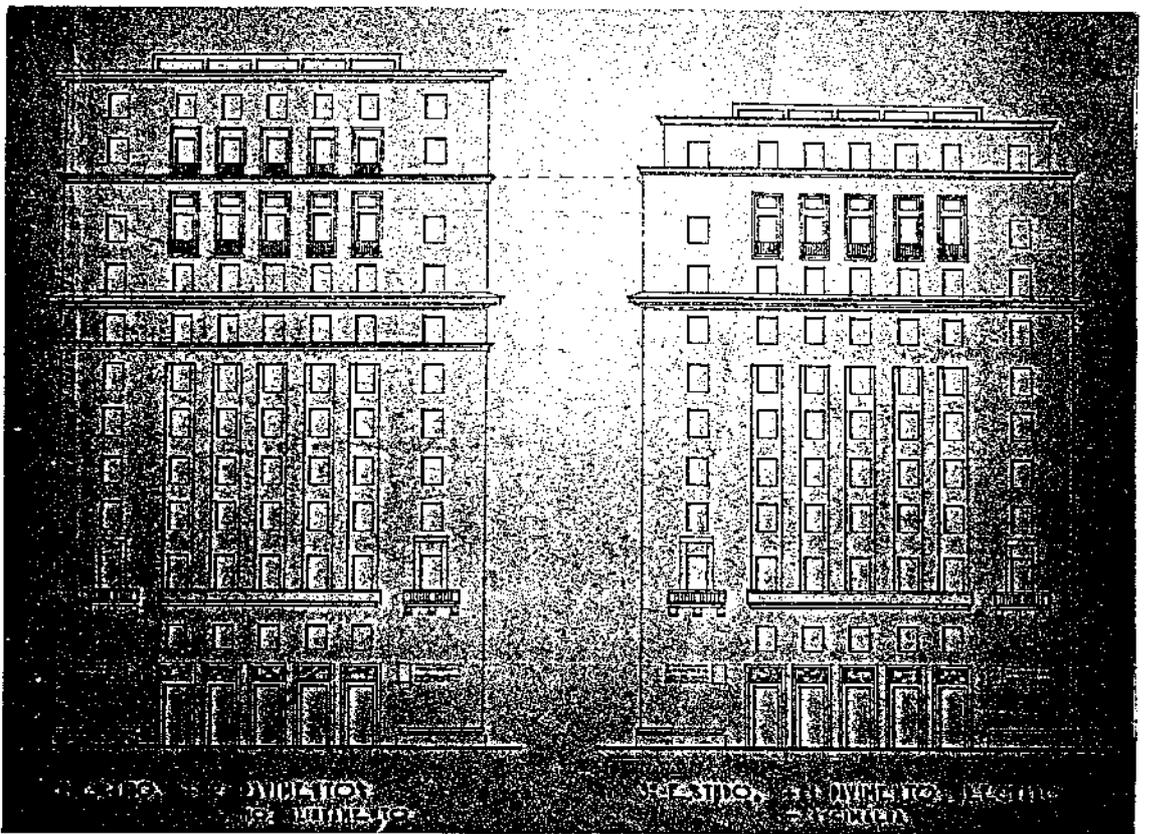
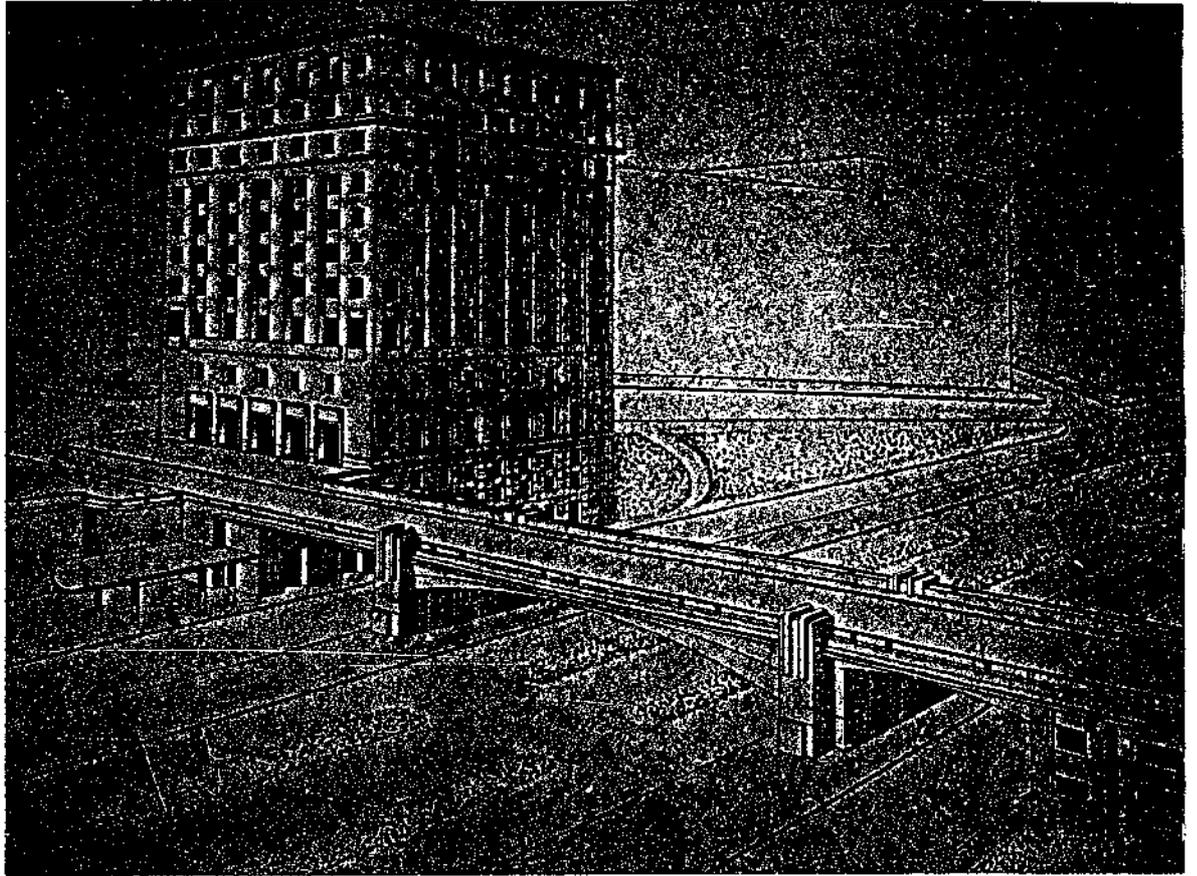


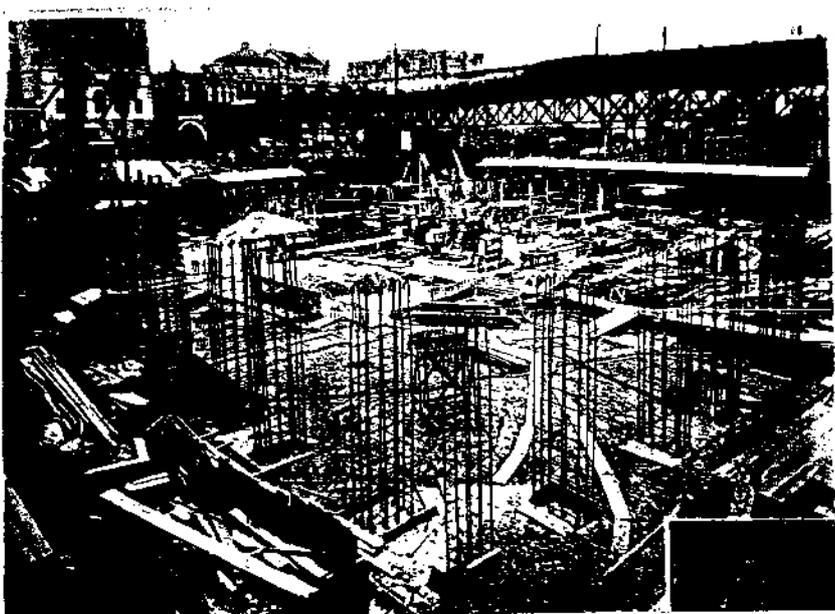


250. Perspectiva de 14/11/35, vista do Viaduto do Chã.  
 259. Perspectiva Hall Público, 3º pavimento.  
 260. Projeto para Prefeitura, 29/10/35, des. 15.829, fachada Praça do Patriarca  
 261. Des. 15.832, fachada Vale do Anhangabaú  
 262. Des. 15.821, planta do Hall público, 3º pavimento.

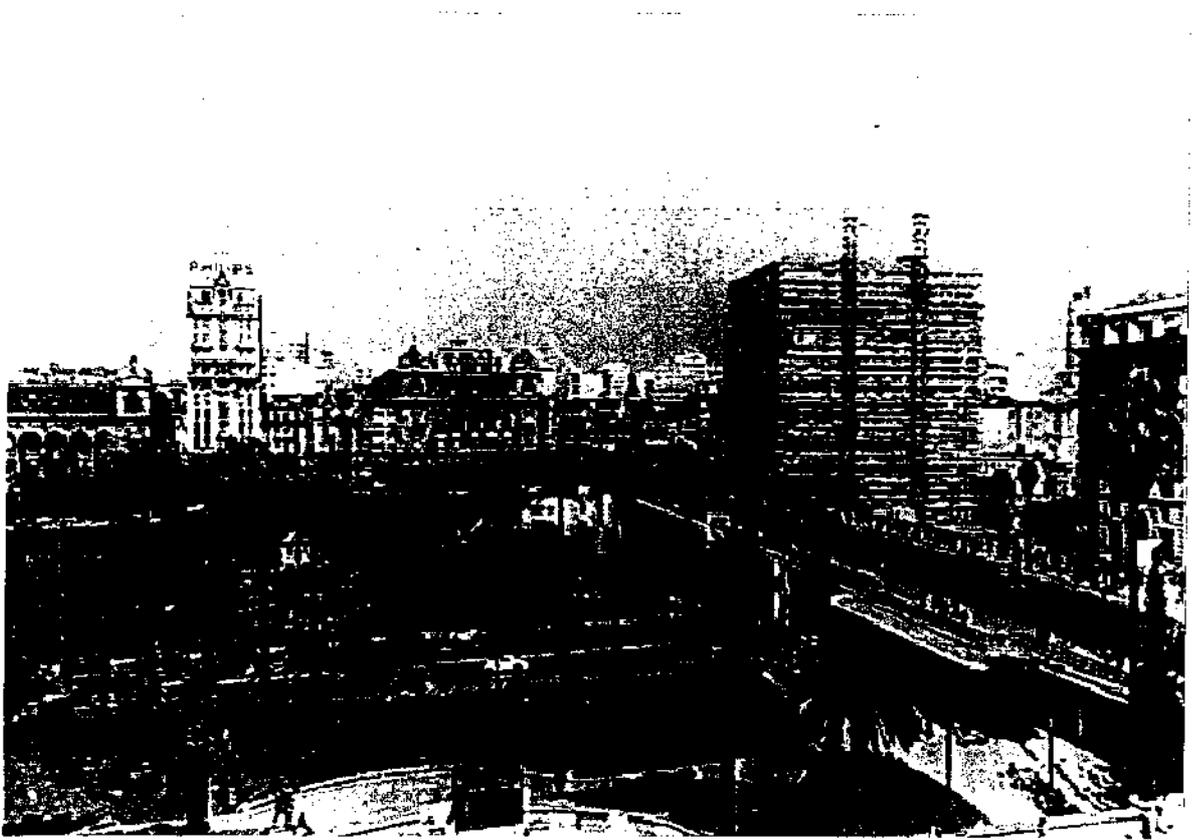
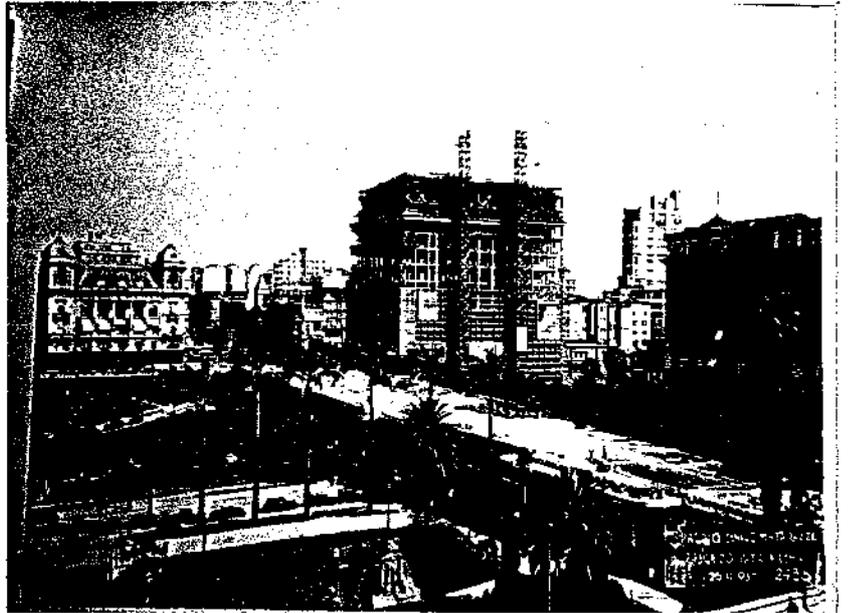


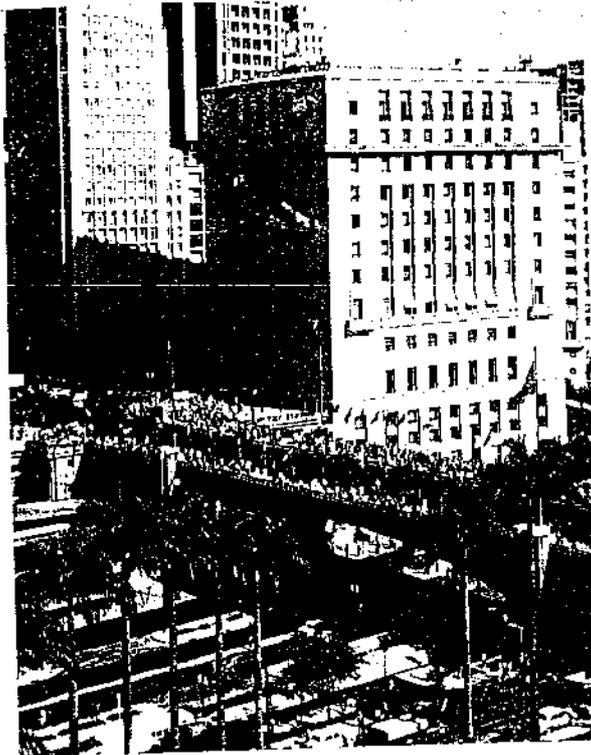
263. Projeto para Prefeitura, 05/09/38, des. 17.748, planta do Hall público, 3º pavimento.  
264. Projeto para Prefeitura, 17/10/38, des. 17.921, fachada Praça do Patriarca  
265. Construtora PILMAT, Edifício Conde Materazzo, perspectiva.  
266. Fachada para Praça do Patriarca, propostas de ampliação do edifício.





267. Edifício Conde Matarazzo, construção, fundações, 1937.  
268. Construção, vista superior com estrutura do novo Viaduto.  
269. Vista do Teatro Municipal, 1937.  
270. Vista da construção, 1938.





271. Edifício Conde Matarazzo, vista do Teatro Municipal.  
272. Vista do Vale.

259 desenvolvimento deste projeto a partir dos processos encaminhados à Prefeitura Municipal. Em 1936, encontramos o projeto que traz uma redefinição do Hall público <sup>35</sup>, no 3º pavimento e acesso ao nível do "Viaducto", com a definitiva sequência de seis elevadores e um vão maior entre as "grandes colunas".

Em 1937, Vittorio Ballio Morpurgo está no Brasil para realizar estudos sobre o futuro projeto da Cidade Universitária do Rio de Janeiro. <sup>36</sup> Em uma carta a Piacentini, Morpurgo relata que "foi consultado para fazer as coisas de Matarazzo". <sup>37</sup> Neste período, portanto, esta obra seria retomada pelos "italianos", e teria o seu desenvolvimento em dois escritórios, de Piacentini associado a Morpurgo na Itália, e como núcleo principal, na Construtora Severo e Villares em São Paulo. O resultado desta parceria entre italianos e brasileiros é apresentado na Prefeitura Municipal um projeto de substituição de plantas, e que podemos observar, na fachada para a Praça do Patriarca, um versão quase definitiva do Edifício Matarazzo, com a disposição da entrada em cinco grandes portas, os balcões com as portas encabeçadas pelo logotipo "MMM", a distribuição das pedras de mármore de revestimento que chegariam no "último navio italiano que atracou no porto de Santos antes que a Itália entrasse na Segunda Grande Guerra." <sup>38</sup>

<sup>35</sup> Proc. 32.601/36, n.e.: 90.053.282-81\*98, Arquivo de processos da S.M.A., PMSP.

<sup>36</sup> V. Introdução e cronologia da Universidade do Brasil neste capítulo, a seguir.

<sup>37</sup> Carta datada do mês de agosto de 1937 (?), pasta 280, Arquivo Marcello Piacentini.

<sup>38</sup> J.C. Lima et alii, *Matarazzo - 100 anos*, op. cit., p. 82.

O Hall principal seria definitivamente estabelecido, com dois alinhamentos de pilares/colunas, com as escadas de acesso ao 2º pavimento, e com o grande balcão de atendimento. <sup>39</sup> A obra teria o seu escalonamento superior, dos últimos três pavimentos, abolido, configurando-se como um grande bloco, sólido de arestas evidentes e contínuas, confirmadas em um processo de 1938 para substituição de fachadas. <sup>40</sup>

No Arquivo J. Pilon encontramos também algumas referências ao projeto do Edifício Conde Matarazzo. <sup>41</sup> Em uma prancha que contém quatro elevações da mesma fachada principal - no nível do viaduto - são apresentados além do projeto "existente", três opções para o aumento em dois ou mesmo um andar, além do terraço. Pelo desenho da fachada "existente" notamos que uma cornija era sobreposta às vergas da entrada principal; nas outras fachadas opcionais, é proposto que esta seja eliminada. Há um segundo desenho, uma perspectiva onde vemos o edifício apresentado em detalhes junto ao seu interlocutor urbano mais significativo, o "Viaducto do Chá". Com as definições próprias ao projeto construído - como manutenção do mesmo limite externo do edifício sem escalonamento nos últimos pavimentos, e o desenho do pórtico de entrada - estes desenhos da antiga construtora PILMAT provavelmente foram desenvolvidos devido aos estudos necessários para ao cálculo das fundações e da

<sup>39</sup> Proc. 67.927/38, 05/03/1938, n.e.: 90.040.166-81\*54, Arquivo de processos da S.M.A., PMSP.

<sup>40</sup> Proc. 78.550/38, n.e.: 90.040.316-81\*75, Arquivo de processos da S.M.A., PMSP.

<sup>41</sup> Desenhos em cópia heliográfica, seção de plantas e projetos, Biblioteca FAUUSP.

estrutura do novo edifício da "Ditta" Matarazzo.

Em 1939, com a presença de Vittorio Morpurgo no Brasil <sup>42</sup>, o Prédio Conde Matarazzo receberia as últimas definições para se tornar "a marca dos Matarazzo no coração da cidade." <sup>43</sup>

**/Universidade do Brasil** <sup>44</sup>  
(anteprojeto), 1937-8 / Parque Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro, RJ/

*FORTUNA CRÍTICA* Em julho de 1938, "nel salone da ballo dell'Ambasciata del Brasile, a Piazza Navona, gli architetti Marcello Piacentini e Vittorio Morpurgo espongono, per cortese concessione dell'Ambasciatore della nazione amica, i plastici, i grafici e le fotografie de plastici che costituiscono e illustrano il loro progetto della Città Universitaria di Rio de Janeiro". <sup>45</sup> Este evento, considerado antes como uma prova de uma boa "relazione" entre os dois países pela imprensa, era "anche un riconoscimento del valore dei nostri

<sup>42</sup> Vittorio Morpurgo em carta a Gustavo Capanema, de , ref. GCg 35.07.19-V (Rio de Janeiro, 02/09/1939): "Come ebbi a dirVi il 30 Agosto u.s., la somma che finora è stata versata [para o pagamento dos honorários do projeto da *Università del Brasile*] non copre che la metà delle spese sostenute dall'inizio dell'incarico alla consegna di progetto; e poichè Voi mostraste di voler prendere in benevolo esame la richiesta, oso oggi pregarVi di voler fare ciò con la maggiore possibile sollecitudine", Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV-Rio.

<sup>43</sup> J.C. LIMA et alii, *Matarazzo - 100 anos*, op. cit., p. 82.

<sup>44</sup> O projeto está relacionado na "Cronologia de obras" de Marcello Piacentini, de 1935-8, in M. LUPANO, *Marcello Piacentini*, op. cit., p. 198.

<sup>45</sup> "La città Univeritaria del Brasile nel progetto di due architetti italiani", in *Giornale di Italia*, 08/07/1938, doc. n. GCg35.03.09-VI-21, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio.

architetti [italianos]; riconoscimento che va sotto con grande compiacimento." <sup>46</sup>

O projeto seria assim uma "opera grandiosa che gioverà all'affermazione della genialità italiana oltre oceano". <sup>47</sup> A grande dimensão do projeto, que "comprende oltre due milioni di mq." <sup>48</sup>, seria uma das maiores realizações do Studio Piacentini; a monumentalidade era o adjetivo mais louvado para o projeto exposto na embaixada brasileira, antes de seguir viagem para o seu destino: "assai più spaziosa della Città Universitaria di Roma ed architettonicamente pensata com maggiore larghezza di veduta, gli edifici di questo immenso centro di studi si eleveranno armoniosi nella lorro simplicità lineari e volumetrica tra i verdi dei giardini sullo sfondo della civettuola collina del Morro". <sup>49</sup> "Gli architetti progettisti si sono proposti di trarre il massimo partito dalla varietà altimetrica del terreno, inserendo in esso l'organismo della Città degli Studi, correggendone, ove occorra, con sterri e rinterrì, pendenze e livelli, ma evitando sistematicamente ogni profonda e inutile alterazione dello stato di esistenza." <sup>50</sup> Piacentini e Morpurgo, ao publicarem o projeto na mais importante revista italiana de arquitetura do período, confessavam

<sup>46</sup> "Architettura italiana nel Brasile: La Città universitaria di Rio de Janeiro", in *La Tribuna*, 07/07/1938, doc. n. GCg35.03.09-VI-21, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio.

