

Do classicismo moderno à tradição inventada: O palácio paulista

Candido Malta Campos

Arquiteto e urbanista, Doutor pela FAU / USP (1999); Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie

Rua Santa Cristina, 226 – Jardim Paulistano – 01443-020 – São Paulo – SP
Tel.: 55 11 9623 4012
– Fax: 55 11 3062 4986 – e-mail: candido@mackenzie.br

Do classicismo moderno à tradição inventada: O palácio paulista

Resumo

Embora não costume ser reconhecido pela qualidade de sua arquitetura, o Palácio dos Bandeirantes - construção originalmente destinada a abrigar uma universidade, adaptada para sede do governo paulista nos anos 1960 - ganha interesse, na medida em que sua concepção arquitetônica, remetendo a projeto de Marcello Piacentini, assim como a montagem de seu acervo de arte e mobiliário brasileiros, revelam aspirações e paradoxos da modernidade local.

Após Piacentini e seu assistente/colaborador Vittorio Morpurgo redesenharem a sede das IRFM no Anhangabaú (1935-1936), o conde Matarazzo Junior encomendou-lhes projeto para uma "Universidade Comercial". Primeiros estudos datam de 1939. Em 1946 firmou-se contrato; mas após entregar anteprojeto (1948-1949), Piacentini irritou-se com exigências suplementares, encerrando sua colaboração. No Fondo Marcello Piacentini da Università degli Studi di Firenze pudemos registrar desenhos e correspondência dessa fase.

Nos anos 1950 assumiram profissionais como Nova Monteiro, engenheiro das IRFM, alterando substancialmente o edifício - ainda incompleto quando adquirido pelo governo estadual na gestão Adhemar de Barros (1962-1966). Sua fachada já assumira o perfil atual: imenso frontão, discretas curvaturas. A complementação das obras prevendo nova destinação ganhou arranjo final na gestão Abreu Sodré (1966-1970), que adotou motivos neocoloniais. Aquisições de arte brasileira, mobiliário colonial, imaginária e prataria completaram o conjunto.

Embora as propostas de Piacentini/Morpurgo tenham fornecido referências cruciais ao edifício – *loggia* da fachada, grande hall central, galerias, auditório - essa linguagem clássica modernizada combinou-se a traços abarrocados e referências à herança colonial brasileira. Acervo, mobiliário e decoração adotaram essa tônica; e a construção, pautada inicialmente em sóbrio racionalismo clássico, adquiriu curvas e concavidades. Referências paradoxais, porém recorrentes em São Paulo, onde setores dominantes buscavam legitimar-se sob a dupla égide tradição/modernidade.

Estranha que nos anos sessenta, auge do modernismo engajado paulista, tenha surgido palácio de referenciais tão díspares. A peculiar adaptação entre classicismo modernizado e “tradição” neocolonial nos Bandeirantes traduz tentativa de conciliar anseios de modernidade com arraigado conservadorismo, trazendo elementos senhoriais estilizados e inserindo, no excepcional acervo artístico, ícones modernistas junto ao legado colonial.

Palavras-chave: São Paulo, clássico modernizado, acervo moderno/colonial

Abstract

Although not usually recognized for the quality of its architecture, Bandeirantes Palace, a building originally destined for a university, adapted as seat of the São Paulo State Government in the 1960s, gains interest,

since its architectural conception, originated in a design by Marcello Piacentini, and its important collections of Brazilian art and colonial furniture, reveal aspirations and paradoxes of local modernity.

After Piacentini and Vittorio Morpurgo redesigned Matarazzo Industries headquarters in São Paulo (1935-1936), count Matarazzo Júnior commissioned designs for a “Commercial University”; first studies date from 1939. In 1946 a contract was signed; but after the first draft (1948-1949), Piacentini became annoyed with additional demands and terminated his collaboration. At Fondo Marcello Piacentini in Università degli Studi di Firenze we registered correspondence and drawings from this phase.

During the 1950s other professionals, such as Nova Monteiro, a Matarazzo Industries engineer, substantially modified the building, still incomplete when acquired by state government under Adhemar de Barros (1962-1966). The main façade had already assumed its current profile: an immense curved pediment. Final touches would come under governor Abreu Sodré (1966-1970) who applied neocolonial decoration. Important acquisitions of Brazilian art, colonial furniture, religious images and silverware completed the arrangement.

Proposals by Piacentini/Morpurgo supplied crucial references – main façade loggia, great central hall, galleries, auditorium. However, to this modernized classic language were added baroque touches and references to Brazilian colonial heritage. Not only art, furniture and decoration adopted this motif, but the building itself, initially restrained by sober lines of classic rationalism, acquired curves and concavities. Paradoxical references, but recurrently conjoined in São Paulo, where dominant sectors sought legitimacy under the dual aegis of tradition and modernity.

Strange that during the Sixties, height of politicized modernism in São Paulo, a palace with such incongruent referentials could be created. Its peculiar adaptation of modernized classicism and an invented neocolonial tradition attempts to reconcile aspirations of modernity with staunch conservatism; supported by the insertion of modernist icons amid colonial legacy in the remarkable art collection.

Key-words: São Paulo, modernized classicism, colonial and modern art

Do classicismo moderno à tradição inventada: O palácio paulista

De universidade a palácio*

Embora não costume ser reconhecido pela qualidade de sua arquitetura, o Palácio dos Bandeirantes - construção imponente destinada a abrigar uma universidade, adaptada para sede do Governo do Estado de São Paulo nos anos 1960 - não deixa de apresentar elementos de interesse, na medida em que sua concepção e decoração revelam momentos marcantes da história cultural paulista. Além dos recursos usualmente empregados na celebração do poder - dimensões, monumentalidade, simbologia - podemos identificar no edifício uma série de instigantes referências arquitetônicas.

Seu classicismo modernizado, ligado à origem *sui generis* do edifício enquanto empreendimento da família Matarazzo, é o que à primeira vista chama a atenção. Trata-se de iniciativa educacional, frustrada em última instância, mas nascida no bojo dos esforços de aparelhamento institucional e cultural que marcaram o meado do século XX em São Paulo.

Antes de sua morte em 1937, o conde Francisco Matarazzo havia estipulado em testamento a criação, por meio de fundação que levaria seu nome, de uma faculdade de ciências econômicas, enquanto testemunho de sua impressionante trajetória no campo dos negócios. As ligações com a Itália e a proximidade com o regime fascista já haviam facilitado a aproximação entre, de um lado, os Matarazzo - o conde Francisco (1854-1937) e seu sucessor, conde Chiquinho (Francisco Matarazzo Junior, 1900-1977) - e, de outro, Marcello Piacentini (1881-1960), principal arquiteto italiano do entre-guerras.

Vindo ao Brasil em agosto de 1935, a pedido do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, para assumir o projeto da Cidade Universitária no Rio de Janeiro, Piacentini foi por eles chamado a São Paulo, onde revisou o desenho para a nova sede das Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo no Vale do Anhangabaú, que havia sido, pouco antes, objeto de concurso privado, vencido pelo escritório Severo & Villares, sucessores do célebre Escritório Técnico Ramos de Azevedo.¹

Naquele momento Piacentini era um dos máximos representantes da linguagem clássica modernizada desenvolvida por arquitetos de tônica mais conservadora no entre-guerras –

* Gostaríamos de agradecer o apoio recebido do então Governador do Estado de São Paulo, Prof. Cláudio Lembo, da Profa. Mônica Hermann, do chefe de gabinete João Germano Böttcher Filho, da equipe responsável pelo acervo e manutenção do Palácio dos Bandeirantes, chefiada pelo arquiteto Ângelo Ponzoni Neto; da Holcim Foundation, pelo apoio à etapa internacional desta pesquisa, e da Profa. Gianna Frosali, responsável pelo Fondo Marcello Piacentini na biblioteca da escola de arquitetura da Università degli Studi di Firenze.

¹ s.n.a.: "Notas técnicas – O novo edifício Matarazzo." *Boletim do Instituto de Engenharia* nº 117 (vol. XXII), São Paulo, agosto de 1935, pp. 93-95. A sede das IRFM, depois transferida ao Banespa – Banco do Estado de São Paulo, hoje pertence à Prefeitura e sedia o executivo municipal.

linguagem que seria aplicada de forma exemplar por ele e seu assistente/colaborador Vittorio Morpurgo na revisão do projeto para a sede das IRFM.

Bem-sucedido, tal esforço levaria à contratação da equipe Piacentini-Morpurgo para outros projetos empreendidos pelos Matarazzo, como a reforma da mansão familiar na Avenida Paulista, e a concepção inicial da “Universidade Comercial” que deveria constituir o maior legado do grupo à cidade - a qual, após uma série de reviravoltas, resultou no atual edifício do Palácio dos Bandeirantes.² Sua compreensão requer, portanto, breve retrospectiva da obra piacentiniana enquanto expressão de demandas pela modernização da tradição clássica na arquitetura.