<sup>47</sup> "La Città Universitaria di Rio de Janeiro nel progetto Piacentini-Morpurgo", in *Il Messaggero*, doc. n. GCg35.03.09-VI-21, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio.

<sup>48</sup> "Architettura italiana nel Brasile: La Città...", op. cit., loc. cit.

<sup>49</sup> "La Città Universitaria di Rio de Janeiro nel progetto ...", op. cit., loc. cit.

<sup>50</sup> M. PIACENTINI e V. MORPURGO, "Progetto per l'Università del Brasile a Rio de Janeiro", in revista *Architettura*, XVII, set. 1938, fasc. IX, p. 524.

que o projeto era o "risultato del lungo e appassionato studio", uma "grande opera progettata in aderenza al programma generale, quasi traduzione geometrica di esso fra le verdi pendici di Boa Vista."<sup>51</sup>

No Brasil, "il progetto, non realizzato, per la Città Universitaria di Rio, opera di Piacentini e Morpurgo, (...) fu ampiamente divulgato dalla stampa e sostenuto a spada tratta da vari ministri brasiliani."<sup>52</sup> Este projeto teria uma pequena fortuna na historiografia brasileira quando, posteriormente, fosse considerado "pietra di paragone" com a proposta de Le Corbusier, de 1936. Y. BRUAND relata que o projeto de Le Corbusier para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro "não tinha qualquer possibilidade de ser construído, pois uma forte oposição dos professores encarregados da organização dessa universidade havia ocorrido no ano anterior, quando Marcello Piacentini, arquiteto oficial da Itália fascista, estivera no Brasil e fora consultado a respeito."<sup>53</sup> Sabemos que esta "comissão" trabalharia ao lado de Morpurgo, e que o projeto dos italianos seria aprovado pelos professores; mas o confronto direto ocorreu quando "Le Corbusier comentou que Piacentini empregara o 'eixo da arquitetura italiana da era de Mussolini', e qualificou seus projetos arquitetônicos de 'excessivamente fantasiosos', uma revivência das gravuras de Piranesi, com grandes colunatas a imitar as ruínas de Roma. Sucintamente ele declarava que 'nada há aqui que se relacione com a vida e

o trabalho de milhares de estudantes brasileiros'."<sup>54</sup>

Para a história da arquitetura brasileira, o período do Ministro Capanema tem uma relevância fundamental na medida em que o edifício da Educação e Saúde, louvado como a obra pioneira e inauguradora do modernismo no Brasil<sup>55</sup>, seria o grande resultado do propósito civilizatório e cultural do político mineiro no gabinete de Vargas. "Mas o principal projeto arquitetônico do Ministério da Educação não foi, como parece hoje, o do Palácio da Cultura, e sim o da Cidade Universitária, obra que jamais chegou a se iniciar em sua gestão."<sup>56</sup> O ministro daria o "primeiro passo", o mais significativo para estarmos conscientes do vulto pretendido para a futura obra: "Capanema tratava de levar adiante a idéia de contratar o arquiteto italiano Marcello Piacentini, autor da Cidade Universitária de Roma, orgulho do regime fascista, para repetir seu feito no Brasil."<sup>57</sup> "Reunidos em Roma, Piacentini e Morpurgo desenvolvem o projeto. Fazem plantas, perspectivas, dando uma visão da distribuição dos edifícios, das áreas livres, do estilo arquitetônico. Utilizam os projetos feitos pelos brasileiros, como o edifício da reitoria, a faculdade de direito, o

<sup>51</sup> Id., *ibid.*, p. 526.

<sup>52</sup> E. DEBENEDETTI e A. SALMONI, *Architettura Italiana a San Paolo*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>53</sup> Y. BRUAND, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1981, nota 11, p. 83.

<sup>54</sup> E.D. HARRIS, *Le Corbusier - Riscos Brasileiros*, São Paulo, Nobel, 1987, p. 99.

<sup>55</sup> Cf. Y. BRUAND, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, *op. cit.*, p. 81 ss; C.A.C. LEMOS, "Arquitetura Contemporânea", in *História Geral da Arte no Brasil*, São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983, vol. 2, p. 840 ss.

<sup>56</sup> S. SCHWARTZMAN et alii, *Tempos de Capanema*, Rio de Janeiro, Paz e Terra/Edusp, 1984, p. 96.

<sup>57</sup> Id., *ibid.*, p. 97.

hospital e o estádio." <sup>58</sup> O projeto definitivo da Universidade do Brasil seria construído posteriormente, quando Capanema não ocupava mais a pasta da Educação, "sem nada incorporar dos projetos de Piacentini ou Le Corbusier." <sup>59</sup>

**CRONOLOGIA 1935** julho: É oficializada a Universidade do Brasil, instituindo seus cursos e seus currículos, em cerimônia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. "Dedicada à cultura e a liberdade, a Universidade do Distrito Federal nasce sob o signo sagrado, que a fará trabalhar e lutar por um Brasil de amanhã, fiel as grandes tradições liberais e humanas do Brasil de ontem." <sup>60</sup>

agosto: São feitas listas de profissionais de engenharia e arquitetura para a formação de uma comissão que dirigiria os trabalhos do Plano da Cidade Universitária; esta comissão a ser formada era uma solução procurada para aos protestos dos profissionais brasileiros que contestam a vinda do arquiteto italiano Marcello Piacentini convidado por Gustavo Capanema. <sup>61</sup> Há uma segunda comissão, de professores da Universidade, que apolam a escolha de

Piacentini e vão promover acessórias junto ao arquiteto. <sup>62</sup>

Marcello Piacentini, na sua estadia entre os dias 13 e 24, acompanha os estudos que se realizam para a escolha do local a ser implantada a Universidade do Brasil; o terreno inicialmente eleito está próximo a Praia Vermelha, antigo sítio que Alfredo Agache havia estabelecido para um campus universitário. <sup>63</sup> O arquiteto italiano retorna à Itália, sem uma definição precisa do local para o projeto da Cidade Universitária.

**1936** janeiro: é escolhido o terreno da Quinta da Boa Vista para o projeto da futura Cidade Universitária do Distrito Federal. <sup>64</sup>

junho: a Comissão para o projeto <sup>65</sup> apresenta uma primeira proposta de ocupação de edifícios sobre a Lagoa Rodrigo de Freitas, e é recusada pelo "Escritório do Plano da Universidade" devido as grandes dificuldades técnicas.

julho: Le Corbusier, em sua segunda visita ao Brasil, participa da Comissão chefiada por Lúcio Costa, e além de ser o co-autor do projeto para o Ministério da Educação e Saúde, realiza um projeto para a Cidade

<sup>58</sup> Id., *ibid.*, p. 103; a utilização dos projetos brasileiros por Piacentini e Mompurgo a que Schwartzman se refere é na verdade os fluxogramas e programas estabelecidos pela comissão, definidos e debatidos no primeiro "soggiorno" de Mompurgo no Rio de Janeiro.

<sup>59</sup> Id., *ibid.*, p. 105; neste texto encontramos o primeiro levantamento documental para a "vicenda" do projeto da Cidade Universitária no Rio de Janeiro, com todos os fatos registrados e documentos do Arquivo Gustavo Capanema do CPDOC-FGV-Rio.

<sup>60</sup> A. TELXEIRA, reitor, em discurso registrado pelo jornal *Correio da manhã*, 01/08/1935, Rio de Janeiro, p. 5.

<sup>61</sup> V. nota 8 na Introdução desta dissertação.

<sup>62</sup> Comissão de Edvaldo de Vasconcellos, Evaristo de Sá, Almirante Osorio, Oswaldo Monteiro de Barros, que passaria a ser definida como "Escritório da Universidade", documento de 04/09/1935, CGg.35.03.09-I-65, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio.

<sup>63</sup> V. A. AGACHE, *A Cidade do Rio de Janeiro (Extensão, Remodelação, Embellezamento. Organizações Projetadas na Administração Prado Júnior)*, Paris, 1930, 149-197 pp.

<sup>64</sup> Doc. GCg35.03.09-XXX-12, pag. 2, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio.

<sup>65</sup> Comissão composta por Afonso E. Reydi, Ângelo Bruhns, Firmino Saldanha, Lúcio Costa, Paulo Fragoso, Washington Azevedo, doc. GCg35.03.09-XXX-2, pag. 2, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio.

Universitária do Rio de Janeiro. <sup>66</sup> O trabalho é recusado pela Comissão de Professores. <sup>67</sup> outubro: a equipe de Lúcio Costa <sup>68</sup> apresenta um projeto para o terreno escolhido, estabelecido sobre os princípios do urbanismo corbusiano. <sup>69</sup>, e procurando seguir os fluxogramas estabelecidos para as unidades

**1937** janeiro: São retomados os contatos com Marcello Piacentini, que devido os trabalhos com o plano para a futura exposição em Roma, a E.U.R., e com o pavilhão italiano em Paris, relata a Capanema que não poderá voltar ao Brasil antes de julho. <sup>70</sup>

março: A Comissão de Professores recusa a proposta apresentada por Lúcio Costa para a área da Quinta da Boa Vista.

<sup>66</sup> V. plano geral e perspectiva da Cidade Universitária do Rio de Janeiro publicados na *Oeuvre Complète 1934-3* -9.ed.- Zurique, Les Éditions d'Architecture, 1974; para uma análise do projeto de Le Corbusier, v. M. TOGNON, "As cidades de Vargas", *Anais do II Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*, Salvador, 1993, no prelo; e E.D. HARRIS, *Le Corbusier - Riscos Brasileiros*, São Paulo, Nobel, 1987, 99-104 pp.

<sup>67</sup> Parecer datado de 07/08/1936, relatando principalmente que "não se justifica, pois, a construção de uma custosa rede de viaductos" que compõem o projeto de Le Corbusier, doc. GCg35.05.19-II-31, pag. 2, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio.

<sup>68</sup> A equipe estava composta agora por Jorge Machado Moreira, Oscar Niemeyer e José de Souza Reis, formada desde julho, doc. GCg35.03.09-IV-42, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio.

<sup>69</sup> L. COSTA, Memorial Descritivo do "Anteprojecto" da Universidade do Brasil, doc. GCg35.03.09-IV-64, 10 pp., Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio; publicado em *Sobre a arquitetura*, Porto Alegre, CEUA, 1962, 67-85 pp.

<sup>70</sup> Carta de Marcello Piacentini a Gustavo Capanema, doc. GCg35.03.09g-V-2 (Roma, 06/01/1937), Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio, p. 2; v. *Introdução*, p. 21.

julho: Constitui-se a "Comissão do Plano da Universidade do Brasil, para superintender a elaboração do programa, a organização dos projetos e a execução das obras." <sup>71</sup>

setembro: Vittorio Morpurgo, arquiteto italiano, chega ao Rio de Janeiro, como representante técnico de Marcello Piacentini, acompanhado por Giovanni Contessi; acompanhando os trabalhos já realizados da comissão brasileira criada recentemente, este arquiteto preparou anotações para o posterior desenvolvimento do projeto com Piacentini na Itália. <sup>72</sup>

**1938** maio: Piacentini e Morpurgo enviam uma carta a Gustavo Capanema para "comunicare che il progetto della Città universitaria è ormai giusto al suo termine". <sup>73</sup>

<sup>71</sup> Doc. GCg35.03.09-XXX-12, pag. 3, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio.

<sup>72</sup> Ver os relatórios satisfatórios sobre o trabalho de Morpurgo por Gustavo Capanema - (doc. GCg35.03.09-V-57) e do reitor Raul Leitão da Cunha (doc. GCg35.03.09g-V-64), Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio; podemos aqui notar que os trabalhos desenvolvidos por Morpurgo foram no sentido de uma participação junto a Comissão de professores, organizando principalmente os programas das edificações, e os princípios de distribuição dos espaços; esta é a principal razão para a futura aprovação do projeto dos italianos pelos representantes da Universidade.

<sup>73</sup> A relação dos desenhos é a seguinte: "ANTEPROGETTO GENERALE: Planimetria quotata in scala 1:2000; planimetria dei nuovi edifici in scala 1:2000; planimetria indicativa dei grandi movimenti di terre 1:2000; planimetrie dei vari gruppi di facoltà in scala 1:1000, corredate di prospetti e sezione schematiche; visione prospettiche; ANTEPROGETTO DEL RETTORATO: n° 7 piante in scala 1:200; n° 4 prospetti in scala 1:200; n° 2 sezioni in scala 1:200; n° 4 prospetti e n° 1 pianta in scala 1:200 delle fronti degli edifici costituenti la piazza del rettorato; visioni prospettiche; ANTEPROGETTO DELLO STADIO E ANNESSI: n° 6 piante dello stadio in scala 1:200; n° 3 prospetti dello stadio in scala 1:200; n° 2 sezioni dello stadio in scala 1:200; n° 1 pianta del cavalcavia di collegamento alla città universitaria in scala 1:200; n° 2

julho: o Ministro Capanema recebe o projeto de Piacentini e Morpurgo e envia para o professor Ernesto de Souza Campos, seu consultor. <sup>74</sup>

setembro: o projeto de Piacentini e Morpurgo, "em 27 de setembro de 1938, [foi] aprovado por uma comissão composta dos professores Raul Leitão da Cunha, Ernesto de Souza Campos, Inácio M. de Azevedo Amaral e Luiz Cantanhede." <sup>75</sup>

novembro: As maquetes do projeto (uma maquete geral, duas maquetes detalhadas - complexo esportivo e reitoria) chegam ao Rio de Janeiro, a bordo do "piroscafo Mar Bianco". <sup>76</sup>

dezembro: O projeto da Cidade Universitária de Marcello Piacentini e Vittorio Morpurgo é apresentado na Exposição do Estado Novo: "a maquete da Cidade Universitária foi nesta altura vista pelo presidente que se mostrou interessado em conhecer a

prospetti e sezioni dello stesso in scala 1:200; n° 3 piante degli edifici collegati al portico del cavalcavia; n° 3 prospetti degli edifici collegati al portico del cavalcavia; n° 1 sezione degli edifici collegati al portico del cavalcavia; visione prospettiche; ANTEPROGETTO DELLA FACOLTÀ DI DIRITTO: n° 7 piante in scala 1:200; n° 4 prospetti in scala 1:200; n° 2 sezioni in scala 1:200; visioni prospettiche; ANTEPROGETTO DELL'OSPEDALE GENERALE: n° 1 pianta di piano tipico delle cliniche; n° 1 visione prospettica." In carta assinada por V. Morpurgo, Roma, 07/05/1938, doc. GCg35.03.09-VI-11, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio.

<sup>74</sup>Doc. GCg35.03.09-VI-16, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio.

<sup>75</sup>Doc. GCg35.03.09-XXX-12, pag. 2, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio.

<sup>76</sup>Morpurgo em carta para Capanema, sobre o envio dos "plásticos", datada de 03/11/1938.XVII, doc. GCg35.03.09-VI-25, e requerimento de Capanema ao presidente Vargas, requerendo a liberação das maquetes, Rio de Janeiro, 24/11/1939, doc. GCg35.03.09-VI-30, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio.

capacidade e as instalações de todos estes estabelecimentos." <sup>77</sup>

1939 janeiro: Formada por três professores, é regulamentada a Comissão para providenciar todos os trabalhos para o desenvolvimento do projeto dos arquitetos italianos. <sup>78</sup> Ainda seriam promovidos estudos sobre qual o melhor terreno a ser implantada a Cidade Universitária, entre a Quinta da Boa Vista (local do projeto de Piacentini e Morpurgo), Praia da Gávea, Piedade e Vila Valqueire. Os terrenos na Quinta da Boa Vista são de difícil desapropriação, tornando-se inviável em termos de custos para o Governo. <sup>79</sup>

1940. Várias empresas são requisitadas para a concorrência quanto a construção da Cidade Universitária, dentro dos planos gerais do projeto dos arquitetos italianos. <sup>80</sup>

1941. abril: O engenheiro Paulo de Assis Ribeiro, em um estudo encomendado por Capanema, recomenda o terreno de Manguinhos. Depois, uma comissão de engenheiros

<sup>77</sup>Jornal Correio da manhã, 11/12/1938, Rio de Janeiro, p. 26.

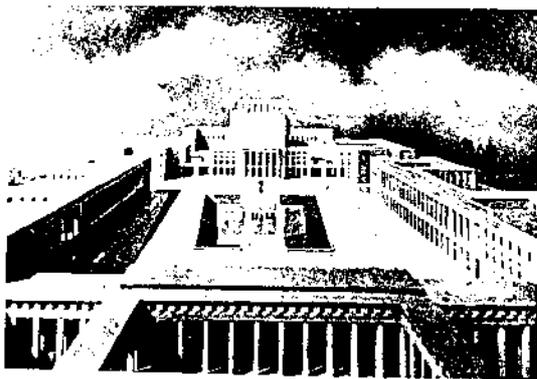
<sup>78</sup>Raul Leitão da Cunha, Ernesto de Souza Campos e Raul Leitão da Cunha confirmam suas participações nesta Comissão, oficializada pelo Decreto-lei 1.075; É formado um Serviço de Engenharia, "chefiado pelo engenheiro Otacílio negrão de Lima, e um serviço de Arquitetura, do qual faziam parte os arquitetos Oscar Niemeyer, Jorge Machado Moreira, Helio Uchôa Cavalcanti e Carlos Leão, e, depois, Atilio Correa Lima e Aldari Henrique Toledo." In doc. GCg35.03.09-XXX-12, pag. 3, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio.

<sup>79</sup>Doc. GCg35.03.09-IX, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio.

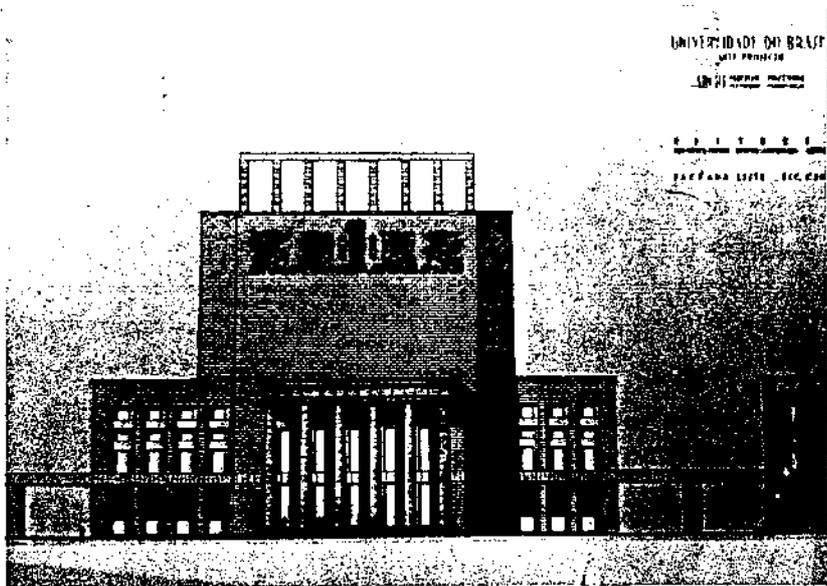
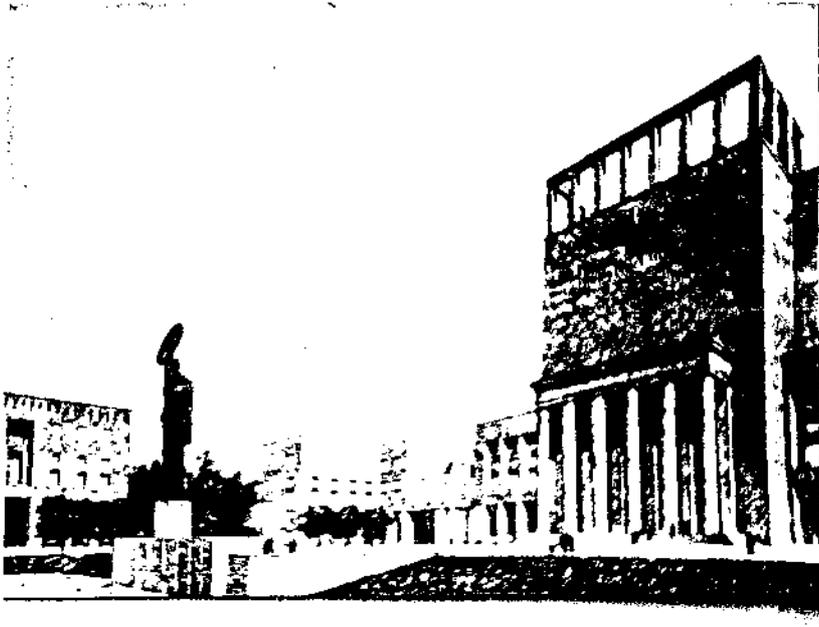
<sup>80</sup>Doc. GCg35.03.09-X-3 a X-8, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio.

# ARCHITETTURA

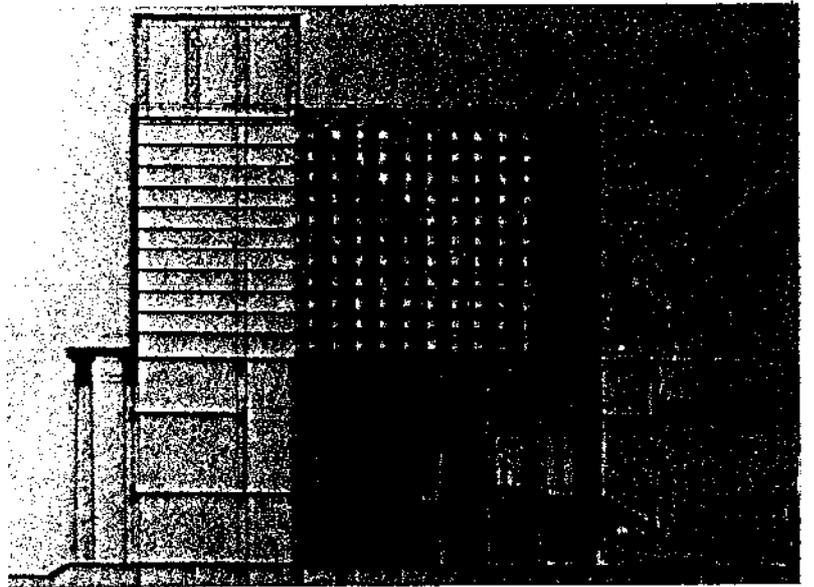
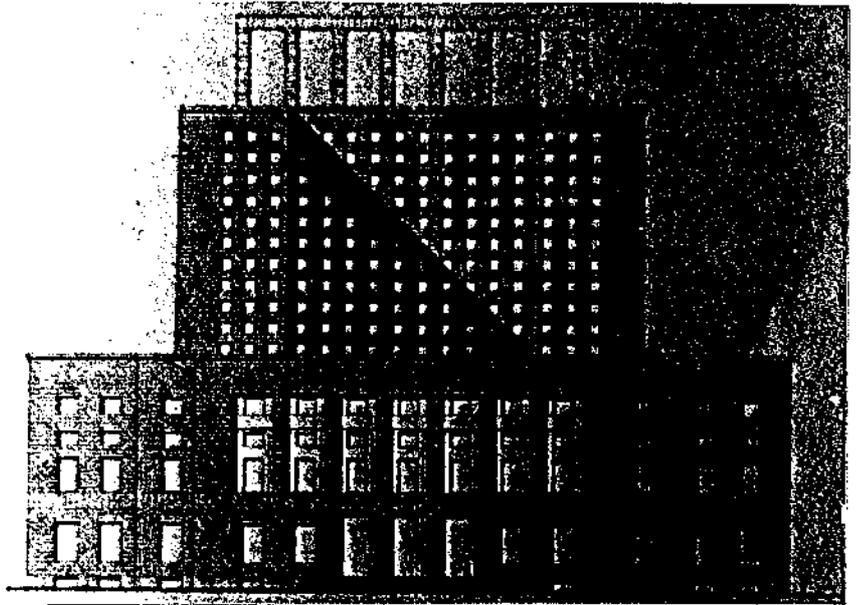
GIORNALE DEL SINDACATO NAZIONALE FASCISTA ARCHITETTI  
DIRETTORE DA MARCELLO PIACENTINI

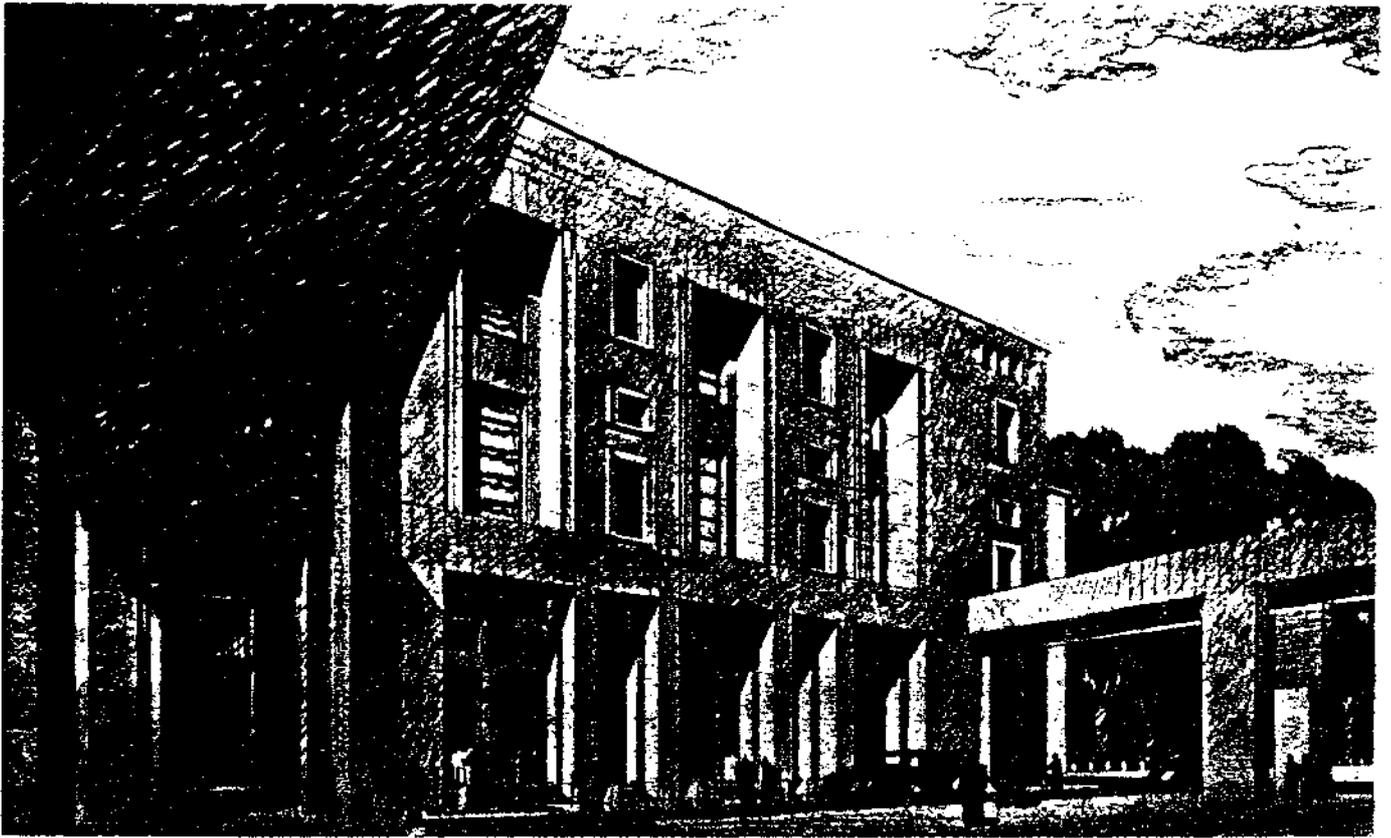


MILANO - S. A. FRATELLI TREVES - EDITORI - ROMA  
ANNATA XVII - SETTEMBRE 1938 - XVI - FASCICOLO IX



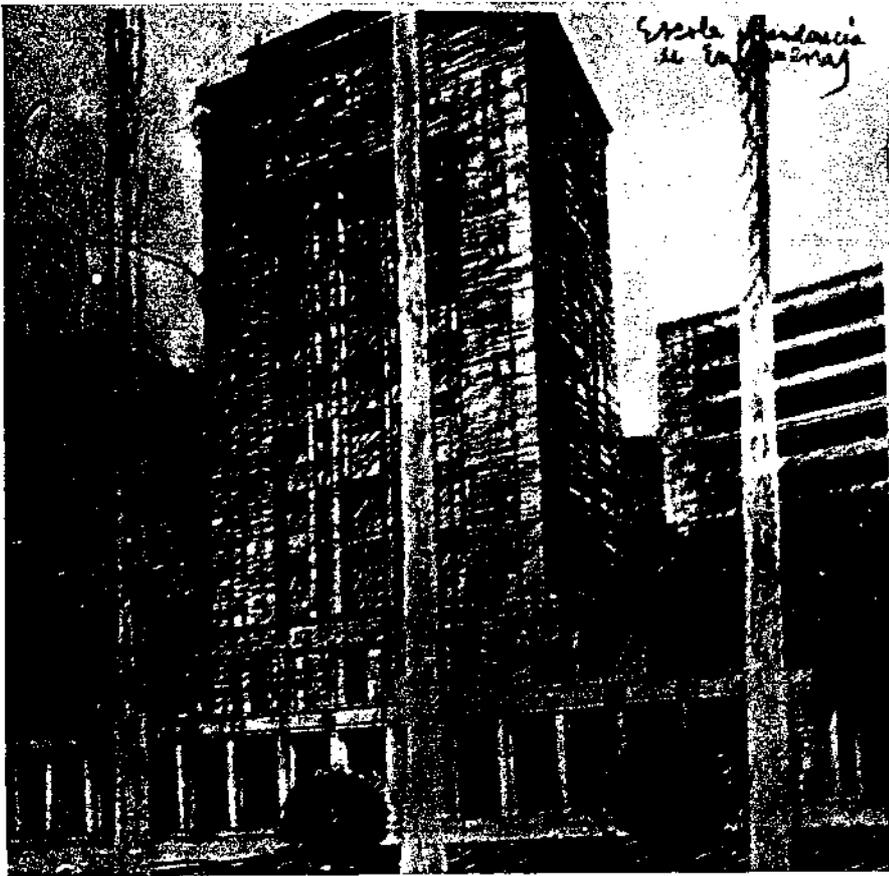
274. Anteprojeto, perspectiva da Praça do Palácio da Reitoria; estátua de Minerva.  
 275. Edifício da Reitoria, fachada principal.  
 276. Fachada posterior.  
 277. Corte longitudinal.

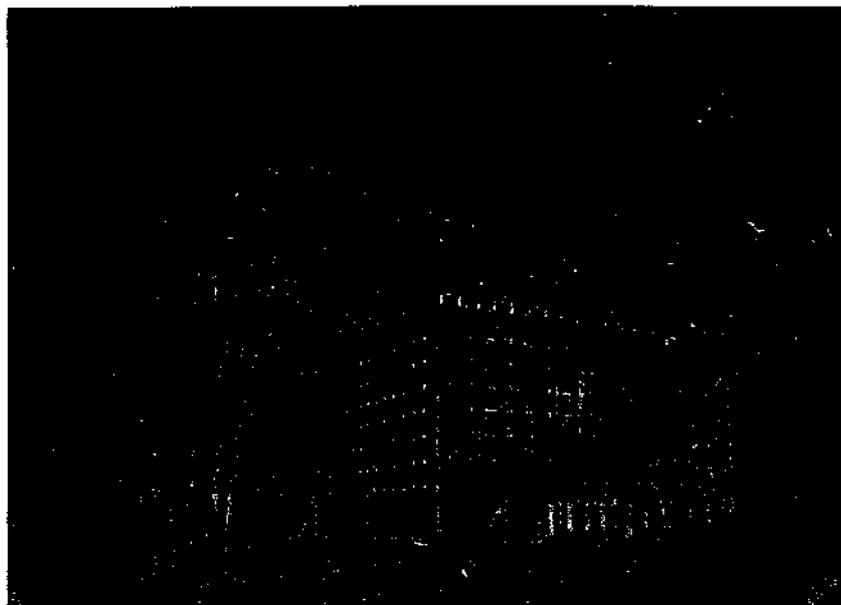






278. Perspectiva, Faculdade de Direito.  
279. Praça do núcleo da Faculdade de Medicina, vista norte.





280. Perspectiva, edifício de residência e Escola dos enfermeiros.  
281. Perspectiva, Hospital Universitário.



282. Construção da Universidade do Brasil na ilha do Fundão, Rio de Janeiro, vista aérea.

recomenda novamente a Quinta da Boa Vista.<sup>81</sup>

1943. O Ministro Capanema relata ao Presidente Vargas, após vários estudos e discussões, a escolha do terreno da Vila Valqueire.<sup>82</sup> É preparado um novo concurso para a construção no local escolhido, e que também não alcançaria sucesso. O projeto de Marcello Piacentini e Vittorio Morpurgo seria definitivamente abandonado.

282 1945. O local para a construção da Cidade Universitária é novamente transferido da Vila Valqueire para a Ilha do Fundão.<sup>83</sup>

*ATRIBUIÇÃO* Projeto da Universidade do Brasil, de Marcello Piacentini e Vittorio Morpurgo, realizado com os seguintes colaboradores: Puccioni, Martin, Barletti, Sassi, Cambelloti e Vitellozzi.<sup>84</sup> As plantas do projeto estão arquivadas no IPPUR-UFRJ, Rio de Janeiro.

*Villa Matarazzo*<sup>85</sup> (intervenção na reforma e ampliação), 1939-41/ av. Paulista, n. 1.230, São Paulo, SP/

<sup>81</sup>Doc. GCg35.03.09-XXX-12, pag. 4, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio.

<sup>82</sup>Doc. GCg35.03.09-XXX-12, pag. 5, Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio.

<sup>83</sup>A comissão de arquitetos que desenvolverão o projeto será formada por Jorge Machado Moreira, Aldary H. Toledo, João H. Rocha, entre outros vinte profissionais; v. projeto apresentado na revista *Habitat*, "Cidade Universitária do Rio de Janeiro", nº 15, março-abril, São Paulo, 1954.

<sup>84</sup>Carta da pasta GC/Piacentini M e Morpurgo V., Arquivo Gustavo Capanema - CPDOC, FGV-Rio.

<sup>85</sup>Na "Cronologia delle opere", de M. LUPANO, *Marcello Piacentini*, op. cit., p. 199, esta obra foi inserida como "Ristrutturazione della palazzina per abitazione del conte Francisco Matarazzo, avenida Paulista, San Paolo, Brasile."

*FORTUNA CRÍTICA* Podemos dizer que se formou uma certa tradição - sem base documental objetiva e direta - que atribui a *villa* Matarazzo como obra de Marcello Piacentini. Tradição que se originou por depoimentos que foram posteriormente registrados, e importantes para a formação de uma crônica muito especial, envolvendo um representante da elite econômica brasileira, de origem imigrante, e do outro lado, um dos mais importantes artistas italianos do período. Temos duas fontes que são representativas em termos favoráveis, e que pelos seus registros escritos, garantem uma certa atribuição ao arquiteto italiano ou mesmo aos seus auxiliares para esta obra brasileira. A primeira destas fontes é o único livro que procurou levantar a *Architettura Italiana a San Paolo*, de A. SALMONI e E. DEBENEDETTI. Este livro, pautado por uma pesquisa no Arquivo Histórico, apresenta as primeiras notícias atribuição de autoria às diversas obras importantes realizadas por mestres e arquitetos italianos em São Paulo. A referência ao "palacete" Matarazzo na sua conformação final é feita em dois momentos da pesquisa apresentada: 1) sobre os mestres de obras, e especificamente "nel 1896, [quando] Giulio Saltini e il suo capomastro Luigi Mancini vengono incaricati di erigere una villa nell'avenida Paulista per Francesco Matarazzo, altro italiano che si era affermato e aveva creato un'industria efficiente e molto attiva. Il progetto del Saltini [em nota cita-se "Obras Particulares", E.5111.] per questa casa, che è stata sostituita dall'attuale palazzina di Piacentini, è conservato nell'archivio storico".<sup>86</sup> 2)

<sup>86</sup>A, SALMONI, & E. DEBENEDETTI, op. cit., p. 38-9.

A outra passagem está em um sub-capítulo denominado "A influência de Marcello Piacentini em São Paulo" relatando-nos que "non è, quindi, per caso, che il conte Matarazzo chiese proprio all'architetto ufficiale del Fascismo (...) di riattargli la vecchia palazzina dell'avenida Paulista, cui già Bianchi aveva posto le mani." <sup>87</sup> As duas citações não são acompanhadas por referências a possíveis processos ou projetos existentes no Arquivo de pesquisa, nem mesmo de uma análise mais acurada da obra. A validade do registro destas pesquisadoras reside no fato da ligação Piacentini-Matarazzo, e o testemunho mais próximo do período de realização do projeto atribuído à Piacentini. A outra fonte que ressaltamos enquanto registro desta "tradição oral" é Pietro Maria Bardi. Em 1989, BARDI é requerido para dar um parecer ao Condephaat sobre o valor do "antigo edifício residencial do Conde Francisco Matarazzo, na Avenida Paulista com Rua Pamplona". Assim "neste complexo Eclético, o dito edifício, pela origem do projeto, foi considerado um arranjo do decadente estilo Neoclássico, que era expressão própria do Escritório de Arquitetura de Marcello Piacentini, o arquiteto romano que sugeriu e executou os estilos pré-escolhidos por Benito Mussolini, como expressão do gosto fascista, talvez pela ligação com Roma Imperial, recorrendo a modernizações incongruente". <sup>88</sup> Para Bardi "o edifício em questão não é digno de tombamento" <sup>89</sup>, pois representa uma

<sup>87</sup> Id., *ibid.*, p. 79.

<sup>88</sup> Parecer de P.M. BARDI, São Paulo, 20 de novembro de 1989, assinado, p. 1, contido como anexo no processo de estudo para tombamento realizado pelo CONDEPHAAT.

<sup>89</sup> Id., *ibid.*, p. 2.

arquitetura a qual "na própria Itália, desde os anos 30, este pseudo-Neoclassicismo, podendo ser tido como maneirístico, foi francamente combatido, como se sabe por mim mesmo, a polémica culminando na composição da fotomontagem intitulada 'Mesa dos Horrores' <sup>90</sup>, que apresentei para Mussolini na exposição 'Movimento da Arquitetura Racional'. <sup>91</sup> Bardi, que atribui ao escritório de Piacentini a última reforma da obra, torna-se o principal registro que, isento de uma valorização pretendida - o caso aqui é totalmente contrário - garantiria em última instância a vinculação de Piacentini ao projeto para a reestruturação da *villa*.

Em entrevista com M. LUPANO - que é o responsável pelo Arquivo Marcello Piacentini na Faculdade de Arquitetura de Florença - sabemos que esta atribuição a Piacentini foi dada também pela existência desta "tradição oral" que outorga a "ristrutturazione" da "palazzina" ao arquiteto italiano. <sup>92</sup>

Os estudos mais abrangentes sobre esta *villa*, i.e., dados de reformas, processos, realização de levantamentos gráficos e fotográficos, discussão enquanto obra de interesse histórico, foram feitos pelas duas Instituições públicas responsáveis pelo patrimônio, o CONDEPHAAT <sup>93</sup>, do

<sup>90</sup> v. cap. I - A CULTURA, na parte 2, *O Racionalismo*, sobre "Polêmicas: as revistas".

<sup>91</sup> P.M. BARDI, parecer para o CONDEPHAAT, *op. cit.*, p. 1; sobre "Il Tavolo degli orrori", v. cap. 1 A CULTURA, parte "O Racionalismo", p. 66, ilustração 55.

<sup>92</sup> v. nota 85.

<sup>93</sup> Processo nº 27705/82, arquivado depois do terceiro pedido de estudo em 1988, com parecer contrário ao tombamento da *Villa Matarazzo*; ver neste mesmo processo uma resenha sobre o percurso do processo pela historiadora Sheila SCHVARZMAN.

Governo do Estado, e pelo DPH <sup>94</sup>, da Prefeitura Municipal de São Paulo. Nestes processos, principalmente da Entidade estadual, encontramos diversos pareceres de arquitetos, historiadores, que ora atribuem a obra a Piacentini, mas sem relevância nenhuma ou mesmo estudo preciso, como o do professor Carlos Lemos, ora absolutamente superficiais com relação ao edifício, discutindo principalmente o valor do terreno, do lote na Paulista. <sup>95</sup> A mais recente referência a *villa* está na pesquisa de Maria C. N. HOMEM <sup>96</sup> que abrange um estudo dos palacetes paulistanos de 1867 a 1914-8: propõe-se erroneamente que "em 1938-39, o

arquiteto italiano Marcello Piacentini projetou *nova mansão para ser construída no seu lugar*, atendendo a outro proprietário, o herdeiro do Conde Matarazzo, Francisco Matarazzo, seu filho e homônimo." [grifo nosso] <sup>97</sup>

*CRONOLOGIA* <sup>98</sup> 1896. O engenheiro "Julio Saltini" apresenta um projeto para construção de residência térrea, no lote nº 83 de 20,20 mt de frente por 124.00 mt. de fundos na avenida Paulista, do "Snr. Francesco Matarazzo" <sup>99</sup>; com estruturas de ferro compondo a varanda frontal, a pequena habitação "era uma casa de planta despolicada e, com toda a evidência, não estava apta a uma vida social dentro da etiqueta vigente." <sup>100</sup>

1900. ampliação da casa, segundo Naclério Homem, com a construção de uma nova sala de jantar. A fachada receberia mais uma escada e se estenderia assimetricamente em direção à rua Pamplona. Francisco Matarazzo adquiriu para isto o terreno lateral esquerdo, de 10.00 mt. de frente, com a mesma profundidade do primeiro lote, 124.00 mt. <sup>101</sup>

1901. compra do terreno vizinho do lado direito, pelo Conde Matarazzo, de 20.00 mt de frente e a mesma

<sup>94</sup> Processo nº 16.001.263-89\*11, que tombou e assim preserva o imóvel depois de sucessivas tentativas de demolição por parte dos herdeiros da propriedade.

<sup>95</sup> Entre alguns pareceres, podemos destacar o parecer da comissão formada em 1981 por Eduardo Kneese de Melo, Eduardo Corona e Antonio Luiz Dias de Andrade, que encarregados de estudar o valor enquanto patrimônio dos mais de trinta casarões existentes na época da avenida Paulista, somente aconselham a preservação de três, excluindo a *villa* Matarazzo; há a crônica de D.C. FARINA, de 14 de novembro de 1989, sobre a história da avenida Paulista, e afirmando que "a mansão dos Matarazzo não possui adernanes capazes de justificar a perpetuação, não dizendo nada de nosso passado e radículas evolutiva"; o parecer mais documentado mas que é ausente de uma análise mais contundente é de Pedro Paulo de Melo Saraiva, de 21 de novembro de 1989, também contrário a sua preservação; lembramos também os vários artigos em publicados na *Folha de S. Paulo*, em 1989 e anexados no processo, de Carlos LEMOS, Maria PIA MATARAZZO, José Carlos DURANT e Jorge COLI, estes dois últimos favoráveis ao tombamento da "casa Matarazzo", discutindo importantes questões relativas ao conceito de preservação, tão esquecidos por interesses e posições historiográficas excessivamente tendenciosas.

<sup>96</sup> M.C. NACLÉRIO HOMEM, *O Palacete paulistano - O processo civilizador e a Moradia da Elite do Café (1867 - 1914-8)*, São Paulo, 1992, 2v. il. - tese de doutorado - FAU/USP.

<sup>97</sup> Id., *ibid.*, v. 1, p. 178.31.

<sup>98</sup> Para um levantamento das áreas construídas sucessivamente, v. de JOSÉ ROBERTO DOS SANTOS PINHEIRO, "Evolução da casa Matarazzo de 1896 a 1989", in Processo de tombamento n. 16.001.263-89\*11, CONPRES-PPH-SMC-PMSP, p. 26-31.

<sup>99</sup> Arquivo Histórico Municipal "Washington Luiz", livro de obras particulares, prot. em 07/05/1896 para alinhamento do terreno, assinado por Luigi Mancini.

<sup>100</sup> M.C. NACLÉRIO HOMEM, *op. cit.*, vol. 1, p. 178.31.