O clássico modernizado

Entre os muitos esforços pela atualização da arquitetura no século XX, a obra de Marcello Piacentini ocupa posição singular. Figura máxima do *establishment* arquitetônico italiano da época, em meados da década de 1930 Piacentini já era amplamente reconhecido como representante de uma arquitetura moderna fortemente ancorada na tradição clássica.

Embora conhecedor do modernismo praticado além dos Alpes, apostava na revitalização do classicismo, manejando seus componentes com rigor compositivo nos projetos de juventude, que culminaram na austera sede do Banco da Itália (1914-1923) e na *Cassa Nazionale* de Milão (1919).



Figuras 1 e 2. Marcello Piacentini, Palácios da Justiça de Messina (1928) e de Milão (1933). Fontes: Panoramio /Google e Casciani, Stefano. **L'architettura presa per mano**. Milano: Idea Books, 1992.

Já o Palácio da Justiça de Messina (1928), com sua reinterpretação da ordem dórica, mostra o início do processo de depuração piacentiniano, em que as normas clássicas são reescritas em busca de uma nova monumentalidade (Fig. 1). Esta se apóia no uso de grandes massas, enfatizando traços compositivos básicos e um jogo estrito de proporções por meio da simplificação dos elementos - procedimento que culminaria na paradigmática realização do Palácio da Justiça

² Levantamento abrangente da passagem de Piacentini e Morpurgo por São Paulo foi realizado por Marcos Tognon em **Arquitetura italiana no Brasil: A obra de Marcello Piacentini**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

de Milão (1933), onde o arcabouço acadêmico da simetria, da proporção e da composição combina-se a resoluta modernização do tratamento arquitetônico (Fig. 2).³

Mesmo eliminando completamente os elementos decorativos usuais, Piacentini consegue a proeza de manter o caráter clássico e o peso simbólico do edifício. Mais que isso: seu estilo depurado, ao atualizar, sem negá-la, a herança milenar da arquitetura romana, torna-se recurso eficaz para a construção de um palácio moderno, sem abrir mão da necessária autoridade - superando definitivamente o decorativismo áulico do academicismo tardio. Seu livro **Architettura d'oggi** (1930) ilustra essa passagem, propondo a modernização do classicismo enquanto solução para os dilemas arquitetônicos do século XX.⁴

Catedrático e diretor da Faculdade de Arquitetura de Roma, obteve projeção internacional com seu projeto para a Cidade Universitária da capital italiana (1936). Novamente suas massas de concreto revestidas em pedra combinam a modernidade dos volumes simples e das superfícies lisas à extrema gravidade das formas e proporções, estabelecendo como que uma nova linguagem universal, apta a resolver programas contemporâneos, mas firmemente calcada na tradição - a qual, no caso do classicismo romano, era ao mesmo tempo local, nacional e européia.

Entretanto, Marcello Piacentini não era o único arquiteto da época à procura de uma conciliação entre herança acadêmica e demandas modernas. No momento em que as Academias de Belas-Artes sofriam o assédio crescente do Movimento Moderno, era preciso oferecer resposta mais eficaz que a simples negação do novo.

Juntamente com novos programas e materiais, a ruptura modernista havia imposto a necessidade de se reavaliar as normas vigentes até então. Contudo, para muitos não fazia sentido renegar o conhecimento e a experiência acumulados em séculos de prática e teoria arquitetônicas, nem abdicar das qualidades de monumentalidade e beleza reconhecidas na arquitetura clássica. Tratava-se também de garantir a continuidade do papel dominante exercido pelo *establishment* acadêmico, em cenário profissional cada vez mais conturbado.

Surgiram então aquelas que Giorgio Pigafetta denomina “teorias silenciosas”, por meio das quais os tradicionalistas procuraram modernizar o legado da academia.⁵ Essas teorias seriam eclipsadas pelo impacto do Movimento Moderno, e derrotadas, em última instância, pela hegemonia modernista do segundo pós-guerra; mas foram extremamente influentes a seu tempo, amparando volumosa produção de edifícios institucionais e comerciais - muitos hoje conhecidos pela problemática alcunha de arquitetura *Art Déco*, mais apta a descrever um conjunto de

³ PIGAFETTA, Giorgio & ABBONDANDOLO, Ilaria. "El clasicismo de la tradición. Marcello Piacentini." In: **La arquitectura tradicionalista**. Madrid: Celeste, 2002, pp. 215-226.

⁴ PIACENTINI, Marcello. **Architettura d'oggi**. Roma: Paolo Cremonese, 1930. A fortuna crítica de Piacentini tem experimentado certa reviravolta, superando as restrições da historiografia modernista e recuperando seu papel central na produção arquitetônica do século XX. Monografias recentes incluem LUPANO, Mario. **Marcello Piacentini**. Roma / Bari: Laterza, 1991; e PISANI, Mario. **Architettura di Marcello Piacentini. Le opere maestre**. Roma: Clear, 2004.

⁵ PIGAFETTA, Giorgio & ABBONDANDOLO, Ilaria. Op. cit., pp. 19-37.

linguagens decorativas que uma corrente arquitetônica.⁶ Em vez disso podemos considerar, a princípio, tal postura como a busca por um “clássico modernizado”.

A associação usual entre esse tipo de solução e os regimes totalitários da época, reforçada pelas ligações de autores, como Piacentini e Speer, com os regimes fascista e nazista, justifica-se na medida em que a modernização do ordenamento clássico vinha de encontro aos projetos ideológicos autoritários da época. Consagrada pela historiografia modernista, tal associação contribuiu para colocar à margem quaisquer propostas do gênero no contexto do segundo pós-guerra. Contudo, o clássico modernizado foi amplamente divulgado e praticado não apenas na Alemanha, Itália e União Soviética, mas também sob os regimes ditos liberal-democráticos. Em Londres, Paris e principalmente Washington, ambiciosos programas construtivos recorreram às soluções tradicionalistas - inquestionavelmente dominantes até 1940, e mesmo, em alguns casos, depois disso (Fig. 3).



Figura 3: Paul Cret, Federal Reserve, Washington (1937). Fonte: Flickr / Monumental DC Album.

A consolidação dessas propostas foi marcante no entre-guerras. Arquitetos de grande renome e sucesso como Charles Holden e Giles Gilbert Scott, na Inglaterra, Paul Cret, nos Estados Unidos,⁷ e destacadamente Auguste Perret (1874-1954), na França, perseguiram em outros termos a mesma síntese buscada por Piacentini. Tratava-se de propor uma edificação com materiais, sistemas construtivos e instalações modernas, para atender a programas contemporâneos, sem abrir mão dos princípios consagrados de composição, proporção e simetria que balizavam a arquitetura européia desde o Renascimento. Estes deveriam ser traduzidos em linguagem atualizada, abrindo mão das ordens clássicas codificadas pelos tratadistas, mas sem perder seu sentido de ordem.

Reinvidicava-se, como na obra de Perret, lógica racionalista para tais soluções, na medida em que o concreto armado sugeria o uso de modulações, colunatas, pórticos e entablamentos – como

⁶ A denominação *Art Déco*, referência à *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* de Paris em 1925, surgiu nos anos 1960, resultado da necessidade, por parte do mercado de antiguidades, de batizar com termo acessível uma produção de artes decorativas até então desvalorizada. Estendida à arquitetura, a expressão conforma certo mal-entendido, na medida em que envolve família de linguagens decorativas aplicada a edifícios muito diversos. Partilha com o clássico modernizado o propósito de atualizar uma tradição - no caso, o decorativismo - por meio da depuração e da estilização de seus elementos. Não por acaso, muitas obras tradicionalistas recorreram a motivos *Art Déco* como tratamento decorativo.

⁷ Formado pela École des Beaux-Arts de Paris, Cret propunha um "novo classicismo" como ponte entre classicistas e modernistas, tendo transitado em sua longa carreira do academicismo estrito ao clássico modernizado. GROSSMAN, Elizabeth Greenwell. **The civic architecture of Paul Cret**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 210.

se fosse uma pedra artificial.⁸ Garantia-se uma atualização convincente da produção arquitetônica e ao mesmo tempo sua continuidade em relação às sagradas diretrizes da academia, solução atraente num universo profissional cindido entre modernistas e passadistas. Nadia Somekh chama essa postura de “*estilo modernizado*” e aponta para a questão do custo crescente da ornamentação exigida pelos estilos históricos: a escassez de mão-de-obra especializada teria favorecido a simplificação das linhas.⁹ Modernizado, porém, não era o mesmo que moderno, pois não abarcava as revoluções estruturais reivindicadas pela modernidade.