<sup>101</sup> Processo CONDEPHAAT.

profundidade dos pertencentes ao Francesco Matarazzo.<sup>102</sup>

1906. compra do terreno que faz divisa com a rua Pamplona, de 31.00 mt de frente e 124.00 mt de fundos; registro fotográfico da casa com a possível ampliação de 1900: nesta fachada, temos colunas que constituem a varanda frontal, além de demais ornamentos, apresentando o corpo da sala de jantar como um bloco em anexo; o tratamento dos jardins mostra que a casa adquiriu o mesmo status de sua elegante vizinhança.

1914. "Appena si sparse la voce che lavorava a San Paolo un giovane architetto, già noto a Milano tra gli esponenti della 'arte nuova', i maggiorenti della colonia italiana desiderarono conoscerlo e farlo lavorare per loro. A lui si rivolse il conte Francesco Matarazzo, incaricandolo di ampliarli la palazzina del Saltini."<sup>103</sup>

Apresentando como existentes os ambientes que foram acrescentados ao "palacete Matarazzo" em 1900, este jovem arquiteto, Giovanni Battista Bianchi, sócio no escritório do prof. Alberto Pozzo, da Escola Polytechnica, constrói o segundo andar da casa, e traz a entrada para sua lateral, sob um pequeno alpendre, em direção ao portão a ser construído na esquina da Avenida Paulista com a rua Pamplona.<sup>104</sup> Em um registro fotográfico posterior a esta reforma, podemos constatar que a "Vila Matarazzo" assumiu, em suas fachadas, uma aproximação ao art-déco, principalmente pela

geometrização de sua modenatura e dos elementos portantes, que demarcam seus ângulos.

1929. O engenheiro arquiteto Paulista Júlio de Abreu Júnior, que estudara na Escola de Belas Artes de Paris, formando-se em 1918<sup>105</sup> apresenta projeto de reforma e ampliação da "mansão" Matarazzo na "avenida Carlos de Campos nº 83"<sup>106</sup>; foram construídas as garagens ao fundo do terreno, na divisa com a rua São Carlos do Pinhal, e alterada principalmente a fachada frontal do pavimento inferior. É também neste projeto que se menciona pela primeira vez o porão, que já é referenciado com uma área existente, do mesmo tamanho do pavimento térreo, e com uso para serviços e depósitos.

1930. A empresa Sara Brasil S.A. executa o primeiro Mapa Topográfico do município de São Paulo, através de aerofotogrametria; a *villa* Matarazzo é apresentada em planta como um bloco irregular, possuindo uma pequena área livre interna, e sobre seu grande o grande lote se constitui um desenho de jardim em grandes canteiros, traçados por vários caminhos geometricamente regulares.

1935. O Conde Matarazzo compra do terreno do vizinho, Sr. Manoel Affonso Martins Costa, e sua respectiva residência, cujo lote tinha 20.00mt de frente por 124.00 de fundos, totalizando para o lote da *villa* 101.00 mt de frente por 124.00 mt de fundos, tamanho que se manteria até a

<sup>102</sup> Processo CONDEPHAAT.

<sup>103</sup> A. SALMONI & E. DEBENEDETTI, op. cit., p. 66.

<sup>104</sup> Existe apenas um requerimento de pedido de licença - proc. 97.197/14, n.e.: 03.003.291-89\*06 - Arquivo de processos da S.M.A., PMSP, não constando o projeto de Bianchi.

<sup>105</sup> E. CORONA, C. LEMOS e A. XAVIER, *Arquitetura moderna paulistana*, São Paulo, Ed. Pini, p. 1.

<sup>106</sup> Este nome substitui a "Paulista" por alguns anos; o projeto de Júlio de Abreu se encontra na Prefeitura de São Paulo sob o nº do proc. 49.148/29 - n.e. 03.003.265-89\*04, Arquivo de processos da S.M.A., PMSP.

ampliação da largura da avenida Paulista.

294 -  
296

1938. O "Escritório Técnico Ramos de Azevedo" da Construtora Severo, Villares & Cia. Ltda. sob a responsabilidade de Ricardo Severo, ex-sócio de Ramos, apresenta o projeto nº 1 de reforma e ampliação da "Vila Conde Matarazzo" <sup>107</sup>. O novo proprietário é o Conde Francisco Matarazzo Júnior, herdeiro do pai que falecera em fevereiro de 1937. Neste projeto é prevista a demolição da casa adquirida junto ao terreno em 1935; é projetada uma grande ampliação do pav. superior, ainda mantendo a volumetria irregular da "mansão" desde os projetos anteriores; no porão e no pavimento térreo faz-se poucas alterações, mantendo as salas existentes, e propondo uma nova entrada frontal, para o grande salão, mantendo a entrada lateral, já incorporada à *villa* como uma acesso definidor de circulações entre o social e o íntimo. Apresenta-se apenas as fachadas lateral e posterior, com a predominante cornija, que se manterá nos outros projetos.

297 -  
298

Em Novembro deste mesmo ano, a construtora Severo, Villares & Cia. apresenta o "2º estudo" para a obra <sup>108</sup>, propondo um volume compacto, regular, mantendo as duas entradas, e executando uma série de reformulações internas, como a ampliação do grande Salão; até aqui o projeto não havia recebido uma licença para sua construção, mas na medida que esse era encaminhado como substituição, algumas paredes

<sup>107</sup> Proc. nº 28.092/38, 17/03/38, n.e.: 03.001.828-89\*76, Arquivo de processos da S.M.A., PMSP.

<sup>108</sup> Proc. 85.539/38, 14/11/38, n.e.: 03.001.816.89\*97, Arquivo de processos da S.M.A., PMSP.

apresentadas já constavam como existentes, e que no entanto eram paredes a construir na primeira proposta. Por isso pode-se concluir que as obras estavam sendo desenvolvidas, mesmo por uma multa aplicada pela irregularidade dos trabalhos.<sup>109</sup>

299

Um "3º estudo" é encaminhado em dezembro de 1938 <sup>110</sup> que é expedido em 15/03/1939, já com o novo número da obra, av. Paulista 1.230. A *villa* dos Matarazzo adquiria o seu porte, como um grande volume, cuja fachada frontal era composta por pautas - pilastras delimitando-as, constituindo a unidade rítmica para todas as suas elevações. A entrada principal com três aberturas era deflagrada como *loggia*, e o senso de simetria, de equilíbrio, caracterizava agora uma obra de pretensões clássicas antes de tudo. O edifício proposto se aproximava de uma referência evidente: um palácio do *Cinquecento*, volumetricamente disposto, como no capitólio de Roma, mas sem um caráter monumental definido plenamente; a obra alcançara as aspirações pretendidas pela linhagem italiana mais expoente da sociedade paulista, sem encontrar definitivamente suas especificidades plásticas.

300 -  
302

1939-40. No final deste biênio, a construtora Severo, Villares & Cia. Ltda. apresentaria um quarto projeto, agora definitivo, para a *villa* Matarazzo. <sup>111</sup> As definições e

<sup>109</sup> Multa aplicada em 18 de maio de 1935, proc. 43.490/38, Arquivo de processos da S.M.A., PMSP.

<sup>110</sup> Proc. 90.247/38, n.e.: 03.001.817-89\*50, Arquivo de processos da S.M.A., PMSP.

<sup>111</sup> Projeto de 25-10-1940, processo 14.645/41, n.e.: 03.001.829.89\*39, Arquivo de processos da S.M.A., PMSP, que substituiu a licença de 17/03/1939.

dimensões dos ambientes haviam sofrido poucas alterações em relação ao último projeto: será principalmente na fachada do edifício que notaremos as principais mudanças, inéditas no desenvolvimento deste março de 1938. Com um terraço superior, era introduzido um arranjo volumétrico distinto na fachada, que de certo modo, representava um evento original frente às mansões ecléticas da avenida Paulista: a grande cornija agora acentuava a unidade do volume, as ordens-pilastras eram abolidas sem perder a manutenção de um ritmo claro com as aberturas, e, principalmente, um pórtico frontal era constituído distintamente, em desenho e matéria. É uma *villa* na acepção mais pertinente ao modelo que se constituiria principalmente nos campos italianos da Toscana e Lazio. Era apresentado um projeto para os jardins, bem como para ampliação e organização do edifício de serviços construído junto a rua São Carlos do Pinhal. Este último projeto seria a proposta atribuída a Piacentini.

**1966.** Construção da residência de Maria Pia Matarazzo, pelo engenheiro Francisco da Nova Monteiro, como um pavilhão ao lado de uma das piscinas propostas no projeto concluído em 1940.

**1973.** Alargamento da avenida Paulista, e a perda dos dez primeiros metros no recuo frontal da *villa*.

**1988.** A *villa* Matarazzo é novamente tema de discussão para tombamento no Condephaat, e cuja preservação não se justifica para a maioria dos membros do Conselho.<sup>112</sup>

<sup>112</sup> A *villa* Matarazzo teve três pedidos de estudo para tombamento, respectivamente 1975, 1982 e 1988; nestes pedidos ela não será tombada. Para uma "vicenda" dos dois primeiros pedidos

**1989** A obra sofre uma tentativa de implosão, promovida pelos herdeiros do Conde Matarazzo Filho. O Departamento de Patrimônio Histórico da Prefeitura de São Paulo tomba o imóvel com bem arquitetônico, garantindo a sua preservação.<sup>113</sup>

**ATRIBUIÇÃO** Para a atribuição da obra à Marcello Piacentini, ou como veremos posteriormente, ao "circolo Piacentini", possuímos três fontes documentais, e um testemunho, do professor Pietro Maria Bardi, além da própria obra, um evento extraordinário enquanto último resultado de um caminho percorrido intensamente. No arquivo do Escritório Técnico Ramos de Azevedo/Severo Villares, encontramos duas fotografias, respectivamente dois desenhos de perspectivas particulares do terraço superior, assim como uma foto de uma *villa*.<sup>114</sup>

O desenho aqui definido como n. 1 <sup>303</sup> apresenta uma perspectiva, com ponto de fuga central, do espaço denominado "TERRAZZA SCOPERTA", "L'IMPLUVIO SECONDO LA SOLUZIONE A", tendo à esquerda a "SALA DA GIOCO DEI BAMBINI"; o desenho definido por nós como n. 2 é também uma perspectiva, <sup>304</sup> do mesmo espaço, com variante de solução para a cobertura e para as aberturas da parede que se encontra ao fundo: "IDEA PER IL PATIO AL PRIMO PIANO (QUESTO PUÒ ESSER REALIZZATO CON TUTTO LE SOLUZIONI DI FACCIATA)", definindo

principalmente, v. J. COLI, "Memória e Preservação: a mansão dos Matarazzo", in revista Resgate, nº 3, Campinas, Papyrus, 1991, p. 92 ss

<sup>113</sup> Proc. 16.001.263-89\*11, DPH-SMC-PMSP.

<sup>114</sup> Arquivo Ramos de Azevedo/Severo e Villares, FAUJUSP, seção de fotografia, pasta 9A816.

a esquerda a "SALA DA GIOCO DEI RAGAZZI", e à direita "ALLA CAMERA D'OSPITE", com a "LOGGIA COPERTA IN FACCIATA". Os dois desenhos parecem ter o propósito principal de apresentar duas soluções para uma cobertura parcial deste "impluvio". Estas perspectivas se referem certamente à *villa* Matarazzo principalmente pela definição de um terraço no pavimento superior, com a parede de limite encerrada pelo pequeno frontão com volutas laterais, próprios das entradas principais de palácios romanos. As aberturas nesta parede que se eleva acima dos outros muros, em ambos os desenhos, se compõem em número de três: no desenho n. 2 há uma hierarquia definida a partir da abertura central, e que foi seguida, não com arco, mas com um frontão, no projeto executado. Nos dois desenhos temos, de fato dois terraços: um interno, de acesso aos ambientes que se abrem por portas-janelas, e um externo, após a parede de maior elevação, delimitado por uma balaustrada, e que supostamente estaria voltado para a avenida Paulista. Na execução da obra, o terraço interno não seria executado. A "sala da gioco" seria mantida no projeto final, como "Sala de Bilhar". Um dado fundamental é a assinatura e a data em um dos desenhos, identificando o autor dos desenhos, o local e o ano. Encontramos no desenho n. 2, no canto inferior direito o seguinte registro: "T. BUZZI MILANO 1939". O autor certamente é Tomaso Buzzi, arquiteto, que pertenceu ao "Club degli urbanisti"<sup>115</sup> e que, para nossa

<sup>115</sup> Este grupo era formado por Alberto Alpago Novello, Tomaso Buzzi, Ottavio Cabiati, Giuseppe De Finetti, Guido Ferrazza, Ambrogio Gadola, Emilio Lancia, Michele Marelli, Antonio Minali, Giovanni Muzio, Piero Palumbo, Giovanni Ponti.

hipótese, possivelmente trabalhou no escritório de Piacentini em Milão<sup>116</sup>; uma relação que era garantida pelo "ateggiamento" artístico de seu grupo com o "capo romano" da arquitetura do *Novecento*.<sup>117</sup> Temos aqui possivelmente um dos colaboradores de Piacentini, neste momento onde o "círculo Piacentini" alcançava a sua maior amplitude, devido as dezenas de obras que se executavam por toda a Itália. Esta definição, de nossa autoria, serve para entender como o "studio" Piacentini funcionava, em um momento em que seu mentor se tornara uma espécie de "manager" das obras, com vários arquitetos trabalhando em regime de colaboração e franca participação na definição dos projetos. Como dissemos anteriormente<sup>118</sup>, aos colaboradores que se encarregavam de traduzir os croquis do mestre, restavam também as definições exatas das medidas, do projeto executivo, dos detalhes construtivos, dos desenhos pormenorizados de janelas, portas,

O *Club degli urbanisti*, "como o próprio Muzio recordou em 1931, 'per questo gruppo di persone, e per gli altri el Club degli urbanisti, urbanistica è il ritorno al classicismo', no sentido que e a necessidade de una regra, 'soltanto da una disciplina e da una comunanza di sentire si sarebbe formulata, a poco a poco, una nuova architettura'; e assim do edifício singular ao conjunto das edificações, a arte de construir as cidades era a base para aquele espírito cívico que em Milão nasceu quando essa foi capital do reino napolêônico da Itália." In G. CIUCCI, "Il dibattito sul'architettura e la città faciste", in *Enciclopedia di Storia dell'arte italiana* -2.ed.- vol. VII, Torino, Einaudi, 1982, p. 303.

<sup>116</sup> M. LUPANO, *Marcello Piacentini*, op. cit., p. 187: "Somente em Milão o estudio Piacentini abria uma sucursal (na praça G. Missori, 8) gerenciado pelo leal E. Rispari, e empenhada principalmente para a execução dos trabalhos de construção do Palacio da Justiça."

<sup>117</sup> V. cap. I - A CULTURA, parte I, *Novecento*, "Arquitetura: novecento a Milano".

<sup>118</sup> V. cap. II - A POÉTICA, voc. *Progettazione*.

elementos decorativos, enfim, um grupo de *colaborazione* que se constituía a partir do circuncentro Marcello Piacentini. Esse "circolo" de profissionais, dentro de uma hierarquia precisa, dividia as responsabilidades que poderia ser desde o projeto de pequenos detalhes, definições de obras menores, até a co-autoria dos edifícios monumentais com o próprio Piacentini; neste último caso, podemos citar os arquitetos Luigi Piccinato, Ernesto e Gaetano Rapisardi, os engenheiros Cosimi, Francesco Guidi, além de eventuais colaboradores em projetos específicos, como A. Foschini, G. Muzio, A. Libera, G. Michelucci, o próprio Pagano na Cidade Universitária de Roma, além de Vittorio Ballio Morpurgo, o co-autor para os projetos brasileiros.<sup>119</sup> Não se tratava de uma relação entre mestre e discípulos mas entre colaboradores dentro de uma mesma disposição projetual, e que certamente garantiria a coerência, e não similaridade se pensarmos em um atelier tradicional, da linguagem arquitetônica empregada. Certamente muitas obras foram feitas e vistoriadas por Piacentini, outras confiadas exclusivamente aos colaboradores, pela sua menor importância frente aos grandes empreendimentos. Portanto, o "circolo Piacentini" não significava uma "escola estilística" que promovesse uma arte própria e estigmatizada: assim como vamos encontrar um "mundo de formas" variado em diversos esquemas tipológicos na arquitetura de Piacentini, este mesmo procedimento se fazia lógica comum a todo o grupo de colaboradores.

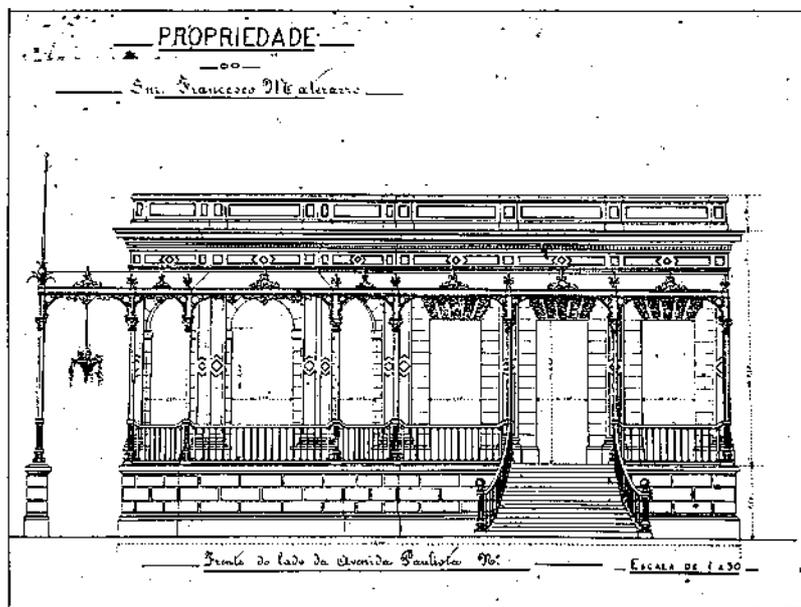
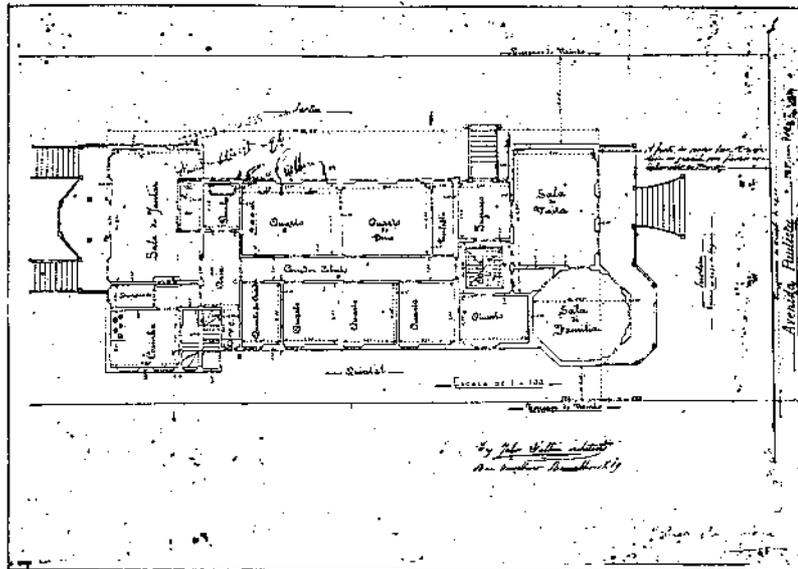
<sup>119</sup> Para a especificação dos trabalhos mais importantes realizados e seus respectivos colaboradores, v. M. LUPANO, *Marcello Piacentini*, op. cit., p. 183 ss.

Morpurgo estivera no Brasil pela primeira vez para os trabalhos da Cidade Universitária no Rio de Janeiro, em 1937. Em 1939 Vittorio Morpurgo está novamente no Brasil. Não era para os serviços do Projeto de Gustavo Capanema, embora o arquiteto tenha aproveitado a oportunidade para reclamar os pagamentos feitos.<sup>120</sup> Seu "lungo soggiorno in Brasile"<sup>121</sup> seria para a obra do edifício das Indústrias Reunidas no Anhangabaú, e pelas nossas hipóteses, período que favoreceu uma "interferência" nas reformas da *villa* da família Matarazzo na avenida Paulista. E nos remetemos para corroborar esta hipótese ao testemunho de Bardi, terceira fonte de nossos estudos. Francesco Tentori, por uma série de entrevistas em 1988 com o seu ilustre biografado, anota em seu livro posteriormente publicado que "a villa dos Matarazzo, obra - recorda Bardi - que muitos atribuem a Piacentini, é no entanto de Vittorio Ballio Morpurgo".<sup>122</sup> Em 1989 Bardi é categoricamente contra a preservação do "edifício residencial do Conde Francisco Matarazzo", pois "edifício em causa, por se tratar de resultado de sucessivas reformas, uma das quais produto do escritório daquele arquiteto [Marcello Piacentini], chega a nós como representativo de arquitetura

<sup>120</sup> V. nota 42 deste capítulo.

<sup>121</sup> Carta de Marcello Piacentini a Gustavo Capanema, datada de 11/11/1939.XVIII, de Roma, Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV-Rio, ref. GCg 35.03.09.IX.1; "L'arch. Morpurgo, rientrato a Roma, dopo un lungo soggiorno in Brasile, mi ha informato del Vostro cortese interessamento per il nostro progetto della Città Universitaria di Rio de Janeiro, e dell'affidamento datogli per la sistemazione dei nostri rapporti finanziari."