Nada mais natural que do ponto de vista da clientela tal linguagem fosse preferida pelos adeptos de uma modernização conservadora. A fórmula era a mesma: tratava-se de conciliar conflitos, evitar o radicalismo e manter o *status quo*. Nas palavras do próprio Piacentini, conforme o memorial da Universidade Matarazzo, a espacialidade moderna e a serenidade clássica poderiam conviver “*na mesma composição volumétrica, espelho da imutável sensibilidade latina (...) o espírito clássico e a modernidade não são termos antitéticos, mas, ao contrário, são termos que convivem integralmente*”.¹⁰

Modernização à brasileira

Nossa versão da Academia também enfrentava o desafio da renovação. Desde antes de 1920 o ecletismo *Beaux-Arts* e a importação de modelos oitocentistas europeus, que marcaram o panorama cultural da Primeira República, encontravam-se sob fogo cerrado. Outras propostas estéticas, de tom nacionalista, modernista, futurista ou regionalista, lançavam referências alternativas para a produção artística no Brasil, associadas, muitas vezes, a projetos de renovação institucional e social. Tais esforços, ligados à definição do que seria a identidade brasileira, revelavam as diferentes direções em jogo na construção da nacionalidade e do país.

Na arquitetura, as discussões foram dominadas, a princípio, pela disputa entre os proponentes do neocolonial, proposto enquanto estilo nacional “legítimo” (como Ricardo Severo, em São Paulo, e José Mariano, no Rio de Janeiro) e os adeptos do historicismo europeu. Este prosseguia encastelado nos cursos existentes, tanto na Escola Nacional de Belas-Artes, como na Escola Politécnica paulista, sob a égide de Ramos de Azevedo, e no Mackenzie College, capitaneado pelo grande defensor do academicismo, Christiano das Neves.

⁸ Paradoxalmente, os modernistas tenderiam a ver o concreto não como a pedra moderna de Perret, mas como material plástico apto a assumir formas inteiramente novas - um dos pontos fortes da Arquitetura Moderna Brasileira. O apego perretiano aos sistemas trabeados remete às concepções de Choisy sobre a identidade entre sistema construtivo e concepção arquitetônica, sempre em continuidade histórica. Perret desprezava o “*choque momentâneo, os sentimentos contingentes, anedóticos*” e aspirava ao “*puro deleite*” da forma que, de tão eterna, “*seria banal*”. PERRET, Auguste. “*Contribution à une théorie de l’architecture*.” (Publicado em *Techniques et Architecture*, 1945; republicado como opúsculo em 1952.) Apud BRITTON, Karla. **Auguste Perret**. New York: Phaidon, 2001, p. 231.

⁹ SOMEKH, Nadia. **A cidade vertical e o urbanismo modernizador**. São Paulo: Studio Nobel / Fapesp, 1997, pp. 147 e 161.

¹⁰ PIACENTINI, Marcello & MORPURGO, Vittorio. Original datilografado constante da cartela do projeto da “Universidade Commercial Conde Francisco Matarazzo”. Fondo Marcello Piacentini, Biblioteca di Architettura, Università degli Studi di Firenze, pasta 283/457.

Todavia, na segunda metade dos anos 1920 já despontavam no trópico os primeiros ecos do Movimento Moderno. As obras de Warchavchik e Rino Levi em São Paulo, e a primeira visita de Le Corbusier, em 1929, assim como outras isoladas experiências “futuristas”, atraíam a curiosidade do público leigo – mas, para arquitetos formados na academia, eram inquietantes indicadores da ameaça do modernismo, já se fortalecendo na Europa.

Conseqüentemente, na passagem para os anos 1930 tiveram considerável repercussão no Brasil as teorias conciliatórias de cunho tradicionalista, que defendiam o clássico modernizado, “à Perret”, ou “à Piacentini”.¹¹ Enquanto no Rio de Janeiro o Congresso Pan-Americano de Arquitetos de 1930 consagrava o neocolonial, em São Paulo tanto o Instituto Paulista de Arquitetos como a Divisão de Arquitetura do Instituto de Engenharia mostravam-se mais simpáticos a tais posturas conciliadoras.

Figuras centrais do cenário local, como Dácio de Moraes, Alexandre de Albuquerque, Prestes Maia e o próprio Christiano das Neves, encontraram nesse tradicionalismo atualizado um caminho de atualização em medida considerada desejável, que possibilitaria uma renovação sem abalos.

Já em 1929 Christiano, feroz defensor do academicismo *Beaux-Arts* que havia presidido à sua própria formação nos Estados Unidos, pretendia

*“demonstrar que a verdadeira corrente na arquitetura hodierna tem que adoptar um estylo baseado sempre na pujante arte classica, adaptada ás condições da vida actual. (...) Nos edificios publicos de Nova York, e outras cidades americanas, predomina a (...) architectura classica modernisada”.*¹²

Embora a “modernização” admitida por Neves fosse a princípio mínima, como verificamos em seu projeto para a futura Estação Júlio Prestes em estilo “*Luís XVI, modernizado*”, seus artigos passaram a elogiar projetos norte-americanos cuja depurada simetria conformava uma “*architectura monumental (...) baseada nas linhas classicas, modernizadas, compostas de acordo com as necessidades da epocha em que vivemos.*”¹³ Considerava ser esse o verdadeiro modernismo, “*no qual ha equilibrio esthetico e cujas proporções e demais regras da arte de nossos antepassados são conservadas, assim como muitos decorativos.*”¹⁴ Sua adesão plena ao clássico modernizado se daria alguns anos depois, quando do projeto para o Ministério da Guerra no Rio de Janeiro, a partir de 1935, atual Palácio Duque de Caxias.

¹¹ No artigo “O que se deve entender por architectura moderna.” (*Architectura e Construcções* nº 8 (vol. I), São Paulo, março de 1930, pp. 12-14), reproduzido da revista nova-iorquina *Architecture*, são elencadas opiniões e depoimentos nesse sentido assinadas por vários arquitetos norte-americanos.

¹² NEVES, Christiano Stockler das. “Pretensa architectura moderna.” *Architectura e Construcções* nº 1 (vol. I), São Paulo, agosto de 1929, p. 19, e nº 2 (vol. I), São Paulo, setembro de 1929, p.11.

¹³ s.n.a. “A nova estação inicial da E.F. Sorocabana.” *Architectura e Construcções* nº 5 (vol. I), São Paulo, dezembro de 1929, p. 25; NEVES, Christiano Stockler das. “Architectura contemporanea.” *Architectura e Construcções* nº 11 (vol. I), São Paulo, junho de 1930, p. 27.

¹⁴ NEVES, Christiano Stockler das. “Decadencia artistica.” *Revista de Engenharia Mackenzie* nº 56 (vol. XVI), São Paulo, setembro de 1931, pp. 61-62.

Christiano das Neves não estava sozinho. Ao protestar contra a contratação de professores “futuristas” e “estrangeiros” quando Lucio Costa estava à frente da Escola Nacional de Belas-Artes (1930-1931), o Instituto Paulista de Arquitetos, então presidido por Bruno Simões Magro, defendeu aquele que entendia como sendo o verdadeiro modernismo, “*adaptar os elementos conhecidos da architectura às necessidades da epoca actual*”.¹⁵ Dacio de Moraes, por sua vez, louvava a moderação do grupo russo Asnowa, que reagia aos excessos do construtivismo soviético e seu “*objectivismo funccional*” em prol de “*elementos formaes e constructivos (...) constantes e imutaveis para todas as epochas*”. Priorizando as massas, os volume sólidos, as proporções serenas, essa arquitetura baseada nos princípios indiscutíveis da estática garantiria, ao contrário da “*ancia 'dynamica' dos modernistas*”, um “*efeito seguro e eternamente moderno*”.¹⁶

O júri do concurso privado lançado no final de 1934 pelas Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo para a construção de sua nova sede, em terreno de situação privilegiada junto a uma das cabeceiras do Viaduto do Chá (então sendo reconstruído após outro concurso, vencido por projeto também “modernizado” de Elisiário Bahiana) sobre o Parque Anhangabaú, a cavaleiro do vale, já havia estipulado que a proposta vencedora não deveria ser “*demasiado antiga*”, nem se destacar “*pela excentricidade de seu modernismo*”. O projeto ganhador da Severo & Villares adotava portanto um “*estyló néo-classico porém actualizado pela composição à moderna de suas linhas principaes, de verticalidade acentuada*”, com ordem colossal ecoando as pilastras coríntias da sede da Light na outra encosta do Vale do Anhangabaú (Fig. 4). Era como se a “*proposital sobriedade*” do novo prédio simbolizasse uma atitude não-ameaçadora por parte do industrialismo emergente, procurando encaixar-se de maneira harmoniosa na paisagem da capital do café.¹⁷

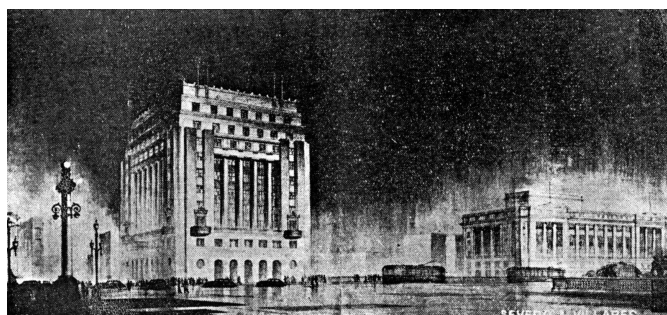


Figura 4: Severo & Villares, projeto vencedor do concurso para a nova sede das IRFM em São Paulo (1935). Fonte: *Revista Polytechnica* nº 120 (Vol. XX) julho a outubro de 1935, s.n.p.

¹⁵ Ofício ao Ministro da Educação (Francisco Campos) e ao Diretor da ENBA (Lucio Costa). s.n.a. "Instituto Paulista de Architectos - Parte official." *Architectura e Construcções* nº 21 (vol. II), São Paulo, junho de 1931, p. 34.

¹⁶ MORAES, Dacio Aguiar de. "Architectura constructivista (objectivismo funccional)." *Revista de Engenharia Mackenzie* nº 54 (vol. XV), São Paulo, outubro de 1930, pp. 182-183.

¹⁷ s.n.a.: "Novo edificio Matarazzo." (Projeto de Severo & Villares premiado no concurso pelo júri formado por Alexandre de Albuquerque, Francisco Kosuta, Amador Cintra do Prado, Luiz de Anhaia Mello, João Florence de Ulhôa Cintra, Francisco Prestes Maia e Guilherme Winter.) *Revista Polytechnica* nº 120 (vol. XX), São Paulo, julho a outubro de 1935, s.n.p.; s.n.a.: "Notas technicas – O novo edificio Matarazzo." *Boletim do Instituto de Engenharia* nº 117 (vol. XXII), São Paulo, agosto de 1935, pp. 93-95.

É naquele exato momento (agosto de 1935) que Marcello Piacentini, já celebrizado pelo projeto da cidade universitária de Roma, chega ao Brasil, respondendo a convite do Ministério da Educação e Saúde, que visava obter solução de sua lavra para a implantação do ambicioso *campus* da Universidade do Brasil que se pretendia criar no Rio de Janeiro.

Aproveitando essa passagem, foi chamado a São Paulo pelos Matarazzo, que viram a oportunidade de abrilhantar sua nova sede com a contribuição do mestre italiano. Em sua revisão do projeto da Severo & Villares, Piacentini levou adiante a modernização já efetuada das referências clássicas, particularmente no desenho das elevações: eliminou as pilastras anteriormente previstas, transformando-as em corpos verticais definidos apenas pelo avanço e recuo da fachada.

Depurado em sóbria massa de travertino, o edifício ganhou interesse pela riqueza do revestimento, pela elegância dos detalhes e pela disposição rítmica das aberturas. Mantinha-se, porém, o pesado perfil cúbico do projeto anterior, assim como a divisão tripartite entre embasamento, lanço principal e ático, pois uma volumetria condizente com o conjunto urbanístico existente no Anhangabaú era parte das exigências colocadas pela Prefeitura (Fig. 5).



Figura 5: A sede das IRFM construída pela Severo & Villares segundo desenho revisto por Piacentini e detalhado por Vittorio Morpurgo, 1937-1939.

Dois anos mais tarde, em 1937, o colaborador mais próximo de Piacentini, Vittorio Morpurgo, veio em seu nome ao Brasil para dar continuidade ao projeto da Cidade Universitária. Contratado como consultor pelos Matarazzo, Morpurgo também supervisionou, em São Paulo, junto à construtora Severo & Villares, o primoroso detalhamento das aberturas, da cornija e do saguão do edifício das IRFM no Anhangabaú. Durante nova estadia paulistana em 1939, colaborou na reforma da Vila Matarazzo na Avenida Paulista, igualmente executada pela Severo & Villares.¹⁸ Além da presença da dupla italiana, Anita Salmoni e Emma Debenedetti apontam vários exemplos de edificações de tom piacentiniano na cidade.¹⁹

Assim, o sucesso do clássico modernizado marcou a paisagem urbana de maneira indelével ao longo das décadas de 1930 e 1940. Em São Paulo, onde a questão do caráter “nacional” dos

¹⁸ TOGNON, Marcos. Op. cit., pp. 15-19.

¹⁹ SALMONI, Anita & DEBENEDETTI, Emma. **Arquitetura italiana em São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 147.

edifícios de maior peso simbólico não adquiria prioridade comparável à que teria na capital da República, empreendedores públicos e privados fizeram amplo uso dessa linguagem, já consagrada nas grandes metrópoles norte-americanas. No Centro Velho, ergueram-se, além da sede das IRFM, o Edifício Saldanha Marinho, o Prédio Pirapitingui, o Banco de São Paulo, a Caixa Econômica Federal, o Banco do Estado, o Edifício da Companhia Paulista de Seguros, a Secretaria da Fazenda, entre muitos outros. No Centro Novo, acessado pelo Viaduto do Chá, reconstruído a partir de 1935, foram inumeráveis os exemplares: Mappin, Companhia Telefônica, Biblioteca Municipal, Palácio Mauá e assim por diante. Fora do centro, podemos citar a entrada do Túnel Nove de Julho, Estádio do Pacaembu, Instituto Biológico, IPT, Hospital das Clínicas, Jockey Club...

Não há como negar a preferência de muitos comitentes paulistas por essa arquitetura ao mesmo tempo moderna e monumental, metropolitana e conservadora. Prestava-se particularmente a grandes edifícios institucionais e à verticalização, fazendo uso do concreto armado e de instalações atualizadas. Deixava, porém, uma questão em aberto; como expressar, quando necessário, o caráter nacional? Associar um edifício à idéia de Brasil era problema particularmente pungente em instituições públicas e de ensino; veremos a dimensão desse desafio no caso da Universidade Matarazzo e do Palácio dos Bandeirantes.²⁰

Os desenhos para a Universidade Matarazzo

Em vista da morte de seu pai em 1937 e de suas disposições testamentárias, já em 1938 o conde Chiquinho havia trocado correspondência com Marcello Piacentini encomendando um projeto para a "Universidade Commercial Conde Francisco Matarazzo" – iniciativa que daria origem ao atual Palácio dos Bandeirantes.

Os primeiros estudos datam de 1939, em seguida à segunda temporada paulista de Morpurgo. Há no Fondo Marcello Piacentini, doado à biblioteca da escola de arquitetura da Università Degli Studi di Firenze, uma perspectiva que, segundo Marcos Tognon, provavelmente integrava essa primeira versão, prevista para outro terreno que não o definitivo, do Morumbi.²¹

Trata-se de composição em "U" invertido. O corpo central é formado por bloco elevado quase maciço, marcado por nove faixas verticais reunindo as aberturas; as três centrais vazadas, formando um grande pórtico, as laterais contendo as janelas; encimado por um ático, de aspecto

²⁰ A realização da Faculdade de Direito no Largo de São Francisco por Ricardo Severo, a partir de 1935, ilustra o alcance desse dilema, ao combinar monumentalidade clássica com elementos neocoloniais. Outro recurso nacionalista, a decoração marajoara, tinha seus adeptos, com proverbial destaque para o projeto vencedor de Archimedes Memória no concurso para a nova sede do Ministério da Educação e Saúde.

²¹ TOGNON, Marcos. Op. cit., p. 170.

mais leve. Desse edifício projetam-se dois corpos laterais mais baixos, por trás de sóbrios porticados de seção quadrangular.

Unificando o conjunto, essa *loggia* se prolonga transversalmente, encaixando-se sob as janelas do corpo principal; o pórtico de entrada nada mais é que um trecho sobrelevado, ligando-se ao vazio do hall principal. O conjunto enquadra uma praça monumental pontuada por um obelisco, à sombra do qual previa-se a estátua do primeiro conde, acessada por escadaria ladeada por esculturas de cavalos empinados - ressaltando ainda mais a referência do projeto como um todo ao Campidoglio romano (Fig. 6).



Figura 6: Perspectiva do primeiro estudo para a Universidade Matarazzo, 1939. Fonte: Fondo Marcello Piacentini, Biblioteca di Architettura, Università degli Studi di Firenze. Foto do autor.