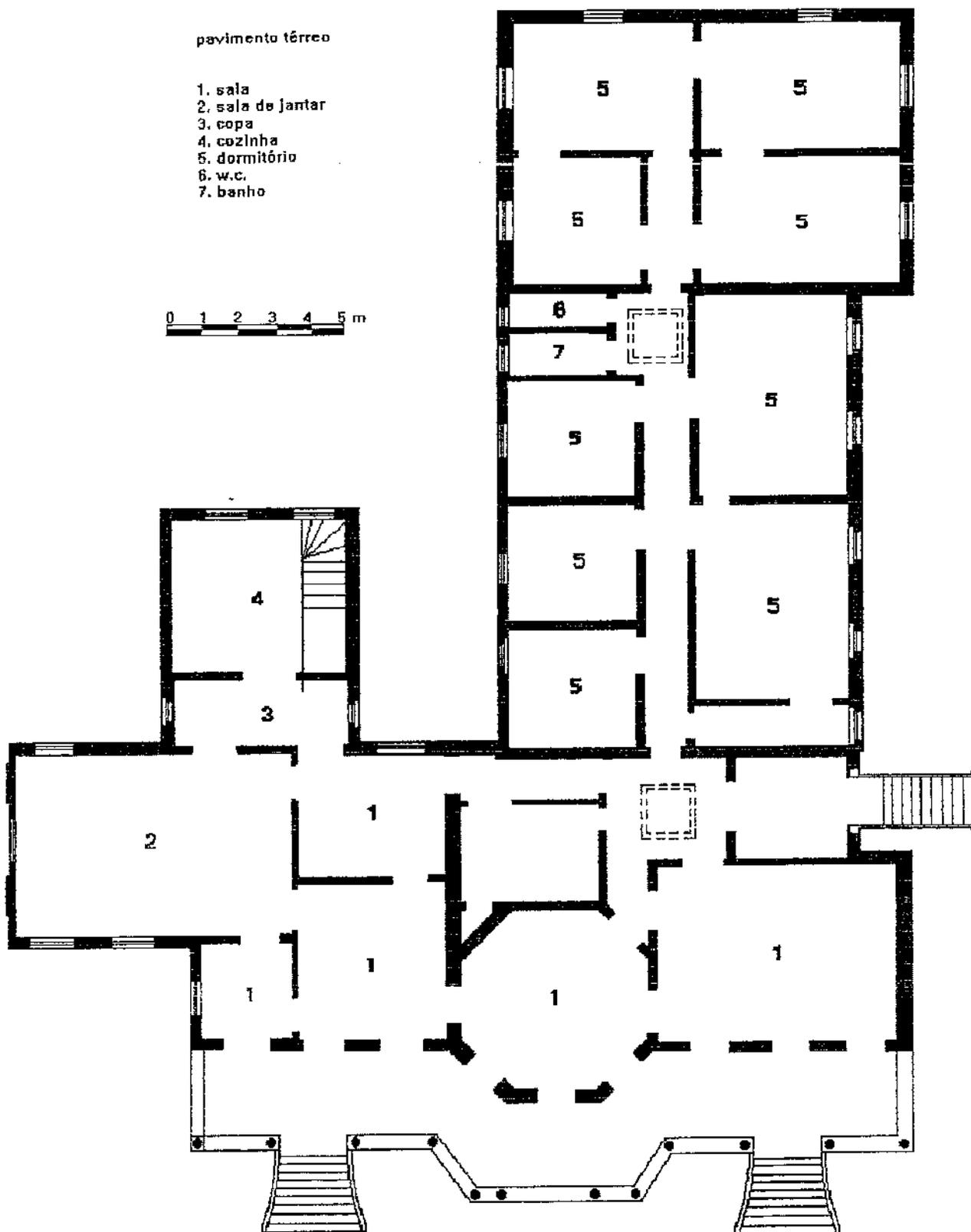
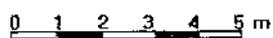
<sup>122</sup> F. TENTORI, *Pietro Maria Bardi - sua Biografia*, Milão, G. Mazzotta, 1989, p. 78.



283. Julio Saltini, "Residência Francisco Matarazzo", planta, 1896.  
 284. Elevação principal.

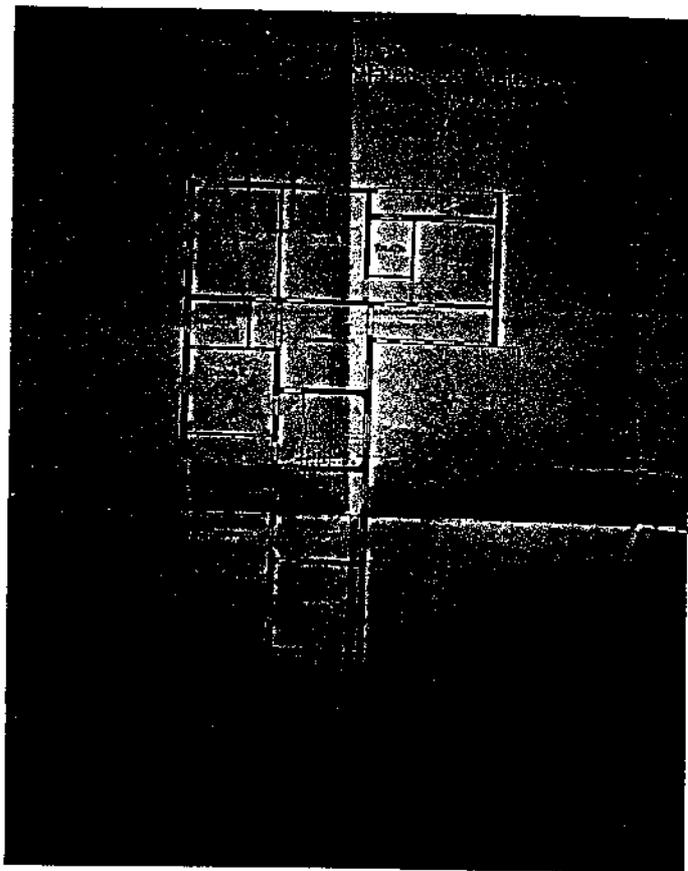
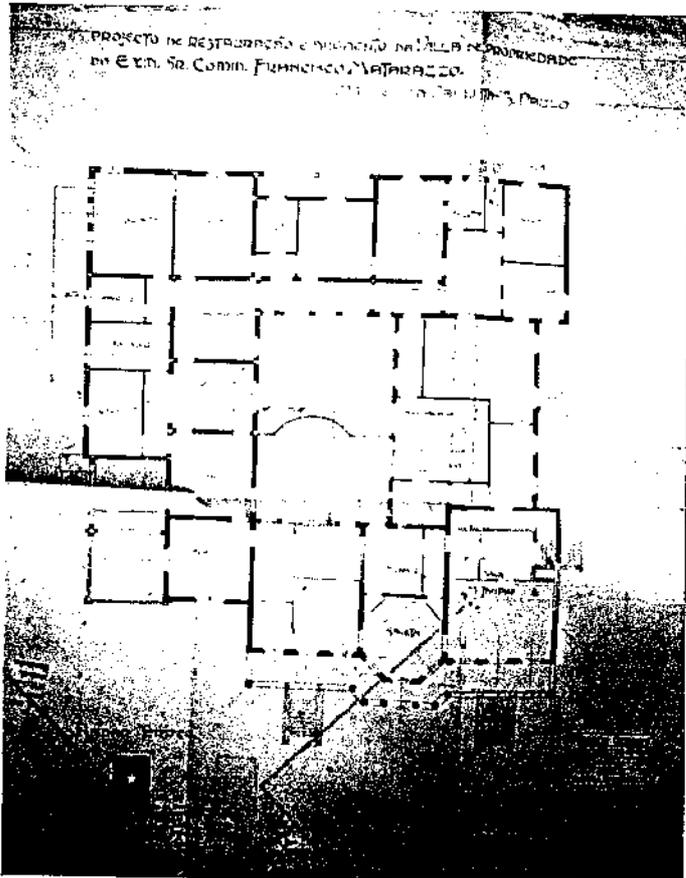
pavimento térreo

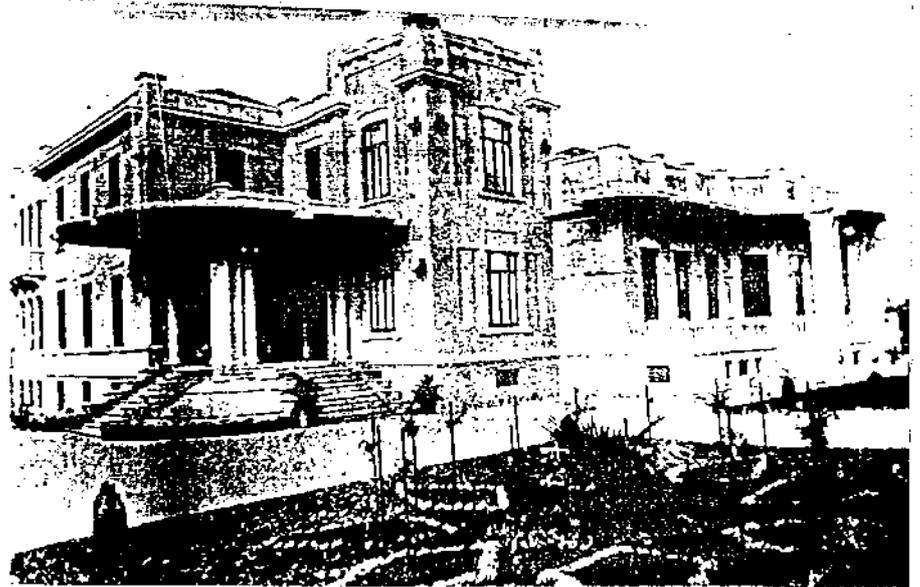
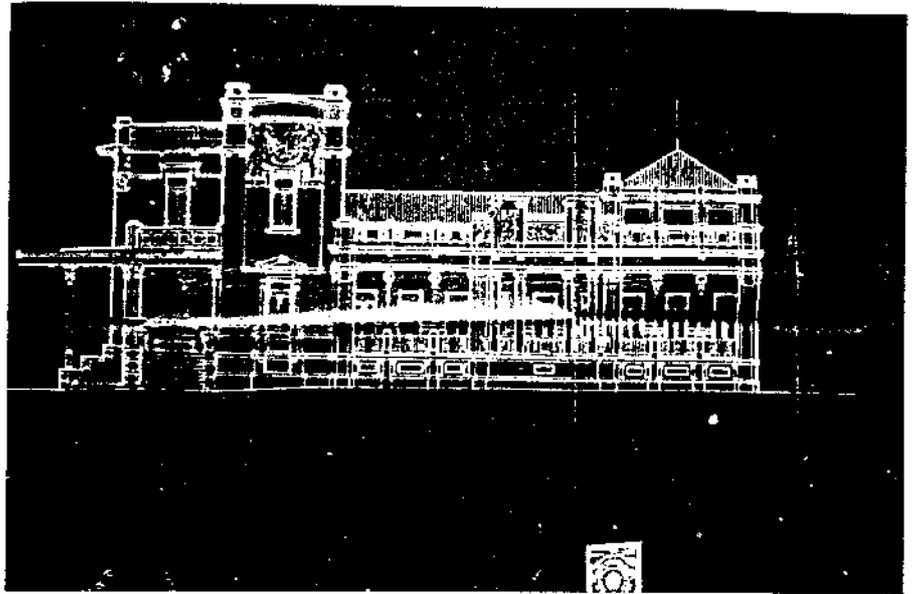
- 1. sala
- 2. sala de jantar
- 3. copa
- 4. cozinha
- 5. dormitório
- 6. w.c.
- 7. banho



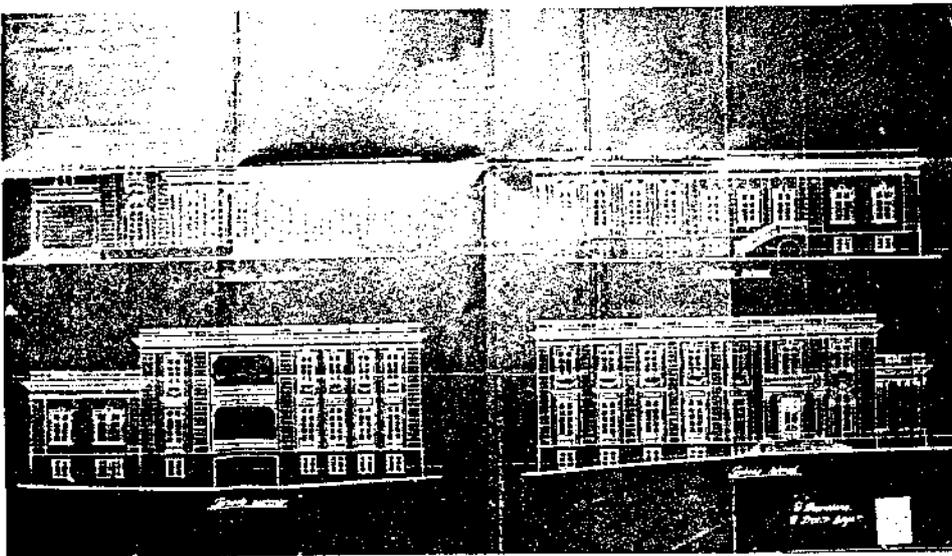
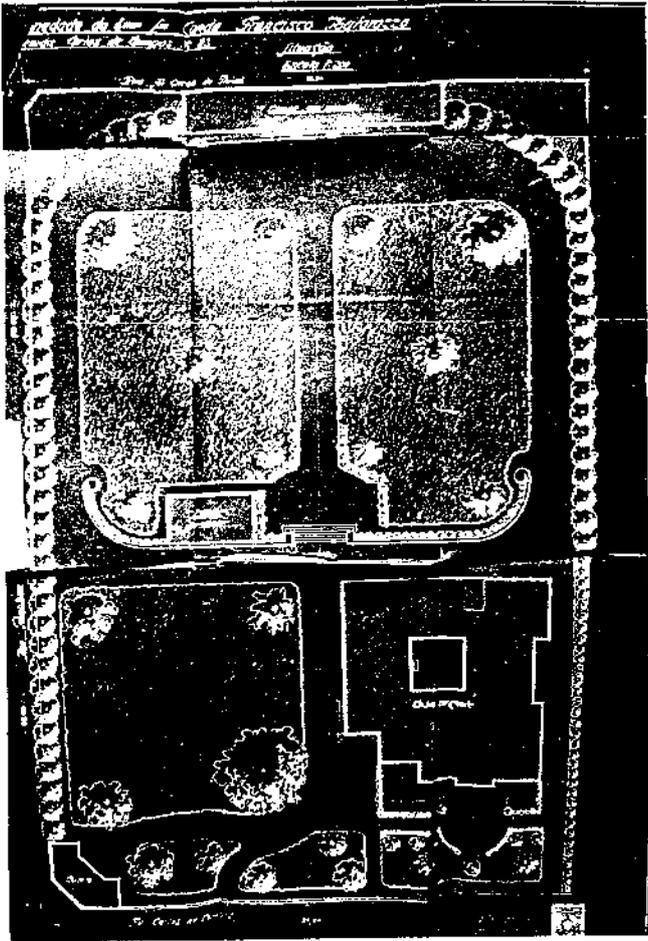


285. Residência Matarazzo, planta reconstituída, 1900.  
286. Residência Matarazzo, vista frontal, 1906.



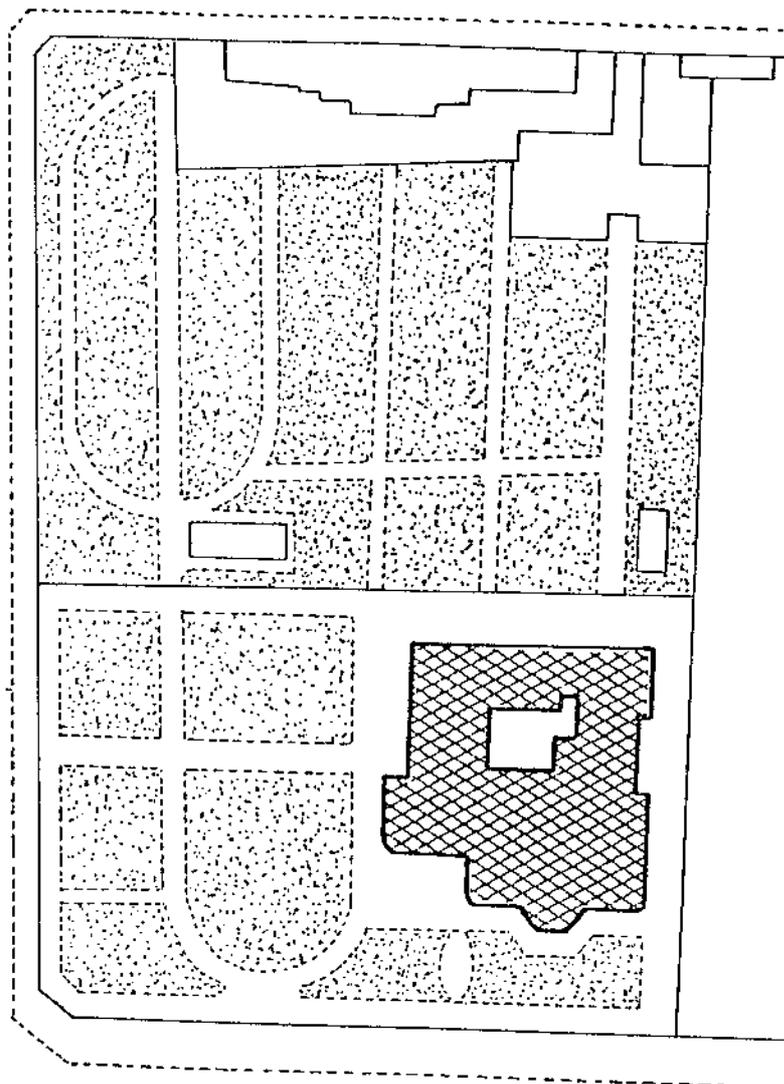


287. Giovanni Battista Bianchi, 'Projeto de restauração e aumento da Villa de propriedade do Exmo. Sr. Comm. Francisco Matarazzo', processo para Prefeitura (resgatado, n. 39.429/28), planta pavimento térreo, 1914  
288. Planta pavimento superior.  
289. Fachada para a avenida Paulista.  
290. Foto da 'Villa Matarazzo', c. 1915.



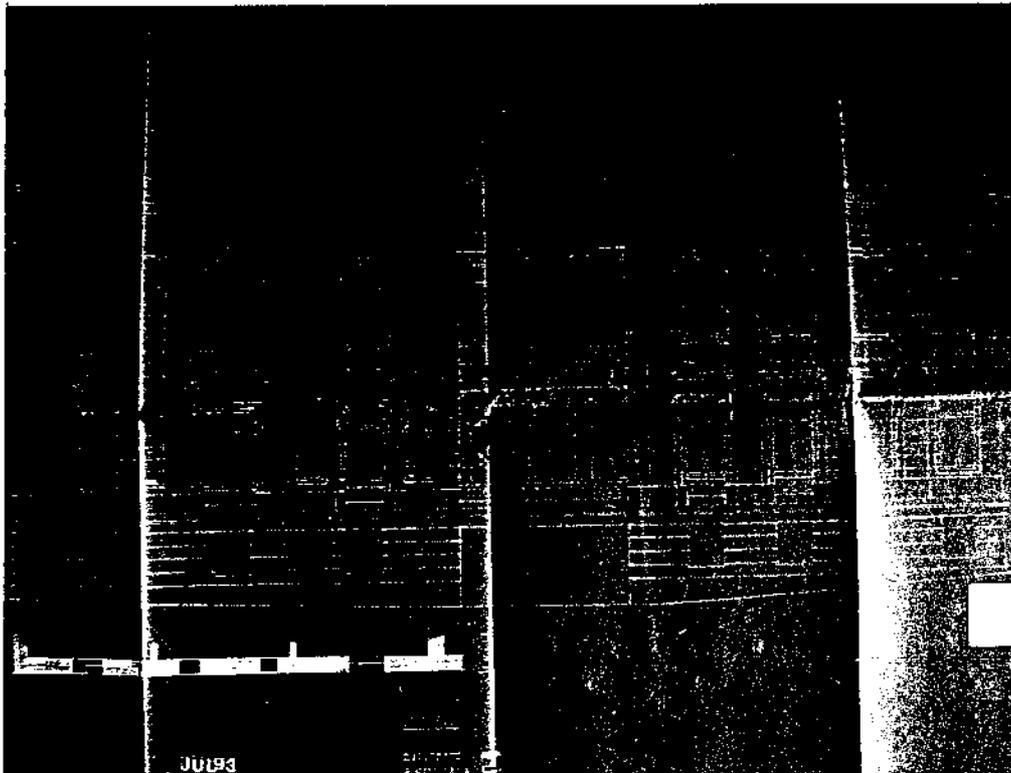
R. SÃO CARLOS DO PINHAL

R. PAMPLONA

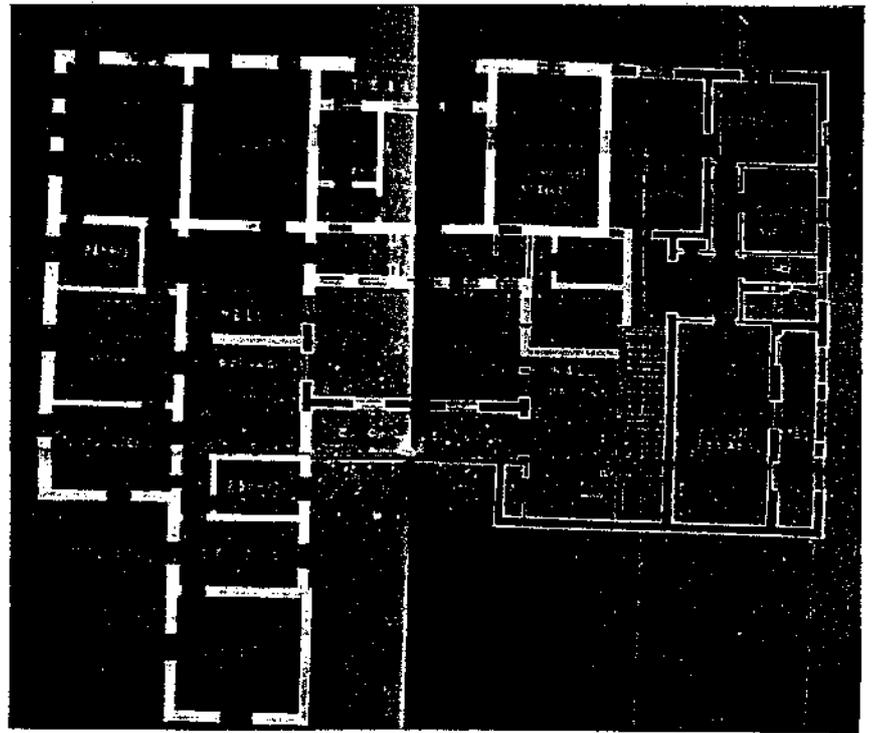
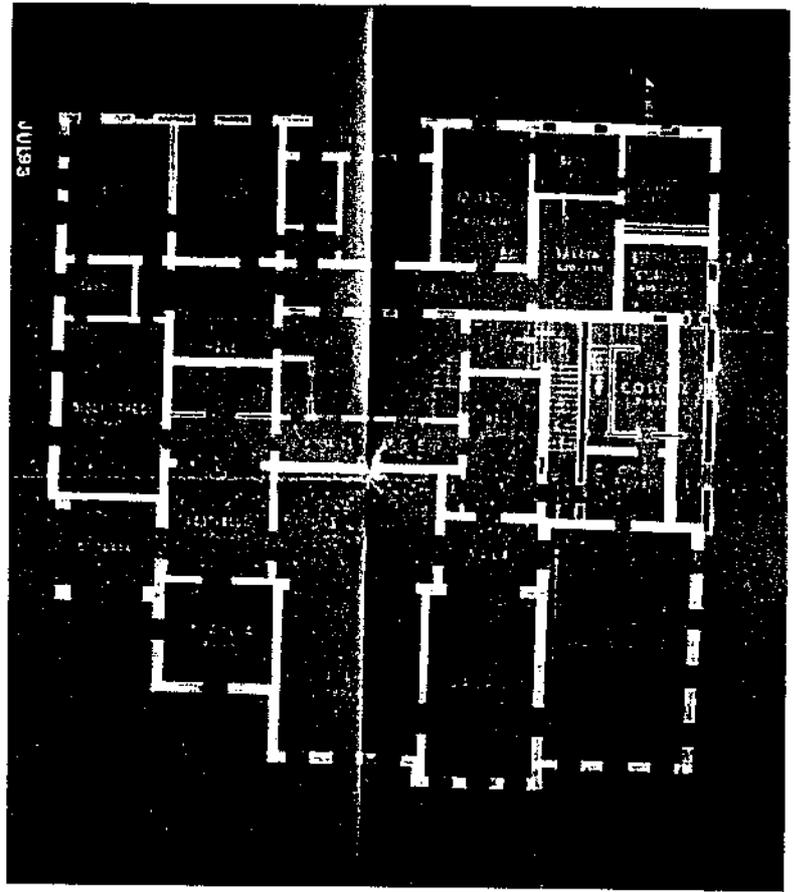