Mas era ainda um estudo preliminar. Em 1946, após a guerra, Morpurgo voltou ao Brasil e firmou-se contrato a 20 de agosto, referente ao projeto de três edifícios: além da universidade, previa-se a construção de um prédio de escritórios, em terreno situado entre as ruas Direita, José Bonifácio e Quintino Bocaiúva (local do atual Edifício Triângulo) e outro de apartamentos, na Avenida Nove de Julho. O contrato previa pagamentos mensais aos arquitetos durante três anos e a permanência de Morpurgo em São Paulo por pelo menos 120 dias ao ano, a qual acabou não ocorrendo.²² De volta a Roma, Morpurgo e Piacentini trabalharam no projeto da universidade, do qual enviaram, em 1948, uma série completa de 30 desenhos em escala 1:50, já pensados para o terreno definitivo no Morumbi.²³

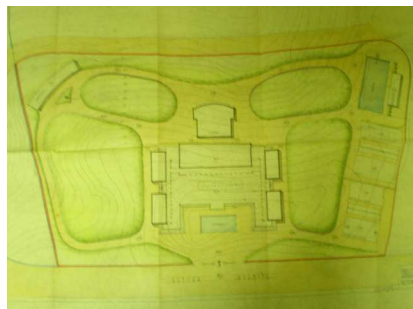
Temos agora visão menos cenográfica, mais austera, de caráter “*áulico e sereno*”, no dizer dos autores.²⁴ Um “U” similar ao do primeiro estudo é formado por cinco pavilhões independentes, também unidos por uma *loggia* ou porticado, enquadrando grande praça ou “*Átrio de honra*” (Fig. 7); a escadaria, agora também em “U”, ganhou uma tribuna central. Ao centro, na entrada do corpo principal, o porticado também seria sobrelevado, mas com menos impacto que na primeira

²² SETTE, Pietro. “Tribunale civile di Roma – Atto di citazione”. (Processo movido pelas IRFM contra os arquitetos, 10 de fevereiro de 1950.) Fondo Marcello Piacentini, Biblioteca di Architettura, Università degli Studi di Firenze, pasta 116/286, p. 2.

²³ PIACENTINI, Marcello & MORPURGO, Vittorio. Cartela do projeto “Universidade Commercial Conde Francisco Matarazzo.” Fondo Marcello Piacentini, Biblioteca di Architettura, Università degli Studi di Firenze, pasta 283/457.

²⁴ PIACENTINI, Marcello & MORPURGO, Vittorio. “Relazione.” Original datilografado constante da cartela do projeto. Fondo Marcello Piacentini, Biblioteca di Architettura, Università degli Studi di Firenze, pasta 283/457.

versão, atravessando dois andares. Cria-se assim um acesso monumental, que se prolongaria no interior para formar um grande hall de distribuição com pé-direito duplo, pontuado por uma galeria pênsl unindo as alas (Fig. 8).

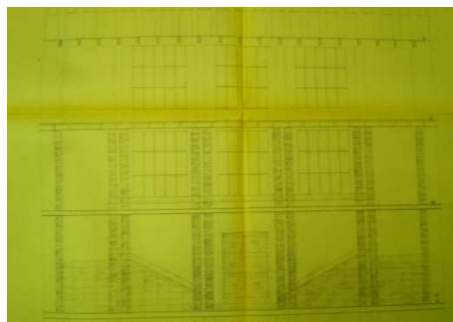
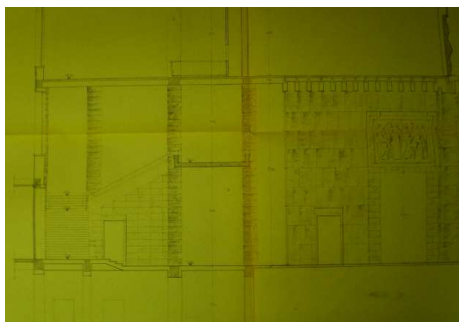


Figuras 7, e 8: Implantação do conjunto e variante da fachada principal. Fonte: Fondo Marcello Piacentini, Biblioteca di Architettura, Università degli Studi di Firenze. Fotos do autor.

Atrás deste edifício, que abrigaria administração, reitoria e biblioteca, previa-se um corpo destacado contendo a Aula Magna ou grande auditório de 1.000 assentos, unido ao primeiro por uma galeria. As alas que ladeiam o átrio de honra conteriam laboratórios no térreo e salas de aula nos dois andares superiores.

Trata-se de implantação cujos elementos básicos remetem à parte central do projeto para a Universidade do Brasil, enquanto a composição foi comparada por Tognon às da Ópera de Roma (1954-1960) e da Casa da Confederação Fascista dos Agricultores (1940).²⁵

Poderíamos acrescentar que a idéia de unificar edifícios universitários por meio de um porticado contínuo, em torno de espaço aberto monumental, assim como a ênfase no corpo central, reunindo auditório e biblioteca, têm seu maior precedente no projeto de Thomas Jefferson para a Universidade da Virginia, reinterpretado a partir do final do século XIX em inúmeros *campi* norte-americanos.²⁶ Outra referência é a praça de Livorno - cidade para a qual, pouco antes do primeiro estudo, Piacentini havia elaborado plano de reurbanização (1938) - onde *loggias* também unificam os edifícios do entorno, prolongando-se transversalmente de maneira similar sob o corpo principal.



²⁵ TOGNON, Marcos. Op cit., pp. 169-174.

²⁶ HEGEMANN, Werner & PEETS, Elbert. **The American Vitruvius: An architects' handbook of civic art.** New York: Princeton Architectural Press, 1988., pp. 110-126.

Figuras 9 e 10: Corte transversal pela entrada principal e corte longitudinal pela escadaria de honra. Fonte: Fondo Marcello Piacentini, Biblioteca di Architettura, Università degli Studi di Firenze. Fotos do autor.

Quanto aos elementos decorativos da Universidade Comercial, seriam discretos. As elevações principais, voltadas para o átrio, assim como as paredes externas do auditório, seriam revestidas com travertino. No interior, reboco com pó de mármore, pontuado por eventuais mosaicos e afrescos; pisos de mármore no *hall*, no pórtico de entrada e nas galerias. Toda a estrutura seria em concreto armado. Os tratamentos e detalhamentos previstos no memorial remetem, em grande medida, ao trabalho realizado anteriormente para os Matarazzo no prédio do Anhangabaú.

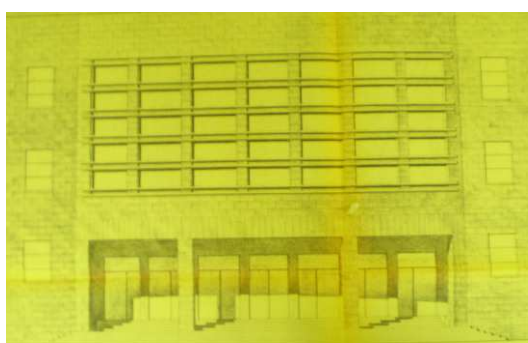


Figura 11: Fachada do auditório. Fonte: Fondo Marcello Piacentini, Biblioteca di Architettura, Università degli Studi di Firenze. Foto do autor.

Os desenhos finais em escala 1:50 foram enviados de Roma em 1948, e, ao que consta recebidos de maneira “*entusiástica*”, mas já havia divergências em torno da remuneração dos profissionais. Como Morpurgo não retornou a São Paulo, em 1947 o conde Francisco Matarazzo Junior reviu unilateralmente o contrato reduzindo os pagamentos mensais. Tampouco se tratou novamente dos projetos para os edifícios do Largo da Misericórdia e da Avenida Nove de Julho. No início de 1949, em visita a Roma, o conde solicitou a Piacentini outras soluções para a fachada principal, da qual o arquiteto preparou variantes com o pórtico central mais baixo. Contudo, em meados de 1949 terminou a vigência do contrato inicial, e, como as partes não entraram em acordo a respeito de novo contrato, encerrou-se a participação de Piacentini na encomenda da Universidade Matarazzo.²⁷

Em fevereiro de 1950 as IRFM impetraram ação judicial contra os arquitetos alegando não cumprimento do contrato. O conde exigia mais detalhamento, além de memoriais descritivos adicionais e desenhos para aprovação na Prefeitura em escala 1:100. Piacentini argumentava que

²⁷ Cartas de Marcello Piacentini a Riccardo Olivo, seu representante no Brasil, datadas de 23 de outubro de 1948 e de 17 de outubro de 1949; de Marcello Piacentini a Francisco Matarazzo Junior, de 25 de junho de 1949; e de Riccardo Olivo a Marcello Piacentini e Vittorio Morpurgo, de 31 de outubro de 1949.

já havia remetido inúmeras pranchas e concebido quatro variações para a fachada principal, sem que o comitente se decidisse por alguma.²⁸

Rompidas as relações entre Matarazzo e a equipe Piacentini-Morpurgo, Francisco da Nova Monteiro, engenheiro das IRFM,²⁹ foi designado para assumir o encargo, desenvolvendo outra concepção para o edifício, cuja fachada principal foi divulgada em 1954. Apresentava pórtico clássico com frontão, aposto a grande corpo de edificação vagamente piacentiniano, mas com pequenos avanços e recuos e pouca ênfase vertical. As alas laterais avançadas foram eliminadas; outros corpos surgem mais atrás, acentuando a horizontalidade do conjunto. A *loggia*, encimada por terraço, tornava-se corpo baixo avançado enquadrando desajeitadamente o pórtico, tudo unido por fenestração tão abundante quanto uniforme.