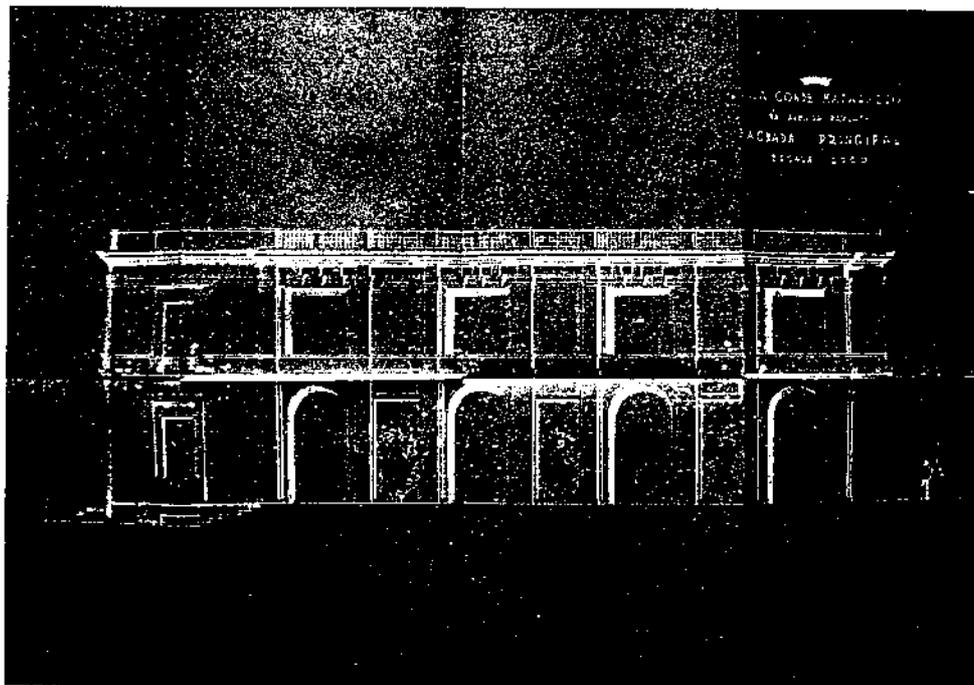
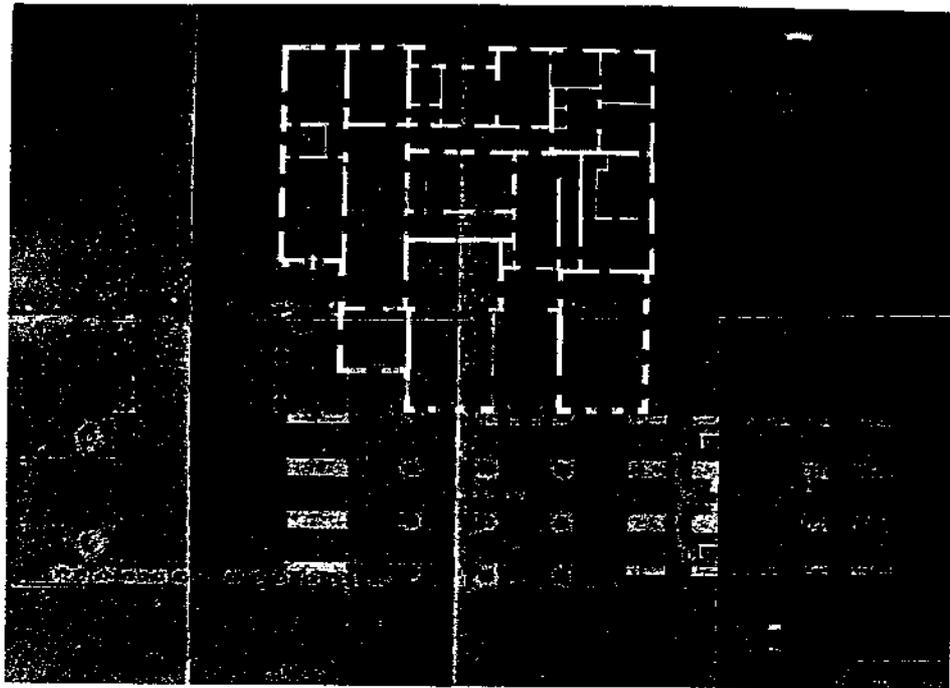
AV. PAULISTA

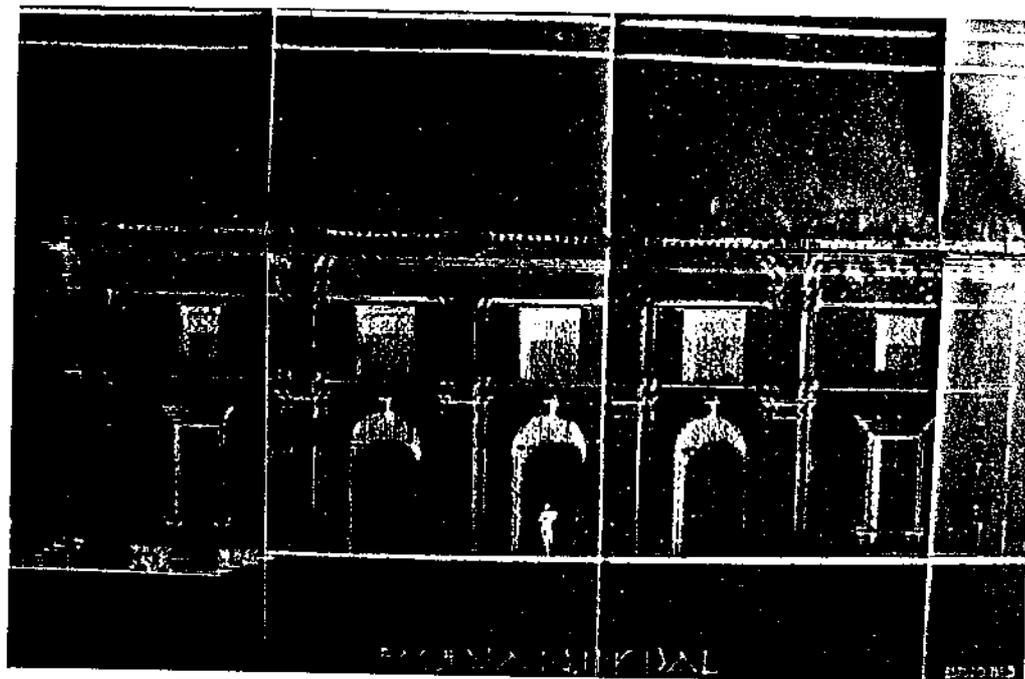
291. Julio de Abreu Júnior, reforma da "propriedade do Exmo. Sr. Conde Francisco Matarazzo, na Avenida Carlos de Campos, nº 63", processo para Prefeitura, n. 49.148/28, fechadas.
292. Planta de Implantação.
293. Empresa Sara Brasil, residência Matarazzo, detalhe da planta de levantamento da cidade de São Paulo, 1930.



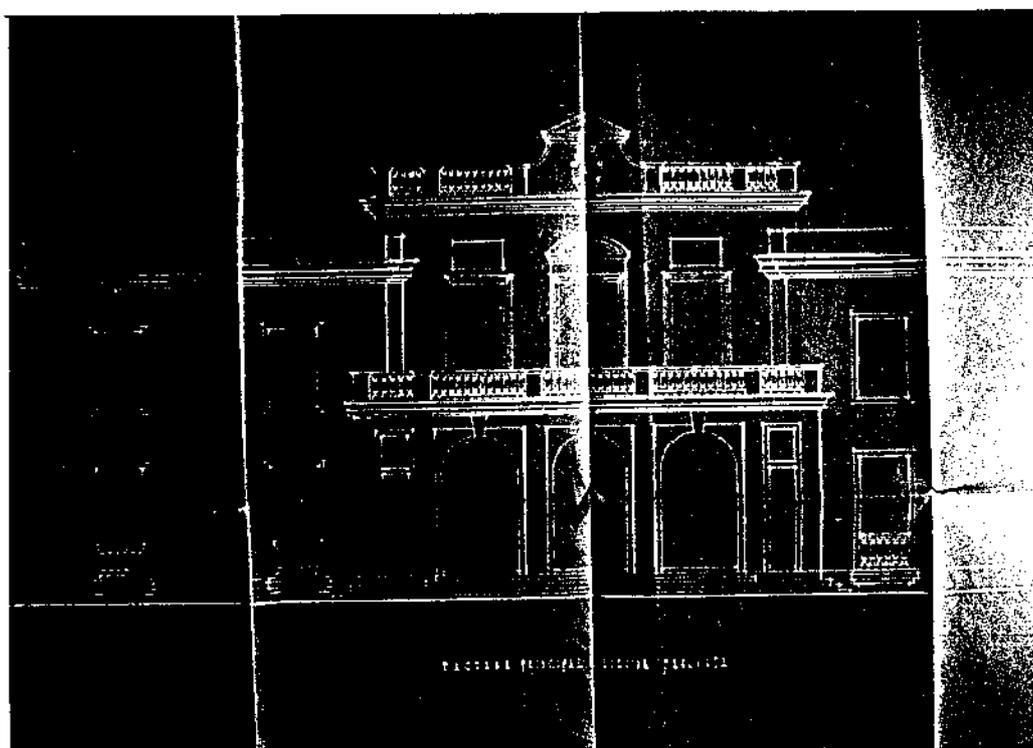
294. Villa Matarazzo, projeto Construtora Severo & Villares, processo para Prefeitura, n. 28.092/36,  
1º estudo, desenho 17.904, 16/02/38, fachada fundos.  
295. Des. 17.640, planta pav. térreo.  
296. Des. 17.641, planta pav. superior.



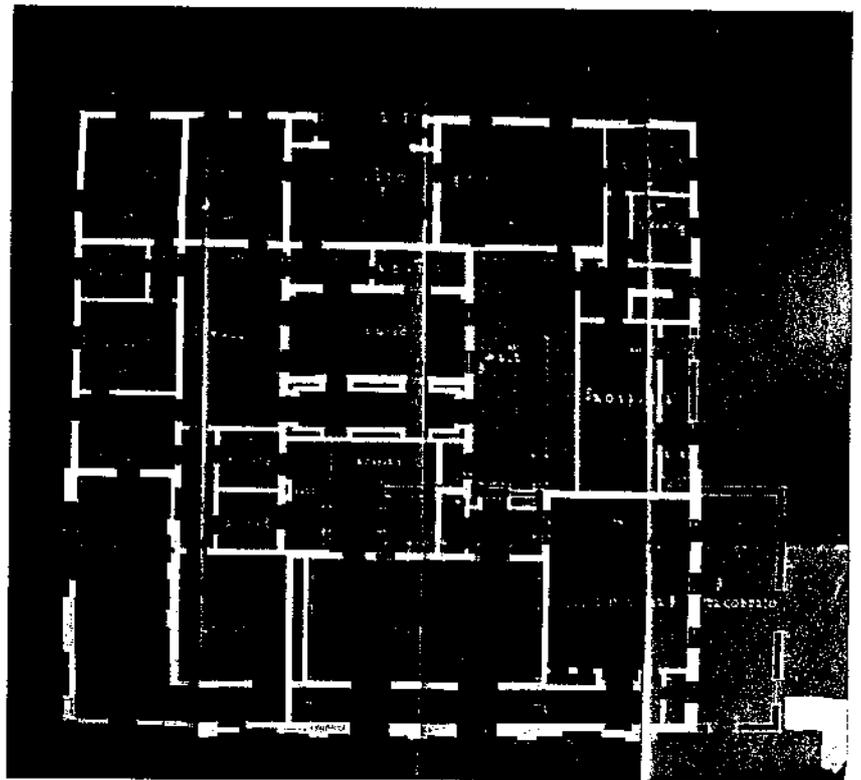
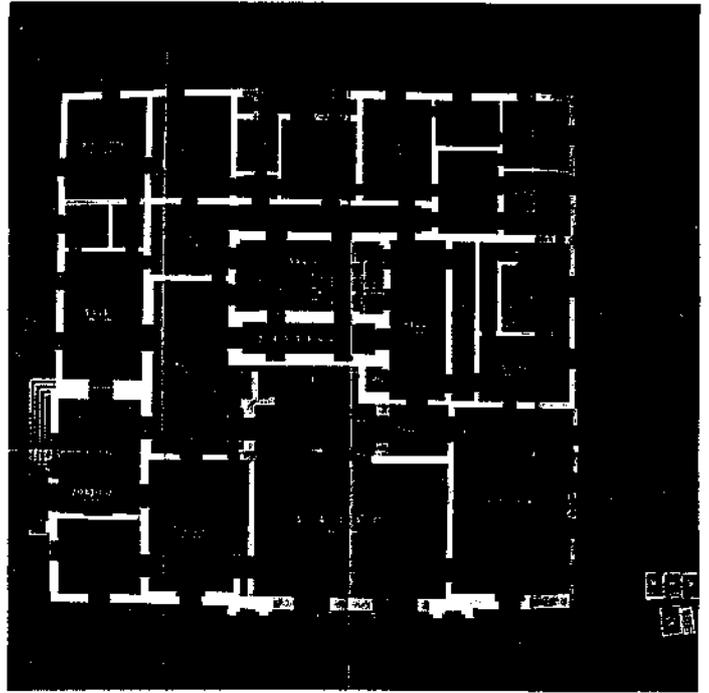


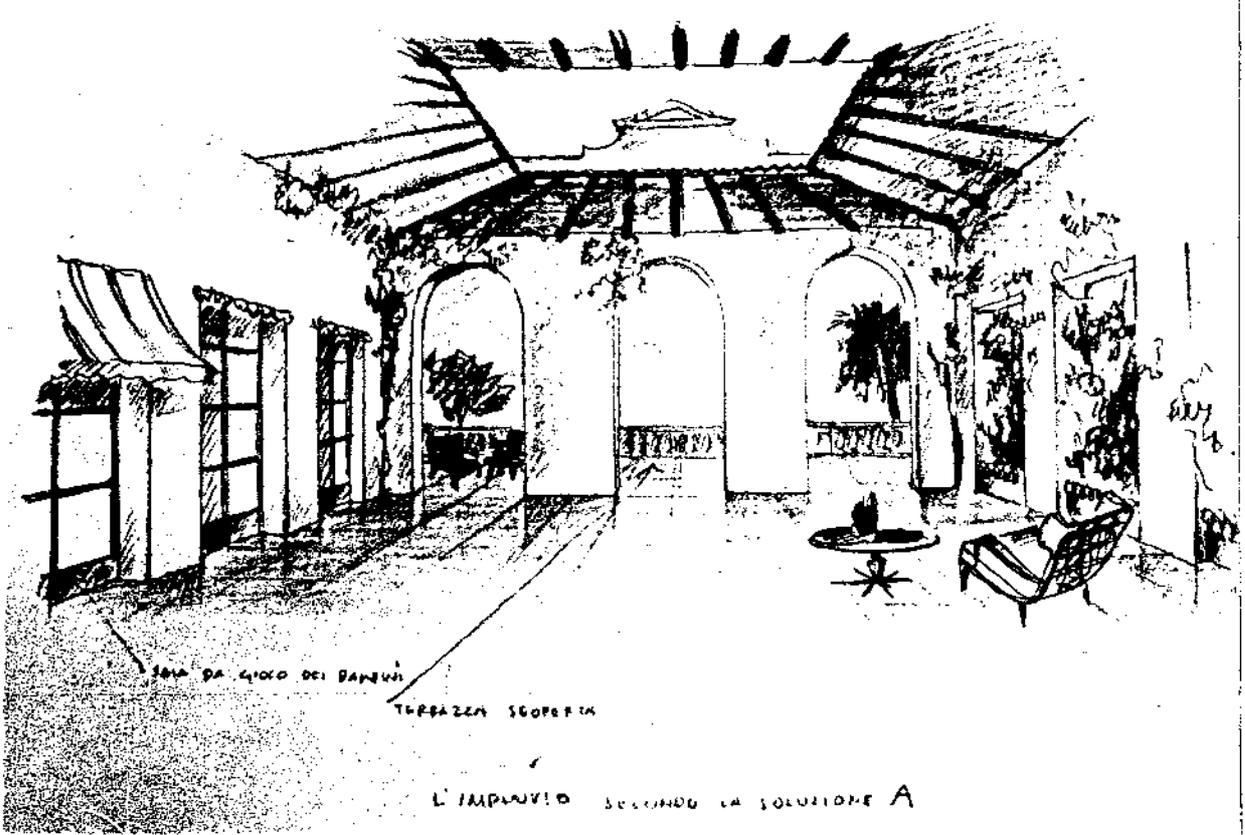


297. 'Villa Matarazzo', projeto Construtora Severo & Villares, processo para Prefeitura n. 85.539/38, 2º estudo, desenho 18.975, 09/11/38, planta pav. térreo.
298. Fachada av. Paulista.
299. Processo para Prefeitura, n. 90.247/38, 3º estudo, desenho 19.089, 06/12/38, fachada principal.



300. Villa Matarazzo, projeto Construtora Severo & Villares, projeto para Prefeitura, n. 16.645/41.  
4º projeto, desenho 21.514 de 25/10/1940, fachada principal.  
301. Des. 21.516, planta pav. térreo.  
302. Des. 21.517, planta pav. superior.







SALA DA LINDO DEI SACAZZI

IDEA PER IL VANTO AL TERZO PIANO

(QUESTO PROGETTO REALIZZATO ED EREDITA LE SUE LINEE)  
DI PAVULLINA

1939



305. Villa, Arquivo Severo & Villarcs.

híbrida, sem sabor nenhum".<sup>123</sup> Podemos concluir que, a margem das intenções depreciativas de Bardi, este incansável opositor do Piacentini fizera a correta atribuição, ao Escritório desse arquiteto, ou como definimos, ao "círculo Piacentini". A *villa* sofrera as decisivas intervenções, como vimos na cronologia, no período entre o terceiro projeto apresentado pela Severo e Villares, em 1938, e o quarto e definitivo, de 1940. Este período em que se configura definitivamente como o projeto atual, de 1939-40, é o mesmo que contém o "soggiorno" de Morpurgo no Brasil, e especificamente, em São Paulo. E, pelos desenhos de Buzzi, datados de 1939, podemos prever que Morpurgo quando retorna em novembro deste ano corrente para a Itália, outorgará ao escritório filial de Milão, as responsabilidades de resolução dos detalhes.

<sup>306</sup> A quarta fonte, um terceiro documento, é uma foto encontrada no Arquivo Ramos de Azevedo/Severo e Villares, de uma *villa*<sup>124</sup> Sem nenhuma referência quanto ao local e data da foto, ou mesmo da denominação da obra, podemos classificá-la, pela sua tipologia, como uma *villa* italiana, construída entre os séculos XVI e XVII. Este certamente é exemplo da tradição usado para definir, ou mesmo visualizar a proposta apresentada para a *villa* Matarazzo. Vemos os mesmos princípios na definição da fachada: a divisão em três volumes, com o volume central recuado na sua parte superior, em maior elevação, e, na sua parte inferior com três arcos em relação a

uma arquitrave, formando um conjunto central de entrada - note-se que aqui temos pilastras duplas com capitéis; os dois volumes laterais com quatro aberturas, duas a cada pavimento; os muros lisos, compactos; a presença de pequenos ornamentos que vão garantir à *villa* Matarazzo a posição do brasão de família; a própria disposição de três aberturas na parede de fundos do terraço, com a sua maior evidência de altura - nesta *villa* temos um terceiro pavimento que não ocorre na obra brasileira; os balaústres que formam o ático após a grande cornija. Que valor podemos atribuir a esta foto senão uma elucidação da posição do "círculo Piacentini" com relação à história, ao estudo das tipologias, às referências sempre procuradas na história.

No nosso caso, esta foto - com toda a sua carga de história que representa - se torna sugestiva para fornecer ao cliente, paradoxalmente, uma "ante-visão".

A *Villa* Matarazzo, portanto, seria uma obra cujas fachadas teriam uma significativa intervenção realizada pelo "círculo" Piacentini, com dois principais mentores atestados, Vittorio Morpurgo e Tomaso Buzzi, em 1939. Com relação às outras instâncias do projeto realizado e concluído em 1941<sup>125</sup> como o projeto de paisagismo, as reformas na área de serviço e mesmo com relação as divisões internas dos espaços, somente a fortuna do tempo e de alguma próxima lembrança poderão acrescentar a esta atribuição tão instigante quanto ao valor desta obra.