Desgostoso com o desenlace do episódio e o litígio em torno do contrato de 1946, Piacentini tomou conhecimento do novo projeto pela imprensa e manifestou seu repúdio: tratava-se de um *“Panteão (...) apoiado em um paredão repleto de janelas... um pastiche indigno”*. Todo o episódio Matarazzo tornava-se *“uma farsa”*.³⁰

A construção definitiva

Não se sabe se por conta das críticas dirigidas aos primeiros desenhos de Nova Monteiro, o edifício da Universidade Matarazzo, construído lentamente a partir de 1955, adotaria ainda outro projeto. Em suas cartas Piacentini se refere à contratação de três arquitetos norte-americanos por Matarazzo, para substituí-lo, em 1952.³¹ É possível que outros consultores tenham sido efetivamente contatados, e a síntese final e responsabilidade técnica, assim como as plantas de Prefeitura, assumidas por Nova Monteiro.

Na versão realizada o corpo principal liga-se, por meio de um grande hall central, ao corpo do auditório e a duas alas laterais recuadas. A fachada ganhou o imenso frontão e as discretas curvaturas que hoje a caracterizam, já visíveis em foto de 1960.³²

O pórtico central se transmutou num pequeno recuo dos andares superiores, levemente côncavo, abrigando quatro colunas simples entre cinco faixas verticais encaixilhadas. Discretíssimas pilastras enquadram janelas menores, que mantêm o mesmo ritmo vertical (Fig. 13). Ligeiramente

²⁸ SETTE, Pietro. “Tribunale Civile di Roma – Atto di citazione” (Ato de citação do processo movido pelas IRFM contra os arquitetos, 10 de fevereiro de 1950.); ANDRIOLI, Virgilio. “Comparso di risposta.” (Resposta dos arquitetos no processo, 11 de fevereiro de 1951.) Fondo Marcello Piacentini, Biblioteca di Architettura, Università degli Studi di Firenze, pasta 116/286.

²⁹ Como curiosidade, Nova Monteiro era colega de Elisiário Bahiana na Sociedade Filatélica Paulista.

³⁰ Carta de Marcello Piacentini a Riccardo Olivo, datada de 13 de abril de 1954. Fondo Marcello Piacentini, Biblioteca di Architettura, Università degli Studi di Firenze, pasta 116/283.

³¹ Carta de Marcello Piacentini a Riccardo Olivo, de 20 de março de 1952, referindo-se a carta recebida de São Paulo, na qual o advogado dos arquitetos Virgilio Andrioli cita essa informação como tendo sido passada por Matarazzo a seu advogado em Roma Pietro Sette. Fondo Marcello Piacentini, Biblioteca di Architettura, Università degli Studi di Firenze, pasta 116/286.

³² TOGNON, Marcos. Op. cit., p. 234.

avançada, a *loggia* do térreo se mantém, decorada por baixo-relevos em terracota sobre o guarda-corpo do terraço; este, em cima do portal retangular de entrada, recua em suave curva, fazendo contraponto à tribuna em frente, onde a estátua do conde, depois removida, presidia uma escadaria serliana.



Figura 13: O corpo principal executado do palácio, com os painéis de terracota, o brasão paulista no frontão ligeiramente encurvado, suave concavidade no trecho central, e adição de marquise sobre a entrada (anos 1990). Fonte: Ponzoni Neto, Angelo et al. (orgs.) **Acervo dos palácios do Governo do Estado de São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

O prédio da universidade, ônus assumido crescentemente a contragosto pela família Matarazzo, ainda estava incompleto quando começaram as negociações para sua aquisição pelo Governo do Estado na gestão Adhemar de Barros (1962-1966). Pendências com o erário paulista e com o Banco do Estado teriam pesado no acordo; de qualquer maneira, este incluiu a complementação das obras pela mesma firma construtora a cargo dos Matarazzo, já prevendo a nova destinação enquanto sede do Executivo estadual e residência do governador. A desapropriação do imóvel se deu por decreto estadual de abril de 1964; posteriormente, seria desapropriado o terreno contíguo, para ampliação do jardim.

Naquele momento o interior ainda se encontrava inacabado. As salas de aula foram sendo adaptadas para gabinetes e repartições, e as alas laterais, estendidas por meio de corpos dispostos diagonalmente, foram completadas aos poucos. Todo o conjunto teria três pavimentos, mais subsolo e um andar semi-enterrado de apoio. Ao sul, surgiu a ala residencial; ao Norte, a ala dos gabinetes, onde o terceiro pavimento se interrompe.

O arranjo final seria dado no período do governador Roberto de Abreu Sodré (1966-1970), com assessoria do decorador Terri della Stufa, quando foram instaladas as primeiras repartições (1967), hospedada a Rainha Elizabeth II da Inglaterra em sua visita ao Brasil (1968), e, finalmente, inaugurado o palácio (30 de março de 1970). Importantes coleções de arte brasileira, mobiliário, imaginária e prataria colonial completaram o conjunto.

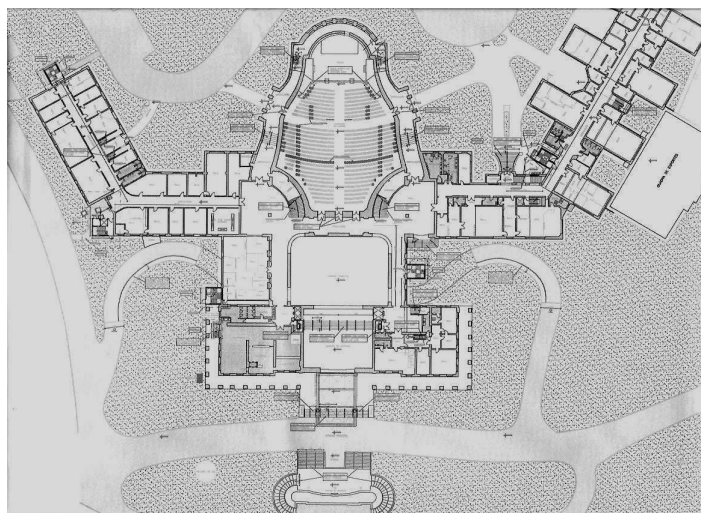


Figura 14: Planta do andar térreo em levantamento atual. Fonte: Assessoria de manutenção do Palácio dos Bandeirantes.

Nessa conturbada trajetória, as propostas de Piacentini e Morpurgo, embora não realizadas, forneceram referências cruciais para o edifício que acabou sendo construído. Elementos como a *loggia* na fachada principal, o *hall* ou grande vão de pé-direito duplo ao centro, as galerias e o auditório são diretamente herdados de suas concepções, além de alguns cacoetes de linguagem, embora sem a elegância do original.

A linguagem clássica modernizada “à Piacentini” combinou-se, no prédio inacabado da Universidade Matarazzo, e mais ainda no palácio que o ocupou, a profusas referências à herança colonial brasileira. Não só acervo, mobiliário e a decoração adotaram tônica neocolonial, como o próprio edifício, projetado inicialmente nas linhas rígidas do racionalismo clássico italiano, adquiriu a partir de 1955 curvas e concavidades de sabor barroco, visíveis especialmente em sua fachada e em seu auditório.

Marca registrada do edifício, o enorme frontão que marca a elevação principal tem perfil ligeiramente curvo, maneirismo que emblematiza a transmutação dos cânones austeros de Piacentini e Morpurgo numa espécie de estilização clássica-colonial em grande escala. Atrás das cinco singelas colunas derivadas do pórtico proposto nos primeiros projetos, a fachada recua em sutil concavidade; nessa altura, a *loggia* piacentiniana do térreo é interrompida sobre o ingresso principal, e o terraço sobre a mesma também recua, gerando um perfil côncavo e quebrado de tom claramente barroco – hoje menos visível em virtude da marquise metálica acrescentada há alguns anos (Fig. . Em frente, o átrio que contém a tribuna de honra e o mastro da bandeira apresenta embasamento de pedra com mascarões de sabor romano; ao lado, duas escadas em semicírculo descem ao jardim.

O restante da fachada mantém as linhas retas, a fenestração rítmica e as faixas verticais que remetem à contribuição dos arquitetos italianos. Sobre o frontão, o brasão dos Matarazzo foi substituído pelo emblema paulista; as estátuas sobre os acrotérios permaneceram. Quatorze

baixo-relevos em terracota decoram a *loggia*: objeto de concurso ganho em 1967 por dois alunos da FAAP, Natanael Longo e Fabio Alvim, desenvolvido pelos professores Caciporé Torres e João Rossi, retratam a história da cidade de São Paulo.