<sup>123</sup> Parecer de P.M. BARDI ao CONDEPHAAT, op. cit., p. 2.

<sup>124</sup> Arquivo Ramos de Azevedo/Severo e Villares, FAUUSP, seção de fotografia, pasta 9A816.

<sup>125</sup> Processo para pedido de "Habite-se" n. 43.457/41, e.n.: 03.001.826-89\*40, Arquivo de processos da S.M.A., PMSP.

**/Universidade Commercial  
Conde Francisco Matarazzo** <sup>126</sup>  
(ante-projeto), 1946-8/ av. Morunbi,  
São Paulo/

*FORTUNA CRÍTICA* Salmoni e  
Debenedetti fazem referência a este  
projeto quando "nel 1937 V. Morpurgo  
fu a San Paolo per studiare un edificio  
della futura Città Universitaria, che il  
co. Matarazzo intendeva intitolare al  
Presidente G. Vargas. Ma ci consta  
che il progetto non ebbe seguito". <sup>127</sup>

O "edificio suntuoso, construído no  
bairro do Morunbi, que despontava  
como a área mais nobre da Cidade de  
São Paulo" <sup>128</sup> era resultado do projeto  
de Francisco de Nova Monteiro,  
engenheiro das I.R.F.M.

Este edifício seria adquirido em 1963  
pelo Estado de São Paulo para ali  
sediar o "novo palácio do governo". <sup>129</sup>

**CRONOLOGIA 1946.** Através de uma  
"lettera-contratto" de 28 de agosto de  
1946 <sup>130</sup>, Marcello Piacentini e Vittorio  
Morpurgo assumiam o compromisso  
de projetar a "Università degli Studi"  
para o Conde Francisco Matarazzo  
Júnior, em nome da S.A.I.R.F.M.,  
situado "alla periferia di San Paolo  
(Morumbi)". <sup>131</sup> Morpurgo faz "la sua  
prima e unica permanenza in San  
Paolo, dal 10 luglio al 30 settembre

<sup>126</sup> Inserido na "Cronologia delle opere", de M.  
LUPANO, *Marcello Piacentini*, op. cit., p. 200,  
com a data de 1947-8.

<sup>127</sup>A. SALMONI e E. DEBENEDETTI,  
*Architettura Italiana a San Paolo*, op. cit., p. 79.

<sup>128</sup> J.C. LIMA et alii, *Matarazzo - 100 anos*, op.  
cit., p. 138.

<sup>129</sup> Y. BRUAND, *Arquitetura Contemporânea  
no Brasil*, op. cit., p. 329.

<sup>130</sup> "Atto di Citazione" do Tribunal Civil de Roma,  
por Pietro Sette, p. 6, pasta 281, Arquivo Marcello  
Piacentini.

<sup>131</sup> Id., p. 1.

1946" <sup>132</sup> para estudar o projeto da  
Universidade e outras possíveis  
encomendas. Este contrato, bem como  
os primeiros estudos forma feitos por  
Morpurgo, no período de "10 luglio al  
30 settembre" <sup>133</sup>, na última viagem ao  
Brasil do colaborador de Piacentini.

**1947** Com outra "lettera-contratto" de  
27 de março são estipulados novos  
valores de pagamento, assim como as  
futuras estadias de Morpurgo em São  
Paulo são diminuídas. <sup>134</sup>

**1948** "Dell'Università Matarazzo, <sup>306</sup>  
mentre risulta eseguito il progetto di  
massima, il progetto definitivo lo è per  
il 95%", faltando desenhos para  
processo junto a Prefeitura, detalhes  
construtivos e a realizar algumas  
alterações. <sup>135</sup>

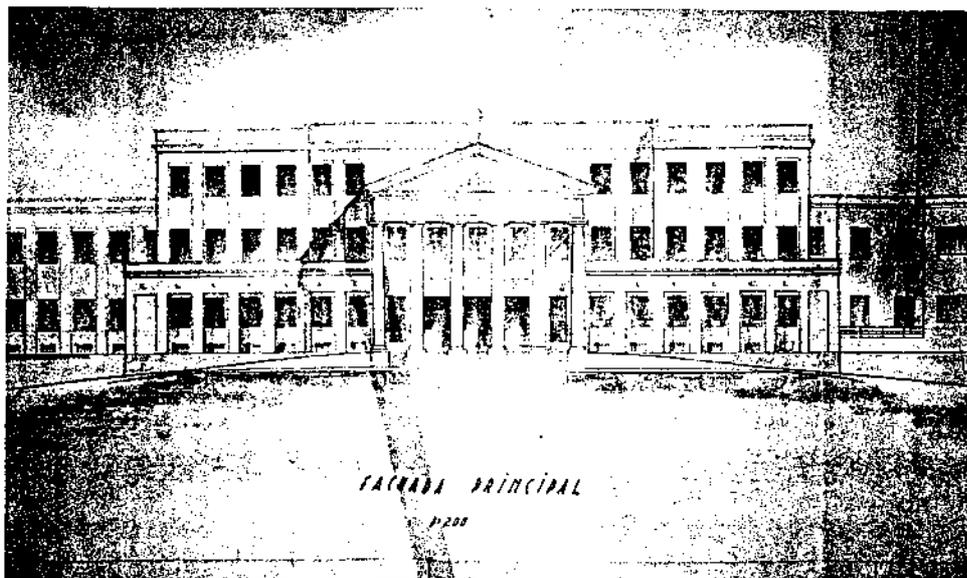
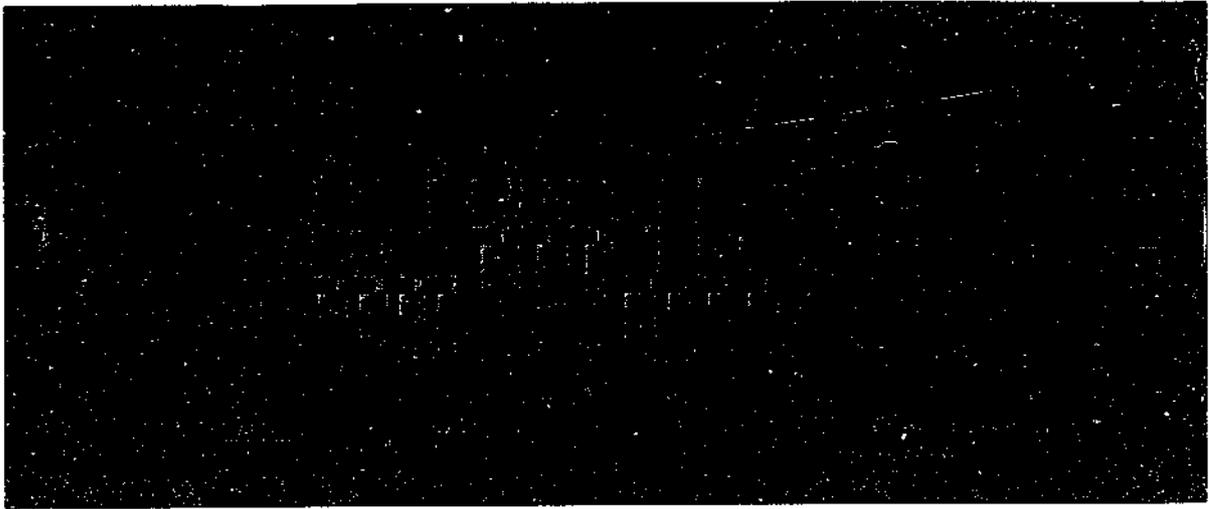
**1949** Em uma carta de Marcello  
Piacentini para Ugo Sola, seu  
representante para os negócios em  
São Paulo neste período, datada de  
17 de julho, fala da "hostilidade" do  
Conde Matarazzo quanto ao fatos que  
se sucedem, como o atrazo no envio  
dos projetos da Universidade e dos

<sup>132</sup> Id., p. 5.

<sup>133</sup> Id., p. 5.

<sup>134</sup> Id., p. 2.

<sup>135</sup> Id., p. 3: "dato che mancano i seguenti  
elementi: 1)- tutti i disegni (originali) da  
eseguire in ottemperanza alle prescrizioni della  
Prefettura nella scala di 1 a 100 per le piante e di 1  
a 50 per le facciate e le sezioni. 2)- le modifiche  
riferentesi all'illuminazione, ventilazione e  
distribuzione degli impianti sanitari; 3)- le  
modifiche della facciata. Quanto all'esecuzione dei  
particolari costruttivi, essa risulta compiuta solo  
per il 20%, poiché manca la descrizione del  
fabbricato con l'identificazione della qualità dei  
materiali e dei diversi servizi occorrenti (i dati  
forniti sono stati molto sommari). Per ciò che  
concerne, infine, l'esecuzione dei dettagli, essa è  
stata fatta per il 25%, mancando: 1)- i disegni  
delle porte, delle finestre, delle scale, ecc. 2)- i  
calcoli relativi ai basamenti e ai ferramenti; quanto  
ai calcoli di cemento armato, sono state soltanto  
fornite indicazioni approssimative di "dimensioni"  
delle parti da eseguire."



306. Marcello Piacentini e Vittorio Ballo Morpurgo, projeto para a "Universidade Commercial Conde Francisco Matarazzo",  
"Fachada Variante" principal.
307. Francisco da Nova Monteiro, projeto para a "Fundação Conde F. Matarazzo", projeto para Prefeitura, n. 0461/54, fachada principal.



308. Universidade Conde Francisco Matarazzo.

pagamentos exigidos pelos arquitetos.<sup>136</sup>

1950 O "proff. Piacentini e Morpurgo siano incorsi in inadempnza contratuale (...) si snon rifiutati di prosseguire la progettazione senza ulteriore compenso" das obras encomendadas e estipuladas no contrato de 1946-7, entre elas a Universidade.<sup>137</sup> Assim a "S.A.I.R.F. Matarazzo" entra com um processo para "restituire gran parte di quelli percetti; nel numero in cui può idealmente calcolarsi, del compenso totale pattuito", no Tribunal de Roma. "Ritenuta la inadempnza dei convenuti al contratto stipulato con la S.A.I.R.F. Matarazzo in data 20 agosto 1946," pede-se que os arquitetos italianos paguem a quantia de "Cr.\$ 1.145.000=, o di quell'altra somma che l'Ecc.mo Tribunale credesse di determinare".<sup>138</sup>

307 -  
308

1954 Lançamento da pedra fundamental para a construção do edificio principal da Universidade Commercial Francisco Matarazzo.<sup>139</sup>

*ATRIBUIÇÃO* Uma pasta com o projeto da Universidade Commercial Conde Francisco Matarazzo se encontra no Arquivo Marcello Piacentini.<sup>140</sup> Este projeto é designado pelos autores, Marcello Piacentini e Vittorio Morpurgo, como "fedele sviluppo del progetto di massima già approvato. nell'operare tale sviluppo molti elementi che erano impliciti hanno trovato chiara

espressione e in una coscienziosa revisione ogni particolare ha trovato minuta precisazione." <sup>141</sup> Trata-se de um edificio de "grandi dimensioni [che gli autori] scinderlo in pianta in tre parti: corpo centrali, ali (le ali dell'edificio sono perfettamente simmetriche; in disegno è rappresentata l'ala a sinistra di chi guarda dalla Corte d'onore il Rettorato) e auditorium, segnando in margine lo schema di connessione."<sup>142</sup> "L'architettura esterna vuole riflettere, anzi sottolineare il carattere aulico e sereno dell'edificio, che deve essere insieme monumento all'illustrare Uomo di cui reca il nome e Scuola ove si preparano le giovane energie a seguirne l'esempio."<sup>143</sup>

*/Edificio de escritórios* <sup>144</sup>  
(projeto), 1947-8/ Praça da  
Misericórdia, São Paulo/

*DOCUMENTAÇÃO* De acordo com documento encontrado no Arquivo Marcello Piacentini, um "edificio in Largo da Misericordia, mentre il progetto di massima risulta eseguito integralmente ed il progetto definitivo al 90%, pressoché incompiuta (10%) è l'esecusione dei particolari costruttivi, mentre eseguiti sono tutti i dettagli."<sup>145</sup> Não foi encontrado nenhum outro registro, e esta obra encomendada pelos Matarazzo através da "lettera-contratto" de 28 de agosto de 1946.<sup>146</sup>

<sup>136</sup> Pasta 280, Arquivo Marcello Piacentini.

<sup>137</sup> "Atto di Citazione", op. cit., p. 5.

<sup>138</sup> Id., p. 6.

<sup>139</sup> J.C. LIMA et alii, *Matarazzo - 100 anos*, op. cit., p. 140.

<sup>140</sup> O projeto realizado é composto por os desenhos em cópias heliográficas, em um total de 31 pranchas de 38.5 x 50 cm, uma relação de materiais e 2 fotografias, pasta 283 (f.f.).

<sup>141</sup> "Relazione" assinada por M. Piacentini e Vittorio Morpurgo, pasta 283, Arquivo Marcello Piacentini, p. 1.

<sup>142</sup> Id., p. 2.

<sup>143</sup> Id. ibid., p. 7.

<sup>144</sup> Este projeto não foi inserido no "Catálogo das obras" de M. LUPANO.

<sup>145</sup> Atto di Citazione, op. cit., p. 3.

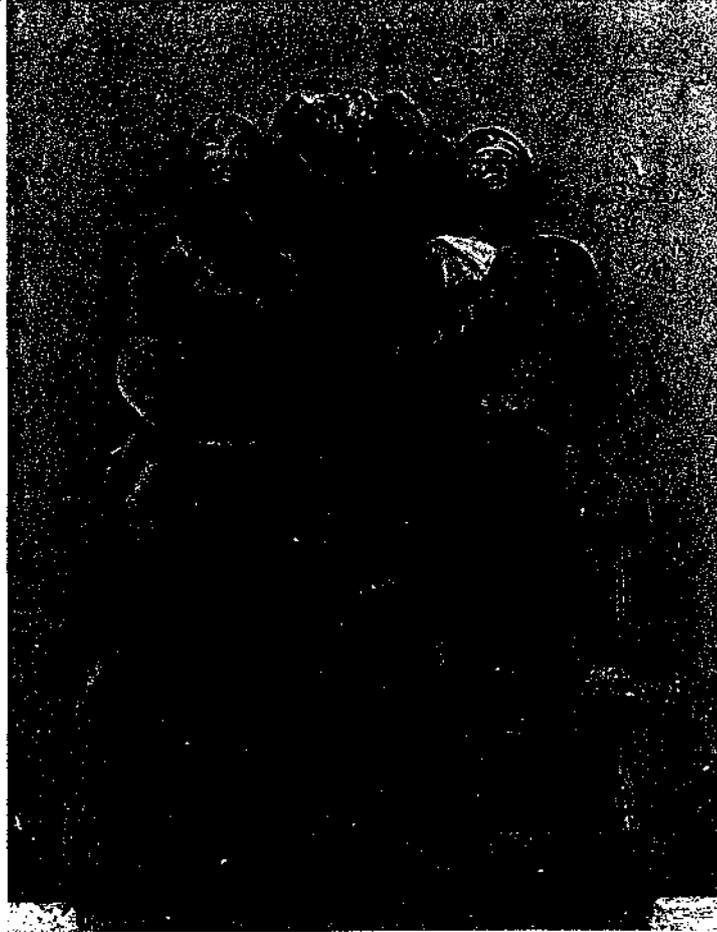
<sup>146</sup> Id., p. 1.

**/Residência para a Família  
Matarazzo** (encomenda de projeto),  
1947-8/ av. 9 de Julho, São Paulo/

*DOCUMENTAÇÃO* Esta é a terceira obra que faz parte da "lettera-contratto" de 28 de agosto de 1946 <sup>147</sup> e que até o momento do rompimento desta encomenda, em 1950, faltava "l'intera progettazione". <sup>148</sup>

<sup>147</sup> Id., p. 1.

<sup>148</sup> id., p. 3.



**"L'architettura tra le arti", Studio Piscentini, Lungotevere Tor di Nona, Roma, c. 1931.**

**fontes**

**bibliografia**  
**iconografia**

## **ACERVOS documentos e arquivos**

Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP.  
Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC-FGV, Rio de Janeiro.  
Arquivo Histórico da Light (seção de iconografia).  
Arquivo Histórico Municipal Washington Luiz, Secretaria Municipal de Cultura, P.M.S.P.  
Arquivo Marcello Piacentini, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Florença  
Arquivo de Processos do Piquerí, Secretaria Municipal de Administração, P.M.S.P.  
Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.  
Biblioteca Central da Escola Politécnica, USP (seção de periódicos).  
Biblioteca Central Escola de Engenharia de São Carlos (seção de periódicos).  
Biblioteca Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, arquivos: Ramos de Azevedo / Severo e Villares, Elisiário Bahiana, Rino Levi, Jacques Pilon, G. Warchavchik, (seções de projetos e iconografia).  
Biblioteca Municipal Mário de Andrade.  
Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.  
Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo.  
Departamento de Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal de Cultura, P.M.S.P.  
Departamento de Patrimônio, Banco do Estado de São Paulo.  
Faculdade de Arquitetura de Roma (biblioteca central).  
Fundo Roberto Papini, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Florença.  
Instituto Alemão de História da Arte, Florença.  
Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, UFRJ (seção de arquivo de projetos).  
Instituto Italiano de Cultura, São Paulo.  
Museu de Arte de São Paulo.

## **BIBLIOGRAFIA livros**

AA VV. *Il Brasile e gli Italiani*, Florença, R. Resporad & Figlio, 1906.  
AA VV. *Il Novecento italiano - 1923-1933*, Milão, Mazzotta, 1983.  
AA VV. *Italian Art in the 20 th Century*, Londres, Real Academia de Artes, 1989.  
AA VV. *Cinquant'anni di lavoro degli Italiani in Brasile*, São Paulo, Società editrice italiana, 1937, 2v.  
AA VV. *Scuola Romana*. Milão Mazzotta, 1988.  
ALBERTI, L.B. *De re aedificatoria* (1452). Tra. G. Orlandi, Milão, Il Polifilo, 1966.  
ANCESCHI, Luciano. *Le poetiche del novecento in Italia*, Turim, Paravia, 1972.  
ARGAN, G. C. *Da Hogarth a Picasso*. Milão, Feltrinelli, 1983.  
\_\_\_\_\_. *Il "revival"*, Milão, Mazzotta, 1974.  
\_\_\_\_\_. *L'arte moderna 1770-1970*, 14.ed. Florença, Sansoni, 1986.  
\_\_\_\_\_. *Progetto e destino -2.ed.-* Milão, mondadori, 1968.  
\_\_\_\_\_. "Tipologia", in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIV, Novara, Istituto D'Agostini, 1984.  
BAROCCHI, P. (cur.) *Storia Moderna dell'arte in Italia*, vol. III\* "Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul Monumentale, 1925-1945", Turim, Einaudi, 1990.  
\_\_\_\_\_. *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, Messina-Florença, D'Anna, 1974.  
BATTISTI, E. *Architettura, ideologia e scienza*, Milão, 1975.  
BENEVOLO, L. *Storia dell'architettura moderna - 8.ed. -* Bari, Laterza, 1991.

- BOBBIO, N. et alii. *Fascismo e società italiana*, Turim, Einaudi, 1973.
- BONFANI, E. e PORTA, M. *Città, museo, architettura. Il gruppo Bbpr nella cultura architettonica italiana. 1932-1970*, Firenze, 1973.
- BOSSAGLIA, R. et al. *Il Novecento italiano*, catálogo da exposição, documentação organizada por C.G. Ferrari, Milão, 1979.
- BOULLÉE, E.-L. *Arquitetura, Ensayo sobre el Arte (1793 ?)*. Trad. Carlos M. Fuentes, Barcelona, Gustavo Gill, 1985.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. Trad. A.M. Goldenberger, São Paulo, Perspectiva, 1981.
- BUCARELLI, P. *Ininerari dell'arte - Il Novecento - La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato/ Centro Di, 1975.
- BULS, C. *L'esthétique des villes*. Bruxelles, 1983.
- CALVESI, Maurizio. *Il Futurismo*. Milão, Fabri, 1970.
- CARRÀ, C. *Tutti gli scritti*. Milão, Feltrinelli, 1978.
- CASTELLO BRANCO, Ilda H. B. *Arquitetura no Centro da cidade: edifícios de uso coletivo, São paulo: 1930-1950*. São Paulo, tese de doutorado FAUUSP, 1989, 2v.
- CENNANO, M. (org.). *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna - la prima esposizione italiana di architettura razionale - MIAR*, Napoli, F. Fiorentino, 1973.
- CENNI, F. *Italianos no Brasil*, São Paulo, Martins Fontes, s.d.
- CIUCCI, G., *Il dibattito sull'architettura e la città fascista*, in Enciclopédia "Storia dell'arte italiana", 2.ed. vol. VII, Turim, Einaudi, 1982, pp. 261-422.
- CLASSICI DELL'ARTE - "C. Carrà" (1970), "Giotto" (1978), "Piero della Francesca" (1981), "G. de Chirico" (1984), Milão, Rizzoli.
- DANESI, S. e PATETTA, L. (org.). *Il razionalismo in Italia durante il fascismo*, 2.ed. Milão, Electa, 1988.
- DE CHIRICO, G. *Il meccanismo del pensiero*. Turim, Einaudi, 1985.
- DE FUSCO, R. *História de la Arquitectura Contemporanea*. Trad. F. Valderrana e J.S. Avia, Madrid, H. Blume, 1985.
- \_\_\_\_\_. *L'architettura dell'ottocento in Italia*, Turim, Utet, 1980.
- DE SETA, C. *La cultura architettonica in Italia tra due guerre*, Bari, Laterza, 1972.
- DEBENEDETTI, E. e Salmoni, *Architettura Italiana a San Paolo*, Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1953.
- DURAND, J.N.L. *Précis de Leçons d'Architecture Donnés a l'Ecole Royale Polytechnique (1819)*. Nördlingen: Alfons Uhl (ed. fac-símile), 1985.
- FARIAS, A. *Arquitetura Eclipsada. Notas sobre história e arquitetura - a propósito da obra de G. Warchevchik, introdutor da arquitetura moderna no Brasil*, 2 vols. Campinas, Tese de mestrado IFCH-UNICAMP, 1990.
- FOSSATI, P. *Pittura e Scultura fra le due guerre*, in Enciclopédia "Storia dell'arte italiana", 2.ed. vol. VII, Turim, Einaudi, 1982, pp. 175-259.
- \_\_\_\_\_. *Valori Plastici 1918-1922*. Turim, Einaudi, 1981.
- FOSSATI, P. ROBERTO, M.T. FERGONZI, F. *La scultura monumentale negli anni del fascismo*. Milão, F. Guido Ettore de Fornaris, 1992.
- GENTILE, E. e FELICE, R. DE, *A Itália de Mussolini e a origem do Fascismo*, trad. Fátima C. Murad, São Paulo, Ícone, 1988.
- GIOVANNONI, G. *Vecchie città ed edilizia nuova*, Turim, 1913/1931.
- HARRIS, E.D.. *Le Corbusier, Riscos Brasileiros*. Trad. de G. C. Cardoso de Souza e A. de Pádua Danesi, São Paulo, Nobel, 1987.
- HOMEM, Maria C. N. *O prédio Martinelli: a ascensão do imigrante e a verticalização de São Paulo*, São Paulo, Projeto, 1984.

- KAUFMANN, E. *La Arquitectura de la ilustración: Barroco y Posbarroco en Inglaterra, Itália y Francia*. Trad. J. Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.
- LANCELOTTI, A. *L'arte e il fascismo*, Roma, s.c.p. 1940.
- LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai Sur l'Architecture* (1755). Bruxelas: Pierre Mardaga (ed. fac-símile), 1979.
- \_\_\_\_\_. *Observations sur l'Architecture* (1765). Bruxelas: Pierre Mardaga (ed. fac-símile), 1979.
- LAVAGNINO, Emilio. *L'arte moderna Dai neoclassici ai contemporanei*, Turim, U.T.E.T. 1956, 2v / FAUUSP-709.03445 / L 381a
- LE CORBUSIER, *Ouvre Complète 1934-38 - 9.ed.-* Zurique, Les Editions d'Architecture, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Por uma arquitetura - 4.ed.-* trad. U. Rebouças, São Paulo, Perspectiva, 1989.
- LEMONS, C. *Arquitetura contemporânea*, in "História geral da arte no Brasil", org. por. W. Zanini, vol. II, São Paulo, Inst. Walter Moreira Salles, 1983.
- LEMONS, C. e Toledo, B. L. *Edifícios de valor histórico e paisagístico*, São Paulo, Pref. Mun. S.P./Cogep, s.d.
- LEMONS, C. et alii. *Warchevchik, Pilon, Rino Levi - 3 momentos da arquitetura paulista*, Funarte/Museu Lasar Segall, 1983.
- LIMA, J.C. et al. *Matarazzo - 100 anos*. São Paulo, CL-A Comunicações S/C Ltda, 1982.
- LONGHI, R. *Piero della Francesca*, in *Opere Complete*, v. III, Florença, Sansoni, 1963.
- LUPANO, M. *Marcello Piacentini*, Rome-Bari, Laterza, 1991.
- MALTESE, Corrado. *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Turim, Einaudi, 1960
- MARIANI, R. *Razionalismo e architettura moderna - storia de una polemica*, F. Adriano Olivetti, 1989.
- MARTINO, Enzo di, *Artistas italianos nas praças de São Paulo*, São paulo, Consulado Geral da Itália, 1992.
- NACLÉRIO HOMEM, M.C. *O Palacete paulistano - o processo civilizador e a moradia de elite do café (1867-1914-8)*. São Paulo, Tese de Doutorado - FAUUSP, 2 v. 1992.
- OJETTI, Ugo. *Ottocento Novecento e via dicendo*, Milão, Mondadori, 1936
- PAGANO, A. e De seta, C. *Architettura e città durante il fascismo*, Bari, Laterza, 1976.
- PAPINI, Roberto. *L'arte d'oggi. Architettura e arti decorative in Europa*, Milão-Roma, Bestetti e Tumminelli, 1930.
- PATETTA, L. (org.). *L'Architettura in Italia 1919-1943 - le polemiche*, Milão, C.L.U.P. 1972.
- PERRAULT, C. *Les dis Libres d'Architecture de Vitruve, corrigés et traduits en François avec des notes et des figures* (1684). Bruxelas, Pierre Mardaga, 1980.
- PERSICO, E. *Scritti d'architettura*, Florença, Vallecchi, 1968.
- PEVNER, N. *Historia de la Tipologias Arquitectonicas - 2.ed. -* trad. A. M. Pujol i Puigvehí, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Estudios sobre Arte, Arquitetura y Diseño*. Trad. E.R. i Sauri, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- PORTOGHESI, P. *L'ecletismo a Roma 1870-1922*, Roma, De Luca, s.d.
- PUPPI, L. *Andrea Palladio - The Complete Works*. Trad. P. Sanders, Nova York, Rizzoli/Electa, 1989.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, A.C. *Dizionario Storico di Architettura* (1832). Org. por V. Farinati e G. Teyssot, Veneza, Marcilio, 1985.
- ROWE, C. e KOETTER, F. *Ciudad Collage*. Trad. E.R. Sauri, Barcelona, Gustavo Gili, 1981
- RYKWERT, J. *La casa de Adán en el Paraiso*. Trad. J. Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

- \_\_\_\_\_. *Los Primeiros Modernos: los Arquitectos del Siglo XVIII*. Trad. J. Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- SALVINI, R. *La crítica d'arte della pura visualità e del formalismo*. Milão, Garzanti, 1977.
- SAPORI, Francesco. *Architettura in Roma: 1901-1950*, Roma, A. Benardetti, 1953.
- SARFATTI, M. *Segni, colori e luci*. Bollonha, Note d'Arte, 1925.
- \_\_\_\_\_. *Storia della pittura moderna*, Roma, Paolo Cremonese (collana Arte moderna) 1930
- SARTORIS, A. *Gli elementi dell'architettura funzionale -2.ed.-* Milão, s.c.p. 1935.
- \_\_\_\_\_. *Introduzione alla architettura moderna*, Milão, s.c.p. 1949.
- SCHWARTZMAN, S. et alii. *Tempos de Capanema*, Rio de Janeiro, Paz e Terra/Edusp, 1984.
- SICA, P. *Historia del Urbanismo: El Siglo XIX - 2.e.d -* Trad. J.H. Orosco, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1981, 2.v.
- \_\_\_\_\_. *Historia del Urbanismo: El Siglo XVIII*. Trd. J.H. Orosco, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1982.
- SILVA, U. *Ideologia e arte del Fascismo*, Milão, Gabriele Mazzotta, 1973.
- SIRONI, M. *Scritti editi e inediti*. Milão, Feltrinelli, 1980.
- SITTE, C. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos (1889)*. Trad. R. F. Henrique, São Paulo, Ática, 1992.
- TAFURI, M. *Projeto e Utopia*. Trad. C. jardim, Lisboa, Presença, 1985.
- TAFURI, M. e Dal Co, F. *Architettura contemporanea*, 2.ed. Milão, Electa, 1988.
- TEMPESTI, F.. *Arte dell'Italia fascista*, Milão, Feltrinelli, 1976.
- TENTORI, F. *Pietro Maria Bardi - una Biografia*, Milão, G. Mazzotta, 1989.
- TOLEDO, B.L. *Álbum Iconográfico de Avenida Paulista*, São Paulo, Ex Libris, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Anhangabahú*, São Paulo, FIESP, 1989.
- VENTURI, A. *L'architettura del Cinquecento*, in Storia dell'Arte Italiana, vol. XI, Milão, Hoepli, 1983.
- VENTURI, L. *Pretesti di critica*. Milão, Hoepli, 1929.
- VERONESI, G. *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia: 1920-1940*, Milão, Tamburini, 1953.
- VI TRIENAL DE MILÃO, *Nuova architettura italiana*, Milão, Hoepli, 1936.
- VITALE, S. *L'estetica dell'architettura*, Bari, Laterza, 1928.
- VITRUVIO, M.P. *Los Diez Libros de Arquitectura*. Trad. de A. Blánquez, Barcelona, Iberia, 1955.
- WATKIN, ???
- WIECZOREK, D. *Camillo Sitte et les débts de l'urbanisme moderne*. Bruxelles, Pierre Mardaga, 1981.
- ZEVİ, B. *Storia dell'architettura moderna - 5.ed -* Turim, Einaudi, 1975.

## **BIBLIOGRAFIA periódicos**

.«Architettura e arti decorative» (Roma, 1921-1931)

MUÑOS, A., "Marcello Piacentini", V, set. out. 1925, fasc. I-II, pp. 3-96.

PIACENTINI, M., "Il momento architettonico all'estero", fasc. 1, vol. I, 1921-1922, p. 32-76.

\_\_\_\_\_. "In tema di grattacieli", II, abril 1923, fasc. VIII, pp. 311-17.

\_\_\_\_\_. "Prima Internazionale architettonica", fasc. 12, vol. II, 1927-8, p. 544-562.

\_\_\_\_\_, "Problemi reali più che razionalismo preconcelto", fasc. 3, vol. I, 1928-29, p. 103-113.

PICCINATO, L., "Il momento urbanistico alla Prima Mostra Nazionale dei Piani Regolatori", fasc. 5-6, vol. I, 1929-30, p. 195-235.

TINTI, M., "Il cinema-teatro Savoia", II, fev. 1923, fasc. VI, pp. 207-216.

.«Architettura» (Roma, 1932-1942)

SARFATTI, M.G., "Architettura, Arte e Simbolo alla Mostra del Fascismo", fasc. 1, 1933, p. 1-17.

PIACENTINI, M., "Realizzazione costruttiva dell'Impero", fasc. 6, 1936.

\_\_\_\_\_, "Piano dell'Esposizione Universale di Roma, 1941", fasc. 3, 1937.

\_\_\_\_\_, "Onore dell'architettura Italiana", fasc. 7, 1941, p. 263-273.

PIACENTINI, M. e MORPURGO, V., "Progetto per l'Università del Brasile a Rio de Janeiro", XVIII, settembre 1938, fasc. IX, pp. 521-50.

.«Le Arti» (Firenze, 1938-43)

PIACENTINI, M., "Evoluzione architettonica", ano 1, fev/março, 1939, p. 239.

MICHELUCCI, G., "Limiti del "razionalismo" e della decorazione nella nuova architettura", ano 1, fev/março, 1939, p. 281.

ARGAN, G.C., "Urbanistica e architettura", ano 1, abril-maio 1939, p. 365.

.«La Casa Bella» (Milão 1928-1933) / «Casa bella» (1933- )

PAGANO, G., "Del monumentale nell'architettura moderna", n. 40, 1941, p. 9-15.

\_\_\_\_\_, "Internazionale del cattivo gusto", n. 74, 1934, p. 36-9.

\_\_\_\_\_, "Architettura nazionale", n. 85, 1935, p. 2-7.

\_\_\_\_\_, "Case rurali", n. 86, 1935, p. 8-15.

\_\_\_\_\_, "Del Monumentale nell'architettura", n. 123, 1938, p. 2-3.

\_\_\_\_\_, "Storia dell'architettura funzionale", n. 172, 1942, p. 2-4.

BARDI, P.M., "Architettura razionale italiana", n. 42, 1931, p. 77-9.

CARLI, E., "L'architettura rurale e il funzionalismo", n. 107, 1936, pp. 6-7.

GIOLLI, R., "Eliminazione degli stili", n. 98, 1936, p. 6-7.

PERSICO, E., "Architettura italiana e straniera", n. 93, 1935, p. 8-9.

VENTURI, L., "Per la nuova architettura", n. 1, 1933, p. 2-3.

.«Critica Fascista» (Milão, 1942)

MICHELUCCI, G., "Funzione sociale dell'urbanistica - Concetti fondamentali", n. 5, 1.1.1942, p. 77.

PIACENTINI, M., "Funzione Sociale dell'urbanistica - problema sociale dell'urbanistica", n. 10, 15.3.1942, p. 150.

.«Dedalo» (Milão, 1920-1933)

MUZIO, G., "Alcuni architetti d'oggi in Lombardia", fasc. 15, vol. IV, 1931, p. 1082-1119.

PAPINI, R., "Architetti giovani in Roma", fasc. 2, vol. I, 1932, p. 133-163.  
PIACENTINI, M., "Dove è irragionevole l'architettura razionale", fasc. 8, vol. II, 1930, p. 527-540.

«Domus» (Milão, 1928 - )

PONTI, G. E SIRONI, M., "Pittura e Scultura nell'architettura moderna". maio de 1932.

SARTORIS, A., "Le ragioni dell'architettura detta "razionale"", agosto de 1930.

«Emporium» (Bergamo, 1895-)

ANGELI, L., "Per un'affermazione di nuova architettura italiana", LXVII, 1928, p. 227.

MUZIO, G., "La architettura a Milano intorno all'Ottocento", maio, 317, 1921.

NEZI, A., "Artisti contemporanei accademici d'Italia. Marcello Piacentini", fev. 1930, n. 422, pp. 83-108.

PAPINI, R., "La Mostra delle Arti decorative a Monza, architettura e decorazione", LVII, 1923, p. 275.

\_\_\_\_\_, "La quinta Triennale a Milano", LXXVIII, 1933, p. 331.

PIACENTINI, M., "Edilizia Moderna: l'opera di Joseph Olbrich", n. 227, 1913, pp. 350-369.

«Paragone» (Florença, 1950 -)

ARMELINI, G., "Fascismo e Pittura italiana", n. 271 e 273, 1972.

\_\_\_\_\_, "Fascismo e Cultura italiana", n. 285, 1973.

«Palladio» (Milão, 1937-1943)

PIACENTINI, M., "Come nasce un'opera architettonica", V, n. 1, 1941, pp. 34-8.

«Quadrante» (Milão, 1933-1936)

BARDI, P.M., "Tavolo degli orrori", n. 2, junho, 1933.

SARTORIS, A., "Tradizione e funzionalismo", n. 35-6, Outubro 1936.

outros

COLI, J. "Memória e Preservação: a Mansão dos Matarazzo", in revista «Resgate», n. 3, Centro de Memória da Unicamp/Papirus, Campinas, 1991, pp. 88-96.

COLQUHOUN, A., "Racionalismo, um conceito filosófico na Arquitetura", in revista «Gávea», n. 9, Rio de Janeiro, pp. 91-113.

D'AGOSTINO, M.H.S., "A linha do horizonte", in revista «Óculum», n. 3,, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/ PUCAMP, Campinas, 1993, pp. 54-62.

(Ed.) "Projeto da Cidade Universitária do Rio de Janeiro", revista «Habitat», n. 15, março-abril, São Paulo, 1954, pp. 2-28.

(Ed.) "Novo edificio Matarazzo", in revista «Polytechnica», n. 120, ano XXXII, julho-out. 1935, pp. 129-132.

PIACENTINI, M., "Lo stilo neo-classico e la sua applicazione in Italia" (1901), conferência proferida na Associação artistica fra i Cultori di Architettura, -2.ed.- Roma, Tumminelli, 1938.

\_\_\_\_\_, "Nuovi orizzonti dell'edilizia cittadina", anais da Scuola Superiore di Architettura di Roma, ano acadêmico 1921-22, Roma, 1923.

TOGNON, M. "A imanência da ordem", in revista «Óculum», n. 3, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo / PUCCAMP, Campinas, 1993, pp. 64-70.

### ICONOGRAFIA créditos

rev. ARCHITETTURA (setembro, 1923) 70, 71, 72; rev. ARCHITETTURA (julho 1938) 4; rev. ARCHITETTURA (setembro, 1938) 139, 141, 142, 144, 151, 170, 177, 178, 182, 187, 188, 189, 191, 273, 278; rev. ARCHITETTURA (agosto, 1939) 214, 215; G.C. ARGAN (1984) 26; BANESPA (Dep. Patrimônio) 79, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 118; P. BAROCCHI (1990) 14, 19, 29, 67; L. BENEVOLO (1991) 206; BIBLIOTECA NACIONAL (Rio de Janeiro) 1, 140; *I BRASILE E GLI ITALIANI*, (1906) 286; I.H.D. CASTELLO BRANCO (1989) 3; G.CIUCCI (1982) 44; *CLASSICI DELL'ARTE* (1984) 11, 12; *CLASSICI DELL'ARTE* (1970) 13, 23; *CLASSICI DELL'ARTE* (1981) 24; *CLASSICI DELL'ARTE* (1978) 22; *CINQUENT'ANNI DI LAVORO DEGLI ITALIANI* (1937) 6, 7, 258; CONDEPHAAT (São Paulo) 202, 204, 205, 212, 216, 226, 227, 228, 229, 290; CPDOC-FGV (Rio de Janeiro) 8, 9, 143, 148, 149, 152, 154, 158, 159, 160, 164, 165, 166, 167, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 190, 192, 193, 194, 198, 199, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 281; S. DANESI (1988) 39, 40, 43, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 156; C. DE SETA (1972) 33, 35, 36, 38; DPH (São Paulo) 232; FAUUSP 82, 201, 231, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 259, 265, 266, 267, 268, 269, 303, 304, 305; Arquivo FOLHA DE S.P. 208, 233; P. FOSSATI (1992) 27, 30, 31, 32; rev. HABITAT (1954) 282; INST. CULTURAL ITAÚ (Campinas) 239, 240, 241, 270; *ITALIAN ART IN THE 20th CENTURY* (1989) 18; LE CORBUSIER (1975) 5; J.C. LIMA (1982) 91, 119, 135, 308; M. LUPANO (1991) 41, 42, 47, 68, 73, 74, 77, 78, 88, 90, 94, 124, 146, 147, 155, 161, 168, 169, 195, 196, 236; MASP- 54; M.C. NACLÉRIO HOMEM (1984) 2; M.C. NACLÉRIO HOMEM (1992) 285, 293; *NOVECENTO ITALIANO* (1983) 15, 20, 21; rev. ÓCULUM (abril, 1993) 87; N. PEVSNER (1979) 34; N. PEVSNER (1983) 150; M. PIACENTINI (1917) 207; M. PIACENTINI (1921) 75, 92; M. PIACENTINI (1930) 76; Arquivo MARCELLO PIACENTINI (Florença) 83, 84, 85, 89, 93, 96, 97, 98, 138, 163, 234, 238, 271, 272, 306; rev. POLYTECHNICA (1935) 252, 254; L. PUPPI (1986) 209; rev. QUADRANTE (1933) 55; C. ROWE (1981) 171; A. SALMONI (1972) 95; *SCUOLA ROMANA* (1988) 25; S.M.A.(São Paulo) 200, 255, 256, 257, 260, 261, 262, 263, 264, 287, 288, 289, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 307; P. SICA (1982) 157; U. SILVA, (1973) 17, 28; M. SIRONI (1980) 16; C. SITTE (1992) 153; M.TAFURI (1988) 37, 56, 69; B.L. TOLEDO (1987) 10; B.L. TOLEDO (1989) 80, 81, 86, 242; M. TONHÃO 52, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 162, 197, 213, 217, 218, 219, 220, 230, 237; A. VENTURI (1983) 210, 211; Arquivo WASHINGTON LUIZ 283, 284.

capa: detalhe constitutivo do edificio da reitoria, projeto da Universidade do Brasil de M. Piacentini e V. Morpurgo; *La Giustizia fascista*, A. Martini (P. Barocchi); *L'architettura de A. Dazzi* (M. Tonhão).

---

**MARCOS TONHÃO**

**MARCELLO PIACENTINI, ARQUITETURA NO BRASIL**

Dissertação de Mestrado, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte e da Cultura, e defendida no D.H-I.F.G.H./ UNICAMP, frente à Banca composta pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fernanda Fernandes da Silva (examinadora), Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marilena de Souza Chaul (examinadora), Prof. Dr. Jorge Sidbey Coli Júnior (orientador) e Prof.Dr. Pedro Paulo de Abreu Funari (suplente), em 01 de dezembro de 1993.

---

## ERRATA

p. 9 (Sumário)

onde encontra-se " ... A ordem reencontrada no ministério" lê-se "... A ordem reencontrada no mistério".

p. 203 (Obras Brasileiras - documentação)

onde encontra-se "A Sociedade Anonyma Industrias Reunida ..." lê-se "A Sociedade Anonyma Industria Reunidas..."

p. 215 acrescentar à nota 85 a data de "1938-39", data de atribuição de M. Lupano a reforma da "Palazzina Matarazzo" por M. Piacentini

p. 218 onde encontra-se "... , e sobre seu grande o grande lote se constitui um desenho de jardim em grandes canteiros, ..." lê-se "..., e sobre seu lote se constitui um desenho de jardim com grandes canteiros, ..."

p. 224 onde encontra-se " ... que despontava como área mais nobre da Cidade de São Paulo' era resultado do projeto de ..." lê-se "... que despontava como área mais nobra de Cidade de São Paulo' era resultado do projeto de ..."

p. 233 (Bibliografia - livros)

onde encontra-se "BENEVOLO, L. *Storia dell'architettura moderna* - 8.ed.-Bari, Laterza, 1991" lê-se "BENEVOLO, L. *Storia dell'architettura moderna* - 13.ed.- Bari, Laterza, 1987"

onde encontra-se "LE CORBUSIER, *Ouvre Complète 1934-38...*, 1974" lê-se "LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète 1934-38...*, 1975"

p. 234 (Bibliografia - livros)

onde encontra-se "WATKIN ???" lê-se "WATKIN, D. e MIDLETON, R. *Arquitectura Moderna*. Trad. L.E. Bareño, Madrid, Aguilar, 1979."

p. 237 no crédito da ilustração da capa, onde encontra-se " detalhe costutivo do edificio da reitoria, projeto da ..." lê-se "detalhe construtivo do edificio da Reitoria, ..."

p. 238 onde encontra-se "... Prof. Dr. Jorge Sidbey Coli Júnior" lê-se "Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior"

Devem ser inseridas as seguintes referências na **Bibliografia (livros)** apresentada a partir da pág. 231.:

BENEVOLO, L. *Storia dell'architettura del Rinascimento* - 8.ed. - Bari, Laterza, 1991

NACLÉRIO HOMEM, M.C. *O Prédio Martinelli. A ascensão do imigrante e a verticalização de São Paulo*. São Paulo, Projeto, 1984; PIACENTINI, M. *Architettura d'oggi*. Roma, P. Cremonese, 1930.

Os créditos das ilustrações 99, 100, 145, 221, 222, 223, 224, 225 e 235 devem ser acrescidos a M. TONHÃO na página 237.