Figura 17: Detalhe da fachada principal. Fonte: Ponzoni Neto, Angelo et al. (orgs.) **Acervo dos palácios do Governo do Estado de São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

Ao ingressar no amplo vestíbulo, nos deparamos com degraus que conduzem ao grande hall central em pé-direito duplo, mais uma idéia herdada do projeto Piacentini-Morpurgo, que foi rodeado por arcadas vagamente coloniais no térreo e nas galerias do primeiro pavimento. O forro em caixões de madeira deveria ser translúcido, dando ao hall aspecto de pátio iluminado; hoje o clima é mais austero, misto de salão de passos perdidos com entrada de museu.

A excepcional coleção de arte brasileira do palácio se faz visível logo na entrada. Grandes telas de Djanira, Portinari, Clóvis Graciano, Manabu Mabe, Tomie Ohtake, entre outros, disputam a atenção com magníficos arcazes de sacristia setecentistas. Enorme lampadário de igreja em prata portuguesa pende do teto. Balaustradas imitando pedra-sabão pontuam escadas e galerias. (Há também balaustradas legítimas, oriundas de um convento baiano.) Lanternas, portas almofadadas e réplicas de móveis datam ainda da decoração montada por Terri della Stufa nos anos 1960 e acentuam a tônica neocolonial. Procurando conferir certo ar residencial aos espaços descomuns do palácio, essas intervenções amplificam cacoetes largamente empregados, na época, em



Figura 18: Cândido Portinari, “Tiradentes”, 1948-1949, mural retirado do Colégio de Cataguases e instalado no Palácio dos Bandeirantes em 1977. Fonte: <http://www.memorial.org.br/nossamerica/20/port/mestre.htm>

Ao fundo do hall, as arcadas originais foram preenchidas para receber o mural “Tiradentes” de Portinari, criado originalmente para o colégio de Cataguases em Minas Gerais, escola projetada

por Niemeyer em 1946. Hoje no Memorial da América Latina, a obra foi substituída por painel de Antonio Henrique Amaral. À esquerda, um salão foi criado para abrigar parte da importante coleção de louças brasonadas do palácio. Sobre o vestíbulo, um mezanino cujo teto de madeira apresenta solarengo “forro de gamela” reúne as peças mais valiosas de arte colonial do acervo: Aleijadinho, Ataíde, oratórios diversos, tocheiros. Inúmeros outros itens de valor – imagens, prataria, arcas, cômodas, cadeiras, dos períodos Dom João V, Dom José e Dona Maria – decoram a ala residencial.³³



Figuras 19 e 20: Detalhe do hall central com painel de Antonio Henrique Amaral que substituiu o mural “Tiradentes” de Portinari, e Salão dos Despachos do governador, com o quadro “A aclamação de Amador Bueno” de Oscar Pereira da Silva (1930) ao fundo. Fonte: Ponzoni Neto, Angelo et al. (orgs.) **Acervo dos palácios do Governo do Estado de São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

Muitos provêm da importante coleção Octales Marcondes Ferreira, adquirida nos anos 1970, e de outras aquisições, boa parte delas coordenada por Luís Arrobas Martins - secretário dos governos Abreu Sodré e Paulo Egídio Martins que comandou a montagem do acervo dos palácios dos Bandeirantes e Boa Vista, em Campos do Jordão. Ambos combinam quadros modernistas (Tarsila, Portinari, Gomide, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Guignard, Brecheret, Rego Monteiro, Cícero Dias, santelenistas) com preciosas peças de mobiliário, imaginária e prataria coloniais.³⁴

Situado atrás do hall principal, no espaço entre as alas, o auditório do Bandeirantes, herdeiro da Aula Magna cogitada por Piacentini, foi revalorizado por reforma recente (2006) que fez ressurgir seus traços originais: grande volume elevado, combinando simplicidade nos detalhes com planta resolutamente barroca, cujas curvas e contracurvas, disfarçadas pela brancura uniforme das paredes, são como a versão minimalista de um templo borrominiano. Por fora, curvaturas ainda mais acentuadas, sugerindo, do alto, uma cartela rococó. Ao fundo do palco, elegante porticado,

³³ Há quatro publicações principais dedicadas ao acervos dos palácios do Governo do Estado de São Paulo (além do Bandeirantes e do Boa Vista, há a residência de verão no Horto Florestal): o primeiro, dedicado apenas ao Bandeirantes, foi organizado pelo marchand Renato Magalhães Gouvêa em 1979 (**Arte no Palácio dos Bandeirantes**) e traz capítulos sobre escultura, pintura, mobiliário, prata, louças e têxteis; Radha Abramo coordenou, em 1987, volume com artigos sobre artistas contemporâneos, pintura, imaginária, mobiliário, prataria, tapeçaria e louçaria (**Acervo artístico-cultural dos palácios do Governo do Estado de São Paulo**) recriado em versão ampliada em 1989/1990; a última versão, de 1993/1994, também organizada por Radha Abramo, traz novos textos e divisão temática entre retratistas, paisagens, abstrações, design, etc. Há ainda outras publicações compostas basicamente por fotos, como **Acervo dos palácios do Governo do Estado de São Paulo**, de 2004.

³⁴ Arrobas Martins também participou da criação do Museu do Mobiliário Artístico e Histórico Brasileiro, hoje Museu da casa Brasileira, a partir de 1970.

cujos seis pilares simples, de seção quadrangular, são lembrete da obra de Piacentini – dispostos em curva, como na fachada de sua Ópera de Roma.

Ânsia pela tradição

Com sua curiosa combinação entre clássico modernizado e referências coloniais ou barrocas, o Palácio dos Bandeirantes enquadra-se em linhagens arquitetônicas divergentes, cuja conjunção, no entanto, foi recurso contumaz em São Paulo, visando legitimar instituições sob a dupla égide da tradição e da modernidade, brasilidade e progresso, modelos europeus e raízes locais.

A mesma preocupação encontrou tradução mais sofisticada nas mãos de modernistas como Lucio Costa, que enraizaram a Arquitetura Moderna Brasileira na sinceridade construtiva do nosso colonial - ou, segundo a versão mais retórica associada à obra de Niemeyer, nas curvas barrocas e no gênio de Aleijadinho. Mas não foram apenas modernistas que buscaram raízes brasileiras, do Pau-Brasil à antropofagia, de Jeca Tatu a Macunaíma, do verde-amarelismo ao trezinho caipira.

Entre tantos regionalismos, indianismos, primitivismos, tradicionalismos, destacou-se quase sempre, na arquitetura, a referência à herança colonial, de preferência ao barroco mineiro. Não foi apenas a qualidade ímpar do Aleijadinho que inspirou tal devoção. A contradição implícita no neocolonial, com seu recurso às relíquias do domínio português como expressão de nacionalismo, não se aplicava tanto a Minas, berço da Inconfidência – associação insistentemente reforçada pelas intervenções de Gustavo Barroso e outros em Ouro Preto. Foi sob a égide de Tiradentes e de Aleijadinho que o acervo do Brasil Colônia pôde ser recuperado no século XX e incorporado a projetos modernos com forte marca nacional.



Figuras 21 e 22: Fragmento de teto de igreja proveniente de Minas Gerais e São José de Botas, atribuído a Aleijadinho, parte do vasto acervo de arte colonial incorporado à decoração do palácio. Fonte: Abramo, Radha (org.). **Acervo artístico-cultural dos palácios do Governo do Estado de São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 1993/1994.

Assim, as brasileiras montadas em meados do século XX – por Castro Maya, Oscar Americano, Rubens Borba de Moraes (para a Biblioteca Municipal Mário de Andrade) e outras – foram abrigadas em edifícios de modernidade clássica ou arrojada; e residências contemporâneas da

burguesia esclarecida não podiam prescindir, junto à arte moderna, de relíquias da casa-grande e da capela, como santos barrocos, oratórios e arcas mineiras. O mesmo tipo de colecionismo comparece, de maneira espetacularmente ampliada, no Palácio dos Bandeirantes.

Considerações finais

Como seu nome denuncia, além do nacionalismo mais genérico simbolizado pelo acervo colonial, a sede do governo paulista não poderia deixar de priorizar a afirmação de uma identidade “bandeirante” em São Paulo. Nos termos colocados por Eric Hobsbawn, a “invenção das tradições” deriva das necessidades de legitimação de grupos sociais emergentes; nesse sentido, não poderia ter exemplo mais acabado que a montagem da mitologia bandeirante pelos setores dominantes paulistas a partir do final do século XIX.³⁵

Pois tratava-se - para legitimar a importância crescente dos paulistas, enriquecidos pelo café, no cenário nacional - de transmutar a precariedade, a pobreza e o isolamento da São Paulo colonial num quadro épico formado por homens ousados e feitos heróicos. O bandeirante ganhava foros de nobreza, garantindo certa linhagem aos cafeicultores novos-ricos, e passava a ser reconhecido como desbravador do território, responsável pela grandeza do país, justificando, por seu arrojo e pioneirismo, o papel cada vez mais dominante de São Paulo à frente da economia brasileira e dos destinos da República.

O *locus* principal dessa operação ideológica foi o Museu Paulista no Ipiranga, transformado por Affonso de Taunay entre 1917 e 1939 numa combinação de repositório da memória nacional e local com templo maior do bandeirismo.³⁶ Ao mesmo tempo, sua exaustiva obra escrita catalogava a história paulista, do ímpeto das bandeiras ao empreendedorismo do café. Como não havia iconografia de época para amparar tais esforços, imagens adequadas foram fornecidas, em invenções cuidadosas ou arbitrárias, por artistas como Wasth Rodrigues e Pereira da Silva.



Figura 23: Oscar Pereira da Silva, “Aclamação de Amador Bueno” (1930), episódio simbólico tanto da autonomia como da lealdade atribuída aos paulistas; tela que orna o Salão de Despachos do governador.
Fonte: www.artigosobre.com

³⁵ HOBBSBAWN, Eric J. e RANGER, Terence (orgs.) **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

³⁶ BREFE, Ana Claudia Fonseca. **O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional**. São Paulo: Unesp, 2003.

Mas a mística bandeirante também seria crucial para legitimar as propostas modernizadoras do século XX enquanto herdeiras de “legítimas” tradições - na medida em que a figura corajosa do sertanista, e a história empreendedora das bandeiras, reportavam-se às iniciativas e protagonistas do progresso agrícola ou industrial. Modernos atributos empresariais de ousadia, liderança e conquista amparavam-se nessa suposta herança. A imagem do bandeirante, aplicada a novos e velhos paulistas, funcionaria ainda como lema unificador entre estratos tradicionais e filhos de imigrantes, cujas realizações partilhariam a mesma alma bandeirista.³⁷

Desde os tempos de Washington Luís o Governo do Estado se empenhava na afirmação da ideologia bandeirante. No momento em que surgiu a oportunidade de montar nova sede para o Executivo estadual, a partir das gestões Adhemar de Barros e Abreu Sodré, nos anos 1960, esse lema ganhou corpo não apenas na denominação do novo palácio, mas também em sua decoração, acervo e detalhes internos.

Nos Campos Elíseos – palacete eclético adaptado para abrigar a presidência do Estado em 1912 – o governo se ressentia por estar numa sede de arquitetura vista então como ultrapassada, de dimensões insuficientes, em bairro decadente. A mudança para o Morumbi, desbravando novos territórios paulistanos, também ajudaria a valorizar uma região emergente, onde Adhemar e seus associados já implantavam loteamentos de alto padrão.

Nesse bandeirismo urbano, a aquisição e adaptação da Universidade Matarazzo foi excelente oportunidade para criar, em prédio que já continha sugestões do gênero, um palácio simultaneamente moderno e tradicional, arrojado pela localização e dimensões, mas firmemente ancorado na “história” e no ideário das elites locais.

Pode parecer estranho que em plenos anos 1960, auge da arquitetura moderna engajada em São Paulo, tenha surgido um palácio de referências tão díspares. No entanto, a combinação entre elementos modernos e herança secular era traço recorrente em nossa produção arquitetônica. A peculiar adaptação do classicismo modernizado e da “tradição” neocolonial inventada nos Bandeirantes apenas traduz, em termos conservadores, a tentativa de conciliar anseios de modernidade com a preservação de quadros sociais herdados do passado – cujo caráter estamental não poderia ser melhor representado que pela linguagem ao mesmo tempo grandiloquente e passadista, senhorial e estilizada do edifício.

Na paisagem do Morumbi, a casa do governo resume ambições e limites do ímpeto modernizador paulista. Seu peso simbólico transcende as funções cotidianas de sede administrativa e reivindica espaço singular no imaginário e na cultura locais. Hoje incorporado à história paulistana, o Palácio dos Bandeirantes ganha importância, não apenas por seu expressivo acervo de arte moderna e colonial, mas também por seu perfil revelador de nossos dilemas culturais e ideológicos.

³⁷ ABUD, Katia Maria. “O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições: A construção de um símbolo paulista, o bandeirante.” Tese de Doutorado, Departamento de História, FFLCH / USP, 1985, pp. 207-208.

Referências bibliográficas

- ABRAMO, Radha (org.). Acervo artístico-cultural dos palácios do Governo do Estado de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 1987.
- ABRAMO, Radha (org.). Arte no Palácio dos Bandeirantes. São Paulo: Imprensa Oficial, 1989/1990
- ABRAMO, Radha (org.). Acervo artístico-cultural dos palácios do Governo do Estado de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 1993/1994,
- ABUD, Katia Maria. "O sangue intímido e as nobilíssimas tradições: A construção de um símbolo paulista, o bandeirante." Tese de Doutorado, Departamento de História, FFLCH / USP, 1985.
- ANDRIOLI, Virgilio. "Comparso di risposta." Fondo Marcello Piacentini, Biblioteca di Architettura, Università degli Studi di Firenze, pasta 116/286.
- Arquivo Piacentini. (Fondo Marcello Piacentini, Biblioteca di Architettura, Università degli Studi di Firenze). Pastas 91, 113/280, 114/281, 115/282, 116/283, e 457/283.
- BREFE, Ana Claudia Fonseca. O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional. São Paulo: Unesp, 2003.
- BRITTON, Karla. Auguste Perret. New York: Phaidon, 2001.
- GOUVÊA, Renato Magalhães (org.). Arte no Palácio dos Bandeirantes. São Paulo: Imprensa Oficial, 1979.
- GROSSMAN, Elizabeth Greenwell. The civic architecture of Paul Cret. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 210.
- HEGEMANN, Werner & PEETS, Elbert. The American Vitruvius: An architects' handbook of civic art. New York: Princeton Architectural Press, 1988.
- HOBSBAWN, Eric J. e RANGER, Terence (orgs.). A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- LUPANO, Mario. Marcello Piacentini. Roma / Bari: Laterza, 1991.
- MORAES, Dacio Aguiar de. "Architectura constructivista (objectivismo funcional)." *Revista de Engenharia Mackenzie* nº 54 (vol. XV), São Paulo, outubro de 1930.
- NEVES, Christiano Stockler das. "Architectura contemporanea." *Architectura e Construções* nº 11 (vol. I), São Paulo, junho de 1930.
- NEVES, Christiano Stockler das. "Decadencia artistica." *Revista de Engenharia Mackenzie* nº 56 (vol. XVI), São Paulo, setembro de 1931.
- NEVES, Christiano Stockler das. "Pretensa architectura moderna." *Architectura e Construções* nº 1 (vol. I), São Paulo, agosto de 1929, p. 19, e nº 2 (vol. I), São Paulo, setembro de 1929.
- PIACENTINI, Marcello. Architettura d'oggi. Roma: Paolo Cremonese, 1930
- PIGAFETTA, Giorgio & ABBONDANDOLO, Ilaria La architettura tradicionalista. Madrid: Celeste, 2002.
- PISANI, Mario. Architetture di Marcello Piacentini. Le opere maestre. Roma: Clear, 2004.
- PONZONI NETO, Angelo et al. (orgs.). Acervo dos palácios do Governo do Estado de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- s.n.a. "A nova estação inicial da E.F. Sorocabana." *Architectura e Construções* nº 5 (vol. I), São Paulo, dezembro de 1929.
- s.n.a. "Instituto Paulista de Architectos - Parte official." *Architectura e Construções* nº 21 (vol. II), São Paulo, junho de 1931.

s.n.a. "Notas técnicas – O novo edifício Matarazzo." *Boletim do Instituto de Engenharia* nº 117 (vol. XXII), São Paulo, agosto de 1935, pp. 93-95.

s.n.a. "Notas técnicas – O novo edifício Matarazzo." *Boletim do Instituto de Engenharia* nº 117 (vol. XXII), São Paulo, agosto de 1935.

s.n.a. "Novo edifício Matarazzo." *Revista Polytechnica* nº 120 (vol. XX), São Paulo, jul/out 1935.

s.n.a. "O que se deve entender por arquitetura moderna." (*Architectura e Construções* nº 8 (vol. I), São Paulo, março de 1930.

s.n.a. Acervo dos palácios do Governo do Estado de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

SALMONI, Anita & DEBENEDETTI, Emma. *Arquitetura italiana em São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SOMEKH, Nadia. *A cidade vertical e o urbanismo modernizador*. São Paulo: Studio Nobel / Fapesp, 1997.

TOGNON, Marcos. *Arquitetura italiana no Brasil: A obra de Marcello Piacentini*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.